



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES, ORIENTACIÓN FOTOGRAFÍA

**“LA HISTORIA DE MARUJA:
PUESTA EN ESCENA, AUTORRETRATO Y SIMULACRO EN LA PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA PERSONAL”**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MARÍA EUGENIA CANCINO CHACÓN

DIRECTOR DE TESIS:
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ENERO DE 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La historia de Maruja:

Puesta en escena, autorretrato y simulacro en la producción artística personal

Agradecimientos.

Para empezar, quisiera agradecer al Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM por haber confiado en el proyecto de una egresada de la ENAP que se había tomado unos años para prepararse como cantante lírica. El haber sido aceptada en el programa de maestría me dió la posibilidad de dedicar una temporada a trabajar en una idea de realización ermitaña, con un móvil personal, y después volcarla al terreno de la discusión académica. Debo decir que la experiencia resultó por demás enriquecedora y afortunada.

A continuación, manifiesto mi gratitud al Dr. Eduardo Acosta Arreola, quien desde el primer día ayudó a esclarecer mis objetivos en la maestría, siendo el tutor honesto, creativo, atento y exigente que necesitaba; a la Dra. Laura Castañeda García, por su diligencia en cada revisión de avances; al Dr. Estanislao Ortiz Escamilla, por compartir su interesantísimo acercamiento al tema del autorretrato; al Dr. Yuri Aguilar Hernández, por ofrecer el experimento de Código Abierto y al Dr. Francisco Soriano, por sus recomendaciones literarias y formales para el futuro del proyecto.

Por otro lado, extendiendo un abrazo a mis compañeros del posgrado: Abigail, Raúl, Ernesto y Kuro. Mi tránsito por la vida académica a lo largo de estos dos años hubiera sido más complicado de no haber estado en contacto con gente tan talentosa y entusiasmada por indagar en procesos creativos. Deseo que la maestría sea el primero de numerosos encuentros colaborativos. Y por supuesto, toda mi admiración a Tsune por sus fantásticos dibujos.

Además, he tenido el privilegio de acceder a una formación de primer nivel en cada uno de mis intereses artísticos, tanto en la plástica como en la música. Incluyo en esta última sección a

los maestros Gabriel Mijares, Arturo Nieto, Héctor Rojas, Gonzalo Ruiz-Esparza y Francisco Aguilar Vilchis, a quienes debo el descubrimiento de la interminable construcción de una disciplina para hacer Arte.

Fuera de lo académico, agradezco a Natalia, Verónica, Aline y Paulina por las clases de danza árabe y el genuino gozo de practicar algo sin más expectativa que la euforia de habitar el cuerpo propio.

A Toño, por casi 20 años de amistad.

A Irene, Jesús y César por endulzarme los treintas con fines de semana de cine y juegos de mesa.

A mis padres, porque siempre me han apoyado en todos y cada uno de mis absurdos planes.

A mis hermanos, Carlos y Jorge, por ser un hemisferio de mi cerebro. Los amo porque existen.

A mi tío Jhonny, el guitarrista más fabuloso del planeta.

A mis primos, Abraham y Marcela. Por ustedes supe que quería intentar algo en las artes.

A mi tío Víctor.

A Doña Luz. Te extraño, más allá del Sol.

A Jorge Alejandro, por ser mi norte, mi sur, mi este y oeste. Te amo con todo mi corazón.

Y para terminar, a mis perritas, Zyanya y Fantine. Gracias por sus hermosas vidas.

Esta tesis está respetuosamente dedicada a la memoria del Sr. Elias Howe, quien en 1846 inventó la máquina de coser.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. LA PUESTA EN ESCENA	13
a) Principios de una puesta en escena	
b) La imagen como invención del mundo	
c) Maruja embarazada	
d) Maruja y Fantine	
e) Maruja como Satine	
f) Maruja como Re L Mayer	
g) Revelar/esconder las huellas de construcción	
II. EL MONTAJE SURGIDO DEL CUERPO	44
a) La condición del cuerpo	
b) El cuerpo ritual	
c) Maruja como Nefernefernefer	
d) El montaje prefotográfico. Preludio a Maruja en Harem	
e) Maruja en Harem	
f) Maruja como Muerte, de los Eternos. Tributo a Zyanya	
g) La boda de Maruja	
h) El tiempo perifotográfico	
i) Extender la experiencia	
III. DIÁLOGOS ENTRE LO FOTOGRÁFICO Y LO PICTÓRICO	79
a) Bocetaje	
b) Maruja tras bambalinas	
c) Maruja como Christine Daaé	
d) Maruja el día que murió Doña Luz	
e) Maruja como Butterfly	
f) Referentes fotográficos	
IV. AUTOBIOGRAFÍA EN SIMULACROS	118
a) El montaje de la subjetividad y el simulacro	
b) Maruja en un hotel	
c) Maruja como Velma Kelly	
d) Maruja como Liz Bennet, Alejandro como el Sr. Darcy	
e) Maruja como Mimì	
f) Incongruencia y autorrepresentación	
g) Autorretrato de un personaje	
CONCLUSIONES	154
ANEXO: OTROS AUTORRETRATOS	163
FUENTES DE INFORMACIÓN	168

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación es consecuencia de la reflexión sobre un proceso creativo, el cual ha dado como resultado la serie de autorretratos a la que denomino *La historia de Maruja*. Si bien hubo varios detonadores detrás de la realización de esta propuesta, me interesa desglosar únicamente aquéllos que considero de mayor peso para un ámbito disciplinario de expresión visual. En este tenor, develaré las prácticas que originaron cada autorretrato y qué metodología se desprende de ellas.

La *imagen*, de procedencias diversas y en distintas manifestaciones sensoriales, es un elemento omnipresente en los apartados de esta tesis. En tanto se le conciba en dupla con la realidad, ambas mantendrán una relación mutua de igualdad, corroboración, cuestionamiento, invención, negación, deformación o contradicción. La obra que presento en este proyecto depende de la posibilidad de concebir la imagen como la representación visual de una realidad inventada y fantasiosa, pero no por eso desligada de mi entorno inmediato. En el acto de representar –mostrar algo que remita a algún objeto, aspecto o persona existente en el mundo– hay también una dosis de traducción, de hacerse de un código para contener una selección de realidad o insinuar lo que se descarta de ella. He ahí la importancia que adquiere el medio que configure la representación y, por ende, el peso que tienen tanto la fotografía como la pintura, la posproducción digital y algunas prácticas performáticas en la estructuración e interpretación de cada una de las imágenes de esta serie.

En cuanto al componente performático, mi formación artística ha girado en igual medida en torno a las artes visuales, la música y el canto lírico. La experiencia con estas disciplinas me ha enseñado que el cuerpo es una herramienta expresiva en la cual convergen distintos lenguajes. Cada uno de estos ámbitos de acción ofrece sus propias aproximaciones a la capacidad de

transformar la corporalidad en imagen. Cantar, dibujar, pintar, actuar y tomar fotografías han sido procesos de conquista en los que la interiorización de mis experiencias ha sido fundamental. De ahí que mi cuerpo sea el principal elemento significativo en la obra.

Dado que en todo proceso creativo existe un ejercicio de revisión al imaginario personal, en las siguientes páginas me daré a la tarea de asimilar, analizar y cuestionar los referentes que integran el mío, en un intento por responsabilizarme de mi subjetividad. Los personajes, entornos, situaciones y objetos a los que aludo en los autorretratos son enunciados desde la óptica de alguien que ha pasado buena parte de su vida en entornos escénicos, donde la corporalidad de un individuo es constantemente subordinada o puesta al servicio de una narrativa ajena, que, a su vez, es una condición de la que deriva la propuesta autorrepresentativa del proyecto: construir imágenes de la subjetividad a través de la adopción de distintos personajes ficticios. Para los fines de esta tesis, me referiré a la protagonista de las imágenes con el nombre de *Maruja*. Poco a poco profundizaré en la identidad de la protagonista de estas puestas en escena.

La inquietud de realizar un proyecto de producción de obra plástica, en el cual combinara los lenguajes fotográfico y pictórico, surgió hace algunos años, cuando acondicioné un espacio casero para utilizarlo como *set* fotográfico. Por un lado, la improvisación con modos de iluminación, juegos ópticos y encuadres fue una consecuencia lógica de la dinámica de trabajo que desarrollé. Por el otro, la recurrencia a técnicas digitales de pintura y posproducción fotográfica derivó en el problema de plantear imágenes en las que ningún lenguaje (fotográfico, pictórico o dibujístico) fuera accesorio o predominante, sino indispensable para el sentido total de la composición, es decir, que cada imagen fuera un verdadero diálogo entre medios.

La decisión de continuar y ampliar la producción en el ámbito académico obedeció a la necesidad de estructurar una visión renovada de las técnicas y de los discursos a los que yo estaba habituada. En parte, la socialización de la obra y la retroalimentación obtenida de percepciones

externas permitieron ampliar la experimentación con herramientas digitales y métodos tradicionales, al reparar en las posibilidades sintácticas, visualidades y lecturas propias de cada medio. En ese aspecto, el terreno académico resulta idóneo para arrojar un vistazo crítico al propio lenguaje simbólico y visual. En este ejercicio también es posible ubicar y revisar varios prejuicios acerca de los géneros dentro de los cuales se concreta la imagen. Eventualmente, la producción podrá ser llevada a un ámbito que rebase el académico, en el que se sumen otros sujetos y nuevas temáticas al discurso.

En la conformación de mi imaginario e identidad creativa entran en juego diversos lenguajes, entre ellos, el teatral, operístico, cinematográfico, pictórico, fotográfico y literario. Rastrear la injerencia de cada uno en la realización de este proyecto es un paso necesario para la metodología derivada del proceso. Si bien la adopción de determinados medios visuales – fotografía y pintura, por citar sólo un par de ellos– y modos de representación –imagen realista– responde a afinidades personales, el posicionamiento multidisciplinario que me ofrece la formación musical, escénica y visual permite redimensionar la concepción del medio y de las estructuras visuales con las cuales se aterrizan las imágenes.

Ahora bien, a lo largo de la investigación hubo varios trabajos teóricos en los que encontré material de apoyo para repensar la práctica, además de diversos referentes visuales. Para empezar, habría que mencionar algunos textos de teatro, gracias a los cuales se hizo evidente el paralelo e intercambio con otros medios visuales en el concepto de montaje. Entre ellos figuran los escritos de Bertolt Brecht, Víctor Arrojo y Peter Brook. Para analizar esta práctica desde el lenguaje cinematográfico, recurrí a las reflexiones de Tarkovsky y Jacques Aumont. Por otro lado, ciertas ideas de la utilización del cuerpo como herramienta simbólica fueron obtenidas de autoridades en el tema de la conducta ritual, específicamente, Joseph Campbell y Mircea Eliade. En lo que respecta a la estructuración de la imagen, el uso de perspectiva y la ilusión de realidad,

recurrí a autores como Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Julian Hochberg. Para cuestiones específicas del medio fotográfico, estuvieron las reflexiones de Roland Barthes, John Berger y Laura González-Flores, de quien, junto con Joan Fontcuberta, también obtuve mucha luz en el aspecto de las técnicas digitales. Entré en contacto con otros problemas de la imagen en escritos de Pascal Quignard, Rosalind Krauss y Javier Marzal Felici. En el abordaje del género del retrato, el autorretrato y sus implicaciones autobiográficas, surgieron varios textos de Hans Belting, Pedro Azara y Anna María Guasch, Por último, me di la libertad de incluir entre la bibliografía una novela de Orhan Pamuk, y otra, de Phillip K. Dick, dada la profundidad que alcanzan para tratar ciertos conceptos que se atravesaron en la producción.

El autorretrato construye el hábitat y la explicación de una identidad de la misma manera en la que una obra teatral o una película crean el entorno y la historia de un personaje. Para tal propósito, en el que la memoria del narrador desempeña un papel de capital importancia, los límites entre ficción y realidad se vuelven difusos. Lo mismo ocurre con la noción de lo fantástico o realista en el campo de la representación fotográfica y pictórica. Todo aquello que rebase la experiencia anclada en la corporalidad, bien podría existir únicamente en las maquinaciones de la imaginación. Es posible revelar aspectos íntimos de la identidad centrando la imagen en el individuo, o en su espacio negativo, hablando de todo lo que queda atrás o fuera de su experiencia, fijando la atención en su percepción de la otredad.

Al inicio del proyecto tenía resuelta la parte de disponibilidad de recursos técnicos. Conforme fue avanzando la experimentación, se fueron sumando otros métodos de intervención de la imagen, y quedaron esclarecidas las etapas que conformaban el proceso de cada pieza. La utilización de una bitácora fue de capital importancia para la concientización e innovación de la práctica.

La redacción de esta tesis vino después de haber consolidado la producción. Cada apartado consta de la revisión crítica de cuatro imágenes de la serie, sumando un total de dieciséis. De esta forma, los conceptos desarrollados a lo largo del texto se derivan directamente del proceso y de los aspectos compositivos de cada imagen. En el primer apartado, dedicado a la escenificación de los autorretratos, empiezo por definir el concepto de *puesta en escena* de manera comparativa, retomando nociones del teatro, la pintura y la cinematografía que han migrado a la fotografía, incluyendo diversas herramientas de montaje. La idea predominante en esta sección es el mecanismo de migración de imágenes que posibilita la creación de una realidad alterna en la representación.

El segundo capítulo se enfoca en el cuerpo como ente simbólico y herramienta expresiva. Al hablar de la construcción de poses dentro del *set* fotográfico, presento las implicaciones y lecturas rituales de elaborar un montaje alrededor de una corporalidad determinada y contingente. Esta parte del proceso comprende la experiencia solitaria, introvertida, calculada y lúdica a la que denominé *etapa prefotográfica*.

En el tercer apartado me concentro en cuestiones relativas al medio, desde el papel que cumple el dibujo en la bitácora, hasta la manera en que dialogan la pintura, la fotografía y las técnicas digitales en la resolución de cada imagen, dentro de una etapa a la que ubico en el terreno de lo *extrafotográfico*.

Para finalizar, el cuarto y último capítulo está reservado a la interpretación del género autorrepresentativo al que se ajusta la producción. Partiendo de una concepción propia del fenómeno de la subjetividad, abordo la relación con la otredad, la construcción de un *alter ego* y la enunciación de la identidad mediante la imagen.

Debo aclarar que en varias ocasiones, los conceptos pertenecientes a un apartado se encuentran presentes en otro. Asimismo, hay temáticas que surgieron en la reflexión de

cuestiones escénicas y que más adelante se asomaron durante el tratamiento de problemas técnicos o relacionados al género. Por ende, la división de los apartados no es del todo precisa, ni pretende serlo. Inicialmente, al observar la producción íntegra, surgieron varios acomodos, clasificaciones bajo las que hubiera sido posible abordar el proceso. Era factible separar las imágenes de acuerdo con el tipo de escenografía, la naturaleza de los eventos representados o bien, con base en el origen de las protagonistas. Al final, el orden y la selección de la obra es una mera sugerencia de lectura. Faltaría mencionar que, en todos los análisis de imagen, hay un ejercicio de distanciamiento y cuestionamiento de distintos modelos de feminidad con los que crecí y a los que me he confrontado total o parcialmente con el paso de los años.

Maruja es un ente ficticio que vive todas las realidades que yo, por mi condición contingente, jamás podré. Suplanta a las protagonistas de las historias de las que aprendí a enamorarme, a temer, seducir o a sentir nostalgia por lugares que no conozco, es decir, todas las mujeres en las que desearía haberme convertido. *Maruja*, además, es la fantasía más honesta y antigua que tengo de mí misma. Es el aterrizaje visual de mi vulnerabilidad, un experimento de abandono al patetismo.

I. LA PUESTA EN ESCENA

Una particularidad de la obra que conforma este proyecto es que no escatima en evidenciar su naturaleza construida. Si bien toda selección o encuadre de la realidad acarrea un nivel de construcción, no todas las imágenes pretenden evidenciar esa condición. Podría mencionar aquéllas que se hacen con el noble fin de documentar un acontecimiento, caso de las fotografías periodísticas o las de un archivo familiar. Sin embargo, ese tipo de imágenes no es el objeto de esta investigación, aunque pueda llegar a mencionarlo porque sirvió como referencia en algunas ocasiones. Por el contrario, el cuerpo de obra que hasta ahora conforma la producción es resultado de un ejercicio de montaje, en el que cada elemento compositivo ha sido fabricado objetualmente para desempeñar un papel dentro de la imagen, fondo y figura por igual. Es decir, ninguno de estos dos existe fuera de ella. Ambos son planeados y confeccionados para ser piezas que funcionen ensambladas.

a) Principios de una puesta en escena

Juntar elementos aislados (objetos y personajes por igual) y prescribirles sentido al hacerlos interactuar en un espacio mediante el montaje es una definición un tanto vaga de *puesta en escena*. No obstante, para fines prácticos de la obra, decidí partir de dicha definición y ampliarla, con el fin de trascender el ámbito teatral y explorarlo desde otras disciplinas, como la cinematografía, la fotografía y la pintura. En principio, la *puesta en escena* relata un acontecimiento y, para tal propósito, necesita un espacio en donde eso ocurra y alguien que lo desencadene o que lo afronte: qué, quién y dónde; figura y fondo. Ni el espacio ni el sujeto son los focos de interés de

manera aislada, sino la naturaleza de su interacción, de qué manera se afectan entre sí. Más aún: puede ser que el acontecimiento sea la interacción misma y que ambos desempeñen un rol protagónico. Lo siguiente a considerar es que una *puesta en escena* es ante todo una imagen, y en ese aspecto, tiene un punto de vista, es parcial, selectiva, subjetiva. Asimismo, establece un criterio de acomodo de sus elementos priorizando cómo quiere que sean vistos.

Dentro del contexto teatral, la *puesta en escena* puede entenderse al priorizar su carácter de acontecimiento por encima del de imagen. En este sentido, Peter Brook menciona que cualquier espacio tiene el potencial de convertirse en escenario, ya que únicamente se necesita a alguien que efectúe una acción y a alguien más que la observe.¹ Algo se hace y algo es visto. El investigador argentino Jorge Dubatti es más explícito al considerar que el acontecimiento teatral es en principio convival y exige un intercambio humano directo. La *puesta en escena* se convierte entonces en un proceso que debe ajustarse a las reacciones que cada convivio con el espectador provoque.² Contrario a la noción de imagen fija –en la cual la dimensión añadida por la presencia física del que la hace y el que la mira no es una condición, aunado a que es entendida como producto arrojado por un proceso–, la *puesta en escena teatral* pone el acento en lo que se está haciendo y no en lo que está hecho. Más adelante profundizaré en cómo es que la imagen fija (pintura y fotografía) se encarga de representar el tránsito de la acción. Por el momento diré que priorizar el acontecimiento en la imagen es un fenómeno que se observa también en el proceder del fotógrafo que recorre las calles y se detiene a presenciar algo que considera digno de verse: congela, así pues, un instante para la posteridad, con la esperanza de corroborar la coincidencia de su persona y lo afortunado de su posicionamiento como espectador en el mismo espacio-tiempo. La dimensión convival estaría presente de manera simbólica, diferida, como un recuerdo,

¹ Cf. Peter Brook, *El espacio vacío*, p. 21.

² Cf. Jorge Dubatti “El teatro jeroglífico: Herramientas de poética teatral”; cit. por Víctor Arrojo en *¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*, p. 33.

en esa valoración de la práctica fotográfica. El acontecimiento no puede reajustarse. Evidentemente, no realicé ninguna de las obras de este proyecto entendiendo la *puesta en escena* o su proceso de montaje como un acontecimiento convivial, dado que nunca tuve público, ni otras miradas sobre mí durante mis actuaciones frente a la cámara. No obstante, entre mis intereses sí estuvo el emular la sensación diferida de ese convivio, es decir, la posibilidad de decir “estuve ahí” frente a un testigo hipotético.

Otros acercamientos a la *puesta en escena* recalcan la teatralidad que emana del juego de ver y ser visto. Patrice Pavis usa el término “puesta a la mirada” al referirse a la sincronización de elementos significantes que producen sentido para el espectador al interactuar entre sí.³ Una manera de ejemplificar dicho acercamiento es pensar que una regla no escrita en cualquier disciplina escénica –teatro, danza o música– es hacerse consciente de la visibilidad que se brinda al ubicarse en un punto u otro en el escenario: colocarse fuera de la luz o inmediatamente atrás de otro ejecutante puede ser catastrófico para la apreciación del público. Incluso, abarcar demasiado espacio puede ocultar o arruinar el trabajo de los demás actores. De aquí se desprende que, en una *puesta en escena*, cada elemento activo debe de saber en todo momento qué consecuencias perceptuales tiene su colocación dentro del espacio y cómo hacer que esa ubicación produzca una visualización equilibrada del lado del espectador.

Hay directores que son especialmente cuidadosos al indicar un cruce entre los ejecutantes o cuándo dar la espalda al público. Es una composición consciente de sí misma. Una imagen que sabe que se construye. Esto habla de un conocimiento previo sobre el funcionamiento de la percepción y las maneras de alterar la expectativa.

El equiparar la *escena* a la *mirada*, el “hacer algo para que sea visto” no se limita al medio escénico, sino que se puede resolver con cualquier medio que tenga que generar el deseo de

³ Cf. Patrice Pavis, “Del texto a la escena: un parto difícil”; cit. por Víctor Arrojo, *op. cit.*, pp. 29-33.



Fig. 1 Acomodo del set fotográfico previo a una sesión. Fotografía: Maruja Cancino.

mirar, término empleado por Víctor Arrojo al hablar del *comportamiento teatral*, que no sólo implica la mirada, sino la voluntad de ser visto y la distinción entre un espacio escénico y otro de expectación.⁴ La *imagen teatral* sólo ocurre si hay un sujeto que haga manifiesto su deseo de colocarse ante la mirada de otro, contrario a lo que pudiera ocurrir con la imagen cinematográfica, fotográfica o pictórica, en las cuales no es tan necesaria la presencia de alguien en la composición para mostrar que hubo un acontecimiento. Ahora que el sujeto, el acontecimiento, la interacción y el espacio han sido mencionados, procederé a mostrar lo que en mi

producción ha sido el equivalente al escenario, el lugar en donde ocurre mi puesta en escena.

Esta toma (fig. 1) documenta el acomodo de las luces previo a la sesión fotográfica para una de las obras de *La historia de Maruja*. El set es casero y se compone de tripié, lámparas, filtros de colores, rebotadores, ciclorama de tela, espejo y proyector de acetatos. El área de trabajo ocupa la esquina de una habitación, aunque es posible colocar algunas lámparas por detrás del ciclorama, en la habitación contigua, y así extenderlo. Cada sesión es planeada con antelación, ya que acostumbro hacer bocetos para calcular el acomodo de las lámparas, los colores de filtros que usaré, la colocación de rebotadores y por supuesto, el encuadre y el emplazamiento de la cámara. Las marcas en el piso señalan los límites del enfoque. La presencia del tripié dentro del ciclorama (fig. 1) cumple el propósito de ser un sustituto del sujeto para dejar la cámara enfocada. A su vez, esto también se debe a que hago autorretratos y trabajo sola.

⁴ *Idem.*

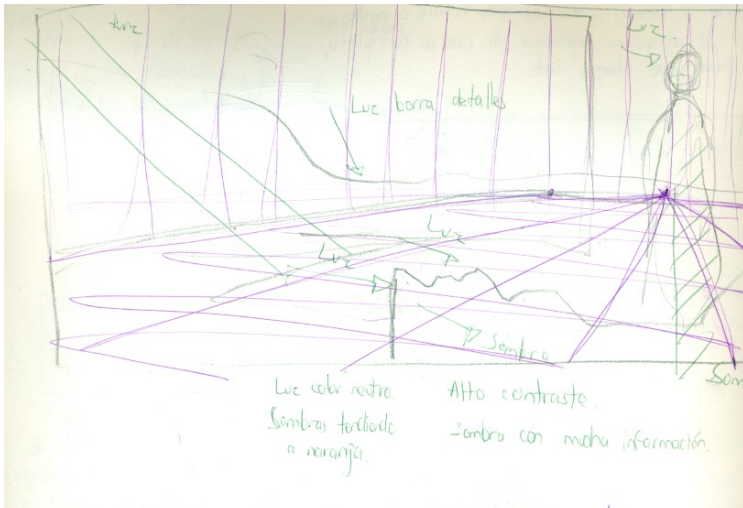


Fig. 2 Boceto para composición espacial en el set fotográfico.

Antes de empezar la sesión, retiro el tripié, pongo el temporizador en la cámara, disparo y corro en esos segundos previos a la toma hacia las marcas en el suelo.

El trabajo en el *set* es la segunda parte del proceso de mis imágenes (la primera es el bocetaje y la búsqueda

de referencias). Hay una cualidad neutralizadora del entorno cuando se opera de manera aislada, especialmente en fotografía. Evidentemente, mi interés en usar una cámara no está en salir al encuentro de objetos o acontecimientos que pudiera convertir en imagen, es decir, dejo de lado una intención de redescubrimiento de la realidad. Por lo contrario, limitar la acción fotográfica a un solo espacio es una forma de construirla frente a la cámara, no de intentar capturarla. Ocurre algo similar al destinar un espacio a convertirse en escenario. Al pensar en la noción de *comportamiento teatral*, si bien en el *set* no hay precisamente una dimensión convival del acontecimiento, sí se establece una división entre el mundo real –de expectación–, y el de la toma, que deviene ficticio.

Suelo, además, utilizar el mismo *set* para tomar fotografías de otros objetos (específicamente, objetos pictóricos) que integro a mis imágenes, pero me detendré en ello más adelante. La configuración de los encuadres e iluminación de todas mis imágenes está supeditada a las posibilidades que me brinda un *set* casero en los límites de una habitación, situación que constantemente me recuerda a las puestas en escena teatrales en donde se cuenta únicamente con dos sillas y una mesa para relatar un romance que se prolonga durante décadas. La estrategia no sería plausible si no se pudieran resignificar constantemente los objetos y el cuerpo de los



Fig.3 Fotograma del video grabado durante una sesión fotográfica. El personaje debía aparecer muerto sobre una cama en la imagen final. Video: Maruja Cancino.

actores. Una silla es de pronto un asiento en el tren, y a la siguiente escena puede ser un lugar vacío en un restaurante. Hay una serie de consideraciones interesantes sobre la

presencia de este mecanismo de resignificación en la fotografía y la pintura, pero la dejaré para el apartado correspondiente a los diálogos entre los medios fotográfico y pictórico y en la aproximación a los referentes fotográficos.

De regreso al tema del espacio, en sus *Escritos sobre teatro* (1933-1947), Bertolt Brecht enuncia que su construcción es resultado del posicionamiento de los actores uno respecto de otro, y que sus dimensiones se fijan con la cantidad y movimiento de personajes. Asimismo, agrega que el espacio se adecua a la acción y a su vez, la determina: “un asesino no puede ir más allá de una pared”.⁵ Ahora bien, al trasladar las aseveraciones de Brecht a la experiencia de operar en el *set*, debo determinar la acción con el mismo criterio, en un espacio cuya arquitectura es mayoritariamente imaginaria. De hecho, esta claridad tiene que aparecer desde el boceto (fig. 2), que contiene un espacio proyectual, a la mitad del camino entre lo que sé que tengo disponible y lo que sería ideal para la escena que quiero fotografiar.

En esta parte primero tengo que hacer un estimado de objetos que tendría que resignificar, así como imaginar qué tanta movilidad me permite el *set* (fig. 3). En segundo lugar, y teniendo en cuenta que la única persona actuando sobre el escenario contenido en el ciclorama soy yo, no

⁵ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, pp. 197-199.

podría decir que las dimensiones dependan únicamente de la cantidad de personajes y sus movimientos, sino que se suma el factor del encuadre dado al personaje y a los demás objetos pictóricos que conforman mis puestas en escena. El montaje de los diversos encuadres es lo que da como resultado un espacio verdaderamente adecuado al acontecimiento que quiero representar, aunque haya mucho más de cinematográfico que de teatral en ese proceder.⁶

Normalmente, en una sesión fotográfica puedo repetir la misma pose decenas de veces, generar un ambiente sonoro que ayude a sacudirme el entorno, lanzar diálogos memorizados al aire, buscar reacciones, tirarme al suelo, cantar o llorar. Es importante mencionar que las sesiones ocurren antes de pintar el escenario, el vestuario o cualquier otra utilería. El personaje en mis escenas existe antes que su escenografía. Con esto quiero decir que tiene que haber una imagen de mi cuerpo para poder crear el entorno en el que voy a insertarlo. Por tanto, el montaje siempre gira alrededor de lo corporal.

En cuanto al porqué hacer una revisión de conceptos generados en la disciplina teatral, o para qué recurrir a la construcción de un espacio que se asemeje a un escenario, las respuestas recaen nuevamente en la imagen. Desde el Renacimiento se popularizó la idea de que la pintura construía ventanas a otros mundos, y mucho antes que eso, el teatro permitió al espectador detenerse a presenciar relatos de eventos que no podrían ocurrir en su día a día. Como mencioné anteriormente, no me interesa hacer imágenes que documenten mi entorno inmediato, sino imágenes de los mundos que he experimentado como espectadora, pero en las que pueda irrumpir del otro lado, situándome dentro de la ficción. Resulta por demás conveniente que pueda construirse simbólicamente cualquier realidad dentro de los límites de una imagen, sea esta teatral, cinematográfica, pictórica o fotográfica.

⁶ En principio, la imagen filmica es resultado de la secuenciación de imágenes fijas que producen movimiento perceptual. El montaje asegura relaciones formales al construir esa secuencia: efectos de enlace, alternancia, la construcción del espacio filmico y la diégesis (desarrollo narrativo de los hechos en un relato) (cf. Jacques Aumont *et al.*, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, pp.19 y 68).

Al enunciar su postura frente al propósito de su quehacer, Bertolt Brecht dice que el arte tiene el privilegio de construir su propio mundo. Si su misión es despertar emociones y proporcionar vivencias, entonces es una exigencia inútil lograr la exactitud en la representación de acontecimientos. Una imagen insuficiente, falaz y anticuada podría cumplir con ese objetivo.⁷ Antes de pasar al siguiente subapartado, tendría que agregar que las acciones que derivan en imágenes –observar, construir, seleccionar, encuadrar, montar– siempre vienen cargadas de parcialidad y tendencia. El “privilegio” de hacerse de un mundo propio no es exclusivo del arte, sino que se extiende a ámbitos como la religión, la mitología e incluso la ciencia. Aquí el verbo *construir* puede leerse como “hacer comprensible” o “prescribir sentido”. En no pocas ocasiones la realidad es más atractiva dentro de una imagen que en el entorno inmediato, convirtiéndose en una promesa para el espectador.

b) La imagen como invención del mundo

Entiendo el *montaje* como el conjunto de prácticas provenientes del teatro, la cinematografía, la fotografía, el dibujo o la pintura, necesarias para construir una realidad alterna dentro de una imagen, articulándose con otras que pueden ser de distintas naturalezas y tener diversos soportes. En dicho proceso hay una intención narrativa, puesto que cada elemento compositivo cumple una función o un papel dentro de un relato, en el que se muestra la lógica interna del otro mundo.

Primero habría que dejar claro el enunciado relativo a las distintas naturalezas y soportes que podrían tener las imágenes. Sobre este tópico Fernando Zamora hace una distinción a grandes rasgos entre imagen sensible e inmaterial. Al primer tipo pertenecerían todas aquéllas

⁷ Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 79-80.

que siendo fijas, en movimiento, bidimensionales, volumétricas, holográficas, visuales, táctiles, sonoras u olfativas, se tornan en objetos al contacto con los sentidos. En el segundo tipo entrarían todas las que no tienen ninguna clase de manifestación física (aunque eso no las desligue de la percepción o evite que puedan ser descritas). Son internas, como los sueños, recuerdos, proyecciones, ensoñaciones o alucinaciones.⁸ Hago uso de esta tipología porque, por un lado, en el germen de cualquier *montaje* existe un fenómeno de migración de imágenes de una categoría a otra: maquinaciones suscitadas por el cine o el teatro, bocetos (mitad sensibles y mitad proyectuales) sacados de recuerdos, o pasajes literarios trasladados a ilustraciones. Por otro lado, el impacto del *montaje* y, por ende, de toda la puesta en escena, depende de la creatividad con la que imágenes sensibles de distintos soportes interactúen unas con otras, así como de las imágenes inmateriales que sugieran. Un ejemplo sencillo es la banda sonora en el cine, es decir, una imagen de soporte musical que aporta significación a una de soporte visual que transcurre en el tiempo.

⁸ Vid. Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, p. 104.



Fig.4

Marija embarazada
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía y pintura digital
2018

c) Maruja embarazada

Conocí a una mujer que se hacía sesiones fotográficas en cada uno de sus embarazos, a manera de celebración. Puesto que se trataba de una decisión íntima entre ella y su pareja, las poses iban de lo arquetípicamente maternal a un verdadero redimensionamiento de su sexualidad, dado que su vestuario consistía en lencería. Sus fotografías transmitían una atmósfera bucólica, romántica, volviéndose una hiperfeminización de su cuerpo. Algunos de sus gestos parecían sacados de un catálogo: las manos acariciando el vientre, la mirada hacia el bebé o al frente, y algún nivel de sonrisa. Todo parecería indicar que, para ella, el embarazo era un estadio de privilegio.

Si tuviera que catalogar las obras de mi producción de acuerdo con las imágenes mentales que las originaron, *Maruja embarazada* (fig. 4) estaría dentro de “miedos”. La estructura es cuadrada y estática. *Maruja* aparece al centro, de perfil, cubriendo su rostro, mostrando un embarazo avanzado, en ropa interior y usando mallones. La paleta es de grises, pero con tendencia hacia los magentas y verdes. El fondo es casi plano, salvo por una luz tenue que se ubica en la mitad derecha y que revela la presencia de una cortina negra.

La descripción que acabo de hacer responde a cánones pictóricos de composición, color, personajes y objetos representados. Podría leerse también como la descripción de una escena, o el fotograma de alguna película, así que seguiré hablando de la imagen en función de la acción, para después pasar al espacio y llegar, finalmente, al mundo contenido en la puesta en escena.

Contrario a la tipificación mencionada de poses para embarazadas, aquí el vientre parecería haber sido impuesto sobre el cuerpo que lo lleva. El gesto de taparse el rostro con las manos niega la identidad y también tiene una lectura de desesperanza, hartazgo o cansancio. La composición es muy estática como para dar a pensar que el gesto es momentáneo y no sostenido. Allí también está el espacio: la figura casi flota en él por efecto de la sombra, que lo cancela casi

todo. La profundidad está insinuada únicamente por el escorzo de la pose y la luz en las cortinas. Es un espacio tan indeterminado que podría ser cualquier parte. Un lugar cualquiera no tiene cortinas ni piso negro, precisamente. El sitio indeterminado, donde sea, se siente transitorio, habitado por cualquiera, al alcance de todos.

En contraste, un espacio aislante, donde el sujeto aparece flotando no es cualquier parte. Es el equivalente a un lugar mental, interno. Es un espacio cuidadosamente arreglado para ese propósito. Podría decirse que se trata de una visualidad inventada para provocar un efecto y satisfacer un deseo de simplicidad y obliteración. La realidad es que todo espacio humano termina, aunque en la imagen parezca infinito. Aislar un elemento focaliza la atención del espectador, le comunica que no hay nada más importante ocurriendo en su entorno y esa intención es frecuente en las sesiones fotográficas con modelo.

Otra característica es el encuadre abierto de la fotografía, que permite ver el cuerpo completo y acentúa la sensación de soledad. En conclusión, el ánimo esperanzador y romantizado de la maternidad se transforma en un mensaje conflictivo para alguien que, lejos de pensar en el embarazo como algo romántico, no quita la vista de su aspecto de invasión parasitaria.

La imagen (fig. 4) escenifica un sentir personal respecto a una situación hipotética. Armé esta puesta en escena con la finalidad de comunicar mi predisposición emocional sobre un evento definitorio en la vida de una mujer. En el siguiente subapartado presento una postura contrastante, que habría estado catalogada entre las imágenes mentales de “cosas que nunca ocurrieron”.



Fig. 5

Marija y Fantine
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, carbón, sanguina y pastel
2019

d) Maruja y Fantine

Andrei Tarkovski menciona que, al encuentro con experiencias personales inspiradoras, que se distingan de lo “amorfo cotidiano”, hay que darle especial atención a la emoción que hace que dicho acontecimiento sea significativo, lo cual resulta más importante de recrear para el montaje, que la precisión mimética de los detalles.⁹ Teniendo el enunciado del cineasta en mente, una anécdota circunda la estructura de *Maruja y Fantine* (fig. 5).

Fantine era una *schnauzer* que vivió con mi familia durante casi 20 años. Yo estaba de viaje el día que decidieron llevarla al veterinario para dormirla. Sabía que su vejez estaba siendo particularmente cruel y mi relación con ella se llenó de momentos de despedida, en los cuales la miraba a los ojos, pegaba mi nariz a su hocico y me ponía a llorar. Nos quedábamos así por largo rato. Fantine se convirtió en todo aquello que le proyectamos como familia, al grado que le adjudicamos una cierta humanización y todavía pensamos en ella en parámetros con los que podría pensarse en una persona. Nunca nos tomaron una fotografía despidiéndonos.

A diferencia de otras piezas de la producción, esta imagen proviene de un evento familiar y los personajes en ella me son terriblemente cercanos. Sin embargo no es tan importante alejarse mucho del entorno inmediato para poder crear una realidad alterna, puesto que la especulación y la fantasía siempre empiezan en el “qué tal si”. En la anécdota prácticamente describí la acción de los personajes en la puesta en escena, lo cual implica que la pose, a diferencia del caso anterior (fig. 4), no fue sacada de un catálogo de retrato, sino que emula conductas muy específicas; en teoría, propias de quien no está consciente de tener una cámara en frente (aunque eso no las exente de conformar otro catálogo de poses “inadvertidas”).

⁹ Cf. Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, pp. 27-28.

El encuadre forma un plano cerrado, en el que se invade el espacio vital de los personajes para hacer partícipe de la intimidad al espectador. La luz detrás de ellos, pasando entre las plantas, simula la del amanecer con una gama de amarillos. La poca profundidad de campo se acentúa con la desaturación del color, fundiéndose con la luz que viene desde el fondo.

La representación de la intimidad, mediante decisiones visuales como el encuadre cerrado y la contraluz, obedeció a la disponibilidad de un léxico imaginario que aprendí específicamente de la cinematografía y la fotografía. A la luz que proviene del ambiente atrás del sujeto usualmente se le adjudica un mensaje de trascendencia, épico, a la manera de una escena con fuerte carga emotiva, envolvente y con atisbos de otro plano metafísico de existencia.

Del lado de la pintura podría mencionar varios cuadros de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), quien, por cierto, perteneció a la facción de pintores que buscaban lograr una apariencia realista en la representación con la maestría del dibujo académico y la observación (por ende, sin apoyarse en fotografías).¹⁰ Su caso es interesante porque frecuentemente recurría a iluminaciones cenitales, o desde atrás, realizando atmósferas bucólicas, vanagloriándose de la luz natural. En condiciones reales, esta iluminación existe en exteriores, (o en lugares cerrados, como un halo divino), por lo cual generan frecuentemente una sensación similar a la de los paisajes, de naturaleza omnipotente frente a lo insignificante humano. El imaginario arroja visualidades aprendidas para efectos calculados. La realidad contenida en la imagen es una donde los fenómenos lumínicos no existen por cuestiones físicas, azarosas, caóticas o libres de cualquier connotación humana. Por lo contrario, ésta es una realidad donde la luz actúa como si tuviera una carga emocional específica que transmitir, como si la afectación que provoca fuera lo más

¹⁰ Bouguereau trabajaba de la observación directa en la ejecución de sus estudios, que usaba como material de referencia para la pintura final (*vid.* Virgil Elliott, “The Technique of William-Adolphe Bouguereau”, *American Artist*, vol. 72, núm. 789, julio de 2008, pp. 61 y 69. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=504452396&lang=es&site=eds-live> (consultado el 14 de enero de 2020). Traducción mía. El artículo está disponible para usuarios registrados de la Biblioteca digital de la UNAM.

importante para ella; como si fuese un sujeto, activo, con una suerte de consciencia puesta al servicio de los personajes.

Tarkovsky, en su entendimiento del quehacer artístico, encontraba la posibilidad de crear un mundo interior o de recrear la realidad por igual. El primero debe tomarse como si fuera real, “establecido objetivamente en la inmediatez del momento registrado”.¹¹ Aquí el autor señala la importancia de mantener un ancla con el aspecto de la realidad aunque se trate de exteriorizar una imagen mental, que bien podría ser visualmente una cuestión enteramente abstracta. Si bien esta opinión denota una atracción por objetos y lenguajes reconocibles y detallados, también contiene la intención de convencer al espectador de que podría encontrarse dentro de un mundo alternativo, por más fantasioso o remoto que éste sea. De igual modo, trata de invitarlo a mirar todo en su entorno inmediato con sospecha.

Así, al trasladar la inmaterialidad de una situación hipotética –como podría ser el haberme despedido de mi perra exactamente en un día soleado– a una imagen mitad fotográfica y mitad pictórica y del emular preceptos cinematográficos de efectividad anticipada para representar objetos cercanos, habla del anhelo por transitar una cotidianidad que exista con emotividad predeterminada.

Maya Deren observa que –al contrario del teatro, que necesita del convivio con el público– la imagen cinematográfica establece una distancia suficiente con el espectador, que lo convence con más facilidad de la realidad que está viendo en pantalla. En palabras de la artista, es posible “creer en la existencia de un monstruo si no se nos pide que creamos que está en el cuarto con nosotros”.¹² La intimidad impuesta por la realidad física de otros medios hace que el espectador

¹¹ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 131.

¹² Maya Deren, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, *Daedalus*, vol. 89, núm. 1 (1960), pp.155-156. Disponible en: <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/20026556> (consultado el 20 de noviembre de 2018). El artículo está disponible para usuarios registrados de la Biblioteca digital de la UNAM, pero también puede consultarse en el siguiente enlace https://www.academia.edu/32147267/Maya_deren_cinematography_the_creative_use_of_reality

se involucre o niegue por completo la experiencia que se le presenta, tal vez convencido de que está apreciando una mera metáfora de la realidad.¹³ La cinematografía, al igual que la fotografía y la pintura en su momento, simulan tener una carga testimonial, por más estrambótico que sea el resultado.

Las puestas en escena que he desglosado hasta ahora (figs. 4 y 5) se concentran en transmitir una sensación o una interiorización amorfas, como podrían serlo el miedo o la nostalgia. Estrictamente, ese objetivo habría sido alcanzable con aterrizajes visuales que relegaran más responsabilidad al simbolismo que a la diégesis. Asimismo, la práctica del montaje conlleva la construcción de un relato, intención que culmina en la imagen. Lo primero que se relata es que el mundo dentro de sus límites es mucho más amplio de lo que puede verse. Analizar una imagen es querer ver más allá y sacar conjeturas. En la definición dada por Jacques Aumont, el *espacio filmico* comprende tanto lo que se muestra en pantalla como aquellos elementos (personajes y objetos) que permanecen fuera de ella, siendo asignados automáticamente por el espectador. Para referirse a ellos existe el término *fuera-campo*.¹⁴ De igual manera, se habla de un *campo fotográfico* que resulta de la suma del espacio representado en la materialidad de la imagen y la existencia de otro que no aparece en ella.¹⁵ Teniendo presentes ambas acepciones, procederé a hablar de otra de las obras.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Cf.* Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁵ *Cf.* Javier Marzal Felici, “Capítulo 4. Una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía”, en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la imagen*, p. 209.



Fig. 6

Marija como Satine
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital y lápices de colores
2018

e) Maruja como Satine

Maruja (fig. 6) aparece en el centro de una composición cuadrada, presentando un movimiento sutil y con la boca entreabierta, como si estuviese a punto de hablar o tratando de escuchar algo distante. A pesar de que la pose es frontal, su mirada no interpela directamente al espectador. En teoría, los espejos, miradas de los personajes y sombras proyectadas de algún objeto ausente, son elementos que inscriben el *fuera-campo* en el campo.¹⁶ Al ver una película, se presupone la imposibilidad de presentar panorámicamente toda la complejidad de una realidad alterna. Por ende, se concede que aquello que no aparezca, se asomará en su momento y sólo si es relevante, puesto que hay un límite temporal para el relato. El espectador no transita libremente el espacio, sino que lo va ensamblando conforme avanza la secuencia de imágenes, y únicamente hasta donde necesite conocerlo.

En contraste, dentro de la pintura de temática narrativa, si bien se comparte la noción de asomarse a un mundo imaginario, no se asume que dentro del cuadro haya algo incompleto. Incluso aquellos elementos que pudieran indicar que el espacio no termina en el marco, como la *mirada fuera de campo*, insinúan una intención más próxima a romper la cuarta pared,¹⁷ buscando implicar al espectador dentro de la escena antes que invitarlo a hacer elucubraciones sobre lo que

¹⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷ La *cuarta pared* es un concepto originado en el teatro y hace alusión a cuatro paredes simbólicas que la ficción finge tener para separarse de la realidad. La ruptura de la cuarta pared podría definirse como una “estrategia aplicable en el arte mimético que consiste en la ficcionalización intencionada de un elemento relacionado con la creación y/o difusión de este mismo arte, pero incoherente en el universo de la ficción, y que, en consecuencia, provoca en el receptor la toma de consciencia del carácter artificioso de la obra y la reflexión acerca de la ficción y sus mecanismos” (Laro del Río Castañeda, “La grieta en la pantalla. Definición y análisis de la ruptura de la cuarta pared en el medio audiovisual”, *Caracteres: Estudios Culturales y Críticos de La Esfera Digital*, vol. 8, núm. 2, noviembre de 2019, p. 405). El artículo está disponible para usuarios registrados de la Biblioteca digital de la UNAM en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=141497355&lang=es&site=eds-live> (Consultado el 17 de mayo de 2020). La revista está disponible para descarga en el enlace <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7323509>

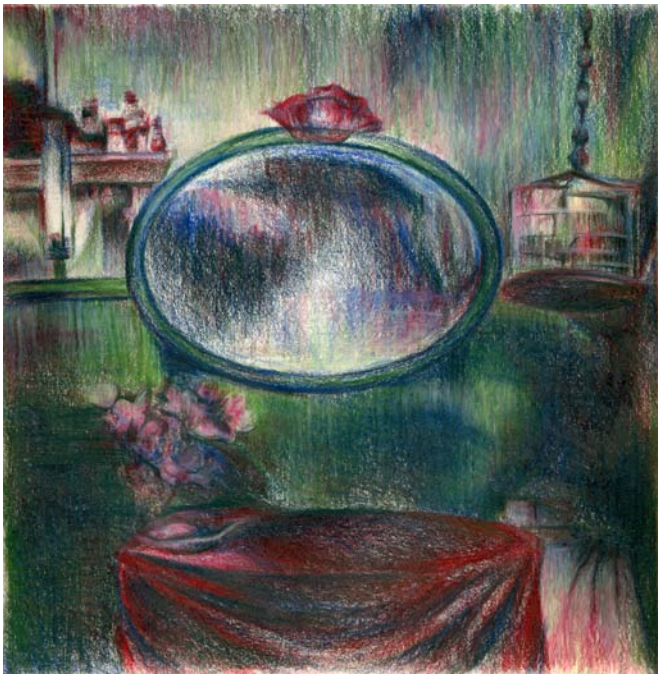


Fig. 7 Escenario para *Mariya como Satine*.
Lápices de colores sobre papel
21 x 21 cm
2018

quedó fuera de la imagen por una cuestión temporal o de encuadre. De cualquier forma, lo anterior no significa que no haya algo ausente de la pintura, pero volveré más adelante sobre este punto.

Por su parte, la fotografía puede quedar en medio de ambas concepciones. En su metodología de análisis, Marzal Felici observa que el espacio fotográfico no es algo dado y construido, a diferencia del pictórico, puesto que la cámara lo sustrae de la realidad en un “gesto depredatorio de

corte”.¹⁸ En este enunciado se señala una diferencia entre construir el espacio y el acto de cortarlo de una realidad irreductible y compleja. El espectador se acerca a la imagen pensando que aquello que no aparece en ella pertenece a un contexto real. Sin embargo, esta situación cambia con la fotografía que abiertamente es producto de un montaje.

La aparición de un gesto o elemento que insinúe un *fuera-campo* forzosamente indica que el espacio total de la imagen pertenece a otra realidad, aunque de algún modo sea obvio que también debe de estar inserto en los límites de un contexto real, como un *set* fotográfico. Podría decirse que la operación es similar a la de la apreciación pictórica. Lo importante sobre la comparación entre una espacialidad y otra es que la experiencia inmersiva que se busca proporcionar al espectador ocurre, independientemente de lo mucho o poco que se le lleguen a dar a conocer los espacios visible e invisible en la representación. Para ahondar en este punto, me

¹⁸ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 209.

detendré en el espacio que construí como objeto pictórico para *Maruja como Satine* (fig. 6).

La referencia que utilicé para pintar el escenario (fig. 7) fue un fotograma de la película *Moulin Rouge!* (2001),¹⁹ que fue descargado de Internet e impreso en baja calidad (fig. 8). La reflexión en torno a la utilización de fotografía como punto de partida para los objetos pictóricos la haré en el apartado correspondiente al diálogo entre medios. Aquí me limitaré a decir que, de un encuadre más abierto, pensado para mostrar al personaje de cuerpo completo (fig. 8), tuve que optar por un plano más cerrado, debido a las condiciones de desplazamiento en el *set* en el que trabajé (fig. 1).



Fig.8 Fotograma de la película *Moulin Rouge!* (2001) de Baz Luhrmann. Fotografía: Donald McAlpine.

En relación a lo discutido sobre el *campo* y *fuera-campo*, el aspecto dibujístico del escenario (fig. 7) lo convierte en una representación estrictamente escenográfica antes que espacial. No es lo mismo tomar un espacio real e irreductible como punto de partida para hacer una imagen, que partir de la imagen de un espacio para hacer otra. Sería la misma diferencia entre tomarse una fotografía en la escalinata de la Ópera de París y retratarse en la escenografía del segundo acto de *El fantasma de la ópera*, que hace alusión a dicha escalinata.

Desprovisto del personaje de *Maruja*, el espacio (fig. 7) carece de *fuera-campo*. No hay indicios que sugieran al espectador que su complejidad exceda el marco. De hecho, el espejo en el centro no devuelve nada que se pueda identificar claramente como algo que no esté momentáneamente en el encuadre. Si se leyera como una fotografía, entendiéndola con la misma definición de corte de un espacio real, la representación de un espejo sin un reflejo legible podría arrojar que el

¹⁹ *Vid.* Baz Luhrmann, *Moulin Rouge!* (Australia, Twentieth Century Fox/ Bazmark Films, 2001).

espacio está inserto en otro, vacío, aislante. De hecho, después de insertar al personaje, añadí su reflejo en la posproducción digital para que su relación con el espacio fuera más realista y comenzar a sugerir un *fuera-campo*, reforzando así la dirección de la mirada de *Marija*. El hecho de que la escenografía sea un objeto pictórico de dimensiones pequeñas, implica que la interacción del sujeto y el espacio –representada por sombras, reflejos, brillos e inmersión atmosférica– jamás rebasará la imagen. La puesta en escena sitúa el autorretrato en una locación imposible, objetualmente plana.

Ahora bien, la imagen de referencia (fig. 8) es un fotograma perteneciente a una escena en la que la protagonista, Satine, muestra por primera vez el vestido rojo que usará para seducir a un Duque y con el que posteriormente recibirá la declaración de amor de Christian, su contraparte masculina. En la película denominan este atuendo *smouldering temptress* (tentadora ardiente), haciendo alusión a qué personalidad tendría que fingir Satine para convencer a su cliente de financiar la transformación del *Moulin Rouge* en un teatro.²⁰

Varios elementos dan cuenta de esta trama en la imagen: el gesto caricaturesco de la seductora, el espejo (que de hecho sitúa la acción en un camerino) y el rojo incendiario en contraste con la atmósfera de un verde sucio, iluminada con velas. De hecho, el vestido presagia la conversión de un tugurio en un teatro respetable, al mismo tiempo que transforma a su portadora, una prostituta que sueña con convertirse en actriz, en el objeto de deseo sexual máximo para todos los hombres. El que haya hecho este recuento de la trama de la película significa que *Marija como Satine* (fig. 6) estaría catalogada dentro de “recreaciones de otras puestas en escena”, bajo el criterio de las imágenes mentales que detonaron cada uno de los montajes de la producción. Sin embargo, no se trata de la adaptación directa de un suceso acaecido en la película, sino de la reconstrucción de mi memoria alrededor de la gestualidad y atributos que

²⁰ *Id.*

fijaron al personaje de Satine dentro de un imaginario propio de lo deseable femenino: ser estúpidamente atractiva, increíblemente talentosa, una experta manipuladora de hombres, y paradójicamente valorar de forma ingenua el amor romántico por encima de todas las cosas. Más importante aún, morir joven y bella.

La descripción de lo que aparece en el fotograma (fig. 8) es más adecuada para hablar de una pintura o una fotografía en tanto imágenes fijas, en las cuales el tiempo es una huella y no parte de su soporte, como en la imagen filmica o teatral. Precisamente el transcurso de la temporalidad es la gran ausencia en la imagen pictórica a la que hice referencia hace algunos párrafos y a partir de aquí abordaré la última puesta en escena del primer apartado.

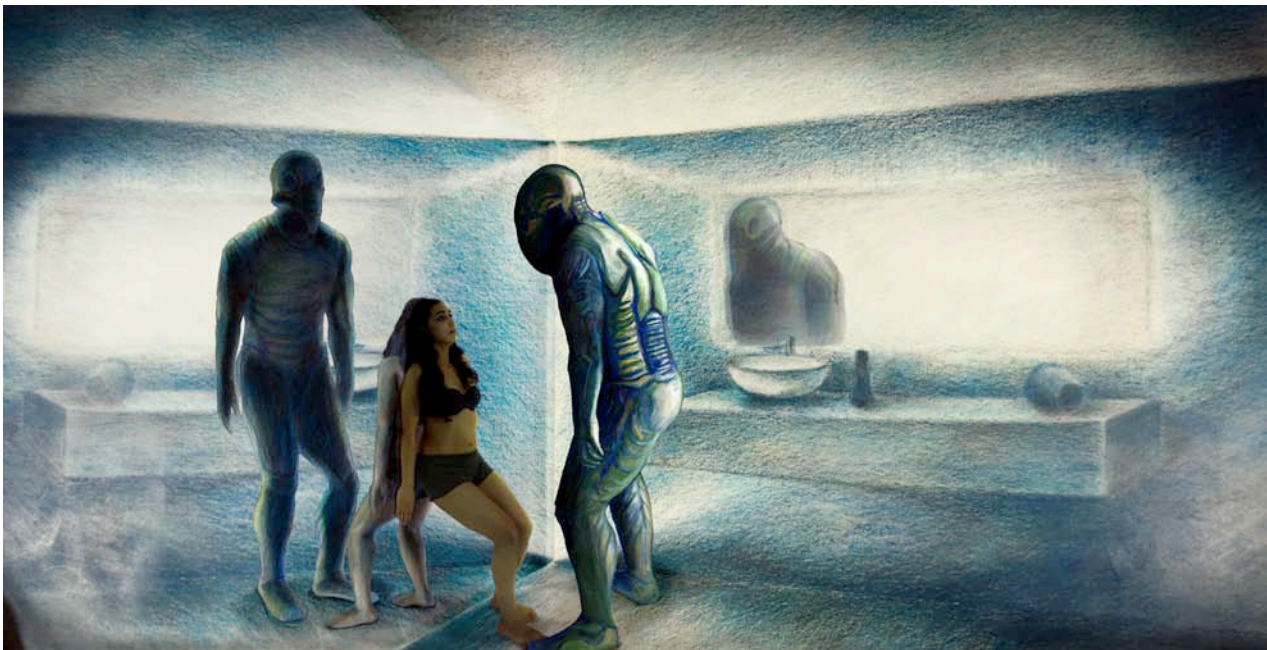


Fig.9

Marija como Re L Mayer
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, lápices de colores y acuarela sobre papel
2019

f) Maruja como Re-L Mayer

En su aspecto narrativo, la pintura ha tenido históricamente la facultad de representar un evento en el acecho (antes de que ocurra) o en la consecuencia (inmediatamente después). Se denomina *entelequia* al instante contingente que permite que un desenlace específico ocurra.²¹ En fotografía existe un equivalente de la idea de congelar una acción en tránsito. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) hablaba del *instante decisivo*,²² el cual exige pericia del fotógrafo para ser capturado o cazado: el disparador detiene el tiempo y lo eterniza. La imagen fija acude a ambos recursos para contener un relato, compensando la ausencia del transcurso del tiempo en el soporte.

En la imagen (fig. 9) hay dos personajes que se reflejan en un espejo. O al menos eso se insinúa. Siendo estrictos, la perspectiva de ambos reflejos es errada respecto a la que hubieran tenido en una fotografía, con un espejo emplazado en ese ángulo. De hecho, están ahí porque es lo que se espera que haya. El objeto “reflejo” fue representado dibujísticamente con base en una imaginación, y no por observación directa o con la ayuda de algún referente fotográfico.

Nuevamente, las posibilidades de desplazamiento en el *set* (fig. 1) impidieron que al menos el reflejo del personaje de *Maruja* fuera resuelto durante la sesión. La imposibilidad de tomar la fotografía en un espejo de esas dimensiones, en exactamente la misma pose, convirtieron el detalle del reflejo en una suerte de *instante decisivo* fallido. De ahí que su imagen fuese construida por expectativa, ajustándose a un esquema (que también habría estado presente en la

²¹ Cf. Pascal Quignard, *La imagen que nos falta*, pp. 31-32.

²² "La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad" (Henri Cartier-Bresson; cit. por Óscar Colorado Nantes, "Postfotografía: informe especial", en *Oscar en fotos*, 2014, s. p. Disponible en: [https:// oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/](https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/) (Consultado el 20 de octubre de 2019).



Fig. 10 Reflejo de un objeto pictórico que representa un escenario.
Fotografía: Maruja Cancino.

observación, sólo que habría sido distinto).²³ G. H. Luquet menciona que este comportamiento es manifiesto en los dibujos infantiles, donde las imágenes surgen de conceptos antes que de experiencia.²⁴

En lo que respecta a la representación del objeto “espejo”, en lugar de recurrir a una solución pictórica como la del resto del escenario, opté por una fotográfica, ingenuamente más anclada en su referente (fig. 10).

Cabe decir que ésta fue una de varias tomas hechas en diferentes ángulos, buscando que la perspectiva del reflejo del escenario pintado coincidiera con lo

anticipado en el boceto. Forcé al fenómeno para que se ajustara a mi expectativa: un *instante decisivo* fabricado.

Si bien pareciera que el *instante decisivo* es un derivado de la *entelequia*, como dije anteriormente, la gran diferencia entre estos conceptos radica en qué tanto admiten las huellas de su construcción: qué tanto revelan o esconden su sintaxis. Si bien el *instante decisivo* ha propagado la noción heroica de que el fotógrafo captura grandes e irrepetibles momentos, atestiguando la increíble realidad,²⁵ la pintura nunca ha ocultado su naturaleza construida, incluso en épocas en las que se le responsabilizaba de materializar la observación y comprensión

²³ “El esquema no es producto de la abstracción, de una tendencia a simplificar; representa la primera aproximación, categoría vaga que gradualmente se va estrechando para ajustarse a la forma que intenta reproducir. Es peligroso confundir la manera en la que es dibujada una figura con la manera en que es vista” (E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, p. 64). Traducción propia.

²⁴ G. H. Luquet denomina a este fenómeno *realismo intelectual* (cf. G. H. Luquet, *L'Art Primitif*, 1930; cit. por Siegfried Giedion, “El arte, experiencia fundamental”, en *El presente eterno: Los comienzos del arte*, p. 75).

²⁵ Cf. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*, p. 169.

objetivas del mundo.²⁶ A todas luces, la evidencia o disimulación de la construcción nunca se ha interpuesto con la idea de que se está mostrando el presagio de un evento, como si fuese real. Los elementos sintácticos de la entelequia y del instante decisivo se



Fig. 11 Fotograma del primer episodio del anime *Ergo Proxy* (2006), de Shukō Murase. Cinematografía: Kazuhiro Yamada.

encuentran en las acciones que propician la contingencia justa: ensayo de gestos, premeditación de poses, alteraciones en el entorno, búsqueda de efectos determinados en fenómenos físicos... Antes de pasar a otro aspecto de estos conceptos, hablaré de la referencia para *Maruja como Re-L Mayer* (fig. 9).

Ergo Proxy (2006) es un *anime* del género *cyber punk* en el que se plantea un mundo en el que humanos conviven con robots de servicio. Sin embargo, varios de éstos se contagian del virus *Cogito*, el cual los vuelve conscientes de su propia existencia. Re-L Mayer es una detective encargada de investigar ese tipo de casos. A la ecuación se suman seres superhumanos llamados *proxy*.²⁷ La escena a la que hago alusión (fig. 11) ocurre durante el primer capítulo, cuando la protagonista se encuentra con un *proxy*. Él irrumpe en su departamento de noche y la acorrala, estando desarmada y vulnerable. Con este relato conformé una imagen mental de lo que quería narrar en la puesta en escena (fig. 9). La memoria me dio un “qué” y visitar el *anime* me proporcionó un “cómo”.

²⁶ El precepto “pintura como ciencia”, de John Constable (1776-1837), llevó a la lectura del “paisaje como transcripción de la naturaleza” (cf. E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 30).

²⁷ Vid. *Ergo Proxy*, episodio 1, “Awakening”, dirigido por Shukō Murase y puesto al aire el 25 de febrero de 2006 por el canal de televisión en Wowow, Japón.

Ese momento en particular no ha perdido intensidad con el tiempo: el gesto del monstruo que se agacha, frente a la mujer acorralada que se desliza por la pared hasta el suelo. En el plano siguiente, la mano del *proxy* se extiende al rostro de ella y presiona el pulgar contra su labio inferior. Definitivamente es una de las interacciones más eróticas que haya visto, aunque trece años después, lo primero que notaría sería la dinámica de dominio y subordinación violentas entre el *proxy* y Re-L Mayer.

Tarkovsky estaba consciente de que en la memoria usualmente se accionan fragmentos como un color, una atmósfera, una personalidad o un sentimiento, asociados a algún evento en particular.²⁸ La atención a los estímulos y cargas emotivas con las que se asimila una vivencia resuelve en buena parte la migración que debe darse de imágenes inmateriales a sensibles en cualquier montaje. En ocasiones, las narrativas son precisas en el “qué” y vagas en el “cómo”. Gombrich pone un ejemplo útil para hablar de este fenómeno: en la Sagradas Escrituras únicamente se revela que Dios creó el Cielo y la Tierra... sin embargo, el hacedor de imágenes debe incluir la información adicional sobre el aspecto de Dios y del mundo ese día. Para dicho propósito hace uso de su repertorio de esquemas,²⁹ a lo que me he referido hasta ahora con el término de *imaginario*. Ahora bien, el “cómo” en la migración de imágenes durante el montaje también afecta los conceptos de *entelequia* e *instante decisivo*. En la narración visual de un acontecimiento –fantástico, mítico, cotidiano o histórico– debe haber algún componente de trivialidad y contingencia para acentuar la sensación de estar atestiguando algo parecido a la realidad. Pueden incluirse desde gestos mínimos del personaje, hasta detalles sensoriales, accidentes lumínicos, atmósferas llenas de polvo y corrupción de la materia. La atención a la contingencia en la construcción de una *entelequia* o de un *instante decisivo* requiere de un imaginario amplio, que enriquezca los “cómos” al trasladar lo inmaterial a lo sensible.

²⁸ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, pp. 27-28.

²⁹ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 110.

El monstruo (fig. 9) no sólo tendría acorralada a Maruja, sino que su sombra se proyectaría encima de ella y habría mugre en el espejo (fig. 9 abajo, izquierda). Hayan o no sido producto de observación directa, estos detalles triviales son anticipados, esquemáticos, espontaneidades premeditadas. Existe una tremenda atracción por asomarse a otro mundo, pero aumenta si está lleno de nimiedades que evoquen el tránsito por el entorno inmediato y que lo vuelvan creíble.

Para cerrar este apartado, hablaré de otra cuestión de la naturaleza construida de una puesta en escena, evidenciada, entre otras cosas, por elementos sintácticos de la imagen.

g) Revelar/esconder las huellas de construcción

En otras consideraciones sobre el medio cinematográfico, Aumont asevera que el filme no se deja ver a sí mismo como filme, ya que presenta acontecimientos como si fuesen una realidad continua y homogénea.³⁰ En parte, la combinación de imágenes de distintas naturalezas –visual, temporal y sonora– en el montaje facilita la experiencia inmersiva en el mundo alterno que se atestigua en la pantalla. Sin embargo, la cinematografía ha heredado este impacto de la imagen fotográfica. En su análisis, Laura González-Flores observa de manera atinada que el peso de la referencia a la realidad en la fotografía es tal, que se termina pasando por alto su sintaxis tecnológica.³¹

Por su parte, Rosalind Krauss traslada a la cinematografía el análisis de Roland Barthes sobre la apariencia “realista”, implicando que es efecto de un consenso en el que, para cada nombre (personaje u objeto) representado en la ficción, existe un referente, una denotación y un dato empírico unificado. La apreciación de lo “real” es resultado de la recurrencia a lo ya escrito,

³⁰ Cf. Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 74.

³¹ Cf. Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía! Textos sobre teoría fotográfica*, p. 32.

ya visto, ya escuchado y ya leído en los códigos. En la imagen cinematográfica quedan ocultos los elementos sintácticos de la imagen –la profundidad de campo, el grano o la luz– porque el espectador primero es impactado por la narrativa, es decir, lee la imagen como escena.³²

Incluso en medios en los que el componente sintáctico es innegable, como la pintura, este fenómeno ocurre. Hochberg sostiene que el éxito de la proyección de un mundo tridimensional en uno bidimensional radica en que los cuadros pueden producir la misma configuración lumínica que una escena, haciendo que se perciban de ese modo antes que como la aplicación de materia sobre un lienzo.³³ Para lograr distribuciones de luz equivalentes no es necesario que el objeto real y su representación coincidan. Un ejemplo en el teatro es cuando la utilería representa ciertos objetos usando otros, hechos de materiales radicalmente distintos, pero cuya apreciación a la distancia funciona siempre que la iluminación no los delate. Habría que añadir a las afirmaciones de Hochberg y Krauss que una escena es, por sí sola, ya una imagen. Por tanto, el espectador sabe que está viendo algo construido y no un pedazo de la vida misma, por más ecos reales que tenga.

Históricamente, la relevancia de acercar la representación a la realidad ha sido la verosimilitud asociada a esta cualidad. No obstante, Brecht advierte que aproximarse más al realismo no necesariamente implica que se pase de la "contemplación de las descripciones a la contemplación de lo descrito".³⁴ Afirmar o negar el proceso de construcción de la imagen es la diferencia entre los conceptos de *entelequia* e *instante decisivo*, reflexión en la que inserté el análisis de la imagen anterior (fig. 9).

³² Vid. Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman, 1975-1993*, pp. 32 y 56.

³³ Cf. Julian Hochberg, "La representación de objetos y personas", en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black (comps.), *Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*, pp. 70-72.

³⁴ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 27.

A lo largo de este primer apartado me he concentrado en hablar de principios organizadores de la puesta en escena, que se han convertido en prácticas creativas dentro de mi producción. Entre ellas están la construcción espacial, la determinación de interacciones entre los personajes, la composición que transforma el suceso en algo para ser visto y los mecanismos de evocación de lo inmaterial a través de la revisión del imaginario. Debo recalcar que la generadora más prolífica de *entelequias* e *instantes decisivos*, la verdadera relatora de la imagen, es la afectación del espacio presente y ausente (*campo* y *fuera-campo*) en el personaje. Ésta se manifiesta directamente en su corporalidad y puede ser que no se requiera de ningún otro elemento para configurar una puesta en escena poderosa.

II. EL MONTAJE SURGIDO DEL CUERPO

El tema de esta segunda parte se ha estado fraguando desde los enunciados del apartado anterior. Al hablar de la puesta en escena en cada una de las imágenes que conforman mi proyecto, el cuerpo es un componente repetidamente aludido. Su presencia puede obviarse en la condición de que haya un sujeto, *Maruja*, que realice cierta acción en un entorno determinado. El involucramiento del cuerpo es evidente también en las poses y los gestos que conforman la sintaxis de entelequias o la construcción de algún instante decisivo.³⁵ De vuelta atrás, al definir la puesta en escena en torno a la mirada, se entiende que el cuerpo se convierte en un significante que asume la finalidad de ser visto, haciéndose consciente de sí mismo y de las limitantes impuestas por el espacio en el que se desenvuelve y dentro del cual deviene elemento compositivo. Nuevamente, el personaje que habita mis imágenes existe antes que sus escenografías, lo cual quiere decir que su cuerpo es el primer instrumento de montaje en puestas en escena que conjugan el encuadre de la cámara y diversos hábitos pictóricos, para narrar o aterrizar visualmente una imagen mental, fantasiosa o proyectual de la propia subjetividad.

a) La condición del cuerpo

Hay un personaje en torno al cual se configura un entorno, en donde ocurre una situación específica. Éste es el orden en el que he planteado cada una de las imágenes de *La historia de Maruja*. Primero me pregunto –al igual que las actrices o las cantantes de ópera cuando buscan nuevos papeles que interpretar–, ¿quién podría ser *Maruja* en cada imagen? Luego me preocupo

³⁵ En el apartado anterior mencioné que los elementos sintácticos de la entelequia son aquellas acciones que propician la contingencia justa, o bien, la apariencia de espontaneidad, como la selección de ciertas poses o la búsqueda deliberada de ciertos fenómenos físicos para que sus efectos se muestren en la imagen.

por resolver en qué situación se desenvolvería, qué haría, con quién más compartiría la escena y dónde tendría que estar. El personaje no se limita a presentarse, estático, en afán de ser calladamente contemplado, para revelar un aspecto de su identidad, como si de un catálogo de rostros se tratase.

Además, el planteamiento de cada una de las preguntas anteriores sobre el papel de *Maruja* conlleva la existencia de una expectativa sobre el comportamiento, capacidades físicas y aspecto del personaje, que se contrasta con la exigencia de adecuarlo como sujeto a un modelo externo y lejano. Al cuestionamiento ¿quién podría ser?, le sigue ¿qué aspectos de Maruja ya están dados y funcionan tal cual están, y cuáles tendrían que modificarse para que en esta ocasión apareciera como alguien más? Internamente, Maruja existe si y sólo si hace algo, en función de las escenas que protagoniza. La acción del cuerpo construye un puente entre un sujeto ficticio y otro real – que existe más allá de los límites de un escenario, una pantalla o un *set* fotográfico–, en el sentido de que ambos habitan, disponen y se ven limitados por la misma corporalidad.

En un texto de Blanca Gutiérrez Galindo queda establecido que el cuerpo es el eje de la relación humana con el mundo, en tanto determina la existencia en un ámbito espacio-temporal y actúa como medio primordial de conocimiento del entorno. Asimismo, el cuerpo es la imposición más inmediata, concreta y singular que opera sobre un individuo.³⁶ Cabría agregar que esta relación con el mundo es increíblemente cambiante, inestable y frágil, puesto que juzgar un acontecimiento en dos etapas distintas de la vida, con un cuerpo afectado por edades contrastantes, es un ejercicio que puede arrojar resultados tan alejados entre sí como los que se obtendrían de dos personas distintas, puesto que se involucra un cambio en la conciencia.

En lo que respecta al proyecto, donde cada autorretrato es habitado por un personaje que existe únicamente si está haciendo algo en una escena, el punto de partida es este

³⁶ *Vid.* Blanca Gutiérrez Galindo, “Prólogo”, en Iván Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, p. 27.

distanciamiento propiciado por transiciones corporales respecto de los diversos referentes, objetos y otredades que conforman mi imaginario personal. La adecuación del personaje de *Maruja* a dichos modelos externos no sería la misma si esta producción continuase todavía dentro de tres años, como no pudo haberlo sido si se hubiera hecho hace cinco. De ahí la importancia de abordar el proceso de montaje desde un cuerpo femenino entrando a sus treintas.³⁷

Ahora bien, el que el cuerpo sea una imposición tan absoluta sobre el individuo no implica que el sujeto que lo habita tenga dominio sobre él *a priori*, especialmente si pretende convertirlo en su principal instrumento expresivo. Basta ver el arduo entrenamiento que hace cualquier artista escénico, marcado por el constante desafío a los límites físicos normales, para adquirir habilidades que idealmente tendrían que dominarse al grado de parecer fluidas, naturales y sin esfuerzo. Comprometer la corporalidad es el primer requisito para resignificarla y convertir al cuerpo en algo hecho para ser visto.

b) El cuerpo ritual

El montaje que surge del cuerpo depende, en primer lugar, de la capacidad de éste para convertirse en imagen, ya sea de sí mismo, en un acto autorrepresentativo e identitario, o bien, en imagen de algo más. En ambos casos, el manejo de la corporalidad es un instrumento expresivo, en el que se perfecciona la capacidad de proyectar un mensaje o sensación específicos al espectador. El cuerpo se puede convertir en imagen debido a su potencial simbólico, mediante el uso de recursos performáticos, que provienen de la ritualidad y del teatro. En tanto imagen, deviene un ente cuya existencia se justifica si es apreciado, si tiene un interlocutor que pueda

³⁷ La definición de montaje, dada en el apartado anterior es la siguiente: conjunto de prácticas provenientes del teatro, cinematografía, dibujo, fotografía o pintura, que articulan imágenes de distintas naturalezas y soportes para construir una realidad alterna que opere dentro de una imagen. El cuerpo es instrumentalizado en tanto elemento de montaje de manera distinta en cada una de las disciplinas mencionadas.

leerlo. Para los fines de esta tesis, centrada en un proyecto con un fuerte componente fotográfico, centraré la atención en el tema de la corporalidad proyectada dentro un *set*, sin dejar fuera su utilización en otros ámbitos, como el escénico. Sin embargo, considero prudente detenerme un poco en la cuestión simbólica del cuerpo antes de enfocarme en la experiencia de realizar sesiones fotográficas e intervenciones digitales.

Es inevitable establecer asociaciones entre los símbolos aterrizados y construidos por la corporalidad y un origen ritual de su instrumentalización. Asimismo, el concepto de *rito* sólo tiene sentido cuando se le asocia con el de *mito*, lo cual implica que hay una dimensión mítica, sagrada o divina que se añade también al cuerpo. En su aproximación a la conducta ritual, Mircea Eliade establece que un mito es la narración de un acontecimiento ocurrido en un tiempo primordial, poblado de seres sobrenaturales (dioses, héroes, ancestros, figuras patrióticas, activistas sociales, celebridades...), cuyas acciones dieron como resultado la realidad que habitamos. Su idea central es que la irrupción de lo sagrado en el mundo es la causa de que seamos seres mortales, sexuados y culturales. A todo esto, el papel del rito es permitir que dicha irrupción ocurra nuevamente, que lo mítico se instale periódicamente en lo real mediante la repetición de ciertas acciones, presuntamente realizadas por algún ser sobrenatural, fenómeno al cual el autor denominara *mito del eterno retorno*.³⁸

Esta noción se amplía con la de Joseph Campbell, quien, al explorar la convivencia entre lo sacro y lo profano a través del rito, encuentra en las ceremonias la posibilidad para que cualquier individuo asuma un rol modélico o arquetípico, que bien podría ser el del guerrero, la novia, el sacerdote, el jefe, la viuda o el hijo. En un enunciado un tanto platónico, Campbell considera que una persona es sólo una fracción o distorsión de la “imagen total del hombre”. Es masculino o femenino, infante, anciano, mas nunca todo a la vez. De ahí que la importancia de preservar la

³⁸ Cf. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, pp. 12-13 y 42.

conducta ritual sea, más allá de restaurar el orden del mundo, encontrar la elevación del espíritu. La ritualidad dota a las crisis personales y acontecimientos de vida de una forma clásica, impersonal y trascendente, que se parece más al proceder ejemplar de seres míticos.³⁹ De acuerdo con esta observación, la especificidad, la imperfección y la contingencia que informan la identidad y la visión subjetiva del mundo son aspectos que tendrían que ser superados para lograr afrontar el caos y prescribirle sentido a la realidad.

Después de esta somera definición de lo ritual y lo mítico, volveré a hablar de la condición más específica, imperfecta y contingente de todo individuo, es decir, de su cuerpo. Dentro del rito, el cuerpo se adereza de símbolos, si no es que se toma como símbolo en sí mismo. Es catalizador para invocar al tiempo mítico y hacerlo presente en la realidad profana y caótica. Sin embargo, este enunciado es válido para cualquier ámbito en el que el manejo de la corporalidad sea un instrumento expresivo. La conducta ritual incluso excede el espacio ceremonial para integrarse a la definición misma de teatro,⁴⁰ y también manifestarse en el ícono pictórico o el acto fotográfico.

En su libro, *La piel como superficie simbólica*, Sandra Martínez Rossi equipara la fotografía con un *performance* congelado o un rito momentáneo, especialmente aquella que es armada, planeada y que no es hecha con fines de documentar la realidad.⁴¹ La situación que plantea la autora es muy particular. Al hacer esta comparación, no sólo pone especial atención en el acto fotográfico que surge como puesta en escena, sino que le adjudica la misma tarea de invocar un mundo mítico mediante la repetición de una secuencia determinada de acciones. Tal vez sea una

³⁹ Cf. Joseph Campbell, *Hero with a Thousand Faces*, pp. 330-331.

⁴⁰ “La dimensión más importante del teatro es la de ser un proceso ritualizado de representación del mundo y de la existencia humana en todo absurdo y paradoja” (Peter Stein, “Conservar las distancias. Entrevista con Georges Banu”, en Peter Stein *et al.*, *Con Brecht*, p. 20).

⁴¹ Cf. Sandra Martínez Rossi, *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, p. 292.

declaración potente para alguien que sólo pretenda posar despreocupadamente frente a la cámara, hasta que viene el siguiente cuestionamiento: si no es el origen de la realidad tal cual la conocemos, ¿qué tiempos míticos son invocados durante el acto fotográfico?, y de haberlos, ¿a la imagen de cuáles seres supremos se ajusta el cuerpo del sujeto? Las respuestas podrían encontrarse en lo inmediato. En el acto mismo de encuadrar hay un restablecimiento del orden del mundo; en el de posar, la evocación de un modelo, el reajuste del cuerpo a una especie de arquetipo; aunque el momento sagrado sea cuestión de un instante y el resultado no necesariamente sea el crecimiento espiritual.

En lo que respecta a los rastros de ritualidad en el proyecto, podría ubicar tiempos primordiales en la memoria, en las imágenes mentales, en personajes y escenas específicas con las que crecí y con las que me hice de una idea ampliada del mundo. Revisar mis preferencias en productos ficticios es muy parecido a realizar una búsqueda de seres míticos a los cuales emular. Al reparar en los pormenores y contingencias que me hacen pensar que soy determinada persona, que se atiene a ciertas convicciones sobre su entorno y sus relaciones, ocasionalmente se asoman diálogos dichos por alguna actriz en una película o frases cantadas por alguna heroína operística, como si de conductas ejemplares se tratase. Sin embargo, saber que estoy ante creaciones humanas parciales e imperfectas (tan parciales e imperfectas como las deidades de cualquier mitología), producto de su época, me hace rechazar la idea de que haya una “imagen total de mujer”.

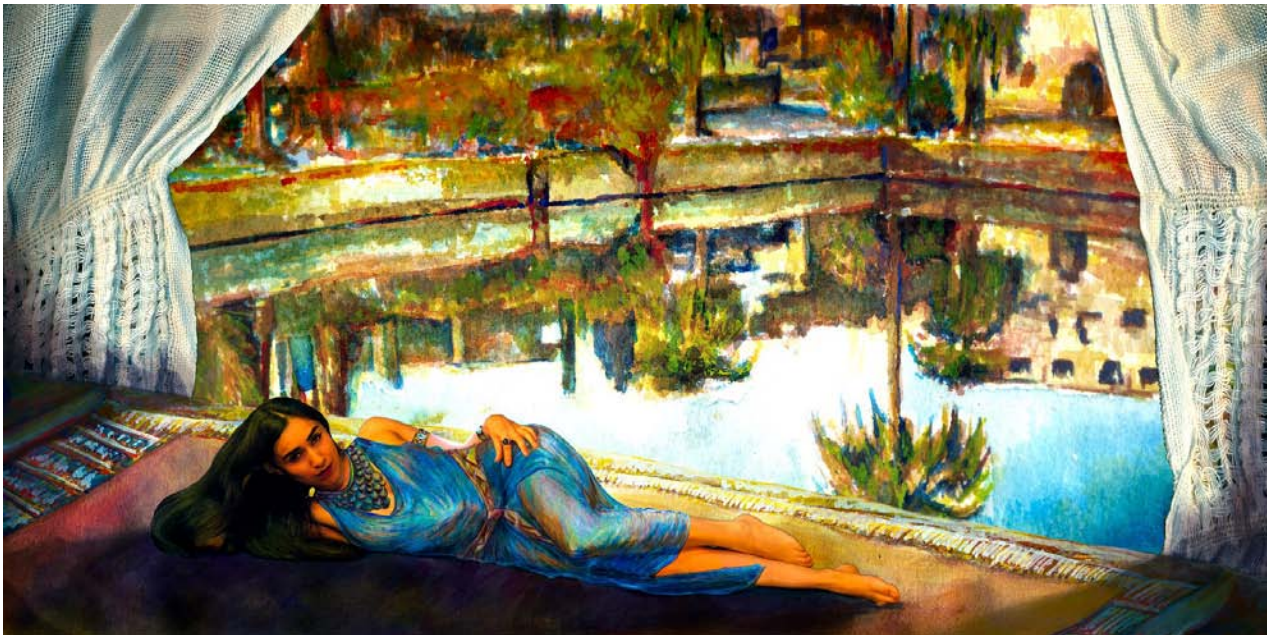


Fig. 12

Marija como Nefernefernefer
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, acuarela, gouache, lápices de colores y objetos escaneados
2018

c) **Maruja como Nefernefernefer**

Este autorretrato (fig. 12) es resultado de una amalgama entre lo pictórico y lo fotográfico. Primero, posé en el *set* colocando una lámpara detrás de mi espalda baja y otra alejada, frente a mi rostro. Al finalizar la sesión, seleccioné la fotografía mejor lograda y recorté la figura del fondo. Luego, dibujé y pinté el vestido en papel albanene; el piso, sobre cartón y el paisaje del fondo, sobre papel de algodón. Más adelante, escaneé el vestido, el piso y el paisaje. Posteriormente, coloqué una *pashmina* directamente sobre la superficie del escáner e hice las “cortinas” con el recorte de esa imagen. Por último, monté todo digitalmente, añadiendo luces y sombras con pintura digital y diferentes filtros.

En realidad me concentraré en las implicaciones de diversos aspectos técnicos hasta el siguiente apartado, sin embargo, abro el análisis de *Maruja como Nefernefernefer* (fig. 12) con ese relato para resaltar que el único signo, cuya cualidad fotográfica es inamovible en la imagen final, es el del cuerpo. Todos los demás elementos en la composición –el vestuario, la escenografía, las luces y sombras– fueron manipulados hasta que parecieran ser un entorno afectado por el personaje que lo habita.

Por un lado, el cuerpo de *Maruja* es un sujeto específico, no un objeto que pueda abrirse a significar otros. Tiene una edad, ciertos rasgos y una postura tal que funcionan para adjudicarle una personalidad y establecer una identidad. Por el otro, la presencia de un vestuario –que en este caso hace referencia a monografías sobre la indumentaria de las mujeres adineradas en el Antiguo Egipto–, termina de contextualizar al cuerpo, al tiempo que establece un puente entre el aspecto de *Maruja* y el de un personaje femenino ficticio.

La ropa es el primer objeto añadido y moldeado al cuerpo en la imagen, y en tanto objeto pictórico, que es transformado en fotográfico, es el punto de quiebre entre lo que puedo poner

fisicamente frente a la cámara y lo que tengo que simular o generar desde cero. Convertido en imagen fotográfica, el cuerpo de mi protagonista se extiende sobre una esterilla pintada con *gouache*, portando un vestido de papel encima, como si de una muñeca de cartón se tratase, recibiendo la luz de un falso sol a través de una ventana inexistente. Su presencia en la imagen es la única prueba de que hubo un acto fotográfico, un instante que fue arrancado de su continuo temporal.

En un recuento de su interacción con el medio fotográfico, William Ewing afirma la potencia de la cámara para inventar al cuerpo como referente. Puede hacerlo aparecer extraño, con atributos que rayen en lo mítico, o volverlo ingrátido y transparente. En breve, puede ennoblecerlo o destruirlo.⁴² Sin embargo, no es necesaria la intervención de un aparato fotográfico para lograr inventar un cuerpo frente al espectador. Esta capacidad recae en la manera en la que se construya la mirada sobre el sujeto. En un escenario, por ejemplo, el artista debe atenerse a una disciplina que le permita enfocar la atención del espectador en el todo o en una parte de su cuerpo, resolviendo así el mismo problema que un encuadre.⁴³ Aprende, asimismo, estratégicamente a proyectar algo específico de su corporalidad: su voz, su movimiento o su mera presencia, logrando que el espectador se olvide momentáneamente de estar viendo a un individuo en particular y que atestigüe la aparición de un ente ficticio.

⁴² Cf. William Ewing, *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, pp. 296 y 386.

⁴³ La danza árabe o *belly dance* se distingue de las danzas occidentales por el uso en capas o segmentado de músculos aislados, movimientos circulares y control del torso. Hay ciertos movimientos que llaman la atención hacia las manos (floreos), el torso (ondulaciones) o la cadera (*shimmies*). No es que el resto del cuerpo se quede inmóvil, sino que la bailarina debe conservar la postura y buscar colocarse en un ángulo tal, que genere la ilusión de que el resto del cuerpo desaparece. También puede encuadrar la parte del cuerpo que quiere enfatizar con los brazos y las manos. Las danzas occidentales se basan en el movimiento de brazos y piernas, así como en la creación de líneas simples, lo cual hace que los movimientos se vean a la distancia sobre el escenario. Por el contrario, el *belly dance* es una danza que surgió en ámbitos privados, pensando en lucirse a distancias cortas. Se cree que sus movimientos surgieron como preparación para el trabajo de parto (cf. Heather Emerson, “Belly Dance”, en *Salem Press Encyclopedia*, 2019, s. v. Belly Dance. El artículo está disponible para usuarios registrados de la Biblioteca digital de la UNAM en el siguiente enlace: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=100259045&lang=es&site=eds-live> Consultado el 3 de marzo de 2020).

En contraste, en el caso de que haya una cámara de por medio para estructurar la mirada, pero donde el sujeto esté inadvertido de que se hace una imagen de su cuerpo, el proceso se volverá invasivo y podría incluso hablarse de un ejercicio de dominación o sometimiento. Por el contrario, cuando la misma persona que opera la cámara se coloca frente a ella, no sólo existe plena y explícita voluntad de mitificar al propio cuerpo, de controlar la corporalidad para inventarse como referente, sino que también se manifiesta una constante necesidad de que el aparato corrobore la percepción que uno tiene de sí mismo. Convertir al propio cuerpo en imagen –pictórica, fotográfica o escénicamente– es un proceso que transforma la experiencia sensorial y motriz, llenándola de nuevos matices que pueden ir del pánico por lo azaroso a la más absoluta sensación de control de la realidad circundante. En talleres de actuación se predica la necesidad de delinear un dentro y fuera de escena a través de un cambio energético o de intención hasta en acciones que de otra manera pasarían inadvertidas, como el caminar o la respiración. De igual manera, se efectúa una reestructuración de gestos y movimientos que los dota de importancia, dirección y propósito. En consecuencia, el espacio físico que rodea al cuerpo se transforma en un espacio *otro*, separado del resto, sacralizado o teatral.⁴⁴

Ahora bien, la escena representada (fig. 12), de una mujer con expresión cínica, tendida de lado sobre una esterilla y confrontando directamente al espectador, está basada en un pasaje de la novela *Sinuhé, el egipcio* (1945), del teólogo finlandés Mika Waltari (1908-1979), en la que el protagonista va a casa de *Nefernefernefer*, la hermosa y cruel cortesana que fuera el primer interés romántico del protagonista. Pese a que sabe que será estafado, *Sinuhé* llega con la esperanza de que ella honestamente lo ame.⁴⁵ Antes de proseguir con la interpretación de esta historia, hablaré de una cuestión relativa al montaje detrás de la pose que acabo de describir.

⁴⁴ Cf. Norma Elena Arredondo, “El cuerpo del artista escénico” (taller intensivo del colectivo *Escenia Ensamble* impartido en la Escuela Bancaria y Comercial, Ciudad de México, 4 a 6 de abril, 2014).

⁴⁵ Mika Waltari, “Nefernefernefer”, en *Sinuhé, el egipcio*, pp.83-90.

Después de haber preparado el *set*, las luces y la cámara, y me maquillé, en un ingenuo intento de parecer más “medio-oriental”. Al no tener a la mano un vestuario adecuado, decidí que ese elemento lo añadiría después, pintándolo y digitalizándolo. Me aseguré de que el encuadre abarcara todo mi cuerpo extendido sobre el piso –como imaginé que *Nefénefernefer* aparecería a los ojos de *Sinuhé*: esperándolo con antelación y perfectamente al tanto de su inocencia–, pegué marcas en la tela del *set* para poder dejar mi puesto como modelo y enfocar la cámara.

Posteriormente, puse el temporizador y corrí a colocarme frente al lente. Repetí esos dos últimos pasos alrededor de cincuenta veces. En algunas tomas sentía que mi sonrisa era excesivamente pronunciada, otras, que había descuidado la postura de mis piernas, o que mi brazo derecho temblaba, adormilado. Este tipo de detalles son manifestación de una consciencia específica, que entra en operación hasta que la corporalidad se utiliza como herramienta expresiva y uno se sabe observado .

El sujeto desarrolla diversas imágenes internas y metafóricas, así como derivadas de su sensación, y, que le ayudan, a controlar, aislar o proyectar su corporalidad de manera más eficiente. Para dejar claro este enunciado, recurriré a una vivencia personal que data del tiempo que estudié en el Conservatorio. A lo largo de los años que llevo cantando, me he encontrado con maestros que dan instrucciones tan precisas y extrañas como subir el velo del paladar, hacer una cúpula interna en la boca, enviar la voz hacia la frente, expandir el diafragma o bien, mantener las cuerdas vocales cerradas y abajo. En mi mente esas órdenes se expresan con imágenes abstractas, como engranajes o maquinarias llenas de piezas que tendrían que embonar con cierta rítmica. Varios profesores recurren a metáforas y comparaciones: “imagina que estás hundiendo una pelota en el agua cuando emitas la voz”, “expande el abdomen bajo como si abrieras un hueco hasta las rodillas”... A esas imágenes mentales y musculares podría sumar las que se

producen cuando canto en público: la angustia en mi rostro cuando tenso las cejas, la exageración en lo que hago con las manos, la evasión de mi mirada hacia la audiencia o algún desplazamiento imprudente en el escenario.⁴⁶ Podría, incluso, encontrar ejemplos similares en bailarines o actores que están aprendiendo o tratando de enseñar su oficio. La concientización sobre el cuerpo abre una sensación de temporalidad alterna para quien la experimenta. Genera un flujo incesante de imágenes mentales, motrices, que a veces sólo pueden transmitirse mediante expresiones metafóricas. Y lo más importante, distancian al sujeto de sí mismo y lo convierten en juez del desempeño de su propia corporalidad, en una dinámica de ejecutante y espectador simultáneos.

Por otro lado, el relato que escribí sobre la sesión fotográfica contiene lo que, para fines prácticos, denomino *montaje prefotográfico*: todas aquellas acciones de procedencia teatral, con tintes rituales, tales como caracterizarse con maquillaje y vestuario, que tienen que ocurrir para que, al momento de presionar el disparador de la cámara, cierto objeto o situación aparezca en la imagen. Aparte de otras prácticas que abordé en el apartado relativo de la puesta en escena –la utilización del espacio en el *set* como si fuese una escenografía, o la búsqueda de ciertos efectos ópticos para que se vean espontáneos en la imagen–, es justo en esta etapa que el sujeto tiene que echar mano de su repertorio de esquemas corporales para inventar un cuerpo frente a la cámara.

En el ámbito de la representación, Gombrich recalca la imposibilidad de crear una imagen de la nada. El pintor, el dibujante, e incluso el fotógrafo, necesitan un vocabulario de imágenes antes de embarcarse a construir algo nuevo. Más importante aún, el artista no empieza con su impresión visual, sino con su idea o concepto de lo que quiere representar.⁴⁷ Esta postura se replica cuando la imagen se aterriza en el cuerpo. La reestructuración de gestos y movimientos

⁴⁶ Para contrastar esta vivencia personal con el testimonio de alguien verdaderamente reconocido en el ámbito operístico, *vid.* Renée Fleming, “Apprenticeship”, en *The Inner Voice. The Making of a Singer* (Nueva York, Penguin Books, 2005), pp 34-55.

⁴⁷ *Cf.* E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 62, 73, 75 y 147-148.

no está exenta de tomar la observación de otras corporalidades –reales, cercanas, lejanas, ficticias o estereotípicas– como materia prima o esquema para crear un personaje.

En un estudio acerca de la historia del retrato en la pintura occidental, Pedro Azara relata que, antes del advenimiento de la fotografía, muchas personas que comisionaban retratos no estaban dispuestas a perder su tiempo posando. Enviaban a los pintores otros cuadros o dibujos, y en el peor de los casos, descripciones verbales con emisarios, para que tuvieran alguna referencia con la cual trabajar. Además, hasta mediados del siglo XVIII, era común que los artistas dispusieran de modelos y esquemas clásicos: conjuntos de poses, gestos, ademanes y expresiones de medida que sacaban del arte grecorromano. Esta costumbre perdió interés con la llegada de la sociedad industrial, cuando el prototipo de hombre se redujo a un individuo intrascendente y sin provenir.⁴⁸ Para regresar a lo que concierne al montaje prefotográfico en *Maruja como Nefernefernefer* (fig. 12), presento el siguiente extracto de la novela, en el que *Sinuhé* regresa a Tebas y se entera, por el testimonio de un viejo embalsamador, de que su venganza contra *Nefernefernefer* fue un fracaso:

...aquella mujer terrible recobró el conocimiento en la Casa de la Muerte, porque una mujer como ella no muere nunca, y si muere, su cuerpo debe ser quemado para que no regrese jamás, y después de haber aprendido a conocerla, la llamamos *Sethnefer*, la belleza del diablo. [...] Antes de su llegada vivíamos una vida simple y laboriosa, alegrando nuestros corazones con la cerveza y nos enriquecíamos robando a los difuntos sus joyas [...]. Pero la llegada de esa mujer transformó la Casa de la Muerte en una gruta infernal. [...] Le bastó tres veces treinta días para despojarnos completamente. [...] Dos embalsamadores que estaban locos por ella se ahorcaron con sus cinturones porque se burlaba de ellos y los despreciaba; [...] si alguien quería detenerla, otro se interponía a su favor para merecer una sonrisa o una caricia de ella. [...] Y prometió volver al cabo de un año. [...] Los embalsamadores han aprendido a robarse unos a otros, de manera que la tranquilidad ha desaparecido. Por esto comprenderás por qué la hemos llamado *Sethnefer*, porque aunque verdaderamente es una mujer muy bella, resulta la belleza del diablo...⁴⁹

A lo largo de la novela, *Sinuhé* se enamora de varias mujeres, pero pasa gran parte de su vida atormentado por la primera de ellas. *Nefernefernefer* se ajusta perfectamente al arquetipo de la

⁴⁸ Cf. Pedro Azara, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, pp. 101-102 y 123-126.

⁴⁹ Mika Waltari, *op. cit.*, p. 297.

femme fatale y al de la villana come-hombres. Todas sus apariciones están marcadas por la desgracia e infortunio que provoca en las vidas de aquéllos a quienes seduce, obsesionándolos con ella, despojándolos de sus posesiones y humillándolos públicamente, afectando el futuro de familias enteras con tal de acumular riquezas. El deseo que provoca es del tipo que lo consume todo a su paso. Es irredimible y ama el caos por el caos mismo. Al igual que otras villanas, *Nefernefernefer* utiliza su cuerpo como valor de cambio, volviéndolo sinónimo de lujo, exceso, sofisticación y capricho. Estos cuerpos son tan misteriosos que, si han sido atravesados por la miseria en algún momento, lo esconden a toda costa. Simulan invulnerabilidad y tienen a la mano todos los remedios contra la decadencia.

La naturaleza mítica de estas representaciones femeninas las hace desaparecer del relato antes de envejecer, caso de *Scarlett O'Hara* o *Turandot*.⁵⁰ En lo que concierne a *Nefernefernefer*, no se vuelve a saber nada de ella después de que escapa victoriosa de la Casa de la Muerte, siendo aún extraordinariamente hermosa.⁵¹ Mitificarla (asimilarla a un arquetipo) es muy sencillo, puesto que su existencia siempre es narrada por terceros, por los mismos hombres en cuyas vidas irrumpió, con anécdotas que la hacen parecer profundamente inhumana y maquiavélica. Sin embargo, el encanto y el atractivo de personajes como ella también radica en la imposibilidad de explicar las motivaciones detrás de sus conductas, especialmente cuando su existencia no es narrada por ellas mismas.

⁵⁰ *Scarlett O'Hara* manipula y seduce a hombres a los que no ama por estrategia de escala social, causándoles todo tipo de desgracias, y llegando a afectar a su propia familia. Su historia se cierra en el momento en el que Rhett Buttler –un hombre moralmente ambiguo, pero genuinamente enamorado de ella– se decide a dejarla y ella regresa a su casa, en Tara. Por su parte, la princesa *Turandot* mandó decapitar a cientos de príncipes de otros reinos cuyas propuestas de matrimonio rechazaba, hasta que llegó uno capaz de resolver los acertijos que ella ponía como condición para casarse. Faltando a su palabra, *Turandot* ordenó ejecutar una masacre entre su pueblo con tal de encontrar a alguien que pudiera revelarle el nombre de este misterioso príncipe (Calaf), con quien termina casándose tras admitir que sí se había enamorado de él, haciendo del genocidio anterior un gesto absurdo (cf. Victor Fleming, *Gone with the Wind*, 1939; Estados Unidos: Metro Goldwyn-Mayer/ Selznick International Pictures, 2011; DVD y G. Puccini y F. Alfano, *Turandot*, ópera en 3 actos, estrenada en Italia en 1926).

⁵¹ Mika Waltari, *op. cit.*, p. 297.

Si bien estoy al tanto del problema de representar sistemáticamente a la mujer (o a cualquier otra población) como ente nocivo, también estoy consciente de que el afán por redimir a una villana significa negar la posibilidad de que haya mujeres genuinamente malévolas y, por lo tanto, cerrar una veta de expresión individual. Adoptar el esquema corporal de la devora-hombres implicó tanto maquillarme de cierta forma o planificar un vestuario, como pensar en los gestos o poses que asocio a la coquetería cínica, o a la voluntad malintencionada de convertirme en objeto de deseo. Así, pues, me parece curioso pensar que mi corporalidad dejaría de ser adecuada para encarnar este personaje mítico (y en teoría inmutable) dentro de unos cuantos años, puesto que su construcción sólo me permite imaginarla mientras sea joven. Tal vez eso también indique incapacidad para imaginar mi propia vejez.

d) El montaje prefotográfico. Preludio a Maruja en Harem.

Cuando la imagen fotográfica es construida con las mismas prácticas que una puesta en escena, la etapa del montaje prefotográfico se convierte en la verdadera anécdota detrás de la toma. En su libro, *Otra manera de contar*, John Berger y Jean Mohr incluyen en la definición del medio fotográfico el acto de añadir un significado a la imagen. Dado que la fotografía es arrancada de una continuidad, dicho significado se traduce en asignarle un pasado y un futuro a lo que aparece registrado que, dicho sea de paso, es prueba de que algo existió, mas no evidencia de qué sentido tuvo. Si el suceso es de dominio público, el sentido de la imagen será histórico; si es personal, el sentido será hablar de la vida; si es un paisaje, de la luz y del tiempo.⁵²

Ambos autores insinúan la existencia de un fenómeno emocional que entra en juego de manera muy particular frente a la imagen fotográfica, que se adhiere a la noción de instante

⁵² Cf. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, p. 90.



Fig. 13 Portada y contraportada del librito del disco *Harem* (2003), de Sarah Brightman.
Fotografía: Simon Fowler

decisivo: el espectador se enfrenta a ella asumiendo la tarea de construirle una narrativa a la elección única y esencial del continuo temporal que hiciera un fotógrafo. Para cada fotografía debe de haber una anécdota. En este sentido,

la imagen sería también la cesión simbólica de la mirada, o del acto de atestiguar un acontecimiento. Al trasladar estas aseveraciones a la fotografía abiertamente producida por un montaje, que construye una entelequia, en lugar de capturar un instante decisivo,⁵³ el pasado más probable, la historia arrancada del continuo temporal, es el proceso para lograr la puesta en escena –maquillarse, ensayar poses, moverse en el *set*, imprevistos y accidentes afortunados–. Por el contrario, el futuro adecuado para una imagen fotográfica de este tipo no forma parte ya del entorno inmediato en el que se hizo la toma, sino que está contenido en la historia que la puesta en escena pretende relatar. Es un futuro que ocurre en una realidad alterna.

Esta fotografía (fig. 13) fue escaneada de la copia del álbum *Harem* (2003) que adquirí a la edad de quince años.⁵⁴ En la imagen, la línea de horizonte es baja y lejana, acentuando la sensación de profundidad y agrandando la escala de la figura contra el fondo. Una parte importante del paisaje está a contraluz y la composición es muy sencilla, con mayor peso hacia la

⁵³ En el apartado anterior mencioné la definición de *entelequia* dada por Pascal Quignard, que de forma sucinta se refiere al instante contingente que permite que un desenlace específico ocurra. (*cf.* Pascal Quignard, *op. cit.*, pp. 31-32)/ Cabe aclarar que la *entelequia*, a diferencia del *instante decisivo*, admite su propia constructibilidad, es decir, revela su sintaxis, lo cual no impide al espectador contemplar al evento que narra la imagen como si hubiese sido real. La anécdota detrás del montaje prefotográfico conforma la sintaxis de la entelequia en un relato.

⁵⁴ *Vid.* Sarah Brightman, *Harem* (Estados Unidos de América, Angel Records, 2003; álbum en CD).

derecha, sugiriendo que la mirada transita primero por el oasis, llegando a la protagonista por descubrimiento, como si hubiera emergido de las aguas.

Existe un “detrás de cámaras” de un videoclip en el que se aprecia cómo varios integrantes de un equipo de producción cargan a Sarah Brightman hasta el centro de una fuente, cuidando que ni su vestido, ni sus zapatos se mojen. La ayudan a pararse en el centro, se retiran, esperan a que el agua no se vea perturbada y, acto seguido, graban el video.⁵⁵ Seguramente para esta sesión hicieron algo similar y tuvieron un margen de tiempo muy justo para que la puesta de sol apareciera en la toma. He ahí la anécdota o el pasado más probable que puedo añadir a esa fotografía (fig. 13). Si bien hubo una parte cuidadosamente armada, probablemente también hubo otra parte de cacería, de decisión, la de trasladarse a una locación desértica donde las puestas de sol tuvieran ese aspecto.

Al analizar el género de la fotografía publicitaria, autores como William Ewing y Fred Ritchin recalcan que el propósito de este tipo de imágenes —que involucran el esfuerzo de un ejército de estilistas, iluminadores y demás técnicos, aparte del fotógrafo—, es lograr un resultado convincente acerca de un producto, régimen o estilo de vida, pero sobre todo, que genere la ilusión de que el consumidor puede adueñarse de la experiencia.⁵⁶ Cuando se trata de la portada de un disco, más allá de vender la propuesta musical, hay una clara intención de ofrecer una experiencia envolvente, que puede apoyarse en una temática vista desde cierta estética, materializando visualmente las ideas contenidas en las canciones, o bien en la estrategia de promover el enamoramiento hacia un personaje, lo cual me lleva al autorretrato que elaboré usando esa imagen (fig. 13) como descarada referencia. Siempre he tenido la impresión de que todos los movimientos y gestos de Sarah Brightman son etéreos, propios de personajes que están

⁵⁵ *Vid.* Sarah Brightman, “Behind the Scenes”, en *Harem: The Sarah Brightman Special-A Desert Fantasy*; dir. Rudi Dolezal y Hannes Rossacher (Alemania/ Marruecos, DoRo Produktion, 2004; DVD).

⁵⁶ William Ewing, *op. cit.*, p. 274 y Fred Ritchin, *Después de la fotografía*, pp. 29 y 34.

por encima de cualquier mortal. Sus manos actúan de manera similar a las de las bailarinas de ballet o las modelos de John Singer Sargent (1856-1925). Hay algo de correctísima feminidad en su corporalidad, una sofisticación en la postura heredada de las princesas de *Disney*, las protagonistas de opereta vienesa y las estrellas de teatro musical clásico.

Con este esquema corporal hiperfemenino en mente, coloqué un ventilador apuntando hacia mi rostro, puse el temporizador y corrí a pararme frente a la cámara. Quería que mi cabello volara para añadir un toque dramático típico de los videos musicales, junto con los movimientos en cámara lenta y el encuadre que va recorriendo el cuerpo de la cantante. El montaje prefotográfico terminó la última vez que sonó la alarma del temporizador de la cámara para efectuar automáticamente el disparo. El resultado (fig. 14) es una imagen en la que Maruja adopta una actitud de autoerotismo, de las que suelen manifestarse al estar en soledad frente al espejo, o en las coreografías utilizadas en las baladas *pop*.



Fig. 14

Marija en Harem
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía y pintura digital
2018

e) Maruja en Harem

Hay un aura que rodea a la fotografía de Sarah Brightman que usé como referencia (fig. 13), debido a su existencia física y a la historia que tengo con el disco en tanto objeto. El apego emocional que desarrollé por él fue producido por la estrategia exitosa de ofrecerme una experiencia inmersiva y exótica. Con diecisiete años de distancia puedo notar que el enamoramiento fue premeditado. Sarah Brightman, una mujer inglesa y blanca, aparece bronceada, casi morena, en medio de un oasis... es una representación típica de Oriente hecha con parámetros de Occidente,⁵⁷ donde lo oriental toma el papel de saborizante artificial, de simulación. Sin embargo, a pesar de cualquier concientización de mi parte sobre la naturaleza publicitaria de la imagen (fig. 13), el efecto perdura. Tal vez se le ha sumado la nostalgia.

Al pensar en el impacto que una fotografía suscita en el espectador, Roland Barthes propone los conceptos de *studium* y *punctum*. El primero se refiere al gusto indolente o interés vacío que podría provocar cualquier fotografía medianamente bien ejecutada o que trate alguna temática en particular, pero sin que eso la haga trascender emotivamente para el espectador. Por lo contrario, el *punctum* es un detalle presente en la imagen de manera no intencional, que desencadena una reacción sentimental e instintiva en el espectador por las causas más arbitrarias,

⁵⁷ La imagen de la bailarina árabe exótica, encerrada en un *harem* es un invento occidental. Las milenarias danzas orientales tuvieron un acercamiento a Europa en el siglo XIX, cuando varios artistas viajaban a África y Medio Oriente en busca de inspiración. A partir de ahí empezó la fascinación por las historias de palacios que albergaban hermosas mujeres que cantaban y bailaban para entretenerse a sí mismas. Esta noción pasó a Occidente y adquirió fuerza durante la Feria Mundial de 1893 en Chicago, cuando Fahreda Mahzar, mejor conocida como *Little Egypt*, llevó un espectáculo de danza árabe que cautivó a las audiencias estadounidenses y animó a varias mujeres a querer aprender este tipo de danza. En la actualidad, Kristin McGee recalca que la atracción que la industria de la música *pop* transnacional manifiesta por los “orientalismos” (en la música de Shakira, Beyoncé o las Pussycat Dolls), es resultado de un siglo de representaciones de la mujer oriental profundamente mediatizadas, que la construyen como un Otro exageradamente erótico, exótico e hiperfemenino (*cf.* Natalia García, “La milenaria danza oriental”, en *Zarah Danza Oriental*, sitio web, disponible en: <http://www.arabedanza.com/Historia.html> Consultado el 3 de marzo de 2020 y Kristin McGee, “Orientalism and Erotic Multiculturalism in Popular Culture”, *Music, Sound & the Moving Image*, vol 6, núm. 2, septiembre de 2012, p. 233).

añadiéndole una existencia “fuera de campo” a aquello que lo hace sentirse interpelado.⁵⁸ Probablemente no sea la única vez que mencione estos conceptos, puesto que describen acertadamente mi relación con todos los referentes fotográficos que he usado para elaborar los objetos pictóricos en el proyecto.

En el caso de la portada (fig. 13) a la que hago alusión en el autorretrato (fig. 14), ese detalle aparentemente fortuito, que me cautivó desde la adolescencia y me provoca añoranza en la adultez, es la luz parásita (*flare*) que invade el costado de Sarah Brightman, como si la figura y el fondo se fusionaran a través de la contraluz en un solo plano. Muchos fotógrafos consideran que este tipo de artefactos visuales están en el espectro de accidentes lumínicos que pueden arruinar una toma o enriquecer su retórica visual.⁵⁹ Instintivamente, los paisajes desérticos me generan una sensación de pequeñez cósmica. Mi pensamiento infantil diría que el desierto es lo más alejada que podría estar de todo lo que conozco. Además, las puestas de sol han sido recurrentemente utilizadas como metáfora de la muerte.⁶⁰ Por lo tanto, me aventuraré a decir que no soy la única que se siente seducida por ambos motivos, razón por la que se convierten en lugar común y en efectos bastante previsibles.

Barthes definitivamente descalificaría un *punctum* tan calculado, con todo y luz parásita.⁶¹ Sin embargo, el sentimentalismo resultante fue suficientemente intenso cuando tenía quince años, y ha adquirido otros matices ahora que tengo más de treinta. La explicación más factible es que

⁵⁸ Cf. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 60, 83, 94 y 99.

⁵⁹ Vid. Óscar Colorado Nantes, “La luz como elemento fotográfico”, *op. cit.*, s. p. Disponible en: <https://oscarenfotos.com/2014/05/17/la-luz-como-elemento-fotografico-2/> (consultado el 29 de febrero de 2020).

⁶⁰ La canción para voz y piano “Beau soir”, de Claude Debussy (1862-1918), escrita sobre un poema de Paul Bourget (1852-1935), es un claro ejemplo de la connotación melancólica de las puestas de sol. Se puede leer el poema completo y su traducción al inglés en “Beau Soir” (Bourget, Set By Gaston Carraud, Claude Achille Debussy, Joseph Kaufer) (cf. The Liedernet Archive: Texts and Translations to Lieder, Mélodies, Canzoni, and Other Classical Vocal Music). Disponible en: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=2932 (consultado el 25 de junio de 2020).

⁶¹ “El *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está [...]. Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” (Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 88-89).

sigo impresionada por la fantasía de que exista un paraje exótico y un momento preciso al que una mujer pueda trasladarse para convertirse en espejismo. Evidentemente, recortar y pegar la imagen de mi cuerpo sobre la imagen pintada de ese lugar (fig. 14) es un intento ingenuo de lograr ese conjuro. Añadir la luz parásita con un pincel digital convierte un “accidente” fotográfico en un signo pictórico que, lo mismo que las aureolas en los santos, diviniza al cuerpo de *Maruja* al conectarlo con el cielo abierto, el horizonte distante y el agua.

Por otro lado, Gombrich menciona que, al experimentar la realidad, uno de los componentes sensoriales más importantes es la libertad de voltear la mirada y abarcar objetos remotos en el campo de visión. Si una ilusión brinda esa movilidad, se juzga más realista.⁶² Al replicar el *punctum*, estaba consciente de que ni mi cuerpo ni mi mirada podrían desplazarse dentro de los mismos entornos que Sarah Brightman con todo su equipo técnico al hacer la puesta en escena en Marruecos, o bien, que esa entidad surgida de las aguas de un oasis. Sin embargo, la ilusión está más dirigida a la *Maruja* espectadora que a la *Maruja* protagonista. En películas como *Lo que el viento se llevó* (1939),⁶³ era común ver a los personajes desenvolverse frente a paisajes pintados cual figuras en dioramas. El encuadre y el movimiento de la cámara terminaban de convencer al espectador de que las locaciones se extendían más allá de una pantalla pintada, compensando la movilidad dentro del entorno. Así, cerrar el encuadre a un plano medio corto (fig. 14), en comparación al utilizado en la referencia (fig. 13) es una promesa de que la cámara tiene aún un recorrido por hacer en un simulacro bidimensional de desierto.

⁶² Cf. E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 214.

⁶³ Vid. Victor Fleming, *Gone with the Wind... op. cit.*



Fig. 15

Maruja como Muerte, de los Eternos
de la serie *La historia de Maruja*
Fotografía digital, gouache y acrílico
2019

f) Maruja como Muerte, de los Eternos. Tributo a Zyanya

Hay otra cuestión que aún debo abordar en lo que respecta al montaje prefotográfico, aparte de su naturaleza casi ritual, la adopción de esquemas corporales o su componente anecdótico; me refiero a la afectación del entorno. Pero antes de llegar a este punto, relataré la anécdota detrás del montaje para otra pieza (fig.15), así como el evento que desencadenó a ambos.

Zyanya era una caniche que vivió conmigo poco más de veinte años. Tenía afición por acomodarse en las piernas de mi hermano cuando tocaba el piano, robar manzanas y esconderse en las sillas del comedor. Una vez mató a un pájaro. Ya en su vejez quedó completamente ciega, lo cual no le impidió continuar moviéndose por sí misma, ni le restó coraje a su carácter. Su muerte debió haber sido menos genérica, o al menos esa sensación me parecía cada vez más persistente. Me venía a la mente un referente literario en el que pudo haber encajado mejor este episodio, y hablaré de él a continuación.

Los personajes de la novela gráfica *Sandman* (1988-1996), de Neil Gaiman, son personificaciones de principios de orden eterno en todos los universos posibles: Destino, Sueño, Muerte, Deseo, Destrucción, Desesperación y Delirio. Cada uno de estos siete hermanos accede a todos los planos de existencia y tiene una manifestación diferente para cada forma de vida con la que tiene interacción. La representación humana de Muerte es una mujer de piel blanca, cabello alborotado, ropa negra con estoperoles y un amuleto. En un pasaje de la historia, Muerte llega a recoger el alma de un hombre que acaba de fallecer, lapidado accidentalmente. Tras escuchar su queja por lo absurdo del acontecimiento, Muerte responde: “Tuviste lo que a todos les toca, Bernie. Tuviste una vida. No más. No menos”.⁶⁴ Me pregunto si pudiera haber algún

⁶⁴ Neil Gaiman, “Brief Lives: 3”, *Sandman*, vol. 2, núm. 43 (Nueva York, Vertigo/ DC Comics, noviembre de 1992), p.6

universo alterno en el que Zyanya y Muerte se encontraran. Después de todo, a sus veinte años, mi perra tuvo lo mismo que Bernie.

La fotografía anterior (fig. 16) fue una de las decenas de tomas hechas después de haberme maquillado y de haber encontrado un vestuario que fueran similar al de Muerte. Durante la sesión tuve que usar un peluche que tuviera la talla aproximada de Zyanya. Como dije, anteriormente, el vestuario es uno de los puntos de quiebre entre lo que puedo colocar de forma física frente a la cámara y lo que tengo que inventar. La presencia de más personajes en la escena es otro de esos puntos. Me

encontraba dando pasos cortos y lentos dentro del *set* para asegurarme que la pose no fuese estática. Además, el entorno que tenía proyectado para *Maruja* era el reino de Muerte, que comprende distintos inframundos, reencarnaciones y vidas después de la vida. Realmente no tenía un lugar específico al cual hacer alusión. Únicamente necesitaba la imagen de un espacio que me brindara la sensación de desconcierto que provocan las fronteras, extraño, imponente y frío. Para tal propósito, encontré una fotografía de una de las playas de arena negra que hay en Islandia (fig.17). Al tratarse de una imagen de dominio público, la referencia tenía una carga suficiente de romantización que me ayudó a aprovechar su sintaxis visual (paleta de color, contraste, encuadre) y a añadir únicamente el aspecto matérico y dibujístico de la pintura.

Ahora bien, al principio de este apartado mencioné que una vez definido el personaje de *Maruja*, tomo decisiones respecto a su entorno. Si bien la interacción entre uno y otro corresponde a la estructuración de la puesta en escena, hay ciertos aspectos de esa dinámica que



Fig. 16
Sesión para el personaje de *Muerte*
Fotografía: Maruja Cancino



Fig. 17 Playa de Vík, en Islandia.
Fotografía: [d]interaction, dominio público.

repercuten directamente en el manejo corporal dentro del *set*. Es aquí donde empieza la recreación de una afectación real proveniente de una situación ficticia. En este aspecto, Bertolt Brecht apunta que la ilusión de estar en un

mundo verdadero no es tan importante como la convicción de estar en un teatro de verdad.⁶⁵ Esta aseveración está directamente relacionada con el establecimiento de un dentro y fuera de escena que transforme la corporalidad y dote de significación a cada movimiento, gesto o postura.

El esquema teatral es lo primero que tiene que asimilarse para que el cuerpo adquiera potencia simbólica, ya sea sobre un escenario o frente a una cámara.⁶⁶ Por otro lado, no es necesario contar con estímulos reales, provenientes de un mundo real, para llegar a experimentar una afectación genuina. A todo esto, Brecht añade que el actor se encuentra rodeado de ficciones. Si logra tomarlas como verdaderas, puede convencer al público de que lo son.⁶⁷ Este enunciado parte de la noción de un espacio diferente, sagrado o teatral, conformado por estímulos ficticios a los que el cuerpo reacciona.

Algunos indicios de esta afectación en el cuerpo de *Maruja* (fig. 15) son la mirada con ojos entrecerrados –dirigida a un panorama fuera de campo y oponiendo resistencia a un viento

⁶⁵ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁶ Recordemos la definición de teatro dada por Peter Brook: cualquier espacio se convierte en escenario cuando hay alguien que efectúe una acción y alguien más que la observe (*cf.* Peter Brook, *op. cit.*, p. 21).

⁶⁷ *Cf.* Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 141-142.

inexistente—, así como los pies cruzados por un andar lento, que le brinda al personaje la oportunidad de localizar algo distante, fuera de la imagen.

Hay otras manifestaciones de la afectación del ambiente en *Maruja*, como el cabello

alborotado por el aire, o los pies desapareciendo bajo la arena. Sin embargo, al tratarse de efectos involuntarios, un poco más complicados de prever, son añadidos en una segunda etapa, que no necesariamente forma parte del montaje prefotográfico, sino extrafotográfico.

Anteriormente mencioné que recurrí a la presencia de un peluche para obtener una afectación más precisa del cuerpo de una caniche ausente durante la toma (fig. 18, centro), la cual sería resuelta con ayuda de otros esquemas, como el que encontré en una fotografía familiar en la que mi hermano sostenía a *Zyanya* (fig. 18 izq.). La conjunción de ambas imágenes dio como resultado el objeto pictórico que, extrafotográficamente, coloqué en la mano izquierda de *Maruja* (fig. 18 der.).

La reacción a estímulos ficticios —el aire, lo que se divisa a la distancia, la atmósfera pesada—, también está determinada por la adopción de esquemas corporales. Muerte caminaría sin prisa en su propio reino. Sostendría cerca a *Zyanya* mientras entabla un diálogo con ella. Probablemente si ese intercambio —entre esa personificación despreocupada de la Muerte y mi perra ya anciana— me constara, si ese evento hubiese quedado registrado, en lugar del instante irrepresentable que quedó en mi memoria, hubiera encontrado sosiego más pronto.

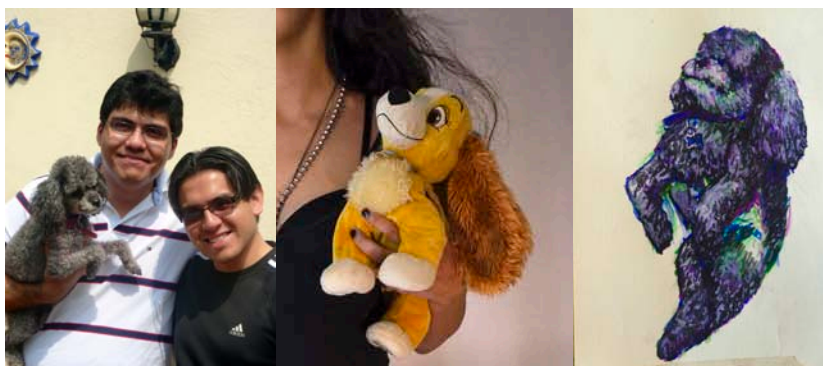


Fig. 18
(izq.) Fotografía familiar tomada el 23 de agosto de 2011
(centro) Detalle de fotografía tomada durante la sesión para *Muerte...*
(der.) Fragmento pictórico para el montaje de *Maruja como Muerte...*
Fotografías: Maruja Cancino



Fig. 19

La boda de Marija
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía, objetos escaneados y pintura digital
2018

g) La boda de Maruja

El gesto en el rostro de *Maruja* es severo (fig. 19), lo mismo que el de las manos, que aprisionan un ramo de flores. En los ojos podría leerse reclamo, hastío o descontento. El vestuario es pesado, ancla su cuerpo al suelo, como estacas a una carpa de circo. Los hombros son estáticos y rígidos, rechazando de antemano cualquier contacto físico. La mirada confronta directamente al espectador. Mientras corría a colocarme frente a la cámara, imaginaba qué sensación tendría al arrodillarme frente a un sacerdote que pretendiera ilustrarme acerca de la vida matrimonial. Al no tener flores a la mano, sostuve agresivamente el travesaño que se había zafado de una silla. Imaginaba sentirme devorada por un espacio sanguinolento, dramático y tético.

William Ewing proporciona un dato sobre la retórica visual del retrato fotográfico, previamente mencionado por Alan Trachtenberg. En el siglo XIX se buscaba ajustar al sujeto al estereotipo social del fetiche burgués, lo cual hacía a los fotógrafos guiar a sus clientes por un catálogo de poses que anulaban su individualidad.⁶⁸ Esta tendencia ha permanecido vigente en cierto género conmemorativo de retratos, caso de las quinceañeras y las novias. En ellos, el vestuario se convierte en una segunda piel, depositario de la identidad del sujeto. Cualquier pose que adopte una novia durante su sesión de fotografías será estructurada en torno al lucimiento del vestido y al estado eufórico que representa. En tanto referente, el vestido adquiere tal peso simbólico que se convierte en una pieza sagrada de las posesiones familiares.

En lo personal, después de trabajar casi diez años como cantante en bodas y demás eventos de gente con altos presupuestos, desarrollé gradualmente una sensación de extrañamiento profundo por todo el ritual religioso. Cada vez encuentro una mayor cantidad de connotaciones

⁶⁸ Cf. Alan Trachtenberg, “Likeness as Identity: Reflections of the Daguerrean Mystique”, en *The Portrait in Photography* (Londres, Gram. Clarke/ Reaktion Books, 1992), p. 189; cit. por William Ewing, *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*, p. 13.

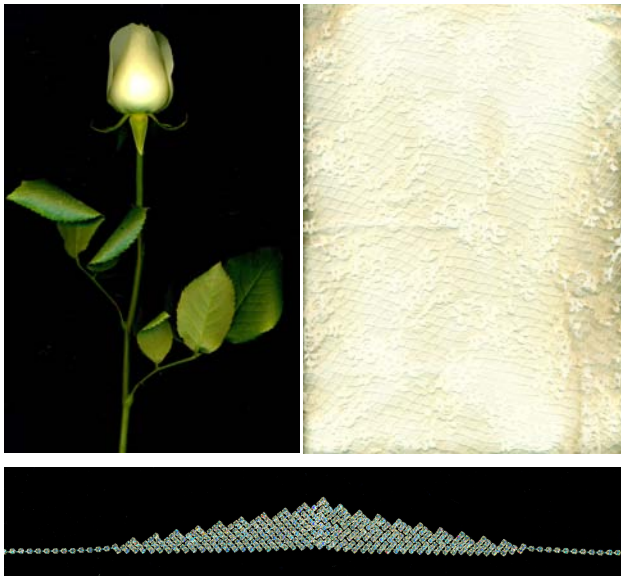


Fig. 20
 Selección de objetos escaneados y utilizados para el
 fotomontaje del vestuario en *Maruja en su boda* (2018).
 Fotografías: Maruja Cancino

sospechosamente misóginas veladas en los detalles, fortalecidos por una industria que se centra en torno al imaginario romántico de uno de los “días más especiales en la vida de una mujer”. No es que rechace la figura legal del matrimonio, pero el arquetipo de la novia católica es uno en el que la feminidad me resulta más conflictiva. Las bodas en las que trabajé eran más acto político que celebración de una decisión íntima entre dos personas; y la

estética de los eventos era el simulacro estandarizado de un cuento de hadas.

De retorno a la cuestión del vestido como eje de la corporalidad, en *La boda de Maruja* (fig. 19) decidí que, si iba a fabricarme un retrato de novia, más me valía acentuar la improbabilidad del acontecimiento con la aparición de un artículo ridículamente costoso e icónico. De ahí que el modelo del vestido fuese similar al que Kate Middleton usó en su boda con el Príncipe William. Coloqué varias telas satinadas, de organza y de encaje sobre la superficie del escáner; dibujé digitalmente sobre esas imágenes (fig. 20 arriba der.) el molde que obtuve de una fotografía descargada de Internet; y recorté, deformé y pinté las sombras necesarias, hasta que el vestido y el velo se ajustaran al cuerpo de Maruja. Los tonos rojizos empleados para modelar el vestuario lo hacen ver sucio y carnal. De igual manera, escaneé un collar de bisutería (fig. 20 abajo) que deformé para hacer una tiara de princesa. Por último, puse rosas, nubes y otras flores, una por una sobre el escáner (fig. 20 arriba izq.). Con un proceso similar obtuve el ramillete. Este tipo de recursos extrafotográficos permite la negación y resignificación del referente. Sin embargo, dejaré ese problema para el tercer apartado relativo a cuestiones técnicas. Por mientras diré que existe

una correlación entre la imagen del cuerpo y la intervención dibujística sobre las imágenes de objetos escaneados.

En su reflexión sobre el retrato, Pedro Azara considera que la sombra es el sello de los seres corpóreos. Al ser resultado directo

de la exposición del cuerpo a la luz, se convierte en el testimonio más certero de presencia de un sujeto.⁶⁹ Al igual que en *Maruja como Nefernefernefer* (fig. 12), el usar pinceles digitales para añadir luces y sombras es un criterio integrador que inserta referentes aislados en un contexto particular –la habitación de *Nefernefernefer*, o el templo de la novia–, y los marca con la señal más obvia de la existencia sólida de Maruja en esos mundos alternos: el sombreado que produciría su cuerpo.

Después de esta breve revisión sobre mi relación con el esquema corporal de la novia, haría falta hablar del espacio y la atmósfera como estímulos ficticios. Dada mi aversión al espíritu reinante en las ceremonias religiosas, me parece que una boda en un lugar abiertamente inquietante sería más congruente con la opinión que me he forjado a partir de la vida laboral como cantante.

En una escena al final de *Suspiria* (2018),⁷⁰ la perturbada protagonista (Suzie) llega a un espacio oculto, ubicado en los sótanos de su academia de danza, donde se celebra un tremendo aquelarre (fig. 21). A lo largo de la película, el color tiene un aspecto que recuerda a la fotografía analógica, de tonos apagados y acentos rojos. Cuando Suzie cruza el umbral de este espacio ceremonial, la paleta se torna monocromática, con un rojo tan omnipresente que no permite



Fig. 21
Fotograma de la película *Suspiria* (2018), de Luca Guadagnino.
Fotografía: Sayombhu Mukdeprom

⁶⁹ Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁰ Vid. Luca Guadagnino, *Suspiria* (Italia/ Estados Unidos, Frenesy Film Company/ Amazon Studios, 2018).



Fig. 22
Fotografías del ciclorama utilizadas para el fotomontaje del fondo en *Maruja en su boda* (2018)
Fotografías: Maruja Cancino

distinguir claramente qué queda entre las sombras, acentuando la sensación de incomodidad y violentando al espectador. Las dimensiones de las columnas sugieren un horror lovecraftiano, mientras que la existencia de una luz única imprime teatralidad a lo estático del personaje.

La sensación de obliteración resultante del aislamiento en un espacio de escala

pantagruélica sumido en la oscuridad era exactamente lo que buscaba replicar al basarme en esa puesta en escena. Evidentemente, las dimensiones de mi *set* no son ni remotamente cercanas a las que necesitaba para sentirme verdaderamente aislada. Coloqué filtros rojos en las lámparas e hice varias tomas al ciclorama vacío a una velocidad muy baja, con el diafragma más abierto, para que las telas negras parecieran color sangre. Después junté dichas fotografías (fig. 22) en una sola imagen, escondiendo las uniones con pintura digital. El resto del efecto de espacio aplastante lo obtuve al modificar la escala de la figura recortada y pegada de *Maruja*.

La ansiedad que me provocan ciertas películas de terror proviene de lo que deja sospechar el encuadre, de la amenaza deliberadamente escondida. De hecho, elegí este fotograma (fig. 21) porque es muy cercano a una pesadilla recurrente, de encontrarme en mi propia casa, pero no poder reconocerla. Cada objeto en ella se torna extraño y el espacio se me revela conforme avanzo, de modo que estoy atada a mi experiencia táctil antes que a mi vista. Siempre termino perdida y eso me aterra.

En su libro, *La dimensión oculta*, Edward T. Hall hace un estudio comparativo de la percepción espacial entre animales y personas de diferentes contextos culturales. Contempla,

además, la existencia de mecanismos receptores de distancia y de intermediación que involucran a los sentidos de manera desigual. Los ojos y la nariz ubican objetos a la distancia, mientras que el tacto y los músculos reaccionan a la proximidad. Estos procesos de percepción tienen lugar fuera de la conciencia, puesto que es muy difícil determinar en qué fuentes informativas se fundamentan, es decir, se puede saber que alguien está cerca o lejos, pero no exactamente si se capta primero su tono de voz, su calor corporal o su postura.⁷¹

En *La boda de Maruja* (Fig.19) hay datos contradictorios operando en la pose. Por un lado, está el aislamiento de la protagonista en el espacio, que la inmoviliza al igual que a un maniquí. Por otro lado, las encías apretadas, los hombros tensos, los brazos rígidos y la mirada al frente, son reacciones de repulsión hacia una presencia cercana, al contacto directo de alguien o algo desagradable. Sin embargo, no hay nada que interactúe con *Maruja* aparte de la luz escénica y el color rojo. El estímulo ficticio podría estar repartido en la atmósfera o acechando desde fuera del cuadro. También podría ser resultado de traer puesto un vestido de novia sucio. Me inclino más a pensar que el horror aumenta cuando no se puede negar una presencia a distancia íntima, pero cuya naturaleza es intangible y fantasmagórica.

h) El tiempo perifotográfico

Hasta ahora he empleado dos términos emparentados para referirme al montaje que surge de las necesidades del cuerpo en una puesta en escena dentro del *set*. La etapa *prefotográfica* termina con el conteo acelerado del temporizador de la cámara, mientras que la *extrafotográfica* empieza en el momento en el que califico las imágenes que obtuve de la sesión. Si hay una etapa estrictamente fotográfica en el proceso, ésta debe de ocurrir en una ventana minúscula de tiempo,

⁷¹ Cf. Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, pp. 56-57 y 142.

incontrolable, al abrir y cerrar el obturador. Berger y Mohr son muy enfáticos al afirmar que cualquier acción necesaria para hacer que una imagen fotográfica cuente una mentira, deja de ser fotografía. Si sus materias primas son la luz y el tiempo, la imagen tendría que ser, en esencia, imprevisible. Además, la potencia del medio no está en traducir apariencias, sino en citarlas.⁷²

De acuerdo a estas afirmaciones, citar implica lo contrario a reconfigurar apariencias para construir algo nuevo. Lo estrictamente fotográfico tampoco podría ocurrir antes de la toma, al arreglar luces, o ensayar varias poses. El momento de la fotografía es mínimo en comparación con lo que está a su alrededor; por tanto, el proceso creativo del montaje alrededor del cuerpo se centra, ya sea en la premonición, o en el rastro del momento fotográfico, en lo *perifotográfico*.

El montaje extrafotográfico abarca muchos más asuntos que atañen al desarrollo de la técnica, temática que ocupará el tercer apartado de esta tesis. Sin embargo, hay algunas cuestiones de esta etapa que involucran directamente a la imagen del cuerpo y por eso me dí a la tarea de introducir el término desde el presente apartado: lo extrafotográfico inicia en la confrontación con la imagen, específicamente, al contrastar la expectativa (imagen proyectual y bocetos) y la experiencia (la realización de la sesión), con el resultado (la imagen fotográfica). La primera conclusión arrojada siempre es una carencia. La cámara captura la reacción de *Maruja*, mas no el estímulo ficticio que la originó.

i) Extender la experiencia

Con anterioridad mencioné que no tenía interés en hacer imágenes que documentaran mi entorno, sino que reconstruyeran aquellas realidades que experimento como espectadora, permitiéndome así irrumpir del otro lado, situándome simbólicamente dentro de la ficción.

⁷² Cf. John Berger y Jean Mohr, *op. cit.*, p. 96.

Desde la primera vez que puse el temporizador de la cámara y corrí a ponerme frente a ella, tenía el deseo de verme involucrada en situaciones hipotéticas y ser la protagonista de escenas fantásticas. Sin embargo, las condiciones del trabajo en solitario en el *set* me obligaron a establecer un sistema de estímulo-reacción en el que aprendí a delimitar de forma cada vez más precisa los puntos de contacto de mi cuerpo con presencias imaginarias. Utilizar la fotografía para inventar una corporalidad adaptada a distintos entornos inexistentes conlleva un mecanismo de invocación similar al de los ritos, en los que el equivalente al mundo mítico es la realidad alterna que aparece en la imagen.

Ahora bien, no todos los cuerpos son aptos para encarnar todos los arquetipos. Tampoco todas las corporalidades se prestan para repetir las acciones de seres sobrenaturales, ni todos los sujetos tienen el control corporal suficiente para convertirse en instrumentos de expresión. Los actores saben que hay ciertos papeles que serán más adecuados para ellos que otros. Los cantantes de ópera aprenden a conformar un repertorio de personajes acorde con sus capacidades vocales. Existe, así pues, un cuestionamiento intrínseco de la dignidad que se posee para poner el cuerpo al servicio de una u otra narrativa. Este tipo de razonamientos me lleva a cuestionar mi propia aptitud o disposición para encarnar a una heroína o actuar dentro de una fantasía. Mi cuerpo se aleja de ciertos personajes mientras se acerca a otros. Maruja es una corporalidad intermedia, que no me suprime detrás de un ente ficticio, y que se conserva lo suficientemente abierta como para adoptar otras gestualidades. Al instrumentalizar mi cuerpo para interpretar diversos roles arquetípicos o modelos femeninos, reconozco una búsqueda por completar y distanciarme de la “imagen total de mujer” que me fue inculcada.

III. DIÁLOGOS ENTRE LO FOTOGRÁFICO Y LO PICTÓRICO

El propósito de este tercer apartado es analizar el papel que desempeñan la fotografía y la pintura en el proyecto. Al principio mencioné que el tipo de relación que exista entre imagen y realidad será la responsable de los criterios con los que se elabore la representación. Puede que la imagen busque capturar, cuestionar o reinventar algún aspecto real; por ende, es en este vínculo en el que adquiere relevancia el o los medios en los que se codifique esa visión del mundo. En ese sentido, *La historia de Marija* se debe en buena parte a la existencia de técnicas digitales de posproducción, las cuales resultan en una mezcla de herramientas heredadas de la fotografía y la pintura tradicionales, al tiempo que abren una amplia gama de posibilidades en un rubro inmaterial. Además, las imágenes del proyecto se sirven de retórica fotográfica, cinematográfica, teatral, pictórica, e incluso dibujística, para proponer una realidad alterna, cuestión que me seguirá ocupando hasta el final de este trabajo.

El medio al que se adscribe la producción no es fotografía ni es del todo pintura. Las imágenes no existen físicamente, pero tampoco son enteramente digitales. He recibido varias sugerencias para referirme a la técnica, de las cuales encuentro más adecuada la de “amalgama foto-pictórica”. Lejos de hablar de un procedimiento al que pueda denominar de este modo, haré un recuento de la experimentación con la que se ha dado el diálogo entre ambos medios. Hasta ahora, en todas las imágenes he empleado prácticas pictóricas, fotografía digital y la adopción de diversos referentes visuales e imaginarios. Empezaré por hablar del contenido que registro en la bitácora y procederé a adentrarme en los modos de intervención de la imagen.

a) Bocetaje

Con anterioridad hice referencia a la tipología de la imagen desarrollada por Fernando Zamora, la cual considera la existencia de imágenes sensibles (perceptibles mediante alguno de los sentidos, con diferentes soportes) y no sensibles (mentales, internas y hasta cierto punto, intransmisibles).⁷³ También dije que el montaje empezaba con la posibilidad de hacer migrar una imagen de una categoría a otra. Cada vez que me asalta el impulso creativo, todo lo que tengo es una imagen mental, recuerdos que he hilado de cierto modo y de los que deseo obtener algo que se pueda comunicar, aunque sepa que mucha de su sustancia se perderá en el proceso. Cuando me enfrento a la dichosa hoja en blanco en la bitácora, lo primero de lo que dispongo es de la escritura manuscrita. Tal vez sea una manera no muy audaz o espontánea de proponer una solución visual, pero hasta ahora me ha obligado a entablar un diálogo intrapersonal que me distancie de mis propias ideas. Al igual que ocurre con un diario, tengo la sensación de leer los sucesos en voz alta y siento extrañamiento hacia el vocabulario que utilizo. La imagen mental – que a su vez pudo haber sido la traducción de una experiencia táctil, sonora, visual, o meramente emocional⁷⁴ ha migrado a una textual.

La escritura es un paso previo a la realización de dibujos que continúen con el desarrollo de la puesta en escena. En este aspecto, John Berger hace su propia clasificación basándose en el propósito que cumple el dibujante al acercarse al papel, y el tiempo verbal que representa. Primero, están los dibujos que analizan y cuestionan lo visible (tradicionalmente llamados

⁷³ *Vid.* Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 104. Recordemos que el montaje articula imágenes de distinta naturaleza hasta obtener un producto integrado con un sentido nuevo, que no habría tenido sus partes por separado. Para mayor información *vid.* el primer apartado.

⁷⁴ A finales del siglo XIX, Adolf von Hildebrand analizó las imágenes mentales y enunció que sus constituyentes primarios son datos sensoriales, derivados de la visión y memorias de tacto y movimiento (*cf.* Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en las artes figurativas* (1893); cit. por E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 13).



Fig. 23 Bocetaje previo al autorretrato *Maruja y Fantine*.

“estudios”); luego los que comunican ideas y, por último, aquéllos que se hacen de memoria. En el primer tipo de dibujos, cada línea es la huella que la mirada del artista deja de su recorrido óptico sobre el objeto; contiene un tiempo presente. En el segundo, se trata de aterrizar sobre el papel lo que ya ocupa la imaginación, por lo que estos dibujos son ideales para elaborar una composición o para planear algo más complejo; su tiempo es condicional. El tercer y último tipo comprende los apuntes ejecutados rápidamente para su uso posterior, pero, más importante, para exorcizar un recuerdo que obsesione al dibujante.

Equivalen al tiempo pasado.⁷⁵ Aprovecharé esta categorización para adentrarme en el proceso de bocetaje, que es la primera etapa en la que ocurre un diálogo con el medio fotográfico en el proyecto.

En general, hago menos dibujos de memoria desde que aprendí a dibujar con un modelo del natural. Es decir, le dejé dicho “exorcismo” de recuerdos mayoritariamente a la escritura manuscrita. Sin embargo, ha habido excepciones en las que he preferido recurrir a una indagación de otra naturaleza, cuando intento no verbalizar la imagen y me esmero por aterrizar algún objeto desde la convivencia que haya tenido con él. Cuando empecé a planear el autorretrato titulado *Maruja y Fantine* (fig. 5), realicé los bocetos completamente de memoria (fig. 23). Encuentro que mis trazos son forzosamente gestuales y rápidos, no pasivos y calculados, debido a la incapacidad de precisión y atención al detalle que se presenta en este tipo de

⁷⁵ Cf. John Berger, *Sobre el dibujo*, pp. 35 y 37-38.

ejercicios. Me venía a la mente Fantine estando dormida en ciertas posiciones, mas no podría haberla dibujado en toda su individualidad gestual, puesto que mucha de esa información quedó registrada en recuerdos sonoros o táctiles, en los que aparentemente no prioricé suficientemente la vista.

Hay un fragmento de la novela *Me llamo Rojo* (1998), de Orhan Pamuk, que habla de una resistencia muy similar al olvido:

Apenas cuatro años después de abandonar Estambul, mientras erraba por las infinitas estepas del país de los persas, por sus montañas nevadas y sus tristes ciudades llevando cartas y recaudando impuestos, me di cuenta de que iba olvidando lentamente el rostro de la amada niña que se había quedado atrás. Inquieto, me esforcé por recordarlo pero comprendí que el ser humano acaba por olvidar una cara que nunca ve por muy querida que le sea.⁷⁶

Tal vez si me propusiera dibujar de memoria a todos los seres queridos que he perdido, la reconstrucción iría migrando sensorialmente hasta convertirlos en algo más acorde con esas imágenes. Probablemente mis dibujos comenzarían a tener algunos trazos pasivos y detallados. De lo que estoy segura, es que jamás tendrían, ni medianamente, valores fotográficos. Dibujaría – como todo aquel que lo haga de memoria– con base en una descripción, mas no en una observación, y a la larga, no hay modo en el que ambas imágenes pudieran compararse en complejidad y riqueza del juego accidentado de luces, sombras, pesos y volúmenes. Sin duda, esta problemática surge de la poca coincidencia que encuentro entre mi esquema o concepto inicial y el reajuste del mismo una vez confrontado a lo que observo.

Si bien es cierto que tomar la observación como esquema inicial puede dar resultados muy interesantes en una cuestión estética de forma, al dibujar algo de memoria no se pretende plasmar al objeto con todo y las afectaciones contingentes del entorno, sino aterrizar algún fragmento de él que para un individuo sea constante y esencial. Dibujar a *Fantine* de memoria (fig. 23) era la manera más segura de averiguar qué recordaré con el paso de los años, gracias a mi

⁷⁶ Orhan Pamuk, *Me llamo Rojo*, p. 18.

relación corpórea y directa con ella. Probablemente exista una preocupación más “fotográfica” en este tipo de dibujo, que en el uso que le doy a la cámara.

Ahora bien, usualmente el dibujo de mis bocetos pertenece a los dos primeros tipos mencionados por Berger: el que es huella de la mirada y el que sirve para planificar composiciones. Debido a la naturaleza de cada autorretrato en mi proyecto, los objetos cuya apariencia necesito revisar –personajes, escenas específicas, vestuarios, escenografías, etc.– forman parte de un imaginario y no puedo sintetizarlos de la realidad. Los apuntes o

“estudios” que elaboro se apegan a un modelo visible, pero de un objeto que existe como imagen, al cual llego debido a que está catalogado bajo ciertos términos. El dibujo inicia ligado a lo verbal y a diversos referentes fotográficos que encuentro en Internet. Asimismo, la palabras clave en un buscador arrojan una colección de imágenes que se confrontan con mi recuerdo inicial del objeto. Dibujar a partir de este tipo de fotografías está lejos de ser la representación de la mirada en tiempo presente, puesto que no es producto de una convivencia, sino de una consulta al pasado. El diálogo que se entabla ocurre entre el dibujo y la posfotografía, en el sentido en el que Joan Fontcuberta usa el término: estadio actual del medio fotográfico, que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y la superabundancia social, conformando un panorama en el que la imagen es la mediación y sustituto mágico de la realidad.⁷⁷



Fig.24 Boceto para *Maruja como Christine Daaé*.

⁷⁷ Cf. Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 7 y 214.

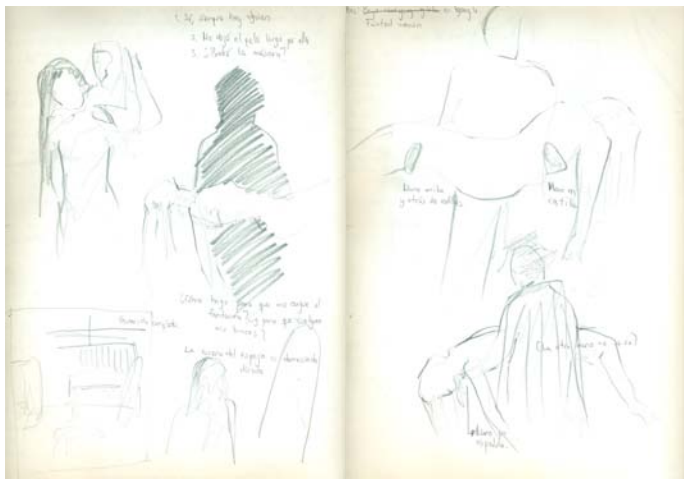


Fig. 25 Bocetos para la pose de *Marija como Christine Daaé*.

El boceto anterior (fig. 24), es uno de los varios que fueron realizados a partir de fotografías de la producción original de *Phantom of the Opera* (1986) en Londres.⁷⁸ Más adelante analizaré el autorretrato resultante. Los trazos, al igual que en el caso anterior (fig. 23), son gestuales, rápidos y sin mucho detalle. Este tipo de

dibujos cumplen el propósito de diseccionar y entender una composición dada, o bien, de identificar esquemas corporales que pudiera llegar a integrar posteriormente a las sesiones fotográficas. En este caso (fig. 24), la distancia íntima a la que interactúan ambos personajes fue el principal hallazgo en la revisión de varios referentes fotográficos. En la enseñanza tradicional de dibujo, el estudio del gesto está destinado a identificar el impulso que origina el movimiento en el modelo, el cual unifica y da sentido a la totalidad de la pose.⁷⁹ Al partir de una fotografía, el dibujo gestual se convierte en un ejercicio de lectura que obliga a diversificar los criterios con los que se evalúa una imagen que otrora se tuviera bastante asimilada. Se trata de dudar de aquello que quedó establecido en el modelo. Así, pues, intentar ubicar el impulso originario de los sujetos también es una manera de asignarle un pasado a lo que capturó la cámara.

Una vez observadas suficientes fotografías, estoy en condiciones de proponer ideas compositivas. Aquí entra en juego el segundo tipo de dibujo mencionado por Berger: aquél que plasma la inventiva propia. Cada una de las figuras contenidas en estas páginas de la bitácora (fig. 25) es un intento por pensar en una pose que pudiera realizar en el *set*. También cumplen la

⁷⁸ La fotografía de referencia para ese boceto documenta una de las escenas más icónicas del musical. Vid. Andrew Lloyd Weber, *Phantom of the Opera* (Londres, The Really Useful Group, 1986).

⁷⁹ Cf. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw*, pp. 23-30.

función de ayudarme a decidir el encuadre más adecuado para el cuerpo, así como una serie de ademanes dramáticos.

Para cuando llego a este paso en el bocetaje sólo queda decidir cómo será la escenografía en la que insertaré a mi protagonista siguiendo el criterio de la perspectiva (fig. 26). Las fotografías en las que me baso me interesan por algún elemento, como si pudiera recortarlo y pegarlo en una composición nueva. A veces me basta una imagen, a veces debo sumar cada uno de esos detalles de varias. El dibujo me permite saber cómo podría aislar y recombinar esos elementos de una manera proyectual. Generalmente, lo último que registro en la bitácora antes de hacer la sesión fotográfica, es un diagrama para determinar dónde colocaré cada lámpara, rebotador, difusor y cámara. El resto pertenece al montaje pre y extrafotográfico.

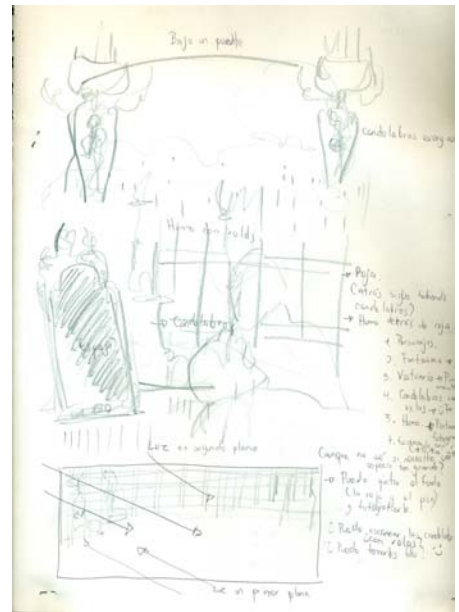


Fig.26 Bocetaje para la escenografía de *Marija como Christine Daaé*.



Fig.27

Mariya tras bambalinas
De la serie *La historia de Mariya*
Fotografía y pintura digital
2018

b) Maruja tras bambalinas

Después de haber hecho un recuento del diálogo entre dibujo y posfotografía que queda registrado en la bitácora, comenzaré el análisis de los modos de intervención que ha tenido la imagen fotográfica en mi proyecto, o bien, de los recursos técnicos extrafotográficos con los que he experimentado: pintura digital, objetos escaneados, inserción de objetos fotográficos e intervención prefotográfica en objetos pictóricos.

El autorretrato *Maruja tras bambalinas* (fig. 27) resultó de una sesión fotográfica en la que coloqué un espejo dentro del ciclorama. Acto seguido, añadí el vestuario en posproducción digital, etapa en la que también extendí la cortina negra con capas de pintura, para esconder el límite del *set* y la parte del piso que se asomaba en la fotografía original. Recurrir a la pintura digital como modo de intervención es un proceso relativamente sencillo, que he utilizado desde hace varios años. En ese entonces, hacía fotomontajes en los que pintaba diversos vestuarios para alterar de una manera inmediata el aspecto de mi cuerpo, en un proceso que guardaba similitudes con el de *body paint* (fig. 28). Ahora bien, Gombrich afirma que la representación está determinada por el medio que el artista utilice. La traducción que haga de aquello que observa está atada al rango de tonalidades (calidades de línea, fluidez, opacidad o transparencia) que una paleta pictórica, o una película en blanco y negro le brinden.⁸⁰ Lo que resulta de interés cuando el medio provee una herramienta virtual –caso de los *softwares* de posproducción digital–, es que estas cualidades, hasta cierto punto materiales, pasan a ser simulaciones y analogías, que a su vez determinan el resultado visual de la representación.

⁸⁰ Cf. E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 30.

Al reflexionar sobre la fotografía digital como medio de producción, Fontcuberta señala que construir una imagen con píxeles desbarata la indexicalidad en la que históricamente se ha sustentado la credibilidad fotográfica. Lo digital viene acompañado de una maleabilidad que se convierte en parte ineludible de la definición del medio,

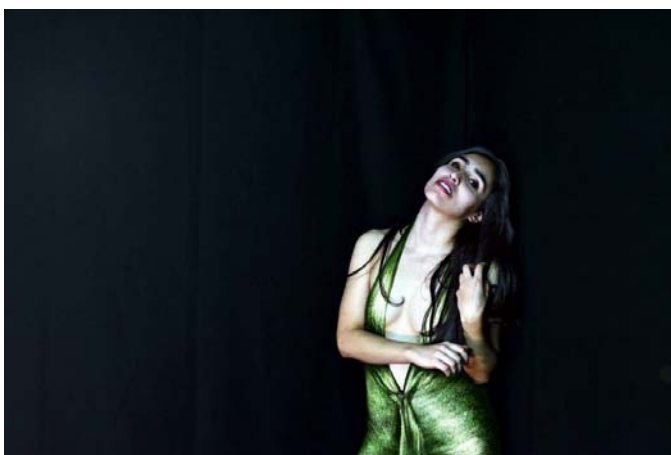


Fig. 28 *Autorretrato con vestido verde*
Fotografía y pintura digital
2014

presuponiendo que lo que arroja la cámara es sólo una etapa por la que atraviesa la imagen, mas no el producto terminado.⁸¹ Las *técnicas posfotográficas*, como me referiré a ellas de ahora en adelante, se fundamentan en la extensión del medio de la que habla Ritchin, donde el encanto de la imagen ya no sólo está en el dominio de un proceso químico, sino en su sustitución por un proceso digital.⁸² En este aspecto, podrían incluirse en la dinámica posfotográfica otros medios que también han ampliado sus modos de producción con una vertiente digital, pensando, por ejemplo, en el dibujo o la pintura.

En la observación de plataformas como *Photoshop*, se advierte que sus componentes están limitados a resolver ciertos problemas en la imagen. Hay herramientas que permiten hacer selecciones, recortes, trazos, manchas (claras u oscuras); todas esas acciones pertinentes en la elaboración de un *collage*, un dibujo o una pintura. Las mismas se encuentran en el campo semántico de manipulación física de la imagen bidimensional; sin embargo, de la barra de herramientas quedan excluidas las opciones de romper, rasgar, golpear, mojar, salpicar, decolorar, embarrar o quemar, es decir, aquellas conductas que pudieran deteriorar o degradar la imagen –

⁸¹ Cf. Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 30.

⁸² Cf. Fred Ritchin, *op. cit.*, pp. 38 y 43.

una forma muy común de intervenirla, por cierto—. Se insinúa que un proceso posfotográfico debe ser constructivo y no destructivo.

Por un lado, cada herramienta está contenida en un signo que remite a la experiencia física de su manejo. La única manera en la que se pueden calcular los efectos de su manipulación es mediante la vista, en la pantalla, anulando parte de la información dada por los demás sentidos, como el oído (el sonido del lápiz rayando sobre el papel), el olfato (el olor del óleo o el acrílico), el tacto (un pincel de cerda, u otro sintético), e incluso muscularmente (el peso de un pincel delgado y una brocha). El artista maneja un “pincel” abstracto por medio de sus rastros, de la simulación de sus huellas. Por otro lado, al trabajar sobre una imagen digital usualmente se editan copias de la misma, distribuidas en capas que no afectan la original. Esta opción permite que las decisiones contenidas en una capa puedan ser revertidas con facilidad, diluyendo la sensación de responsabilidad sobre la técnica, si cada una de las acciones tuviera repercusiones físicas permanentes en la obra. Finalmente, la barra de desplazamiento se convierte en una analogía del caballete que permite subir, bajar y recorrer de izquierda a derecha el lienzo en el que se trabaja. De este modo, la herramienta posfotográfica es analogía y simulación de la experiencia corporal pictórica.

En cuanto al contenido de este autorretrato (fig. 27), *Maruja* posa frente a un espejo, de espaldas al espectador. Ni en el reflejo ni en el cuerpo se puede ver su rostro. La mano izquierda hace el ademán de recoger el cabello en un tocado, mientras la derecha se extiende para desplegar la manga del vestuario. La protagonista usa un *kimono* y está parada de perfil en un espacio negro, casi flotando. En el espejo hay detalles que insinúan la presencia de una habitación del otro lado de la cámara, en el fuera-campo. Ésta es la única imagen de *La historia de Maruja* en la que no se puede ver el rostro de la protagonista.

La identidad resulta intransmisible, únicamente insinuada o presentada a medias. La pose simula el esquema corporal de inadvertencia frente a la cámara. La estructura visual del retrato sin rostro ya había sido incorporada por otros artistas, en un ejercicio antirrepresentativo y paradójico. Viene a la mente el retrato que Gerhard Richter pintara de su hija, Betty, en 1988, el cual forma parte de las *Photo Paintings*.⁸³ En él, la niña es retratada frontalmente, pero se encuentra volteando a ver hacia atrás. La estrategia de ocultamiento de la identidad recae totalmente en la pose. Más adelante hablaré del acercamiento que Richter tiene con los referentes fotográficos, y el diálogo que entablan la pintura y la fotografía en su trabajo.



Fig.29 Prueba de vestuario para el espectáculo *Noises: Los ruidos de mi flamenco*.
Vestuario: Silvana Sánchez.
Fotografía: Maruja Cancino, 2017.

Ahora bien, la presencia del espejo en *Maruja tras bambalinas* (fig. 27) es una suerte de metaimagen. En tanto signo fotográfico, contiene indicios del inicio y fin del acto fotográfico, del espacio sacralizado del ciclorama que aparenta ser ningún lugar. El reflejo lo transforma en un lugar cualquiera, con un techo, un suelo y una puerta. La idea de incluir este elemento en la imagen proviene de la fotografía que detonó su creación (fig. 29). Dado que se trata de una *selfie* frente a un espejo, pertenece a un conjunto de conductas posfotográficas que Fontcuberta denominaría *reflectogramas*.

De acuerdo con el análisis que el autor hace sobre la evolución del medio fotográfico una vez entrado en la era digital, el noema barthiano “esto ha sido” se transformó en “yo estuve ahí”, desde el momento en el que dejó de ser necesario colocar el visor de la cámara pegado al ojo. La

⁸³ Vid. Gerhard Richter, *Betty*; técnica: óleo sobre lienzo, 102 x 72 cm (Estados Unidos, St. Louis Art Museum, 1988).

particularidad del reflectograma es que la cámara se integra a la composición, añadiendo a la necesidad de mirarse, la de compartir esa mirada.⁸⁴ El autorretrato resultante (fig. 27) quita de en medio la cámara y oculta lo que la mirada del sujeto hubiera compartido. El lente a espaldas de Maruja parece ser más invasor, que testigo del momento eufórico de probarse un vestuario hecho a la medida. El gesto de recogerse el cabello con la mano remite a una transformación a medias, un personaje en potencia, incompleto, que se asoma únicamente en el espacio vedado del espejo. Es un reflectograma visto desde fuera.

Dentro de las técnicas posfotográficas, la pintura digital es un recurso de intervención y montaje simple, directo, e implica un tránsito menor entre imagen fotográfica y pictórica. El resultado visual navega en el valle inquietante de lo inmaterial y lo plástico, conservando un gesto corporal bastante evidente, pero suprimiendo la textura del soporte y la dimensión táctil que tendría la apreciación de una acuarela o un óleo en físico. Esta característica fue uno de los principales motores para continuar experimentando en el diálogo entablado entre fotografía y pintura en el ámbito digital.

⁸⁴ Cf. Joan Fontuberta, *op. cit.*, pp. 87 y 99. Roland Barthes también se refiere al noema de la fotografía como “lo intratable”. Lo que aparece en la imagen fotográfica sin lugar a dudas se ha encontrado ahí, pero ha sido desplazado. A diferencia de la pintura u otros medios de representación, en la fotografía el referente no puede negar haber existido (cf. Roland Barthes, *La cámara lúcida... op. cit.*, pp. 120-122).



Fig.30

Maruja como Christine Daaé
De la serie *La historia de Maruja*
Fotografía digital, lápices de colores, gouache, crayola y pintura digital
2019

c) Maruja como Christine Daaé

La imagen *Maruja como Christine Daaé* (fig. 30) narra un acontecimiento basado en una escena de *Phantom of the Opera* (1986), de Andrew Lloyd Weber. Christine es secuestrada y llevada por el Fantasma a través de los sótanos de la *Opéra Garnier*. En la puesta en escena, este tránsito se muestra por una serie de pasillos hundidos en humo, y un grupo de candelabros que marca el sendero hacia la guarida del protagonista.⁸⁵ Mencioné las fotografías que utilicé de referencia en la sección que dediqué a hablar del bocetaje y, reitero, el esquema que me interesaba informar era la relación entre ambos personajes (fig. 24). En mi *set*, no hubo ni interacción ni recorrido. Sólo me limité a tomar turnos entre disparos para actuar como Christine y como Fantasma. Hay ciertas cuestiones técnicas de este procedimiento, en la que tomo una fotografía que servirá como referencia para un objeto pictórico, el cual será integrado al montaje una vez que lo haya fotografiado nuevamente. El nuevo noema al que se ajusta la imagen es “cuando esté todo montado, *esto* habrá sido”.

La fotografía de mi cuerpo (fig. 31, siguiente página) es una guía estructural para dibujar al otro personaje, que después utilizo como mapa de luces y sombras. Durante la etapa prefotográfica coloqué una pelota dentro del ciclorama, con el fin de establecer un recordatorio físico del espacio que tendría que ocupar el cuerpo de Christine, así como la extensión de los brazos del Fantasma. Debido a las condiciones de mi *set*, sabía que tendría que limitarme a utilizar la imagen de mi cuerpo del torso para arriba, y que el resto de la figura tendría que completarlo con conocimiento anatómico. El valor de este tipo de sesiones está en su potencial extrafotográfico: son fotografías que tendrán sentido una vez que se transformen en otra cosa.

⁸⁵ *Vid.* Andrew Lloyd Weber, *op. cit.*



Fig.31 Referencia para el personaje del Fantasma. Fotografía: Maruja Cancino

Ocurre algo similar con la estructuración de la escenografía en la imagen final (fig. 30). Al bocetar me concentré en los diversos elementos de utilería que pudieran servirme para recrear la guarida del Fantasma (fig. 26). Sin embargo, estos objetos –los candelabros, la reja y el espejo– son de tales especificidades, que me era imposible ponerlos frente a la cámara. Debido a este inconveniente, opté por utilizar un candelabro pequeño, al que fotografié a diferentes distancias dentro del ciclorama. Esta estrategia muestra ya indicios de la noción de negación del referente, de la cual hablaré más adelante. La construcción del escenario se

volvió sumamente ingenua: para empezar, el espacio es un objeto pictórico conformado por la superposición de una mancha de *gouache* y el dibujo de una atmósfera hecho con crayolas sobre papel albanene. El único indicio de profundidad en esa superficie, aparentemente plana y abstracta, es el acomodo perspectivo de las velas (fig. 32, sig. página, abajo). Al hacer tomas del candelabro paulatinamente más alejadas de la cámara (fig. 32, arriba) no sólo se resuelve el problema de los cambios de escala de los objetos en una perspectiva determinada, sino también el de sus variantes de iluminación. Coloqué un rebotador detrás de las velas con la finalidad de tener una referencia sobre la dirección, forma e intensidad de sus sombras, las cuales añadí con pintura digital sobre el humo que había dibujado anteriormente con crayola. En este caso, la intervención de objetos pictóricos con otros fotográficos cumplió con algunos preceptos importantes para la construcción de la perspectiva abordados por Panofsky: por un lado, armar un espacio racional, infinito, constante y homogéneo, y, por otro, ofrecer a los cuerpos el lugar

para desplegarse; y a la luz, la posibilidad de extenderse en el espacio y diluirlos pictóricamente.⁸⁶

Si bien no puedo pasar por alto la inexistencia de profundidad en los componentes aislados, el montaje terminado es suficiente para generar la impresión visual de un espacio inmenso, con un piso escondido por el humo y la oscuridad. Además, la ilusión de profundidad, llevada también a cabo en el escorzo de los personajes (fig. 30), hace que cualquier aspecto matérico o distinción entre los objetos pictóricos y fotográficos pase a segundo término. Más adelante hablaré del desenfoque y la desaturación como valores pictóricos que se transforman en signos fotográficos de distancia.



Fig.32 Candelabro usado para integrarse como utilería en el escenario (arriba) Montaje del espacio (abajo)

⁸⁶ El Renacimiento racionalizó totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que antes había sido unificada estéticamente mediante la abstracción de una estructura psicofisiológica. Se consiguió una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita y en la que los cuerpos y los intervalos de espacio vacío se hallaban unidos por leyes matemáticas (cf. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, pp. 46 y 49).



Fig. 33

Marija el día que murió Doña Luz
De la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital y lápices de colores.
2018

d) Maruja el día que murió Doña Luz

La escena que aparece representada en el autorretrato (fig. 33) surge de varios recuerdos traslapados en torno a la muerte de mi abuela materna. Yo estaba hablando con ella, me despedí y murió súbitamente, antes de poder colgar el teléfono. Me enteré una hora después de la coincidencia de haber sido la última persona con la que había hablado. Meses después, entré a su casa y recibí el impacto de verla vacía.

Decidí utilizar un primer plano para darle importancia a la expresión del rostro. Buscaba mostrar un mundo que se cerrara paulatinamente sobre su protagonista. Coloqué filtros rojos sobre las lámparas para emular el aspecto de la luz a la hora en la que había fallecido mi abuela. Durante la sesión me percaté de lo incómoda que era mi actuación frente a la cámara. No podía evitar llorar al recrear esa última conversación debido al conocimiento que tenía del desenlace. En realidad había sido la más trivial de las llamadas telefónicas, inadvertidas como estábamos ella y yo. Traté de simular una fotografía de la manera más obvia que pude, reinterpretando un recuerdo personal como si se tratara de una escena en alguna película. Pretendía, además, distanciarme del evento para satisfacer la curiosidad por saber cómo hubiera sido esa llamada telefónica si yo hubiese sabido de antemano que sería la última.

En lo que respecta al desenvolvimiento frente a la cámara, Andrey Tarkovski reconoce una enorme desventaja en que el actor conozca, de principio a fin, el destino de su personaje. Su libertad creativa entra en juego cuando actúa espontánea e inconscientemente dentro de los límites que la película le impone. La tarea del director es facilitarle un estado psicológico en el que cada una de sus reacciones sea genuina. Por el contrario, el actor de teatro es el mayor responsable del arco narrativo total de su personaje. Cada función debe traerlo a la vida en



Fig. 34 Objeto pictórico escaneado para la escenografía de *Maruja el día que murió doña Luz*.

comunión con su público.⁸⁷ Al concentrar tres pasados distintos en una sola imagen, suprimí cualquier intento de entelequia o instante decisivo; también eliminé el vaticinio al mostrar la reacción. La poca naturalidad que experimenté

se hizo más evidente cuando elegí un plano usado tradicionalmente en cinematografía para magnificar gestualidades mínimas. El golpe de discontinuidad al que Berger y Mohr hacen alusión, producido por el abismo entre el suceso y el momento de poder mirarlo,⁸⁸ se atenúa y dispersa cuando dicho suceso no se convierte en imagen al instante, sino que se espera para poder reconstruirlo y fotografiarlo.

Existen algunos detalles técnicos del proceso de esta imagen (fig. 33) que me interesa comentar. Por ejemplo, en el apartado anterior analicé dos autorretratos (figs. 12 y 19), en las cuales el escáner fue utilizado para registrar objetos físicos –telas, flores y bisutería–, colocados directamente sobre su superficie. También mencioné la intervención dibujística para moldear los objetos escaneados al cuerpo de Maruja. Ahora bien, a diferencia de otras imágenes de mi proyecto, donde el principal método de intervención extrafotográfica es la pintura digital, el escenario de este autorretrato es un objeto pictórico escaneado, no fotografiado (fig. 34).

Hay ciertas consideraciones que se derivan de usar un escáner en contraposición a una cámara para obtener la imagen de un objeto físico. En su artículo, “¿Por qué llamarlo fotografía?”, Natalia Calabrese cuestiona los límites del medio cuando se enfrenta a tecnologías

⁸⁷ Andrey Tarkovski, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁸ John Berger y Jean Mohr, *op. cit.*, pp. 117-118.

digitales. Por definición, la fotografía es la huella luminosa que los objetos dejan en un soporte modificado químicamente para ser sensible a la luz.⁸⁹ La misma definición podría ampliarse con la observación de Laura González-Flores, quien advierte que “Fotografía” es el “Arte y Ciencia” de obtener imágenes permanentes con sustancias fotosensibles. Parecería haber más química que cámaras implicadas para definir al medio fotográfico.⁹⁰ Y por supuesto, la presencia del objeto es más obvia que la del aparato.

Habría que agregar otra categoría traída a colación por M. Sansarricq. La imagen digitalizada es aquella que se obtiene por medio de un dispositivo periférico de captura, capaz de transformar un flujo fotónico en una corriente eléctrica.⁹¹ Calabrese hace la distinción entre imágenes digitalizadas, analógicas y sintéticas. Mientras que las últimas son completamente creadas en programas de cómputo, aquellas que se producen por digitalización quedan en medio,⁹² es decir, requieren de un objeto que deje su huella lumínica, mas no de un material químicamente fotosensible para registrarlo. Si se considera que el escáner es un aparato que digitaliza objetos con calidad fotográfica, resalta el hecho de que el dispositivo no les añade ni los efectos lumínicos, ni la perspectiva del contexto en el que se encuentran inmersos. El fondo de una imagen de este tipo es plano o negro, al grado que podría considerarse inexistente o descartable. Ahora bien, el movimiento de barrido que presupone el funcionamiento del escáner también podría entenderse como un acercamiento táctil o háptico a la conformación de la imagen. La fotografía hecha por escaneo muestra al objeto a la distancia más corta posible para

⁸⁹ Natalia Calabrese Castro, “¿Por qué llamarlo fotografía?”, *Question*, vol. 1, núm. 51 (2016), pp. 348-349. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3381> (Consultado el 10 de abril de 2020).

⁹⁰ Cf. *Diccionario enciclopédico Herder* (Barcelona, Herder, 1954), col. 951; cit. por Laura González-Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, p. 19.

⁹¹ Cf. M. Sansarricq, “El carácter indicial de la imagen fotográfica en la era posanalógica”, en E. Aguirre, *Contratiempos. Trayectos y tensiones en la fotografía argentina y latinoamericana contemporánea* (Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2006), p. 151; cit. por Natalia Calabrese Castro, *op. cit.*, p. 350.

⁹² *Id.*

que un observador pueda percibirlo enfocado, limitando así su profundidad (fig. 20).

Por su parte, la imagen escaneada o fotografiada de un objeto pictórico (fig. 34) también es una especie de metaimagen que separa paulatinamente la representación que contiene de su referente real. En este aspecto, hay un diálogo entre lo fotográfico y lo pictórico que habría que



Fig.35 Patio de doña Luz Sandoval, Chihuahua, Chihuahua, 9 de agosto de 2010.
Fotografía: Maruja Cancino

señalar. Pinté el escenario del autorretrato (fig. 34) con lápices de colores, apoyándome en una fotografía que tomé del patio de mi abuela (fig. 35). Era la primera vez que volvía a esa casa tras la muerte de Doña Luz. Hoy en día es imposible que vuelva a pararme en el mismo umbral para asomarme a ver el granado, dado que el lugar quedó sumido en el abandono, consumido por deterioro y conflictos familiares, que lo han dejado irreconocible. Acabo de describir el golpe de discontinuidad que me atraviesa cada que miro esa fotografía. Tal vez incluso haya adquirido un *punctum* que antes no había notado. Parece que no volveré a casa de mi abuela... Ya en el objeto pictórico, el espacio pierde toda familiaridad. Se vuelve frío, ajeno e incómodo. Probablemente la paleta de naranjas y verdes produzca un efecto antinatural, de extrañamiento, muy lejano a la intimidad que sentía al quedarme en ese lugar. Al reflexionar sobre el acto de dibujar a partir de un modelo, tomando como esquema la observación, Berger encuentra en el resultado final la posibilidad de tener un acercamiento más objetivo a la experiencia.⁹³ Si se traslada este enunciado al ejercicio pictórico que parte de una fotografía personal, existe una oportunidad equivalente de interiorización del evento capturado. Al final, el lugar representado en esa imagen fotográfica (fig. 35) es lo único de lo que logré distanciarme.

⁹³ John Berger, *op. cit.*, p. 53.



Fig. 36

Maruja como Butterfly
De la serie *La historia de Maruja*
Fotografía digital, lápices de colores y objetos proyectados
2019

e) Maruja como Butterfly

El autorretrato *Maruja como Butterfly* (fig. 36) hace alusión a la escena del aria “Un bel di”, perteneciente al segundo acto de la ópera *Madame Butterfly* (1904), escrita por Giacomo Puccini (1858-1924). En ella, Cio Cio San (al frente del escenario) habla de la esperanza de volver a ver a su esposo norteamericano, a tres años de su partida. Mientras tanto, su criada Suzuki (al fondo) la escucha contrariada. Sabe que ese hombre prácticamente abandonó a su patrona.⁹⁴ El esquema corporal de ambos personajes se encuentra determinado por las exigencias técnicas de un género teatral en donde lo primero que se proyecta al público es la voz del que actúa. Por ende, la corporalidad está marcada por la tendencia a agrandar determinados gestos, subordinando la movilidad y los desplazamientos a la efectividad para cantar. En el montaje prefotográfico, realicé alternadamente las poses de ambos personajes, teniendo en cuenta que tendría que enfocar a diferentes distancias la cámara, pero sin cambiar su emplazamiento. Esta imagen pretende replicar una estética teatral, inicialmente conformada a partir de simulacros y objetos cuyo principal atractivo es su capacidad de resignificarse. No es, como en otras ocasiones, la visualización de algún recuerdo, acontecimiento real o la adaptación de una escena cinematográfica a una imagen fija.

Una vez terminada esa etapa, hice el escenario con lápices de color sobre papel *couché*, tomando como referencia varias fotografías de una producción del *Metropolitan Opera House*, de la cual obtuve el modelo para el vestuario de ambos personajes. Una de las escenografías simula el interior de una casa tradicional japonesa con la presentación estratégica de una pared deslizable

⁹⁴ Cf. Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, ópera en 3 actos (Milán, La Scala, 1904).

(*fusuma*) en un escenario con elementos mínimos.⁹⁵ Posteriormente, fotografié cada uno de los objetos pictóricos por separado. Durante la toma de la escenografía, agregué la proyección de la sombra de flores de plástico colocadas sobre un proyector de acetatos (fig. 37). Recorté las figuras, ajusté los vestuarios e integré todo con el escenario en el montaje extrafotográfico. Dentro del proceso, la utilización de objetos físicos (flores de plástico) en la fotografía de un objeto pictórico (la escenografía), es un método de intervención prefotográfica que adquiere sentido hasta la etapa extrafotográfica, de tal manera que la traducción de la pintura a una imagen digital no se limite a su reproducción en condiciones aparentemente neutrales.

La digitalización redimensiona la imagen con la inclusión del acontecimiento fotográfico (la proyección de las flores de plástico). En este caso, la cámara no sólo sirve para registrar un objeto, silenciando su contexto. Contrario a la operación que realiza el escáner, la cámara puede añadir situaciones que estén en el entorno, como efectos de perspectiva (si se emplazara de manera no frontal respecto al objeto, por ejemplo), experimentos lumínicos, el color de un filtro, o determinadas sombras. Una vez terminada la función de la cámara, en el montaje extrafotográfico, el juego de escalas planteado entre los personajes de *Mariya* y las flores hace aparecer en la imagen a dos mujeres, cobijadas por aquello que, de verse en un escenario teatral, se leería como los cerezos en flor (en fuera-campo), que caracterizan la ambientación japonesa en la que se desarrolla *Madame Butterfly*.

En lo que concierne a la construcción del espacio, hay un acercamiento esquemático a la ilusión de profundidad, en el que ocurre nuevamente un diálogo entre valores pictóricos y fotográficos. Desde el bocetaje, el planteamiento del encuadre era completamente frontal, suponiendo que la cámara estaría emplazada paralela al fondo. Más adelante, en la sesión

⁹⁵ Cf. *Madame Butterfly*, producción de Antony Minghella (Nueva York, Metropolitan Opera House, 2006).

fotográfica, puse marcas en el ciclorama para lograr que cada personaje se colocara a la distancia real a la que habría estado del otro. Por último, al elaborar pictóricamente la escenografía (fig. 37), la representación de la pared deslizante, vista frontalmente, generaba una sensación plana. La intervención al objeto



Fig.37 Objeto pictórico intervenido con la proyección de objetos físicos.

pictórico durante la toma fotográfica ayudó a insinuar cierta tridimensionalidad, que se acentuó con la disposición de los personajes en la composición.

Una particularidad de las técnicas posfotográficas es la posibilidad de simular valores fotográficos con herramientas cuyo accionar evoca la práctica pictórica. Rosalind Krauss se refiere a estos valores como “elementos significantes”, cruciales para el efecto semántico de la fotografía, por ejemplo la profundidad de campo, el grano o la luz.⁹⁶ Durante el montaje extrafotográfico, el tratamiento de la escenografía consiste en enriquecer sus valores pictóricos y dibujísticos con capas de ajuste que emulan valores fotográficos. Por ejemplo, acentuó las luces y sombras representadas en el objeto pictórico, con capas y mascarillas que simulan sobre o subexposición. De igual manera, sumo capas de desenfoque y desaturación para lo que tendría que quedar más distante, y máscaras de enfoque y saturación de color para lo que estaría al frente. Cabe señalar que este tipo de detalles y modificaciones son más notorios si la imagen se contempla de cerca y a un tamaño adecuado. He seguido un procedimiento similar en casi todas las imágenes del proyecto, el cual adopté para que la integración visual de un sujeto fotográfico con entornos pictóricos fuera más contundente.

⁹⁶ Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 56.

Pasando a otro punto, confío en que ciertos elementos significantes sean leídos invariable e ingenuamente como la circunstancia en la que quisiera que mis objetos y sujetos se encontraran en la realidad. Es decir, que se entienda que Maruja está al frente de una pared deslizante, que la misma queda oculta en parte por la sombra de un cerezo, y que este acontecimiento tiene lugar durante una función de ópera (fig. 36). Hablo no sólo del juego entre luces y sombras, o del acomodo en perspectiva, sino también del contraste entre nitidez y desenfoque.

En su metodología para interpretar una imagen fotográfica, Marzal Felici ubica en el grano o pixel su material gráfico primario. Una mayor presencia de este elemento provoca un mayor distanciamiento del espectador, quien sabe que, ante todas las cosas, se enfrenta a una construcción artificial. En el caso opuesto, cuando el grano o pixel no es tan evidente, aumenta la sensación de verosimilitud y aumenta el efecto de realidad. Los elementos que se ven afectados por esta condición, de presencia o disimulación, son la nitidez y la profundidad. La primera se relaciona con la articulación del punto de vista y la distinción clara entre figura y fondo. En cambio, lo borroso afecta la verosimilitud de la representación, dotándola de onirismo.⁹⁷

Un equivalente pictórico del juego entre nitidez y desenfoque podría ser el *sfumato*, que traduce los volúmenes a términos de pinceladas para construir transiciones tonales y contornos suaves, en una tentativa de representar los objetos tal como se perciben visualmente, es decir, de

⁹⁷ Cf. Javier Marzal Felici, *op. cit.*, pp. 181, 188.

manera parcial y ambigua.⁹⁸ Sin embargo, la textura de la superficie pictórica se mantiene evidente, por más análoga a la visión y verosímil que sea la representación. Al traducir un objeto pictórico a una fotografía digital, dicha superficie aún es visible, aunque conformada por un código de píxeles. Ya en la amalgama fotopictórica, el desenfoque se convierte en un significante que niega la textura del objeto pictórico en partes estratégicas de la imagen. Por ende, la apariencia de la textura se transforma en otro indicador esquemático de profundidad, que es evidente en el plano más próximo, pero se pierde al fondo.

Gerhard Richter adopta el desenfoque de sus fotografías de referencia como valor pictórico, creando la sensación de que la luz emana del sujeto. En sus notas, el artista admite que el aspecto desenfocado le permite darle la misma importancia a las cosas, al tiempo que esconde la factura de la imagen, suplantándola por un aspecto tecnológico, liso y perfecto. Pintar contornos poco nítidos también es un intento de deshacerse del toque personal. La pintura adquiere el mismo anonimato que una fotografía (encontrada).⁹⁹ Richter emite su postura desde el diálogo que ocurre entre fotografía analógica y pintura. Todo cambia cuando la posfotografía entra a la conversación. El contraste entre lo nítido y lo desenfocado se convierte en la simulación de esos valores, con una altísima maleabilidad agregada.

⁹⁸ El término *sfumato* suele ser muy ambiguo: se refiere tanto a la gradación suave que hace imperceptible la transición tonal o de color, como a la relación indeterminada que existe entre las propiedades reales de los objetos y el aspecto que presentan al ojo. Leonardo da Vinci (1452-1519) desarrolló el *sfumato* para perfeccionar el modelado pictórico. La impresión de relieve es resultado del efecto de las sombras en la percepción de los objetos, los cuales no se muestran en su forma absoluta, sino en condiciones que los oscurecen, en un proceso de revelar y esconder que adquiere sentido únicamente en la experiencia del observador. En su origen, la técnica del *sfumato* buscaba eliminar la evidencia del trabajo y el proceso de pintar, acercando la pintura a la creación divina, en la cual las cosas surgen de la nada y libres de huella humana (cf. Alexander Nagel, “Leonardo and sfumato”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 24, 1993, pp. 7-8 y 17-18. Disponible en: www.jstor.org/stable/20166875 Consultado el 12 de abril de 2020). Por su parte, Gombrich observa que las primeras victorias del naturalismo y la perspectiva resultaron en figuras rígidas y toscas. Leonardo venció esta dificultad dejando que las formas se fundieran en sombras oscuras (cf. E. H. Gombrich, *La historia del arte*, p. 522).

⁹⁹ Cf. Gerhard Richter, “Notas, 1964-65” y “Entrevista con Dorothea Dietrich, 1985”, en Gerhard Richter, Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter: Text. Writing, Interviews and Letter. 1961-2007*, pp. 33 y 153.

Hoy en día, lo tecnológico y perfecto es el valor de nitidez, que rebasa la capacidad fisiológica de enfoque del ojo. Los contornos vagos del *sfumato* han sido reemplazados por la obsesión de apreciar cada poro y cada nimiedad en la textura. El desenfoque se convierte en un efecto deliberado o un error cuando se cuenta con una cámara inteligente. La tecnología se ha vuelto cada vez más previsoras con factores como el movimiento, la escasez de luz o la lejanía, que anteriormente hubieran derivado en una imagen borrosa y con grano evidente o pixeleada. En el tratamiento extrafotográfico de un objeto pictórico, la adopción del desenfoque también funciona para contrarrestar la cantidad de información en la composición y concentrar la atención en lo esencial. La misma lógica rige el manejo de la iluminación escénica, que ayuda al espectador a jerarquizar ciertas acciones y darle un orden a su lectura.

Hasta ahora, he hablado de métodos como la utilización de pintura digital, la inclusión de objetos escaneados y la inserción y resignificación de objetos fotográficos; todos ellos, producto de la experimentación a lo largo del proyecto. Antes de cerrar el presente apartado, me detendré en un vector que atraviesa toda la producción de *La historia de Maruja*, lo cual me permitirá esclarecer la naturaleza de la relación que tengo con los medios que elijo para expresarme.

f) Referentes fotográficos

Como he mencionado en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis, los referentes visuales más comunes desde el bocetaje y la elaboración de objetos pictóricos, hasta el montaje extrafotográfico, son diversas imágenes fotográficas que encuentro en Internet o en archivos familiares. Llego a estas fotografías por una búsqueda, porque necesito algo específico de ellas: revisar algún vestuario, un ángulo apropiado, alguna locación en donde pueda situar la escena, el aspecto de un personaje o corroborar algún gesto. Si bien selecciono las temáticas o historias a las

que se ajustarán mis autorretratos por una cuestión personal, mi conexión con las fotografías que uso como punto de partida no rebasa inicialmente una anécdota o el hallazgo de algo conveniente. En términos barthianos: las aprecio por el *studium* que contienen.¹⁰⁰ Mi “interés indolente” radica en la certeza de que existe una miríada de imágenes que remiten a cualquier suceso, objeto, lugar o personaje, reales o ficticios, y que estarán a mi alcance sin importar qué tan estafalaria sea la puesta en escena que pretenda construir.

Dicha condición de hipervisualidad es una consecuencia posfotográfica de la que habla Fontcuberta. En parte, la diversificación y popularización tecnológica ha facilitado la producción masiva de imágenes, disponibles de manera inmediata, inmateriales, y de circulación frenética.¹⁰¹ Pertenezco a una generación que vio propagarse este fenómeno durante su adolescencia. Todavía experimento asombro al preguntarme en qué momento tal sobrestimulación visual se instaló en los rincones más íntimos de la vida de todas las personas que conozco. En algún momento de mi niñez tuve consciencia de que pegábamos cada vez menos fotografías en los álbumes. Después, esa costumbre migró a la creación de carpetas digitales para archivar los recuerdos de cada acontecimiento familiar. Más adelante, en los primeros años en los que tuve acceso a Internet y mi propia computadora, desarrollé el hábito de almacenar imágenes de ilustradores, paisajes de sitios que quería conocer, retratos de actores de cine y cantantes, escenas de teatro musical, fotogramas de películas y personajes de cómic. Ese atesoramiento se desvaneció ante la inminente obliteración del medio, cuando poco a poco comprendí que era absurdo ocupar espacio de almacenamiento con imágenes que serían cada vez de menor calidad, y que, de todas formas, encontraría en cuanto tecleara su etiqueta en algún buscador.

¹⁰⁰ “El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente [...]; es el tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’” (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 60).

¹⁰¹ Cf. Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 32-33.

José Luis Brea caracteriza la era digital por una creciente población de imágenes evanescentes, fantasmagóricas, no recursivas y efímeras, que lo mismo podrían ser electrónicas que mentales.¹⁰² Fue así que la colección de aquello que me fascinaba del mundo desde la adolescencia regresó, de estar contenida en fotografías digitales, a manifestarse primordialmente en recuerdos y maquinaciones cambiantes. Después de este relato, me quedo tranquila de pensar que no es imperativo que salga físicamente al encuentro de aquello cuya referencia no tenga a la mano, que nunca haya visto, o donde nunca haya estado, puesto que habrá fotografías disponibles de todo aquello cuyo nombre sepa.

La idea de conseguir un esquema suficiente, que no provenga de una vivencia, y que sirva de punto de partida para crear una imagen de algo desconocido, no es nueva. Gombrich relata que, históricamente, los artistas han representado lugares en los que jamás han estado, u objetos que nunca han visto. Para este propósito han recurrido a estereotipos, ideas y descripciones previamente asimiladas, por ejemplo, cómo se supone que tendrían que verse una iglesia, un puente, o un castillo, para hacer reconocible tal o cual paisaje.¹⁰³ Esta práctica trae como consecuencia la extensión de la experiencia subjetiva a través de la imagen.

Por el momento, hay otra cuestión que habría que comentar de la utilización de fotografías como referentes para dibujar o pintar. Gombrich habla de la existencia de un código, necesario para lograr que una observación se traduzca al lienzo.¹⁰⁴ Dicha afirmación está planteada desde el dibujo o pintura que se hace del natural. Sin embargo, debe haber una serie de modificaciones necesarias en ese código cuando se parte de una imagen fotográfica. No es que el dibujante tenga tanto poder de decisión en cuanto qué suprime de aquello que ve, o desde dónde emplazar su

¹⁰² Cf. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, p. 67.

¹⁰³ Cf. E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 59-63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

mirada para distorsionar el objeto lo menos posible. Ambas problemáticas han sido resueltas previamente en el modelo.

Además, hay que considerar la calidad de la imagen fotográfica. Es posible elaborar un dibujo o una pintura visualmente atractiva y convincentemente realista, a partir de una fotografía en mal estado o técnicamente mediocre. Lo contrario también aplica. El partir de una fotografía de alta calidad no garantiza que el resultado esté libre de errores de observación. Es importante tener en cuenta que, aun en este ejercicio, entran en juego el entrenamiento de la vista y la imaginación proyectiva, de tal modo que llegue el momento en el que la imagen trascienda al modelo y que su procedencia (un banco de imágenes, un archivo familiar, publicidad) pase a segundo término. Dado el caso que sea el mismo pintor o dibujante quien fotografíe a su sujeto, el esquema inicial será más amplio, ya que podrá apoyarse en una parte de su experiencia y su mirada habrá quedado impuesta desde un principio.

El valor que le atribuyo a las fotografías que encuentro radica en su funcionamiento como catálogo de objetos, sujetos y lugares realistas. En un capítulo relativo a la temática del coleccionismo y la apropiación, a la cual prefiere referirse como “adopción”, Fontcuberta sostiene que la poética de las “fotografías encontradas” escala de acuerdo con el grado en que su contenido incumbe personalmente al observador. Una misma imagen puede resultarle arrebatadora a alguien y dejar indiferente a otra persona. Aquí hay otra forma de entender el *punctum* barthiano. La fotografía puede significar el hallazgo de una verdad que el observador antes hubiera pasado por alto.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Cf. Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pp. 141-142.// Fontcuberta hace la siguiente distinción entre *apropiación* y *adopción*: apropiarse implica que la propiedad pasa, por una decisión sin pacto, de una mano a otra. Adoptar implica que se le dota de cierta superioridad dada por la cultura a algo en específico que, por naturaleza, no la tiene. Se puede hacer eso con un niño cuando lo adopta una familia con más privilegios que él, o con una idea, o con una imagen. No se trata de prescribirle a la imagen un nuevo estatuto jurídico, sino un estilo de vida, pensamiento o conformidad con lo que la imagen transmite de acción (*Ibid.*, p. 60).

Si bien mi acercamiento inicial a las imágenes no siempre va acompañado de apego emocional, encuentro en la dinámica de dibujar o pintar a partir de ellas, de recomponer sus elementos en una composición propia, el surgimiento de un interés genuino por la manera en la que la fotografía representa el fragmento de realidad que me hizo sentir interpelada. El dibujo me obliga a ver con detenimiento, a preguntarme sobre la escala, perspectiva, encuadre, y cómo podría aprovecharlos al estructurar mi puesta en escena.¹⁰⁶ Asimismo, la selección de una paleta pictórica me confronta con la sintaxis de la fotografía que tengo enfrente. ¿Qué colores aparecen en ella?, ¿qué atmósfera generan?, ¿en qué condiciones de luz pudo haber sido tomada la fotografía?, ¿coinciden esas condiciones con la iluminación que usé durante las sesiones? y, probablemente la pregunta más importante: de necesitarlo, ¿podría hacer que los objetos que veo representen algo más?¹⁰⁷ El interés que deriva de la adopción de una imagen hecha con estos propósitos es similar al que un investigador podría tener por su evidencia.

Así es como empieza el mecanismo de resignificación de referentes fotográficos al que he hecho alusión anteriormente. Berger y Mohr son bastante enfáticos al decir que la fotografía registra por excelencia apariencias triviales.¹⁰⁸ Teniendo en cuenta este enunciado, Gombrich observa que podría explicarse uno de los parámetros que posibilitan el ilusionismo de la imagen observando a los niños, para quienes no hay una distinción clara entre realidad y apariencia. Prueba de ello es que, durante sus juegos, utilizan las herramientas más improbables para los fines más impredecibles (una caja de cereal con dos cinturones se transforma en el disparador de

¹⁰⁶ Marzal Felici engloba los componentes escalares (perspectiva, profundidad y proporción) y dinámicos (tensión y ritmo) de la fotografía en un nivel compositivo. Estos elementos evidencian la articulación del espacio y el tiempo en la representación (*vid.* Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 175).

¹⁰⁷ El elemento “color” es parte del nivel morfológico de la imagen fotográfica. En un nivel enunciativo se analiza la mirada desde la cual se articulan la selección de realidad y la forma de su representación (*Id.*).

¹⁰⁸ *Cf.* John Berger y Jean Mohr, *op. cit.*, p. 119.

protones de los *Cazafantasmas*), lo cual indica que el contexto de acción es determinante para que se produzca una ilusión.

Otra muestra de este fenómeno es que una misma figura pueda interpretarse o representar diferentes cosas dependiendo del contexto en el que se la inserte.¹⁰⁹ De aquí se rescata que un objeto, o su imagen, puedan resignificarse haciendo las modificaciones adecuadas a su entorno. Al hablar de la enunciación fotográfica, Marzal Felici plantea que, en discurso metonímico, los signos mantienen una relación de contigüidad física con su referente real; es decir, que los objetos se representan exactamente a sí mismos. Por el contrario, en un discurso metafórico, se establecen relaciones imaginarias entre los signos visuales y sus referentes,¹¹⁰ dando pie a que, mediante la metáfora, se pueda modificar la carga simbólica atribuida al objeto fotográfico y permitiendo así que su apariencia represente algo más.

Un buen ejemplo de resignificación de objetos fotográficos es el de la serie de imágenes *Lowcost Cosplay*, hechas por un joven tailandés que las ha publicado en redes sociales, bajo la premisa de ofrecer ideas ridículas y económicas para hacer un disfraz.¹¹¹ La mayoría de sus composiciones consiste en cuatro fotografías, dispuestas secuencialmente, a manera de instructivo, en donde muestra cómo es capaz de lograr que un objeto cotidiano aparezca en la fotografía como un elemento de vestuario o utilería específico. El efecto irrisorio que tienen sus imágenes recae, en parte, en el orden en el que presenta cada etapa de su montaje. La primera fotografía siempre es una *selfie* donde revela los objetos que utilizará; la

¹⁰⁹ Cf. E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 89, 172 y 202.

¹¹⁰ Cf. Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 222.

¹¹¹ *Vid.* La página de Facebook de Lowcostcosplay, Anucha “Cha” Saengchart. Disponible en: <https://www.facebook.com/Lowcostcosplay/> (Consultada el 20 de abril de 2020). El *cosplay* es la práctica de usar disfraces para replicar personajes de la cultura popular. El término es la combinación de las palabras *costume* y *play*. Durante los años 80, estos personajes provenían del *manga* japonés o del cómic. En Occidente, la práctica se extendió a programas televisivos, películas u otras formas de cultura popular. El *cosplay* ha sido especialmente difundido entre los fanáticos de la ciencia ficción, videojuegos, *mangas* y cómics. También puede incluir disfraces de entidades fantásticas, como vampiros o hadas (cf. Cait Caffrey, “Cosplay”, *Salem Press Encyclopedia*, 2020, s. v. *cosplay*). El artículo está disponible para usuarios registrados de la Biblioteca digital de la UNAM en el siguiente enlace: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=100259226&lang=es&site=eds-live> Consultado el 20 de abril de 2020). Traducción mía.

segunda, un inicio del reacomodo de los mismos, en conjunto con la pose, es decir, la etapa prefotográfica; la tercera es la composición final; y la cuarta, la imagen original del personaje al que intenta replicar. Este acomodo provoca que la lectura comparativa evidencie el absurdo de su experimento de manera inmediata. Un tenedor dispuesto más cerca del lente se convierte en el tridente de *Aquaman*, mientras que un cepillo con pasta de dientes de carbón activado simula una versión barata de la cabeza del xenomorfo de *Alien*. Su estrategia principal es la distorsión de los niveles morfológico, compositivo y enunciativo del lenguaje fotográfico; es decir, lograr la negación de sus referentes a través del juego con encuadres, puntos de vista, ritmos, escalas, perspectivas, alteraciones de color, el aspecto del negativo e iluminaciones engañosas.

La mención del caso de *Lowcost Cosplay* obedece a la impresión que me provoca recurrir a estrategias similares al momento de resolver las apariencias de elementos de utilería, vestuario o maquillaje en mis puestas en escena. Si bien no tengo una intención paródica o de absurdo en la adopción de estas prácticas, encuentro que las limitaciones físicas para colocar ciertos objetos frente a la cámara derivan invariablemente en la resignificación de otros referentes, como había mencionado en el primer apartado, al hablar de ciertos mecanismos recurrentes en el teatro, donde un mismo elemento de utilería representa diversas cosas a lo largo de la trama, dependiendo del uso que se le dé en la escena. Tal situación se dio cuando tuve que colocar un candelabro a diferentes distancias del lente para simular el sendero de velas de la guarida del Fantasma (fig. 32), o al colocar una estola sobre la superficie del escáner para convertirla en las cortinas de la habitación de Nefernefernefer (fig. 12). También están la tiara de novia simulada por un collar de bisutería (fig. 20), o bien, el ciclorama iluminado con filtros rojos, que deviene un espacio infinito y tétrico al exagerar su escala respecto a la figura de Maruja (fig. 22).

Ahora bien, regresaré a la cuestión de valorar la fotografía en tanto catálogo de objetos, sujetos y lugares realistas. Recalco el calificativo “realista”, dado que es el verdadero motivo por el cual prefiero usar imágenes fotográficas, por encima de la observación directa, como punto de

partida para el dibujo y la pintura. La imagen da certeza de una realidad que no irá a ningún lado, que no se desvanecerá de tanto verla. Esta afirmación responde a una cultura visual de la cual no estoy exenta, fundamentada en la atribución de verdad a representaciones que sean más análogas a la visión, un fenómeno que ha sido estudiado por varios autores, entre ellos, Laura González-Flores. En sus escritos, parte de un acercamiento crítico al entendimiento más difundido del medio fotográfico, donde las imágenes suelen ocultar su constructibilidad simbólica. De aquí se desprende que se considere que poseen el mismo grado de realidad que sus referentes y que, en consecuencia, una fotografía se tome como percepción antes que como imagen.¹¹²

Mi preferencia por la fotografía, pese a conocer su origen construido, no estriba en que me interese algo más apegado a la verdad, sino en su apariencia “realista”. Tal aseveración puede rastrearse, a su vez, en el atractivo detrás del uso de la perspectiva, que se remonta al carácter sagrado y ritual de las imágenes. Panofsky subraya que en sus orígenes, la representación hecha bajo este canon marcó el paso de la imagen mágica a la imagen simbólica, la cual predica y testifica los fenómenos de orden divino, en lugar de actuar como agente sagrado en sí misma. De esta manera, un milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador, mientras que los sucesos sobrenaturales irrumpen en el espacio visual. Además, el que sus reglas se fundamenten en las condiciones psicofisiológicas de la percepción visual, le brinda a un individuo cualquiera el privilegio de elegir el punto de vista desde el cual se conformará la imagen.¹¹³

Habría que agregar a la lectura de Panofsky ciertas aseveraciones hechas por González-Flores: la perspectiva traduce una situación real y le asigna al ojo el papel de mediador neutral entre realidad y mente. En cuanto a los artilugios disponibles para lograr tal representación, la cámara fotográfica se identifica por su excelencia icónica antes que por ser un aparato que

¹¹² Cf. Laura González-Flores, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹¹³ Cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 49 y 53-54.

genera ilusiones ópticas, y que podría clasificarse junto con los dioramas, la estereoscopía o la holografía.¹¹⁴ De un lado está la perspectiva, que le da una apariencia terrenal a lo fantástico, y del otro, la tentativa de reconocer a sus instrumentos como experimentos de parafernalias visuales. Recurrir a un medio por el aspecto realista que caracteriza a sus imágenes habla de un deseo interno de encontrar magia en un entorno cotidiano. Hacerlo, con plena consciencia de su naturaleza ilusoria, amplía las posibilidades de lograr que lo mágico adquiriera forma frente a los ojos. Al respecto, la autora añade el valor de verosimilitud a la fotografía, al no requerir de un referente real para lograr realismo.¹¹⁵ Lo presentado en este párrafo se puede apreciar en el juego de un muchacho que distorsiona los efectos de la perspectiva para parodiar a personajes de películas y cómics, o en un proyecto donde se use la fotografía digital, en toda su maleabilidad, para insertar a su sujeto en un entorno ficticio.

Recurro a la fotografía porque estoy anclada a la apariencia realista derivada de su sintaxis, la cual traduzco, a su vez, a una sintaxis pictórica, aunque la transmisión en código no acabe ahí. Parfraseando nuevamente a González-Flores, la fotografía digital sigue siendo un proceso mecánico que registra imágenes de la realidad, pero supliendo un proceso químico por un algoritmo; por tanto, su naturaleza es ser una simulación de fotografía.¹¹⁶ Podría decirse que parto de un simulacro para volver a otro. Una vez concluida la elaboración de objetos pictóricos, hago una nueva traducción a fotografía digital, a la cual se suman los códigos pictóricos y fotográficos simulados a través de las herramientas de edición posfotográfica. El resultado, como lo he mencionado anteriormente, es una metaimagen híbrida.

Ahora bien, la ilusión de realidad se transforma en una exigencia creciente de realismo en estos códigos y metacódigos. Tal demanda rebasa muchas veces los alcances de la percepción

¹¹⁴ Cf. Laura González-Flores, *op. cit.*, pp. 72 y 178.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 218.

visual misma. En el apartado anterior hice referencia a algunas de las condiciones necesarias para generar una ilusión efectiva, como la sensación de movilidad en el espacio, o bien, emular la sombra que produciría un cuerpo en determinadas circunstancias.

En un análisis hecho por el equipo mediático del *Rijksmuseum* sobre la implementación de técnicas digitales en la cinematografía, se hizo hincapié en que el éxito para sumergir al espectador en un mundo ficticio –cuando se le presentan elementos visuales creados en animación por computadora (*Computer Generated Imagery*)– depende de la atención al detalle y las leyes de la física aplicadas a la imagen: cómo choca la luz contra las superficies más accidentadas, la sensación de gravedad, las referencias a algún entorno real y la sutileza en las sombras, por mencionar algunas. La simulación de esta información visual se convierte en una problemática mayor cuando hay que integrar a un personaje animado con un actor en el mismo plano.¹¹⁷ Encuentro un paralelo entre la convivencia de actores con dibujos animados, y la de un sujeto fotográfico con entornos pictóricos. Al realizar tal amalgama, las “leyes de la física” son añadidas manualmente, con la mediación de una tableta digital. En esta herramienta se transforman en esquemas mentales, producto de una predisposición a inventar accidentes lumínicos y sombras proyectadas. Asimismo, el vaivén entre las diferentes sintaxis impide que la práctica pictórica se limite a la reproducción de los valores visuales dados en la fotografía que sirve de modelo. Forzosamente se construye algo diferente y propositivo.

El diálogo que ocurre entre pintura y fotografía en una técnica posfotográfica propicia que las prácticas y los elementos sintácticos de un medio migren al otro y viceversa. Sin embargo, se convierten en su propio lenguaje y generan prácticas nuevas, si no es que transfiguran los oficios con la inmaterialidad en la que ocurren sus procesos. Las imágenes analizadas en este apartado (figs. 27, 30, 33 y 36) representan diferentes facetas de experimentación con la amalgama

¹¹⁷ Cf. RijksTube, “The Evolution of CGI”, video subido a Youtube y publicado el 19 de julio de 2019. Disponible en: https://youtu.be/fOi3_aKNWoo (Consultado el 31 de octubre de 2019).

fotopictórica. Cabe aclarar que descarté la intervención con pintura digital para incluir objetos escaneados, porque me acomodé con las posibilidades de la cámara para digitalizar mis objetos pictóricos (tanto la inclusión de otros objetos fotográficos, como la intervención prefotográfica del objeto pictórico). De continuar con este proyecto, lo más probable es que pudiera encontrar más posibilidades de hacer que ambos medios dialoguen.

El incentivo de adoptar el lenguaje ofrecido por un medio es el encanto que adquiere la realidad configurada en sus representaciones. Podría decir que la amalgama fotopictórica es una respuesta a la naturalidad con la que entes reales y ficticios conviven en mi imaginario. Por ahora sólo restaría analizar esa problemática, junto con el abordaje de la autorrepresentación en relación con el género al cual se adhieren mis imágenes, pero para eso estará el último apartado.

IV. AUTOBIOGRAFÍA EN SIMULACROS

El cuarto y último apartado de esta tesis se centra en el género dentro del cual se catalogaría la producción de *La historia de Marija*, es decir, el autorretrato. En tanto modo de representación y práctica, su adopción obedece a la estructuración de las imágenes en torno al cuerpo específico y al imaginario personal de una mujer en sus treintas. Antes de empezar con el análisis de la obra, sería conveniente recapitular brevemente las alusiones hechas, en los apartados anteriores, a algunos conceptos relacionados con la temática autorrepresentativa; por ejemplo la noción del montaje aplicada a la estructuración del relato de vida, la resignificación de objetos fotográficos y la afectación del entorno en el sujeto durante la construcción de un simulacro.

a) El montaje de la subjetividad y el simulacro

El autorretrato tiene un carácter eminentemente subjetivo. Aparte de entender la subjetividad como la afectación de la realidad en un individuo, ésta se expresa en numerosas imágenes que surgen en su interior y que moldean su entendimiento del entorno y de sí mismo. La subjetividad podría entenderse como un *montaje* que el individuo hace internamente. El sujeto estructura un relato para explicar su propia identidad, a partir de su caótica experiencia, hilando sus recuerdos, cambiando sus expectativas y moldeándose con la afectación de la suma de imágenes sensibles (visuales, sonoras y táctiles) que consume, así como aquellas con las que integre su imaginario.

En el ámbito de la cinematografía, Jacques Aumont expone la idea de Serguéi Eisenstein (1898-1948) acerca de una realidad que carece de cualquier sentido o interés que no le hayan sido dados. En este aspecto, el cine no tendría la obligación de reproducir la realidad, sino de

reflejarla con un juicio ideológico. De forma similar, el montaje entendido por André Bazin (1918-1958) parte de la noción de una realidad inmanentemente incierta, que el cine representa con la misma ambigüedad.¹¹⁸ Al trasladar dichos enunciados al montaje personal, desde y para la subjetividad, tal ejercicio de construcción prescribe sentido a una existencia que, en sí misma, no lo tiene. No obstante, la realidad es tan vasta y compleja, que cualquier imagen se queda corta. Esta aseveración hace de la subjetividad un fenómeno más amplio que contempla la afectación de esa inmensa realidad en un individuo.

En lo que concierne a *La historia de Mariuja*, el autorretrato es la estructura idónea para mitificar la corporalidad contingente de su autora. En los siguientes subapartados me referiré a este mecanismo como *suplantación* o *encarnación de personaje*. No niego que tal propósito pudiera lograrse ajustando la producción a otros géneros pictóricos como la pintura mitológica o histórica; sin embargo, aunque todas las imágenes representen una escena, el afán de construir una identidad se erige por encima de la narración del acontecimiento.

Un asunto tratado en apartados anteriores es la dinámica del cuerpo dentro del *set*, la cual involucra la recreación de afectaciones —por ejemplo, los gestos de rigidez, abandono, relajamiento o resignación— provenientes de situaciones imaginarias. En esta práctica se asoma el interés en la noción de simulacro. Por su parte, en el tercer apartado, relativo a la amalgama de los lenguajes pictórico y fotográfico en el proyecto, se analizan los mecanismos de resignificación de objetos fotográficos, es decir, las estrategias para que un signo fotográfico se desligue de su referente y remita a algo más. Esta práctica también se convierte en otra necesidad para la simulación.

En su artículo, “Postmodernism”, Gary Aylesworth define al simulacro como la copia o imagen hecha sin una referencia real. A su vez, este concepto está relacionado con la noción de

¹¹⁸ Cf. André Bazin y Serguéi Eisenstein; cit. por Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, pp. 72 y 81.

hiperrealidad, que viene a consecuencia de la mediación tecnológica de la experiencia. Lo que pasa por realidad es una red de imágenes y signos sin un referente externo, de modo que lo representado es la representación misma.¹¹⁹ La simulación está implícita en el proceso de cada autorretrato en el proyecto, más allá de las herramientas posfotográficas,¹²⁰ en la constitución del imaginario íntimo. El contacto con historias, personajes, estereotipos, arquetipos, e incluso mis propios recuerdos, ha sido mediado por imágenes, antes que por una experiencia corpórea o presencial. No obstante, el impacto emocional provocado por mis referentes ha sido genuino, al grado de buscar reconstruirlo en cada autorretrato.

Al recrear las afectaciones de situaciones ficticias en mi propio cuerpo, hablo de reproducir la imagen preconcebida que tengo de ellas, no de buscarlas físicamente. Ahora bien, al resignificar objetos fotográficos, existe la pretensión de representar algo, de lo cual únicamente se conoce su apariencia, como si fuese real, corpóreo, multidimensional, e interactuase con el sujeto en la imagen.

En un pasaje de la novela de Philip K. Dick (1928-1982), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, el protagonista, un mercenario llamado Rick Deckard, cuestiona su obligación de “retirar” a Luba Luft, una androide especialmente construida para simular ser una cantante y deleitar a los humanos con su arte. Sin embargo, y para asegurar su efectividad, su tecnología impide que su público sepa que no es una mujer real:

Realmente era una soberbia cantante de ópera. [...] ¿Cómo puede un talento así suponer una amenaza para nuestra sociedad? Pero no fue por su talento, sino por lo que ella era. [...]

¹¹⁹ Cf. Gary Aylesworth, “Postmodernism”, en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Spring 2015 Edition)*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/> (Consultado el 21 de abril de 2020). // Haciendo referencia a Baudrillard (1929-2007), lo real es aquello de lo cual es posible proveer una reproducción equivalente, mientras que lo hiperreal es aquello que siempre se encuentra ya reproducido (cf. Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, p. 73; cit. en *id.*).

¹²⁰ La fotografía digital es el simulacro de la fotografía analógica (cf. Laura González-Flores, *op. cit.*, p. 218). De igual manera, en el tercer apartado se habla de la simulación de herramientas pictóricas en plataformas de reproducción fotográfica.

¿Sentir empatía por una construcción artificial? [...] ¿Algo que sólo finge estar vivo? Aunque Luba Luft le había parecido tan... viva, no daba la impresión de ser una máquina que fingiera estarlo. [...] Me pregunto si algún humano se ha sentido de este modo respecto a un androide. [...] Tal vez sea una anomalía.¹²¹

La confrontación y la convivencia con el simulacro eventualmente desemboca en el impacto emocional “orgánico”. Los habitantes del mundo construido por Phillip K. Dick viven añorando el contacto con animales, personas y ambientes “reales”, en una época en la que todo lo que queda son sus simulaciones tecnológicas. Deckart descubre cierta empatía por seres artificiales con apariencia humana, y encuentra resignación en una realidad repleta de imitaciones de un mundo que varias generaciones no llegaron a conocer.¹²² De mi lado, el reconocimiento de otredades, con las que empatizo y que me conmueven, se haya en igual medida repartido entre situaciones o personas con las que he vivido físicamente, y relatos o personajes ficticios, representaciones de alguna realidad idealizada.

Anna María Guasch afirma que el *yo* resulta de la narración de realidades fácticas y ficticias y que es tanto construcción como desfiguración.¹²³ Tanto la realidad como la ficción han repercutido en las expectativas y aspiraciones que he formulado a lo largo de mi vida, llegando a veces a ser indiscernibles.

Otra problemática en la que sería conveniente profundizar es el abismo entre la autopercepción y la representación de uno mismo devuelta por el exterior, fenómeno al que denominaré *incongruencia con la autopercepción*. El acercamiento que propongo al género ocurre desde una postura de análisis y cuestionamiento a mi imaginario y a mi historia con la autorrepresentación, en un esfuerzo por responsabilizarme de mi subjetividad. Prefiero construirme a ser encontrada, es decir, controlar la imagen de mí misma antes que ser

¹²¹ Phillip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, pp. 158 -163.

¹²² *Ibid.*, pp. 261-264.

¹²³ Cf. Anna María Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, p. 18.

inadvertidamente retratada. En ese aspecto, la cámara ha probado ser una herramienta útil para corroborar o refutar la imagen mental que he construido de mi existencia. El empeño que tengo por trabajar sola, en un *set* casero, de la forma en la que lo he hecho hasta ahora, revela el deseo intrínseco de reducir el mundo a la realidad del lugar en el que vivo.

Al ser el autorretrato una imagen tan anclada en las repercusiones que un contexto tiene en un individuo, conlleva en su estructuración la realización de un ejercicio autobiográfico. Guasch sitúa el origen de la autobiografía en la consciencia del paso del tiempo hacia un evento todavía no acontecido, en la medida en que la narración de la propia vida pueda continuar.¹²⁴ La autobiografía es manifestación de una subjetividad que trata de dilucidar sus circunstancias, que identifica en sí misma un potencial histórico.

De acuerdo a Georges Didi-Huberman, toda interpretación histórica es esencialmente imaginativa. Para el autor, el montaje es la estrategia adecuada para visibilizar rostros, anacronismos y temporalidades contradictorias que afectan a objetos, personas y acontecimientos.¹²⁵ En primera instancia, *La historia de Maruja*, en su cualidad de puesta en escena, es un esfuerzo por voltear la mirada inquisitivamente hacia pequeños tramos de experiencia, para hilarlos en una narrativa que explique a su autora para consigo misma.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁵ Cf. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, pp. 20-21.



Fig.38

Marija en un hotel
de la serie *La historia de Marija*.
Fotografía y pintura digital
2018

b) Maruja en un hotel

Esta imagen (fig. 38), cronológicamente la primera de *La historia de Maruja*, es producto de un experimento. Sabía que quería continuar con la intervención de pintura digital sobre fotografía, como llevaba años haciendo, y que quería además involucrar mi cuerpo, aquello que había aprendido de actuación, frente a la cámara; pero no sabía exactamente qué relatar en la imagen, así que hice un ejercicio simple: pensé en el acontecimiento significativo más cercano en mi vida personal e intenté replicarlo. Quería también mi papel en los hechos, saber cómo me hubiera visto desde afuera, de haber tenido un testigo omnipresente y oculto.

Probablemente si alguien más hubiera tomado la fotografía (con mi consentimiento), el mismo grado de artificialidad, si no es que uno mayor, habría operado en el acto fotográfico. Quizá también hubiera posado como si ignorase otra presencia, tratando de establecer un diálogo más interesante que la confrontación.

Al analizar la estructura del retrato fotográfico, Laura González-Flores reconoce igual peso semiótico en el fotógrafo y en el retratado. Ambos tienen injerencia en el resultado. Uno repite inconscientemente sus valores, mientras que el otro introyecta cánones de representación (por ejemplo, posar “inadvertidamente”, una conducta tan contradictoria como fingir sorpresa).¹²⁶

Cuando se piensa en el cine, un medio que implica la presencia de otro detrás de la cámara, Rosalind Krauss observa que el encanto de su estructuración radica en un goce escopofílico, voyeurista. Hay alguien que satisface su deseo de ver y controlar lo que ve, pero a la distancia, en una colocación ventajosa que lo oculta, lo convierte en el ojo privilegiado de la perspectiva.¹²⁷ Laura Mulvey lleva esta observación al marco de la representación femenina,

¹²⁶ Cf. Laura González-Flores, *op. cit.*, pp. 203 y 205.

¹²⁷ Cf. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 52.

enunciando que la cámara suele capturar a la mujer en una parodia de voyeurismos, interrumpiendo en ámbitos en los que se encuentra con la guardia baja, poca ropa y confiada de su privacidad.¹²⁸ La cuestión preponderante con *Mariuja en un hotel* (fig. 38) es que nadie más toma la fotografía. Soy enteramente responsable del encuadre del cuerpo y de la distancia a la que se encuentra el observador hipotético. La inadvertencia de la pose manifiesta un simulacro de voyeurismo, de la voluntad de devenir objeto a la mirada de alguien más y replicar los esquemas ya asimilados de la expresión del deseo ajeno. No se trata únicamente de construir mi propia imagen, sino también de enunciar a mi espectador.

Así fue la primera aparición formal de *Mariuja*: al fondo, sorteando una escenografía compuesta por una cama, una mesa, dos sillas y dos botellas de agua... exactamente lo que recordaba haber tenido a mi disposición en la habitación de un hotel, los mismos objetos que aparecían en la fotografía con la que se anunciaba ese alojamiento en Internet. Sin embargo, la reconstrucción generó una atmósfera completamente opuesta a la que buscaba replicar. En general, hay un aspecto artificial, rígido, nada acogedor. La representación selectiva de los objetos (sólo tenía de referencia mi anécdota y una fotografía, tomada desde un ángulo extraño) contra un fondo negro, remite más a una escenografía que a una habitación específica. La pintura digital hace que los objetos no tengan la misma corporeidad que la protagonista, lo cual acentúa la sensación de contemplar una pantalla antes que un espacio real, una suerte de metaimagen, una escenografía plana.

Mariuja (fig. 38) parece encontrarse en una función teatral, configurada por una iluminación dura, de tonos extraños. El gesto que durante la sesión fuera relajado adquirió luego un tinte seco. En resumen, el recuerdo que quería representar quedó obliterado. Asumiendo que el sentido primordial de la fotografía fuera el de brindar un testimonio, planteé utilizar el medio

¹²⁸ Cf. Laura Mulvey, "A Phantasmagoria, of the Female Body. The Work of Cindy Sherman", *New Left Review*, núm. 188 (julio-agosto de 1991), p. 141; cit. en *id.*

para capturar una situación eminentemente privada y que únicamente para mí fuese relevante. Después caí en cuenta de que, en tal ejercicio de puesta en escena, con o sin intervención pictórica, daba lo mismo que el acontecimiento fuera real o hipotético. Lo verdadero y lo falso se volvían categorías irrelevantes para cumplir con el propósito de relatar algo íntimo. Podía elegir impunemente anécdotas en las que hubiera participado o en las que hubiera sido espectadora. De cualquier manera, era más interesante escudriñar en los parámetros de la selección; es decir, por qué decidiría contar una historia y no otra. Al encaminar la producción hacia cuestiones autobiográficas, no puedo evitar, por más sincera que procure ser, que la memoria o sus documentos proporcionen versiones diversas del impacto emotivo de cada personaje, escena, evento o situación que reconstruya en una puesta en escena.¹²⁹

¹²⁹ James Olney distingue tres etapas en la práctica autobiográfica: la reconstrucción exacta y sincera de la narración de vida (*bios*), la imposibilidad de relatar fidedignamente el pasado por la tendencia de la memoria a ficcionar (*autos*) y la recurrencia al lenguaje para hacer que sujeto y objeto converjan (*grafê*) (c. James Olney, ed., *Autobiography, Essays, Theoretical and Critical*; cit. por Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 88).



Fig.39

Maruja como Velma Kelly (diptico)
de la serie *La historia de Maruja*
Fotografía digital, gouache, acrílico y lápices de grafito.
2019

c) **Maruja como Velma Kelly**

El díptico *Maruja como Velma Kelly* (fig. 39) retoma a una de las protagonistas de la obra de teatro musical *Chicago* (1975). Velma Kelly, una mujer encarcelada por el asesinato de su esposo y su hermana, es despiadada, sarcástica e inteligente. Asimismo, es una diva consolidada, encumbrada mediáticamente por su crimen. La gloriosa revelación de Kelly ocurre en el primer número de conjunto, una canción al estilo *vaudeville* titulada *All that jazz*.¹³⁰ Iconográficamente, el sello del personaje son los movimientos dancísticos creados por Bob Fosse (1927-1987),¹³¹ y el vestuario negro a medio camino entre leotardo y lencería.

Vi *Chicago* en el teatro a la edad de trece años, cuando empezaban a interesarme el canto y la actuación. Supongo que no estoy exenta de haber pertenecido a la población de jóvenes que se quedan absortos con la estética del musical, con tramas que avanzan más rápido que en la ópera y música mucho más digerible. La particularidad de adscribirse a este grupo es que la fascinación por el espectáculo no los confina a ser espectadores, sino que los lleva a imaginar sus vidas como partícipes, arriba del escenario, poseyendo las mismas habilidades que los cautivaron.¹³²

La desesperación de Velma por conservar la atención mediática, su cinismo y la manipuladora sexualidad que la define, fueron una bofetada a mi incipiente adolescencia. Mientras veía la obra, pensaba con asombro: “así puede ser una mujer”. En el universo del espectáculo y la ficción, narrando con descaro un crimen pasional entre acrobacias, alguien como Velma Kelly se convierte en un prodigio. Velma, esa criatura de canto, baile y comedia, devino

¹³⁰ Vid. John Kander, Fred Ebb y Bob Fosse, *Chicago* (Richard Rodgers Theatre, Estados Unidos, 1975).

¹³¹ Actor, bailarín, coreógrafo y director de cine estadounidense.

¹³² La gran mayoría de mis colegas cantantes y actores empezaron en el teatro por anécdotas muy similares.

en un objeto de deseo; y durante muchos años anhelé convertirme en el mismo objeto: ser “esa mujer” cada vez que me parara sobre un escenario.

Lo primero que habría que comentar respecto a la anécdota que originó el autorretrato (fig. 39) es el reconocimiento de un *otro*, parcialmente ficticio –Velma Kelly es tanto la asesina, como la actriz preparada para darle vida–, y la enunciación del anhelo por esa *otredad*. Pedro Azara hace una comparación entre la reproducción de la apariencia física que logra una pintura o una fotografía, y la representación que implica suplantar al modelo, es decir, lo que ocurre en las artes teatrales. Originalmente, en conductas rituales y religiosas, la representación era equivalente a la encarnación de la divinidad en un individuo al que se le concedían atributos sobrehumanos (como un faraón). Ya en la imagen bidimensional, el parecido con el modelo no implica la posesión de sus cualidades (aunque al atender contra la imagen pueda atentarse simbólicamente contra el modelo). Por el contrario, en la representación escénica, el actor contiene al modelo y a su magia. Ese tipo de imagen regresa a ser un ídolo. Sin embargo, a diferencia de las encarnaciones de la divinidad, los personajes de ficción teatral no existen fuera de escena.¹³³ Puedo decir que, a la impresionable edad de trece años, añoraba que Velma Kelly y otras protagonistas del teatro musical fueran omnipresentes. De ahí que memorizara sus líneas, sus canciones y algunos pasos de baile. Actrices y personajes eran una unidad indisoluble en la que deseaba irrumpir, que el halo mágico de las protagonistas me fuese trasplantado.

En lo que respecta al anhelo por la otredad, Guasch hace referencia a un artículo de Kaja Silverman en el que asevera que el sujeto se construye en función de su deseo, el cual opera hacia lo no que no es, lo que no está *aquí y ahora*.¹³⁴ Dentro del imaginario, a ciertos elementos se les asigna el estatuto de objetos de deseo, entidades reales o ficticias que provocan fascinación y están

¹³³ Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, pp.14-19.

¹³⁴ Kaja Silverman, “The author as a receiver”, *The World Wants Your Desire*, núm. 96 (octubre de 2001), p. 36; cit. por Anna María Guasch. *op. cit.*, p. 62.

ausentes del entorno inmediato del sujeto. Al hablar de la pulsión de crear imágenes, Didi-Huberman enfatiza el deseo y el temor que las precede, cómo se les atesora o se les entierra, y lo endeble que son ante el paso del tiempo.¹³⁵ La imagen entra para suplir la ausencia, pero cuando sólo se tienen imágenes de algo, se anhela lo inexistente. Esto es igualmente válido con imágenes de objetos reales y ficticios. Habría que agregar la inclusión que Rosa Olivares hace de los impulsos de comparación, imitación, competencia o rivalidad con el *otro*, dentro de los factores que determinan la identidad.¹³⁶ La imagen es la manera de apropiarse, simbólicamente, de un atisbo de otredad. *Mariuja como Velma Kelly* (fig. 39), ofrece la posibilidad de adueñarse momentáneamente de la apariencia del personaje, al igual que ocurriría con un disfraz. No obstante, la esencia cínica y acrobática que me cautivara queda fuera. Esa sensación de extático descubrimiento es sólo una insinuación. La satisfacción es parcial y la otredad permanece elusiva. Al representar al otro como objeto de deseo, el sujeto le dará la grandilocuencia que anhele para sí mismo, la devoción con la que quisiera que otros lo retrataran.

Con la otredad viene un nuevo concepto, añadido a la construcción de la identidad, la cual afecta en la autorrepresentación. Tradicionalmente, el *alter ego* (“otro yo”) es una persona en quien otra tiene absoluta confianza. La segunda acepción del término señala a alguien, real o ficticio, en quien puede reconocerse a alguien más.¹³⁷ En el marco de análisis de ciertas prácticas performáticas, Sandra Bautista añade que el *alter ego* es una estrategia que permite a un autor seleccionar criterios morales, estéticos y culturales para generar una identidad, la cual, a su vez,

¹³⁵ Cf. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁶ Rosa Olivares, “¿Quién soy yo?”, en Rosa Olivares *et al.*, “Autorretratos”, *Exit*, núm. 10 (mayo de 2003). Disponible en: <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/66-EXIT-10-Autorretratos.html> (Consultado el 29 de abril de 2019).

¹³⁷ Cf. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed., s. v. alter ego. Disponible en: <https://dle.rae.es/alter%20ego> (Consultado el 2 de mayo de 2020).

abre la experimentación a otras identidades.¹³⁸ El *alter ego* puede existir como imagen mental, etéreamente presente en otra persona que esté o no al tanto de que se le asigna ese papel. También puede ser una imagen literaria, caso de muchos autores que se infiltran entre los personajes de sus historias. En lo que concierne a *La historia de Maruja*, la imagen del *alter ego* resulta de la conjugación del cuerpo de su autora, y su resignificación fotográfica.

En contraposición con lo dicho por Azara sobre los personajes teatrales, confinados a existir en un escenario, Andy Warhol (1928-1987) señaló la omnipresencia de las celebridades hollywoodenses que marcó la década de los sesenta y es irrefrenable ahora. Transformados en modelos de belleza, feminidad y masculinidad, gracias a la circulación frenética de sus fotografías, las estrellas de cine adquirieron el estatuto devoto del *alter ego* para el artista. Warhol se autorretrataba con poses que emulaban a Greta Garbo y a Marlene Dietrich; también llegó a proyectarse en la imagen de Truman Capote.¹³⁹ Su aproximación a la estrategia performática del *alter ego* obedecía al cuestionamiento y replanteamiento de estos modelos de perfección. Sabía que su propia apariencia, por la que sentía profunda insatisfacción, nunca se ajustaría a esos parámetros. De ahí que llevara su “autoimagen” a exaltar el poder de la fealdad, cualidad que lo distinguiría en un mundo uniformado.¹⁴⁰

¹³⁸ Cf. Sandra Patricia Bautista Santos, “Alter ego como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana”, *Atrio* (diciembre de 2019), p. 116. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsdoj&AN=edsdoj.65802acb8d30438faf7fe57de52db423&lang=es&site=eds-live> (Consultado el 3 de mayo de 2020).

¹³⁹ Cf. Mériam Korichi, *Andy Warhol* (Porto Alegre, L8PM, 2011), pp. 37-38; citado por Annateresa Fabris, *Fotografía y Artes Visuales*, p. 134. En su libro, *Mythologies*, Roland Barthes se refiere a la figura de Greta Garbo como una suerte de “idea platónica de la criatura humana”. En el ensayo que le dedica, afirma que su rostro no tenía rastros de realidad, excepto de perfección. Era una imagen que participaba de la esencia del amor cortés, donde “la carne da lugar a sentimientos místicos de perdición” (R. Barthes, *Mythologies*, pp. 56-57).

¹⁴⁰ Cf. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and Back Again)* (Nueva York/ Londres, Hartcourt Grace Jovanovich, 1975), pp. 8, 10 y 69 y *I Diari di Andy Warhol* (Novar, Instituto Geográfico de Agostini, 1989), p. 298; cit. por Annateresa Fabris, *op. cit.*, pp. 138-139.

Cuando al fin me hube preparado como cantante, a lo largo de los años que dediqué a trabajar en coros, ensambles y otros proyectos musicales, asistí a varias audiciones de producciones teatrales. Después de pasar algunas etapas, de recibir comentarios esperanzadores de algunos jueces, finalmente fui rechazada de todas ellas. La realidad en la que habitaban parcialmente mis objetos de deseo –Velma Kelly, Christine Daaé y demás protagonistas– indicaba que no estaba del todo preparada, que algo en mí impedía que los jueces (un *otro*) aceptasen la unidad indisoluble de los personajes con mi corporalidad. Podría decirse que Maruja, en cambio, pertenece a un mundo en el que es digna de encarnar a cualquier objeto de deseo. En la imagen, esa percepción fragmentaria e inasible de la otredad conforma su propio universo de apariencias. Maruja puede ser Velma dentro de su simulacro casero de escenario. Sin embargo, en tanto estrategia performática, el *alter ego* no oculta por completo de mi vista ciertas incongruencias con la autopercepción, aunque reservaré la profundización de este fenómeno para el final del apartado.



Fig. 40

Marija como Liz Bennet, Alejandro como el Sr. Darcy
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, acuarela y lápices de colores sobre papel
2019

d) Maruja como Liz Bennet, Alejandro como Sr. Darcy

La imagen (fig. 40) hace alusión directa a los protagonistas de la película *Orgullo y prejuicio* (2005), del director Joe Wright.¹⁴¹ Basada en la novela homónima publicada por Jane Austen (1775-1817) en 1813, la historia se centra en el romance entre el Sr. Darcy, un hombre nacido con una gran fortuna, y la joven Elizabeth Bennet, perteneciente a una familia de clase media sin hijos varones. La historia de amor en *Orgullo y Prejuicio* sentó un precedente que ha sido replicado en otros productos de ficción, en los que la relación se da entre un hombre arrogante, pero moralmente superior, y una mujer con bastantes reservas hacia el aparato matrimonial. Liz Bennet rechaza a dos pretendientes, arriesgándose así a privilegiar su felicidad individual por encima de su estabilidad económica, en una época en la que el matrimonio era la única alternativa para una mujer sin herencias significativas.¹⁴² El libro ha sido adaptado en numerosas ocasiones al cine y la televisión. No obstante, la versión de los personajes –Keira Knightley y Matthew McFadyen interpretando a Liz Bennet y al Sr. Darcy, respectivamente– es importante para los conceptos que se desprenden de este autorretrato (fig. 40). En mi imaginario, la heroína literaria se fijó con los rasgos y la corporalidad de una actriz particular. Asimismo, la dinámica de la relación con su contraparte quedó impresa con una ambientación y puesta en escena específicas. *Maruja* (fig. 40) suplanta a Keira Knightley en una de las escenas emocionalmente más potentes y sutiles del relato.

¹⁴¹ Vid. Joe Wright, *Orgullo y prejuicio* (Londres, Focus Features, 2005).

¹⁴² Cf. Jane Austen, *Orgullo y prejuicio* (Inglaterra, Thomas, Egerton, 1813). También recomiendo los análisis literarios hechos por John Green, “Pride and Prejudice, Part 1: Crash Course Literature 411” y “Liberals, Conservatives and Pride and Prejudice, Part 2: Crash Course Literature 412”. Disponibles en video: <https://www.youtube.com/watch?v=5xTh44G6RYs&t=19s>, <https://www.youtube.com/watch?v=dhgEpr87Yac> (Consultado el 3 de mayo de 2020).

Durante la sesión fotográfica, los esquemas corporales provinieron de los actores hollywoodenses mencionados, no de alguna particularidad de la novela de Austen. Así pues, podría decirse que partir de un modelo con tantas iteraciones coloca a la referencia dentro de la metaimagen. Hans Belting analiza un retrato de la Virgen María hecho por Antonello da Messina (1430-1479), cuya relevancia histórica radica en ser una de las primeras ocasiones en las que se utilizó a una modelo viva para representar a la madre de Dios. Belting pone en duda el clasificar la obra con el término “retrato” y propone utilizar el de “pseudorretrato”, puesto que no se suponía que la joven seleccionada por Antonello da Messina para encarnar a la Virgen actuase como ella misma, sino como alguien más. Aparte, está la controversia entre la representación de una entidad divina e invisible y el planteamiento de su existencia como ente corpóreo, imperfecto y contingente.¹⁴³ La interpretación del pintor convirtió a la modelo en un personaje que a su vez encarna a otro, es decir, un metapersonaje. Tal es el caso de Keira Knightley quien da vida a Liz Bennet y de *Maruja* suplantándola a ella en el mismo papel; o bien, el de *Maruja* haciéndose pasar por Mathew McFadyen en el papel del Sr. Darcy, pero con el rostro de alguien llamado Alejandro –un *alter ego* real, por cierto (fig. 41).

El retrato renacentista abrió las puertas para que otros artistas se aventuraran a proponer la imagen de sus propios cuerpos para brindarle un aspecto visible a entidades míticas. Sumando a los ejemplos dados anteriormente en este apartado, Julian Bell menciona el caso de Caravaggio (1571-1610), quien personificara a Baco y a Goliat; el Greco (1541-1614), que se prestara para ser la imagen de San Lucas; Miguel Angel (1475-1564), en representación de San Bartolomé;

¹⁴³ Hans Belting, “El ícono invisible y el ícono de lo invisible. Antonello y los nuevos paradigmas de la pintura renacentista”, en H. Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*, pp. 30-31 y 38-40. // Pedro Azara hace uso del término *hipóstasis* (lo que está debajo, el fundamento) para referirse a la unión de la esencia humana y la divina, donde la primera, al poseer un cuerpo, dota de visibilidad a la segunda. Si se identificaba a la persona de Jesucristo con su retrato, dado que Cristo es Dios, su imagen tenía que ser esencialmente divina (Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, pp. 66-68).

Artemisia Gentileschi (1593-1654) en el papel de La Pintura; o bien, Jeff Koons (1955) arriba de la Fortaleza de la Soledad.¹⁴⁴

Por otro lado, la cuestión de hacer que la imagen de un ser mítico coincida con la de una persona real, conlleva la intención de que esa representación sea duradera, estable y se integre con esa apariencia específica al imaginario. Antonello da Messina probablemente consideró que inspiraría más devoción a futuras generaciones si el rostro de la Virgen era recordado con las facciones de esa joven desconocida y tímida a la que instruyó para posar. Ya en el imaginario contemporáneo, Arthur Danto ubica el arquetipo de *la chica*: la problemática, la detective, la que se quedó en el pueblo, la chica de al lado, la prostituta de corazón de oro... Cada uno de estos personajes femeninos (popularizados por la cinematografía e impresos colectivamente con el rostro de determinadas actrices), es una alegoría que resulta de una concepción mítica de niñez,

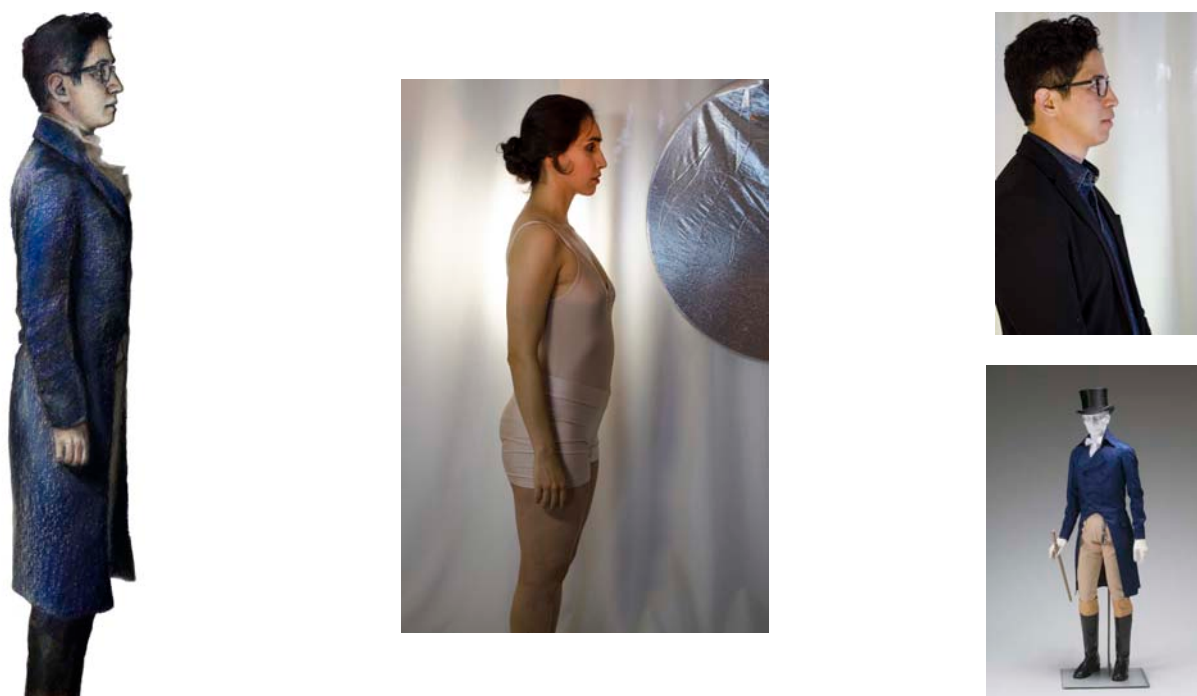


Fig.41 (izq.) Objeto pictórico del personaje de Darcy. (izq.) Referencia fotográfica para la postura corporal y luces del objeto pictórico del Sr. Darcy. (centro) Referencia fotográfica para el rostro de Darcy. (der. arriba) Referencia fotográfica para el vestuario (der.abajo)

¹⁴⁴ Cf. Julian Bell, "Introduction" a *Five Hundred Self Portraits*, p. 9.

pasión, peligro, amor o seguridad.¹⁴⁵

Al respecto, Rosalind Krauss reconoce que la existencia de estos personajes femeninos afecta a la mujer dentro y fuera de la representación, sujetándola a mecanismos para construirse de acuerdo con esas imágenes de feminidad.¹⁴⁶ En el autorretrato (fig.



Fig. 42 *Segundo ficticio.*
De la serie *Ficciones*
Fotografía y pintura digital
2013

40), la pretensión de inmiscuir mi

rostro en la imagen de la Liz Bennet de Knightley se convierte en un cuestionamiento perenne hacia la aptitud de mi corporalidad para ofrecerle una imagen fija a un ente trascendente, en este caso, la heroína.

La función de *Mariya* (fig. 40) se extiende a la encarnación de un ideal masculino (Alejandro), ocultando parcialmente el signo del cuerpo –pero más importante aún, el del rostro– tras la elaboración de un objeto pictórico que hace las veces de máscara (fig. 41, página anterior). Hay ciertas consideraciones que valdría la pena sacar a flote para hablar de esta particularidad, la aparición de un segundo metapersonaje que interactúa con la protagonista del autorretrato.

En el año 2013 realicé una serie de imágenes con la premisa de que mi cuerpo apareciese interactuando con un personaje ficticio a distancia íntima (fig. 42). Durante las sesiones posaba alternadamente, proponiendo una dinámica de acción-reacción, enmarcada dentro de un conjunto de impulsos básicos: seducción, agresión, acechanza o juego. Posteriormente, integraba ambas imágenes. El personaje ficticio, designado para representar el estímulo, era reconfigurado

¹⁴⁵ Cf. Arthur Danto, *Untitled Film Stills: Cindy Sherman* (Nueva York, Rizolli, 1990), p. 14; cit. por Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

a partir de la combinación de varias fotografías de actores, descargadas de Internet, en las que el principal criterio de selección era que mostraran parcialmente la pose que buscaba. Puesto que era imposible encontrar coincidencias exactas, el resto de la corporalidad del personaje masculino era una reestructuración de la imagen de mi propio cuerpo. En el proceso se hizo evidente que, en la construcción de una otredad masculina, estaba lidiando con estereotipos de virilidad impregnados en mi imaginario, a los que automáticamente catalogaba como objetos de deseo. El signo fotográfico de mi cuerpo no sólo quedaba oculto tras la representación pictórica de un hombre, sino que existía en función a él. El resultado fue el aterrizaje visual de una colección de fantasías de un *otro* inexistente, así como de la romantización de las dinámicas e impulsos, aparentemente básicos, de los que partía para construir las poses.

Darcy y Liz, Alejandro y *Maruja* (fig.40), aparecen frente a frente, estáticos, contenidos. El único indicio de intimidad entre ellos es la boca entreabierta, la mirada con ojos agigantados y el toque ligero de las manos, que se cierran sobre ella. La entelequia muestra un instante de silencio en medio del cortejo (frío, torpe y enternecedor) de Darcy. La otredad masculina se convierte en objeto de deseo por la relevancia de sus acciones hacia la heroína. Los relatos del orden de *Orgullo y prejuicio* concentran el suspenso y la sensación de triunfo en la mecánica de la conquista, una situación donde, tradicionalmente, el hombre mueve sus piezas y la mujer reacciona. Las intenciones románticas detrás de la petulancia de Darcy son evidentes para el que mira, pero no para la protagonista. El espectador queda prendado de la idea de que ambos acaben juntos, sin preguntarse cómo transcurriría el resto de sus vidas si la misma fachada de contención se mantuviera. El enamoramiento impide entristecerse por la hegemonía del subtexto patriarcal en el final feliz. El príncipe azul también cobra la dote de su esposa.

Antes de continuar con el comentario sobre la otredad masculina, valdría la pena hacer un paréntesis en el caso de la serie *Untitled Film Stills* (1977-1980), de Cindy Sherman. En estas

fotografías, la artista construyó simulacros de escenas cinematográficas, retomando el lenguaje visual y los parámetros estéticos del cine hollywoodense de los cuarenta y cincuenta: el estilo de Alfred Hitchcock (1899-1980), las películas de *serie B*, el cine negro, la *nouvelle vague* y el neorealismo italiano. Para cada una de las imágenes, Sherman se caracterizaba como las actrices que estelarizaban esas escenas, con la misma tipología de sus heroínas.¹⁴⁷

Rosalind Krauss hace una revisión de la obra, empezando por señalar la efectividad de las *stills* para sugerir al espectador una “fantasía recordada” (realmente no refiere a ninguna película existente), mediante la réplica de parámetros estéticos identificables. La artista se construye como criatura de ficción, un personaje tejido de todos los romances que ha consumido.¹⁴⁸ Por su parte, Peter Schjeldahl arroja la interpretación estar ante la autopercepción fantasiosa de la autora, materializada mediante la réplica nostálgica de personajes femeninos.¹⁴⁹

Si bien existe cierto encanto en contemplar la tensión entre Liz y Darcy como producto de su época, hay algo en la estética del romance que no termina de considerarse caduco. La “fantasía recordada” del hombre misterioso, guapo, culto y adinerado, que secretamente profesa una pasión violenta por una mujer con la que apenas ha hablado. La idealización de demostraciones aparatosas e imprácticas hacia alguien que no ha tenido que mover un dedo para inspirar afecto. Al igual que las protagonistas de Sherman, he experimentado en numerosas ocasiones la fantasía de convertirme en un objeto silente, inadvertido de deseo, de un hombre con estas dimensiones míticas. Asimismo, en la transmisión de feminidades sigue vigente la expectativa de ser encontrada y valorada por un hombre que brinde todos sus recursos, que

¹⁴⁷ Cf. Paul Moorhouse, *Cindy Sherman* (Londres, Phaidon, 2014), p. 7; cit. por Óscar Colorado Nantes, “Untitled Film Stills por Cindy Sherman (Galería y análisis)”, art. cit., s. p. // Cindy Sherman definió el *still* como la estructura visual que se usa para venderle al espectador la historia de una película. Por lo general son imágenes fijas cuya estructura permite saber inmediatamente qué tono tendrá la película y a qué género narrativo pertenece (Cf. Arthur Danto, “Photography and Performance: Cindy Sherman’s ‘Stills’”, art. cit., p. 9; cit. por Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 46).

¹⁴⁸ Cf. Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 20 y 32.

¹⁴⁹ Cf. Peter Schjeldahl, *Cindy Sherman* (Whitney Museum), p. 8; cit. en *Ibid.*, p. 36.

anteponga la comodidad de su pareja a cualquier solución que pudiera ser más práctica (que implique que ella asuma más responsabilidades sobre su persona y en la relación). Aún hoy me es complicado discernir qué tanto hay de sano cortejo en el modelo de la caballerosidad y qué tanto es condescendencia normalizada.

Si bien *Maruja* (fig. 40) existe para adueñarme de la experiencia de una versión específica de Liz Bennet, no puedo decir lo mismo de Alejandro. La Liz de Knightley posee un atractivo tal que es imposible concebir que pertenezca a la misma especie que las mujeres que se paralizan por un cólico menstrual. Alejandro, en cambio, es un *alter ego* real, la representación de una persona que conozco, de un hombre que existe y respira en mi entorno inmediato. Utilizar su rostro para que fuese una nueva versión de Darcy es un recordatorio del absurdo en el enamoramiento que forja las expectativas del *otro*.



Fig. 43

Maruja como Mimi
De la serie *La historia de Maruja*
Fotografía digital, gouache y acrílico sobre papel.
2020

e) Maruja como Mimì

La última imagen que analizaré en esta tesis (fig. 43) está basada en el final del cuarto acto de la ópera *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini (1858-1924). Los amantes Mimì y Rodolfo se reconcilian tras meses de no verse y recuerdan el día en el que se conocieron. Instantes después, ella fallece pacíficamente. La historia se desarrolla en el París de la clase baja, entre artistas que padecen la precariedad económica día a día. La joven y enamorada Mimì es un elemento bello que florece en un contexto miserable, y por lo mismo, está condenado a no sobrevivir. Enferma de tuberculosis desde un principio, su deceso está vaticinado. Una lectura posible de la historia, es que no hay fuerza más potente que la muerte, ni siquiera el amor.¹⁵⁰

Tuve el primer contacto con el papel de Mimì siendo estudiante del Conservatorio. En ese entonces sabía que era uno de los roles que, por mi complexión y tesitura, no eran adecuados para mi voz. No obstante, con el paso de los años, se me presentaron distintas ocasiones de cantar los duetos, las arias o algún número de conjunto por separado en recitales, audiciones y concursos. La relación con el personaje en ese aspecto ha sido fragmentaria. *La Bohème* es probablemente la ópera que más veces he visto, en vivo y en grabaciones, con diferentes elencos y en incontables puestas en escena.

A diferencia del teatro musical, los montajes operísticos suelen ser más flexibles, se ambientan en diversas épocas, experimentan con los vestuarios o en el trazo escénico. Sin embargo, la música y la forma en la que tiene que ser interpretada son aspectos un tanto fijos. Siglos de tradición pesan sobre cualquier decisión de los directores musicales. Los cantantes se forman sabiendo que sus capacidades vocales servirán, en el mejor de los casos, para cierto tipo

¹⁵⁰ *Vid.* Giacomo Puccini, *La Bohème*, ópera en 4 actos (Turín, Teatro Regio, 1896).

de personajes, mas no para otros. Con los cambios corporales, esos repertorios deben readaptarse, redefiniendo la imagen pública del cantante.

Debido a la naturaleza estricta del género, en el que hay una partitura que indica con precisión toda suerte de matices en la interpretación, la entelequia representada en la imagen (fig. 43), que es el instante decisivo de la muerte de Mimì, se corresponde con exactitud a un acorde. Usualmente, la soprano encargada de morir en la función deja caer el brazo que tenga del lado del público, de la manera más sincronizada posible, junto con la orquesta. Podría decirse que la composición de ese cuadro, el acomodo en perspectiva, ya está un tanto predeterminado, configurado de manera fija en el imaginario, independientemente de lo propositiva o arriesgada que pueda ser la puesta en escena. La predisposición a efectuar cierto gesto, y aderezarlo con una carga emocional tan precisa como la de la música adquiere connotaciones ritualísticas.

Morirse en escena es una experiencia catártica; sin embargo, la conmiseración del momento debe provenir del espectador, no así del actor o cantante. En el teatro, convertir el propio cuerpo en imagen cancela la posibilidad de contemplarse. Un cierto acto de fe entra en funciones para garantizar que el público vea o escuche exactamente lo que se planeó durante el montaje. En las reflexiones de Bertolt Brecht sobre la práctica teatral hay un concepto que se asoma en repetidas ocasiones. Normalmente, las acciones que transcurren en escena le permiten al público sentirse identificado, ver características de las que puede apropiarse. Sin embargo, llega un momento en el que el espectador es capaz de reconocer otros desenlaces posibles, cuestiona las decisiones del personaje y puede ver más que el héroe. El distanciamiento, una consecuencia de la dramática no aristotélica, invita a adoptar una actitud crítica con la representación. Distanciar una acción o personaje significa despojarlo de aspectos obvios y familiares para provocar asombro en torno a los mismos. Los objetos corrientes pasan a ser inesperados y sorprendentes. En palabras de Bertolt Brecht: “para que un hombre vea a su

madre como la mujer de otro hombre, hace falta un efecto distanciado”. En cuanto a los intérpretes, para distanciarse de sus personajes tendrían que abordarlos en primera y tercera persona.¹⁵¹

En obras tan calculadas, con emociones cronométricamente dispuestas como son las óperas, parecería haber poco lugar para que ocurriera el distanciamiento. Sin embargo, los personajes operísticos suelen presentarse demasiado anclados a su contexto histórico como para no imaginar destinos distintos para ellos o cuestionar sus decisiones; por ejemplo, Tosca pudo haber huido con Cavaradossi, si no hubiera decidido honrar el pacto que había hecho con un hombre al que ella misma había matado antes. O Gilda pudo haberse ahorrado una puñalada, si no hubiera decidido salvar al hombre que abusó de ella.¹⁵²

Sin embargo, no siempre es posible encontrar resquicios de posibilidad en la trama: Mimì debía morir. Era demasiado pobre como para salvarse. Su muerte, lejos de ser romántica, provoca frustración. Sin importar en qué época decida ambientarse, los lastres de la pobreza serán los mismos. Distanciarse de la representación de un deceso en escena implica ser capaz de contemplar fríamente y sin sentimentalismos el cadáver del personaje. Sólo entonces el esquema corporal para representar la muerte adquirirá complejidad.

El distanciamiento del personaje puede trasladarse desde el ámbito escénico al de la imagen. El autorretrato es la oportunidad de referirse a uno mismo en tercera persona, con todas las reservas, los cuestionamientos, juicios y reclamos. Al igual que un personaje abordado de manera distanciada, Julian Bell reconoce en la imagen autoconfigurada la implicación dentro de un contexto. El que se representa a sí mismo no es testigo, sino presencia disruptiva. Al autorretratarse, el artista está en condiciones de compartir su autoexaminación para ser

¹⁵¹ Cf. Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 21, 45, 81, 84, 131-132, 150 y 283.

¹⁵² Vid. Giacomo Puccini, *Tosca*, ópera en 3 actos (Roma, Teatro Costanzi, 1900) y Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, ópera en 3 actos (Venecia, Teatro La Fenice, 1851).

examinado por otros.¹⁵³ El ejercicio de distanciamiento de la autopercepción es necesario e inevitable para evaluar la cantidad de factores externos y circunstancias que influyen en la configuración de la identidad, en contraposición con las cuestiones que resultan de la manifestación de la voluntad individual.

Durante la sesión fotográfica, puse de fondo la música del cuarto acto de *La Bohème* para reaccionar al acorde crucial; también hice decenas de veces el recorrido entre cámara y “lecho de muerte”, además exhalé el último suspiro hasta que logré mantener la más absoluta inmovilidad durante el disparo. Nunca antes había adquirido tal relevancia el control del instante fotográfico en el proceso de alguno de mis autorretratos, por encima incluso de las etapas pre y posfotográfica. En un segundo momento de la sesión, lloré repetidas veces la sospecha del fallecimiento de mi amada Mimì (nuevamente, *Maruja* encarnó a un hombre). Antes de continuar, hay un caso honorable que haría falta considerar en el despliegue de facultades performáticas del acto fotográfico: el de uno de los pioneros de la técnica fotográfica.

Hippolyte Bayard (1801-1887) encontró el procedimiento del positivo directo para fijar las imágenes fotográficas, antes de que Daguerre (1787-1851) hiciera pública la aportación del daguerrotipo. Sin embargo, las sociedades científicas lo ignoraron. En su frustración, Bayard hizo tres fotografías que envió a las autoridades de su época a manera de protesta. Bajo el título *Le noyé* (*El ahogado*), esta serie incluía un texto manuscrito en el que relataba con sarcasmo el motivo de su muerte.¹⁵⁴ Al igual que muchos protofotógrafos, Bayard no pensaba en el potencial artístico de su invención. Le preocupaba experimentar con la técnica, prioridad que lo obligó a ser honesto con lo que ofrecía: no un pedazo de realidad, sino un mero referente de ella. Sus imágenes son un

¹⁵³ Cf. Julian Bell, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁴Cf. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Londres, MIT Press, 1997), pp.158-167; cit. por Effie Komninou, “Hippolyte Bayard’s Le Noyé: A Little Mediation on Death”, *Third Text*, vol. 17, núm. 2 (junio de 2003), p. 163.

comentario inconsciente y directo a lo que se tilda de “real”.¹⁵⁵ Al respecto, González-Flores considera que los autorretratos de Bayard como hombre ahogado no sólo inauguraron el *performance* fotográfico, sino que probaron que el medio más anclado a su referente real podía usarse para contar una mentira. El creador suplió al observador, y la puesta en escena a la realidad observada.¹⁵⁶ Así, pues, el noema bayardiano sería “esto ha sido, porque yo lo inventé”.¹⁵⁷ Por su parte, Emmanuel Levinas encuentra en *Le noyé* el deseo de implicar al espectador en la muerte del *otro*, el acto metafísico de ver al mundo en ausencia de uno mismo.¹⁵⁸

Ciertamente, de haber tenido la oportunidad de vivir y morir el papel de Mimì en escena, tendría al menos el testimonio de mi aspecto como entidad ausente. Azara enuncia que la principal función del retrato es dar fe de la desaparición del modelo.¹⁵⁹ Debo admitir que el gozo que encuentro en la coincidencia del acorde de Puccini y el deceso de la protagonista es un elemento que añoro para mi propia muerte. Me parece un suceso tan lejano e irreal que no concibo que pudiera ocurrir de pronto, sin más, inadvertido y sin sentido. Mimì muere en la miseria, pero con la complicidad de miles de audiencias que enfurecen por efecto de la estética. La noción de que mi muerte pudiera entrar en el rango de lo irrepresentable, sin testigos, ni impacto, una simple transición a la nada, es una posibilidad que me aterra, aunque racionalmente esté convencida de que sería lo más digno. Espero enterarme de más ateos que manifiesten un temor similar.

Al retratar a *Maruja* (fig. 43) pretendo atestiguar el enfurecimiento, la tristeza o la frustración que mi hipotética muerte causaría. Repliqué la fría buhardilla de *Rodolfo* a manera de

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ Cf. Laura González-Flores, *Fotografía y pintura... op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁷ Cf. Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto... op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁸ Cf. Emmanuel Levinas, *God, Death and Time* (Stanford, Stanford University Press, 2000), p. 162; cit. por Effie Komninou, art. cit., p. 166.

¹⁵⁹ Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, p. 51.

diorama, un simulacro de hábitat para ensayar el punto final que ninguna autobiografía llega a narrar.

f) Incongruencia y autorrepresentación

Con anterioridad mencioné la necesidad de profundizar en una particularidad del fenómeno de la autopercepción cuya relevancia en la producción radica en haber sido el detonante más visceral detrás de cada imagen. Para tal propósito partiré nuevamente de una experiencia personal anclada en el cuerpo, la cual aterrizaré posteriormente en el concepto de autorretrato.

Desde que empecé a tomar clases de canto me ha perturbado la existencia de un fenómeno complejo, desgarrador y misterioso en el trabajo de proyección de la corporalidad que hace un cantante: las cualidades con las que escucha su propia voz son intransmisibles. Qué tan “oscura”, “brillante”, “velada” o “redonda” le resulte a su oído interno es un mensaje vetado.¹⁶⁰ El aprendizaje del canto se ocupa, en buena parte, de lograr proyectar hacia el público ese sonido profundo e intenso que el cantante asocia a su persona y en el que pone sus expectativas profesionales. Sin embargo, no hay que saber cantar o tener una voz entrenada para reparar en este fenómeno. Basta con grabar la voz y escucharla después. Generalmente, la reacción más instintiva es el rechazo, puesto que el sonido devuelto parece pertenecer a alguien más –no a un desconocido, pero sí a un *yo* extraño–. Una versión más cortante de la corporalidad sale a la luz y se confronta con su dueño. He aquí un breve ejemplo del enfrentamiento de dos versiones de un aspecto de la identidad, una manifestación de incongruencia con la autopercepción.

Podría encontrarse un paralelo entre la confrontación con la voz y la *Anerkennung* (el reconocimiento ante el espejo), que unifica la autopercepción primigenia y fragmentaria en una

¹⁶⁰ Estos calificativos son usados tradicionalmente en el lenguaje técnico de enseñanza del canto.

imagen que puede leerse de un solo golpe.¹⁶¹ El reflejo, un fenómeno lumínico de aparente neutralidad, se transforma en imagen con la mera presencia de un observador. Juan Antonio Ramírez recalca que el espejo, lo mismo que una pintura, está contenido en un marco y es selectivo con la realidad que refleja. La imagen, devuelta sin miramientos, paradójicamente depende de la colocación del artefacto-espejo y del ángulo de posicionamiento del observador.¹⁶² Por su parte, Pedro Azara hace referencia a la desconfianza platónica hacia las apariencias inconsistentes, lejanas, inaprehensibles e ilusoriamente reales que el espejo devuelve. Su principal peligro es seducir con la promesa de un mundo más fascinante, más apegado a los deseos, pero que se esfuma en cuanto el observador trata de asirlo.¹⁶³ La ilusión del realismo en la imagen especular hace que el parecido con la fotografía y su sintaxis oculta sea bastante obvio. En el fondo, lo que el espejo ofrece al que busca conocerse sin tapujos debe interpretarse, lo mismo que el sonido devuelto por una grabación al que trabaja con su voz.

Rosa Olivares observa que, al momento del primer encuentro con un espejo, el sujeto no sólo tiene ya una idea de belleza, sino que se ha formado un concepto de sí mismo.¹⁶⁴ Edmund Carpenter refuerza este enunciado con la noción universal de la coexistencia de un *yo* físico y un *yo* simbólico, el cual puede ser refutado o corroborado por el reflejo especular. En cuestión de un instante, el *yo* simbólico se convierte en algo explícito, público, vulnerable y traumatizante.¹⁶⁵

¹⁶¹ Jacques Lacan se refiere al *estadio de espejo* como una de las etapas preponderantes en la formación del *yo*. A temprana edad, un individuo es capaz de reconocerse o verse reflejado en un semejante. El *yo-sujeto* y el *yo-objeto* se traslapan. Mirarse al espejo, al igual que ser visto por la sociedad, permite que el individuo se vea a sí mismo como a otro (cf. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del ‘yo’”, en *Escritos II*; cit. por Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 17).

¹⁶² Cf. Juan Antonio Ramírez, “Reflejos y reflexiones del medio especular”, en Rosa Olivares *et al.*, “El Espejo”, *Exit*, núm. 0 (noviembre de 2000), s. p. Disponible en: <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/76-EXIT-0-El-espejo.html> (Consultado el 29 de abril de 2019).

¹⁶³ Cf. Pedro Azara, *El ojo y la sombra... op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁶⁴ Cf. Rosa Olivares, “Yo seré tu espejo”, en Rosa Olivares *et al.*, *op. cit.*, s. p.

¹⁶⁵ *Vid.* Edmund Carpenter, “Oh, What a Blow That Phantom Eave Me!”, *Hult* (Nueva York, Rinhehart and Winston, 1972), pp. 142-145; cit. por William Ewing, *El rostro humano... op. cit.*, p. 108.

También habría que comentar los efectos del aparato sobre la autopercepción que se pone a prueba. Volviendo al ámbito de la fotografía, William Henry Fox Talbot (1800-1877) fue de los primeros en subrayar la poca coincidencia entre lo que el fotógrafo ve y lo que la cámara captura. En el mejor de los casos, el fotógrafo puede prever el resultado, pero nunca controlarlo por completo, situación que Fox Talbot denominaba *visibilidad conjetural*.¹⁶⁶ Esta condición, ligada a las imposiciones técnicas del medio, se ha compensado con la fotografía digital y las posibilidades de manipulación que ofrece al usuario. Sin embargo, una suerte de esta “visibilidad conjetural” sigue entrando en juego aunque la tecnología avance hacia una aparente homologación del ojo y la cámara. Recalco el calificativo de “aparente”, porque a estas alturas, las capacidades de una cámara se han desligado casi por completo de las del ojo. Es fisiológicamente imposible apreciar la realidad con el mismo grado de detalle en que la codificaría una fotografía digital. Por su parte, el pintor David Hockney apunta que, si bien la dependencia en un artilugio (desde un espejo hasta una cámara fotográfica) puede entorpecer el sentido de la vista, no deja de revelar nuevas visibilidades que, de otra forma, habrían resultado inimaginables.¹⁶⁷ La autopercepción se modifica con las posibilidades técnicas disponibles para corroborarse o refutarse, como quien contempla su reflejo en el fondo de un pozo y quien se contempla en la pantalla de una cámara de última generación.

Históricamente, pueden encontrarse casos de individuos que han rehuido a la negación de la preconcepción de sí mismos y que evitan la incongruencia a toda costa. Florence Foster Jenkins (1868-1944) era una mujer adinerada y excéntrica, además de impulsora de las artes y con bastante popularidad entre las clases altas de Estados Unidos. Tenía una gran pasión por la ópera y decía ser soprano. Llegó a grabar varios discos, e incluso actuó frente a un Carnegie Hall

¹⁶⁶ Cf. Pedro Miguel Frade, *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura* (Porto, Edições Assa, 1992), p. 71; cit. por Annateresa Fabris, *op.cit.*, pp. 21-22.

¹⁶⁷ Cf. David Hockney, *O conhecimento secreto: redescubrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres* (São Paulo, Cosac & Naify, 2001), p. 196; cit. en *ibid.*, p. 40.

abarroto.¹⁶⁸ Sin embargo, el motivo de su popularidad es, hasta la fecha, controvertido. Al escuchar sus grabaciones es evidente la tremenda incapacidad que la mujer tenía para cantar. Su voz era desastrosa y sus actuaciones eran estrambóticas y ridículas. Nadie de entre sus conocidos quiso jamás revelar que la afición del público por su voz se debía a la burla que inspiraba. La película francesa *Marguerite* (2015), basada en su vida, traslada su historia a la Francia de los años veinte.¹⁶⁹ Un detalle importante en la película que ayuda a entender la incongruencia que rodeaba a la protagonista es la presencia de cientos de fotografías, armadas como puestas en escena, en las que aparecía caracterizada, actuando todos los papeles para soprano que, evidentemente, jamás cantaría en ningún teatro.

Jenkins ganó fama por el mérito de ser la peor cantante de la que se tenga registro. Tal paradoja conlleva una carga de patetismo y conmiseración que podría reducir su relato a la caricatura. Otra lectura podría indicar que la mujer construyó una autorrepresentación tan romántica, que reconfiguró la noción universal del arquetipo *diva* al adoptarlo con su propio cuerpo y llevar su naturaleza performática al extremo, pasando por alto sus limitantes físicas. El resultado causó un cortocircuito en el imaginario colectivo, que terminó por erigirle un arquetipo igual de glorioso y trágico en el que nadie más encaja: Florence Foster Jenkins, La Jenkins.

En otros ámbitos de la imagen, han habido un sinnúmero de ejemplos sintomáticos de incongruencia con la autopercepción y el deseo de verse encarnando a un arquetipo o a un ente mítico. Al hablar del desarrollo del retrato en Occidente, Pedro Azara relata la costumbre de algunos aristócratas que se disfrazaban de dioses de la Antigüedad y de figuras políticas (Napoleón I, entre ellos), que se equiparaban a emperadores romanos. Asimismo, el autor se

¹⁶⁸ Para más información sobre La Jenkins *vid.* Fergus Gwynplaine MacIntyre, “Happy in Her Work. Florence Foster Jenkins”, en *Big Town Songbook* (blog). Disponible en: https://web.archive.org/web/20060210102554/http://www.nydailynews.com/city_life/big_town/v-bigtown_archive/story/205301p-177226c.html (Consultado el 6 de noviembre de 2019).

¹⁶⁹ Xavier Giannoli, *Madame Marguerite* (Francia/ Rep. Checa, Fidelité Films, 2015).

detiene en el retrato de Isabel del Este (1536), en el que Tiziano (1490-1576) pintó a una joven virginal en representación de una mujer de sesenta y tres años, dado que la modelo se comparaba a sí misma con Dafne, Psique o Eurídice.¹⁷⁰

Hay dos cuestiones que saltan a la vista en estos casos, incluido el de La Jenkins. La primera, que el *yo* simbólico, la autopercepción, busca hacerse pública a como dé lugar, no tiene interés en ser corroborada o refutada. El reflejo sólo les reitera sus esperanzas y convicciones. La subjetividad elabora montajes mentales tan intrincados que deben aterrizar físicamente. La segunda, que la injerencia del sujeto en las representaciones hechas de su persona es igual que la del artista (reforzando lo dicho anteriormente acerca del retrato fotográfico). Azara se da a la tarea de identificar un buen retrato pictórico por este consenso entre creador y modelo, donde el resultado debe evocar convincentemente tanto los rasgos externos y la “vida interna” del retratado, como el sentir del artista al respecto. En tanto representación, ofrece un testimonio visible de la existencia de una persona.¹⁷¹ La función de documentar, dar fe del paso de alguien por el mundo, se cumple aunque el resultado sea fantasioso e inverosímil, la autopercepción obtiene al fin una representación congruente.

Cuando el modelo asume el rol del artista, el consenso se transforma en enunciación de la identidad. Surge un esfuerzo de distanciamiento, de renovar la mirada unificada y la autopercepción fragmentaria. No obstante, la idea de encarnar a un ente arquetípico, de asimilarse a una otredad, se conserva. No hay que pasar por alto que el concepto de uno mismo siempre está atravesado por un imaginario. En el autorretrato, se crea un personaje para construir una imagen de la propia identidad, que revele parte de la complejidad de su autor. La propuesta en este género se construye a partir de la incongruencia entre el *yo* físico y el *yo* simbólico, entre la corporalidad que determina y la imaginación que expande sus posibilidades.

¹⁷⁰ Cf. Pedro Azara, *op. cit.*, pp. 99-101.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 147.

g) Autorretrato de un personaje

En principio, quien decide encarnar o suplantar a un personaje busca experimentar el mundo desde la otredad, sea ésta real, arquetípica, mítica o una “fantasía recordada”. Sin embargo, hay un sesgo inexorable: la experiencia del *otro*, sea cual sea su naturaleza, debe adaptarse a la subjetividad y conformarse a las posibilidades del propio cuerpo; no puede ser de diferente manera. En el mejor de los casos, se pueden ampliar los esquemas y los puntos de partida para representarlo. El efecto distanciado le brindará la complejidad que la habituación perceptual y los prejuicios le han quitado.

El autorretrato permite que personaje, público y creador sean ejercidos por una sola persona. La expresión “*Maruja como...*” remite a los créditos de películas, donde *tal* está en el papel de *otro*, o *éste* aparece como *aquél*. También insinúa que la imagen trascendente de un modelo no es inamovible, puede tener tantas versiones como identidades existan. Los títulos en tercera persona acentúan el extrañamiento por la propia imagen, arrojan cuestionamientos sobre los significantes elegidos –composiciones, gestos, elementos de montaje, sintaxis de los medios– y evidencian la ambigüedad de los significados, que las anécdotas más honestas son increíblemente maleables, víctimas del golpe de discontinuidad entre la experiencia y el momento de narrarla.

El asombro de convertirse en el centro del mundo es, tal vez, la motivación más poderosa para hacer imágenes de uno mismo. Para expresarlo mejor, presento aquí la confesión del asesino en la novela *Me llamo Rojo* (1998):

En el centro de aquel mundo, en el lugar donde debería haber estado el retrato de Nuestro Sultán, estaba el mío, que observé momentáneamente con orgullo. Estaba un poco avergonzado porque tras días de borrar y rehacer, de mirarme al espejo y de esfuerzos inútiles no había conseguido parecerme demasiado; pero también sentía un irreprimible entusiasmo porque la pintura, la página, no sólo me situaba en el centro de todo un mundo,

sino que, además, por una diabólica razón que no sabría explicar, también me mostraba más profundo, más complejo y más misterioso de lo que realmente era...¹⁷²

La historia de Maruja es un esfuerzo por dejar constancia de una etapa, mayoritariamente vivida desde la expectación. *Maruja* es la proyección de una identidad que voluntariamente migra hacia entornos que, al existir únicamente como narraciones, tienen un sentido ya resuelto. Mediante la construcción de simulacros, escenarios pintados y vestuarios recortados, surge un orden cósmico en el que hay una sola protagonista, práctica que le suma a este proyecto la genuina intención de elaborar una autobiografía visual que ponga a su autora en evidencia consigo misma.

¹⁷² Orhan Pamuk, *op. cit.*, p. 544.

CONCLUSIONES

El origen del personaje de Maruja es la constante comparación de mi experiencia corporal –una imagen interna, no verbalizable– con las imágenes sensibles y contradictorias en las que aparece mi persona. Maruja, en síntesis, es la proyección de una identidad que se enuncia desde un espacio de expectación, sin un sentido o una narrativa resuelta.

Sobre el imaginario íntimo

Un hallazgo derivado de la reflexión es la naturalidad con la que entes ficticios y reales conviven en mi imaginario. La memoria reconfigura en anécdotas a aquellas personas que alguna vez estuvieron en mi entorno inmediato, asignándoles atributos que bien podrían ser míticos. Reconstruye, además, a las que se encuentran lejos, especula sobre su cotidianidad y las inserta en narrativas probables. El *otro* es un concepto, un ente cuya máxima proximidad se manifiesta en la empatía. Sin embargo, por más cercano que sea, sigue siendo una idea, un relato al cual siempre habrá que completar en los detalles nimios, transitorios.

El *otro* permanecerá elusivo y siempre será un misterio. Así se encuentre compartiendo el mismo espacio físico, inventariado en la distancia íntima, será un ente vetado, un territorio inaccesible. La actuación, las prácticas performáticas, el ejercicio de suplantación o encarnación de personaje son oportunidades temporales para representar a la otredad con la misma cantidad de información que se tenga acerca de la propia existencia. Algo similar ocurre con lugares o situaciones reales. La capacidad de prefigurarlos los torna en escenografías mentales, hechas para albergar diversas narrativas.

Sé que mi hermano mayor vivió una temporada en Oslo. Conozco de esa ciudad lo que él me ha contado, lo que me han dicho las fotografías, lo que se sabe comúnmente por la publicidad

turística; pero no me basta. Trato de imaginar las partes intrascendentes, los accidentes lumínicos, el aspecto de lo miserable y mundano en ese entorno al que físicamente nunca he accedido. En este momento, lo más real que tengo de Oslo se compone de los fragmentos del departamento rentado en el que vive mi hermano y que puedo ver en videollamadas. Oslo no figuraba en mi imaginario íntimo y significativo antes de que él lo habitara. Daría lo mismo si imaginara la campiña inglesa, el inframundo, los camerinos de la Ópera de París, un templo egipcio o una buhardilla de mala muerte. Son lugares relevantes para mí porque una otredad a la que considero cercana los habita.

La memoria tiene formas de etiquetar los objetos en el imaginario, de categorizarlos como reales o ficticios, posibles e improbables, cercanos, lejanos o perdidos. Lo importante es que todas esas etiquetas también operan en el terreno de lo ficticio. La nostalgia por lo desconocido es producto de la experiencia fragmentaria, mediada por la imagen.

Sobre la autorrepresentación

La incongruencia con la autopercepción es el principal motor detrás de la elaboración de un autorretrato. Desde el punto de vista del autor, no habría necesidad de distanciarse, corroborar o refutar aquello que no le genere incongruencia.

Es posible exponer la intimidad de alguien mostrando su espacio negativo, aquello que no es y su relación con la otredad, viendo a su cuerpo negarse como referente en pos de contar una historia ajena. Desprovistas de una explicación, las imágenes de *La historia de Maruja* son escenas esperando a que alguien les asigne un relato, donde hay una protagonista que persistentemente se coloca al centro de la acción, pero que se disfraza, se caracteriza y adopta esquemas corporales de otros para no aparecer como ella misma. Sin embargo, hay puntos vulnerables que quedan aún más expuestos.

Al ver terminados los autorretratos, al apreciar todo lo improvisado en la imagen a falta de los objetos reales, los espacios correctos o la compañía precisa, el golpe de discontinuidad y la incongruencia con la autopercepción tienen un impacto severo. Veo a alguien que sobreviviría en el diorama, mas no en el entorno al que alude. Una criatura que se adaptaría al paisaje, mas no al desierto real. Veo a un personaje cuya corporalidad prueba ser digna de habitar en simulacros, pero no en situaciones verdaderas. Habría que agregar que no es posible controlar cómo es que el espectador verá la autorrepresentación ni qué sabrá de su autora una vez terminada la degustación. Tal vez vea lo mismo que yo: una mujer que está a punto de besar a una figura de cartón.

Un experimento interesante sería intentar elaborar un autorretrato anónimo, en el cual el espectador tenga la sensación de no haber visto a nadie. En condiciones posfotográficas, dentro de las redes sociales, a veces tengo la sensación de que, a fuerza de ver tantas poses estandarizadas, sacadas de un catálogo de sociabilidad digital, en realidad dejo de ver a individuos. Me quedo impávida, entro a una habitación donde no puedo ver a ningún extraño a los ojos.

Sobre la fotografía y la pintura

La cámara fotográfica me permite convertir mi corporalidad en una miríada de imágenes, en un signo indiscutible que, al no depender de mi habilidad manual para existir, permite simplemente concentrarme en la experiencia corporal y performática.

Aparte, está la cuestión de la multidisciplina. Hasta ahora, mantener la fluidez entre lenguajes, abordar un mismo fenómeno en el teatro y la cinematografía, rastrearlo después en la pintura y su traducción a la fotografía, ha sido un ejercicio valioso para repensar cualquier medio desde su sintaxis.

En lo personal, la mirada fría a los distintos lenguajes y sus convenciones de representación ha sido una oportunidad para ubicar las causales de mi categorización de la experiencia. Hay un léxico visual que aprendí de la cinematografía, el teatro, la fotografía, la pintura, e incluso de la música, el cual codifica en buena medida mis emociones. Esa afirmación implica que soy una espectadora por excelencia. No obstante, me pregunto si queda algún territorio virgen en esa asimilación de la realidad, algo que transite en lo inimaginario. De igual manera, la codificación de la emotividad refleja el modo en el que me gustaría ser percibida o representada por alguien más.

En cuanto a las posibilidades tecnológicas del medio, si hay un aditamento que ha determinado la realización de los autorretratos, es la pantalla retráctil y giratoria en la cámara digital, así como el temporizador. Sin estos dos elementos, no habría sido posible imaginar que pudiera actuar como alguien más, prestarle mi corporalidad a una *femme fatale* o yacer muerta mientras el aparato me atestiguaba. Además, la experimentación técnica con recursos caseros, la improvisación, la compensación y la reinención de algún parámetro o efecto óptico, es una práctica que rompe con visualidades estandarizadas y replantea fórmulas de representación, de espontaneidad y sintaxis de la entelequia.

Sobre el proceso de montaje

La imagen no sensible, imaginaria, que habita en lo etéreo y deja de existir tan pronto se intenta aterrizarla en el plano sensible es, al igual que la otredad, elusiva, irrefrenable, permanentemente ajena. Al escenificar y asignarles apariencias a objetos o personajes que habitan en mi memoria, no dejo de pensar que el resultado jamás evoca exactamente la afectación que tuve, lo emocional distintivo entre lo “amorfo cotidiano”, valor que fuera tanpreciado por Andrei Tarkovski.¹⁷³ Más

¹⁷³ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, pp. 27-28.

importante aún: la imagen de mi cuerpo es el elemento disruptivo que mayor responsabilidad tiene en que la expectativa inicial se transforme. No obstante, guardo la esperanza de que, eventualmente, tanto la imagen mental que detona el montaje, como la sensible que lo conforma, logren tener más cercanía. Hay paralelos, equivalentes, mas nunca coincidencias exactas en la adaptación de un soporte a otro.

En la migración de la imagen mental a la sensible, insisto en la importancia de elaborar una bitácora para planear cada puesta en escena. La bitácora física, con texto manuscrito, dibujos y recortes, resultó en mi caso una plataforma de observación y asimilación que ofrecía, en el gesto y la manipulación objetual, una posibilidad de diálogo intrapersonal más detallado que la que me pudo haber brindado una herramienta digital.

Sobre la puesta en escena

La producción se apoya en la noción de que existe una división simbólica entre el espacio real y el ficticio. Lo que caracteriza al real es que, en relación con la imagen, es un espacio de expectación. Por lo contrario, el mundo ficticio es visto, imaginado, pensado y recordado. Los eventos que suceden en ese espacio ocurren para ser vistos, mientras que los acontecimientos reales se caracterizan por ser irreductibles, en muchas ocasiones, irrepresentables, como la muerte. Cada imagen expresa el anhelo de vivir y morir en un entorno que tenga un sentido fijo y claro, en el que no haya lugar a dudas sobre el estado emocional más adecuado o las consecuencias de cada acción.

Al elaborar el autorretrato de un personaje inmerso en una escena, en lugar de presentarlo estático, dispuesto para ser contemplado y juzgado, la validación su identidad ocurre en la acción, en lo que haga antes de ser visto, o sin conocimiento de que es observado. Se representa a

una identidad en un hábitat antes que en un *set*: “ésta soy yo, y me muevo” es la oración que justifica la existencia.

Sobre el cuerpo como herramienta expresiva

En general, no me adscribo a ningún tipo de creencia espiritual o religiosa. Paradójicamente, reconozco que no escapo a la ambición de mitificar mi cuerpo intrascendente. Quisiera tener la convicción de que mi corporalidad fue “hecha” para ser vista, que algún designio divino le otorgó alguna cualidad que tendría que ser proyectada, como mi voz o mi fluidez motora. Sin embargo, soy consciente de que el “estado natural” del cuerpo no es ser visto, sino transitar en la no imagen.

Maruja es una corporalidad intermedia, un puente entre lo ficticio y lo real. Habita el mismo cuerpo que yo, pero no hace gala de todos sus defectos. Mi cuerpo debe atravesar un ritual para devenir el de ella, ya convertido en imagen antes de ajustarse al modelo de una otredad (una metaimagen). Cuando mi cuerpo se convierte en imagen, no pueden ir mis dolencias ni mis pecados junto a él. Para que funcione, debe mostrarse disponible, listo para la acción. No puede ser el cuerpo limitado y lastre con el que me levanto cada mañana o con el que me acuesto de madrugada.

Una regla no escrita en el quehacer escénico es que la preparación, la adopción de un ritual de acicalamiento –que si bien puede ser de embellecimiento, debe enfocarse, por encima de cualquier cosa, a un calentamiento físico– antes de subir al escenario, no sólo es una muestra de respeto al público, sino un paso necesario para marcar la división entre el espacio real y el ficticio. De ahí mi rechazo a que se me tome una fotografía sin advertencia previa. Es una imagen invasiva, que no controlo, y en la que no estoy convencida de tener algún potencial para trascender.

Sobre las técnicas posfotográficas

Las técnicas digitales son una estrategia para devolverle a los objetos sus signos de corporeidad en un montaje. Pensando en el signo fotográfico del cuerpo en *La historia de Maruja*, donde es recortado, descontextualizado, privado de su sombra y de los rastros de su presencia en el espacio, mediante estas herramientas es integrado e impuesto en la escenografía construida mediante el objeto pictórico.

En la introducción mencioné que la recurrencia a la fotografía y la pintura para configurar el proyecto obedecía a afinidades personales. Sin embargo, eso no termina de enunciarme como fotógrafa o pintora. Soy una artista cuyas tendencias de representación se encuentran en el terreno de la perspectiva, de lo análogo a la visión, las complejidades lumínicas y las apariencias transitorias, por encima de otros tipos de representación figurativos. Mi interés en la fotografía llegó como extensión de mi apego al esquema de la observación.

La fotografía es un catálogo de objetos de los que necesito informarme para representarlos, pero a los que nunca accederé por observación directa. En parte, esa relación con el medio revela el contexto en el que me desenvuelvo, mis hábitos de tránsito por el mundo y la interacción física que puedo establecer con otros. La concepción de la fotografía como catálogo se conserva, pese a que sus referentes puedan ser reales o no. Se convierte entonces en una colección de apariencias realistas, en condiciones lumínicas mundanas.

El admitir que no soy fotógrafa no implica que carezca de intereses muy específicos puestos en el medio. Tendría que agregar que mi apego a la pintura obedece a la preferencia por la imagen matérica y realista, en la que la sintaxis —el color, gesto y soporte—, aunada a la experiencia de contemplación, deriva en la más absoluta admiración por el conjunto de decisiones calculadas que un artista hace para tejer la apariencia, para ayudarme a ver una tormenta bíblica en un manchón de grises. Aparte está mi debilidad por la narrativa, por

apreciar acciones únicas, cargadas de intención y significado, lo cual suma a la pintura una estética teatral.

El atractivo de la amalgama fotopictórica es la facilidad con la que permite que entes ficticios y reales coexistan en la imagen. Esta posibilidad me fue develada por el teatro y el cine y me cautivó desde que era niña.

Sobre la suplantación de personajes femeninos

Ver a un individuo como un universo es darle la oportunidad de convertirse en su propio arquetipo. Mis modelos de feminidad, salvo honrosas excepciones (las embarazadas y las novias, por ejemplo), han sido narrados por terceros. Son personajes a los que me acerco indirectamente, en una dinámica voyeurista. Sólo sé de ellas lo que otros me dijeron.

Mi contacto fragmentario con esos modelos es suficiente para que cuestione cuál de ellos ha probado ser una influencia benigna o potencialmente dañina sobre mi feminidad. Es como si quisiera juzgarlas con base en mi propia experiencia y descubrir si mi escala de valores impregna las acciones de alguna (y por ende, valida las mías).

Al ser tan enfática en que el proyecto gira en torno a la corporalidad de una mujer de poco más de treinta años, también estoy recalcando la tendencia a seleccionar otredades con ese criterio. Son arquetipos femeninos que se encuentran en mi rango de edad (salvo algunas excepciones), con las que me doy el lujo de compararme. Los treinta años son una forma peculiar de juventud, significativos por la claridad de vivir una realidad sin un sentido predeterminado. Hay un sosiego primordial que es negado, aquél que goza cualquier personaje cuya vida es enteramente dictaminada por un autor. Dentro de su historia, no hay otros lugares en los que pudiera estar, ni otras decisiones que pudiera tomar. Tampoco hay experiencia de la que haya

quedado fuera, aunque pueda contarse su historia de tal modo que el espectador imagine esas alternativas.

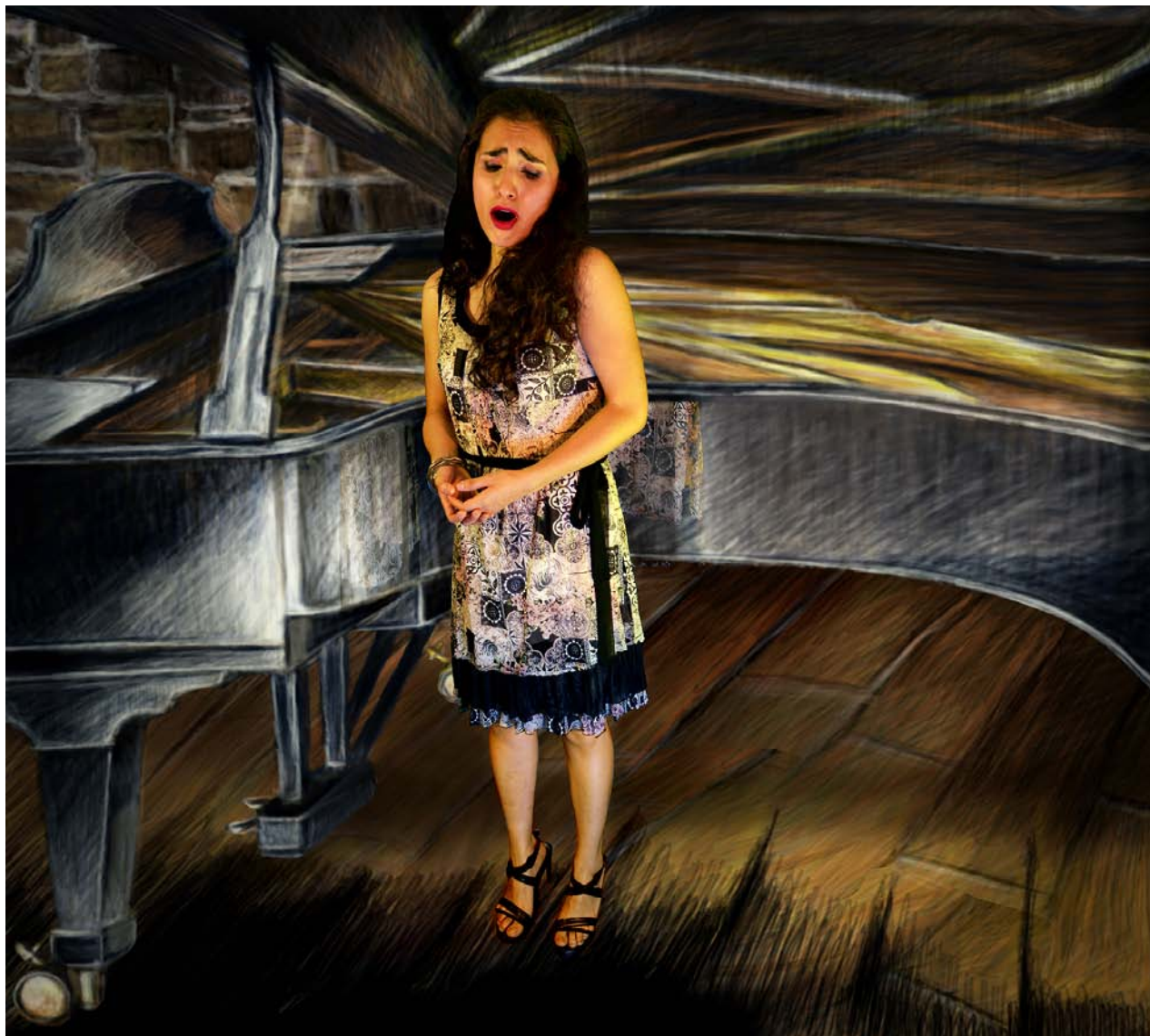
Sobre la autobiografía visual

Este ejercicio de distanciamiento no sólo se presta para arrojar una mirada crítica a los objetos de mi imaginario, sino también a los medios que los codifican y a las condiciones en las que los he recibido.

Cada imagen es el ensayo de una historia. En el acto de suplantar es imposible no añadir la propia carga emocional y el sentido que haya resultado funcional para uno mismo. En la réplica de afectaciones del entorno en el sujeto, existe la esperanza de que el escenario no se modifique con el intercambio de protagonistas.

No hay manera de obtener una imagen objetiva de uno mismo, ni siquiera proviniendo del exterior. La interpretación jamás se suspende y esa narración de la propia existencia termina integrándose al imaginario, para cuando se quiera hablar desde la subjetividad como si se tratara de un tercero paradigmático.

ANEXO: OTROS AUTORRETRATOS



Marija en San Luis
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía y pintura digital
2018



Marija como Alejandro
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía y pintura digital
2018



Marija en Winter in July
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía y pintura digital
2018



Marija como Deseo, de los Eternos
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, guache y acrílico
2019



Marija como Liz Bennet
de la serie *La historia de Marija*
Fotografía digital, acuarela y lápices de colores
2019

FUENTES DE INFORMACIÓN

a) Bibliografía

- ARROJO, Víctor, *¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires, Inteatro, 2014.
- AUMONT, Jacques *et al.*, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1983.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 11ª ed. Barcelona, Paidós Comunicación. 1989.
- , *Mythologies*. Trad. de Annette Lavers. Nueva York, The Noonday Press, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean, *Symbolic Exchange and Death*. Trad. de Ian Hamilton Grant. Londres, Sage Publications, 1993.
- BELL, Julian, "Introduction", *Five Hundred Self Portraits*. Londres, Phaidon Press, 2000.
- BELTING, Hans, "El ícono invisible y el ícono de lo invisible. Antonello y los nuevos paradigmas de la pintura renacentista", en H. Belting, *La imagen y sus historias: ensayos*. México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- BERGER, John, *Sobre el dibujo*. Trad. de Pilar Vázquez. Barcelona, Gustavo Gili, 2019.
- BERGER, John y Jean Mohr, *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gili. 2007.
- BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal/ Estudios visuales, 2010.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. 3ª ed., trad. de Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*. Barcelona, Península, 2015.
- CAMPBELL, Joseph, *Hero with a Thousand Faces*. California, New World Library, 2008.
- DICK, Philip K., *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Trad. de Miguel Antón. Barcelona, Edhasa, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*. México, Ediciones Ve/ Fundación Televisa, 2012.
- ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*. Barcelona, Labor, 1994.
- EWING, William, *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Trad. de Adolfo Gómez. Madrid, Siruela, 1996.
- , *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Trad. de Manuel Pijoán Rutgé. Barcelona, Blume, 2008.
- FABRIS, Annateresa, *Fotografía y Artes Visuales*. México, Ediciones Ve, 2017.
- FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- GIEDION, Siegfried, "Primera parte. El arte, experiencia fundamental", en S. Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*. 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 26-103.
- GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 6ª ed. Londres, Phaidon Press Limited, 2002.
- , *La historia del arte*. Trad. de Rafael Santos Torroella. 16ª ed. Nueva York, Phaidon Press Limited, 1997.

- GONZÁLEZ-FLORES, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- , *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía! Textos sobre teoría fotográfica.* México, Herder, 2018.
- GUASCH, Anna María, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice.* Madrid, Ediciones Siruela, 2009.
- GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca, “Prólogo”, en Iván Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea.* México: ENAP/ UNAM, 2005.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta.* 23ª ed. México, Siglo XXI Editores, 2007.
- HOCHBERG, Julian, “La representación de objetos y personas”, en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black (comps.), *Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer.* Barcelona, Paidós Comunicación, 1973.
- KRAUSS, Rosalind E., Cindy Sherman y Norman Bryson. *Cindy Sherman, 1975-1993.* Michigan, Rizzoli, 1993.
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra, *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo.* México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- MARZAL FELICI, Javier, “Capítulo 4. Una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía”, en J. Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la imagen.* México, Cátedra, 2007.
- NICOLAÏDES, Kimon, *The Natural Way to Draw.* Massachussets, Houghton Mifflin Company, 1969.
- PAMUK, Orhan, *Me llamo Rojo.* Trad. de Rafael Carpintero. México, Alfaguara, 2006.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica.* México, Tusquets, 2010.
- QUIGNARD, Pascal, *La imagen que nos falta.* Trad. de Alain-Paul Mallard. México, Ediciones Ve/ Editorial Televisa, 2014.
- RICHTER, Gerhard, Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter: Text. Writing, Interviews and Letter. 1961-2007.* Londres, Thames & Hudson, 2009.
- RITCHIN, Fred, *Después de la fotografía.* Oaxaca, Ediciones Ve/ Fundación Televisa, 2010.
- STEIN, Peter, “Conservar las distancias. Entrevista con Georges Banu”, en Peter Stein *et al.*, *Con Brecht.* Trad. de Ma. Dolores Ponce G. México, UNAM/ CONACULTA/ INBA, 2007.
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo.* 4ª ed., trad. de Miguel Bustos. México, CUEC/ UNAM, 2016.
- WALTARI, Mika, *Sinuhé, el egipcio.* México, Tomo, 2005.
- ZAMORA, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación.* México, UNAM/ ENAP, 2007.

b) Hemerografía

- GAIMAN, Neil, “Brief Lives: 3”, *Sandman*, vol. 2, núm. 43 (Estados Unidos, Vertigo/DC Comics, noviembre de 1992).
- RÍO CASTAÑEDA, Laro del, “La grieta en la pantalla. Definición y análisis de la ruptura de la cuarta pared en el medio audiovisual”, *Caracteres: Estudios Culturales y Críticos de La Esfera Digital*, vol. 8, núm. 2 (noviembre de 2019), pp. 400-431.

c) Fuentes digitales

- CALABRESE CASTRO, Natalia, “¿Por qué llamarlo fotografía?”, *Question*, vol. 1, núm. 51 (2016), pp. 347-59. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3381> (Consultado el 10 de abril de 2020).
- DEREN, Maya, “Cinematography: The Creative Use of Reality”, *Daedalus*, vol. 89, núm. 1 (1960), pp. 150-167. Disponible en: <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/20026556> (Consultado el 20 de noviembre de 2018).
- ELLIOTT, Virgil, “The Technique of William-Adolphe Bouguereau”, *American Artist* 72, núm. 789 (julio de 2008), pp. 60-69. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=504452396&lang=es&site=eds-live> (Consultado el 14 de enero de 2020).
- KOMNINOU, Effie, “Hippolyte Bayard’s Le Noyé: A Little Mediation on Death”, *Third Text*, vol. 17, núm. 2 (junio de 2003), pp. 163-170. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820309665> (consultado el 10 de mayo de 2020).
- NAGEL, Alexander, “Leonardo and sfumato”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 24 (1993), pp. 7-20. Disponible en: www.jstor.org/stable/20166875 (Consultado el 12 de abril de 2020).
- OLIVARES, Rosa *et al.*, “El espejo”, *Exit*, núm. 0 (noviembre de 2000), s. p. Disponible en: <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/76-EXIT-0-El-espejo.html> (Consultado el 29 de abril de 2019).
- OLIVARES, Rosa *et al.*, “Autorretratos”. *Exit*, núm. 10 (mayo de 2003), s. p. Disponible en: <https://exitmedia.net/EXIT/es/exit/66-EXIT-10-Autorretratos.html> (Consultado el 29 de abril de 2019).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., s. v. alter ego. Disponible en: <https://dle.rae.es/alter%20ego> (Consultado el 2 de mayo de 2020).

d) Referencias de imágenes

- Fig. 8** Donald McAlpine, “Smouldering Temptress”, en Baz Luhrmann, *Moulin Rouge!* (Australia, Twentieth Century Fox/ Bazmark Films, 2001).
- Fig. 11** Kazuhiro Yamada, “Bathroom Scene”, en *Ergo Proxy*, episodio 1, “Awakening”, dirigido por Shukō Murase (presentado el 25 de febrero de 2006, en Wowow, Japón).
- Fig. 13** Simon Fowler, “Harem” (2003), fotografía digital a color, en Sarah Brightman, *Harem* (Estados Unidos de América, Angel Records, 2003; álbum en CD).
- Fig. 17.** [d]interaction, *Black-Sand-Beach-Iceland*, 30 de agosto de 2013. Dominio público. Febrero 2020. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28855456> (consultado el 14 de julio de 2020).
- Fig. 21** Sayombu Mukdeeprom, “Madre Suspiriorum”, en Guadagnino, Luca. *Suspiria*. 2018; Italia/ Estados Unidos: Frenesy Film Company, Amazon Studios, 2018.

