



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**LA PERCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO
Y SUS PARADOJAS EN
EL DISCURSO FOTONARRATIVO**

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

PRESENTA
MÓNICA SÁNCHEZ ESCUER

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. LEILANI MEDINA VALDÉS
(FES ACATLÁN)

SINODALES:
MTRO. JOSÉ LUIS CABALLERO FACIO
(FES ACATLÁN)
MTRA. LAURA ÉVANGELINA BUENDÍA RUIZ
(FAD)
DR. OMAR LEZAMA GALINDO
(FAD)
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN
(FAD)

MÉXICO, D.F, AGOSTO, 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
I FOTOGRAFÍA, LITERATURA Y FOTONARRATIVA	13
1.1 ANTECEDENTES: ARTES VISUALES Y LITERATURA	15
1.1.1 ESCRITORES Y FOTÓGRAFOS	20
1.1.3 LITERATURA Y FOTOGRAFÍA EN MEDIOS DIGITALES	23
1.2 FOTOGRAFÍA Y NARRACIÓN	26
1.2.1 NARRACIONES FOTOGRÁFICAS	27
1.2.2 IMÁGENES TEXTUALES	29
1.2.3 GÉNEROS LITERARIOS Y VISUALES	32
1.3 FOTONARRATIVA	34
1.3.1 ELEMENTOS DE LA FOTONARRATIVA	38
II PERCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO	41
2.1 PERCEPCIÓN Y MEDICIÓN DEL DEVENIR	43
2.2 EL TIEMPO EN EL ARTE	48
2.2.1 LAS HUELLAS DEL MOVIMIENTO	49
2.2.2 FOTOGRAFÍA: LOS RASTROS DE TIEMPO	53
2.3 PRESENTE, PASADO Y FUTURO EN FOTOGRAFÍAS	56
2.4 LAS PARADOJAS DEL TIEMPO	60
2.2.1 SE VIVE EN UN PRESENTE CONTINUO	65
2.2.3 SE VIVE EN EL PASADO	67
2.2.4 EL PASADO ES IMPRECISO	69
2.2.5 EL FUTURO ES IMPREDECIBLE	71

2.2.6 EL TIEMPO ES SUBJETIVO	74
III TIEMPO Y FOTONARRATIVA	77
3.1 NARRAR Y FOTOGRAFIAR EL TIEMPO	79
3.1.2 LA NARRACIÓN DEL TIEMPO EN LITERATURA	80
3.1.2 NARRATIVA VISUAL DEL TIEMPO	83
3.1.2.1 LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO EN LA IMAGEN	85
3.2 LAS PARADOJAS DEL TIEMPO EN FOTONARRATIVA	90
3.3 FOTONARRATIVAS PERSONALES: UNA MIRADA ARQUEOLÓGICA	93
3.5.1 ARQUEOLOGÍA DEL FUTURO: ENSAYO FOTOGRÁFICO	96
3.5.1 LAS UÑAS DEL TIEMPO	108
CONCLUSIONES	113
ANEXOS	121
REFERENCIAS	133
GLOSARIO	137
ÍNDICE DE IMÁGENES	139
AGRADECIMIENTOS	143



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Hablar de fotografía es hablar de luz, y la luz viaja en el tiempo. Si pensamos en el principio de incertidumbre de Heisenberg podemos afirmar que, tal como ocurre con la materia, una fotografía puede mostrar exactamente dónde se encontraba un objeto pero no captura el movimiento. Si captura el movimiento, no se puede precisar el lugar exacto en el que el objeto fue visto al momento de la toma. Los principios de la física se aplican a la fotografía, y ésta también puede registrar sus paradojas.

Una fotografía es un retrato del tiempo, muestra lo que ha sido, como expresa Roland Barthes, ese presente que hoy es solo huella, un punto en el devenir. No obstante, ¿qué tiempo o tiempos representa o muestra una imagen? ¿Cómo lo hace?

El tiempo se concibe con la razón, pero –como lo muestran investigaciones neurocientíficas recientes– se percibe también con el cuerpo y se construye con la imaginación. Avanza al ritmo de la mirada particular de quien lo experimenta: de su movimiento, su experiencia, su perspectiva, su interés. Se puede observar y sentir el tiempo vivido como duración desde una perspectiva biológica y neurológica; como transcurrir en un período determinado desde una mirada histórica; o como fenómeno natural y cosmológico desde una perspectiva científica. No obstante, para todas las miradas no deja de ser una noción abstracta y compleja.

El hombre se define como un ser en el mundo, un devenir, un ir hacia la muerte, nos dice Heidegger (1986). Y este movimiento se define necesariamente en y por el espacio: estar en el mundo como un siendo. Pero ese estar siendo es determinado por lo que ha sido, lo que se recuerda que ocurrió, lo que se percibe que sucede y lo que se cree que será. Una dinámica múltiple e inaprehensible que llamamos presente, esa dimensión donde se encuentran el instante, los restos del pasado y las huellas del futuro.

Filósofos, científicos y artistas han dedicado multitud de obras a descifrar la misteriosa naturaleza del tiempo y éste ha sido objeto y substancia del arte. Uno de los enigmas fundamentales que ha sido el

centro de muchas reflexiones sobre el tema es la existencia de claras contradicciones entre el tiempo como fenómeno físico, biológico, antropológico, cosmológico o social, y la percepción de éste, es decir, entre lo que se ve, se cree o se sabe sobre la dimensión temporal y lo que se siente, se experimenta o percibe a nivel individual con respecto a ella. Ya Aristóteles hablaba de las paradojas del tiempo y Kant se refería a ellas como antinomias del espacio-tiempo. El paso de los días y los años, por ejemplo, no se vive de igual manera para todos en todas partes y bajo distintas circunstancias. Lo que establece el calendario o el reloj y lo el cuerpo o la mente experimentan en términos de duración es distinto. La teoría de la relatividad, la física cuántica y las investigaciones recientes en el campo de las neurociencias no sólo no han develado los misterios del tiempo sino que parecen afirmar sus paradojas.

Se define como paradoja a una “figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción”(RAE). Etimológicamente significa “contrario a la opinión y conocimiento común”. Generalmente una paradoja surge cuando lo que se cree o conoce a nivel popular entra en conflicto con la información científica o los razonamientos de la filosofía. “En general, puede decirse que toda proposición filosófica o científica que no haya pasado el acervo común ofrece un perfil paradójico” (Mora, 1981, p. 367). No obstante, cuando se habla de tiempo, las paradojas tienen que ver, además, con las contradicciones entre lo que ocurre y lo que se percibe.

Los tiempos se entretajan en la mente y forman un todo complejo a partir de lo que miramos, sentimos y percibimos de los lugares, personas y objetos que nos rodean. Las imágenes del mundo, de nuestra realidad inmediata, se van construyendo no sólo a través de los pensamientos y sentidos: la percepción tiene raíces sociales, culturales y emocionales. Se va moldeando y transformando en la medida en que se van adquiriendo experiencia, conocimientos y valores que la sociedad transmite. De esta manera, el arte y la estética de cada ciudad, de cada barrio, son producto de una combinación de circunstancias y factores históricos, socioeconómicos, personales y culturales. La elección de colores, de materiales y texturas responde también a ciertas características geofísicas y a las necesidades que éstas generan en el entorno. De la misma forma, el imaginario colectivo sobre el tiempo se ha construido de muy diversas maneras a partir de todos estos elementos donde se mezclan las creencias populares, la cultura, la ciencia y el arte.

La memoria de una sociedad yace en sus restos materiales. En sus registros históricos. Pero también en sus representaciones y los procesos de resignificación. El arte y la literatura han sido un espejo crítico y reflexivo –en el amplio sentido del término– del acontecer social, las ideas, la vida cotidiana y el pensamiento popular a lo largo de la historia. El tiempo como fenómeno social y enigma individual ha

sido un tema recurrente en las artes visuales y literarias. El ser humano ha recreado y cuestionado en imágenes, metáforas, conceptos y reflexiones el devenir, la duración, el instante.

La fotografía y la narrativa en particular, se definen por su relación temporal con el espacio: la primera, al congelar instantes; la segunda, al narrar el devenir. Ambas describen o relatan una situación en un periodo de tiempo determinado. Como señala Fernando Zamora (2008), las imágenes no siempre representan sino que presentan las cosas. Los textos no sólo describen sino que construyen por sí mismos imágenes. Pero ¿cuál ha sido la relación entre fotografía y literatura con referencia al tiempo?, ¿cómo abordan la percepción social e individual de éste?, ¿existe una relación significativa entre narración visual y representación temporal?

Para Paul Ricœur, la narratividad es esencial en la percepción y explicación del devenir: “El tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez la narración es significativa en la medida en que describen los rasgos de la experiencia temporal.” (1995, p. 39). Esta premisa fue el fundamento que condujo a la elección de la perspectiva teórica narratológica ricœuriana en la investigación, tomando como punto de partida la hipótesis de que, en el proceso de la configuración visual del tiempo, existe una relación entre los elementos narrativos de una imagen y la representación de la complejidad temporal. En este sentido, la fotonarrativa se consideró la práctica fotográfica más propicia para explorar analítica y creativamente la construcción de las paradojas temporales.

La literatura se construye en la representación de la duración. Narrar implica un transcurrir: contar acciones que se suceden unas a otras en una línea temporal. La fotografía retrata instantes que muestran elementos narrativos: ya sea en una sola imagen o en una serie o secuencia fotográfica se transmite el atisbo de una historia en un tiempo y espacio específicos. Sin embargo, una imagen es más que una tajada de la realidad espacio-temporal. Puede ser en sí misma una alegoría, contener símbolos más que referentes donde el tiempo representado puede ser igualmente simbólico.

A partir del desarrollo de los medios digitales, se ha creado un nuevo espacio de diálogo entre el lenguaje literario y el fotográfico donde se integran, en uno solo, imágenes [gráficas y textuales] y narración [gráfica y textual]: la fotonarrativa. Este discurso puede expresarse en distintas plataformas, clásicas como el fotolibro, o digitales, como una página web o un video. Las cámaras fotográficas actuales permiten capturar la imagen en movimiento y con ello, brindan al fotógrafo la posibilidad de combinar imagen fija y video en un solo dispositivo. Ahora bien, si la fotografía retrata el instante y la literatura la duración, series fotográficas cuyo elemento narrativo sea primordial en la composición y presentadas en movimiento, es decir, una producción fotonarrativa, al tener características de ambas

disciplinas, ¿es capaz de representar el flujo temporal y, por ende, las paradojas de la percepción?, si es así ¿cómo lo hace?, y, finalmente, ¿qué relación guarda la narrativa con la representación visual del tiempo?, o más precisamente, ¿en qué medida la narratividad en fotografía se relaciona con la representación de la percepción del tiempo?

La presente investigación nace de la inquietud por responder a estas preguntas, tanto a nivel teórico como creativo a partir del análisis de los discursos fotográfico, literario y fotonarrativo, y de la elaboración de una propuesta artística sobre la complejidad temporal. El objetivo que se persigue es analizar, descifrar y recrear la percepción del tiempo y sus paradojas en la creación fotonarrativa a la luz de los nuevos descubrimientos en física y neurociencias, disciplinas que proporcionan una perspectiva distinta sobre los fenómenos relacionados con la percepción y que enriquecen tanto el análisis teórico de las artes visuales como la reflexión creativa.

Uno de los objetivos de la investigación es delimitar conceptualmente el término de *fotonarrativa*. En principio este concepto se aplica a toda producción fotográfica, en sus distintos soportes, que tenga como elemento central una intención narrativa. Por otra parte, cuando se habla de discurso se piensa en el lenguaje “puesto en acción”, es decir, en el proceso significante donde se construye y direcciona la acción comunicativa (Beristain, 1995).

En este sentido, se estudian, por un lado, las características de la fotonarrativa a partir de la relación entre fotografía y literatura; y por otro, se reflexiona sobre la percepción, representación y narración del tiempo, analizando particularmente los aspectos formales, estilísticos y estructurales de la construcción temporal en relatos textuales y fotográficos que dan origen al discurso fotonarrativo.

En el primer capítulo se presenta tanto el marco de referencia como el marco conceptual. En principio se sintetizan y estudian los vínculos que la fotografía y la literatura han creado y mantenido entre sí a lo largo de su historia, tanto a nivel estructural como expresivo, desde la aparición del daguerrotipo hasta la era digital donde surge la fotonarrativa como expresión artística y periodística que explora las nuevas posibilidades creativas apoyadas en la tecnología. En este capítulo se exploran de manera general los elementos visuales del lenguaje literario y las posibilidades narrativas del lenguaje visual.

Más adelante se precisa el concepto de fotonarrativa a partir de sus componentes y los casos en que se ha aplicado con el fin de definir el espacio de creación.

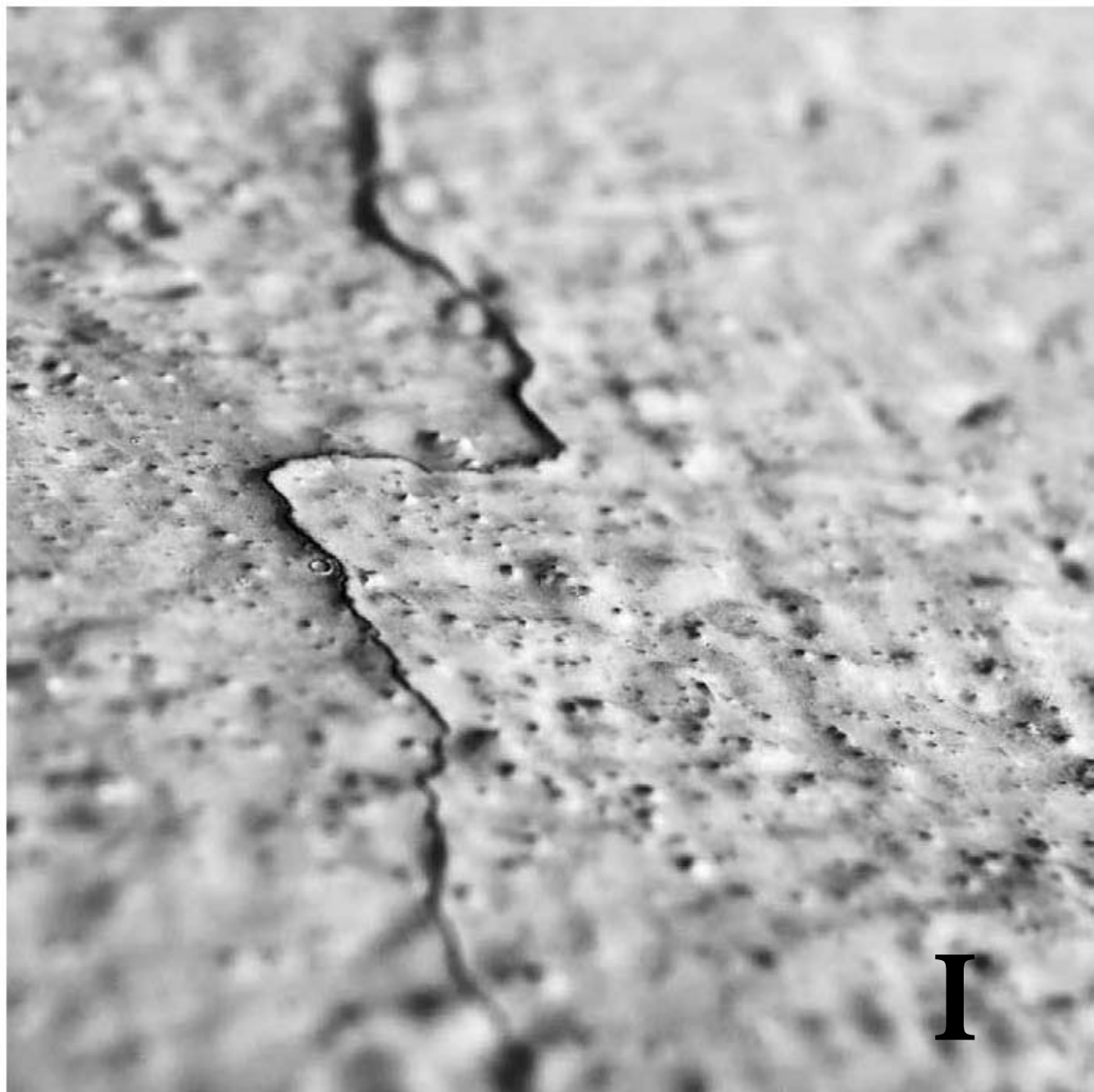
El segundo capítulo corresponde al marco teórico metodológico. En él se examina la percepción, concepción y representación del tiempo a lo largo de la historia desde diferentes ángulos: filosófico, científico y artístico, profundizando analíticamente en los procesos de construcción temporal en el arte en general y en fotografía y literatura en particular. Aquí se exponen y se resumen las paradojas del tiempo a partir de los más recientes descubrimientos neurocientíficos, la física cuántica y la teoría de la relatividad.

Con fundamento en la concepción narratológica de Paul Ricœur desarrollada en la hermenéutica semiológica de su obra *Tiempo y narración* (1995), y la metodología de análisis de la imagen propuesta por Javier Marzal Felicci (2011), en el tercer capítulo se analizan las diferentes estrategias discursivas y gráficas a través de las cuales la fotonarrativa y las dos disciplinas que la forman, narran el tiempo. Finalmente se exponen y examinan los resultados del trabajo práctico que se compone de dos piezas: una serie fotográfica centrada en las relaciones que guardan pasado, presente y futuro en los objetos y el deterioro del paisaje urbano, y un video fotonarrativo donde se sintetizan las paradojas de la percepción temporal.

Arqueología del futuro es la serie fotográfica que nace de las posibles interpretaciones ulteriores de nuestro presente y la superposición de los tiempos que conviven de manera simultánea. Lo nuevo se construye sobre escombros; vivimos entre ruinas pasadas y futuras. Los edificios abandonados, los objetos perdidos, las grietas de las paredes, las banquetas rotas nos hablan de un pasado, reciente o remoto; pero también del presente y del futuro, de la manera en que se vive se percibe lo que sucede y lo que se espera del porvenir; de los miedos, la esperanza y la desidia con que una sociedad afronta, en su vida cotidiana, el paso del tiempo. Como Ricœur precisa:

“El espíritu espera y recuerda, y, sin embargo, la espera y la memoria están en el espíritu como imágenes- huellas e imágenes-signos (...) La espera y la memoria tienen extensión en el espíritu, por tanto, como impresión. Pero la impresión sólo está en el espíritu en cuanto éste actúa, es decir, espera, presta atención, recuerda” (1995, p. 36).

Esto se observa en *Las uñas del tiempo*, un video fotonarrativo de corta duración donde un personaje ficticio espera y recuerda: vive la angustia de habitar en un no-tiempo con la expectativa de que algo ocurra. Al esperar observa y reflexiona sobre sus recuerdos y los restos materiales que ha dejado la sociedad como memoria, como imágenes-signos de un tiempo que ha dejado de ser.



I Fotografía, literatura y fotonarrativa

La palabra y la imagen han trazado trayectorias propias con muchos puntos convergentes. Algunos más trascendentes que otros, no obstante, todos estos cruces interartísticos ha dejado su huella en la historia de las artes visuales y de la literatura.

La fotografía, como uno de los más jóvenes discursos del arte visual, ha mantenido una estrecha relación inter y transdisciplinar con la escritura desde su nacimiento. Ambos lenguajes se han apoyado, complementado e, incluso, fusionado generando discursos con características propias. Uno de ellos es el discurso fotonarrativo.

1.1 Antecedentes: artes visuales y literatura

Las reflexiones sobre la relación entre las artes visuales y la literatura se remontan a los textos clásicos; pueden encontrarse en los Diálogos de Platón, la Poética de Aristóteles o el Ars poética de Horacio. Desde entonces, se han estudiado las similitudes y diferencias metodológicas de ambas áreas disciplinares en el proceso de imitación de la naturaleza [lo que Aristóteles llamó mimesis]; el intercambio de terminología literaria y plástica; así como el componente poético y metafórico del arte. La analogía entre pintura y poesía, particularmente, tiene su origen en la afirmación que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos en el siglo V a. C.: “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. El célebre verso de Horacio *ut pictora poesis* [“la poesía como pintura”], se difundió como la síntesis de la teoría de la correspondencia entre las artes que tuvo su auge en el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII. Las categorías del discurso poético se trasladaron a todas las disciplinas artísticas y la literatura asimiló las categorías pictóricas. Siguiendo la tradición aristotélica y horaciana, ambas artes procuraban reproducir la naturaleza visualmente ya fuera a través de imágenes físicas [pictóricas] o mentales [literarias].

Gotthold E. Lessing, en 1766, rompe con esta tradición al escribir un ensayo donde cuestiona la comparación interartística: *Laocoonte o los límites de la pintura y la literatura* (Lessing, 1978).. En él enfatiza la importancia de particularizar en los objetivos y métodos de cada una de las artes. Su análisis parte de las diferencias en los objetos y medios de representación espacio-temporal: las artes plásticas, la escultura y la arquitectura representan objetos visibles en el espacio [son artes espaciales], mientras que la literatura y la música representa la sucesión de acciones o sonidos en el tiempo [artes temporales].

La literatura, como concepto, es relativamente reciente. En su primera acepción, no se refería a un hecho estético sino que describía un fenómeno cultural. El término literatura proviene de los *litterati* o gente leída y designaba la cultura característica de este estrato social. No fue sino hasta el siglo XVIII que el propio Lessing se refirió a la *Literatur* como el arte de expresar los pensamientos mediante la escritura y, por extensión, al conjunto de obras que representaban este arte. Más tarde el término se restringió a las obras que eran creadas con un fin y valor estéticos.

No obstante, los textos que hoy se consideran literarios se han venido escribiendo desde hace más de veinte siglos y muchos de los más antiguos ya muestran una relación con las artes visuales. El diálogo entre palabra e imagen es tan antiguo como la escritura misma, desde la representación gráfica de las letras hasta las primeras obras ilustradas y los primeros poemas que describen o hacen referencia a dibujos, cuadros, frescos o pinturas. En su *Libro de retratos*, el pintor renacentista español Francisco Pacheco pinta, escribe y reflexiona sobre el arte pictórico y la lírica fundiéndolos: habla de la pintura como poesía muda y de poesía como pintura que habla. (López Suárez, 2006, p. 102).

Para los griegos, la palabra tenía el poder de ser imagen a través de la descripción vívida de un elemento visual, a este proceso le llamaban *écfrosis* dentro de la retórica clásica. Etimológicamente viene de dos términos: *ek*, “fuera” y *prashen* “hablar”, es decir, podría traducirse como esa capacidad literaria de dar vida al mundo físico y transmitir sus características sensoriales y visibles al lector. En la actualidad la crítica literaria ha reducido el término al proceso mediante el cual se describe un objeto plástico. Quizás sea más preciso decir que *écfrosis* se refiere a la representación verbal de una representación visual.

Se puede decir, entonces, que la imagen ha mantenido una relación con la palabra en tres líneas: a) como representación gráfica: de las letras, de una historia, de una escena; b) como complemento: ilustración de ciertas escenas, paisajes o personajes de una historia; c) como fusión de lenguajes donde el cuadro es en sí mismo un poema, una narración. La palabra, por su parte, dialoga con la imagen en

tres niveles: 1) cuando se elabora una descripción detallada de aquello que se ve en la pintura; 2) en la traducción o interpretación particular del lenguaje pictórico; y 3) en creación de las posibles historias sugeridas o agazapadas en el cuadro.

Las distintas interacciones entre la pintura y la literatura se intensifican a lo largo de la historia en momentos clave del desarrollo tecnológico, como ocurrió con la invención del grabado y sus distintas técnicas desde la xilografía, el grabado en hueco, el aguafuerte, la litografía, etc., hasta la propia imprenta. Desde los primeros grabados chinos se observa la inclusión de poemas o descripciones que complementan los dibujos. Los libros impresos nacieron con ilustraciones, placas y marcos que hacían de la lectura una experiencia también visual.

Con la aparición de la fotografía, un medio que reproducía no ya pinturas ni dibujos sino fragmentos de la realidad misma, se transformaron no sólo las relaciones entre la imagen y la palabra sino, incluso, se cuestionó la función del arte en sí mismo y su papel frente a la naturaleza. Los escritores reprodujeron con la fotografía el mismo tipo de interacciones que habían establecido con la pintura; es decir, utilizaron las nuevas imágenes como complemento o parte integral de sus textos y escribieron interpretaciones y descripciones sobre algunas impresiones. Los pintores, por su parte, temían ser desplazados por el nuevo medio y entraron muy pronto en conflicto con él calificándolo como un mero instrumento incapaz de transmitir una experiencia artística. Sin embargo, como es bien sabido, esta crisis originó nuevas formas de expresión plástica que llevaron a la pintura a niveles de abstracción que, literariamente hablando, podríamos calificar como más cercanos a la poesía: el impresionismo, el cubismo, el arte abstracto hasta la llamada poesía visual.

Los artistas que demeritaban el valor de la fotografía no veían las posibilidades creativas y el carácter subjetivo del acto fotográfico. Ponían el énfasis en el artefacto y en los procesos mecánicos de producción sin tomar en cuenta el hecho de que la fotografía es una imagen seleccionada y construida por un sujeto –por lo tanto es subjetiva– con un fin determinado, pasando por alto que no es el medio [mecánico o no] sino su finalidad el que determina el sentido artístico de una obra.

La paradoja es que si bien la fotografía nace como un medio técnico, el fin último para el que fue creada, era artístico. Louis Daguerre, pintor y escenógrafo teatral obsesionado por la perspectiva y el detalle, utilizó y perfeccionó los experimentos ópticos y la técnica de Joseph Niépce para fijar imágenes con la intención de crear escenografías y dioramas más realistas. Sin embargo, son los científicos quienes consideraron el daguerrotipo como uno de los más grandes descubrimientos del siglo XIX que revolucionó no sólo las teorías de la luz y de la óptica, sino, incluso, el propio concepto de “verdad”, tanto en la ciencia como en el arte.

Al ser un instrumento capaz de fijar “fielmente” los objetos y paisajes, otorgó a la imagen fotográfica un carácter objetivo y, por lo tanto, científico que reproducía “verdaderamente” la realidad en contraste con las reproducciones artísticas y subjetivas de pintores y dibujantes. A Daguerre lo llamaban el “pintor científico”. Y si pensamos que su interés por la cámara oscura estaba dirigido a crear escenarios de las historia cantadas o actuadas en la ópera o el teatro de París, podríamos decir que, en sus orígenes, la fotografía lleva la semilla de su relación histórica con el arte narrativo.

Poco a poco, la fotografía fue sustituyendo a la pintura en la ilustración de periódicos y libros así como en la elaboración de retratos. En su afán por demostrar que la fotografía podía equipararse a la pintura, un grupo de fotógrafos de finales del siglo XIX fundaron el movimiento pictorialista [del inglés picture, cuadro, imagen, fotografía], con el que buscaron alejarse de las imágenes realistas jugando con el desenfoco, los barridos, dando una resolución plástica a sus obras, muy similar a las pinturas impresionistas. Por el contrario, los academicistas rechazaban cualquier imitación pictórica, y buscaban que se reconociese el carácter artístico de la fotografía a partir de sus valores intrínsecos.

A principios del siglo XX surgen los movimientos vanguardistas cuya fascinación por los avances tecnológicos, el culto a la máquina y la estética industrial favorecieron la consolidación de la fotografía como arte. Dadaístas, surrealistas y futuristas vieron en el carácter mecánico del medio su mayor virtud expresiva para la representación artística del mundo moderno. La fotografía se convirtió también en una vía de experimentación para artistas como Marcel Duchamp y muchos otros que otorgaron a la imagen otra gignificación. Tal como Susan Sontag afirma: “[...] mucho más importante que la cuestión de si la fotografía es arte o no es el hecho de que la fotografía pregona [y crea] nuevas ambiciones para las artes.” (Sontag, 2006, p. 158). La literatura no es la excepción. Fotografía y literatura se han enriquecido mutuamente. Las relaciones entre ambas parecen extender los vínculos previamente establecidos y aún vigentes entre pintura y escritura. Fotógrafos han ilustrado cuentos o poemas; escritores han elaborado pies de foto, poemas, textos que describen o interpretan fotografías.

Provenientes de campos diferentes, sus lenguajes convergen en más de un sentido. La literatura nace en el ámbito intelectual y artístico; la fotografía, en la industria y la ciencia a partir de la experimentación fotoquímica; sin embargo, ambas han compartido una función comunicativa: ambas son un medio que transmite un determinado mensaje cuyo punto de partida es una historia: “tanto la literatura como la fotografía participan o se integran en un universo comunicativo[...] se acogen bajo un mismo denominador que las define como “medios” y, como tales, constituyen su propio sistema” (López Suárez, 2006, p. 99).



Figura 1

1.1.1 Escritores y fotógrafos

Los escritores decimonónicos pronto acogieron el nuevo medio: utilizaron fotografías, propias o de especialistas, para apoyar la descripción de paisajes y ambientes, como registro en sus cuadernos de viaje y como ilustraciones de sus propias historias, tal como lo habían hecho con el dibujo o la pintura. En la medida en que se fue reduciendo su costo a partir de la invención de la primera cámara portátil con película, en 1888, creada por George Eatsman, y este nuevo medio no requería de la destreza del dibujante, la fotografía se fue haciendo muy popular en el ambiente literario. Desde entonces, grandes escritores han tomado sus cámaras como aficionados y algunos lo han hecho de manera sobresaliente: Lewis Carroll, Emile Zolá [fig. 3], Rober Artl, George Bernard Shaw, Adolfo Bioy Cásares, Susan Sontag, Julio Cortázar [fig. 4]. Muchos han mantenido una estrecha relación con fotógrafos o han realizado importantes ensayos sobre este arte. Si se analizan las fotografías tomadas por escritores puede observarse su relación con su obra literaria. La modelo favorita de Lewis Carroll era Alice Liddel, quien inspirara los libros “Alicia en el país de las maravillas” y “Alicia a través del espejo”. La actitud y poses de la niña así como la campiña que la circundan en cada foto remite a la personalidad y ambientación de la obra de Carroll [Fig. 1].



Figura 2

Las imágenes de Emile Zolá retratan los contrastes sociales de la vida cotidiana parisina y sus paisajes que describe en sus novelas [Fig.2].

En México, destaca el trabajo de Juan Rulfo. Sus fotografías reflejan esa mirada peculiar con la que observaba la desolación y la sequía humana de sus personajes, el aliento calcinante del desierto, la rugosidad de un rostro y de un muro. [Fig. 5 y 6]



Figura 3



Figura 4

La idea de poder capturar fragmentos de la realidad posibilita a los escritores una detallada observación de paisajes, escenas o personas que más adelante pueden ser retratados en palabras. No obstante, la aparición de la fotografía transformó la literatura de manera similar a lo que ocurrió con las artes plásticas. Hasta el siglo XIX, las novelas se caracterizaban por presentar extensas descripciones de los paisajes, los edificios y construcciones, de los rostros y el físico de los personajes.

Conforme la fotografía se fue haciendo más común y la gente fue capaz de realizar más viajes a costos y tiempos significativamente menores que en siglos anteriores, leer veinte páginas sobre un rincón de la campiña rusa se volvió algo inútil y tedioso. La narración literaria se vio obligada a ser menos descriptiva y se volcó más hacia el individuo y sus conflictos internos. Marcel Prust, James Joyce y Virginia Woolf inauguran el monólogo interior, una técnica narrativa que se centra en el flujo de pensamientos, dando a la literatura, en sus temas y tratamiento, un carácter único y subjetivo cuyo fin ya no era retratar la realidad exterior ni los problemas sociales sino el mundo íntimo y sus batallas cotidianas.

Por otra parte, como bien lo señala Susan Sontag, el libro, durante muchas décadas, ha sido el medio más común e “influyente” para ordenar, difundir y preservar fotografías (Sontag, 2006, p. 17).. En un libro se trata de imágenes de imágenes, sin embargo no pierden su carácter de colección, y es el espacio propicio y natural donde convergen literatura y fotografía.



Figura 5

1.1.3 Literatura y fotografía en medios digitales

Actualmente los nuevos medios y plataformas han transformado poco a poco la manera de leer, de escribir textos, y de crear, mirar, coleccionar y compartir imágenes. También ha cambiado y se ha extendido la relación entre ambas disciplinas. Aún cuando muchas veces se intenta reproducir las creaciones y relaciones tradicionales en el espacio virtual, las posibilidades de los nuevos medios amplían y diversifican las formas de creación y comunicación no sólo entre los espectadores y artistas sino entre los propios creadores.

Muchos escritores contemporáneos comparten sus imágenes en redes sociales y juegan con ambos lenguajes. Algunos tienen contacto con fotógrafos y artistas visuales y colaboran en proyectos multidisciplinarios y transdisciplinarios. Por su parte, el público común, ante el auge de la comunicación visual y las posibilidades tecnológicas privilegia la imagen sobre la palabra. La accesibilidad de la fotografía tanto técnica como económica gracias al desarrollo tecnológico de la industria fotográfica y de los medios de comunicación, ha contribuido a su masificación. Con las cámaras digitales, un aficionado es capaz de tomar al menos una excelente fotografía, y se estima que 2.5 miles de millones de personas en el mundo tienen una. La producción fotográfica se ha incrementado de manera exponencial. Se calcula que cada dos minutos se toman tantas fotografías como el total de las que fueron tomadas en el siglo XIX (Zhang, 2012).

Pero se espera que en los años venideros esta cifra se dispare aún más a partir de la incorporación de cámaras digitales de alta calidad en los teléfonos móviles. En 2012 el Iphone 4 se posicionó como la cámara más popular según estadísticas del sitio Flickr. Algunos, incluso, hablan de la muerte futura de las cámaras digitales (Carter, 2011).

Los teléfonos con sus aplicaciones están cambiando la manera de tomar, almacenar y difundir fotografías. Cada vez son más los fotógrafos profesionales que experimentan con ellos y los usan en viajes y tomas espontáneas de la cotidianidad.

Las plataformas de las redes sociales han favorecido la rápida y extensa difusión de fotos. En Facebook se suben diariamente cerca de trescientos millones de fotografías y cada minuto se comparten alrededor de 3600 fotografías en Instagram y 3000 en Flickr (Pring, 2012).

Los medios digitales, aunque de manera más modesta en términos numéricos, también han contribuido a la proliferación de escritos literarios en la red. Los blogs o bitácoras personales tuvieron su auge hace algunos años, antes de la aparición de redes sociales como Facebook, sin embargo, hoy en día el blog sigue siendo el medio más utilizado por escritores y aficionados a la creación literaria. Tan solo en Estados Unidos existen 42 millones de blogs, se suben diariamente 500 mil artículos o posts y 329 millones de personas ven un blog (Rampton, 2012).

Por supuesto la gran mayoría de los bloggers no pretenden hacer literatura, pero, tal como ocurre con la fotografía, estos medios permiten publicar y compartir textos u opiniones a cualquiera que tenga acceso a una computadora, tableta o teléfono móvil lo que se traduce en un amplio espacio de comunicación entre el público aficionado, los críticos y los creadores de distintas disciplinas, y es una gran vitrina para los editores tanto digitales como tradicionales.

Por otro lado, los vertiginosos avances de la tecnología digital han propiciado el desarrollo de nuevas formas de expresión literaria, y el replanteamiento de las formas tradicionales tanto creativas como de publicación y difusión. En este sentido, es necesario distinguir la literatura creada a través de medios digitales y aquella que solo ha migrado a éstos. La primera se refiere a los textos producidos sin dependencia de la tecnología digital, cuentos, novelas, ensayos o poemas que bien pueden haber nacido en un cuaderno que en una computadora y difundirse en papel o en una página web. La segunda suele llamarse “literatura digital o electrónica” y es aquella que se ha generado a partir de un medio digital y su lectura cobra sentido dentro del propio medio, es decir, no puede ser leída o interpretada en su totalidad en un contexto no digital, fuera de cualquier dispositivo electrónico ni de los parámetros de su plataforma (Albaladejo Mayordomo, 2009).

Ambas literaturas utilizan y son redefinidas por los nuevos medios. Un alto porcentaje de los libros que se escriben de manera tradicional, es decir que no dependen de una plataforma electrónica, se publican digitalmente; muchos escritores difunden su material impreso en blogs y redes sociales. En las casas editoriales se va volviendo una norma publicar paralelamente al papel, libros electrónicos, incluso los procesos de impresión se han transformado. Universidades y centros de investigación se han preocupado por preservar y difundir las obras literarias más importantes de todos los tiempos por lo que existen ya multitud de bibliotecas virtuales donde se pueden leer textos libres de derechos.

El impacto de la tecnología digital en la literatura como en la fotografía y muchos otros ámbitos culturales, científicos, económicos y sociales, parece ser tan determinante como lo fue en su momento la aparición

de la imprenta. Estamos en un período de transición donde aún no se vislumbran del todo los alcances y transformaciones que vendrán y, como todo momento de ajuste, éste no está exento de dudas. Una de las más frecuentes entre escritores y editores se refiere a la calidad de las obras producidas y difundidas en la red frente a aquellas en papel avaladas por una editorial. Sobre este punto, críticos y estudiosos han discutido el tema desde los años 90. Sin duda, la democratización de los medios tiene su doble filo: al abrirse la posibilidad de compartir las obras al público no especializado si bien se han eliminado los filtros tradicionales que regulan la calidad y valía de los textos, también se han ampliado no sólo el número de escritores potenciales sino las posibilidades creativas e interdisciplinarias de producción y ha llevado a reflexionar sobre los linderos y cánones de la literatura.

Como lo expresa Katherine Hayles, especialista en literatura posmoderna y nuevas tecnologías: “La literatura electrónica pone a prueba las fronteras de lo literario y nos lleva a repensar lo que asumimos que puede o no hacer y ser la literatura” (Hayles, 2007).

Mientras la primera generación de textos digitales reproducían en mayor o menor medida los parámetros comunes, la que Hynes llama segunda generación o literatura posmoderna, explora y explota los distintos recursos que los medios emergentes, software y plataformas ofrecen creando una gran variedad de obras: cuentos y poemas animados, narraciones y poemas hipertextuales, ficciones interactivas, textos gráficos, novelas estructuradas como e-mails, mensajes de texto, blogs o nanoficción en tweets, textos donde los lectores colaboran en el desarrollo o fin de la historia, instalaciones multimedia con contenidos literarios, podcasts, videos, etcétera. En todos ellos se observa la interacción entre los distintos géneros literarios y visuales.



Figura 6

1.2 Fotografía y narración

Para estudiar el espacio donde se integran los lenguajes de la fotografía y la literatura, es importante analizar, por un lado la capacidad narrativa de la fotografía y, por otro, la generación de imágenes a través de la palabra, así como la correspondencia de ambos con el elemento que los define: el tiempo.

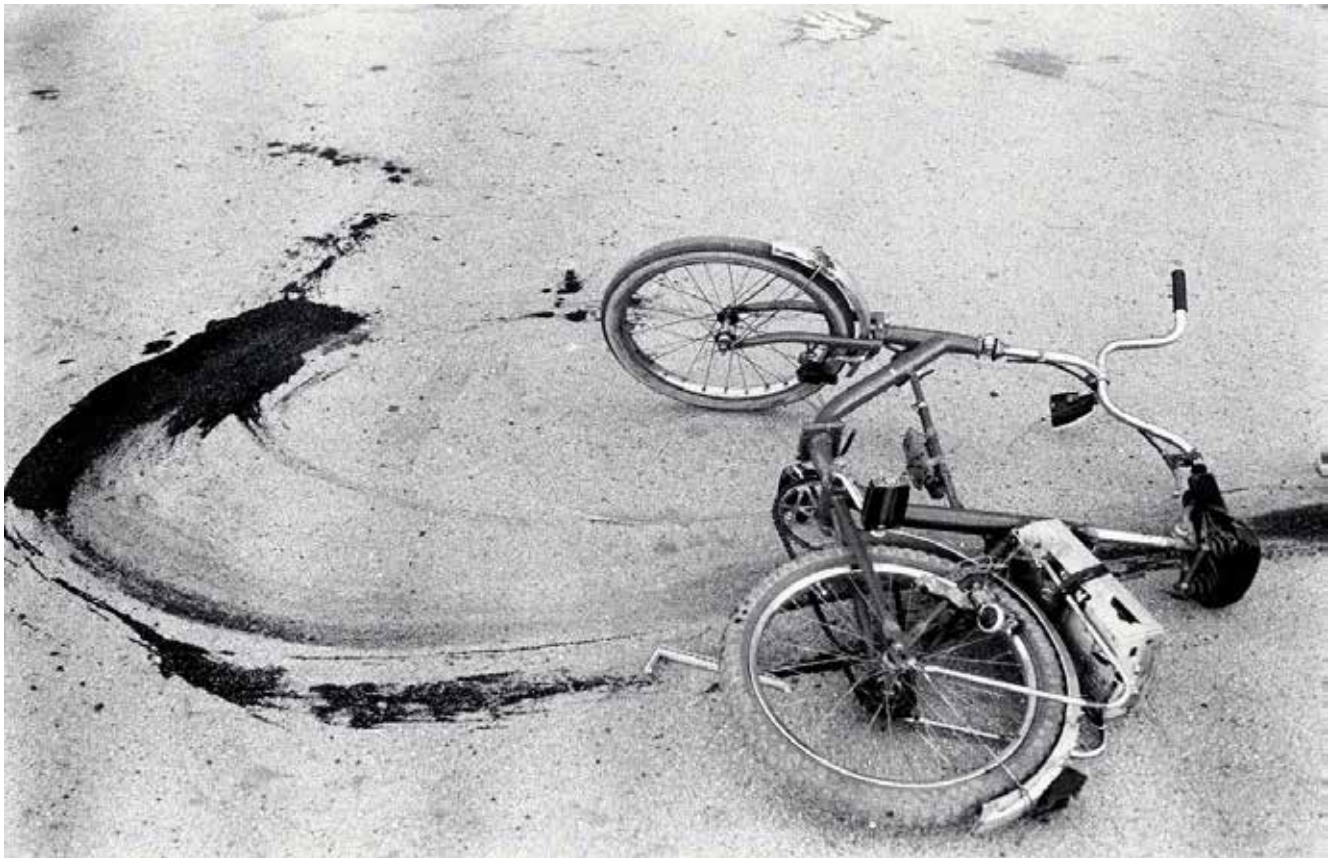


Figura 7

1.2.1 Narraciones fotográficas

Una fotografía puede llevar explícita, implícita o sugerida, una historia; puede exponer un fragmento de la realidad o expresar la totalidad de un hecho, pero más allá de mostrar o describir ¿puede narrar? Narrar es un proceso tan antiguo como el hombre. Si pensamos en las pinturas del paleolítico inscritas en las cuevas de Altamira o de Benaoján, podemos afirmar que desde la prehistoria, el hombre ha representado el mundo y ha contado hechos a través de producciones iconográficas mucho antes de la aparición de la escritura. Recordemos que “la evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictógrafos o viñetas autoexplicativas, pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto” (Dondis, 2011, p. 11).

Joan Fontcuberta considera que el sentido de una imagen está en su narrativa: una foto puede ser, a un tiempo, inscripción y escritura: “El lenguaje de la fotografía articula la historia, en la medida en que la historia da sentido a la fotografía” (Fontcuberta, 2004).

Pero antes de analizar las posibilidades narrativas de la fotografía es necesario reflexionar sobre el concepto propio de narración. La Real Academia define el acto de narrar como “contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios” (Diccionario de la lengua española, 2001).

Esta definición es lo suficientemente abierta que puede aplicarse a cualquier lenguaje: oral, escrito o gráfico. Contar supone una “numeración”, una secuencia de hechos; referir implica relacionar ya sea personas o acciones; en este sentido narrar podría entonces resumirse como relatar una serie de hechos relacionados. Helena Berinstain en su Diccionario de retórica y poética desde una perspectiva filológica, precisa: “la narración es una exposición de hechos. La existencia de la narración requiere de sucesos relatables. En general la relación de una serie de eventos se llama relato. [...] Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad [antes/después] y una relación lógica [causa/efecto]” (Berinstáin, 1995, p. 355).

Ahora bien ¿cómo aplicar estos parámetros a la fotografía?, ¿se puede referir un suceso en una imagen, hacer un relato? Cuando hablamos de suceso, necesariamente hablamos de tiempo. Un suceso puede estar compuesto de una o varias acciones o eventos en un periodo de tiempo determinado, aunque ese tiempo dure unos segundos. La fotografía congela sólo un instante. Su capacidad narrativa va a depender de la cantidad de información que nos proporcione para sugerir o develar los hechos no capturados. Hay fotografías en las que, a través de los elementos expuestos y la composición de los

mismos, se explicita o insinúa la secuencia de sucesos y en algunas, incluso, pueden inferirse claramente las acciones anteriores y posteriores al instante retratado. Esas, sin duda, son imágenes que contienen una narrativa por sí solas.

Un ejemplo es esta fotografía de Annie Leibovitz. En ella hay claramente una historia. Podemos inferir, a partir de sus elementos, el accidente que precede a la escena retratada. La mancha en el piso nos habla de la gravedad del suceso y su trayectoria. El título confirma lo que el ojo sospecha: *Blody bicycle*. No se sabe quién, qué ni por qué; tampoco se sabe con certeza el desenlace pero la fecha y el lugar dicen mucho: Sarajevo, 1994. Entonces la historia se amplifica, ya no se trata solamente de una triste anécdota individual, representa la tragedia de un pueblo inmerso en una guerra que trastoca, irreversible, la cotidianidad y la inocencia. Aquí, como en un cuento cuando se elige qué momento preciso de la historia contar, la fotógrafa optó por narrar el silencio, las huellas de ese vacío que se abre después de un accidente o una pérdida.

El poder de la imagen no está en las palabras que la acompañan, sin embargo, título, lugar y fecha le dan una dimensión aún más profunda y dolorosa. Roland Barthes distingue en una fotografía el *studium* del *punctum* (Barthes, 1989). El primero se refiere al campo cultural y estético que determina nuestros gustos y afinidades, al aspecto descriptivo y técnico, el nivel denotativo de la imagen; mientras que el segundo se refiere al aspecto connotativo, subjetivo: esa cualidad “punzante” de la fotografía, aquel detalle que nos sorprende, ese punto de intensidad que hiere y atrae, esa fuerza que nos llama desde la imagen y no nos permite despegar nuestra mirada de ella. Podríamos decir que el *studium* nos proporciona la información con la que podemos deducir la historia no dicha del todo, mientras que el *punctum* es ese vórtice que envuelve su clímax narrativo. *Punctum* y *studium* capturados en ese “instante decisivo” del que habla Cartier-Bresson (2003) y que para él define el arte fotográfico: “...la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia”.

Al capturar una historia, el fotógrafo enfoca, encuadra, calcula la luz, emplea no sólo estrategias formales y técnicas visuales, también recursos narrativos y estrategias discursivas: en un plano general, se observa la descripción del escenario, lugar o paisaje; en el medio plano, se advierte el discurso narrativo a partir de los elementos que denotan acción; y en el primer plano, el lenguaje expresivo a través de la toma de algún detalle que transmite emociones y sentimientos. O bien, recurre a la retórica visual, figuras equivalentes a la literarias: metáforas, donde se evoca a un objeto o contenido a través de la analogía con otro que tiene un elemento similar; metonimia, cuando se sustituye el

objeto al que quiere referirse la imagen por asociación con un elemento relacionado; sinécdoque al representar el todo con un detalle, un acercamiento; personificación, donde se advierten o insinúan cualidades humanas en objetos inanimados o animales; etc.

La forma más clara de narración fotográfica es a través de dípticos, trípticos o polípticos de imágenes en secuencia que ilustran los distintos momentos de la trama. La selección y el orden de las fotografías agrupadas proporcionan las coordinadas espacio temporales que nos permiten ubicar y percibir la línea de acción que se quiere transmitir bajo la ilusión del movimiento y que por sí solas cada imagen no podrían proporcionar. En las secuencias fotográficas hay elipsis en el tiempo narrativo, no todo está dicho y es en esos espacios donde la imaginación del espectador teje los entramados faltantes.

En el cine y el video las imágenes corren fluidamente, el movimiento es evidente y no simulado y aunque la elipsis temporal es un recurso frecuente en el discurso audiovisual, la historia es narrada de manera continua y, generalmente, explícita. Entre ambas formas visuales de narrar, la fotografía o secuencia de fotografías y el cine o video, se encuentran el relato digital y la fotonarrativa donde el movimiento de la acción está dado por el texto, el paneo de la imagen fija y el paso de una a otra.

Todo relato visual –que no toda imagen– se construye bajo principios similares al relato literario. Los elementos son los mismos: un tema, una historia, personajes, un ambiente determinado. La trama generalmente se desarrolla bajo los preceptos formales del cuento clásico: se inicia con el planteamiento de la historia, se expone el conflicto y se desarrolla el desenlace. Se crea un ritmo apropiado para la exposición y dosificación de las acciones, se juega con los planos, los tiempos y la iluminación para crear tensión visual y narrativa. En un cuento, lo esencial no es explicar o mostrar [showing] sino contar [telling], y en esto consiste la narración literaria: contar y describir las acciones sin explicarlas. En la narrativa audiovisual, se narra no sólo a partir de las acciones sino a través de las imágenes, es decir, el telling es showing, “la narrativa es escénica y representacional, se trata de un hacer dramatizado”; (García García, 2006, p. 12) y a su vez el showing es telling, las acciones se refuerzan y hacen efectivas a través de las imágenes y los códigos audiovisuales.

1.2.2 Imágenes textuales

Las palabras son, en sí mismas, imágenes, representaciones gráficas del lenguaje hablado que, a su vez, representa objetos, conceptos, emociones, ideas. La palabra, como signo lingüístico, a través de

su significante nos remite a un significado específico. No obstante, la interpretación visual de este significado va a depender de la lengua y el habla de quien lo lee o escribe, es decir, en términos semiológicos, del lenguaje como sistema social de valores y de su uso individual. La combinación de elementos sociales, culturales lingüísticos e individuales son determinantes en el habla del individuo y a su vez éste es esencial en el dinamismo del lenguaje. La lengua es “una suma colectiva de impresiones individuales”, como señala Roland Barthes: “[ésta] no es posible sino a partir del habla: históricamente, los hechos del habla preceden siempre a los hechos de la lengua [...] en síntesis, la lengua es a la vez el producto y el instrumento del habla” (Barthes, 1993, p. 23).

Al escribir o leer una palabra como “casa”, visualizamos una construcción determinada que en nuestro medio social, cultural, familiar o individual está asociada a este significante. El significado es esencialmente el mismo pero su visualización puede variar. Este significado, además, se va transformando a lo largo del tiempo según se modifique su referente. Muchas veces estas transformaciones trastocan el propio significante. Esto es evidente si pensamos, por ejemplo, en la variedad de construcciones que hoy en día hacen referencia a una “casa” y que cuentan ya con sus propios significantes como: departamento, condominio, choza, fabela, etc.

La palabra “hogar”, por otro lado, al estar estrechamente vinculada al círculo familiar y personal, tiene una connotación afectiva y simbólica. Esto hace que la imagen que se tenga del significante al leerlo sea subjetiva o, de ser colectiva, estereotipada. Tenemos entonces un valor simbólico de la lengua que agrega significado al significante y, por lo tanto, un sistema complejo de imágenes posibles a partir de palabra sueltas. Al combinar éstas en frases y crear un contenido metafórico, la complejidad es aún mayor.

Si tomamos como base de nuestro análisis la semiótica de Barthes, observamos que la palabra, como signo lingüístico, se compone de un plano de expresión [significante] y un plano de contenido [significado], donde el proceso que relaciona a ambos es la significación. Cada plano, además, tiene dos niveles que introduce Hjelmslev y llama strata: la forma y la sustancia. La forma es “lo que puede ser descrito exhaustiva y simplemente, y con coherencia [criterios epistemológicos] por la lingüística”, mientras que la sustancia “es el conjunto de aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas” (Barthes, 1993, p. 39).

Un signo semiológico va a responder a distintas funciones y características de acuerdo con la cercanía que mantenga su significación con la forma o la sustancia. De esta manera hay signos cuya sustancia

está limitada a su forma y su significado se circunscribe a su función [un semáforo, por ejemplo], y los hay cuya sustancia es subjetiva ligada a las emociones y, por lo tanto, más compleja. Así tenemos la relación entre signos: una sustancia de la expresión [fonética], una forma de la expresión [reglas paradigmáticas y sintácticas], una sustancia de contenido [conceptuales, ideológicos o emocionales del significado] y una forma de contenido [la organización formal de los signos entre sí] (Barthes, 1993, p. 42).

El significado de un signo y su imagen están vinculados, entonces, a la relación de éste con otros signos y sus correspondientes planos de expresión, contenido y significación. Un claro ejemplo de ello son las oposiciones entre dos términos: uniones insólitas, analogías, calambur, metonimia, oxímoron, todas ellas figuras retóricas y juegos de palabras cuyo significado sintagmático, por su contigüidad, cambia el sentido o incluso se opone al de cada palabra por separado. Y son estas oposiciones, estas asociaciones inesperadas o ilógicas las que paradójicamente permiten al lector crearse una clara y vívida imagen de la idea, sentimiento o persona representada en el sintagma. Algo similar, sólo que a la inversa, ocurre con el espectador de imágenes visuales que logra inferir la narrativa a partir de la retórica icónica.

En su Poética, Aristóteles considera que “el poeta, al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es un imitador”. Las imágenes son consideradas “imitaciones” de una realidad incapaz de trasladarse al papel sin perder sustancia y forma. Para Paul Ricoeur la imagen es en sí misma creación del lenguaje. Un escritor recurre a todos los medios posibles de los que dispone la lengua para transmitir una imagen viva: metáforas, metonimias y todos los recursos literarios que la retórica y la sintaxis permitan.

Las imágenes se forman a partir de la subversión del lenguaje y el lenguaje se subvierte a partir de la imaginación. Para Ricoeur las semejanzas que se producen en una metáfora no devienen de la realidad sino que tienen lugar en la imaginación (1995, p. 32), y es ésta un vehículo necesario para aprehender y comprender la realidad abstracta.

Sin embargo, en términos más amplios podría afirmarse que la escritura tiene un alto grado de iconicidad si se considera el grado de similitud de un texto literario [con sus imágenes y descripciones] con la realidad que representa. Para Ricoeur, la iconicidad es la “reescritura de la realidad”, por lo que la literatura es una forma particular de iconicidad donde “la inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (2001, p. 54).

1.2.3 Géneros literarios y visuales

La literatura es muy amplia en géneros y propósitos. La poesía y el cuento son quizás los más cercanos a la fotografía: el poema como conjunto de imágenes; el cuento, como narración instantánea. La novela construye su historia central en un entramado de historias a partir de una cadena de acciones que se desarrollan en un período generalmente extenso. El cuento es, como una fotografía, sólo una escena, una imagen, una línea narrativa. Cortázar, fotógrafo aficionado y excelente cuentista, comparaba la novela con el cine y el cuento con la fotografía:

“Una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. (Ricoeur, 1995, p. 39).

El cuentista y el fotógrafo son artistas de la brevedad. Capturan momentos precisos en la línea temporal, sólo destacan una o varias escenas de una historia y no su totalidad, no obstante, en ese espacio reducido se deja ver la esencia de la historia completa:

“Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.” (Ricoeur, 1995, p. 39).

Una obra establece un universo dentro de la realidad, es un espacio creado dentro de otro con sus propias reglas y, no obstante, también es una ventana, como señala Heidegger: una obra de arte “mantiene abierto lo abierto del mundo” (1985, p. 21).

Al elegir un tema, un objeto, fotógrafos y cuentistas segmentan el mundo: todo se detiene. Y en la brevedad mostrada se vislumbran infinidad de preguntas. La realidad es condensada en un proceso de síntesis donde la herramienta principal es la imagen: literaria y visual: metáforas, símiles, figuras retóricas que nos ayudan a mirar escenarios, gestos, emociones a través de las palabras; y los objetos mismos, los colores, las texturas de una imagen que nos hablan de un momento en una historia. El artista de lo breve elige esa pequeña hendidura en la puerta por la que podemos asomarnos a un universo multiforme, recortado espacial y temporalmente, pero sugerente, abierto en sus posibilidades visuales y narrativas:

“Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.”

(Cortázar, 1971, p. 407).

En este mismo tenor podríamos hablar de la construcción de aforismos, minificciones, greguerías y hoy twits o “tuits” como instantáneas literarias que producen ese efecto reflexivo mediante la decodificación de un mensaje complejo condensado en unos cuantos caracteres cuya “inteligencia súbita” remite al “instante decisivo” de Cartier-Bergson en fotografía.

Podríamos resumir las similitudes narrativas entre los géneros visuales y los literarios de acuerdo a su forma y extensión: una novela, como se mencionó anteriormente, correspondería a una película, donde se presenta una historia con varias líneas de acción, varios conflictos, variedad de personajes, en distintos escenarios espacio temporales. Si analizamos la historia del cine, podemos observar como desde sus inicios se tomaron, como base argumental, grandes y clásicas novelas, especialmente aquellas realizadas en el siglo XIX, historias lineales, románticas en el sentido amplio del término y ricas en descripciones de personajes y paisajes que eran fácilmente trasladables al lenguaje cinematográfico. En el cine tradicional¹, tal como en la novela clásica, la historia se expone a partir de la articulación de escenas [capítulos] que van creando secuencias narrativas bajo una unidad temporal.

Una novela breve y un cuento largo podrían equipararse a un cortometraje donde hay una sola línea narrativa, un solo conflicto, pocos personajes y, generalmente, el lapso de tiempo narrado es breve [un día, una semana, un año]. Ambos géneros son relativamente recientes y cada día cobran más importancia dentro de su campo respectivo.

Con características similares al corto, a finales del siglo XX surgen dos vertientes de la era digital: el videoclip y el videoarte. El primero nace como un cortometraje destinado a difundir y promocionar la música. Patrocinado por las grandes disqueras, este formato es definido como “...un género audiovisual, un modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido, con una intencionalidad global coherente a través de un conjunto de recursos estables y uniformes de naturaleza temática, enunciativa y retórica” (Sedeño, 2007). Aunque este género se crea con fines

¹ Diferenciado de todas las variantes del cine experimental y el que llaman “no narrativo”.

comerciales, artistas han tomado sus características esenciales creando videos de gran calidad artística centrados en la música. La mayor parte de ellos no son narrativos, son escenarios sonoros y visuales contruidos sobre una partitura que guía su movimiento.

Desde los inicios del cine, el arte ha utilizado este medio como plataforma de expresión. Más adelante varios artistas, como Wolf Vostell y el grupo Fluxus liderado por John Cage, se interesan en la televisión y comienzan a usar y subvertir este nuevo medio transformando su uso y discurso comercial en un objeto de crítica plástica ante la cultura visual naciente. En los años sesenta, el lanzamiento de la primera cámara de video portátil “Portapak”, creada por Sony, amplió las posibilidades creativas de la imagen en movimiento. Con esta cámara, en 1965, el artista coreano Nam June Paik graba un recorrido por las calles de Nueva York y crea el primer videoarte en la historia. A partir de ese momento y hasta nuestros días, se ha generado una gran producción y variedad de videos artísticos: videos televisivos, musicales, video performance, videoinstalaciones, animaciones, poemas visuales, etc. Hoy en día, con la tecnología de grabación y edición portátil accesible, Internet y las redes sociales, las posibilidades de este medio se multiplican.

Tanto el video musical como el videoarte, aunque llegan a utilizar imágenes fijas, su expresividad está en la plástica el movimiento y su sentido en el concepto. No hay líneas narrativas, cronología ni un discurso argumental: “El videoarte más que narrar historias expresa estados de ánimo, pasiones, sueños, conceptos, sentimientos y alucinaciones que provocan al espectador; es creado por un artista sin importar de qué disciplina provenga y no forzosamente debe dominar la técnica del vídeo.” (Miranda Hernández, 2000). En este sentido, podríamos afirmar que este medio es más cercano a la poesía y su lenguaje lírico, que a la narrativa.

1.3 Fotonarrativa

El nombre se ha aplicado a diversas manifestaciones artísticas donde fotografía y literatura mantienen una estrecha relación, ya sea literal o simbólica. Suele llamarse fotografía narrativa –y en algunas ocasiones fotonarrativa– a las imágenes en las que se puede deducir una historia, puede ser en una sola foto o en una serie o secuencia.

Para Joan Fontcuberta toda fotografía es narrativa en la medida en que “no es sólo objeto histórico sino también agente articulador de historia.” (2004).



Figura 8

No obstante, a las imágenes más elocuentes, las que con mayor claridad transmiten un mensaje o suceso son aquellas que se consideran como fotografías narrativas.

Uno de los medios más populares que reúne fotografía y texto y que la gente asocia con el término fotonarrativa es la fotonovela: imágenes en secuencia que relatan una historia donde los diálogos son colocados generalmente con globos a manera de cómic. En su gran mayoría, se trata de revistas que contienen una historia breve y ligera cuyo argumento tiene las características típicas de la literatura de folletín: temas amorosos o de aventuras tratados de manera simplista y lineal.

Con una estructura más formal y una estética más cuidada, la novela gráfica es otro de los subgéneros interartísticos donde se reúnen literatura y artes visuales –principalmente el dibujo y, algunas veces, la fotografía–. Su estructura se deriva igualmente del cómic: las imágenes se ordenan en viñetas seccionadas en cada página y los diálogos se transcriben en globos. Se juega con distintos planos y encuadres de carácter fotográfico y cinematográfico que dan dinamismo visual a la historia. El cómic, la fotonovela y la novela gráfica tienen en común el hecho de que parten de un guión donde se establecen las escenas, los planos, las secuencias y el desarrollo de la trama. Estos medios integran lo que se conoce como “narrativa gráfica”.

Dentro de los espacios digitales de creación, la fotografía y la literatura interactúan de muy diversas maneras. Una de ellas toma, por un lado, los elementos centrales de la narración oral y, por otro, las imágenes fijas creando lo que se denomina digital storytelling o relato digital: historias narradas a través de medios electrónicos donde se combinan textos, imágenes, audio y video. Hay quienes incluyen en esta nueva categoría a todo tipo de literatura electrónica, especialmente la hipertextual o interactiva, (Rodríguez Ruiz, 2006).

Sin embargo, si nos remitimos a su origen, en su forma más básica podríamos decir que un relato digital es una historia personal contada desde un punto de vista emocional a través de un video compuesto por textos, imágenes y sonidos [voz, música, efectos sonoros, etc.]. Se acuñó el término en los años noventa en un taller de video dirigido por Dana Atchley y asistido por Joe Lambert, en el que se tomaron las premisas del primer CD-ROM producido en el mundo con sonido e imágenes continuas: “Fotografía para recordar”, creado por el mexicano Pedro Meyer, quien fue invitado a participar en el taller como ponente y compartir su experiencia. Los participantes debían realizar un breve video con fotografías y textos a partir de una historia personal.

El elemento clave, además de la plataforma, era el punto de vista. El éxito del taller dio pauta para la creación del Digital Storytelling Center² en Barkley, California, que trabaja con organizaciones y centros educativos en todo el mundo para promover la enseñanza, realización y difusión de historias en los medios electrónicos que, a partir de una historia personal, den cuenta de ciertos aspectos de realidad. Los relatos digitales han tenido diferentes aplicaciones en ámbitos tan diversos como la publicidad, el periodismo, la educación y el arte.

A través de su fundación y con el apoyo de Word Press Photo, Pedro Meyer acuña el término fotonarrativa en el primer taller que se realiza en México basado en la metodología del relato digital y que, más adelante, se transforma en un diplomado en línea de ocho meses de duración. El propósito de este diplomado es crear un espacio de intercambio y aprendizaje que proporcione herramientas narrativas a los fotógrafos para realizar un trabajo inter o transdisciplinario a partir de posibilidades técnicas de la fotografía digital y las plataformas electrónicas con el fin de ampliar sus perspectivas creativas y de difusión.

Para Pedro Meyer³ la fotonarrativa es, sencillamente, narrar con imágenes. Una historia o un suceso expresado en términos visuales que se elabora a través de los distintos medios y plataformas posibles dentro de la fotografía contemporánea: fotolibro, imagen sonora, animación o video, donde interactúan texto, música, efectos sonoros, fotografía estática y cinemática.

A partir de esta definición, se puede concluir que una obra fotonarrativa es una pieza audiovisual o ensayo fotográfico cuyo característica principal reside en su capacidad narrativa. Ésta puede ser biográfica, autobiográfica, testimonial o ficticia donde el desarrollo del punto de vista, el ritmo y en general el manejo del tiempo son fundamentales. En este sentido imágenes en secuencia, fotolibros, documentales sociales, periodísticos, videos cortos, relatos digitales, fotoreportajes, etc. pueden considerarse discursos fotonarrativos en la medida en que se ponga el énfasis en el trabajo de la imagen como narración.

La palabra discurso se refiere a la “reflexión, al raciocinio sobre algunos antecedentes o principios”; a una “serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente”; o simplemente al “transcurso de tiempo” (Real Academia Española, 2001)

² La página electrónica: www.storycenter.org

³ Ver entrevista en en el anexos I

Si se piensa en el discurso como “conversación” [discursus], como “lenguaje en acción”, ese “proceso significativo que se manifiesta mediante unidades, relaciones y operaciones” (Berinstáin, 1995), se puede decir que el discurso fotonarrativo es ese diálogo entre el lenguaje visual y el textual que discurre en el tiempo, donde ambos lenguajes establecen relaciones semánticas en la construcción de sentido.

1.3.1 Elementos de la fotonarrativa

Los procesos creativos de este discurso tienen como fundamento los principios de la narrativa clásica y sus variaciones estructurales contemporáneas: estructura lineal: que fluye de principio a fin; circular: donde el final se encuentra con el punto de partida; fragmentada: donde se muestran sólo partes para inferir el total de la historia haciendo elipsis o dando saltos temporales; narrativa enmarcada: una historia dentro de otra, etc.

El discurso fotonarrativo puede construirse bajo cualquiera de estas estructuras de acuerdo con la intencionalidad artística, argumental y expresiva de la obra. Como todo relato [visual o textual] está conformado por tres partes sustantivas:

- a) La introducción donde se presentan los antecedentes o planteamiento de una situación inicial que dará origen a la historia.
- b) La presentación y desarrollo del conflicto, nudo o cruce de fuerzas que lleva a una transformación de la situación y/o del personaje.
- c) El desenlace de la historia donde se resuelve el conflicto o se presenta el cambio en la situación y/o personaje.

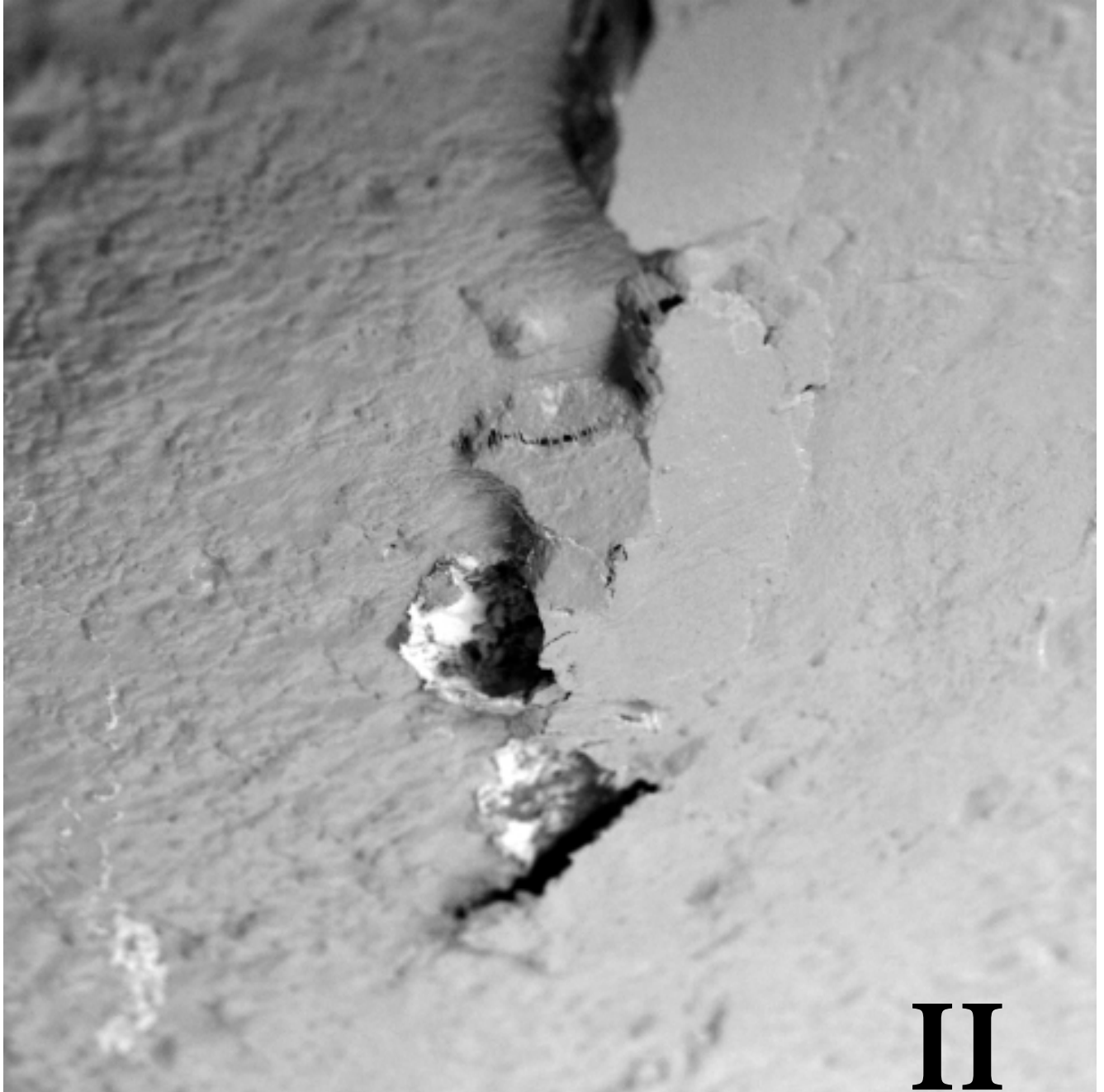
Pensando en los principios básicos tanto de la narrativa como de la fotografía y el relato audiovisual, así como los siete pasos que Joe Lambert sugiere en la creación de un relato digital (2010), se pueden definir los elementos sustantivos de la fotonarrativa:

1. El momento clave de la trama. Al decidir qué historia se quiere contar es sustancial definir cuál es el nudo o conflicto en ella, qué hecho o suceso es el que determina el cambio o sugiere la reflexión.
2. El punto de vista. La perspectiva desde la que se expresa el mensaje. Si bien esto parece obvio, lo cierto es que en fotografía siempre se parte de la perspectiva del fotógrafo. En fotonarrativa se puede pensar en un relato visual expresado por un fotógrafo-narrador

omnisciente o un observador [3º persona o también denominado narrador extradiegético], o bien un testigo o el propio fotógrafo [1º persona o narrador intradieético].

3. La voz. Si bien la voz narrativa va a estar definida por el fotógrafo-narrador, la voz del discurso fotonarrativo va a estar determinada por la selección formal y estilística del artista.
4. El tono. En toda narrativa es importante definir la emoción o emociones que guían el relato; en fotonarrativa esto debe definirse tanto a nivel textual [en su caso] como visual. El tono puede crearse a partir de elementos plásticos, compositivos o lingüísticos en fotografía, texto y/o video.
5. La economía de medios. En una narrativa visual o audiovisual es importante evitar reiteraciones semánticas, conceptuales y narrativas por lo que se deben integrar y sintetizar los lenguajes visuales, sonoros y textuales atendiendo a una adecuada economía de recursos.
6. El ritmo y el manejo del tiempo. El ritmo de la narrativa visual se construye a partir de la velocidad, la exposición y el orden de los elementos narrativos y compositivos de las imágenes y textos, video y música en su caso. Una misma historia puede narrarse a distintas velocidades y de manera circular, con flashbacks, de intercalando tiempos, del final al principio o realizando elipsis.
7. Otros elementos complementarios visuales y sonoros. Dependiendo de la plataforma seleccionada, un trabajo fotonarrativo puede incluir en su producción, además de fotografía fija, video, música, animación, imágenes en stop motion etc. Estos elementos, como se expresó más arriba, tendrán una función específica en la línea argumental con el fin de que cada medio exponga una parte del todo que se pretende narrar, sin caer en repeticiones discursivas innecesarias.

Fotografía y literatura se integran así para conformar un nuevo discurso en un espacio único de las artes visuales. Con características de ambas disciplinas, la fotonarrativa une dos perspectivas temporales en su discurso: por un lado fija el instante y la memoria a través de la fotografía y, por otro, retrata el devenir, el transcurso del tiempo a través de sus elementos narrativos.



II PERCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

*El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;
es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;
es un fuego que me consume pero yo soy el fuego.
El mundo, desgraciadamente, es real.
Yo, desgraciadamente, soy Borges.*

2.1 Percepción y medición del devenir

El presente es un instante que parpadea y se desvanece. No se sabe en qué momento preciso se transforma, dónde comienza ni dónde termina, en qué segundo se hace pasado, en cuál ocupa la casilla del futuro. Sin embargo, parece que se vive en él permanentemente, que es el único tiempo real puesto que el pasado ha dejado de ser, y el futuro es sólo una posibilidad.

Pasado y futuro no pueden ser experimentados salvo en la memoria y en la imaginación. No obstante, los sucesos del presente, de acuerdo con investigaciones recientes en el campo de la física, se advierten milésimas de segundo después de haber ocurrido por lo que, en sentido estricto, podría decirse que se vive reconstruyendo el pasado.

Estas y otras paradojas han sido motivo de muchas reflexiones teóricas, filosóficas, científicas y artísticas, desde la Antigüedad hasta nuestros días, con claras consecuencias en la forma de percibir y concebir el tiempo, de vivirlo y de representarlo.

El tiempo se percibe como algo externo, impredecible pero constante, como un río cuyo flujo no se puede controlar, infinito que, paradójicamente, nos conduce a nuestro fin. También se experimenta como un proceso interno, donde el ser humano es la maquinaria misma del reloj que marca los pasos de ese calendario interior que es la vida. Por ello el tiempo no es el mismo para todos ni lo ha sido en todas las épocas. Su percepción, representación y concepto ha variado de acuerdo con la cultura, el conocimiento y las particulares visiones de mundo de los diferentes grupos sociales en distintos momentos de la historia, así como de los avances científicos y tecnológicos que han permitido la observación cada vez más precisa de los fenómenos físicos.

Por otro lado, el tiempo, como se observa, no es absoluto tanto en términos físicos como conceptuales, su percepción, interpretación y análisis están definidos por el ángulo de la mirada: si se observa como duración desde una perspectiva personal [percepción individual] o biológica [tiempo físico]; como el transcurrir de los sucesos de una comunidad o país desde una mirada histórica; como una idea o construcción de la conciencia desde la filosofía; o bien como fenómeno del universo físico desde una perspectiva científica.

No obstante, al hablar de percepción, no se puede pensar en el tiempo físico independientemente del tiempo subjetivo. Como expresa el sociólogo Norbert Elias: “[...] no se trata del «hombre» y la «naturaleza», como hechos separados, sino del «hombre en la naturaleza»” (Elias, 1989, p. 18). El concepto no deja de ser una construcción social que sintetiza, por un lado, el paso del hombre sobre la naturaleza y por otro, el movimiento de la naturaleza observado por el hombre.

Al ser una dimensión intangible del universo, el ser humano ha recurrido a metáforas, imágenes y nociones abstractas para explicar el devenir, la duración, el movimiento irreversible hacia el futuro, la muerte. Y estas explicaciones se han ido transformando y transmitiendo generación tras generación como parte de una cultura determinada con sus regulaciones sociales. El individuo aprende desde su infancia el tiempo como concepto y como “la institución social que le está unida de modo indisoluble.” (Elias, 1989, p. 20).

La existencia misma se explica a partir de parámetros temporales: los que se determinan individualmente a partir de aquellos que son establecidos previamente por la sociedad. Se trata, como bien lo señala Elías, de una construcción social de sentido, una “síntesis simbólica de alto nivel” que permite fijar parámetros comunes y “relacionar posiciones en la sucesión de fenómenos físicos naturales, del acontecer social y de la vida individual” (Elias, 1989, p. 26).

Los calendarios y los relojes son producto de la necesidad humana de unificar criterios de medición que regulan y ordenan la convivencia, las obligaciones y los rituales. Los ciclos astronómicos constituyen el fundamento de todos los calendarios. Desde el año 1000 a. C., los ciclos de la luna y el sol servían para medir amplios intervalos temporales con fines religiosos y civiles; de esta manera, al organizar el tiempo se podían controlar las actividades sociales y productivas: planear cultivos, cosechas, ceremonias, rezos. (Lippincott, Eco, & Gombrich, 2000, p. 48).

En el Islam, por ejemplo, el reloj de sol con una brújula incrustada se usaba para señalar la hora de las plegarias; medía el tiempo y a su vez indicaba el lugar de La Meca. Los judíos, cristianos y católicos,

como muchos otros, ordenaban su vida en torno a los rezos diarios, por lo requerían artefactos de medición del tiempo como relojes de sol que servían para indicar la oración del mediodía [mincha para los judíos, ángelus, para los católicos]. En el siglo VII el papa Sabiniano estableció las horas canónicas marcadas siete veces al día por las campanas de las iglesias regulando las actividades diarias de los pueblos.

“El reloj no se contenta con representar el tiempo; eleva la inmediatez temporal de lo vivido a la mediación social. Establece el tiempo social: medible-medido-medidor. No hace más que simular los ritmos cíclicos de la vivencia [...] subordina el tiempo cíclico al tiempo social lineal, relacionado con el espacio social” (Lefevre, 1983, p. 34). El reloj mecánico aparece en el siglo XIII, el reloj doméstico de péndulo y el de bolsillo en el siglo XVII. Estos relojes fueron esenciales para la Revolución industrial y a su vez ésta trajo consigo nuevos sistemas de producción y transporte y, con ello, nuevas necesidades de distribuir el día y conocer con precisión la hora. A principios del siglo XIX se popularizó el uso de relojes de bolsillo y la puntualidad se convirtió en un requisito de convivencia social y laboral.

Hoy en día el tiempo parece mirarse sólo a través de los relojes y su fragmentación mínima. La precisión, la exactitud, la velocidad, eficiencia y prontitud son cualidades que han adquirido un valor incalculable con serias consecuencias en la vida personal y colectiva de la sociedad.



Figura 9

Umberto Eco llamó al siglo XX “el siglo del infarto”, (Eco, 1990). Y parece que el XXI ha iniciado aún más veloz: la cultura del *fast food* y *fast track* (Herbert, 2010) ha llevado a crear poblaciones obesas, estresadas, impacientes, que privilegian lo urgente sobre lo importante, buscan la satisfacción inmediata y viven bajo la presión del reloj.

Según el neurocientífico David Eagleman (2011), se percibe el correr del tiempo a diferentes velocidades en circunstancias específicas: con mayor lentitud en el momento en que se está asustado o bajo el influjo de lo nuevo y con mayor rapidez cuando se envejece y se hacen cosas repetidamente. Según los resultados de la investigación realizada por Eagleman, la percepción varía radicalmente cuando se experimenta el tiempo que cuando se recuerda en la memoria. Si se vive algún momento muy divertido, el tiempo parece acelerarse velozmente, pero al recordar lo vivido se extiende. Ocurre lo opuesto cuando se realiza una actividad aburrida: mientras se vive, los minutos corren lentamente pero ya en la memoria se colapsa y se reduce de manera significativa. Por otro lado, el proceso visual de percepción es más lento que el auditivo a corta distancia, pero a largas distancias el oído tarda más en percibir que la vista. Lo cierto es que actualmente se tiene muy presente el paso de los días y esto repercute en la manera de experimentar el devenir. “La omnipresente conciencia del tiempo de los miembros de sociedades relativamente complejas y urbanizadas es parte integrante de su modelo social y de la estructura social de su personalidad” (Elias, 1989, p. 176).

En esta época de la cultura desechable e instantánea, como expresa el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, el tiempo se percibe líquido, incierto, fluye rápidamente, se escapa de las manos, nunca alcanza. Tan flexible como extenuante, a la manera de los relojes de Dalí, el tiempo se convierte en un mecanismo de presión interna y externa que acelera el ritmo y el agotamiento de la vida contemporánea generando, además, ansiedad y angustia al buscar perpetuar el presente, la juventud, la novedad. El futuro es visto como una extensión consecuente del presente a nivel personal: si se trabaja duro se llegará a él en buen estado, si no, se habrá fracasado. No se cree en un futuro colectivo, no se construyen utopías. El pasado ha dejado de ser referente, no hay tiempo de detenerse en él, incluso se anunció la muerte de la historia, se redimensiona en la moda retro, se observa su superficie como se mira el polvo que la velocidad levanta.

El presente es vivido con urgencia como si la muerte cronometrara nuestros pasos. La historia, las raíces, el pasado han dejado de ser significativos en la prisa de la vida diaria, y el futuro se persigue con la corta y obsesiva mirada de quien busca alcanzar una zanahoria atada a la frente. Se experimenta el tiempo a partir de la velocidad. Esto se refleja en la manera de comer, de trabajar, de dormir, de relacionarse,

de divertirse. Comida rápida, trabajos temporales, insomnio, relaciones efímeras, deportes extremos. Pero también en la forma en que se observa el paso del tiempo en el entorno. La fotografía contemporánea ha registrado esta obsesión por la velocidad y ella misma ha sido parte del fenómeno. Las calles, edificios, parques son también un reflejo de la forma de percibir y relacionarse con el tiempo. En un escenario donde se mira lo urgente, lo nuevo, lo sobresaliente, los pequeños detalles que descubren el devenir cotidiano, las grietas, los rastros del pasado inmediato, del deterioro físico del entorno y de su historia, son imperceptibles.

2.2 El tiempo en el arte

En el arte, el paso del tiempo ha sido representado en todas las épocas y desde distintos ángulos, sin embargo la mayor parte de las representaciones están vinculadas a la experiencia humana, a la manera



Figura 10

en que se percibe el hombre en el tiempo. El ciclo vital, el paso de los días y los años, el movimiento de los astros y su repercusión en la vida cotidiana han sido temas centrales del arte desde sus inicios. Las obras artísticas, independientemente del tema, reflejan los cambios del hombre en su forma de vivir, su cosmovisión en el transcurso de su historia. Los temas de la temporalidad se centran por un lado el tiempo lineal e irreversible de la vida humana, que transita del nacimiento hasta la muerte, y por otro, al tiempo cíclico del universo. Una obra que refleja el paso de la edad relacionado con las virtudes del hombre es el cuadro de Tiziano “Alegoría de la prudencia” donde aparece una cita de Pierre Bersuire: “La prudencia consiste en recordar el pasado, ordenar el presente y meditar en el futuro”:

La literatura y las artes visuales han recreado el tiempo y sus efectos a través de la narrativa visual y textual. Narrar es transcribir el movimiento: una sucesión de hechos que ocurren en un período determinado, ya sean ficticios o basados en la realidad. En este sentido, toda narración simula y reconstruye el paso del tiempo.



Figura 11

2.2.1 Las huellas del movimiento

Una de las corrientes artísticas e intelectuales del siglo XX más significativas con respecto a la narración fotográfica del tiempo y a la relación contemporánea entre la literatura y las artes visuales fue el futurismo. Este movimiento inauguró las vanguardias artísticas que aparecieron a principios del siglo pasado cuyo principio común era romper con los cánones establecidos y los convencionalismos estéticos y morales de la producción y difusión del arte y la literatura. El primer manifiesto futurista, se publicó en el diario francés *Le figaro*, y fue escrito por el poeta y editor italiano Filippo Tommaso Marinetti. “Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo”. (Marinetti, *Le futurisme*, 1909).

A los pocos días de publicado, muchos artistas se sumaron a sus principios y suscribieron el documento, entre ellos Giacomo Balla, Carlo Carrá, Gino Severini, Luigi Russolo, y Umberto Boccioni quienes, en 1910, lanzaron su propio manifiesto sobre la pintura futurista. En él expresaban la necesidad de liberarse de la estética figurativa que dominaba la tradición pictórica anterior para ocuparse del mundo contemporáneo y su dinamismo con una actitud resuelta, agresiva y vigorosa. Sus obras se caracterizan por recrear el movimiento, el caos citadino y la velocidad [fig. 11].

Boccioni, uno de los artistas italianos más reconocidos del futurismo cuya obra va a ejercer una fuerte influencia en vanguardias posteriores, representa la dinámica del movimiento y las cuatro dimensiones de la realidad no sólo en la pintura, destaca particularmente su pieza “Formas únicas de continuidad en el espacio” donde logra imprimir en bronce la estela del desplazamiento dando un nuevo sentido espacio-temporal a la escultura. [fig. 12].

En una sociedad que cambia vertiginosamente, con las innovaciones tecnológicas y su impacto reflejado en profundas transformaciones en la vida y el paisaje cotidianos, en ciudades que se iban poblando rápidamente de máquinas, rascacielos y automóviles, la velocidad se convierte en el principio fundamental del arte: “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad” (Marinetti, *Le futurisme*, 1909).

Con una clara conciencia de su tiempo, los futuristas abandonan las referencias del pasado y encuentran sentido al presente en los actos y creaciones que se fundamentan en el porvenir. “¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.” (Marinetti, *Le futurisme*, 1909).

Músicos, escritores, arquitectos, dramaturgos, bailarines y fotógrafos se unen a esta corriente que no sólo trastoca el ámbito artístico, sino que propone cambios de orden político, cultural y social. Buscan transformar el mundo de manera abrupta, violenta, sin concesiones. Cada grupo lanza su respectivo manifiesto. Toman posiciones extremas, hablan de revolucionar la forma en que se vive y presenta la cultura [eliminar bibliotecas, museos, galerías; eliminar los adjetivos y los adverbios] a partir de las posibilidades que brindan las nuevas máquinas y su consecuente transformación en la perspectiva y la velocidad con que se mira el mundo. En literatura, Marinetti fue radical. En su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” propuso destruir la sintaxis disponiendo sustantivos al azar; abolir el adjetivo ya que propicia la pausa, suprimir los adverbios, “hebillas” de las palabras; la puntuación, usar los verbos en infinitivo que “puede sólo dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe” (Marinetti, 1912).

Su objetivo era crear una estética a partir de la libertad de las formas, el impulso y la intuición creativa del escritor. Este manifiesto fue el punto de partida de las vanguardias literarias subsecuentes y la generación de obras medulares de la literatura universal.



Figura 12

Así surgen el dadaísmo y la destrucción poética del sentido [Tristán Tzara], el surrealismo con su onírica imaginación a través de la escritura automática [André Breton], el creacionismo y la invención de universos poéticos abstractos y alejados de la realidad [Vicente Huidobro], y el cubismo con sus juegos verbales y poemas gráficos llamados caligramas [Guillaume Apollinaire]. Este último es un intento por trascender las fronteras disciplinarias haciendo de un poema una obra visual al romper con la estructura lógica, sintáctica y gráfica tradicional. En esta poesía, la escritura es en su conjunto [no sólo las palabras que la componen] es en sí misma un signo en el sentido lingüístico y semiótico, las palabras dibujan lo que evocan, son su propia representación gráfica. Aquí ya no se requiere de una imagen que ilustre el poema, el poema mismo es una imagen.

No obstante, la aportación más importante de los cubistas no fue sólo generar poesía con ideogramas [desde hacía siglos existían juegos de palabras que formaban figuras, incluso Lewis Carroll usó este recurso en cartas para Alice Liddell y otros niños]. Apollinaire en particular es considerado el padre de la poesía moderna, como lo expresa José Emilio Pacheco: “fundó una lengua poética para expresar las nuevas condiciones materiales y espirituales de la existencia y, entre muchas otras cosas, se anticipó a reivindicar la poesía gráfica y conversacional, las novelas populares y las letras de canción” (Pacheco, 1980).

Sus caligramas sustituyen la linealidad por la simultaneidad como gesto de escritura, donde el verso es libre, sin ataduras formales a la métrica y a la rima, poemas que nacen al ritmo de la rápida imaginación y la intuición del escritor y no de su pausada inteligencia. La subversiva “maquinaria” verbal de Apollinaire irrumpe y transforma el universo literario y artístico al trascender las fronteras disciplinarias y con ello abrir las posibilidades creativas. En su caligrama “La corbata y el reloj”⁴ Apollinaire formula una clara reflexión sobre las contradicciones de la época moderna y del tiempo en sí mismo; en él elabora una crítica del “civilizado” burgués que lleva la soga de las convenciones en el cuello, en la pluma [“y el verso dantesco reluciente y cadavérico”], y en el reloj de bolsillo que marca las horas como símbolo de la vida y su brevedad, del tiempo que transcurre y apremia, y del que sólo queda disfrutar el presente para sobrellevar el insoslayable dolor del fin. Hoy en día se siguen elaborando caligramas, muchos de ellos en medios y plataformas digitales. Escritores crean poemas y cuentos gráficos, y artistas elaboran poemas visuales.

⁴ La corbata y el reloj / La corbata dolorosa que llevas y que te adorna, oh civilizado, quítatela si quieres respirar/ ¡Cómo uno se la pasa bien! / las horas (12) / la belleza de la vida sobrepasa el dolor de morir / Mi corazón (1)/ los ojos (2)/ el niño (3)/ Agla (4)/ la mano (5)/ Tircis (6)/ semana (7)/ el infinito rectificado por un filósofo loco (8)/ las musas a las puertas de tu cuerpo (9)/ lo bello desconocido (10)/ y los versos dantescos relucientes y cadavéricos (11)/ las horas(12) / son las menos cinco/ y todo se acabará (manecillas).

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE O CI
 VILISÉ
 OTE- TU VEUX
 LA DIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN

les heures

et le
 vers
 dantesque
 luisant et
 cadavérique

le bel
 inconnu

les Muses
 aux portes de
 ton corps

l'infini
 redressé
 par un fou
 de philosophe

Il est — Et tout
 sera fini
 fini

la

Mon cœur

beau

té

de

la

les yeux vie

pas

se

l'enfant la

dou

leur

Agla de

mou

rir

semaine

la main

Tircis

Figura 13

2.2.2 Fotografía: los rastros de tiempo

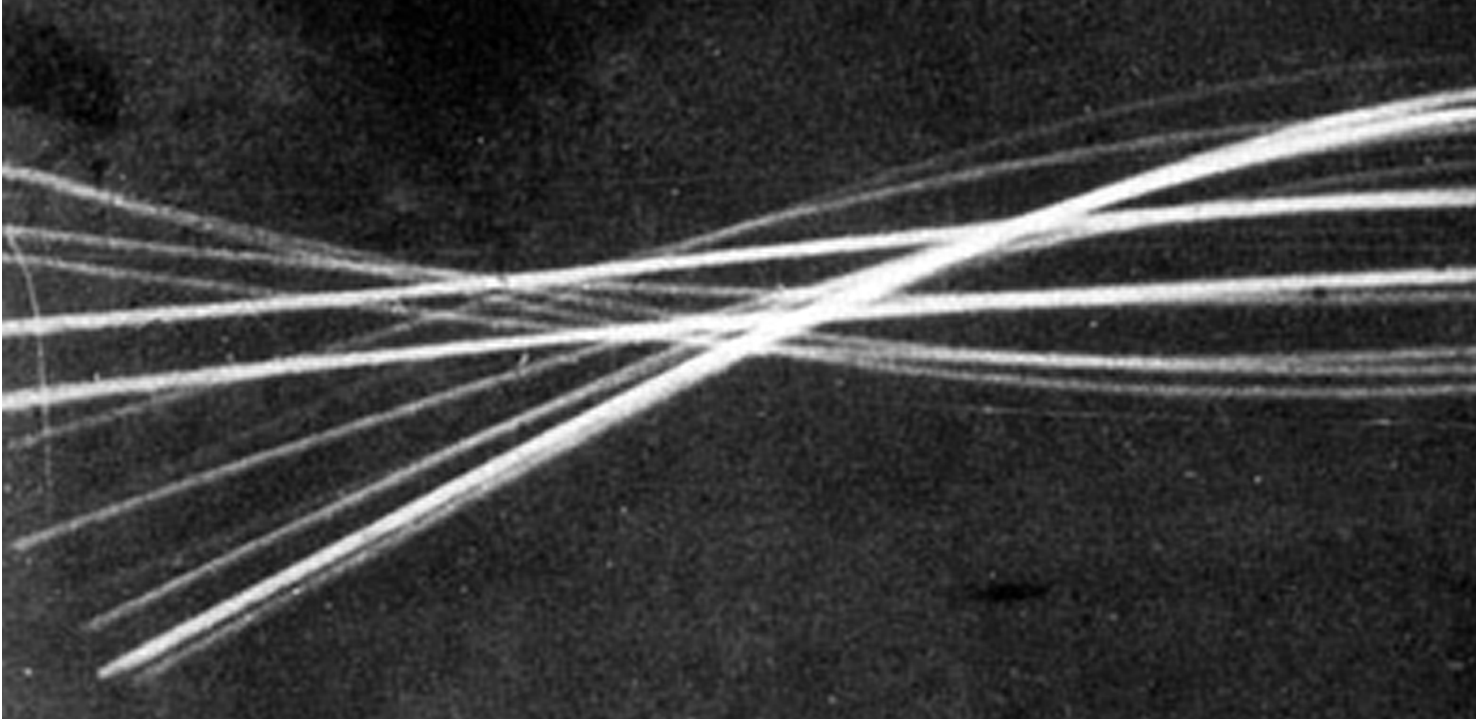
En fotografía, las corrientes vanguardistas tuvieron un impacto importante y contribuyeron a su desarrollo como disciplina artística. Particularmente el futurismo que aún resuena en autores contemporáneos. Al ser una creación generada por un nuevo artefacto tecnológico, la fotografía parecía ser el medio idóneo para expresar los principios de Marinetti. Paradójicamente la fotografía futurista no fue muy bien recibida por los artistas, especialmente por los pintores quienes la consideraban como una reproducción mecánica y una burda imitación de la pintura con pretensiones artísticas. Ninguno de ellos reconoció nunca la evidente influencia en sus obras de los trabajos cronofotográficos de Marey y Muybridge, realizados a fines del siglo XIX.

No se puede pensar en la representación visual del movimiento y, por ende, del tiempo antes de la aparición del cine, sin referirse a los fotogramas de Muybridge que con 48 cámaras registraron el movimiento detallado de un caballo, o al fusil fotográfico de Marey que lograba capturar doce imágenes continuas con exposición de 1/720 por segundo.

Anton Giulio Bragaglia quien, junto con su hermano Arturo, fue uno de los fotógrafos más representativos de esta corriente, escribió el texto “Fotodinamismo futurista”, publicado en la revista Poesía de Marinetti, a manera de manifiesto en el que argumentaba el carácter artístico de la fotografía del movimiento a diferencia de la fotografía estática:

“Queremos llevar a término una revolución de la fotografía: se hace necesario limpiarla, ennoblecerla y elevarla al estatus de verdadero arte. Afirmo que de los medios mecánicos de la fotografía sólo puede salir arte si se supera la mera reproducción de la realidad estática, o de la realidad congelada en una instantánea y se consigue, con ayuda de otros medios y experimentos ,que la fotografía sea también expresión y vibración de la vida viva.” (Bragaglia, 1984, p. 91).

Su intención ya no era solo retratar la trayectoria lineal y la secuencia continua de los objetos o personas en movimiento, como lo hicieron Marey y Muybridge, los hermanos Bragaglia buscaban capturar el gesto súbito, la energía cinética, la esencia del movimiento. Sus fotodinámicas narran el paso del tiempo en un instante, fijan la continuidad de un gesto en el espacio. No obstante que Marinetti los respaldó, su trabajo nunca fue reconocido por los pintores futuristas, que consideraban sus fotografías como cronografías de mala calidad y fueron censurados en múltiples ocasiones, incluso en la exposición colectiva de futuristas de 1913 en Roma. Paradójicamente las raíces de la polémica se hallaban en el menosprecio decimonónico de la fotografía como mera reproductora mecánica de la realidad, y quienes alababan la maquinaria y encontraban belleza en un automóvil, no veían ningún



aspecto artístico en las imágenes capturadas por un dispositivo mecánico. Aun cuando no tuvieron el reconocimiento de los futuristas, el trabajo de los hermanos Bragaglia, junto con el de otros cazadores del movimiento de la época, como Hanna Höch o el albanés Gjon Mili [quien realizó el famoso retrato de Picasso haciendo un trazo en el aire], ha tenido gran influencia en fotógrafos contemporáneos como el japonés Shinchi Murayama con su espectacular serie *Nude*; el ruso Alexey Titarenko, quien al capturar a las multitudes parece capturar el humo de su movimiento; el británico Idris Khan, quien retrata el dinamismo de los objetos estáticos; Denis Darzacq, fotógrafo francés que retrata jóvenes en el aire en contextos cotidianos; el noruego Ole Salomonson que se ha dedicado a fotografiar el movimiento de la aurora boreal. Y muchos otros más que actualmente buscan capturar las huellas del movimiento de maneras o ángulos insólitos como Ismael Martínez, Manuel Cafini, Toby Keller, Bruno Barca, Von Wong. Algunos como Jamie Beck, Kevin Burg y Cig Harvey Han optado por una nueva forma de crear imágenes dinámicas reinterpretando la fotografía digital utilizando gifs para animar sutilmente ciertos focos en la imagen produciendo así la sensación de movimiento y, con ello, del paso temporal.

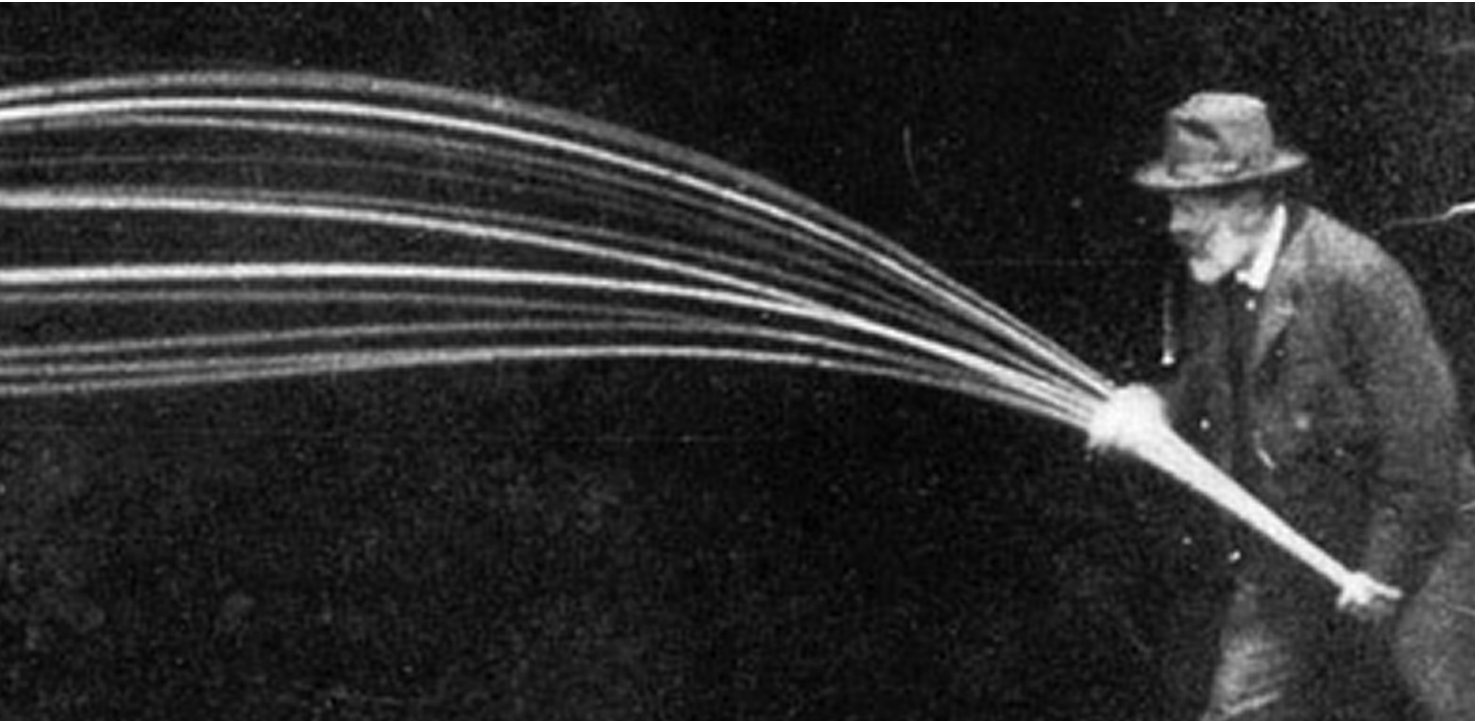


Figura 14

2.3 Presente, pasado y futuro en fotografías

Una fotografía muestra lo que ha sido. Como señala Roland Barthes, es “un certificado de presencia” donde lo que se retrata es el tiempo. Éste es, para el filósofo, el sentido de la fotografía: “Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo.” (Barthes, *La cámara lúcida*, 1989, p. 30). Aún cuando se trate de objetos fijos, el acto fotográfico implica retratar instantes, detener el fluir del tiempo y constatar lo que en esa fracción de segundo, en ese lugar determinado, existía. Probablemente siga existiendo y no cambie por muchos años, pero en algún momento, o de manera imperceptible, aquello que fue, que ha sido, se transformará o desaparecerá.

El tiempo no sólo se encuentra inmanente en el propio acto fotográfico sino que ha sido retratado desde el nacimiento de la fotografía. Sin embargo cobra distintos sentidos en contextos y épocas diversas. Si

se observa cualquier imagen tomada en el siglo XIX, lo que en su momento podía considerarse como una imagen de la vida cotidiana común y corriente, hoy, casi dos siglos después, deja de reflejar el presente para convertirse en un registro que nos aporta elementos con los que podemos reconstruir esa cotidianidad pasada. Un claro ejemplo es la serie de fotografías tomadas por John Thompson que fue publicada en distintos números de la revista *Street Life in London* entre 1876 y 1877, y que en 1878 se publicó bajo este nombre con el anuncio “with permanent photographic illustrations” con textos de Adolph Smith y el mismo Thompson, donde se describe la forma de vivir de los londinenses pobres en la época victoriana (Thompson & Smith, 1878) [fig.15].

Un trabajo con tintes sociológicos y antropológicos donde el texto parece trabajar a la inversa: a partir de lo fotografiado se amplía la descripción de la realidad observada. Thomson es considerado el primero en realizar fotografía documental acompañada de textos con contenido social.



Figura 15



Figura 16

Sin embargo, esa “realidad” retratada puede ser engañosa. Como expresa Susan Sontag: “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos”. (Sontag, 2006, p. 20). Dubois es más agudo aún:

“Temporalmente, en efecto —nos lo han repetido suficiente— la imagen-acto fotográfico irrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración no captando más que un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión. Así la foto aparece, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada del natural. Huella sacada, sustraída a una doble continuidad” (Dubois, 1994, p. 141).

Tomar una fotografía es resaltar un instante o un detalle que para otros ha pasado de largo: esa doblez en la vieja cortina de un teatro, o los pliegues de la sombra cayendo como tela sobre un muro rugoso. Pero la fotografía, aunque muestra un trozo de realidad, en ella hay siempre invención: el fotógrafo

descubre y en su encuadre compone. Vemos lo que él nos muestra, lo que su ojo busca y, al encontrar, construye. El encuentro con el instante, con el detalle, nunca es totalmente fortuito. “El fotógrafo saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez” (Sontag, 2006, p. 97). La fotografía refleja su punto de vista, la perspectiva del autor en el amplio sentido del término.

En la elección de lo “fotografiable”, en la composición del encuadre se halla la interpretación del mundo que percibe el fotógrafo. Thomson decide retratar al vendedor de pescado, al célebre chofer de uno de los primeros autobuses londinenses, Cast-iron Billy, o al hombre que camina por las calles portando un anuncio, porque algo en ellos llama su atención. No sólo los retrata, los entrevista, escribe sus impresiones sobre lo que ve. Sus fotografías son fragmentos que él quiere mostrar como la realidad de las calles que él mira. “La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión de mundo que niega la interrelación, la continuidad pero confiere a cada momento el carácter de un misterio” (Sontag, 2006, p. 41).

Incluso la espontaneidad de sus tomas es aparente: los sujetos posaban para su cámara porque la fotografía de entonces requería de mayor tiempo para fijar la imagen. Esto no significa que las personas no fueran auténticas, que no vistieran o realizaran las actividades que Thomson retrataba, pero en el proceso se transformaban en una representación de ellos mismos detenidos en un instante de su presente, y la imagen resultante, en una representación de la representación.

Un trabajo similar hace Jacob Riis [1849–1914], un periodista y fotógrafo danés que al migrar a los Estados Unidos realiza una serie que llamó *Cómo vive la otra mitad* publicada en 1891 (Riis, 2007) donde se propone mostrar la miseria en los guetos de Nueva York. Desde el título mismo, y en cada fotografía de la serie, se puede observar el impacto que le produjo presenciar los contrastes y lados oscuros de la vida neoyorkina. Pero a diferencia de la obra de Thompson, en muchas de las fotografías de Riis el tiempo es menos definido. Nos describen una pobreza y desesperanza en escenas que bien podrían pertenecer a la posguerra europea o a cualquier rincón del llamado tercer mundo. La lente de Riis dispara sobre rostros, gente hacinada en sus casas de cartón, niños que duermen en la calle y se abrigan con el cuerpo de otro. Escenas atemporales que podemos ubicar más por la calidad y deterioro de la fotografía que por los detalles retratados en ella. En algunas imágenes incluso la iluminación engaña, no se sabe con certeza si es de día o de noche ya que Riis fue uno de los primeros fotógrafos en usar flash. [Fig. 16]

Lewis W. Hine, sociólogo norteamericano preocupado, como Riis, por concientizar a la gente sobre ciertas problemáticas sociales que le afligían, fue famoso por documentar gráficamente la explotación

del trabajo infantil durante la primera mitad del siglo XX. Su ojo es muy singular. A diferencia de Riis, no expone la desesperanza sino la inocencia de los niños. Ambos tenían la intención de conmover: "... la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento." (Freund, 1993, p. 8). [Fig. 17]

La maquinaria, la vestimenta y el hecho mismo de que los protagonistas sean niños laborando en fábricas, [cosa que hoy no ocurre en la mayor parte del planeta gracias, entre otras cosas, a manifestaciones como la suya], son elementos que proporcionan datos sobre la temporalidad aproximada de las fotografías. Sin embargo, los ángulos y puntos de vista de sus tomas hacen que éstas se vean mucho más modernas de lo que son. No sólo los objetos, escenarios y personas retratados hablan de la intención de quien decide capturarlos, del espacio y del tiempo del acto fotográfico, también los aspectos técnicos, materiales y artísticos.



Figura 17

2.4 Las paradojas del tiempo

Pensadores, filósofos, escritores y científicos han intentado descifrar y analizar la compleja naturaleza del tiempo. En su libro *Física*, Aristóteles plantea su carácter inaprensible y paradójico⁵:

“Que [el tiempo] no es totalmente, o que es pero de manera oscura y difícil de captar, lo podemos sospechar de cuanto sigue. Pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía, y de ambas partes se compone tanto el tiempo infinito como el tiempo periódico. Pero parece imposible que lo que está compuesto de no ser tenga parte en el ser.” (Aristóteles, 1995, p. 148).

Aristóteles reflexiona sobre las aporías⁶ del tiempo y sienta las bases para análisis posteriores tanto filosóficos como científicos, fundamentales en la comprensión del tema [San Agustín, Kant, Hegel, Heidegger, Newton, Leibniz, Einstein, Hawking, etc.]. Uno de los puntos destacados de la *Física* es la consideración de que si bien el tiempo implica una transformación, éste no está definido por ni es en sí movimiento, como sostenían algunos pensadores de la época, aun cuando su naturaleza está en el devenir: el tiempo solo existe si hay cambio (Aristóteles, 1995, p. 152), un antes y un después distinguibles para el observador, lo que implica que el tiempo es percibido junto con el movimiento y su percepción puede variar de acuerdo al propio movimiento, corporal o mental, de quien lo observa: “[...] cuando percibimos un antes y un después, entonces hablamos de tiempo. Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y después”. (Aristóteles, 1995, p. 153).

El tiempo es definido entonces como una medida del movimiento que se explica a partir de alguien que en el ahora distingue lo anterior y lo posterior, donde el ahora es visto también como unidad de medida, como un punto en una línea del tiempo, un límite que divide el pasado del futuro: “Así pues, en tanto que límite, el ahora no es tiempo, sino un accidente suyo; pero, en tanto que numera, es número”. (Aristóteles, 1995, p. 156). Si es el hombre quien es el único que puede tener conciencia del antes y el después del ahora, Aristóteles se pregunta si el tiempo existe fuera de la conciencia.

San Agustín va más allá al cuestionar la naturaleza del presente y la existencia del pasado y del futuro. En el libro XI de sus *Confesiones* presenta las paradojas del tiempo en un célebre párrafo:

⁵ La palabra paradoja viene del prefijo griego *para* (contra) unido al sufijo *doxa* (opinión) y se refiere a una idea opuesta o extraña a la creencia o parecer común de las personas, una “aserción inverosímil o absurda que se presenta como verdadera” (Diccionario de la lengua española, 2001)

⁶ “Enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional” (Diccionario de la lengua española).

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?” (Agustín, 2006, p. 172).

El tiempo, para San Agustín, debe comprenderse en función del ser, como experiencia de la magnitud y de la sucesión. El hombre vive un presente continuo y sólo a través de éste puede medir el tiempo, ya que es el único que realmente es, y al ser puede ser medible, mientras que el pasado dejó de ser y el futuro no ha sido. Pero se pregunta ¿cómo puede medirse? Pasado y futuro no existen más que en la mente del hombre como recuerdo y expectativa, por lo que el presente es un continuo desplazamiento hacia el no ser. Así, el tiempo es concebido como “una distensión del alma”, la capacidad del hombre de percibir el movimiento del no-ser al ser: el futuro que será; y del ser al no ser: el presente que dejó de ser. Este desplazamiento continuo que es el devenir y que define la existencia es el tema central de la célebre obra de Heidegger, *El ser y el tiempo*. En ella, el filósofo explica que el hombre sólo puede concebirse en un espacio y tiempo determinados, como ser-ahí, como ser-en-el mundo, pero el ser no es algo dado, es un estar-siendo hacia el futuro, que él llama el advenir: ser-hacia-la-muerte. “La unidad de la significatividad, es decir, la constitución ontológica del mundo ha de fundarse igualmente, entonces, en la temporalidad” (Heidegger, 1986, p. 394).

San Agustín considera que el tiempo, como creación divina, no pudo haber sido anterior a la creación del universo. Kant coincide en ello pero desde un orden argumental muy distinto. Para él, el tiempo y el espacio son condiciones a priori de nuestra experiencia, formas puras de la intuición sensible que sirven de base para la intuición y conocimiento de los fenómenos. Todo proceso de percepción y representación las presupone. El tiempo no existe por sí mismo: “no es más que la condición subjetiva bajo la cual pueden tener lugar en nosotros todas las intuiciones” (Kant, 2006, p. 50).

Si bien no hay fenómeno que no suponga temporalidad -todos los fenómenos ocurren en el tiempo y tienen relaciones temporales- a su vez ésta se configura en el interior, por lo tanto para Kant el tiempo, si existiese o no, es irrelevante antes del comienzo del universo. Para él, el tiempo sólo tiene “validez objetiva” en relación con los fenómenos y el proceso de percepción de los sentidos. “El tiempo no es otra cosa que la forma del sentido interno, esto es, del intuirnos a nosotros mismos y nuestro estado

interno. [...] No se refiere ni a una figura ni a una posición, etc. sino que determina la relación entre las relaciones existentes en nuestro estado interior.” (Kant, 2006, p. 51). Esto significa que es, por un lado una condición inmediata de los fenómenos de la conciencia y, a su vez, una condición mediata de los fenómenos externos en relación a la percepción de ellos.

Pero el tiempo, como categoría a priori, presenta contradicciones inherentes que Kant estudia como parte de las antinomias de la razón pura, es decir, los conflictos de la razón cuando ésta va más allá de la experiencia. Como todos los conceptos puros, el tiempo sólo puede concebirse en el entendimiento. Por un lado, si se trata de una condición previa, ésta es sólo aplicable a lo dado, es decir, al pasado. Por otra parte, el tiempo es en sí mismo una serie y a su vez la condición necesaria de todas las series, por lo que el presente está condicionado por el tiempo transcurrido [el pasado] y no es en sí mismo una condición, [como el pasado]. Mientras que el futuro, al no ser una serie dada sino una condición de posibilidad, una consecuencia aún no presentada, es irrelevante para el entendimiento de los fenómenos.

De la misma manera, Kant expone la antinomia sobre el origen del universo y del tiempo: la idea de que éste apareció en un momento dado del tiempo es tan válida como la idea de que al aparecer el universo se creó el tiempo ya que ambas son razonamientos puros sin referentes empíricos.

Ante las antinomias, aporías y paradojas del tiempo, la idea de que éste es una condición a priori prevaleció por años y, en cierto sentido, complementó la acepción del tiempo absoluto de la mecánica clásica basada en la idea de que todos los observadores comparten el mismo referente temporal. Este paradigma permaneció incólume hasta la llegada de Einstein y su teoría de la relatividad a principios del siglo XX.

Esta teoría revolucionó la concepción del tiempo al postular que éste no es una magnitud invariable y única sino que es relativa al observador y su movimiento. Stephen Hawking lo explica de manera sencilla: “Cada observador debe tener su propia medida de tiempo que es la que registraría un reloj que se mueve junto a él, y relojes idénticos moviéndose con observadores diferentes no tendrían por qué coincidir” (Hawking, 1988, p. 41).

En relatividad, el tiempo es inseparable del espacio, son coordenadas que se combinan entre sí formando el llamado “espacio-tiempo” de cuatro dimensiones que es curvo y no plano como se había supuesto. Otra de las grandes aportaciones de Einstein fue plantear que la gravedad es una consecuencia de la curvatura del espacio-tiempo cuya estructura es modificada por la distribución de masa y energía que

hay en él, y, a su vez, la estructura del espacio-tiempo afecta la fuerza, la energía y el movimiento de los cuerpos. Esto rompe con la idea de que el tiempo y el espacio son elementos estables e independientes de los procesos del universo.

La mecánica cuántica, por su parte, derribó la idea de la absoluta predictibilidad de la ciencia a través del principio de incertidumbre de Heisenberg. Plank había estudiado las ondas de luz deduciendo que éstas a veces se comportan como partículas ya que son absorbidas y emitidas en paquetes que él llamó cuantos. El principio de incertidumbre de Heisenberg demostró que las partículas se comportan en ocasiones como ondas ya que es imposible determinar con precisión su posición y su velocidad al mismo tiempo: cuanto más se conoce la posición de una partícula, menos se conoce su velocidad, y viceversa. Esto trae consecuencias importantes no sólo en la noción científica del tiempo sino en nuestra manera de entender el mundo. Pone en evidencia el hecho de que, como expresa Hawking, “no se pueden predecir los acontecimientos futuros con exactitud si ni siquiera se puede medir el estado presente del universo en forma precisa”. (Hawking, 1988, p. 83).

Investigaciones recientes apoyadas en la innovación tecnológica que ahora permite observar con mayor precisión las reacciones químico neuronales del cerebro, entre otras muchas cosas, han aportado datos y descubrimientos importantes en el estudio de la percepción del tiempo.



Figura 18

En el Encuentro Internacional e Interdisciplinario sobre la Naturaleza del Tiempo que se llevó a cabo en Copenhague en 2011, destacados científicos y filósofos discutieron cuestiones fundamentales sobre la existencia, concepción y percepción temporal a la luz de las nuevas perspectivas de la ciencia. Particularmente las conferencias de los neurocientíficos Kathleen McDermott, Episodic future thought and its relation to remembering (2011), y David Eagleman, Choosing four surprises about time perception, (2011) y del cosmólogo George Ellis, The flow of time and the nature of spacetime, (Ellis, 2011) arrojan importantes datos sobre la percepción y naturaleza del futuro y la flecha del tiempo. La investigación de McDermott en torno a la memoria (2011), demostró que en el cerebro se activan las mismas regiones cuando se recuerda un suceso que cuando se imagina un futuro propio lo que supone la dificultad de imaginar [y predecir] un futuro incognoscible para uno mismo. El estudio de Eagleman muestra que la conciencia tarda 80 milisegundos en registrar un evento, tiempo en el que el cerebro reconstruye lo percibido, por lo que en sentido estricto se podría afirmar que vivimos en el pasado.

Ellis por su parte debate sobre la imposible reversibilidad del tiempo en física cuántica y la imposibilidad de predecir el futuro. En términos generales, se pueden resumir las ideas más recientes sobre el concepto físico de tiempo y su percepción neurobiológica en las paradojas que a continuación se proponen.

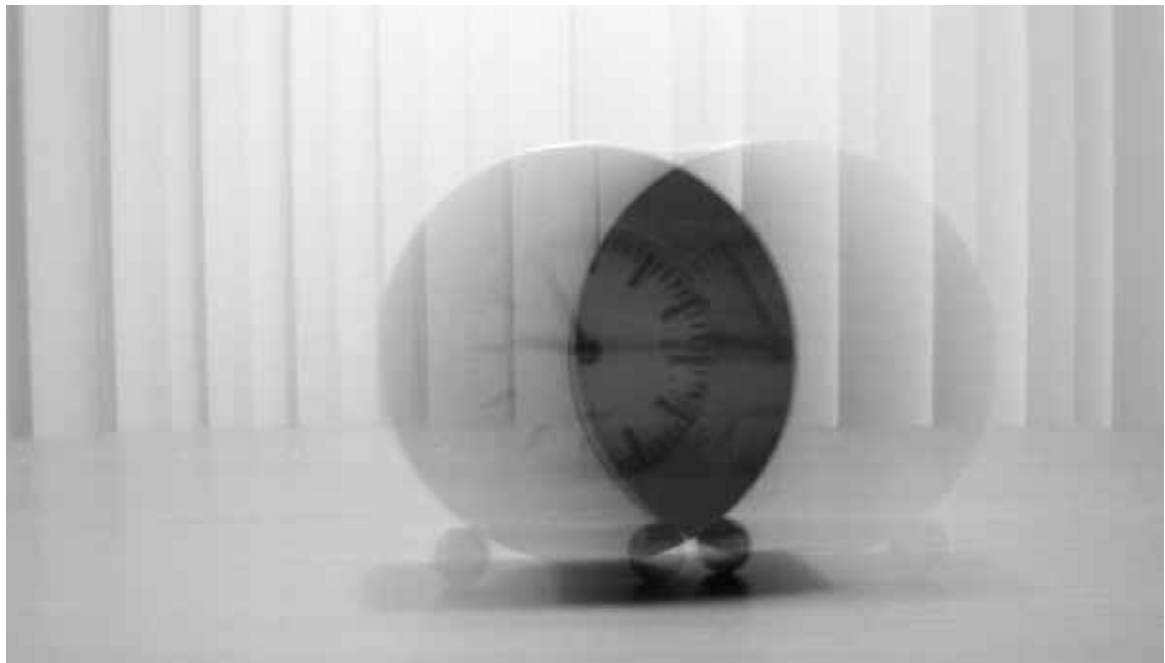


Figura 19

2.4.1 Se vive en un presente continuo

El pasado y el futuro son dimensiones temporales que sólo pueden conceptualizarse como tales desde un presente, por lo que parece entonces que el ser humano sólo es capaz de experimentar un solo tiempo.

Dentro de la filosofía del tiempo, hay tres corrientes que defienden la primacía del presente desde distintos puntos de vista. El eternalismo, llamada así porque sus defensores consideran que el pasado y el futuro existen de manera simultánea eternamente en el presente. El presentismo, en el lado opuesto, parte de la idea de que sólo existen los objetos y tiempos del presente, por lo tanto el pasado y el futuro son irreales, son considerados constructos del pensamiento. Para los seguidores de esta corriente que provienen de la teoría de la relatividad, el espacio-tiempo es el contenido de una observación, existe en la medida en que es observado por un individuo en un punto geométrico espacio-temporal en el presente y varía de acuerdo a la posición y movimiento del observador [véase la paradoja cinco]. Por otro lado están aquellos que consideran el “bloque de tiempo” o “universo de bloque” y afirman que el pasado y el presente existen, pero no así el futuro. Podemos saberlo todo de lo ocurrido y de lo que se vive en el ahora, pero nada de lo que vendrá. Para ellos tanto el presente como el pasado son propiedades objetivas del universo y en el presente es donde se reproduce y expande continuamente el espacio-tiempo. No obstante, esta teoría es debatida por muchos científicos. Para Georges Ellis (2006), la teoría de un tiempo de bloque lleva a la idea de que éste es inmutable y sugiere que el flujo temporal es una ilusión. El futuro y el pasado existen y ambos sólo pueden fijarse en el presente, pero son de una naturaleza completamente distinta.

Pasado y futuro están contenidos en el presente como imágenes narrativas: memoria e imaginación que se funden en la percepción y construyen el ahora. Tanto la memoria como las expectativas y predicciones también actúan e influyen en la experiencia, y ésta en las expectativas y recuerdos del mañana. La percepción de lo que se vive será, cuando se convierta en memoria, la que determine tanto la perspectiva con que se mire el pasado, como de lo que se espera en el porvenir.

Pero la percepción y la memoria son selectivas. Se tiene la idea de que el ser humano es capaz de observarlo todo a su alrededor, sin embargo, de acuerdo a las recientes investigaciones científicas como las realizadas por Kia Norbe, profesora de neurociencias cognitivas de la Universidad de Oxford⁷, ese todo es sólo un bloque de posibilidades que el cerebro no codifica enteramente.

⁷ <http://www.brainandcognition.org>

La percepción no funciona de manera cinematográfica. No se retienen todos los acontecimientos y detalles de lo que se vive, sino sólo aquellos que son seleccionados por el individuo por ser relevantes o útiles en una situación dada, y éstos son los elementos que constituyen su presente: los rostros, las palabras, los hechos, los paisajes, las características que se capturan del entorno, todo se archiva en el cerebro a manera de fotografías o fotogramas, de ahí que los recuerdos sean imágenes que pasan al menos por dos filtros: la atención que se les presta en el momento preciso en que fueron creados, la llamada atención selectiva, y la elección que se hace de ellos en el momento en que se rememoran.

“La experiencia es un círculo entre percepción, acción, memoria, guiar la percepción y guardar un recuerdo. Es un círculo de influencias mutuas donde nuestros recuerdos cambian constantemente nuestra forma de percibir el mundo, después sólo elegimos aquella parte del mundo que nos resulta relevante, la conservamos en nuestra memoria y esto cambia nuestra forma de percepción y así se repite el círculo”. (Norbe, 2011).

Por otro lado, el cerebro está haciendo predicciones continuamente, se piensa en lo que podría ocurrir y se actúa en consecuencia. El futuro que imaginamos se crea y a su vez es determinante en y para nuestro presente. En la experiencia y la percepción del ahora se sintetizan así recuerdos y predicciones o expectativas que modifican o guían nuestra conducta. Se puede afirmar entonces que el pasado y el futuro se construyen en la conciencia del presente.

2.4.2 Se vive en el pasado

Lo que se considera presente en realidad ha ocurrido ya: se observa y vive a través de la memoria. Investigaciones recientes en el campo de las neurociencias han descubierto que la mente humana tarda en promedio 80 milisegundos en percibir lo que mira (Eagleman, 2011). Este fenómeno es una versión en escala mínima del desfase entre el objeto y la percepción del sujeto que lo observa. Puede decirse que esta es la manera en que experimentamos la teoría de la relatividad en la vida diaria. La realidad se percibe a través de un proceso donde el cerebro del observador ensambla cada uno de los elementos y señales externos en un espacio-tiempo determinado. Cada uno de esos elementos es percibido a distintas velocidades y distancias de manera simultánea de acuerdo a la posición, el movimiento y las características propias de los fenómenos. También van a ser determinantes para la velocidad y calidad de la percepción factores físicos, culturales, cognitivos, subjetivos, etc., desde los conocimientos previos que pueda tener el observador para comparar e igualar una experiencia, hasta la importancia que le otorgue a cada según su estado anímico, sus intereses, sus valores, etc.



Figura 20

El sonido y la luz, por ejemplo, viajan a distinta velocidad por lo que su percepción nunca es sincrónica. Esto lo podemos apreciar en la clara diferencia entre la luz y el sonido de un rayo. El cerebro tiene que sintetizar y sincronizar las señales que recibe de distancias y velocidades diferentes, esto tarda aproximadamente ochenta milisegundos: la escasa duración de un parpadeo. Cuando tomamos conciencia de lo que ocurre, sucedió ya, por ende, en sentido estricto podría decirse que vivimos en el pasado. Lo que conocemos como presente es una porción de la memoria inmediata.

El desfase es apenas perceptible. La información llega a la retina, luego fluye hacia el cerebro que procesa las formas, los colores, los sonidos, las acciones, y elabora retroactivamente el conjunto. Sin embargo, esta reconstrucción es susceptible de errores. Se saben dos cosas que afectan nuestra percepción del presente a través de su reconstrucción: por un lado, como se comentó anteriormente,⁸ nuestra

⁸ *vid supra* pág 65.

memoria es selectiva, por lo que aquello que creemos percibir como presente es relativo y limitado. Sólo capturamos ciertos aspectos de la realidad y su reconstrucción va a estar condicionada por los elementos que hayamos privilegiado en el proceso. Por otro lado, la memoria no es precisa cuando en el proceso de grabado es interrumpida por una acción que la distrae y que resulta completamente diferente del conjunto de acciones que veníamos realizando u observando (Eagleman D. S., 2007).

Incluso cuando no ocurre algo significativo que aparte la atención del observador, los recuerdos no resultan tan nítidos como podría imaginarse. Se ha descubierto que el ser humano produce falsos recuerdos o ilusiones de la memoria que cree absolutamente verdaderos. Identificar un rostro, por ejemplo, ya no es una prueba contundente en las cortes de los Estados Unidos debido a que se ha comprobado, a través de pruebas genéticas, que un gran número de acusados señalados por las víctimas era inocentes. Otro dato que es especialmente interesante para el arte narrativa es que cada vez que se narra un evento pasado, se guarda en la memoria la última versión contada. Así, los hechos se van transformando conforme son recordados y expresados, mientras que aquellos que no son recreados en la memoria tienden a desvanecerse.

El hecho de que la memoria sea tan frágil es quizás una de las razones por las que la fotografía es tan popular. Tomar una imagen es garantizar un recuerdo “objetivo” y preciso de lo que se vio o vivió.

La percepción del ser humano es similar al acto fotográfico: el fotógrafo selecciona y organiza la información recibida para reconstruir una imagen de lo que observa y experimenta en segundos. El presente es algo así como la fotografía que aparece en la pantalla de la cámara y se desvanece rápidamente: es una reconstrucción de nuestra memoria.

2.4.3 El pasado es impreciso

La memoria es imprecisa. Los sucesos del pasado se registran de manera subjetiva y se van transformando cada vez que son reelaborados en narraciones orales o escritas. Si a estos descubrimientos científicos añadimos el hecho de que no se puede conocer con exactitud el camino recorrido de un suceso a partir de las características y condiciones del resultado en el presente, como afirma el cosmólogo George Ellis (2011), se podría concluir que es imposible comprender y definir el pasado con precisión.

En mecánica cuántica no se puede determinar con precisión algunos aspectos del estado inicial, ni la causa exacta que llevó a un suceso a su estado final a partir de los datos que arroja el resultado

en el presente. Lo que comprueba que la mecánica cuántica es irreversible. “El estado inicial no necesariamente determina el estado final; y esto no es debido a la falta de datos, es debido a la naturaleza fundamental de la mecánica cuántica” (Ellis G. , 2011). Una vez que ha colapsado un sistema de partículas [función de onda], y que se ha producido el paso de un estado del sistema a otro, no se puede saber cuál era su estado original ni sus características antes de ser medido. Múltiples factores como el medio ambiente pueden intervenir en el proceso.

Ahora bien, si esto ocurre a nivel microfísico en entornos controlados, puede imaginarse que cualquier hecho social en el que intervienen, además de factores físicos, geográficos, culturales, intereses ideológicos, políticos y personales de sujetos autónomos, la interpretación, reconstrucción



Figura 21

y conocimiento de ese hecho va a estar condicionado por un alto grado de subjetividad. Si la memoria individual es poco precisa, la memoria colectiva es aún más incierta.

La historia, la antropología, la arqueología son disciplinas que tienen que lidiar con la subjetividad y con los problemas inherentes de la memoria, tanto individual como colectiva. ¿Qué tan real es el pasado que nos describen los libros? ¿Hasta dónde se sabe verdaderamente qué ocurrió hace cientos o miles de años y hasta qué punto se han hecho especulaciones? ¿Con qué certeza se puede afirmar que se conocen los detalles de la cultura y vida cotidiana de una civilización ya desaparecida si el presente es tan volátil? Preguntas como estas me llevaron a realizar el ensayo fotográfico Arqueología del futuro que será analizado en el siguiente capítulo.

A nivel perceptual, el pasado se establece en el cerebro como algo definitivo y determinado, inalterable, como una fotografía, no obstante, si se toman en cuenta los elementos aquí expuestos, la percepción que se tenga de un hecho dado puede modificarse en función de los datos que se añadan sobre él. De igual manera, el análisis o interpretación de una fotografía se va enriqueciendo y transformando a partir de la información contextual, histórica, técnica y artística que se obtenga en relación con ella.

No obstante, hay muchas situaciones y detalles de los hechos que se pierden porque nadie los registra, lo mismo ocurre con el conocimiento y la tecnología, cuando dejan de ser útiles o se contraponen al sistema ideológico, económico, político o religioso de la época, se relegan y con el tiempo se olvidan⁹. Con una fotografía puede suceder algo semejante, si se pierden los datos contextuales y se desconocen las circunstancias y referencias de aquello que retrata, así como la intención del fotógrafo [artística, documental, periodística, etc.] su interpretación y análisis podría tener un amplio margen de error.

2.4.4 El futuro es impredecible

El futuro parece ser ese lugar imaginario del presente donde se vislumbran probabilidades de acuerdo con la experiencia, el conocimiento y las expectativas de cada individuo. Existe en términos del devenir: es el instante que aún no ha sido en la línea infinita del tiempo. Científicos y filósofos han estudiado su naturaleza y la posibilidad de su predicción desde hace cientos de años.

⁹ Aquí se analizan algunos ejemplos: <http://www.newscientist.com/article/mg21528840.400-busted-the-myth-of-technological-progress.html>



Figura 22

Recientes investigaciones demuestran, por un parte, que pensar el futuro neuronalmente es muy similar que pensar el pasado; por otro lado se sabe que el cerebro anticipa ciertos sucesos importantes entre dos y diez segundos antes de que ocurran (Mossbridge, Tressoldi, & Utts, 2014); y finalmente, que a nivel cuántico el futuro es impredecible e incognoscible (Ellis G. , 2011).

Aparentemente, estas investigaciones se contradicen entre sí, sin embargo, en realidad se enfocan en problemas distintos. La primera, como se explicó más arriba, demuestra que los pensamientos futuros activan las mismas zonas neuronales que los recuerdos. Parece ser que los procesos neurocognitivos del acto de imaginar futuros posibles son muy similares bioquímicamente a los que ocurren en la rememoración de un suceso (McDermott, 2011). Ello supone que el ser humano sólo es capaz de imaginar a partir de parámetros y patrones conocidos.

Esto se puede observar en fotografía, en literatura y en el arte en general. Es muy común que los proyectos artísticos tengan referencias geográficas, culturales, estéticas y formales del entorno de quien los creó. Incluso en las obras más osadas, abstractas o innovadoras se pueden rastrear los referentes.

La segunda investigación se centra en lo que se llama comúnmente “presentimiento” y que Julia Mossbridge, de la Universidad de Northwestern, ha estudiado a profundidad y denomina “actividad anticipatoria anómala”. Sus estudios han demostrado que la mente subconsciente algunas veces sabe más que la mente consciente y puede anticiparse a algún evento incluso sin ninguna pista. Pero esta capacidad predictiva sólo se ha logrado comprobar en situaciones con pocos segundos de diferencia y no se conocen aún sus causas biológicas.

En fotografía, podría decirse que capturar el “instante decisivo” del que habla Cartier-Bresson es producto de esta anticipación. Grandes fotografías se han tomado como si se adivinara lo que va a ocurrir. El fotógrafo, además, se entrena en ello de manera natural dado el retardo de obturación de milisegundos, ese mínimo lapso de tiempo entre el disparo y la captura de la imagen.

Finalmente, George Ellis ha estudiado las posibilidades de revertir el tiempo y, por lo tanto, la factibilidad de predecir el futuro a nivel cuántico. A partir de los resultados de sus investigaciones, Ellis concluye que los sucesos son irreversibles por lo tanto el tiempo también lo es. Los procesos irreversibles conducen, a su vez, del orden al desorden y del desorden al orden. Es decir, por un lado su evolución implica el aumento de entropía [segunda ley de la termodinámica], y por otro, los procesos tienden a reorganizarse por lo que generan nuevas formas de coherencia. No obstante, estas nuevas formas son impredecibles.

Del mismo modo que el pasado no puede conocerse con todas sus características y condiciones, los datos del presente no permiten conocer ni predecir las propiedades y características del futuro. mientras no deviene en presente. y se fija sólo en el momento en que se vuelve presente. “El estado inicial no necesariamente determina el estado final; y esto no es debido a la falta de datos, es debido a la naturaleza fundamental de la mecánica cuántica” (Ellis G. , 2011).

El futuro [tanto en macro como en microsistemas] no puede ser predecible dada la flecha del tiempo, la irreversibilidad de los procesos biológicos de la vida, la entropía como constructora de nuevas formas de reorganización de los sistemas complejos. (Prigogine, 1996). El cambio de la incertidumbre a la certidumbre se da en el presente, que es el momento justo cuando el “indefinido futuro” pasa a ser

un “determinado pasado”. (Ellis G. , 2011). Mientras no se “fije” el futuro en el presente hay múltiples posibles direcciones para cada observador.

2.4.5 El tiempo es subjetivo

La medida del tiempo no es absoluta. De acuerdo con la teoría de la relatividad, cada observador experimenta el tiempo y su velocidad de manera distinta dependiendo de su posición y movimiento en el espacio. La famosa paradoja de los gemelos propuesta por Einstein ilustra muy bien este fenómeno: si uno de los hermanos viajara a una estrella lejana a una velocidad cercana a la velocidad de la luz y el otro se quedara en la tierra, al regresar, el viajero sería más joven que su hermano ya que, debido a la velocidad del viaje, el tiempo pasaría más lento para él, por lo tanto, el hermano que se queda en la tierra envejecería más rápido. Esta paradoja es imposible observarla en su dimensión macrofísica en la



Figura 23

vida diaria, sin embargo, algo similar y, quizás, derivado de la relatividad temporal se experimenta en la percepción individual. Eagleman y un grupo de científicos norteamericanos (2007), han descubierto en sus investigaciones, que el tiempo y su velocidad se percibe de manera distinta de acuerdo a la actividad y las emociones de cada individuo. Al experimentar una situación de peligro, por ejemplo, el tiempo parece ir mucho más lento de lo normal. Lo que ocurre es que la atención del cerebro crea una memoria paralela que se centra en ese acontecimiento y lo graba a detalle con el fin de reaccionar adecuadamente y prepararse para situaciones similares en el futuro. Si sabemos que lo que vivimos como presente en realidad es una reconstrucción de todos los elementos que percibimos del entorno y este proceso tarda alrededor de ochenta milisegundos, al vivir un momento de peligro la reconstrucción de lo que se vive tarda aún más puesto que el cerebro graba mucho más detalles de los que registra comúnmente. Por esta razón parece que estos momentos se experimentan en cámara lenta.

De la misma forma, las actividades que se salen de la rutina o resultan fuera de lo común, como las vacaciones o un concierto, se viven con mayor intensidad y, por lo tanto, aunque el tiempo parece ir muy rápido mientras se están realizando, se recuerdan con una mayor duración. Mientras más actividades nuevas se lleven a cabo, la vida, en la rememoración, se sentirá más larga. En la mente, el tiempo no es una unidad sino que se arma de varios componentes que se generan a partir de diferentes estímulos del exterior.

A estos datos debemos añadir que la concepción del tiempo y sus parámetros de medición responden a factores sociales, culturales, históricos y personales como se observó al inicio de este capítulo. Existe el tiempo cosmológico, el social, el biológico, y dentro del individual, varios componentes temporales: la duración, la instantaneidad, la simultaneidad. Para los sociólogos, el tiempo es una construcción social de sentido; para los filósofos, una categoría a priori; para los físicos, una dimensión relativa del espacio-tiempo; para los neurocientíficos, la percepción de la duración. Esto nos lleva a la conclusión de que el tiempo es múltiple y relativo por un lado, y subjetivo, por otro.

Esto puede observarse claramente en fotografías como las tomadas por de Riis donde el uso del flash y los escasos elementos referenciales pueden conducir a una interpretación subjetiva del lugar y tiempo al que pertenecen. Pero más aún todas las instantáneas creadas con intenciones artísticas y no documentales o antropológicas. Fotografías donde se juega con la percepción del observador con el fin de crear incertidumbre o bien dejar que éste interprete y defina el parámetro temporal.



Figura 24



III

III TIEMPO Y FOTONARRATIVA

Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.

Susan Sontag

3.1 Narrar y fotografiar el tiempo

El tiempo es invención afirma Henri Bergson: “Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.” (2007, p. 30).

Sólo en la medida en que es percibido y representado, el tiempo existe y cobra sentido para el hombre. La fotografía y la literatura son dos de los medios artísticos a través de los cuales la humanidad ha recreado la duración y el devenir. Ambas disciplinas encapsulan instantes: la literatura, una secuencia de ellos; la fotografía, uno solo que revela o insinúa un antes y un después. Capturan el tiempo para mostrar un fragmento legible de su movimiento. No importa si lo que retratan y relatan es real o ficticio, en un texto o una fotografía están las huellas del tiempo que corre.

Este transcurrir se representa en los dos lenguajes a través de diferentes formas y procesos que describen el paso temporal de acuerdo a la posición, movimiento y velocidad del observador-narrador que, a grandes rasgos, podrían resumirse en tres momentos: 1] el tiempo detenido: la estampa literaria o la imagen congelada de una escena donde los objetos y/o personajes en ella son marcas temporales que dan cuenta de algo que ocurrió o está por ocurrir; 2] el recorrido visual desde un punto fijo: imágenes o textos que inducen la mirada o la lectura hacia los distintos puntos focales de una foto panorámica o bien, de una narración escrita generalmente en presente, donde el narrador va revelando al lector el espacio-tiempo en el que tiene lugar la acción a través de descripciones; y 3] el movimiento: donde se narran o representan visualmente las acciones de la historia inscritas en un periodo de tiempo objetivo y uno o más tiempos subjetivos, incluido el flujo de conciencia.

La realidad que se describe o retrata en fotografía y literatura es una interpretación no sólo de los hechos, también de su duración, del movimiento continuo de la historia y sus accidentes. El tiempo, en ambas disciplinas, es referente, estructura y metáfora. Es parte fundamental del esqueleto mismo de ambos medios y, a su vez, es representado y reconfigurado como imagen en la enunciación de los discursos literario y fotográfico. No se explica ni se demuestra: “El artista que trabaja con la fotografía o el cuento no ofrece soluciones sino que responde a las preguntas de todos con otra pregunta, más depurada y de índole estética: una duda que se responde con una metáfora.” (López Aguilar, 2002).

3.1.2 La narración del tiempo en literatura

El tiempo existe en la conciencia de la duración. Y esta conciencia se expresa de manera narrativa en el amplio sentido del término. Paul Ricoeur lo formula como tesis central de su extensa obra *Tiempo y narración* cuando afirma que el tiempo se articula de modo narrativo y de esta manera se hace humano; a su vez la narración sólo cobra significación en la medida en que describe la experiencia temporal. (1995, p. 39). En literatura, el escritor elige qué aspectos de la línea temporal de una historia va a narrar, qué momentos, acciones y escenarios va a destacar, desde qué ángulo y qué punto de vista. Hay Al construir una trama en cualquier medio, se elige o eligen acontecimientos de la realidad a narrar [prefiguración], se ordenan y transforman en una historia congruente y significativa [configuración] que será recreada por el lector [refiguración]. A estas tres etapas de la construcción narrativa Paul Ricoeur llama el círculo de la mimesis (1995), siguiendo la tradición aristotélica.

No obstante, a diferencia de Aristóteles, para el filósofo francés la mimesis es considerada como un proceso de construcción más que de mera imitación de una realidad determinada. La mimesis I es la etapa de la prefiguración que se refiere a la realidad del escritor, la realidad de la que emerge la ficción, las condiciones prácticas y temporales que hacen posible la narración de las acciones. La mimesis II es la etapa propiamente creativa de configuración donde se reconstruye una realidad distinta, una trama. Y finalmente la mimesis III que es la etapa de interpretación y refiguración donde ocurre el encuentro entre el mundo de la obra y el mundo del receptor. Este encuentro es determinante en la representación literaria del tiempo como experiencia subjetiva de la temporalidad ya que en él confluyen el tiempo ficticio, es decir, “los aspectos temporales del mundo del texto y de los modos de habitar el mundo proyectado hacia fuera de sí mismo por el texto” (Ricoeur, 1995, p. 380), y los tiempos cosmológico y subjetivo que vive el lector, es decir, el tiempo del universo físico y los parámetros temporales derivados de su particular percepción del mundo confrontados con el tiempo narrado en el

proceso de refiguración. El tiempo narrado es ese “tercer tiempo” que considera Ricoeur como esencial en la comprensión de la complejidad del devenir y que a nivel conceptual se explica con aporías o razonamientos contradictorios difíciles de decodificar.

El tiempo cosmológico y el tiempo subjetivo adquieren significación en la narración temporal. Al ser narrado, se ponen en evidencia sus paradojas, no se resuelven, como se dijo más arriba, sin embargo el relato, al estructurar las acciones de una trama en sus distintos ritmos y temporalidades como mimesis de la realidad compleja dentro de una totalidad que es la obra, el tiempo cobra sentido al ser confrontado con la realidad misma del sujeto que lee. Así pues, para Ricoeur toda configuración narrativa es, en última instancia, una refiguración de la experiencia temporal.

Dentro del texto literario se distinguen dos dimensiones temporales: el tiempo enunciado o tiempo narrado, es decir, aquél al que se refiere la historia en el acto de narrar; y el tiempo de la enunciación o tiempo de la narración, aquél en el que se construye la historia. El primero, así se narren hechos reales o ficticios, tiene una relación directa con el tiempo cosmológico donde se inscriben los acontecimientos narrados. El segundo está ligado a la forma, a la estructura narrativa que el escritor elige para contar la historia. Ésta puede ser lineal y cronológica, o fragmentada y anacrónica con sus múltiples variantes. Incluso la trama puede carecer de marcas temporales y desarrollarse bajo una lógica acrónica.

En la elaboración del tiempo [o tiempos] de la enunciación, el escritor se vale de diversos recursos literarios y estrategias temporales con el fin de configurar la trama. A nivel estructural son comunes la elipsis, explícita o implícita, cuando se da un salto en el tiempo y no se cuenta lo que ocurrió en ese lapso; la analepsis, cuando se evoca un momento anterior al tiempo del relato; o la prolepsis, cuando el narrador anticipa un acontecimiento que ocurrirá más adelante; la silepsis, cuando dos líneas temporales se entrecruzan a lo largo del relato; y la ucronía, cuando se expone una línea temporal imaginaria, lo que no ocurrió pero pudo haber ocurrido. El ritmo del texto, que determina la velocidad del tiempo del relato, se construye a partir de la puntuación [frases cortas, párrafos largos, etc.], el flujo de acciones, las pausas estructurales y descriptivas, y el propio lenguaje [las figuras literarias, metáforas, sinécdoque, oxímoron, etc.]. A nivel gramatical, no sólo el ritmo creado por la puntuación y el uso de tiempos verbales definen el manejo temporal del relato, son esenciales también las figuras retóricas a través de las cuales se crean las imágenes y efectos narrativos. Algunas de ellas son, por ejemplo, la aliteración donde, al repetir fonemas no sólo se acentúa la expresividad de las frases sino que puede remitir al paso inexorable del tiempo y al sonido del reloj; la anáfora donde la repetición de una palabra da el mismo efecto anterior además de remitirnos a la ciclicidad temporal; el hipérbaton

donde se altera el orden lógico de una frase y con ello alterar la percepción cronológica de algún suceso; la paradoja donde se unen dos ideas que, en apariencia, son contradictorias, como cualquiera de las paradojas temporales.

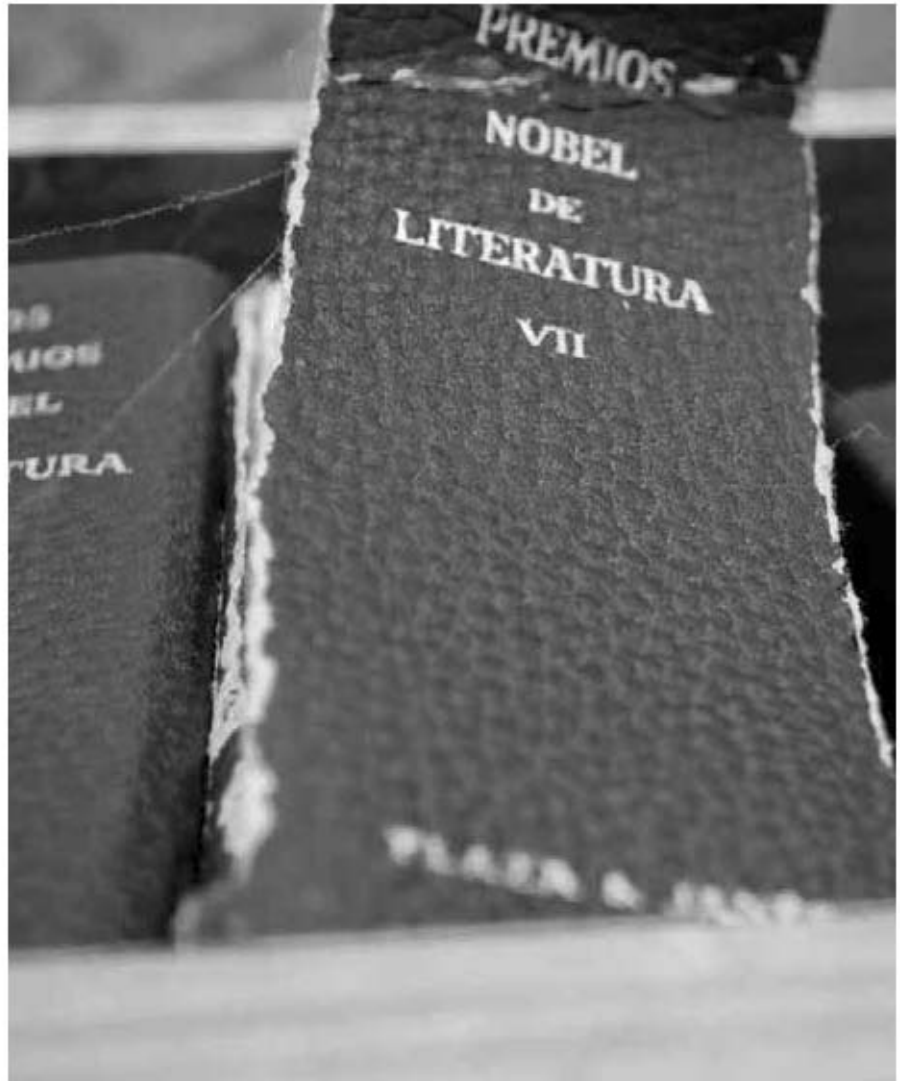


Figura 25

3.1.2 Narrativa visual del tiempo

El discurso fotográfico, como muchos lenguajes artísticos, tiene una doble espacialidad y una doble temporalidad: por un lado constituye un espacio bidimensional [e1] que representa a un espacio tridimensional ilusorio [e2]. Por otro, está el tiempo de la representación [t1] –es decir el tiempo real en que fue realizada la toma–, y el tiempo representado en la imagen [t2].

En fotografía, el artista elige el escenario, el encuadre, el objeto que para él es significativo dentro de la propia narrativa visual que desea transmitir. Cuando se trata directamente de acciones, de movimiento, elige y captura el “momento decisivo” en el que se devela el punctum barthesiano, ese instante en el que se integran todos los elementos, todos los signos y marcas que le otorgan significación a la imagen.

El tiempo en una fotografía se construye a través de la articulación de varios elementos que pueden observarse en diferentes niveles. Elementos como el ritmo, la tensión, la secuencialidad, la representación de la duración y los referentes a la definición del espacio.

Javier Marzal Felici propone cinco niveles de lectura de una imagen fotográfica: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y la articulación de todos ellos: una interpretación global (2011). En el nivel contextual se analizan los datos generales de la foto, el lugar y fecha donde fue tomada, los parámetros técnicos [formato, cámara, soporte, etc.] y los datos biográficos del autor que ayudan a situar temporal y espacialmente la imagen y permite interpretarla dentro de un marco histórico determinado.

En el nivel morfológico se inicia el análisis con una descripción general del contenido de la imagen y se procede a estudiar el punto, la línea, los planos, la escala, la forma, textura y nitidez, la iluminación y contraste, etc. El espacio y el tiempo de la representación son elementos fundamentales de la composición fotográfica: la perspectiva, la profundidad de campo, el juego con los planos, el equilibrio, la proporción, el recorrido visual, el orden icónico, la tensión y el ritmo, por un lado; y por otro la instantaneidad, la duración, la secuencialidad, los tiempos simbólico y subjetivo y la narratividad (Marzal Felici, 2011, p. 196). La perspectiva y los distintos planos crean gradientes perceptuales que construyen el espacio tridimensional y el movimiento en las imágenes. El ritmo se observa a partir de la repetición de elementos y del modo en que están organizados en la composición. La saturación, los espacios vacíos, la distribución de tonos, todo ello determina el ritmo de una fotografía. La tensión se crea a partir de distintos elementos: las líneas que expresen movimiento, los barridos, el contraste entre formas geométricas regulares, los ángulos, la perspectiva, el contraste cromático, la iluminación y las texturas de la imagen. El peso visual de cada uno de los elementos determinado por su tamaño y

posición que ocupan en los distintos planos de la fotografía puede proporcionar una jerarquía espacio-temporal donde aquellos elementos en primer plano y de mayor peso equivaldrían al presente en la narratividad de la imagen. El punto de vista se observa en el campo de visión, desde qué ángulo está tomada la foto y qué objetos privilegia con nitidez y/o cercanía, y cuáles permanecen en segundo o tercer plano. La fotografía sugiere un recorrido visual, un orden dinámico de lectura establecido por la composición que puede indicar una línea en el tiempo.

A nivel técnico, la dimensión temporal se realiza a partir de la velocidad de obturación. Si lo que se quiere es proyectar un instante, congelar el tiempo, la velocidad será alta para capturar en una fracción de segundo una escena, lo que equivaldría en literatura a una estampa. Por el contrario, si lo que se quiere es retratar la duración, la velocidad baja permite tiempos prolongados de exposición que crean efectos en la imagen, como el barrido al capturar un sujeto en movimiento, que transmiten la idea de duración. La presencia de ciertos elementos como relojes, calendarios, objetos antiguos e incluso fotografías son marcas temporales que ubican al observador en la lectura de la imagen como duración o secuencialidad. Hay fotógrafos que prefieren transmitir lo opuesto, una situación atemporal para lo cual ocultan deliberadamente cualquier marca que revele la hora o el momento histórico en el que se realizó la toma. El borrado de las huellas del tiempo es un efecto discursivo que se ha usado desde la representación clásica “dirigido a potenciar la ilusión de realidad” (Marzal Felici, 2011, p. 215).

Pero una imagen puede decir mucho más que el trozo de la realidad que fragmenta. Puede ser en sí misma una metáfora y su contenido ser simbólico. El tiempo en ella por lo tanto también será simbólico. En el caso de fotografías abstractas, por ejemplo, donde se ocultan las marcas espacio-temporales, su discurso está más cerca de una poética cuya interpretación es necesariamente individual. La percepción del tiempo y del espacio en ellas es subjetiva. Para Marzal, el *punctum* barthesiano está relacionado con la presencia de un tiempo subjetivo, (Marzal Felici, 2011, p. 216), ese elemento que irrumpe en el flujo temporal de la lectura de la imagen conmueve o impacta al observador de manera muy personal de acuerdo con su experiencia previa.

Otro aspecto donde se pueden analizar los rasgos temporales en una fotografía es la secuencialidad¹⁰, tanto en sus elementos al interior de una sola imagen, [su orden, disposición, etc.] como la sucesión de fotos en polípticos que retratan una escena secuencial.

¹⁰ Marzal Felice vincula secuencialidad con narratividad, sin embargo aquí se consideran como dos procesos separados ya que se toma un concepto de narrativa más amplio que la mera sucesión de hechos.

La metodología de análisis que propone Marzal Felice se cierra con el nivel enunciativo de la imagen. En él se encuentran lo que, desde nuestra particular opinión, son los elementos centrales de la narrativa: el punto de vista, los personajes, la verosimilitud, las marcas textuales y la enunciación propiamente dicha.

3.1.2.1 La construcción del tiempo en la imagen

La narrativa de la imagen se construye, como se ha visto, a partir de los elementos morfológicos, compositivos y enunciativos de la fotografía que transmiten, en su conjunto, un determinado efecto temporal global.

El punto de vista en que se narra una historia es central y, en fotografía, se observa claramente en el encuadre, la posición del fotógrafo y el ángulo desde donde decide realizar la toma [“el resultado de la selección de un espacio y tiempo determinados” (Marzal Felici, 2011)]. El encuadre habla de la manera de mirar del artista, de elegir qué parte del mundo para él vale la pena detener, observar de cerca, contar.



Figura 26



Figura 27

Los personajes en una fotografía pueden decir mucho sobre la escena retratada: sus emociones, sentimientos, actitudes, expectativas reflejadas en su postura, su gesto, su mirada narran historias y reacciones de la gente en relación con su entorno. La verosimilitud, y su opuesto, la artificialidad, [que no ficcionalidad] en fotografía se construyen a partir de ciertos efectos, montajes, filtros, etc. o nada en absoluto si se quiere ser fiel a lo real, de acuerdo a la intención narrativa del fotógrafo. Si lo que se pretende es crear un extrañamiento, un concepto, una fractura en el observador, el fotógrafo alejará la imagen de los parámetros de realidad buscando una resignificación de sus elementos constitutivos. Las marcas textuales develan la presencia del enunciador en la imagen. Pueden ser marcas indiciales,

icónicas, simbólicas o referenciales (Marzal Felici, 2011, p. 220). La organización interna de sus elementos, la tensión entre las líneas y figuras geométricas, los focos de atención, etc. Como afirma Santos Zunzunegui citado por Marzal¹¹: “la presencia del observador es reconstruible y, por tanto, visible” (Marzal Felici, 2011, p. 221), a través de dos actividades discursivas: la aspectualización [ubicar un conjunto de categorías aspectuales espacio-temporales que revelen la presencia del observador; y la focalización [cómo se muestra el motivo fotográfico].

Marzal distingue dos estrategias en la enunciación fotográfica: por un lado aquella que sirven en la representación realista del discurso, estrategia metonímica en términos de lenguaje, donde el discurso fotográfico se mantiene contiguo al referente; y por otro lado aquella estrategia que busca una representación no realista, de naturaleza metafórica, cuya relación con el referente es imaginaria o simbólica.

El pie de foto muchas veces proporciona esta información que, sin ella, se podrían generar interpretaciones equívocas y, algunas veces, interesantes. Un ejemplo de ello es la foto de un niño con una granada en la mano con un gesto entre asustado y desesperado tomada por Diane Arbus. [fig. 27] A simple vista se podría pensar en Sarajevo, en Medio Oriente, o en cualquier región que ha padecido una guerra donde los niños son arrastrados a participar en la violencia. No obstante, al leer el pie de foto la interpretación cambia completamente:

Sin realizar un estudio acucioso de la imagen de Arbus, pueden observarse varios elementos significativos en relación al corte espacio-temporal: el juego de sombras provenientes de los árboles que dan movimiento a la imagen y que contrastan con la figura del niño paralizado. En un tercer plano, se ven unas personas borrosas, indistinguibles, dos de ellas parecen mujeres, una mayor que mira la escena de espaldas al niño, y en la parte superior derecha, otra que lleva a una niña de la mano en actitud de paseo. Esto confirma el contexto donde fue tomada: un parque. Sin embargo, hay algo de atemporal en la foto. La ropa puede ser el único referente de la fecha aproximada, pero no es lo suficientemente representativa de una época precisa, y el escenario no proporciona datos específicos del lugar, puede ser un parque en cualquier lugar del mundo en cualquier momento, lo que se presta a cierta ambigüedad en la interpretación. Arbus juega la profundidad de campo y la iluminación para llevar los ojos del espectador al primer plano y detener el tiempo en el niño.

¹¹ Gran parte de la metodología que propone Marzal la extrae del trabajo de análisis que hace Santos Zunzunegui en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra, Madrid, 1988



Figura 28

La señora que lo mira desde el fondo es otro espectador. Pero ambos, como el propio espectador, esperan que algo ocurra. ¿Qué? Una pregunta que Arbus abre en el observador.

La boca rígida y sucia, los ojos muy abiertos, una mano cargando una granada y la otra retorcida arañando el aire; todos estos gestos pueden también generar connotaciones ambiguas. Y Arbus lo sabe. Por ello exhibe después la hoja de contacto donde aparece el niño jugando en distintas posiciones. Ella elige la más extraña, la menos obvia, la que intriga y atrae, la que lleva el punctum; aquello que dice sin mostrar, que oculta tras la inocencia del niño y su verdadera desesperación. Para la propia Diane Arbus la fotografía es un secreto que habla de un secreto. En ese juego con el observador se encuentra el sentido de la toma. Este es el nivel enunciativo de la imagen y donde radica la potencialidad de su impacto.

Sin embargo, el tiempo no sólo se puede advertir en el contenido de la fotografía, sus objetos, escenario, etc., es definido también en cada una de las etapas sustantivas del acto fotográfico y que se pueden explicar trasladando los términos de Ricoeur que utiliza para la narrativa textual (1995), a la narrativa de la imagen: 1. la prefiguración, que equivaldría a la profundización del nivel contextual de análisis que propone Marzal, y se refiere a las circunstancias y condiciones en que se realiza la toma, al espacio específico, al momento histórico, al desarrollo tecnológico de la época, la biografía del autor, etc.; 2. la configuración, que es el propio proceso de producción de la imagen con todos los elementos creativos y técnicos que corresponderían al nivel morfológico, compositivo y enunciativo; y finalmente 3. la refiguración, que se refiere a la interpretación de la imagen por sus observadores, es decir la enunciación y su recepción. Estos tres momentos del acto fotográfico son esenciales para la narración e interpretación del tiempo en las imágenes.

No obstante, en la configuración de la pieza o serie fotográfica, es importante distinguir los diferentes tiempos ya que cada uno obedece a estrategias narrativas distintas: el tiempo objetivo, aquél definido por el momento preciso en que fue tomada la imagen, que equivaldría al tiempo referencial y el que se narra a partir de las marcas textuales de la imagen; el representado, aquél que se muestra en la foto a través de las marcas temporales que el fotógrafo decide mostrar, equivale al tiempo del relato; el simbólico, cuando la imagen sugiere una realidad distinta a la representada y se construye a partir de la creación de ambigüedad en la significación, de recurrir a las figuras retóricas visuales [metonimia, sinécdoque, personificación, etc.] o bien a través de la ocultación deliberada de marcas temporales; y finalmente el tiempo subjetivo, que está determinado por el punto de vista que el autor imprime en la imagen y, ya dentro de la reconfiguración, el contexto y la interpretación de quien la mira.

El más sencillo de identificar, generalmente, es el tiempo objetivo. Sin embargo hay fotógrafos que deliberadamente intentan ocultar las marcas temporales y espaciales, algunos con el propósito de situar la imagen en un no-tiempo abriendo las posibilidades interpretativas del espectador; otros, con el fin de crear universos imaginarios. El tiempo narrado, en estos casos, es un tiempo simbólico y ficticio. Ese es el caso de la serie *Arqueología del futuro*.¹²

3.2 Las paradojas del tiempo en fotonarrativa

La fotonarrativa se construye con imágenes fijas [visuales] de las acciones narradas, tal como ocurre con la memoria. La secuencia de imágenes, producto de la imaginación o del registro visual, son expuestas en movimiento simulando el ritmo del tiempo real o del tiempo percibido, y están apoyadas por una narración textual [en voz] de los hechos. El proceso mismo de su creación es similar al proceso de percepción de la realidad.

Partiendo de esta base, se podría decir que el discurso narrativo visual construido con fotografías fijas, video y narración llamado fotonarrativa es una de las expresiones artísticas que pueden representar la complejidad del tiempo dado las características de sus dos componentes: la fijeza de la fotografía capaz de congelar imágenes de manera similar a lo que hace la memoria, y la narración capaz de describir el movimiento, externo e interno, transmitir velocidad, ritmo e intensidad del tiempo así como su percepción y experimentación.

Se reconstruyen imágenes textuales y visuales que narran un suceso en el tiempo. Estas, como ocurre en literatura, parten de imágenes existentes en la realidad y son configuradas en una historia ya sea real o bien imaginaria. Sin embargo, aún cuando se trate de proyectar o transmitir una anécdota verídica, esta debe construirse narrativamente, a partir de las características de un cuento o narración breve. Al tejer la trama, ambos lenguajes, literario y fotográfico, deben ser sintéticos y complementarios con el fin de que el receptor logre recrearla de manera unificada y coherente. En la configuración y refiguración se rehace la realidad temporal pero de maneras distintas, en la mimesis II la recreación es textual, en el plano de la ficción, en la mimesis III esta realidad se rehace dentro de la realidad de quien observa la obra.

“Un retrato [literario] no es una copia en la medida en que es una interpretación o, mejor dicho, una búsqueda

¹² Fotografías del proyecto fotonarrativo que se analiza en el capítulo IV

de la verdad mediante la interpretación. Quizás habría que decir lo mismo de la fotografía. Al igual que el retrato, es una configuración que pretende llevar a cabo una reconfiguración. También trata de lograr una fidelidad que va más allá de la copia.” (Ricoeur, 2001, p. 61).

En fotonarrativa este proceso tiene sus particularidades formales. Por un lado, las imágenes que recrea el artista sintetizan momentos significativos y proporcionan los elementos visuales que el espectador asocia con un tiempo y espacio determinado dentro de su realidad. Por otro, la narración textual no sólo construye o reconstruye una historia a partir de un diálogo con las imágenes fotográficas sino que los recursos literarios utilizados a nivel formal proporcionan herramientas que transmiten de manera eficaz e inmediata los elementos más sutiles y personales en la percepción, experiencia e interpretación del tiempo y sus paradojas. La construcción de cada una de las paradojas temporales en el discurso fotonarrativo, independientemente del tema central de éste, puede observarse en su propia estructura formal:

1. Se vive en un presente continuo. La fotonarrativa proyecta imágenes significativas para la historia que narra tal como lo hace el proceso de la percepción: el pasado y el futuro son expuestos en secuencias tal como lo hace una persona que desde el presente recuerda el pasado e imagina el futuro. Y esto se expone desde el punto de vista del narrador lo que permite que la experiencia temporal sea transmitida como una experiencia personal. El espectador, por su parte, en el proceso de reconfiguración va percibiéndolo todo en un presente continuo.

2. Se vive en el pasado. La propia reconstrucción de imágenes textuales y visuales en fotonarrativa funciona como los procesos de percepción y rememoración tanto en la figuración [creación] como en la configuración [interpretación] de la historia: el presente se arma a través de la memoria con los pequeñísimos fragmentos de percepción que son reconstruidos en el proceso de reordenamiento de lo que se observa.

3. El futuro es impredecible. Uno de los recursos narrativos más eficaces en el cuento funcionan en fotonarrativa, el knock-out cortasiano: un final sorpresa. La narración generalmente corre en primera persona lo que permite que en el proceso de reconfiguración, el receptor viva la historia en un presente continuo sin imaginar hacia donde lo conduce.

4. El pasado no puede ser descifrado en su totalidad. Esta paradoja puede expresarse a través de un discurso ambiguo o bien a partir de dos puntos de vista donde el receptor no puede reconstruir de manera precisa y unívoca la historia que se ha narrado y se le brinda la oportunidad de cerrar el círculo de la reconfiguración con su propia interpretación.

5. El tiempo es subjetivo. Si bien en ficción todo puede ser posible y no hay límites del universo físico, la fotonarrativa, como en cine y literatura, permite que el espectador perciba tiempos simultáneos a distintas velocidades gracias al ritmo del relato visual y del relato textual. Sin embargo, a diferencia del cine y la literatura, al mantener ambos lenguajes complementarios pero separados, la fotonarrativa permite la posibilidad de que en uno de ellos se exprese el tiempo en el que ocurre la historia [la época, la cronología de los hechos] y en otro el tiempo percibido por el personaje [la duración de los hechos experimentada por el personaje] logrando que el espectador perciba ambos al mismo momento bajo un unitario efecto de sentido.

A continuación se observarán los proyectos fotonarrativos realizados a partir de estas paradojas.



Figura 29

3.3 Fotonarrativas personales: una mirada arqueológica

Las huellas del futuro y del pasado están en el presente. En los objetos, en los muros, en las banquetas. Esas huellas nos hablan de la particular manera que tienen los habitantes de una ciudad de relacionarse con su entorno y con su tiempo.

Una cultura se reconoce por los elementos que constituyen la vida cotidiana de su comunidad: las costumbres y hábitos, los saberes y creencias, los medios materiales y tecnológicos, los desperdicios. La memoria histórica de una sociedad yace en sus restos materiales, ámbito propio de la arqueología. Esta disciplina estudia el comportamiento humano en el pasado remoto a través de la investigación, estudio e interpretación de las evidencias materiales que han sobrevivido al paso de los siglos y que formaron parte de la vida cotidiana de una cultura antigua. Sin embargo, esta disciplina reconoce sus límites:

“La incapacidad de explicar teóricamente algunos eventos observables en el registro arqueológico, originó afirmaciones que iban desde la limitación de los materiales y dudas sobre la capacidad de conocer el pasado, hasta discusiones sobre la metodología empleada.” (Aguilar, 1984).

Aún con los numerosos registros, la alta tecnología y la globalización de la información no se tiene certeza de muchos aspectos de la cultura y las particularidades de la vida diaria de civilizaciones prehistóricas, incluso precolombinas. Las investigaciones de arqueólogos, antropólogos, paleontólogos y especialistas de cada una de las áreas de conocimiento relacionadas con los materiales descubiertos no siempre coinciden en sus resultados y teorías sobre los usos de ciertos materiales y las costumbres de los antiguos pobladores derivadas de estos.

Un ejemplo de ello que ilustra la problemática a la que se enfrentan arqueólogos, antropólogos y científicos sociales son las pinturas rupestres y la polémica que han generado sus interpretaciones. La primera discusión data de finales del siglo XIX expuesta por los científicos E. Lartet, H. Christy y E. Piette quienes consideraban que las pinturas eran solo representaciones del entorno que decoraban las cuevas realizadas en los largos periodos de ocio. En 1952, en su libro 400 siglos de arte rupestre, Henri Breuil expuso la teoría de que los hombres prehistóricos pintaban la caza de animales con el fin de propiciar la buena fortuna en la cacería. Acribillando con el pincel al animal creían asegurar el éxito con la lanza. Esta teoría fue aceptada durante muchos años, sin embargo, estudios paleolíticos mostraron que el hombre primitivo cazaba renos y ciervos, no caballos ni bisontes como los que aparecían en las cuevas. El francés André Leroi-Gourham en sus investigaciones sobre el arte prehistórico concluyó que los motivos representan una clasificación simbólica del mundo, lo femenino y masculino como opuestos en el universo, realizadas en lo que él consideraba eran santuarios donde se llevaban a cabo rituales de iniciación. Su teoría se apoya en el análisis de los signos tomando como base la semiótica de

Saussure. Leroi-Gourham interpretó las pinturas como escenas narrativas y no como dibujos aislados con fines religiosos o mágicos como se creía anteriormente. Él consideró que el orden y la relación de cada uno de los elementos le otorgaba una significación global al conjunto. La idea de que se trataba de una narración cobra un nuevo sentido en los años noventa cuando el francés Marc Azéma quien, al observar la repetición de ciertos dibujos y sus posiciones, concluye que muchos de las pinturas rupestres representaban el movimiento de los animales¹³. Este es el origen de la teoría cinemática. En años recientes la revista NewScientist ha publicado varios artículos relacionados con el tema. En uno de ellos se habla de la importancia de la iluminación para poder apreciar el movimiento de las imágenes¹⁴. Si se utilizan antorchas mientras se camina lentamente en lugar de lámparas puede observarse el movimiento.

Al descubrir la complejidad técnica de las pinturas creadas en las cuevas, muchos científicos se han cuestionado no sólo las interpretaciones de las culturas ancestrales sino incluso la idea del conocimiento progresivo y su supuesta curva exponencial que se vive en nuestros días. Ante el acelerado desarrollo tecnológico y la cantidad de descubrimientos científicos que surgen año con año, no parece concebible la posibilidad de que la humanidad dé marcha atrás. Sin embargo, como se expresó en el capítulo anterior, según investigaciones recientes a lo largo de la historia se han logrado avances tecnológicos importantes que, por razones desconocidas, se han perdido después de algunas generaciones, lo que ha llevado a varios períodos de retroceso y abismos en el conocimiento difíciles de explicar¹⁵, más aún en esta era de rápidos y trascendentes cambios tecnológicos donde se vive con la impresión de que el progreso, tal como lo pensaban los positivistas, sigue una línea continua ascendente e infinita. Esta idea ha generado grandes equívocos en las interpretaciones del pasado.

Se estudian las civilizaciones antiguas desde el punto de vista de la cultura contemporánea con pocos elementos que no son suficientes para comprender su presente. Al ubicarlas en los inicios dentro de la línea temporal marcada por el progreso, todo lo inexplicable o extraño en ellas termina muchas veces por ser considerado como algo primitivo o salvaje. Existen muchos ejemplos de la tecnología y conocimientos que se han perdido con el paso de los siglos, el más común y evidente es el de la construcción de las pirámides. Pese a los grandes adelantos científicos que cada vez permiten más precisión en las investigaciones arqueológicas y antropológicas a nivel técnico, numerosos datos siguen siendo un misterio. Si las habilidades y aplicaciones técnicas de los habitantes de épocas remotas se desconocen, muchos aspectos culturales, ideológicos y sociales son inasequibles puesto que son pocos

¹³ Se puede observar el video en esta dirección: <http://antiquity.ac.uk/projgall/azema332/>

¹⁴ Para mayor información consultar: <http://www.newscientist.com/article/dn22585-prehistoric-cinema-a-silver-screen-on-the-cave-wall.html>

¹⁵ Se puede encontrar mayor información y algunas anécdotas científicas en este artículo: <http://www.newscientist.com/article/mg21528840.400-busted-the-myth-of-technological-progress.html>

los registros y complejos de descifrar. Se crean teorías e interpretaciones sobre los usos y costumbres, comportamientos y motivaciones, que sólo pueden inferirse por ciertos aspectos y datos de los que se tiene certeza.

Todo ello reafirma las paradojas temporales expuestas, [especialmente la primera y la cuarta]: dado que se vive en el presente, y de éste sólo se captura una realidad muy limitada, el pasado, que es una rememoración de los datos registrados en el presente remoto, no puede ser conocido a detalle y muchos aspectos de él permanecen insondables. El pasado se construye en el presente y siempre está sujeto a la interpretación del observador en un proceso de refiguración determinado no sólo por la información [científica, técnica, histórica, etc.] que se pueda obtener sino también por factores socioculturales y cognoscitivos que influyen en la percepción y comprensión de los hechos pasados.



Figura 30

No obstante, este fenómeno no sólo ocurre con los sucesos, edificaciones y materiales del pasado, se puede observar en la vida cotidiana, entre culturas y lugares distintos, en las cosas que no se comprenden, en los objetos absurdos que se encuentran en lugares inauditos. La humanidad, en el presente, en el pasado y en el futuro, está llena de misterios.

A partir de esta premisa y tomando las paradojas del tiempo como eje, se creó un proyecto fotonarrativo. Este se llevó a cabo en dos etapas, con sus procesos de producción dando como resultado dos piezas relacionadas entre sí: la serie fotográfica que se denomina *Arqueología del futuro* y el video *Las uñas del tiempo*.

3.5.1 Arqueología del futuro: ensayo fotográfico

Esta serie de fotografías retrata un futuro pasado; el presente tan obvio como invisible que se vive en las calles de la ciudad de México: las grietas, los desperdicios, los objetos que los habitantes dejan en ellas como testimonio de su paso, de sus costumbres, de su inconciencia, el abandono prematuro y constante de las edificaciones; la violencia y los temores que despierta en la cotidianidad. Imágenes que están pensados como documentos futuros de nuestra visión del presente construida a través de la

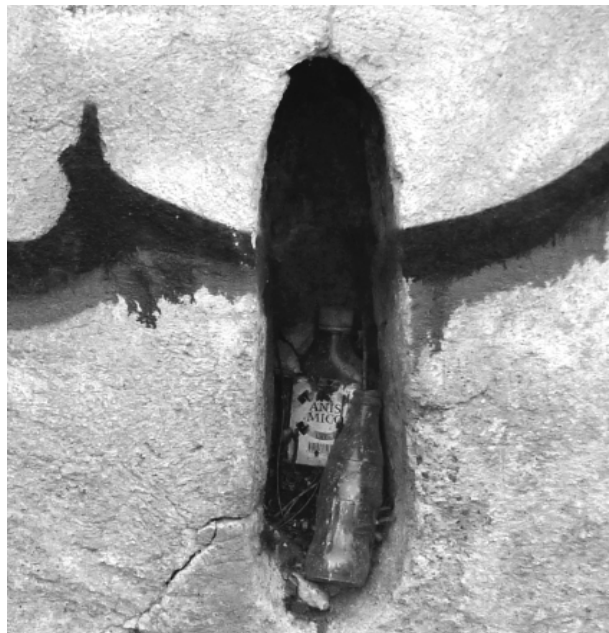


Figura 31

mirada ficticia, inquisidora y atónita, de alguien ajeno en tiempo y espacio.

El proyecto nació como curiosidad creativa a partir de haber encontrado una ranura en la pared que simulaba un nicho en cuyo interior se encontraban una pequeña botella vacía de licor y otra de coca cola. La registré con la cámara del celular. [Fig.31] Cuando quise regresar para realizar tomas con mayor calidad, ya habían tapado la ranura. La primera pregunta que me surgió es ¿qué pensaría un arqueólogo del futuro? Quizás realizaría una extensa explicación del uso y abuso del alcohol en las calles de nuestra ciudad o de la ritualización de esta bebida considerada sagrada en nuestra civilización. Lo cierto es que es difícil explicar las razones detrás de algunos fenómenos, nosotros mismos desconocemos ciertos usos y costumbres de gente ajena a nuestro reducido círculo y sólo tomamos conciencia de que existen a través de los objetos que las personas dejan como rastro.

Nos acostumbramos a mirar lo excepcional, lo extraordinario, sin embargo, las ciudades guardan algunos de sus mayores secretos a la vista de todos. En México, el abandono de edificios, calles, construcciones es tan común, que es casi imperceptible. La basura habita los parques, prados y banquetas como una parte natural del paisaje. La gente no se detiene a observar los objetos, las pinturas callejeras y desperdicios que la rodean diariamente, no se pregunta ¿qué dicen esos objetos de ella misma, de sus miedos, de su concepción del presente y su visión del futuro?

Vivimos entre escombros. Estamos rodeados de desechos, de objetos que han perdido su utilidad y fueron abandonados azarosamente o bien colocados con especial cuidado en sitios inusitados. Al recorrer las avenidas y jardines, uno puede encontrar innumerables objetos en lugares tan insólitos y no obstante a la vista de todos. Y uno se pregunta qué hacen tantos vasos de plástico solitarios, cubiertos, trozos de ropa y tantas botellas de bebidas alcohólicas en una ciudad donde está prohibido beber en la calle. Al parecer hay personas que llevan una vida callejera paralela a la de sus casas: comen, beben y se mudan de ropa en los parques y banquetas. Las grandes distancias entre las viviendas y los centros de trabajo así como la falta de espacios y áreas destinadas a los alimentos en las instalaciones laborales podrían ser algunos de los factores que inciden en este fenómeno. Lo cierto es que para muchos es invisible o, en todo caso, enigmático.

Pensando en las dificultades de interpretar la función y uso de cada uno de los objetos encontrados y dado el inaudito lugar donde fueron descubiertos, pensé en la tercera y cuarta paradojas expuestas en el capítulo anterior: el pasado no puede ser determinado con exactitud y el futuro es incognoscible. A partir de estas paradojas surgieron las preguntas que dieron origen a ambos proyectos fotonarrativos: ¿qué ocurriría si la ciudad de México fuese abandonada repentinamente? ¿Qué sobreviviría? Los objetos, las construcciones, el estado de las cosas ¿qué hablarían de nuestra civilización? ¿Qué explicación daría de nuestro presente un arqueólogo del futuro?

Simulando un registro arqueológico informal realizado por una persona común en un futuro donde los referentes del pasado se han perdido, se tomaron fotografías de objetos y materiales encontrados en banquetas, jardineras y parques del centro y sur de la ciudad de México. El objetivo era realizar las tomas con la mirada y la extrañeza de alguien ajeno al contexto espacio temporal con la idea de exponer y reflexionar sobre todo aquello que, a pesar de estar presente en los espacios públicos y vida cotidiano del Distrito Federal, pasa inadvertido para la mayor parte de sus habitantes: las costumbres, manías, temores y actitudes individuales y colectivas que se revelan en los materiales desechados en lugares específicos. En este sentido es importante señalar que todos los objetos de la serie fueron hallados en la posición y lugar exactos como aparecen en las fotografías, no se colocó ninguno a ex profeso.

Si bien es cierto que hacer arqueología del futuro no es algo nuevo, siempre es un reto aportar una perspectiva propia, personal al imaginario colectivo sobre el futuro. Mirar el entorno con ojos extranjeros temporal y espacialmente, ha sido una práctica más o menos común entre escritores y artistas. Desde Isaac Asimov, Ray Bradbury, Philip K. Dick y muchos otros escritores de ciencia ficción, hasta las obras plásticas de Andréi Blojin, Gueorgui Kuznetzov y Tony Cragg quienes han trabajado con objetos de uso cotidiano y los han transformado simulando lo que haría el paso del tiempo con ellos. En sus exposiciones se pueden encontrar pedazos de plástico derretidos y pegados que alguna vez fueron parte de una vajilla, o bien botellas de plástico petrificadas [fig. 32].



Figura 32

El trabajo que aquí se expone, se elaboró pensando en una narratividad visual ficticia centrada no en la transformación del objeto con el paso de los años sino en la reflexión del tiempo mismo y la subjetividad de su percepción.

La narratividad de *Arqueología del futuro* se observa en tres planos: en cada fotografía cuya composición sugiere un devenir, en la serie como conjunto donde se narra la extrañeza y se puede inferir un recorrido espacial y visual, y en el guión establecido para el video *Las uñas del tiempo* del que éste forma parte [el cual se presenta en el siguiente apartado] donde se suceden una serie de acciones en una línea temporal.

Las tomas fueron realizadas desde un punto de vista personal de un personaje ficticio. Al trabajar en el guión del video se decidió que el supuesto autor de las fotografías no fuera un profesional de la arqueología para no enturbiar el natural asombro de quien ve por primera vez algo.

Durante el proceso en que se fue creando la serie, se fue evidenciando la complejidad del presente y la fragilidad de su interpretación. La percepción de lo que vemos –es decir, la reconstrucción de la realidad que realiza nuestro cerebro– como se explicó en el capítulo anterior, está matizada por múltiples factores, entre ellos, los conocimientos previos que se tengan sobre el entorno, la cultura, las costumbres, los objetos y los intereses particulares que mueven al observador y lo llevan a privilegiar cierta información sobre otra. Esto, a su vez, pone de manifiesto la subjetividad del concepto de tiempo y, con ello, la dificultad de explicar el pasado y predecir el futuro.

De esta manera, aún cuando todas las paradojas pueden observarse sintetizadas en las imágenes de esta serie, en *Arqueología del futuro* se reflejan, básicamente, las tres últimas paradojas: el pasado no puede comprenderse ni determinarse con exactitud, el futuro es impredecible y, desde el presente, solo puede construirse en la imaginación. Y, finalmente, la paradoja que resume a todas: el tiempo es subjetivo y múltiple.

A nivel morfológico se puede observar cómo en los motivos de algunas imágenes los elementos icónicos no presentan valores estables de significación, contribuyendo así a crear la ambigüedad espacio-temporal. Esto se acentúa a través de la escalearidad del objeto, las texturas, la reducción del espacio en tomas cerradas, etc.. A nivel compositivo se jugó con la perspectiva con el fin de crear un ritmo visual que subrayara la extrañeza.

En todas las imágenes se cuidó que no hubiesen evidencias temporales y espaciales con el fin de que el observador no pudiera ubicar con precisión el lugar ni la fecha aproximada de las tomas. Para ello se realizaron acercamientos, sin profundidad de campo con el fin de que la atención permanezca en

un solo plano. Después de realizar varias pruebas con distintas tonalidades y colores, se decidió usar el blanco y negro ya que temporalmente es más neutro que el color. Al analizar fotografías de distintas épocas durante el proceso de esta investigación se observó que fácilmente se puede detectar la década aproximada en que fueron realizadas a través de la pigmentación y el uso del color.

El tiempo y espacio de representación son ambiguos lo que permite que el corte espacio-temporal de la enunciación quede abierto a la interpretación del observador. En esta ubicación indefinida y neutral se construye el escenario de ficción donde el presente es un futuro pasado. De esta manera se saca de la línea temporal un objeto y se presenta de forma aislada, como una especie de evidencia científica, tal y como hoy en día los arqueólogos extraen vasijas o trozos de utensilios que han sobrevivido a su propio contexto. Paradójicamente, la serie habla del devenir a partir de la estaticidad de la imagen: no hay movimiento, solo la huella de su paso, de tal suerte que en ellas las contradicciones entre nuestra percepción y la realidad quedan expuestas con mayor claridad.

Durante el proceso en que se fue creando la serie, se fue evidenciando la complejidad del presente y la fragilidad de su interpretación. La percepción de lo que vemos —es decir, la reconstrucción de la realidad que realiza nuestro cerebro— como se explicó en el capítulo anterior, está matizada por múltiples factores, entre ellos, los conocimientos previos que se tengan sobre el entorno, la cultura, las costumbres, los objetos y los intereses particulares que mueven al observador y lo llevan a privilegiar cierta información sobre otra. Esto, a su vez, pone de manifiesto la subjetividad del concepto de tiempo y, con ello, la dificultad de explicar el pasado y predecir el futuro.

De esta manera, aún cuando todas las paradojas pueden observarse sintetizadas en las imágenes de esta serie, en *Arqueología del futuro* se reflejan, básicamente, las tres últimas: el pasado no puede comprenderse ni determinarse con exactitud, el futuro es impredecible y, desde el presente, sólo puede construirse en la imaginación. Y, finalmente, la paradoja que resume a todas: el tiempo es subjetivo y múltiple. A continuación se analizan algunas imágenes y la representación del tiempo.

1. *Se vive en un eterno presente.* El pasado y el futuro están contenidos en el ahora, el ser humano parece sólo capaz de experimentar el presente. El pasado y el futuro sólo existe en imágenes presentes de lo que ha sido [recuerdos] y de lo que será [imaginación].

Una instantánea refleja esta paradoja donde el corte temporal es muy pequeño y se puede inferir y percibir la tensión entre el “antes” y el “después”. Al congelar el tiempo una fotografía inmortaliza el presente. Los objetos de este ensayo fotográfico —botellas, trozos de ropa, tapas, vasos tirados en parques, fuentes, incrustados en piedras, muros o árboles; pintas y *grafitti*— fueron tomados en un



Figura 33

espacio y momento específicos [preconfiguración] que no son revelados con el propósito de acentuar la ambigüedad semiótica y pueden representar ese continuo presente. Las imágenes, aún cuando sus objetos, al ser capturados pertenecen ya a un pasado lejano [el momento en que fueron usados y abandonados, o pintados], se construyen en un presente [ficticio] tomando en cuenta qué aspectos morfológicos y compositivos permiten la enunciación que se pretende transmitir [configuración] y dar la idea de ser una toma del futuro. Por otro lado, como toda fotografía, retratan un presente que ya *ha sido* [el tiempo que queda fijo en la toma], que será interpretado en un futuro [el momento ficticio del análisis]. La lente traslada las imágenes de un supuesto pasado a un presente indeterminado donde el observador sintetiza los tres tiempos en el instante de mirar la fotografía y el objeto en ella [refiguración].

Si se analiza la fotografía *Enraizado* [fig.33], por ejemplo, pueden verse varios tiempos superpuestos en el motivo de la imagen: las raíces, ramas y hojas han crecido a diferentes ritmos y en diferentes momentos. Algunas son más brillosas y más delgadas que otras, lo que indica que son más recientes. En

ciertas puntas, puede inferirse su futuro, hacia dónde crecerán. El envase es un elemento de contraste que evidencia esta superposición temporal al quedar atrapado bajo una raíz que avanzó sobre él y una rama que más tarde creció sobre ésta. El presente está definido por el momento de la toma, y en ella se observan, por un lado, el pasado en sus diferentes niveles entretejidos en las raíces, y por otro, las posibilidades de su avance.

2. *Se vive en el pasado.* El presente, al igual que el pasado y el futuro, se construye a partir de imágenes de lo ocurrido.

Una fotografía retrata lo que *ha sido* inmediatamente después de ser tomada. Es la imagen de un presente que se ha desvanecido al instante para convertirse en el pasado que miramos. Cualquier fragmento de la realidad, al momento de fotografiarse se convierte en pasado, exactamente como ocurre al mirar y percibir. El retardo del obturador puede verse como un símil de la breve demora del cerebro durante el proceso de asimilación de la realidad. El acto fotográfico es, en cierto sentido, una extensión del acto de mirar. Lo que construye es una imagen del presente que inmediatamente se transforma en pasado tal como lo hace la memoria. La serie fotográfica *Arqueología del futuro* sintetiza esta paradoja, además, al jugar con los diferentes tiempos de enunciación y representación. El tiempo representado, originalmente ambiguo, se convierte en un pasado remoto ficticio a partir del nombre de la serie. En el proceso de refiguración se cierra el círculo: el observador mira y guarda en su memoria la imagen de una realidad que es, a su vez, imagen: una construcción del pasado ficticio observado por un fotógrafo en un presente que es ya pasado.

En la fotografía *Cuadro* [fig. 34] se puede ver el juego de estos diferentes planos de significación temporal. El retrato de un árbol donde un marco recargado en el tronco parece exhibir una fotografía de éste, muestra la imagen de un presente que al capturarse se vuelve esa otra imagen estática que pertenece al pasado. El marco simboliza así nuestra mirada.

3. *El pasado no puede ser determinado en su totalidad.* El tiempo no es absoluto, por lo tanto el pasado tampoco lo es.

Al encontrar los objetos en lugares insospechados, la pregunta inevitable es ¿por qué están ahí? Si en el presente, aún cuando se dieran los datos precisos de las tomas, difícilmente se pueden inferir los usos y razones posibles de su presencia, en el futuro seguramente será más complejo lograr descifrar los verdaderos usos de ciertos objetos, especialmente aquellos que no sean registrados visual o textualmente. El pasado es tan inaprehensible como el futuro inimaginable. Un ejemplo que ilustra este desconcierto es *Llanta*, fotografía que muestra un neumático enterrado en un jardín, sin ningún otro



Figura 34

referente que pueda orientar la interpretación de su función [Fig. 35]. El plano de la toma no permite ver nada a su alrededor. La línea marca el recorrido visual sobre la llanta, hundida en un sesenta o setenta por ciento. Se eligió un alto contraste y tonos oscuros para acentuar confusión. El espacio y el tiempo de la representación son indefinidos, su narrativa está trazada por el absurdo.

4. *El futuro es impredecible.* Los datos del presente no permiten predecir las propiedades y características del futuro.

La cadena del tiempo [fig.36] y *Jaula* [fig. 37] ilustran lo incognoscible e irracional que es el presente y lo incierto que puede ser el futuro. El miedo es uno de los ejes fundamentales del comportamiento humano en nuestra sociedad contemporánea y por lo tanto rige el imaginario del devenir. Según los neurocientíficos, como se expuso en el capítulo anterior, el futuro se construye de la misma manera que la memoria, a través de imágenes y situaciones conocidas. Una jaula en un espacio cerrado presenta la doble paradoja de esta sociedad paranoica: encerrarse en el encierro para esperar lo temido. Es curioso

cómo en la gran mayoría de las obras de ciencia ficción hay una desolada visión de los años venideros que refleja, más que una realidad próxima, una perspectiva del presente. El futuro no se imagina utópico sino distópico, triste, devastado, violento. En *Jaula*. Se eligió reventar el grano, la perspectiva oblicua y el alto contraste para acentuar la narrativa de esta visión oscura del devenir.

En *La cadena del tiempo* se puede advertir el transcurso de los años en el ensanchamiento del tronco sobre la cadena que lo ciñe. Uno puede suponer que el árbol seguirá creciendo y los eslabones de metal terminarán incrustados en su corteza. Ese futuro es previsible, parte de la información que se puede desprender de la propia imagen en el presente. Sin embargo, dado que no se muestran indicios en la toma que puedan explicar la razón específica por la cual se colocó la cadena en el tronco, lo que ocurra con ella es incierto. Uno puede inferir que su función es asegurar una bicicleta o algo similar, lo que muestra, sin duda es el temor al futuro imaginado.



Figura 35



Figura 36

5. *El tiempo es subjetivo y múltiple.* Cada observador percibe el tiempo de manera diferente y a distinta velocidad según su posición en el espacio, su perspectiva, su cultura por lo tanto hay muchos tiempos simultáneos.

Así como se percibe y concibe el tiempo en forma individual y subjetiva de acuerdo con diferentes factores, históricos, culturales, biológicos y emocionales, cada fotógrafo crea un tiempo particular en cada obra. La perspectiva, el encuadre, la obturación y apertura del diafragma seleccionados pueden acercar la imagen al tiempo de la representación o distanciarse hasta un no-tiempo representado. En el caso de esta serie, una de las cosas que se subraya es precisamente la subjetividad en la percepción del tiempo y la diversidad y simultaneidad de estas percepciones. Proponer un tiempo ficticio ambiguo es crear un no-tiempo en un no-lugar donde el observador adquiere un papel preponderante. En este tipo de obras el proceso de refiguración es esencial.

En la pieza *Sacrificio de la piedra* [fig. 38] se puede observar que, en la representación, conviven al menos dos tiempos ambiguos y, no obstante, distantes entre sí: un momento de la época prehispánica y un presente indefinido [que podría ubicarse entre fines del siglo XX y principios del XXI]: la pieza

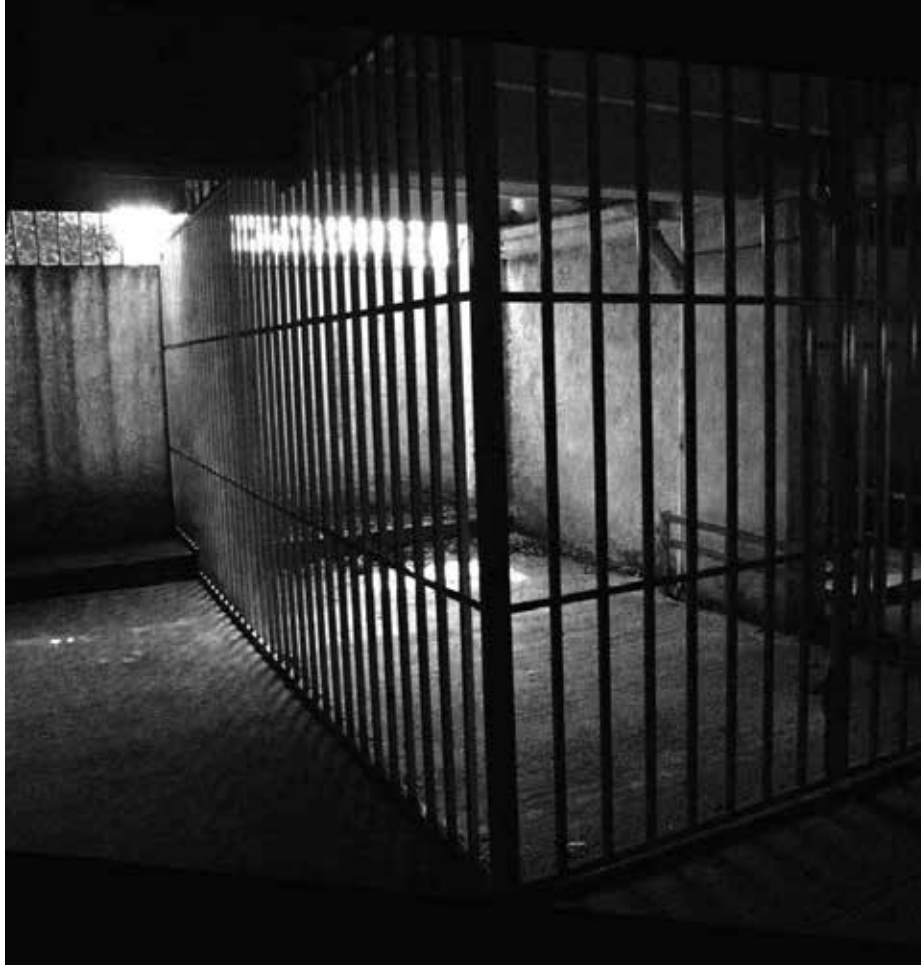


Figura 37

precolombina sostiene unas modernas cubetas. A través del alto contraste, el contexto desaparece en un fondo negro que permite resaltar el color claro de los recipientes plásticos. No se sabe si la pieza es auténtica. En la refiguración, algo parecido a una naranja en la ranura de la piedra puede ser la clave para adivinar su uso en el presente en que fue realizada la toma: la pieza arqueológica se ha transformado en una mesa donde se hacen jugos. Pero esta conclusión es lógica para nuestros contemporáneos. Tal vez no lo sea cien o doscientos años adelante.



Figura 38

3.5.1 Las uñas del tiempo

Desde un inicio se planeó realizar un video corto como parte del trabajo fotonarrativo *Arqueología del futuro*. Las imágenes de la serie se derivan del guión, sin embargo, la historia cobró un rumbo propio. Narrativamente, el video tiene el peso central del proyecto puesto que en él se desarrollan los elementos de la estructura dramática por un lado, y por otro, al añadir el movimiento, se logra representar de manera dinámica el flujo del tiempo.

Mi intención original era elaborar un cuento breve con todos sus componentes clásicos pensando en el paralelismo entre este género narrativo y la fotografía, tal como se analizó en el primer capítulo. Un cuento que tuviera un principio ambiguo y un final sorpresivo donde el tiempo y sus paradojas se revelaran como el tema central. Para crear la historia realicé varias escaletas y borradores hasta llegar a un argumento que tuviera la ambigüedad de las imágenes de la serie, la tensión narrativa de un cuento de ciencia ficción y la subjetividad de la percepción temporal. No fue fácil sintetizar las complejas ideas sobre el tiempo en pocas líneas. Más adelante, durante la elaboración del video, me enfrenté al reto propiamente fotonarrativo: lograr un diálogo armónico y fluido entre las imágenes y las palabras.

La historia tiene dos líneas temporales: una objetiva, oculta, y otra subjetiva explícita. En una pasan muchos días, en la otra sólo unas horas. [El guión se puede consultar en el Anexo 2]

El argumento en la línea temporal explícita se resume así: un hombre amanece un martes en la ciudad de México y descubre que es su único habitante. Toda la gente ha desaparecido, su familia, sus vecinos. Asustado recorre la universidad donde trabaja, las calles vacías y ahí comienza a observar los objetos abandonados en lugares absurdos. Al reflexionar sobre ellos decide realizar un registro fotográfico que lo mantiene ocupado. Pasan los días y pronto deja de tener miedo a la soledad o a la muerte. El día que amanece más feliz, muere. En la línea temporal objetiva el hombre está en coma. Ambas líneas se unen cuando éste muere.

El video no es un cortometraje en sentido estricto, es un trabajo fotonarrativo donde la historia se cuenta a partir de la fotografía fija dispuesta en secuencias. Su producción es sencilla en cuanto a materiales y recursos. Durante varios días se realizaron levantamientos fotográficos de madrugada en distintos puntos de la ciudad para lograr tomas de calles vacías. Se hicieron varios recorridos con el fin de mostrar la ausencia de personas y el estado de algunos edificios. El resto de las imágenes reflejan lo que va observando el personaje.

Tomando en cuenta los elementos de una obra fotonarrativa establecidos en el primer capítulo, se puede describir *Las uñas del tiempo* como sigue:



Figura 39

1. El momento clave de la trama. En el planteamiento de la historia se presenta el conflicto aparente: la ciudad ha sido abandonada repentinamente y un hombre es el único sobreviviente. En el desenlace se revela el conflicto real.
2. El punto de vista. La historia está contada desde la perspectiva de un narrador que extradiégético que sólo puede ver y percibir lo que el personaje está viviendo en su imaginación.
3. La voz. Con aparente objetividad pero íntima y cercana al personaje, la voz narrativa es primordialmente en tercera persona (narrador) alternando con pensamientos del personaje en primera persona.
4. El tono. La emoción central es el desconcierto ante lo desconocido y con ella aparecen en diferentes momentos el miedo, la angustia y la desesperanza. El tono emocional del relato que se ha creado a partir de las de las frases del hombre se acentúa con el blanco y negro de las imágenes y la música seleccionada.
5. La economía de medios. Se sintetizó lo más posible el texto con el fin de no caer en reiteraciones innecesarias procurando integrar los lenguajes visuales, sonoros y textuales de manera que el mensaje se transmitiera eficazmente.
6. El ritmo y el manejo del tiempo. Se jugó con ligeras variantes del ritmo en esta narrativa visual. La primera escena es rápida, después se paraliza todo y poco a poco va tomando el ritmo de una vida aparentemente normal. El tiempo es totalmente subjetivo. Hay algunas elipsis que indican el paso de días, pero siempre es ambigua su medición.
7. Otros elementos complementarios visuales y sonoros. La música es parte esencial de la narrativa. Elegí el concierto de piano número 1 de Tchaikovsky como base sonora por su fuerza y contundencia dramática y para los momentos de vacío añadí fragmentos de improvisaciones mías.

Este video subraya la visión subjetiva del tiempo a partir de una situación límite como lo es el estado de coma. No hay muchas acciones porque en realidad el hombre está inmóvil. Pero él va reconstruyendo y viviendo su presente a partir de las imágenes que se va creando con elementos conocidos de su vida cotidiana. Su percepción de la duración varía de acuerdo con sus emociones mientras uno como observador puede advertir las paradojas. El hombre vive un presente continuo donde conviven sus recuerdos con sus expectativas. Para transmitir esto, la redacción del texto se hizo en presente cuidando la tensión narrativa. Se combinaron tomas de acercamientos con imágenes panorámicas de la ciudad vacía para generar un ambiente paradójicamente sofocante. El hombre vive en el pasado en la medida en que va reconstruyendo su presente con imágenes y pensamientos sobre éste. Pero no comprende qué ocurrió, por qué está la ciudad vacía, por qué la gente ha desaparecido y abandonado tantos

objetos y basura en lugares insólitos. No sabe qué pasará con él, si desaparecerá como todos o está condenado a vivir solo. Los tiempos se entrelazan al final: el que imagina y el que vive en realidad.

Una obra fotonarrativa, como se ha expresado en los capítulos anteriores, permite visualizar diferentes momentos de la percepción temporal ya que, por un lado el movimiento de las imágenes remite a la acción y pensamiento en el fluir del tiempo y, por otro, las fotos fijas representan los cuadros de imagen mental que grabamos en la memoria a través de los cuales construimos el presente, recordamos el pasado e imaginamos el futuro.

Figura 40





CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

*A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.*

Jorge Luis Borges

La mirada es un radar del interior, una brújula de sentido. La fotografía, como todo arte, es una mirada que también es espejo: ahí, en la imagen donde se detiene el lente, se encuentran la sociedad, el artista y quien mira lo observado por éste. El fotógrafo, el pintor, el poeta crean ventanas que asoman al mundo que son, a su vez, espejos múltiples: en cada obra se puede advertir la configuración de un caleidoscopio de vidas, emociones, imaginación y tiempos simultáneos en el instante de la refiguración: el encuentro de la obra con su observador.

Una de las premisas que me llevó a realizar una investigación sobre la representación visual del tiempo fue la consideración de que el acto fotográfico, entre todas las actividades artísticas, es el que más se asemeja al acto de mirar, y a su vez, la narrativa es la herramienta primaria de la conciencia en el proceso de percibir, interpretar y configurar la realidad.

El ojo, humano y fotográfico, es un lente que enfoca y registra, que amplifica y proyecta. Sin embargo, se observa y aprehende con todo el cuerpo: con los sentidos, las emociones, el cerebro. Como se explica ampliamente en el segundo capítulo, el hombre percibe y procesa todo lo que se ve y experimenta a partir de los conocimientos y las ideas previas, de los sentimientos y estados anímicos, de la cultura y región donde vive, de las circunstancias específicas del momento, de la velocidad con que pasen los sucesos al derredor, de los intereses personales que le llevan a mirar ciertas cosas y descartar otras.

De la misma manera, la concepción y percepción del tiempo está sujeta a estos y muchos otros fenómenos que condicionan tanto la forma en que se comprende y vive la complejidad temporal, como su configuración estética.

En el acto de percibir está implícita la captura de miles de imágenes que entran y enriquecen al individuo, van construyendo su visión de mundo. Pero el fotógrafo, al capturarlas en un corte del espacio-tiempo, las devuelve transfiguradas: hechas objetos fijos, inmóviles escenas que, no obstante, con elementos narrativos son capaces de transmitir movimiento: ese complejo paso de la imagen de un acontecimiento en tiempo real a la imagen que se construye en la mente cargada de significación y memoria.

El artista visual, al proyectar su perspectiva del mundo en una obra con características narrativas, convierte la mirada en un acto de comunicación plurilingüístico y polisémico. Desde los procesos de prefiguración y configuración que dan origen a las imágenes, hasta la refiguración donde la mirada del observador termina de construir el sentido en con su propia narrativa: sus búsquedas, sus dudas, sus paisajes interiores, su noción de tiempo.

El tiempo guarda aún muchos misterios que científicos, filósofos y artistas continúan descifrando. Su naturaleza y comprensión es paradójica. Su percepción está estrechamente relacionada con la posición espacio temporal desde donde se experimente; su concepción y configuración no pueden ser unívocas, depende de muchos factores: las condiciones sociales, culturales y personales desde las cuales el científico, filósofo o artista observa, analiza o representa algún aspecto del tiempo.

La configuración del devenir y de la duración implica la descripción del movimiento, la narración de lo que se va sucediendo. El tiempo existe para el ser humano en la medida en que es narrado y toda narración representa el movimiento y la experiencia temporal. Esta premisa trazada por Ricoeur me llevó a elegir su perspectiva teórica en el desarrollo de la investigación y fue fundamental al plantear como hipótesis, la existencia de una relación entre los elementos narrativos de una imagen y la representación de la complejidad temporal. Al estudiar la construcción visual del tiempo en el discurso fotonarrativo se observó que las paradojas relacionadas con la percepción de la duración se representan más fácilmente en el dinamismo y narratividad de las imágenes.

La fotonarrativa es una mirada en movimiento: un atisbo del devenir. Cuadros de imágenes que narran el pasado, el presente y el futuro de un trozo de la realidad que se observa y/o se imagina. A diferencia del cine o el cortometraje que reproduce el fluir tiempo en su duración a través del movimiento continuo, en el discurso fotonarrativo se representa la experiencia del tiempo en su percepción, es decir, se

presenta en distintos niveles simultáneos tal y como se percibe y experimenta subjetivamente: en cortes [fotos], secuencias dinámicas [video], acciones y perspectiva [narración]. La fotografía congela, como lo hace la percepción y la memoria, la narrativa fluye, como la acción continua y el pensamiento que vieja hasta el porvenir. La mirada fotonarrativa es parcial, fragmentada, pero dinámica. Construye el tiempo y se construye en él: el entorno que relata se transforma y proporciona distintos estímulos y patrones visuales que el artista resignifica a partir del proceso de percepción temporal.

Los recursos que la fotografía y la literatura utilizan para narrar el tiempo, se fusionan en este medio recreando la experiencia compleja de la simultaneidad de tiempos y su percepción, cosa que para cada una de estas disciplinas es difícil de transmitir de manera integral. Por un lado, las imágenes sintetizan momentos significativos que son capturados y seleccionados entre cientos de imágenes que rodean al ser humano como fracciones de las historias que se viven y superponen en diferentes cortes temporales dentro de la memoria, lo que se vive, o la imaginación y que proporcionan los elementos visuales asociados con un tiempo y espacio determinados. Por otro, la narración textual no sólo construye o reconstruye una historia a partir de un diálogo con las imágenes fotográficas sino que los recursos literarios como las imágenes y figuras retóricas proporcionan elementos sobre los que se puede dar cuenta de la complejidad en la percepción, experiencia e interpretación del tiempo.

En fotonarrativa lo que se prefigura, configura y refigura no sólo es la acción sino también, y muy especialmente, el tiempo. El discurso fotonarrativo, como sus componentes esenciales, la literatura y la fotografía, no puede entenderse fuera de la propia temporalidad que representa y reconstruye. Narra el tiempo en imágenes textuales y visuales configurando el proceso de percepción del presente similar a lo que hace nuestra percepción y memoria, de tal suerte que el espectador puede ser capaz de reconfigurar la realidad representada experimentando el tiempo en el propio proceso de recepción.

A lo largo de la investigación se observó que la duración y el devenir se construyen básicamente a partir de secuencias y de la recreación o representación del movimiento: una sucesión de hechos o acciones mostradas o sugeridas en una línea temporal o en un recorrido visual. Uno de los hallazgos en la elaboración del video fue confirmar la hipótesis inicial: la riqueza de la representación del tiempo en fotonarrativa radica en la combinación de elementos fijos y dinámicos capaces de transmitir las paradojas de la percepción temporal donde presente, pasado y futuro se experimentan como una sucesión de instantes en lo que podría parecer un presente eterno.

Sin embargo, la serie fotográfica *Arqueología del futuro*, como se observó en el tercer capítulo, transmite con cierta claridad las paradojas que se refieren a la interpretación y subjetividad del tiempo, a pesar

de su formato estático y su breve narrativa textual. Esto indica que la combinación entre la imagen fija y la imagen en movimiento no es una condición necesaria para la configuración fotonarrativa de la complejidad temporal.

Si bien es cierto que el elemento esencial en este discurso es precisamente la narración, en muchas de las imágenes analizadas (y algunas producidas), se observó un alto contenido poético donde se configuran y sintetizan ciertos aspectos del tiempo en un sólo corte. Hay imágenes que por sí solas transmiten las contradicciones de la percepción o bien cualquier aspecto de la temporalidad a través de la combinación de elementos simbólicos y expresivos.

Todo ello me lleva a concluir, por un lado, que la narratividad o poética de una imagen está estrechamente relacionada con su grado de iconicidad: a mayor iconicidad mayor narratividad y, a la inversa. Por otro lado, una fotografía con un bajo nivel de iconicidad es capaz de comunicar ideas más complejas. En este sentido, parece ser que una imagen entre más poética y menos icónica sea, puede transmitir, en un solo golpe de vista, alguna de las paradojas del tiempo. No obstante, cuando se trata de un discurso fotonarrativo, es decir, de una serie de imágenes fijas o en movimiento, la narrativa es fundamental para la construcción del devenir y la duración.

La poesía sintetiza múltiples significados y simultaneidades con pocos elementos, detiene el tiempo y es en sí misma el espejo del instante. Analizar la relación entre la poesía visual y la reconfiguración de los diferentes tiempos en el acto fotográfico es una interesante línea de investigación futura.

El análisis es una conversación entre la obra y el observador, un diálogo en un tiempo que no admite imposiciones, el vértice donde se fusionan los horizontes y prefiguraciones de quien creó la obra y quien la percibe: un proceso de refiguración analítica. Estudiar una obra desde una perspectiva crítica es una forma particular de mirar. La crítica, como toda mirada, está cercada por contextos históricos, artísticos y culturales: tanto aquellos que dieron origen a la obra que se estudia como los que determina el ángulo del observador, su entorno social, sus conocimientos, su capital cultural.

El camino de la mirada metódica y razonada hacia la obra, no debiera detenerse en la interpretación. Interpretar es llenar los espacios que son ilegibles para el entendimiento inmediato con ideas y conceptos previamente adquiridos. La mirada crítica, si sólo interpreta, no está libre, lleva el cerco de los juicios previos, de las ideas preconstituidas, del lenguaje conocido en el que se articula lo que se observa. Si el objetivo de una obra de arte no es interpretar la realidad –para eso están los sociólogos,

antropólogos y científicos— es, quizás, más bien, transfigurarla, dotarla de un nuevo sentido, el objetivo del análisis crítico debiera ser el de decodificar la mirada del artista y valorar el proceso de resignificación contenido en la obra.

Sin embargo, reflexionar sobre la mirada de uno mismo es un acto complejo, es entrar en una casa de espejos donde se corre el riesgo de perderse en un reflejo infinito. Por esta razón, el análisis de las piezas que conforman el proyecto fotonarrativo de esta investigación se circunscribe al examen puntual de las estrategias visuales y narrativas que se desarrollaron con el fin de observar su eficacia frente al objetivo planteado en su realización derivado de la hipótesis general del ensayo: la posibilidad de representar y transmitir integralmente la complejidad temporal.

La serie fotográfica *Arqueología del futuro* muestra texturas, rasgos, la materia de los objetos. Pero sobre todo formas: las formas abstractas que guarda la naturaleza, los utensilios cotidianos, los restos del abandono y sus huellas en el tiempo. Se destacan los perfiles y grafías abstractas contenidas en un objeto, un muro, una roca a partir de ángulos y juegos de líneas y sombras. Las fotografías muestran lo difícil que puede ser la interpretación de una cultura y sus costumbres a partir de los objetos aislados, sin narración que los acompañe. No quise que las imágenes simularan un registro científico, antropológico, porque tendría que haber jugado con una interpretación ficticia y prefiero que sea el observador quien busque el sentido a los objetos retratados.

En el texto del video *Las uñas del tiempo*, las imágenes son también acercamientos: amplifican detalles, escenarios, emociones, cuentan la historia en fragmentos con la mayor economía de recursos posible. La prosa intenta ser plástica: con texturas, contrastes, colores. La mirada se puede descubrir no tanto en el tema como en su tratamiento, en el punto de vista, el ángulo de la historia, las manías y aversiones que desarrolla el personaje, el lenguaje, las metáforas, ritmo: la perspectiva también está en el oído.

Ambos trabajos cumplen el objetivo planteado como praxis de la investigación: representan las paradojas de la percepción temporal descritas en el segundo capítulo. Sin embargo, sus verdaderos alcances y limitaciones se hallan en el proceso de refiguración.

Al escribir un cuento es común que se piense cinematográficamente. En el texto como en las tomas del video, los *travellings* y juego de planos simulan una cámara al hombro que muestra detalles, gestos, movimientos. La idea es inducir al observador a que mire a través de ese ojo, que vea lo que el personaje observa, que se identifique con su propia manera de experimentar el tempo.

Las palabras y las imágenes del trabajo intentan ser flechas que por instantes suspendan el tiempo, que provoquen la duda y, paradójicamente, la certidumbre de experimentar los saltos cuánticos del devenir. Si al final de la historia el observador se queda mirando el vacío en el nido de un muro, reflexionando, se habrá logrado, con suerte, el objetivo artístico.

Pedro Meyer
Entrevista

Sobre *Fotografías para recordar*

Las fotos las tomé para mí, siempre he tomado fotos con respecto a mi vida. me rebasaba lo que estaba pasando. Y entonces pensé en fotografiar todo para ver las imágenes en un futuro sin mayor reflexión sobre nada, simplemente tomarlas. Vivía en Los Ángeles, me dieron una beca Guggenheim para fotografiar los Estados Unidos desde el punto de vista de un mexicano. En el proyecto para solicitar yo les decía que México lo habían fotografiado hasta por debajo de las piedras por muchísimos estadounidenses y yo les quería regresar el favor. No había necesidad de que vieran una foto mía, me comparaban de entrada con un trabajo que había hecho un fotógrafo suizo sobre los americanos y que fue muy influyente en el desarrollo de la fotografía en los Estados Unidos. El ser comparado con una leyenda sin siquiera molestarse en ver si lo que estaba haciendo era parecido o no a lo que él hizo, pensé que ya estaba desahuciado antes de empezar. En ese tiempo entraba la era digital y se me ocurrió que esa era una posibilidad para que mi trabajo saliera de la comparación con una leyenda. La posibilidad de hacer fotografías en la era digital me atrajo mucho. Yo ya había incursionando en eso desde México. Paralelo a eso me doy cuenta de que el proceso de luto con respecto a mis padres no lo había atendido con el esmero necesario como debía, por lo que decidí regresar a México y revelar los rollos que no me había atrevido a revelar. Esa fue la última vez que me metí a un cuarto oscuro. Entonces imprimí 70 fotos, para mí, sólo para mí. Mis amigos me preguntaban qué estaba haciendo y al ver las fotografías los veía muy conmovidos. Cuando regresé a Los Ángeles, el director de la compañía que me había invitado a hacer un CD ROM sobre el tema de mi beca Guggenheim, me dijo al mostrarle las fotos de mis padres: Pedro esto es muy valioso. Pero yo no hice este trabajo para publicarlo, es sólo para mí, le dije. Tienes que hacerlo, me contestó. Entonces de una manera totalmente intuitiva lo hice. Tuvo un impacto muy importante en la comunidad, especialmente por el contenido independientemente de la tecnología. De hecho es el primer CD ROM de fotografía que se hace en el mundo. Los problemas de tecnología que

tuvimos fueron muchos, impresionantes. Manuel Rocha, quien es como un hijo para mí, vino a hacer la música a Los Ángeles. Y esa fue todo una aventura en sí misma cómo la hizo y cómo funcionó.

Sobre *Digital Story Telling* y fotonarrativa

Mi ensayo se dio a conocer por todas partes. Poco tiempo después de haber salido, me invitaron a un encuentro, el *Digital Story Telling*, (organizado por Dana Atchley y Joe Lambert) y lo presentaron como lo que era, un trabajo pionero en su tipo. Mucha gente se adentró en el relato digital, pero no era mi interés realizarlo como única actividad y hacer dinero de esto, mi trabajo fue algo personal, lo hice y seguí produciendo.

¿La gente del *Digital Story Telling* tomó tu trabajo como punto de partida o ellos ya contaban con ciertos elementos estructurales para el desarrollo de este tipo de trabajos?

Coincidieron varios momentos. Habían muchas inquietudes. Había una toma de conciencia que la fotonarrativa, donde utilizas el video, la fotografía, la música y la narrativa, era muy poderosa. Y así pasan los años.

Cuando aparece el internet yo les digo a la empresa que había que mudarse de la plataforma de CD-ROM al internet y ellos no lo entendieron. Pronto la empresa quebró y yo lo subí a internet. Yo vi que el cd ROM era altamente ineficiente en cuestión de mercadeo. No había un lugar específico donde distribuirlos. Se distribuían en librerías donde pasaban rápidamente de moda. Como el mío era el primero, siempre estaba en un lugar preferente. Todo mundo había escrito sobre el proyecto, hasta un artículo de los Rolling Stons habló de él.

Pasó el tiempo y hace alrededor de tres años se presentó la gente de World Press aquí en México para ver si podíamos hacer algo juntos. Lo primero que les dije es advertirles que lean lo que he escrito en contra de ustedes porque he sido muy crítico de las cosas que han hecho ustedes. Lo comentamos y lo abordamos. Ya lo leímos y por eso nos interesa, me dijeron. Lo que criticaba de ellos es que estaban en contra de la era digital con argumentos bastante espurios, y que es una dinámica que se retroalimenta dentro de la comunidad fotoperiodística y de los medios que desplazaron con una serie de reglas fallidas conceptualmente hacia los concursos, imagínate que alguien hace un concurso literario y pone en las reglas que no se puede borrar una palabra, no puedes corregir, una cantidad de sandeces verdaderamente insostenibles. pero que estos movimientos en un momento dado son difíciles de trascender, estas discusiones sobre la verdad del fotoperiodismo, todas estas inquietudes que sólo te atreves a hacer una crítica fuerte cuando no tienes intereses creados. Las revistas y periódicos que se están derrumbando se les está cayendo el mundo, y nadie cree en ellos, quieren defender la fotografía para que eso les de credibilidad y no se dan cuenta de que lo que escriben, para empezar, es un tema muy criticable. Entonces me dicen que nos interesaría que ustedes crearan un diplomado en línea de

algo que ustedes crean que sea interesante. Entonces se me ocurrió hacerlo sobre fotonarrativa. Para arrancar esto se me ocurrió invitar a la persona que me había invitado la primera vez que se presentó a mí años atrás, Joe, Lambert. Vino, nos dio un taller y ya tenía muchos años trabajando en ello. Me había mantenido en correspondencia con él, sabía lo que estaba haciendo. El reencuentro fue muy bueno, muy productivo, aprendimos mucho de ellos, ya habían desarrollado una estrategia para permitir que la gente desarrolle la fotonarrativa. Lo fuimos ampliando poco a poco y ahora estamos en la segunda generación del diplomado. Hemos entrenado a muchos maestros, lo que ha sido interesante ya que los maestros creían saberlo todo y se dieron cuenta de que había cosas en no conocían, un proceso muy interesante de educar a los maestros. Yo creo el potencial de la fotonarrativa es inmenso, porque en esta era que estamos involucrados en la cultura visual como nunca antes. Se pone de manifiesto que no hay una cultura visual pero eso no significa que la gente no tenga nada que decir, sí tienen que decir y no saben cómo. Todo el mundo tiene algo que decir. Podrán decir algo más interesante o de manera más elocuente, pero todo mundo tiene algo que decir. Cuando la gente critica lo que se publica en internet, que son tonterías, yo no coincido con eso. Pueden ser tonterías para mí porque yo no estoy en la dinámica de ese grupo. Cuando mi hijo sube fotos de alguna fiesta y de sus amigos, todos los que están en ese grupo saben perfectamente bien la narrativa a la que hace referencia. Y son importantes para ellos. Aunque su universo sea de 20 personas. Esa es la parte que no se ha identificado suficientemente. Por tratarse de algo que es universal, como el internet, pierden de vista la singularidad del pequeño grupo, con la diferencia de que esa universalidad se compone de puros chiquitos. Cuando tú subes algo a internet hay 18 personas que saben de lo que les estás hablando, 18 personas que les interesa lo que les estás diciendo. Yo tengo más de 5000 personas en mi página pero no todas ellas ven lo que publico, no a todas les interesa, y eso hay que entenderlo, no es algo negativo, simplemente es así.

Sobre la palabra “fotonarrativa” y la diferencia del Digital Story Telling

Es simplemente fotografía y narrativa. No me gustaba el concepto de Digital Story Telling, entendiendo la fotografía como el nuevo slogan, ya no es como era antes. Cuando hablamos de fotonarrativa estamos hablando de algo muy diferente que era pensar en los 60's o los 90's cuando surge el digital story telling. Ellos venden un servicio. Lo primero que hacen correctamente para vender el servicio es acotarlo y sistematizarlo para que no haya muchos errores de interpretación. Pero no es que piensen de una manera muy dogmática. Todo esto está cambiando muy rápidamente porque está en función de las herramientas. Piensa que todas las cámaras contemporáneas hoy en día toman foto fija y video. Una cámara tan clásica como una laika toma video.

El fotógrafo de hoy en día... ya ni chamba tiene. Henia, que es un amigo mío, me decía que hasta hace un año realizaba de 4 a 5 películas al año tomando foto fija. Pero hoy es tan alta la definición de los videos que de ahí toman las imágenes fijas. Se ahorran lo que es nuestro trabajo. Y pronto se quedó sin chamba, la tecnología lo desplazó. Como podrás imaginarte, el concepto de fotonarrativa tiene que

emigrar a todo esto.

Diferencia entre video, videoarte y fotonarrativa o un corto

La comparación no funciona. Son videos compuestos por fotografías en el sentido contemporáneo de la palabra. El elemento central no es la fotografía es la historia. No puedes tener una estructura cuyo materialidad sea el objetivo. Es como si me dijeras que la esencia del libro es el papel. No deja de ser libro si se convierte en pdf. Para definir la fotonarrativa primero hay que entender que la fotografía no es lo que era antes: es todo un abanico de diferentes cosas: video, sonido, imagen, todo es parte de la fotografía. Cuando hablamos de fotonarrativa no pensamos en foto fija únicamente que ahora es digital. Frecuentemente se utiliza el término de multimedia, pero en realidad no son medios distintos, el sonido, el texto, la foto, todos se realizan en el mismo medio, todos son digitales. El concepto de multimedia proviene de la época en que existían diferentes medios con características particulares cada uno: la pista de sonido, la fotografía en papel, el video. Hoy en día todo es intercambiable. En fotonarrativa puede haber foto fija, foto combinada con video, timelaps. Hay tal cantidad de diferentes soluciones técnicas y visuales. Por ejemplo alguien que dibuja y anima su dibujo puede incorporarlo a un discurso fotonarrativo. Es contar una historia con lo que quieras. Este concepto en la era de una ausente cultura visual es la toma de conciencia de que todos tenemos algo que contar. Y que de hecho está ocurriendo y el ejemplo es Facebook. La gente sube imágenes, textos, música, comenta, critica, genera historias. Eso es fotonarrativa. Si sólo se circunscribe a un círculo de amigos cercanos no hay por qué denostar eso. Si alguien tiene la capacidad de trascender ese círculo su trabajo le puede ser significativo a mucho más gente que su círculo cercano. El álbum de familia nunca fue algo universal y es una fotonarrativa.

Muchas de las historias son más interesantes que las soluciones. Es muy difícil la fotografía y al mismo tiempo fácil. Como ocurre en la literatura, cualquiera escribe, pero no es literatura necesariamente. Qué decir, cómo y si lo que yo tengo que decir le interesa a alguien.

También hay que aprender. Todo el tiempo escucho a la gente descalificarse a sí misma porque no son profesionales en determinadas áreas. Lo importante es que funcione. Hay gente que te puede hablar de todos los detalles de la cámara y no saben qué tomar, no saben cómo decirlo. La gente sale de los talleres que estamos dando en buena medida como si hubieran ido a una terapia. En el sentido personal y profesional, de atreverse a hacer cosas, a jugar con las imágenes.

LAS UÑAS DEL TIEMPO

Mónica Sánchez Escuer

I NARRADOR

Una mano extraña, irreconocible, sale de su brazo y le agita el sueño: ¡despierta, despierta!

El hombre abre los ojos: las franjas de sol en el muro le dicen que es tarde. Tardísimo. El reloj miente: 6:44. Su maquinaria se escucha constante, puntual, pero las manecillas no avanzan.

Se levanta apresurado y ahí, de pie frente a la cama, lo escucha: no, no hay ruido, el ruido habitual de los autos rayando el asfalto.

Piensa: es martes, sí, un martes con sonidos de domingo.

Se asoma por la ventana: nadie.

Mira el celular, el televisor, la computadora: no funcionan. No hay energía eléctrica.

Se pregunta qué pudo ocurrir mientras dormía.

El hombre cierra los ojos. Será cosa del sueño, piensa. Los abre. Se baña, se viste como si cualquier día. Para distraerse, imagina a los alumnos festejando su retraso y la posibilidad de un día sin clase.

Con el saco al hombro y un libro al brazo, el hombre abre la puerta:
Y ahí lo encuentra, en cada esquina, aterrador:
el vacío de las calles.

II
NARRADOR

Sus pasos en el concreto rompen esa extraña paz que tensa el sol sobre el pavimento.

Siente las calles aún tibias, como si se hubiesen vaciado hace tan sólo unos minutos. Vibran. Parecen guardar los rumores y rutas secretas de miles de pies ausentes.

El hombre toca puertas, cristales, grita. Nada.

Busca a sus hijos. Amigos, familia. Nadie.

HOMBRE

El día naufraga.

Todo se inunda de pérdida.

Los relojes siguen su curso invisible mientras las sedentarias manecillas marcan el cansancio del tiempo.

III
NARRADOR

Al día siguiente el hombre va a la universidad con la esperanza de hallar respuestas. O al menos, la pregunta correcta.

Recorre el desierto de los salones y pasillos, camina junto al polvo arrastrando los pies y las dudas.

Le aturden, dentro, los ruidos sigilosos del miedo.

Quiere sentarse y se acerca a una de las mesas de concreto con tableros de ajedrez que hace décadas mandó a construir.

Los peones de sus dedos se desplazan sobre los cuadrados de vidrio roto mientras observa todo a su alrededor.

Entonces lo ve. Ahí. En todas partes. El abandono. En sus pequeñas dosis:

El rastro inadvertido del tiempo.

IV NARRADOR

Cuántas veces ha caminado por esas calles, ciego, indiferente, sin observar de cerca su deterioro, sus huecos, su basura.

Piensa en Lipovetsky, en Bauman. Mira los restos y rastros que ha ido dejando el tiempo líquido en la era del vacío.

Observa y analiza, intrigado, los objetos abandonados en lugares insólitos y las grietas, tantas fisuras en suelos y muros; los huesos y cicatrices de esta ciudad hueca.

Todo son huellas, piensa. De los hábitos y costumbres, del hambre, de la prisa y la ceguera, del absurdo y del descuido, de los sueños de futuro.

Al principio supuso que ahí donde se hallaba un vaso, una botella, la envoltura de un dulce, justo ahí había desaparecido un hombre, un niño. Creyó que ese era el rastro que debía seguir para comprender lo ocurrido.

Pero no. No comprende. ¿Qué hacen tantas botellas de alcohol en todas partes? ¿tanta ropa?, ¿tantos utensilios de comida?

Rara vez encuentra dos vasos juntos, dos cucharas, dos platos. Como si la gente tuviera que comer y beber a solas, en lugares públicos, escondida de los otros.

No cree que sea simplemente basura tirada por descuido. El hombre piensa que, tal vez, esos objetos reflejan la manera en que la gente sobrellevaba la prisa, las distancias, la soledad de la vida urbana.

V
NARRADOR

El hombre lleva días, semanas quizás, intentando reconstruir con fotografías el instante en que se vació el mundo.

¿Un perro? Sí, el hombre ve un perro.

Corre tras él, lo llama.

El perro lo mira indiferente y se esconde en una sombra para siempre.

El sonido de la maquinaria no cesa. Al hombre le duele el pecho, tose:

HOMBRE
No hay reloj que mida el dolor, la incertidumbre, el destino.
*

VI
NARRADOR

Mira los muros que lo rodean. El paisaje inmóvil detrás de la ventana.

El hombre se pregunta ¿por qué sigue aquí, solo?, ¿por qué no ha desaparecido como todos?

Oye caer el salitre de las paredes. Los quejidos del techo y su madera podrida. La casa, su casa, también se destruye poco a poco.

HOMBRE

Vivo un eterno presente: entre los trozos y vestigios de un pasado roto y los espejismos de ese futuro que aún no llega.

Aquí, ahora, el pasado y el futuro no existen, son sólo voces de la imaginación y la memoria que se esfuerzan por tener cuerpo y vida en este preciso momento en que los pienso. Y si uno no está atento y las deja correr sueltas por el cráneo, esas voces te devoran todos tus instantes.

VII

NARRADOR

Las noches son largas.

En ellas, la memoria viaja a la velocidad de la luz y satura la mente del hombre con imágenes imprecisas que le muerden los oídos, los ojos, el pecho.

En ellas, se escucha con mayor nitidez la tenaz música del tiempo.

HOMBRE

El pasado es este presente que recuerda, que mira los restos de lo que fue hace a penas unos segundos, o algunos decenios; ese presente que mantiene vivos los secretos de las ruinas y de las grietas mientras alguien las mire.

Las horas avanzan con el ritmo de un corazón viejo.

VIII
NARRADOR

Hace mucho que ya no siente miedo.

Los días se le desgranán como cuentas de un collar roto. Redondos, huecos, luminosos. ¿Cuántos? Ya no importa.

Ni la barba, ni el cabello, ni el pasto de los jardines han crecido. ¿Y si nunca envejece?

Las manecillas siguen estáticas, pero el corazón del reloj sigue andando. Como el hombre sobre el atónito planeta. Sí, tal vez él -¿por qué no?- es el pequeño organismo que mantiene vivo al mundo.

Hoy ha tomado el sol y unas peras del monte. Se siente extrañamente feliz.

No entiende qué pasó y no sabe qué vendrá. No, no le interesa ya comprender el pasado ni imaginar el futuro.

Ha decidido vivir ese eterno presente sin preguntas.

XIX
NARRADOR

La tarde sabe que es tarde.

El aire arrastra sus pasos por la calle anunciando la temperatura de la noche.

6:45

El hombre sonrío. Cierra los ojos. Oye voces que vienen de un tobogán minúsculo de ecos. Reconoce la voz de sus hijos con sus palabras adultas, incomprensibles; su propia voz niña llamando a su padre en el jardín de Tacubaya; y el silbido de su padre, y el seseo de la abuela, y el silencio de su madre.
Su propio silencio.

El silencio...

...ese silbido que permanece en el aire cuando todo se ha ido.

[SONIDO DE UN BIP LARGO...]

FUENTES DE CONSULTA

- Albaladejo Mayordomo, T. (2009).** *Literatura y tecnología digital: producción, mediación, interpretación*. 10 de 11 de 2012 en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-tecnologa-digital-produccion-mediacion-interpretacion-0/html/02485b9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Aguilar, F. L. (1984).** *Superficies y volúmenes: aspectos de la construcción teórica en Arqueología*. Boletín de arqueología americana (10), 23-34.
- Agustín, S. (2006).** *Confesiones* (Vol. XI). México: Lectorum.
- Aristóteles. (1995).** *Física* (Vol. IV). Madrid: Gredos.
- Bachelard, G. (2002).** *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1989).** *La cámara lúcida* (4ª ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1993).** *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bauman, Z. (2009).** *Tiempos líquidos*. México: Tusquets.
- Bergson, H. (2007).** *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Berinstáin, H. (1995).** *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bragaglia, A. G. (1984).** "Fotodinamismo futurista". In J. Fontcuberta, *Estética fotográfica* (p. 91). Barcelona: Blume.
- Calabresse, O. (2012).** "La fotografía como texto y como discurso". en: *EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 3, 24-30.
- Carter, J. (5 de octubre de 2011).** *Digital Photography Review. From How smartphones are changing digital photography*:
<http://www.dpreview.com/articles/9890146101/how-smartphones-are-changing-digital-photography>
- Cartier-Bresson, H. (2003).** "El instante decisivo". In J. Fontcuberta, *Estética fotográfica*, comp. (p. 288). Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortázar, J. (1971).** "Algunos aspectos del cuento". Cuadernos hispanoamericanos (255).
- Real Academia Española (2001).** *Diccionario de la lengua española*. 26 de 11 de 2012: [www.rae.es](http://lema.rae.es):
<http://lema.rae.es>
- Dondis, A. D. (2011).** *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. México: Gustavo Gil.

Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico, de la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós.

Elias, N. (1989). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ellis, G. (2011). *The flow of time and the nature of spacetime*. From FQXI Physics Resources: <http://fqxi.org/data/documents/conferences/2011-talks/ellis.pdf>

Eco, U. (1990). "Para juzgar el siglo XX". *El Nacional*, p. 20.

Eagleman, D. (2011). *Choosing four surprises about time perception*. From FQXI conferences: <http://fqxi.org/data/documents/conferences/2011-talks/eagleman.pdf>

Fontcuberta, J. (2004). "La fotografía será narrativa o no será". *El cultural*.

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gill.

García García, F. C. (2006). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Laberinto.

Hawking, S. (1988). *Historia del tiempo. Del Big bang a los agujeros negros*. México: Crítica, Grijalbo.

Hayles, K. (2 de enero de 2007). "Electronic literature: What is?"; 21 de 10 de 2012, en: *The electronic literature organization*: <http://eliterature.org/pad/elp.html>

Heidegger, M. (1985). *El origen de la obra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1986). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Herbert, W. (24 de Marzo de 2010). "Fast Food Culture: Is It Speeding Up Our Minds?"; 2013 en: *Huffpost healthy living*: http://www.huffingtonpost.com/wray-herbert/fast-food-culture-is-it-s_b_510457.html

Kant, E. (2006). *Crítica de la razón pura*. México: Taurus.

Lambert, J. (2010). *Digital storytelling*. California: Digital Dinner Press.

Lefevre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lessing, G. E. (1978). *Laocoonte o los límites de la pintura y la literatura*. (J. Fernández, Ed.) México: UNAM / Coordinación de Humanidades.

Lippincott, K., Eco, U., & Gombrich, E. (2000). *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

López Aguilar, E. (octubre de 2002). "Julio Cortázar y la fotografía". *La jornada semanal* (397).

López Suárez, M. (2006). "Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía". En *Cuadernos de filología italiana* (Vol. 13). Madrid.

McDermott, K. (2011). "Episodic future thought and its relation to remembering". Retrieved 2013 en: FQXI Physics Resources: <http://fqxi.org/conference/talks/2011>

Marinetti, F. T. (20 de febrero de 1909). "Le futurisme". *Le Figaro*, p. 1a.

Marinetti, F. T. (11 de Mayo de 1912). "Manifiesto tecnico dela litteratura futurista". Direzione del movimento futurista .

Marzal Felici, J. (2011). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.

Meyer, P. (8 de 03 de 2013). Pedro Meyer. (M. S. Escuer, Interviewer)

Miranda Hernández, D. (2000). Paola Weiss: pionera del videoarte en México. Orizaba, Veracruz, México: Comunidad Morelos.

Mora, J. F. (1975). *Diccionario filosófico* (Vol. I). Buenos Aires: Sudamericana.

Pacheco, J. E. (16 de agosto de 1980). "México y la leyenda napoleónica". *Proceso*.

Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza .

Prigogine, I. (1996). *El fin de las certidumbres*. Santiago, Chile: Andrés Bello.

Pring, C. (15 de septiembre de 2012). "The social media and internet statistics". From www.thesocialskinny.com.

Rampton, J. (3 de julio de 2012). Blogging stats 2012 (infographic). From www.blogging.org: <http://blogging.org/blog/blogging-stats-2012-infographic/>

Ricoeur, P. (2001). *Teoría de la interpretación*. 2001: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración* (Vol. I). México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración* (Vol. II). México: Siglo XXI.

Riis, J. (2007). *Cómo vive la otra mitad: estudios entre las casas de la vecindad de Nueva York*. Barcelona: Alba.

Rodríguez Ruiz, A. (2006). *El relato digital. Hacia un nuevo arte narrativo*. Bogotá: Arena.

Sedeño, A. M. (2007). Narración y descripción en el videoclip musical. *Razón y palabra* (56).

Sontag, S. (2006). sobre la fotografía. México: Alfaguara.

Thompson, J., & Smith, A. (1878). *Street Life in London*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle y Rivington.

Zamora, F. (2008). *Filosofía de la imagen*. México: ENAP Unam.

Zhang, M. (13 de junio de 2012). "A snapshots on the photography industry". Retrieved 13 de octubre de 2012 from [Petapixel.com](http://petapixel.com): <http://petapixel.com/2012/06/13/a-snapshot-of-the-photography-industry/>

Configuración (mímesis II).- Es la segunda etapa que establece Paul Ricoeur. La etapa propiamente creativa donde se reconstruye una realidad distinta, una trama que puede derivarse de la prefiguración.

Digital storytelling o relato digital.- es una historia personal contada desde un punto de vista emocional a través de un video compuesto por textos, imágenes y sonidos.

Discurso.- En la semiótica contemporánea, se entiende por discurso “un complejo de signos que pueden tener diversos modos de significación y pueden ser usados con diversos propósitos” (Mora, Diccionario filosófico, 1975). “Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales.” (RAE). Es el lenguaje puesto en acción, el proceso signifiante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforman el eje sintagmático de la lengua. (Beristain, 1995).

Fotonarrativa.- Es una pieza audiovisual o ensayo fotográfico cuyo característica principal reside en su capacidad narrativa. Ésta puede ser biográfica, autobiográfica, testimonial o ficticia. imágenes en secuencia, fotolibros, documentales sociales, periodísticos, videos cortos, relatos digitales, fotoreportajes, etc. pueden considerarse discursos fotonarrativos.

Écfrasis.- Representación verbal de una representación visual.

Iconografía.- “La rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o de la significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.” (Panofsky, 1983, p. 45).

Iconología.- Un método de interpretación de los valores simbólicos de las obras de arte.

Paradoja.- La Real Academia la define como “aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción”. (RAE). Etimológicamente significa “Contrario a la opinión y conocimiento común”. Ferrater Mora amplía el término: “En general, puede decirse que toda proposición filosófica o científica que no haya pasado el acervo común ofrece un perfil paradójico” (Mora, Diccionario filosófico, p. 367).

Prefiguración (mímesis I).- La primera de las tres etapas que Paul Ricoeur establece para de la creación y recepción de una obra, se refiere a la realidad del escritor, la realidad de la que emerge la ficción, las condiciones prácticas y temporales que hacen posible la narración de las acciones.

Refiguración (mímesis III).- Se refiere a la interpretación de la obra o imagen por sus observadores, es decir el proceso de enunciación y su recepción en el público.

Representación.- Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad. Cosa que representa otra. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior. (REA)

Significación primaria o natural.- (Descripción pre-iconográfica). Se aprehende identificando formas puras, líneas, colores, materiales, representaciones de objetos, seres humanos, ciertas cualidades expresivas, atmósferas, etc.

Significación secundaria o convencional.- (Análisis iconográfico). Los motivos artísticos portadores de una significación convencional, temas o conceptos manifiestos en las imágenes (la balanza como símbolo de libertad).

Significación intrínseca o contenido.- (Interpretación iconológica). Se identifica investigando los principios subyacentes de una época, una corriente de pensamiento, una clase social, una creencia religiosa, etc., condensados en una obra, a través de la relación de elementos que constituyen sus valores simbólicos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Alice Liddell, por Charles L. Dogson (Lewis Carroll),1858. (2445px x 2953px) en <http://www.retronaut.com/2012/09/the-real-alice-in-wonderland-c-1862/>
2. Torre Eiffel y el Palacio de la Electricidad, Emile Zolá, 1900. (2725px x 1834px) en <https://www.flickr.com/photos/seriykotik/sets/72157628258241969/>
3. Autorretrato, Emile Zolá, 1892. (1041px 1600) en <https://www.flickr.com/photos/seriykotik/sets/72157628258241969/>
4. Julio Cortázar, Mario Muchnick, 1983. (1152px x 1498) en <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/03/17/01630783.html>
5. “Instrumentos de Tlahuitoltepec, Oaxaca”, Juan Rulfo, 1955. *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, 2010.
6. “Arrieros en un camino”, Juan Rulfo, 1955. *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, 2010.
7. “*Bloody bicycle*”, Annie Leibovitz, Sarajevo,1993. *A photographer’s life 1990-2005*. Random House, 1990.
8. “Autorretrato”, Pedro Meyer, 2011. (1445px x 1075px)
9. Huevo de Núremberg, 1512. El primer reloj de bolsillo construido por Pedro Bell de Núremberg, quien dividió la hora en 60 minutos y los minutos en 60 segundos.
10. “Alegoría de la prudencia de Tiziano”,1565-1575, óleo sobre lienzo
75.5 X 68.4cm, Londres, The National Gallery
11. “Dinamismo de un automóvil”, de L. Russolo, 1913, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro G. Pompidou (104 x 140cm).

12. "Formas únicas de continuidad en el espacio", de U.Boccioni, escultura en bronce (1913) Museo Nacional de Arte, NY.
13. "La corbata y el reloj" de G. Apollinaire, en *Caligramas* (1918)
14. Imagen cronográfica del movimiento de un junco flexible de Étienne Jules Marey,1884. (11.7 x 27.8 cm) Musée Marey, Beaune, Francia.
15. *The cheap fish of St. Giles's*,1876, de J. Thompson, en *Street Life in London* (1878)
16. Mulberry Street, Jacob A. Riis, 1890 (Museum of the City of New York)
17. "Pequeña en la planta textil de Mollhan, Newberry, Lewis W. Hine, 1908. (Librería del Congreso, Washington)
18. *L'éventail*, "Fotodinamismo", Arturo Bragaglia,1928, Biblioteca del Museo de la Ópera, Francia.
19. "Tiempo presente", Mónica Sánchez Escuer, 2014, (digital, B/N 5397px x 3612).
20. "Prisa", Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital, B/N 2987px x 3612).
21. "Restauración", Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital, B/N 2250px x 3687).
22. "Futuro", Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital, B/N 2311px x 3160px).
23. "Simultáneos", Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital, B/N 3203px x 2757px).
24. "El pasado presente", Mónica Sánchez Escuer, 2014, (digital, B/N 4103px x 3257px).
25. "Nobel de literatura", Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital, B/N 3312px x 4000px).
26. "Inaprensible", Mónica Sánchez Escuer, (digital B/N 4787px x 3356px).
27. "Niño con una granada de juguete en Central Park", Diane Arbus ,1962. (39.5 x 38.3 cm).
28. "Retrato ausente", Manuel Álvarez Bravo,1945, (24 X 16.5 cm, Exchange National Bank).
29. "Crecer", Mónica Sánchez Escuer, (digital B/N 3220px x 2350px).
30. Pintura rupestre de la cueva de Chauvet, localizada al sur de Francia, con una antigüedad aproximada de 31000 años. Foto LPG /AP en <http://mediacenter.laprensagrafica.com/galerias/g/cueva-de-chauvet-en-francia-es-patrimonio-mundial>
31. "Nicho 1", Mónica Sánchez Escuer, (digital B/N 2835px x 3780px).
32. *Six bottles. State 1*, Tony Cragg,1988, tinta sobre papel, (37,1 x 61,2 cm).
33. "Enramada", de la serie *Arqueología del futuro*, 2013, Mónica Sánchez Escuer, (dig. B/N 5233px x 3600px).
34. "Cuadro", de la serie *Arqueología del futuro*, Mónica Sánchez Escuer, 2012, (digital B/N 2736px x 3648px).
35. "Llanta" de la serie *Arqueología del futuro*, Mónica Sánchez Escuer, 2012, (digital B/N 2723px x 3310px).
36. "La cadena del tiempo" de la serie *Arqueología del futuro*, Mónica Sánchez Escuer, 2012, (digital B/N 3904px x 3020px).

37. "Jaula" de la serie *Arqueología del futuro*, Mónica Sánchez Escuer, 2014, (digital B/N 2275px x 3356px).
38. "Sacrificio de la piedra" de la serie *Arqueología del futuro*, Mónica Sánchez Escuer, 2014, (digital B/N 2727px x 3636px).
39. "El hombre" del video *Las uñas del tiempo*, Mónica Sánchez Escuer, 2013, (digital B/N 3446px x 4432px).
40. "Fragmentos del presente", Mónica Sánchez Escuer, 2014, (digital, 6000px x 4000px).

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Eduardo Sánchez Osés por traerme aquí, al arte, a la fotografía y a esta maestría que estudiaríamos juntos. A Bárbara Escuer Caligaris por querer y creer. A ambos por todas las puertas, todas las ventanas, todos los mundos.

Gracias a Pablo Roig por ese amplio corazón y esa aguda inteligencia que día a día convocan toda clase de alegrías.

Agradezco especialmente a Leilani Medina Valdés por su valiosa orientación, sus inteligentes comentarios y gran apoyo.

A José Luis Caballero por la confianza y respaldo. A las maestras Laura Castañeda, Isari Rodríguez y Elisa González. A Rodrigo Imaz por impulsar la creatividad y la reflexión. A Laura Evangelina Buendía por sus observaciones y generosa ayuda. A Omar Lezama por sus apreciables consejos y contagioso entusiasmo.

A Pedro Meyer por sus enseñanzas y cariño. A Esteban Silva por su generosidad y profesionalismo. A Ana Mayoral por su enorme corazón. A Nuria Tarragó por su sabiduría. A Chava Sánchez por su apoyo y simpatía. A Adriana Zapeda y Ana Laura Rodríguez por su complicidad y gran afecto, a Fernando Rosas y Rubén Martínez por su solidaridad.

A todos les agradezco su invaluable amistad y cariño.