



UNAM IZTACALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

**La fotografía, medio para la revelación del
sujeto. Un primer planteamiento.**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA
P R E S E N T A
Mendoza Báez Karen Liliana Beatriz

Director: Mtro. **José Antonio Mejía Coria**

Dictaminadores: Mtra. **Andrea García Hernández**

Lic. **María Luisa Hernández Lira**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por el maravilloso milagro de la vida. Por lo infinitamente bendecida que soy; por la salud y la perfección de mi cuerpo.

A mi papá, por todo lo que no me diste y por todo lo que sí también. Por hacerme luchar por lo que quiero y conseguirlo; me hiciste ser más fuerte.

A mis tres pilares...

A Toño, mi profesor. Por ser el profesor que tantos necesitamos, por tu compromiso e incansable trabajo, pero sobre todo: POR CREER EN NOSOTROS. Gracias.

A Luz María, mi maestra. Por ser la psicóloga que tanto me ha enseñado y de la que tanto he aprendido. Por hacerme crecer, por tu ética y profesionalismo, por enseñarme a vivir la vida de manera diferente. Gracias.

A Alicia, mi jefa. Por darme la fortuna del trabajo, por la confianza y por la oportunidad. Eres una mujer a la que admiro mucho y muchas veces, un ejemplo para mí. Gracias.

Sin ustedes no lo habría logrado.

A mi tía Betty, por ser mi apoyo incondicional y tener los brazos siempre abiertos para mí. Eres mi inspiración.

A mi tía Chela, por tu fuerza y valentía; por tus cuidados y muestras de cariño. Por estar siempre, eres la dama que tanto cuido. Te quiero.

A mis primas...

A Vane por ser la ilusión de un mundo mejor, por exigir de mí lo inimaginable, por obligarme a ser más. Por ser mi amiga, mi primhija, mi cómplice, mi compañera y mi hermana también. Por ser el motor para seguir y la luz que alumbra mi vida, te amo profundamente.

A Dee: You, little piece of me!

A mi tío Josué por ser mi tío y mi amigo a la vez, por siempre estar cuando te necesito. Gracias por tu apoyo también incondicional.

A mis primos y a mi familia. Los quiero.

A Edgar, por tu grandísima idea: “deberías estudiar fotografía”. Por ser infalible. Te quiero.

A mis amigas... A Tere, a Rous y a Ivette, por ser mi familia por elección.

A mis amigas y amigos de la Universidad... A tan valiosas personas que me hicieron entender el mundo desde un punto de vista que nunca imaginé que existiera. A Sol, a Jessy, a Alex, a Otto, a Jazz, a Sussy, a Chucho, a Betty, a Chío, a Karlita mi amiga querida, a David... A Javier “el punk”, por ser el único que no me juzgó cuando llegué y a Joel, por ser de mis primeros amigos en la FES y tampoco juzgarme. A Gaby, por acompañarme en este tan largo final. ¡Gracias! Por su valiosísima amistad y por ser parte de mí: los llevo a todos en mi corazón.

A mis amigos...

A Armando, por ser mi amigo y mi socio, por ayudarme a crecer y crecer conmigo, por ser una parte más en mi camino. A ti y a tu familia, gracias.

A Emmanuel, ¡gracias coach! ¡Cuánto le he aprendido!

A Korsshan... por la invitación. ☺

A Alice (nuevamente), a Ari, a La Casita del Árbol, a las niñas y a todo el equipo. Gracias por ser “mi lugar”.

A mis perritos por este amor infinito que tanto me llena. Por hacerme creer en la vida y maravillarme con ella: a Roxie, a Tommy, a Vaco, a Brownie, a Güero y a todos mis rescatados. A Mago por hacerme sentir que soy para alguien y por ser todo para mí. Son mi familia.

A mi primita Zaira, a mi hermosa... El peso más grande que jamás he sentido. Tú y tu partida son la razón que guía mis pasos; la razón que cambió mi vida para siempre, que le dio sentido y motivo para seguir. La razón que tengo para disfrutar de cada espacio, cada momento y cada instante pensando en tu nombre. Por ti, por mí, por nosotras, por todas, te extraño siempre... ¡Esto es para ti!

A Fer y a la familia Alejandri: gracias por todo lo que me enseñaste. A ustedes, por ser el calor que tanto necesitaba. Gracias.

A todos y a cada uno de los que estuvieron involucrados o aportaron para que esto se cumpliera.

Por ser parte de mi camino... ¡Gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. LA FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS: TRES MOMENTOS	15
1.1 El Retrato	16
1.2 El Registro	25
1.2.1 Reducción de tamaño y captura de movimiento	27
1.3 Compartir	30
2. LO OCULTO DE LO FOTOGRÁFICO (LAS DISTINTAS FORMAS DE SER DE LA FOTO)	33
2.1 Foto-Sueño	33
2.2 Lo Ominoso (y la mirada)	37
2.3 La foto de placer y la foto de goce	41
3. EL NEGATIVO	44
3.1 El Negativo, procesos de obtención en el laboratorio Fotográfico	44
3.2 El Negativo según el psicoanálisis: La Verneinung.	45
3.3 De Negativo a Positivo	49
4. IMAGEN-RECUERDO	51
4.1 El Recuerdo	53
4.2 El Ojo y la Percepción	56
4.3 El valor del recuerdo en la identidad	59
5. EL LÍQUIDO REVELADOR, LA PALABRA	62
5.1 La imagen posibilita (porque...)	62

5.1.1 El lenguaje habla desde la imagen	62
5.1.1.1 Saussure	63
5.1.1.2 Lacan	66
5.1.1.3 Sobre la aportación de Vygostki y la argumentación de Barthes	68
5.2 La imagen identifica	69
5.2.1 El Estadio del espejo: Lacan	69
5.3 La imagen simboliza y representa	70
5.4 La imagen (fotográfica) habla, ¿por qué?	71
CONCLUSIONES	74
BIBLIOGRAFÍA	78

UNA CONVERSACIÓN

Como cada martes mi madre y yo salimos a comer. Hay una buena botella de vino entre los dos. Estamos hablando de lo visual, un tema que nos interesa a ambos. Pensamos que el mundo visual contemporáneo sufre de una enfermedad, la enfermedad del exceso y de la facilidad con que obtenemos imágenes. Se pierde el sentido de una visualidad interna porque toda forma de lo visual parece atravesar por las máquinas. La pérdida de los significados visuales es cada vez más grave. Al final de este breve intercambio de ideas mi madre opina que deben escribirse, yo le sugiero que pueden ser parte de este libro justamente (Carrington y Weiz, 2013, p.7).

FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA

..."Me di cuenta que quería dirigir porque quiero contar historias. Todas las historias que quiero contar me las imagino a partir de una imagen".

¿Qué es Ver? "...ver es todo. No podría no ver. Es como percibir.

Cada quien ve diferente, depende lo que le guste, donde haya crecido... Ver es como estar donde tú quieres estar".

¿Qué es fotografiar? "Primero es comunicar porque alguien tiene que ver esa foto y tiene que sentir algo".

"Hay una decisión: o vivo el momento o me acuerdo del momento. Puedes hacerlo o decidir no hacerlo y guardármelo sólo en la cabeza. Me gusta mucho recordar, me baso mucho en mis recuerdos. O sea me gusta mucho ver una foto y clavarme".

¿Cuál es el papel de la fotografía? "Depende de qué nivel... Documentar tu vida, tu día a día para mostrar lo que quieres que vean. Tú construyes lo que quieres que los demás vean de tu vida".

¿Cuál es la necesidad de fotografiar? "Pues inmortalizarte, es como éste afán de ego, de dejar tu huella... Como de no dejar de existir".

K.S.

INTRODUCCIÓN

El ser humano es un ser visual por naturaleza. Los animales varían en su dependencia a los distintos sentidos y en el caso del ser humano, el sentido principal es la vista. Por ejemplo, existen animales que basan su supervivencia en el olfato, los murciélagos en la audición, algunos peces en el gusto, etc (Morris, 1992). Y aunque los hay con mayor alcance (como el águila) se puede decir que en el humano, la visión es probablemente el sentido más importante. De ahí entonces, basa en ello la mayor parte de su creación; de la misma forma en que lo hace para articularse con otros seres humanos.

Es decir, las relaciones humanas (además de complejas), inician principalmente desde en un primer golpe de vista; como cuando preferimos a una u otra persona por su aspecto físico, constituido ya sea por su forma de vestir, su complejión, su color de piel, los colores que usa, peinado, maquillaje, corte de cabello, entre muchas otras más. Ésta primera impresión, significa el primer envío de información que alguien nos da a través de su imagen. En otras palabras, la imagen es información.

Remontándonos a los orígenes de la humanidad, las primeras manifestaciones “artísticas” son prueba de la capacidad intelectual que nos diferencia de los animales. Las pinturas rupestres por ejemplo, significan entre muchas otras, la representación de la realidad de una forma abstracta; cosa que demuestra cómo el hombre primitivo comenzó a tener consciencia de sí y con ello actividad más allá de su mera funcionalidad. Esto, significaba a su vez la disociación del hombre y el medio (Lommel, 1966). Es decir, cuando el esfuerzo del cazador para someterse a su ambiente natural se encontró perturbado por la necesidad de matar, éste comenzó su búsqueda por liberarse de tal contradicción, pues aunque su matanza era necesaria para su supervivencia, ésta le pesaba espiritualmente cada vez más. Así llegó a una de las mayores realizaciones intelectuales, como la de reproducir a los animales que mataba por medio del arte

buscando el contenido espiritual del animal en la representación que hacía de éste a través de las imágenes que ejecutaba. .

El arte rupestre nos guía según Lommel (1966) sobre todo a dilucidar que probablemente eran individuos dotados de “reflexión” y no los rudos salvajes que comúnmente se cree. Más aún incluso, demuestran un momento decisivo en la diferenciación del hombre como Homo Sapiens a decir tan sólo por su relación con las cuevas donde fueron encontradas las primeras de estas pinturas.

De ahí al ser humano actual se ha llevado el uso de lo visual a prácticamente todos los ámbitos, como son la industria, el arte y lo cotidiano (tan sólo por mencionar algunos). Tanto que por ejemplo ciertos autores hablan ya del *homo videns* con referencia al impacto de la imagen en la persona (Renobell, 2005).

Pensemos en la industria del maquillaje femenino, por ejemplo; dedicada exclusivamente a resaltar la *imagen*¹; en la forma en la que un producto está diseñado o cómo una marca elige los colores de su logo para *lucir*² más atractivo “la imagen se ha convertido en un valor añadido al producto sin tener muchas veces un valor funcional expreso (Echavarren, 1999, citado en Renobell, 2005, p. 9)”. O pensemos en el mundo del arte visual que refiere a una de las manifestaciones más íntimas del hombre, por ejemplo lo que es la pintura o el cine, éste último como el constructo perfecto entre lo visual y lo sonoro (“Godard dota al cine de una dimensión filosófica en la generación de un pensamiento en imágenes, que muestra cómo es que la imagen piensa”, Rangel, 2015, I). La

¹ Imagen (Del lat. Imago, inis).

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

2. Opt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.

3. Ret. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.

4. Opt. Reproducción de un objeto formada por la convergencia de los rayos luminosos que, procedentes de él, atraviesan una lente o aparato óptico, y que puede ser proyectada en una pantalla.

² Lucir (Del lat. lucere).

1. intr. Brillar, resplandecer.

2. Iluminar, comunicar luz y claridad.

3. Llevar a la vista, exhibir lo que alguien se ha puesto, normalmente como adorno.

arquitectura, el diseño, la mercadotecnia, los medios de comunicación, etc. Todo está pensado en base a... Un único motor: el visual.

Así encontramos a la imagen presente a cada momento y en cada lugar; transformándose constantemente junto con el hombre... ¿O el hombre junto con ella? ¿Qué sucede primero?

La imagen, es una forma de obtener información y el hombre puede llamarse hombre desde el momento en que la incorporó a su actividad intelectual. De allí comenzó a basar su mundo a partir de lo que sus ojos le decían de él y desde entonces no ha dado mayor fe de lo que es real, sino de lo que le es visual.

Es desde este momento que comienza a tomar importancia el presente trabajo, ya que éste dedica una completa argumentación sobre lo que es *lo visual* y su significancia; que es sobre todo, su importancia dentro del mundo psíquico en términos de fotografía. Se habrá de comprender principalmente qué papel tan decisivo juega el ojo y la mirada en la constitución psíquica del sujeto para llegar a la idea de cómo una fotografía envuelve información sobre la historia de una persona.

Hablaremos (y desde aquí aclararlo) no de fotografías de paisajes, de la envergadura de un ave capturada en el momento preciso o de una imagen construida a base de los avances tecnológicos de hoy en día, si no hay que tener presente a lo largo de todo este trabajo que en lo que se pensaba mientras se escribía era en imágenes de retrato, imágenes de personas, fotos periodísticas tal vez o simplemente, de fotos que hablan de una historia, de fotos cuya narración hable de la cotidianidad de la vida.

Así, comenzamos este largo viaje explicándonos a través de los diferentes capítulos lo siguiente:

1. La evolución del invento fotográfico, cámara fotográfica y fotografía desde su inicio hasta nuestros días. Paso obligado para comprender el impacto que dicho invento tuvo en la humanidad y en su nueva forma de ver el mundo, a la

gente y en la transmisión de información. Capítulo que habla sobre la transformación de éste nuevo “recurso”, el del hombre con él y de su inagotable búsqueda por alcanzar su inmortalidad con él.

2. Puerta abierta a pensar la fotografía de manera distinta, desde un fondo oculto y aparentemente desconocido. Basándonos en el *Capítulo VII de la Interpretación de los sueños*, se compara con el sueño y se plantea la fotografía como un frente proveniente de un mundo oscuro y tenebroso, pero a la vez gozoso. Se hace un recorrido por la transformación de la palabra en alemán heimlich y unheimlich y se plantean similitudes con el El placer del texto escrito por Barthes.

3. El más dedicado de los capítulos, el momento cumbre o médula de toda esta obra. Siguiendo sobre la misma línea del capítulo anterior, el capítulo tercero, **El Negativo**, plantea la fotografía como un anverso y un reverso, haciéndola ver como un bidimensional, con un lado opuesto y uno equivalente. Como aquí, como ahí, como todo: positivo y negativo. Pasando por la obra magistral de Freud dedicada específicamente a “lo negativo”, sin perder de vista el tinte fotográfico, haciendo una comparación con él incluso desde sus propios términos.

4. El recuerdo... La esencia de la fotografía. Es una re-construcción de lo escrito por Freud sobre la percepción, representación y recuerdo en su *Proyecto de Psicología para Neurólogos* para explicarnos lo más cercano posible (aunque inconcluso) el recuerdo.

Retomando un poco lo que Lacan dice sobre la imagen del luego sujeto en el espejo y combinándola con la identidad que a su vez, muestra el fin último de la fotografía: la preservación de sí.

5. La construcción del lenguaje y el intento por articularlo con la imagen. Al ser la palabra la que construye y desnuda al ser por completo, consideramos imprescindible incluir el desboque verbal que la imagen provoca. Teniendo como base la parte principal de la obra saussuriana que por su parte después

retoma Lacan y mencionando (tan sólo algunos) de los otros quienes también dedicaron parte de su obra al complejo y misterioso tema sobre el lenguaje y el pensamiento, tales como el semiólogo Barthes y el sociocultural Vygotski.

Se trata de justificar por qué la imagen es importante para el lenguaje y viceversa, “viven en una relación dualista, dinámica constante en la que es casi imposible entenderse uno sin la otra y viceversa, juegan un papel definitorio en el discurso del sujeto”.

Inspirado en Roland Barthes, éste es un trabajo del que se considera particularmente pertinente su realización debido al gran auge que la imagen, principalmente la fotografía, ha tenido a lo largo de los últimos años y, a la forma en cómo el mundo se ha articulado en torno a ella. El sujeto no habla ya en palabras, sino en imágenes.

Partimos también desde la idea de **ver** como un absoluto, en donde el mundo mismo es la embriaguez de colores, figuras y formas que hacen la potencia de lo visual. Y, al ser amantes de lo visual, gozosos del ver, es un trabajo que converge distintas disciplinas, campos del conocimiento y de la experiencia, que ofrece un lugar de reflexión, que invita e incita a abrir... Las puertas de la percepción.

Es un trabajo cuyo objetivo parte desde la idea hipotética de provocar el habla a partir de la imagen fotográfica y que facilite, mejor aún, el análisis. Por lo que establece realizar un primer planteamiento de por qué la fotografía podría ser utilizada como recurso facilitador entre inconsciente reprimido y el habla que “cura”³.

Teniendo entonces connotaciones ligadas tanto a los territorios del arte, como a la clínica psicoanalítica surgen diversas preguntas como son:

³ Curar. (Del lat. curare, cuidar).
tr. Sanar las dolencias o pasiones del alma.

- ¿Se puede dar un uso clínico a la fotografía, como medio de enlace entre lo reprimido y lo consciente?
- ¿Cuál es la posibilidad de que exista algo desconocido u oculto para el sujeto en lo que la fotografía muestra?
- Como análoga a los sueños en tanto imagen, ¿se puede hacer un análisis de la fotografía?
- ¿Qué fin tiene la actual insistencia de conservar y archivar experiencias a partir de las fotos?
- ¿Qué le da el valor a una fotografía, según el sujeto?
- ¿Existe la opción de que la fotografía sirva de medio para recordar aspectos del pasado que han quedado reprimidos?
- ¿Con el apoyo de la fotografía como recurso visual se pueden articular aspectos del pasado con situaciones actuales del sujeto?
- ¿Cuál es la relación entre lo que un sujeto ve en una imagen y lo que recuerda a partir de ella?

Las conclusiones llegan hasta donde se desee seguir, son una invitación abierta a continuar indagando sobre el alcance de la fotografía en nuestros días pero sobre todo, sobre el impacto que tiene en la transformación de la humanidad.

La conclusión es una posibilidad de contemplar nuevos abordajes de lo visual, un continuo trabajo con todos los aspectos a los que puede tocar la potencia de la imagen, lo visual.

1. LA FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS. TRES MOMENTOS.

"I thought this song could be like... a photograph. Captures us in this moment in our lives together".

Her (2013)

La historia de la fotografía resulta ser amplia, ocupa desde los primeros intentos para entender los procesos y fenómenos lumínicos de hace algunos siglos, hasta las fotos de desecho que borbotan en nuestros días. Por supuesto, el primer dato del que se tiene registro hasta lo que conocemos actualmente como fotografía llevó un largo proceso en el que se encuentran involucrados un sinnúmero de nombres de experimentadores, de sustancias químicas, pruebas, horas de trabajo y sin duda, de fotógrafos.

Digamos que todo empezó por aquel que pensaba en capturar la luz y plasmarla en un papel, pasando por aquel que reflexionaba sobre la posibilidad de hacer que las imágenes fuesen fijadas de manera duradera sobre un papel, hasta llegar al momento del "divertimento", de lo todo mostrado y de lo todo desechado.

Sin embargo y a pesar del largo periodo de desarrollo existen palabras que aún desde el inicio y hasta nuestros días permanecen latentes dentro de los textos y expresiones que se refieren a la fotografía y a su acción. En la larga lista que se forma podemos encontrar el documentar, la autenticidad, lo histórico, el recuerdo, el estudio, el transmitir, el compartir, la herencia, la denuncia, el narrar, el almacenar, la realidad, el detalle, el momento, el alcance, el registro, la captura, la verdad y el evidenciar.

Pero, por larga que fuese, siempre quedarán las mismas interrogantes: ¿Qué es la imagen y a qué debemos el placer de ver? ¿Cuál es la magia de la fotografía? ¿A qué le atribuimos tan semejante trascendencia? ¿Cuál es su finalidad? ¿Mostrar la realidad? ¿Documentar la historia? ¿Perpetuar el momento? ¿O simplemente, encontrar la belleza de lo cotidiano? ¿Cuál es el uso de la

fotografía? ¿Será acaso el de auxiliar de la memoria?

En palabras de Newhall en 2002, la fotografía es una manera de fijar la imagen de la cámara, utilizando la acción que la luz ejerce sobre sustancias sensibles ante ella.

Abordaremos brevemente parte de la larga evolución de la fotografía desde su invención hasta lo que hoy conocemos como el mundo fotográfico digital y todo lo que éste conlleva. Por lo que se proponen tres momentos decisivos a partir de los cuales, se cree hubo un cambio de dirección en el rumbo de la humanidad

1.1 El Retrato

Inicialmente, la necesidad de fotografiar surgió a partir de observadores de la naturaleza que buscaban profundizar su conocimiento sobre ésta. Con el tiempo, la preocupación por explicar el fenómeno lumínico llevó a los filósofos a concentrarse en los efectos de la luz y todas sus manifestaciones. Sin embargo, el proceso significativo fue hasta Aristóteles, quien propuso que al dejar pasar un haz de luz por el orificio de la pared de una habitación completamente oscura, éste, plasmaría la imagen invertida en la pared opuesta. Así, conocimos lo que por entonces llamó con el nombre de: cámara oscura.

Como elemento auxiliar del dibujante, fue primeramente descrita por Giovanni Battista Della Porta y posteriormente artistas como Leonardo Da Vinci hicieron uso de ella como herramienta para lograr mayor detalle y perfección en sus obras, por lo que su popularidad en Europa, aumentó. El conde Francesco Algarotti dedica un capítulo a la cámara oscura en su *Sopra la Pittura* en 1764: “los mejores pintores modernos italianos han aprovechado considerablemente este recurso y de otra manera no habría sido posible que representaran las cosas con tanta naturalidad” (Newhall, 2002, p. 9).

Más tarde en el siglo XVII el uso de miniaturas y retratos, de moda en aquél tiempo, obligó a la sociedad europea imposibilitada para costear tales obras, a optar por opciones de menor costo. Maximillien Robespierre por ejemplo, fue muy popular en su época, debido al uso de la cámara oscura como instrumento para lograr perfección en sus trabajos.

Se conoce también el uso de la silueta, el cual era un retrato del perfil de la persona, que se hacía de manera económica y automática, pues tan sólo consistía en realizar una copia del perímetro de la sombra de la persona sobre un papel negro y que luego, cuidadosamente se recortaba para finalmente ser montada en un fondo blanco.

Sin embargo, no fue sólo la búsqueda de un método más fácil y económico lo que llevó a crear un aparato que capturara la realidad visual, sino también lo fue el propósito de prescindir del lápiz del artista pues únicamente el lápiz de la naturaleza podía servir. Es decir, se fijó la meta de conseguir que la luz por sí misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano.

Es en este momento donde aparece la primera persona que intentó registrar la imagen de la cámara valiéndose únicamente de la acción de la luz: Thomas Wedgwood, quien ya estaba familiarizado con la camera oscura. Poco antes de 1800 sensibilizaba papel blanco o cuero blanco humedeciéndolo con solución de nitrato de plata con lo que se sólo logró que cuando la sombra de alguna figura era proyectada sobre la superficie debidamente preparada, la parte oculta permanecía blanca y el resto se convertía rápidamente en negro.

El logro de Wedgood tan sólo fue exponer una figura en el papel sin lograr mantenerla permanente aún en la luz (estos trabajo sólo se realizaban en un cuarto oscuro), sin embargo y aunque desanima se puede considerar ya como negativo a este primer intento de Wedgood por plasmar la luz en material sensibilizado.

Posteriormente Joseph-Nicéphore Niepce, también tuvo la idea de lograr dibujos mediante la luz y aunque tuvo más éxito que Wedgood, sólo existe hasta

nuestros días un ejemplo de su trabajo que data de 1827. Su idea de dibujar con la luz surgió a partir de la litografía, pues Niepce proponía sustituir las pesadas y molestas piedras que se utilizaban por placas de metal. Para sus experimentos requería de dibujos pero dada su escasa habilidad artística, hurgó en la necesidad de hacerlos mediante la luz. Días después, describió su cámara como "una suerte de ojo artificial", una pequeña caja cuadrada de seis pulgadas de lado donde se coloca un tubo que puede ser alargado y que lleva un vidrio lenticular.

En Mayo de 1816 escribió a su hermano:

Coloqué el aparato en la habitación donde trabajo, frente a la jaula de los pájaros y a la ventana abierta. Hice el experimento de acuerdo al proceso que conoces, querido amigo, y vi en el papel blanco toda la parte de la jaula que puede ser vista desde la ventana y una débil imagen de los marcos de la ventana, los que estaban menos iluminados que los objetos exteriores... Este es sólo un intento muy imperfecto.... La posibilidad de pintar de esta manera me parece casi demostrada... Lo que tú habías previsto ha ocurrido. El fondo del cuadro es negro y los objetos blancos, es decir, más iluminados que el fondo (Newhall, 2002, p. 13-14).

Newhall explica que ésta es una descripción precisa de un negativo y que si Niepce hubiera podido hacer copias de esos negativos, habría invertido nuevamente los tonos, con lo que se corresponderían a las luces y sombras del natural. Sin embargo, no pudo descubrir la manera de hacerlo, y por el contrario, comenzó a buscar una sustancia que ante la luz se hiciera más pálida y no más oscura. Sus intentos fueron infructuosos, pero luego, encontró una especie de asfalto de nombre betún de Judea con el que logró la primera fotografía que se conoce: *Vista desde la venta en Le Grass*, en 1827. Para poder lograrla, se dice que la exposición duró 8 horas, en el sol y que en ese plazo, al viajar de este a oeste, iluminó ambos lados de los edificios, destruyendo la distribución inicial de la luz.

Posteriormente en un viaje de regreso de Londres, se detuvo en París para visitar a Louis-Jacques-Mandé Daguerre, quien de igual manera realizaba investigaciones orientadas hacia capturar la imagen de la cámara mediante “la acción espontánea de luz”.

Daguerre fue un artista de teatro quien junto con su socio Charles-Marie-Bouton eran propietarios del Diorema, un teatro que se utilizaba para exhibir grandes cuadros de tipo ilusionista.

Samuel F. B. Morse, un pintor e inventor norteamericano escribió una extensa carta a su hermano, quien, como director del Observer de Nueva York, la publicó en su edición del 19 de abril de 1839. Algunos fragmentos son:

Anteayer [...] visité a Daguerre, en sus habitaciones Diorama, para ver estos admirables resultados. Están realizados sobre una superficie metálica, los ejemplos principales tienen unas 7X5 pulgadas y se asemejan a los grabados de aguantina, porque están en un silbe claroscuro y no en colores. Pero es inconcebible la exquisita minucia de su delineación. Ninguna pintura o grabado se la ha aproximado. Por ejemplo, en una vista de la calle, se puede percibir un signo distante y el ojo llega a advertir que en ese signo hay líneas de letras, pero tan pequeñas que no se podrían leer con la simple mirada. Con ayuda de una poderosa lente, que aumenta 50 veces, cada letra aparece clara y distintamente legible, como también las mínimas grietas y líneas en las paredes de los edificios o en los pavimentos de las calles. El efecto de la lente sobre el cuadro las mínimas grietas y líneas en las paredes de los edificios o en los pavimentos de las calles (Newhall, 2002, p. 16).

Y el día 4 de diciembre de 1829, Niepce y Daguerre firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar diez años. Sólo cuatro transcurrieron y Niepce falleció en Chalon-sur-Saone.

Daguerre continuó solo sus investigaciones, su descubrimiento: "encontrar un método para recibir, en una placa por él preparada, la imagen producida por la

camera obscura, con el cual un retrato, un paisaje o una imagen de cualquier tipo, proyectada sobre esa placa mediante la camera obscura común, deja allí su impresión, en la luz y sombra, y así realiza el más perfecto de los dibujos. Una preparación aplicada a la imagen la conserva durante un período indefinido. Quizás la ciencia física no haya ofrecido nunca una maravilla comparada a ésta".

En 1837 logró bastante bien una fotografía, un bodegón con figuras de yeso y una botella recubierta de mimbre, ejemplo más antiguo de lo que posteriormente pasó a llamarse: *daguerrotipo*. Aún la podemos encontrar, firmada y fechada en la colección de la Société Française de Photographie en París y es muestra de las posibilidades de un nuevo medio gráfico que habría de revolucionar la creación de imágenes.

Sus avances continuaron y en 1839 publicó su procedimiento para obtener fotografías. Como resultado obtuvo un registro de las luces en una placa donde las sombras quedaban representadas por la superficie espejada y comparativamente descubierta de la placa; cuando se miraba a ésta como refleja de un campo negro, la imagen aparecía en positivo. La importancia del suceso... Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la camera obscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos (Newhall, 2002, p. 19).

La noticia del invento de Daguerre llegó a oídos de William Henry Talbot, quien por su parte y con toda independencia había inventado una técnica que le pareció idéntica a la de Daguerre, por lo que se apresuró a publicar su obra y a aducir así la prioridad en la invención.

Su descubrimiento de un sistema fotográfico surgió principalmente por la siguiente idea:

... utilizar una camera obscura y proyectar la imagen de los objetos sobre una hoja de papel colocada en su foco: imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a

esfumarse rápidamente. Fue durante estas reflexiones que se me ocurrió la idea: qué hermoso sería si se hiciera posible que tales imágenes naturales fueran impresas en forma duradera y quedaran fijas sobre el papel (Newhall, 2002, p. 19).

Tanto como pudo apresurarse, consiguió lograr una solución de cloruro de plata, una solución sensible a la luz e insoluble en agua y que quedaba impregnada en el papel al que mojaba con ella. Así colocó una hoja vegetal, una pluma y un trozo de encaje en contacto con el papel previamente preparado al cual posteriormente expuso a la luz solar. Lo que obtuvo fue un gradual oscurecimiento del papel donde la opacidad del objeto no protegía de la luz a la superficie, teniendo como resultado una silueta blanca contra el fondo oscuro del papel ennegrecido al cual llamó *shadowgraph*, hoy por nuestra parte lo conocemos como una imagen en **negativo**.

Ya para el 28 de febrero de 1835, describió cómo podría hacerse una imagen en positivo de esa otra en negativo a lo que apuntó: "en el proceso de Fotogenia el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, produciendo un segundo dibujo en el que luces y sombras quedarían invertidas" (Newhall, 2002, p. 20).

Pero, antes de que esto fuera posible, el negativo debía ser "fijado", es decir, quedar insensible a la acción ulterior de luz. Talbot lo consiguió pero su técnica de "conservación" no fue permanente y muchos de sus primeros experimentos con distintas soluciones se han desvanecido, incluso tan completamente que algunos sólo conservan la firma de su creador dando como prueba de que la hoja blanca tuviera alguna vez una imagen. Sin embargo, su proceso al menos, estabilizaba esos "dibujos fotogénicos", hasta el grado en que pudieran ser vistos a la luz del día e impresos como positivos.

Por otro lado y mientras Talbot publicaba sobre cómo fijar las imágenes de la cámara obscura y hacer que la imagen resistiera la luz del sol, John F. W. Herschel, astrónomo y hombre de ciencia, se dispuso a solucionar el problema de manera independiente.

Al igual que Talbot, también sensibilizó el papel con sales de plata, de su cámara nada se sabe pero su método de "contrarrestar la acción ulterior" de la luz fue una contribución fundamental y en 1839 registró su contribución ya que con dicho compuesto había finalmente logrado fijar sus fotografías.

Hoy en día el químico es conocido como tiosulfato de sodio aunque los fotógrafos lo siguen llamando "hipo" y desde entonces casi todos los procesos fotográficos que le siguieron se apoyaron en su descubrimiento.

Otra gran (gran) aportación de Herschel a quien también en buena medida se le considera como lingüista, fue haber hurgado en proponer la palabra "*fotografía*" para reemplazar a la expresión un poco rebuscada de "dibujo fotogénico" que utilizara Talbot, así como también las palabras "positivo" y "negativo" para "copia revertida" y "copia re-revertida". Tales palabras pronto fueron adoptadas universalmente y aún utilizadas actualmente.

Ya publicado el proceso del daguerrotipo lo que preocupaba al público era el alto costo que resultaba pues la cámara y el equipo de procesamiento tenían un valor de 400 francos, y el tamaño del aparato, pues éste era demasiado abultado; por lo que pronto comenzaron a aparecer cámaras más pequeñas y menos costosas. Con ellas las medidas de las placas para uso de las cámaras se aceptaron internacionalmente.

Ahora, los primeros daguerrotipos se hacían principalmente de arquitectura debido a que el tiempo de exposición de acuerdo a la técnica de Daguerre, era tan prolongado que no se podía tomar a personas. Muestra de ello, la litografía hecha sobre un daguerrotipo, de la catedral de Notre-Dame en París, publicada en la revista *Le Lithographe*. Aun siendo tosca, Newhall comenta, la copia indica un uso importante del nuevo invento: era un sustituto del dibujo al natural (2002).

Pero al cabo de un tiempo y como era de esperarse, los daguerrotipos se hicieron rápidamente populares; entre 1840 y 1844 por ejemplo, se publicaron en París 114 vistas de paisajes.

Sin embargo y a pesar de la popularidad de los daguerrotipos de arquitectura, la gente no quedó del todo satisfecha, pues la invención no cumplía con una de las primeras promesas: la inmortalidad del retrato.

Daguerre incluso se desalentó de no poder obtener retratos con su invención debido al largo tiempo de exposición requerido.

En abril de 1840 Jean-Baptiste-Françoise Soleil (citado en Newhall, 2002, p. 28) escribió: "las esperanzas despertadas por la obtención de retratos no han sido aún cumplidas... No sé hasta ahora de ningún retrato obtenido en que los ojos estén abiertos y la actitud y el rostro sean naturales".

El problema era el tiempo de exposición pues éste debía ser de horas enteras para poder captar la mayor cantidad de luz posible, pero... ¿quién podría soportar semejante periodo de tiempo inmóvil y con una luz apuntándole a los ojos?

Entre varios intentos por resolver el complicado asunto, cabe mencionar que para aumentar la iluminación, los primeros estudios del retrato se valían de espejos para reflejar la luz solar. Por supuesto, la experiencia era enceguecedora, sin embargo los intentos no quedaron ahí ya que los avances y los intentos continuaron hasta lograr tiempos de exposición menores.

A partir de entonces el verdadero auge del invento se dio pues tan pronto como se obtuvieron tales avances técnicos, se abrieron una cantidad de estudios fotográficos hasta la fecha no definida a lo largo y ancho del mundo. La demanda fue tal que una galería de Nueva York se jactó de hacer de trescientos a mil retratos por día. Sin importar posición o clase social, cualquiera podía ser recordado y dejar registro de sus rasgos que, de otra forma, habrían sido olvidados. A ello Oliver Wendell Holmes, médico norteamericano, hombre de letras y fotógrafo aficionado, llamó la fotografía como "el espejo con memoria".

Por ejemplo, muestra de ello la enorme demanda por retratos de familia que se debió en gran parte por la fuerte época que se pasaba frente a la muerte en el siglo XIX, cuando la tasa de mortalidad era muy alta, especialmente en menores.

Con todo esto se puede mencionar aquí el primer momento en la historia de fotografía hasta entonces conocida, la búsqueda de una forma de perpetuarse en una imagen: el retrato, la resistencia por aceptar la inmortalidad. Es la búsqueda de hacerse inolvidable, la inmortalidad del espíritu.

De esta manera el slogan publicitario pasó a ser el cuplé que decía: "Conserva la sombra, donde la sustancia se esfuma. Deja que la Naturaleza imite, lo que la Naturaleza hizo".

Sin embargo y a pesar de su reconocida importancia, el daguerrotipo estaba condenado: no se prestaba a una duplicación, era frágil y debía ser conservado en un estuche o bien ser enmarcado, pero sobre todo: era caro. Finalmente con el tiempo, en 1864 la tarea "daguerrotipista" dejó de aparecer en las guías comerciales de San Francisco.

Mucho antes de eso Talbot anunció un avance en su proceso de dibujo fotogénico y le dio el nombre de *calotype* o lo que es lo mismo: **calotipo** o "*bella imagen*" en griego.

El logro de Talbot fue haber dado a la fotografía uno de los principios del revelado: sensibilizó papel para exponerlo a la luz, usó solución como revelador físico que mostraba gradualmente la imagen y fijó tales negativos para después imprimirlos.

Con el invento de Talbot comenzó a haber varios intentos artísticos, de los que destaca el de David Octavius y Robert Adamson quienes idearon un retrato colectivo de 457 hombres y mujeres reunidos en una convención en Edimburgo para fundar la Iglesia Libre de Escocia.

La sociedad fotógrafa de aquel entonces se dividía entre quienes practicaban la fotografía como vocación y quienes lo hacían como profesión, se sostenían discusiones sobre el papel artístico de la fotografía y hubo incluso quien negara a ésta como arte independiente.

De otra forma Lady Elizabeth Eastlake cuya estética no incluía a la fotografía como una de las Bellas Artes, en su "Fotografía" para el London Quarterly Review en 1857, escribió:

Para todo aquello para lo cual el Arte, así llamado, ha sido hasta ahora el medio pero no el fin, la fotografía es el agente indicado... Es el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada (...) Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra -sin ser carta, mensaje ni cuadro-, con la que ahora se llena felizmente el espacio entre ellos (Newhall, pg. 85).

De ahí y con todos los avances sumados, llegaron quienes usaron la fotografía como medio para registrar el mundo de su alrededor. La fotografía comenzaba a significar el medio necesario para trasladar un detalle a casi infinito.

1.2 El Registro.

Por ejemplo, a finales del siglo XIX se comenzaron a hacer los primeros registros en fotografía de la guerra civil en Estados Unidos cuyo autor fue Roger Fenton. Sus obras fueron expuestas en Londres y para un público acostumbrado a las fantasías comunes de ver en la pintura, esas fotografías parecieron sosas. Sin embargo, no dejaron de reconocer en ellas la virtud de una cámara que era un testigo fiel. El *acontecer* en la fotografía estaba por empezar a verse.

Otro más a quien le debemos los inicios del registro histórico, fue el antiguo daguerrotipista Brady, quien tras haber mostrado su interés por la historia con la publicación de *The Gallery of Illustrious Americans*, encontró el sentido de la

documentación fotográfica, lo cual le impulsó a emprender el registro de la Guerra Civil.

Brady junto con todo su equipo de colaboradores, logró documentar todas las fases de la guerra que su técnica le permitiese abarcar, como son: campos de batalla, ruinas, oficiales, soldados, artillería, cadáveres, barcos, ferrocarriles, etc. A sorpresa de todos, se encontraron más de siete mil negativos cuando se llegó a la declaración de paz y Brady fue incluso considerado como haber sido el primero en emprender la documentación fotográfica de la Guerra Civil.

Éste significó el otro gran momento en la historia de la fotografía pues lo que se registraba ahora era la historia que se producía y ya no sólo la apariencia de los lugares lejanos o los paisajes que los viajeros consideraban dignos de recordar. Ahora también lo eran los acontecimientos.

Escenarios bélicos se habían pintado desde mucho antes, pero ahora, un hombre con un rifle yaciendo muerto en el suelo, era considerado un retrato. Dicho de otro modo, ese hombre había vivido, ese era el lugar donde había muerto y esa era su apariencia en el mismo momento en el que espiraba; la escena en sí comenzaba a contar historias que de otra forma, no se habrían contado.

La gran cualidad de la fotografía es que puede transmitir con mayor vigor que ninguna otra elaboración de imágenes y es ésta misma la que la destacaba del pintura, por ejemplo, por la fe indefinible en la realidad y en la autenticidad que las fotografías muestran.

La creencia fundamental en la autenticidad de las fotografías explica por qué son tan melancólicas las imágenes de quienes ya no viven y de una arquitectura ya desaparecida. Ni las palabras ni el cuadro más detallado pueden evocar un momento de tiempo pretérito en forma tan poderosa y completa como la que logra una buena fotografía.

1.2.1 Reducción de tamaño y captura del movimiento.

En las primeras fotografías la acción no se registraba sin embargo, en *Manual of Photographic Manipulation* (1858), William Lake Price señaló:

Si existe una dirección que debemos preferir para buscar una mayor excelencia y un interés artístico en la imagen fotográfica... será la de aquel proceso, muy acelerado por los avances ópticos y químicos, que permita que cualquier dimensión y clase de imagen pueda ser tomada instantáneamente, y no debemos desesperar de llegar a ver ese resultado (Newhall, p. 59).

Al pasar los años por ahí de 1859, las primeras fotografías en las que el movimiento se registró, fueron las visitas estereoscópicas de calles urbanas, pobladas con las figuras minúsculas de sus peatones. Se empezaba a hablar de un obturador y de la fracción de segundo con la que este abre y cierra, una construcción más elaborada del artefacto (la cámara) con el que se trabajaba.

Para Oliver Wendell Holmes quien realizaba estudios sobre el caminar del caballo, los recientes avances de la cámara y la fotografía, resultaron invalorable, a lo que en 1863 escribió en *The Atlantic Monthly*: "... una nueva fuente, que sólo se ha hecho asequible en los últimos años y que nunca, por lo que sabemos, ha sido utilizada para elucidar este problema: es decir, la fotografía instantánea..." (Newhall, 2002, p. 117).

De a poco, las cámaras llegaron a ser tan reducidas de tamaño que se podían llevar en mano. Algunas incluso contenían varias placas en un mismo chasis, con lo que los fotógrafos ya podían hacer una decena de poses o más en rápida sucesión. Por otra parte estas cámaras eran tan pequeñas que podían tomar fotos sin que las personas lo notaran. Ello les dio el nombre "cámaras detective".

La más recordada de esas cámaras fue la Kodak, inventada y fabricada por George Eastman, fabricante de placas secas que residía en Nueva York y fue en

1888 cuando comenzaba con la fábrica que explicó lo siguiente:

Era una combinación totalmente arbitraria de letras, que no deriva ni en todo ni en parte de ninguna palabra existente, y llegué a ella tras una búsqueda considerable, tras una palabra que cumpliera todos los requisitos de una marca de fábrica. El principal de ellos era que debía ser una palabra breve, que no pudiera ser mal escrita, con lo que destruiría su identidad; debía tener una personalidad clara y vigorosa; debía ajustarse a los requisitos de las diversas leyes extranjeras sobre marcas (Newhall, 2002, p. 128).

La más importante contribución de Eastman no fue el diseño de su cámara, sino el aportar a sus clientes un servicio de acabado fotográfico. La cámara estaba cargada en el momento de la venta y su costo de 25 dólares incluía el procesado. Todo lo que debía hacer el dueño de una Kodak era enfocar su cámara hacia el tema, liberar el obturador mediante un botón, correr la película de cuadro para la próxima toma y rearmar el obturador tirando de un cordel. Su eslogan publicitario: "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto".

Ahora libres del trabajo exigido por el proceso, las personas comenzaron a capturar todo tipo de temas: grupos familiares, momentos informales, escenas callejeras, cosas íntimas y queridas, etcétera.

Eastman llamó a la Kodak:

... un libro fotográfico de apuntes. La fotografía es puesta al alcance de todo ser humano que desee conservar un documento de lo que ve. Tal libro fotográfico de apuntes es un registro permanente de muchas cosas que sólo se ven una vez en la vida y permite a su afortunado poseedor de volver, junto a la luz de su propio hogar, hacia escenas que de otro modo se esfuman de la memoria y se pierden para siempre (Newhall, 2002, pg. 129).

A partir de esto, con la cámara manual y portátil un cambio en los métodos de trabajo inició. Desde entonces la producción de los fotógrafos aumentó y con

frecuencia la imagen registrada por la cámara fue sólo un punto de partida para la composición final. Las imágenes de ahí en adelante dieron muestra de los hechos acaecidos, fungiendo aún hasta ahora, como el registro de ellos.

Ejemplo de, es Jacques-Henri Lartigue quien comenzó a fotografiar con una cámara grande y que a queja de que con ella no podía tomar fotos de acción, su padre le obsequió una Block-Notes, con la que entre otras cosas, pudo fotografiar algo que se llamaba “aviación” y que estaba, en palabras suyas, “surgiendo de la nada”. Las fotografías que tomó, con sólo doce años de edad de los primeros aeroplanos, son el documento más vívido y exacto que hoy existe sobre el nacimiento de esos vuelos.

En tal punto los avances tecnológicos de la fotografía hacían ver cómo ésta se convertía poco a poco en parte de la cotidianidad de las personas. El tamaño de la cámara además abrió nuevas posibilidades estéticas pues la facilidad en su manejo permitió que el fotógrafo buscara ángulos poco habituales y registrara episodios de la vida cotidiana. Como era de esperarse, las fotografías ahora eran sensibles y sin poses, con personas vistas en sus ambientes naturales; se fotografió a personas, sin artificio y directamente, con calor humano.

Cuando la obra hecha por el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson se expuso en Nueva York, en 1933, se le calificó de manera curiosa como “fotografía antigráfica”, pues daba la impresión de que aquellas fotos habían sido realizadas casi automáticamente y que debían al azar su extraña y provocativa belleza. Fueron llamadas como “equivocas, ambientales, antiplásticas y accidentales”, porque Cartier-Bresson mostraba la irrealidad de la realidad, como el ritmo de niños jugando entre las ruinas. Resultaba difícil creer que hubieran sido fotos deliberadamente compuestas y, sin embargo, era precisamente así como él fotografiaba.

Cartier-Bresson es capaz de retener la fracción de segundo en que su tema revela el aspecto más significativo y la forma de mayor evocación. Encuentra ideal la cámara

pequeña porque puede ponerla en acción casi de inmediato, “como una ampliación del ojo”. Existe un énfasis sobre la forma y un deleite por capturar aspectos de las cosas comunes que no son vistas ni en tiempo ni en espacio por la mirada habitual. (Newhall, 2002, pg. 225).

De aquí ahora se puede considerar próximo un tercer momento en la historia de la fotografía.

1.3 Compartir

Los avances tecnológicos continuaron por supuesto, en ellos se puede encontrar el logro de la fotografía a color, la reducción de costo y de tamaño de la cámara, entre otros. Pero lo que se abordará en este punto es el momento en el que la fotografía se digitalizó y cómo esto marcó una nueva tendencia en la forma de comunicación en las sociedades actuales y en su manera de ver y entender el mundo.

Es decir, con el paso de la fotografía análoga a la fotografía digital, se tuvo aún mayor asequibilidad a la cámara gracias a su incorporación a uno de los dispositivos de mayor referencia de nuestra actualidad: el teléfono celular. Esto llevó a la imagen a uno de los inimaginables más representativos de nuestra época. Ahora, cualquier persona sin necesidad de mayor conocimiento técnico en fotografía puede tener no sólo acceso a una cámara fotográfica sino también con ello, generar una multiplicidad de imágenes, ya que a diferencia de la fotografía análoga, la posibilidad que da la fotografía digital es la de capturar y borrar imágenes cuantas veces se desee. Esto aunado con el internet, ha significado la apertura de nuevas plataformas (antes impensables) de intercambio de información, además inmediata y que a su vez, ha hecho replantear nuevas formas de comunicación.

El primer dispositivo al que se le agregó una cámara fotográfica fue una combinación de varios aparatos portátiles y fue creada por Philippe Kahn. La primera imagen enviada por sistema móvil fue una fotografía de su hija, en 1997. Sin embargo, el primer móvil con cámara reconocido como tal fue un Samsung SCH-V200 en Corea del Sur por allá del año 2000.

Así y gradualmente los dispositivos fueron evolucionando hasta lo que hoy conocemos como teléfonos inteligentes, que son una especie de computadora portátil que otorgan la posibilidad no sólo de comunicarse telefónica sino también por medio de imágenes a través de esta red infinita llamada internet.

De aquí surgieron plataformas en la red que al cabo de un tiempo se volvieron tan populares que actualmente han revolucionado nuestra manera de comunicarnos ya que los acontecimientos tan luego suceden, son compartidos a través de éstos dispositivos.

Nuevos modelos de visualidad⁴ los llama Víctor Renobell (2005) y con lo que describe cómo el mundo ha entrado en una hipervisualidad⁵ cuya repercusión se encuentra mayormente en el uso óptico-visual masivo de medios audiovisuales. Ella, explica, tiene sus orígenes en la nueva sociedad de la información donde las imágenes se multiplican y se intensifican en los medios de comunicación de masas.

Por lo que esto y los recientes acontecimientos en la propia historia de la humanidad han transformado a la imagen icónica en una multiplicación de imágenes que dan una nueva visualidad de determinado momento (Renobell, 2005).

No existe ya un ícono único y representacional como antes, sino que ahora existe una multiplicación de iconicidades provenientes de diferentes e instantáneos informantes visuales, quienes con su actividad fotográfica dan valor a

⁴ Visualidad: unión de visión y pensamiento, percepción y cultura.

⁵ Las imágenes se multiplican y se intensifican en los medios de comunicación en masas.

la visualización del hecho social acaecido. No hay valor mayor o menor de uno u otro, tan sólo son “imágenes que se multiplican una tras otra, e imágenes que se multivisualizan al ser distribuidas por multitud de redes de distribución” (Renobell, 2005, p. 4).

Ahora no se tiene tan sólo la opinión de un solo informante, sino por el contrario se tienen diversas opiniones desde distintos puntos de vista. Se entiende de aquí a los nuevos fotógrafos también como narradores sociales.

En la actualidad comenta Renobell, la sociedad no se expresa ya con palabras sino con imágenes y con la hipervisualidad se llega a un estado de hipnosis y catarsis visual donde existe la posibilidad de llegar a tantos centros emisores como entidades receptoras puedan existir (2005).

2. LO OCULTO DE LO FOTOGRÁFICO (LAS DISTINTAS FORMAS DE SER DE LA FOTO).

“La belleza cromática del sueño era sino una repetición de lo visto en el recuerdo”.

Freud, 1888-9 [1900], p. 678

Una foto no es solamente el resultado del encuentro entre un evento y un fotógrafo; la actividad fotográfica misma es un evento en sí. Es aquel que demuestra la capacidad de capturar lo irrepetible y la revelación de lo que el evento muestra del mundo. El acto de coger un pedazo de realidad y luego mostrarlo, es no sólo la imagen del momento, sino también el vehículo que da oportunidad para dar cuenta de éste, de lo manifiesto y de lo latente que hay en él. Fajnwaks en el 2010 diría: “desarrollar lo que la apertura del obturador había fijado para siempre” (pp. 2-3).

La fotografía es la escena capturada y la historia que de ella la imagen encierra; y como todo mensaje no recibido, no es válida sino hasta que un ojo la registra y ahonda en sus detalles.

2.1 Foto - sueño

Una foto en tanto imagen, puede concebirse como análoga a los sueños, por lo tanto incluso, puede descifrarse en su composición. De esta manera, en palabras de Fajnwaks, el “click” sería como una manifestación análoga a la apertura del inconsciente (2010). Es decir, tal como éste se nos revela en los sueños, cada disparo es una nueva ventana a las profundidades del mismo. Pero ¿qué hay de ella si no se le descifra o verifica el mensaje que transmite?

Margaret Naumburg propone en el 2009 que con imágenes plásticas se pueden trasladar las fuerzas inconscientes a la conciencia, al enfatizar el valor del arte como discurso simbólico que emana directamente del inconsciente y, argumentando que las imágenes simbólicas contenidas en las obras pictóricas se evaden con mayor facilidad del “censor” de la mente. De tal manera, la función

principal del “arteterapia” (como ella la llamó), sería la de ayudar al paciente a relacionar sus síntomas actuales con aquellos conflictos inconscientes a través de la mediación plástica.

La pregunta es, ¿cómo puede fungir la fotografía como medio entre inconsciencia y realidad?

Freud lo explica de manera detallada en el *Capítulo VII de La interpretación de los sueños*. Para comenzar, el sueño, dice, es el cumplimiento de un deseo reprimido, por lo que estará constantemente sujeto a cuantas resistencias se le impongan; como el olvido, por ejemplo.

Dicho lo cual se aclarará que es equiparable la imagen al sueño debido a que el sueño está construido fundamentalmente por percepciones sensoriales a las cuales Freud establece como caracteres propios del mismo. Más adelante en su explicación y por su parte muy apropiado a nuestros fines, también aclara que las representaciones encontradas en el sueño son fundamentalmente visuales. Es decir, que el pensamiento deseado se transmuta objetivado en el sueño como contenido de representaciones en imágenes. Debe incluso la condensación del material psíquico a éste hecho y, sus múltiples extravagancias y absurdos a la censura.

Ahora bien, habla de la localidad psíquica alojada en un aparato dividido en sensorial (percepciones) y motor (motilidad), agrupado en sistemas y, en el cual se produce uno de los estadios previos de la imagen. Explica que las percepciones que llegan a nosotros se quedan impregnadas en nuestro aparato psíquico a manera de huella mnémica cuya función es la de memoria. Lo que llamamos nuestro carácter se basa en las huellas mnémicas de nuestras impresiones y a menudo por ejemplo, las vivencias infantiles reaparecen en el contenido del sueño.

Por su parte las percepciones se revelan enlazadas entre sí en la memoria de acuerdo a un encuentro de simultaneidad al cual llamó asociación, cuya base

son precisamente los sistemas mnémicos y lo que da pie a que ésta tenga lugar es la reducción de la resistencia.

Ésta asociación nos hace suponer que al encuentro con una fotografía, el sujeto pueda comenzar a asociar lo que ve en ella a eventos más profundos vinculados con elementos del material mnémico en bruto. Ya que si bien dice Freud que los recuerdos son inconscientes pueden también hacerse conscientes por medio del análisis.

Dicho proceso se lleva a cabo al contar el sujeto su sueño ya que durante el relato éste se tropieza con detalles mínimos que más que parecer insignificantes, representan puntos claves de apertura al inconsciente, justo como Fajnhwaks compara el “click” del disparo fotográfico. Cabe además mencionar que las veces que el sujeto cuente su sueño serán siempre distintas una de otra y que las diferencias que de éste relato surjan serán las vías de acceso hacia el inconsciente.

Por otra parte también es oportuno mencionar la descripción que hace Freud sobre “el olvido” ya que es muestra de la censura onírica que es la resistencia a la irrupción de los pensamientos. Explica que con frecuencia olvidamos lo que soñamos y que al no quedar rastro de lo soñado, lo damos por no ocurrido. Sin embargo comenta: “un paciente cuenta que ha soñado pero olvidó el sueño (...), lo he ayudado a reconciliarse con algún pensamiento desagradable y a penas lo he logrado exclama –ahora sé de nuevo lo que he soñado-“. Así venciendo la resistencia, se le hace evocar el sueño en su recuerdo.

De aquí nos sostenemos para decir que si el sujeto llega a las profundidades de sus más profundas huellas mnémicas al contar verbalmente sus sueños (representaciones visuales), también lo puede hacer contando lo que ve en una fotografía que es también y por excelencia una representación visual de lo sucedido.

De igual forma, parece que al ser la fotografía como remanente del pasado, nos podamos servir de ella para rescatar de la imagen los pensamientos que de ella se evocan. Tal como sucede con el relato del sueño.

La resolución de estos pensamientos es oportuna debido a que el procedimiento para la interpretación de los sueños es idéntico al que se sigue en la resolución de los síntomas histéricos, en cuyo caso, su corrección es certificada por la emergencia y la desaparición de los síntomas en su localización. Y comenta (Freud, 1888, p. 669):

Cuando solicito de un paciente que suprima toda reflexión y me comunique aquello que surja en su cerebro, presupongo que no puede prescindir de las representaciones finales relativas al tratamiento y me creo autorizado a concluir que todo lo que puede comunicarme, por inocente o arbitrario que parezca, se halla en conexión con su estado patológico.

Finalmente diremos que el inconsciente exteriorizará su afán por alcanzar su acceso a la conciencia y una forma de lograrlo es a través del sueño, el cual por su parte opera de manera regresiva. Es decir, en el sueño la representación vuelve a mudarse en la imagen sensorial de la que alguna vez partió. Lo que significa ser un movimiento hacia atrás dentro del aparato psíquico desde algún acto complejo de representación, que bien podría ser la fotografía, hasta la esencia de las huellas mnémicas.

Por otra parte, ya sea que recordemos u olvidemos una imagen, de ella habrá siempre algo que se nos escape o algo que ésta nos refleje de lo que aparentemente no vemos. La expresión plástica, por tanto, facilita la comprensión del contenido inconsciente proyectado en una obra o creación artística concreta al utilizar el mismo lenguaje visual y simbólico que encontramos en los sueños (López Martínez, 2009).

Nacho (2003, citado en López, 2009) señala cómo el arteterapia destaca la función del arte como puente entre el Principio del Placer y el Principio de Realidad, de forma que ambos operan simultáneamente, ya que permite la gratificación de los dos en el acto de expresar los deseos socialmente prohibidos e inaceptados en un acto propio de sublimación; donde existe la resistencia hacia la emergencia del inconsciente, aparece un medio o vía de acceso para la comprensión y la expresión simbólica, es decir, la imagen.

Margaret comenta que el uso del juego, objetos y materiales, es el supuesto camino análogo a la técnica de Libre Asociación, pues cuando las cosas no se pueden decir con palabras, allí donde el dispositivo terapéutico queda limitado, aparece el dispositivo artístico. Cabe entonces la analogía de interpretar la fotografía tal como se interpretan los sueños, teniendo como supuesto de *ver* igual que como se *sueña*. En tal forma buscaríamos en lo que vemos de la imagen, lo mismo que si buscáramos lo que vemos en los sueños. Recrearíamos con ayuda de la imagen, todo lo que quedó reprimido.

2.2 Lo ominoso (y la mirada)

De los sueños vemos en la fotografía detalles concretos, aparentemente secundarios que conmueven, abren (en el "click") la dimensión del recuerdo y provocan esa mezcla de placer y dolor que es la nostalgia, y desde lo ominoso, la fotografía es más que una prueba, pues no muestra tan sólo algo que *ha sido*, sino también y ante todo demuestra que ha sido; el referente que tal como Barthes señala, añade ese algo terrible que no es más que el retorno de lo muerto (o por creencia muerto). Un trámite que nos presenta de pronto, abruptamente, lo que fue tal como fue.

Tal como reprimido, en el sueño podemos decir que existe una parte tenebrosa de la cual no se quiere saber. Esto no es efectivamente algo ajeno sino algo familiar y sin embargo, antiguo a la vida anímica de la cual sólo es desprovisto por el proceso de la represión; algo oculto que, destinado a permanecer como tal, ha salido a la luz, llámese: lo ominoso.

Freud dedica todo un capítulo de su vasta obra a hablar sobre la transformación de la palabra en alemán *heimlich*⁶ pasando por *unheimlich*⁷ y para llegar finalmente a “ominoso”.

Heimlich significó inicialmente lo familiar, conocido u hogareño, pero con el paso del tiempo, su transformación comenzó a utilizarse para referirse a “lo sumergido con la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir del agua” (Freud, 1919, p. 2486). Por lo que se agregó “un” que en alemán corresponde a un negativo, quedando como aquel que provoca horror angustioso, llamando por consiguiente *unheimlich* a todo lo que una vez había sido familiar y estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.

De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. *Unheimlich*, es de una manera cualquiera, una especie de heimlich (Freud, 1919, p. 2488).

Esta descripción de la palabra en alemán y su transformación, viene acorde a lo que sucede en la Foto-Retrato que describe Barthes como “empalizada de fuerzas” y que en la que además de ser “aquel que creo ser”, “aquel que quisiera que crean”, “aquel que el fotógrafo cree que soy”, “aquel de quien se sirve para exhibir su arte”, es también en donde encuentro **aquel que descubro ser**.

De esta forma se explica cómo ante el resto de las demás, distingo aquella que me produce “cierta” agitación interior (a la que Barthes denomina *aventura*) ¿Será que en todas ellas hay algo que me descubre? Pues de todas las razones que hacen a alguien interesarse por una foto se puede nombrar el deseo del objeto, el paisaje, el cuerpo que representa, el ser que nos muestra pero sobre

⁶ Disimulado, oculto.

⁷ inquietante

todo el ser que descubrimos oculto en ella y que por tanto nos punza. Dicho de otro modo: lo que atrae es lo mismo (heimlich) que encuentro en ella de mí.

Siguiendo esta línea ¿qué se encuentra en las fotografías familiares, que como Bendavid-Val (2004) relata, se encuentran entre las posesiones máspreciadas de cualquier hogar (heimlich)? Ya que por ejemplo, las primeras imágenes importantes para nosotros son las de las personas más cercanas y solemos tenerlas en marcos para exhibirlas y legarlas a las siguientes generaciones. ¿Qué se puede desglosar por las imágenes que de los nuestros hablan acerca de nosotros mismos? ¿Será acaso que nos articulamos a partir de otros? O ¿cuál es el motivo de legarlas, como bien dice Bendavid-Val, a las generaciones siguientes? ¿Es porque en el pasado nos encontramos y a él nos remitimos? Podemos hablar entonces del referente que la imagen significa, el hoy, dice Barthes, sale del ayer.

Sin embargo, lo que no se advierte es que esto, tan sólo ha permanecido oculto y debido a ello la desorientación del observador en la fotografía, lo cual Barthes intenta delimitar con preguntas como: qué es en la fotografía lo que produce un efecto específico sobre él mismo, qué es lo particular, lo propio, cuál es la esencia de la fotografía y cuál es el enigma que la hace fascinante ante éste, qué en la fotografía desconocemos o mejor dicho: ¿qué es lo ominoso en la fotografía?

Lo indudable de la fotografía es que Ella revela enseguida esos “detalles” del saber. La Fotografía puede decirlo mucho mejor que los retratos pintados. La Fotografía permite el acceso a un infra-saber y puede más intensamente, descubrir cierto fetichismo... Fetichismo del saber, que es la insistencia del saber de uno mismo. La Fotografía, según Barthes, es a la historia lo que el *biografema* es a la biografía.

Ya sea como habitable en un momento hacia adelante o que vuelva a uno hacia atrás, la Fotografía hace ver al observador un lugar en el que aparente ya hubiese estado con anterioridad. La similitud resulta ser con el cuerpo de la

Madre, que con respecto a él Freud explica: “no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él”. Tal sería la esencia de la imagen, lo Heimlich, el despertar a la Madre que es lo mismo que lo conocido.

En ese sentido se entiende que en el fondo la Fotografía demuestra ser subversiva y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando hace pensar o mejor aún, cuando hace reflexionar. Por ello el “choque” fotográfico no consiste tanto en traumatizar, sino en revelar lo que tan oculto estaba.

De tal manera resulta ser lo suficientemente crítica como para inquietar, ya que a pesar de que la sociedad constantemente busca un sentido, desconfía del sentido puro que Ella le brinda, pues espera que de alguna forma sea menos aguda, menos evidente o menos insoportable y sin embargo... en una fotografía eso es inevitable. No se puede querer fotografiar lo que no se verá. “Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha ya estado allí”. Verdad y realidad se conjugan en una emoción única de la cual surge en adelante: la naturaleza (el genio) de la Fotografía.

Por una parte por ejemplo, la Fotografía puede ser lo que Barthes llama unario, reunir lo necesario para ser trivial, para poder hacer “gritar” pero sin llegar a “herir”; pero por otra, a veces en ese espacio tan “unario” puede llegar a existir un “detalle” que punce y marque para dejar de ser cualquiera. Ese mismo *punctum*⁸ o click de la apertura hacia el inconsciente que existe en la foto. Trivialidad y singularidad, características inherentes a la fotografía: trivialidad por decir lo que todo el mundo ve y sabe; singularidad por hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo me pertenecía a mí que, ¿cuál es?

Aparentemente el presente apartado se encuentra lleno de cuestionamientos y “misteriosidades” pero... no es acaso lo que nos confiere:

⁸ Punctum: Pinchazo, agujero, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. Ej. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza. (Barthes, 1989, p. 59).

indagar sobre el punto oscuro (aparentemente luminoso) ya paradójicamente de la cámara oscura es de donde surge la luminosidad. Recordemos por ello que la cámara oscura es aquella caja oscura de donde sale la luz, pero a la inversa.

2.3 La foto de placer y la foto de goce.

Por definición Barthes escribe:

Texto del placer: el que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable con la lectura (Barthes, 1973, p. 83).

Texto del goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda, tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (Barthes, 1973, p. 83).

Que tiene que ver con la foto, pues similar al texto, habrá una cuyo encuadre encaje en todo lo establecido, en las reglas de composición, en lo convencional, en lo aceptado, hará sentir placentero, la escena será belleza y el retrato será aprobado. De la otra, habrá algo que desencaje, que desacomode y desobedezca toda ley, algo que perturbe y que peque de inaceptable. Sin embargo y hasta donde se acordó, la magia de la fotografía es hacer ver bello lo que era común: “lo que escapaba a los ojos del mundo hasta que fortuitamente cayó al lente de una cámara y alguien le disparó, lo hizo ver bello y lo proclamó como importante”. Estar en el lugar y el momento correcto.

Sin embargo en el goce está la excepción, lo mismo que excluye todo de lo que ha de cumplirse. La foto de goce desacomoda.

En la foto de placer cabe todo lo que hay que repetir, el estereotipo de lo que ha luchado por repetirse y continuar como si fuese natural, lo que es “bonito”. Barthes a ello dice: hacer un recuento de ello sería imposible, podría tan sólo explicársele brevemente.

Un viajero se esforzaría por mantener su captura de La Sagrada Familia en Barcelona intacta y perfecta pero error, la estructura fue planeada para construirse en 100 años, las grúas propias de una obra se le atraviesan al esmerado “fotógrafo” y éste, sin vacilar se retira desanimado e imposibilitado de poder contemplar la perfección misma que está delante de él. Tal como la tiene frente a sus ojos, las grúas son parte –en el momento- de la obra. Como testigo y tal como fue planeada (tener una construcción de 100 años de duración), con las grúas y la construcción alcanzada hasta el día de su visita, él será por siempre, uno de los granos que la conformen, ¿por qué negarlo?

No “a tiempo” como esperaríamos, el goce es precoz, no se produce en el tiempo justo de la visita de aquel viajero, no depende de ninguna maduración (maduración de la construcción). Todo se realiza y es dado de una y en una sola vez. “Todo se juega, se goza, en la primera mirada”, ¿cosa particular de la fotografía, no es así?

Es cierto, el goce es lo que deviene nuevo (el viajero imaginó su foto sin grúas, lo nuevo fue encontrarse con que eso le fue imposible), la novedad que encontró le desconcertó, pero tal como Barthes explica, es la tentativa por hacer resurgir históricamente el goce mismo reprimido bajo el estereotipo.

No hay que olvidar que la foto es la captura del momento irrepitible, cabe entonces el placer y sin dejar de lado también el goce.

En su obra, Barthes profundiza especialmente en el aspecto del placer e incluso dice que con respecto a éste, es siempre decepcionado, reducido y desinflado en provecho de los valores fuertes, noble. Contrario a eso el deseo es el de siempre interés en distintos abordajes. En nuestro caso tampoco sería excepción pues también como explica el mismo autor, el decir del psicoanálisis es la negación en la cual se encuentra toda confesión. ¿Qué niega el observador de la foto que tiene delante de él?

En otra parte de su obra, Barthes cuestiona la insistencia de distintas obras sobre la “vida cotidiana” de cierta época y personaje, misma que puede entenderse tal como anteriormente se dijo: fetichismo del saber. El gusto fantasmático de la realidad, el gusto por ver y comprender el “esto ha sido” que indudable, la fotografía muestra.

3. EL NEGATIVO

“Lo importante es ver aquello que resulta invisible para los demás”.
(Robert Frank)

3.1 El Negativo, procesos de obtención en el laboratorio fotográfico.

Después del acto fotográfico (capturar el momento) existen dos más que le siguen: la obtención del negativo y el trabajo del mismo. La obtención del negativo o revelar la película, se refiere a transformar la película que en un primer acto (el fotográfico) fue expuesta; es el tiempo del revelado compuesto de cinco momentos: el revelador, blanqueador, fijación, lavado y por último, el secado. Los agentes reveladores actúan sobre la película en la oscuridad para amplificar la imagen latente en algo mucho más sustancial y estable bajo luz ambiente (Langford, 2003).

Las soluciones químicas se aplican en forma líquida y cada producto tiene una función específica. El resultado, después de lavar y secar la película, es un **negativo** en blanco y negro (en caso de ser una película blanco y negro) donde las áreas claras del sujeto corresponden a las zonas oscuras del fotograma, y las áreas oscuras a las zonas claras. En el caso de ser una película a color, la rutina es similar pero con soluciones químicas más complejas para procesarlo y de igual forma, las películas del negativo a color proporcionan imágenes con los colores invertidos (el azul se ve amarillo, el verde magenta, etcétera). Cuando el negativo se amplía sobre el papel indicado, éste responde proporcionando una copia positiva con los colores y tonos originales (Langford & Andrews, 2005). Sin embargo, independientemente de que la película sea blanco y negro o a color, lo que nos interesa particularmente, es tener en claro el proceso general para la obtención de un negativo.

Pues éste último según Soulages (2005) es la matriz de las fotos futuras y que, a menos que se opere una intervención excepcional y voluntaria sobre él, ya no se transformará pese a todas las veces que se haga pasar la luz a través de él

para hacer fotos. Langford (2003) define **el negativo** como la “imagen en la que los tonos están invertidos respecto al sujeto original” (p. 348).

Lo que sigue después de la obtención del negativo y como tercer paso es: el trabajo o el positivado del negativo, lo que es lo mismo: el paso de éste a la foto como tal. El fotógrafo elige uno de los negativos de la película, lo coloca en una ampliadora, elige el tiempo para exponerlo a la luz sobre un papel sensible a ella y durante el cual recibirá de las áreas claras del negativo mayor cantidad de luz que de las más oscuras o densas. Después de haber sido expuesto, el papel es a su vez revelado: la imagen latente en él se procesa en soluciones químicas y conforme es sumergido en ellas, la imagen va de alguna forma apareciendo por una suerte de magia a lo cual, ni el más experimentado fotógrafo dejaría de sorprenderse. Después del blanqueador, fijado, lavado y finalmente también secado, tenemos entonces: una foto.

Soulges describe el revelado del negativo como un momento más dentro del proceso análogo para obtener una foto⁹, sin embargo, el negativo propiamente (en fotografía) es el inverso de la imagen final, la foto. Es la escena capturada mostrada en la película expuesta y desde donde se obtiene la imagen a la que finalmente se llega. Langford (2003) añade que una de las características importantes del proceso de positivado (aparte de la posibilidad de ampliar la imagen y de hacer varias copias de un original) es poder ajustar y corregir la fotografía al poder cambiar la proporción del encuadre, oscurecer o aclarar ciertas zonas, ajustar el equilibrio de color o incluso crear efectos especiales.

3.2. El Negativo según el psicoanálisis: La Verneinung¹⁰.

Ahora bien, en el psicoanálisis hay un conjunto de términos contruidos desde el inconsciente con un prefijo “in”, “des” mismos que corresponden al “un”

⁹ Actualmente en el caso de la fotografía digital, se carece de película y por ende de negativo. A diferencia de la película, para hacer copias a partir de archivos digitales no hay etapas químicas. A la cámara se le integra una tarjeta de memoria en donde se almacenan las imágenes y se manejan desde ahí o desde un ordenador. Por ahora, no interesa seguir desglosando el término “negativo”.

¹⁰ Verneinung (en alemán), negación (español).

(heimlich, por ejemplo) del alemán, lo cual representa la importancia especulativa de **lo negativo**. Como sustantivo, Guillaumin (en Missenard; Rosolato & Guillaumin, 1991) explica que el término “**negativo**” ciertamente no es reciente, ya que Freud lo utilizó antes de 1905 y después en Tres ensayos de teoría sexual para oponer la neurosis a la perversión. Pero esta aplicación es única y por entonces se trataba exclusivamente de un empleo metafórico, referido justamente a la inversión que se produce entre las partes claras y las partes sombreadas del negativo de una fotografía para extraer de él la versión definitiva. De manera más frecuente, el adjetivo “**negativo**” califica y con mayor particularidad, las reacciones que a veces se observan de rechazo masoquista de los beneficios del análisis, mismo hecho hace entender que toda resistencia también es una manifestación de lo negativo.

Por misma razón e importancia de **lo negativo**, Guillaumin dice: “sabemos bien que un realismo positivista puede no ser más que un dogmatismo y una defensa frente a lo ignoto y, en consecuencia, frene al cambio” (Messenard, 1991, p. 26).

Pero del mismo modo cabe indagar sobre las razones por las cuales efectos positivos provienen de lo negativo (como es el caso de la fotografía revelada a partir de un negativo): la defensa y la resistencia se manifiestan como una protección que trabaja en un sentido vital.

Sin embargo y en general, el término “**negativo**” se ha podido encontrar comúnmente en forma de signo (-) y empleado de manera peyorativa. Indica entre otros: una falta, una imposibilidad, lo indecible, una importancia menor y en cuanto al valor: lo negro, lo oscuro y los opuestos.

Cabe entonces mencionar tres niveles de manifestaciones progresivas de lo negativo que Hyppolite (en Missendard, 1991, p. 24) propone:

1. Dentro de la diversidad, la identidad se distingue en relación con lo que ella no es.

2. Dentro de la oposición, la diversidad pasa a ser una dualidad donde cada cosa se vincula con su otra. El sujeto se sitúa en función del Otro, dentro de su deseo.
3. Dentro de la contradicción, la diferencia interna se da entre lo positivo y lo negativo, en una solidaridad donde lo uno no subsiste sin el otro.

Es así como en el psicoanálisis, tal efecto se verifica en el trabajo de lo negativo para todo cambio: la elucidación del deseo en relación con el Otro y lo ignoto. La aclaración de cómo mi propia falta se resuelve con el deseo del Otro o cómo uno no subsiste sin el otro. Pero con esto, no debemos alejarnos de la idea central de cómo una imagen final, valga decir “positivada”, se obtiene del negativo inicial.

Del positivo se espera una etapa evolutiva, como una ruptura que permite aprehender lo desconocido (en lo negativo) y, así iniciar una búsqueda de donde pueden nacer una progresión o un cambio. En términos fotográficos, cómo la imagen positivada, nos puede hacer indagar o cuestionar sobre desde dónde fue obtenida, de lo oculto y aún sin revelar: el negativo.

Es preciso que también mencionar otras variaciones de lo negativo (Missenard, 1991), como es en su forma de *negación*, donde lo negativo aparece como “no” y “ni”; en la *negatividad* es la negación de la negación y en cuyo caso resultaría positivado, puesto que $(-)(-) = (+)$; en cuanto a la *denegación* y de una forma más directa: todo enunciado, hasta en su forma más positiva, es portador de un valor denegativo (soy valiente: no soy miedoso) y lo mismo con su forma negativa (no he ido al cine ayer “realmente”: no vaya usted a creer que tenía ganas de ir).

Por supuesto, no se puede seguir avanzando sin pasar por el inconsciente, el cual es una reserva e inscripción de contenidos reprimidos que, al organizarse los significantes en él, se vuelven accesibles a lo consciente y resulta ser un potencial de sentido al que el psicoanálisis puede actualizar por medio de la palabra (parte que se abordará con mayor detalle en un capítulo más adelante).

Por hora se quisiera entender que el inconsciente conlleva un irreductible potencial de incógnito pero, ¿qué tiene de incógnito el negativo?

Está claro que lo incógnito se liga a lo inconsciente al grado de poder elucidar que el inconsciente es un incógnito, y el incógnito un negativo, por tanto, el inconsciente es un negativo. En lo incógnito, lo negativo es un motor fundamental para todo cuestionamiento y toda progresión. Lo incognitivo incognoscible, no puede ser abolido pues constituye la finitud como límite de todo saber y, en la forma de conciencia se alude al descubrimiento de esto incógnito. Pasa al término de lo consciente cuando deja de ser desconocido y por el contrario, pasa a ser conocido. Lo incógnito aceptado es la fuente del placer de pensar, de la comunicación, donde los significantes, las palabras, la expresión y los afectos ponen en relación lo conocido y lo incógnito. Anima toda curiosidad intelectual; y esto se manifiesta tanto en la sexualidad, donde hay goce por lo incógnito del otro sexo, cuanto en el disfrute estético (Missenard, 1991).

También Hyppolite en su comentario hablado sobre *La Verneinung* de Freud explica gradualmente cómo es en la negación donde se encuentra justamente la verdad. Por ejemplo, expone cómo Freud encontró en la cotidianidad que al decir “no quiero por cierto ofenderle con lo que voy a decir”, hay ciertamente una traducción de “quiero ofenderle” (1975, pp. 860). Es así como se ve en un primer momento, la revelación de la verdad al ser nombrada en su forma negativa.

Por su parte Freud describe en su texto que la negación es un modo de tomar noticia de lo reprimido ya que un contenido de representación o de pensamiento reprimido puede irrumpir en la conciencia a condición de que se deje negar. Es decir, necesita ser negado para llegar a la conciencia pues es una manera, si así se quiere entender, de salir a flote ya que por medio de ésta, el pensar se libera de las restricciones de la represión, de lo cual la negación resulta, una especie de conductor para la represión de llegar a la conciencia.

La negación en tal caso, es una forma de notoriedad de lo reprimido y es en verdad ya una cancelación de la represión, aunque cabe señalar que no una aceptación de lo reprimido.

En sentido opuesto, se revela inverso presentar el propio ser bajo el modo de no serlo, pues cuando el que habla dice: “*esto es lo que no soy*”, es exactamente lo que constituye: “voy a decirle lo que no soy; cuidado, es exactamente lo que soy”. No hay ya una represión, si represión significa inconsciencia, puesto que pasa consciente al decirlo negado. Pero la represión subsiste en cuanto a lo esencial bajo la forma de la no aceptación, pues aun cuando se nombra en sentido negativo, no se responde a qué parte sí se refiere. De esta manera se puede advertir que, pasa al término de lo consciente, más sin ser por ello aceptado. Tal como si el papel fuera expuesto con el negativo, pero sin ser revelado al grado de ser ya una foto. La imagen permanece latente en el papel, sin embargo, persiste en un modo negativo al no ser revelada para obtener de ella la foto final. Por lo que se retoma a Freud quien dice: “la denegación es una *aufhebung* (supresión) de la represión, pero no por ello una aceptación de lo reprimido” (citado por Hyppolite, 1975, p.860).

Hasta este punto surgen dos momentos: el paso de inconsciente a consciente y el medio del cual se sirve para ello.

Para esto se debe tener presente que en tanto inconsciente, es no consabido y no familiar (*unheimlich*, nuevamente), cosa contraria en el consciente, pues como contraparte, a ello refiere lo sabido, notorio y familiar. El sueño por ejemplo (y del que ya se habló anteriormente), aparece como algo extraño, ajeno y no consabido; tales caracteres son la marca de lo inconsciente en tanto es desconocido.

3.3. De Negativo a Positivo.

Se entiende ahora que una reacción frecuente frente a lo reprimido que ha devenido notorio o empezado a ser conocido es el “*no*” del respectivo rechazo,

pero pronto sobreviene la corroboración del convencimiento. Entonces, si lo psíquico es en sí y por sí no consabido e inconsciente, se puede inferir que la tarea del analista consiste en hacer consciente eso inconsciente; en ayudar a que devenga consciente. Hay algo, dice Freud, intenso que el yo esforzó al desalojo y eliminó no sólo de la conciencia, sino de las otras modalidades de validez y de operación. Es lo inconsciente dinámico. Pero el analista palpa, siente que eso reprimido quiere abrirse paso, irrumpir en la conciencia, y se encuentra con la resistencia del yo, pues algo que se exterioriza es algo que era interno, replegado sobre sí y que ahora se despliega. “Hemos hallado en el yo mismo algo que es también inconsciente, que se comporta exactamente como lo reprimido, vale decir, exterioriza efectos intensos sin devenir a su vez consciente y se necesita de un trabajo particular para hacerlo consciente” (Freud, S., 1978, p. 95).

Se agregará en tal caso, que el negativo requeriría ser revelado para lograr el paso a lo consciente. Es decir, no sólo se requiere de saber que en el negativo, se encuentra la verdad de lo reprimido, sino que para que esto sea resuelto, requiere necesariamente de ser revelado y ser mostrado en su forma positiva. Pues tal como Freud lo indica, existe una necesidad de lo reprimido para abrirse paso a la conciencia. Y de manera contraria, cabe aclarar que la foto es su forma positiva, proviene de un estado en negativo.

4. IMAGEN-RECUERDO

"Meet me in Montauk".

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)

La fotografía resulta un tanto difícil de ubicar entre lo que Walter Benjamin planteaba como valor de culto o ritual y valor de exhibición. Aspectos inicialmente contrapuestos pero que con la fotografía resultan encontrarse. Esto es debido a que la fotografía, tal como Benjamin describe, mantiene ese valor único e irrepetible principalmente característico del valor auriático. Este valor que se da sólo en el caso de tratarse de un momento único, revelación de lo sobrenatural y que perdura metonímicamente en la obra misma. Valor además, dado por mantener a la obra en lo oculto y bajo resguardo entre lo máspreciado.

Valores encontrados en la fotografía, al ser ésta apreciada por capturar aquello imposible de volver a presenciar y al ser claro, destinada únicamente bajo ciertos caracteres contextuales, como es la familia de quien se conserva el retrato, por ejemplo.

Sin embargo, y tal como el mismo Benjamin venía profetando, el valor de culto estaba en riesgo de desaparecer no sólo por los avances técnicos para su reproductibilidad, sino también por lo que esto le traía consigo. Es decir, a medida que la obra fue reproduciéndose, fue perdiendo su valor de culto, y con ello claro, su unicidad. Pero también este avance técnico significó la exhibición (masiva) del sujeto a través de la imagen.

En síntesis la fotografía (aunque sosteniéndola aún un poco), comenzó a vencer la línea hasta entonces conocida con el valor ritual. Sin embargo, esto no sucedió de un día para otro, por el contrario, gracias a tal resistencia, se puede apreciar que el verdadero auge del invento fotográfico radicó en la captura del rostro humano, es decir: el retrato; ya que como Walter dice: "la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos" (Benjamin, 2003, p. 58). Por ejemplo, se dice que por entonces, cuando el avance

técnico fotográfico era ya suficiente para la realización de retratos (al menos), el mayor número de ellos eran de familia debido principalmente, a la tasa de mortalidad padecida en el siglo XIX, sobretodo de menores. El aura en las primeras fotografías, aparecimiento único de una lejanía, entretejido especial de espacio y tiempo, hace la marca última de la expresión fugaz de un rostro humano. En ello, continúa diciendo Benjamin, consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación.

Esa melancolía que nos recuerda a Barthes cuando decía de la fotografía como un trámite tanatológico, que nos presenta de pronto, abruptamente lo que fue, tal como fue. Misma, que nos devuelve la fotografía como aquella en la que vemos detalles concretos aparentemente secundarios que conmueven y abren la dimensión del recuerdo provocando esa mezcla de placer y dolor que es la nostalgia.

Nostalgia y melancolía que nos hacen pensar son el valor particular y único de la fotografía y que hacían a las personas ya no valorar la imagen en sí misma, sino al ser que es en la imagen.

Ahora no sólo eran simples historias, sino eran historias narradas a partir de una imagen. Historias que hablaban de las personas y la imagen que les constituía, de la vida que había sido y de los fragmentos del pasado que son las imágenes.

Lo que se buscaba con la fotografía era conservar recuerdos registrando los acontecimientos y ésta resultaba ser la mejor vía para ello ya que los avances ahora permitían capturar personas y movimiento, personas *en* movimiento. De ahí además, donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto¹¹. Lo cual por su parte daba a la fotografía características únicas como son la producción, reproducción y la

¹¹ “El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo”

recepción; mismas que la prometen a: ser creada, compartida y apreciada, respectivamente.

La fotografía ahora no sólo mostraba lo que había sido, sino también y ante todo demostraba que había sido, era más que una prueba. Los lugares fotografiados ahora significaban ser el “lugar de los hechos” y con ello parecían hablar de una búsqueda de indicios, resultando pues, piezas probatorias.

Y ya que el recuerdo es la reproducción de la imagen, todo lo anterior resulta la muestra a la insistencia de retener lo vivido y a lo cual nos remitimos para entender lo ocurrido. En una primera parte, es un poco emparejado a lo que Merleau Ponty llama una “caprichosa posesión” que la imagen provoca al potencializar el delirio que es la visión misma, ya que “ver es tener” a distancia. Y en una segunda cuando Bergson comenta: “el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro: es un esclarecedor de la acción”.

Ahora bien, al ser una mirada re-producida, la fotografía también se equipara a una forma de pensamiento en imágenes y, más aún, la imagen (visual) en sí misma tiene todo en relación con la percepción, cuya importancia radica además(y como veremos más adelante) en la construcción del sujeto.

Queda en claro que la intención principal de la fotografía era la conservación del recuerdo, del registro de los hechos, pero de la imagen, ¿qué hay que decir sobre la percepción que va desde el ojo a su representación en el inconsciente y cómo se instala de manera casi permanente en forma de recuerdo?

4.1 El recuerdo

El recuerdo respecta a una huella o acontecimiento que es sostenido por la significación que éste representa. Sin embargo y más allá de esto, es precisa toda una contextualización que va desde la captura de la información (en términos

sensoriales), al paso de ésta en esquemas de pensamiento, hasta el depósito o almacenamiento de éstos en niveles más y menos profundos en la memoria.

Freud en su explicación del principio de ψ planteó la necesidad de un signo para distinguir entre percepción y representación al cual se refirió como recuerdo, por ello entonces señalamos el siguiente esquema:

percepción – representación – recuerdo

Y al cual por nuestra parte agregamos el lapso “imagen”, por lo que...

percepción – representación – recuerdo – imagen

Todas ellas en una secuencia empezando desde *percepción*, ω como Freud la nombró, que hace referencia a toda la información proveniente de los órganos sensoriales.

Pasando por *representación* que es el cambio entre la mera percepción y el establecimiento del recuerdo como tal. Es la traducción de información proveniente del exterior dirigida por el filtro del yo para determinar lo que queda a nivel de inconsciente (Icc) como reprimido y lo que llega al campo de lo preconscious (PreC) hasta lo consciente (Cc), entendiendo que el yo como función principal tiene la de inhibir cualquier afluencia de grandes cantidades de excitación.

Ahora vale decir que la representación es una sustitución de la represión porque la represión, en su carácter de rechazar algo de la consciencia y mantenerlo alejado de ella con motivo de evitar el displacer, tiene en una primera fase a la agencia representante-representación de la pulsión a la que se le deniega la admisión en lo consciente. Y en una segunda fase se hace valer de ciertos vínculos asociativos que se desfiguran para con ello alejar cada vez más a lo primordial reprimido y poder así tener contacto con la consciencia. Nos serviremos de la propia explicación de Freud para ser más claros:

...ni siquiera es cierto que la represión mantenga apartados de lo consciente a todos los retoños de lo reprimido primordial. Si estos se han distanciado lo suficiente del representante reprimido, sea por las desfiguraciones que adoptaron o por el número de eslabones intermedios que se intercalaron, tienen, sin más, expedito el acceso a lo consciente. Es como si la resistencia que lo consciente les opone fuese una función de su distanciamiento respecto de lo originariamente reprimido (Freud, p. 144).

Existen otros casos de representación de la represión, por ejemplo los síntomas neuróticos, formaciones que han cumplido tal distanciamiento y por medio de las cuales, se han abierto a sí mismas su acceso a la conciencia.

Por otro lado y como ya se abordó anteriormente, está el caso del sueño, en donde la movilidad de la represión encuentra expresión en los caracteres psíquicos en el estado del dormir siendo éste el único que posibilita la formación del sueño. Entonces, ¿tal como sueño qué hay representado en la fotografía?

Hay que tener presente que las tendencias represoras pueden encontrar en el debilitamiento de lo desagradable un sustituto de la represión y que si una represión no consigue impedir que nazcan sensaciones de displacer o de angustia, se autoriza decir que ha fracasado.

De este modo, ¿puede decirse que la fotografía es una manera “tenue” de conservar consciente lo reprimido? Ya que de acuerdo a lo planteado funge suficientemente como representante de lo reprimido, representación de la imagen que a su vez, evita con el disfrute del tener al ver, el displacer de no poseer.

Entre que displacer es entendido como altos niveles de excitación, excitación causada por la falta o ausencia del otro y el placer como la descarga

(parcial) de ellos, la fotografía es la manera de descarga de toda esa excitación (placer) al brindar la idea de “aún” tener en la imagen.

El *recuerdo* por ende es parte de lo reprimido y alcanza a andar en el campo de la consciencia, en lugar de síntoma, a manera de imagen. Vale agregar que sobre “lo reprimido”, Freud da un acercamiento diciendo que si la percepción no armoniza con la investidura de la imagen - recuerdo, este complejo se descompondrá a través del NO (del lenguaje), negándolo.

Finalmente la *imagen* es el recuerdo representado, *son* uno por el otro en unidad simbiótica. Es lo que constata el displacer en lo percibido, lo verdaderamente significativo en lo visto pero que no alcanza a ser articulado. De otra manera, ¿por qué sería fotografiado? Entendiendo además que el acto de fotografiar es el acto mismo de conservar al haber algo de lo percibido que es perturbador y por eso se conserva.

Siendo así, el recuerdo es el contenido latente en la imagen y debe haber lugar para abordar al proceso que da pie al desplazamiento del pensamiento, espacio que articula palabra e imagen.

Pero para ello, falta aclarar la importancia de la imagen visual en comparación con el resto.

Al regresar a sus particularidades de producción, reproducción y recepción, lo que se busca es hablar de la fotografía y de su creación. Se busca llevarla a los más sujetos posibles para encontrarle un sentido.

Es de especial atención tal aclaración por la construcción simbólica que hay en base o a falta de la imagen.

4.2 El ojo y la percepción.

Lacan explica: la construcción corporal del niño, que en un periodo de inmadurez se reduce a una masa de órganos, es a partir de la percepción de su

propia imagen vista desde un espejo y nombrada por el otro, regularmente la madre o aquel que le rodea. Y es de tal importancia porque en el reconocimiento de esa imagen, es donde se asume sujeto. Esa identificación a la que le llama imagen originaria, es el saber de tener forma que el reflejo de sí mismo le da. Antes de eso, se cree uno mismo con el cuerpo de la madre, la imagen le otorga el límite y un posible control sobre el cuerpo que es él mismo.

Ahora, es el reflejo el que proporciona la imagen de sí, pero es el otro el que le nombra y que le dice: ese de ahí, eres tú. De esta manera, existen tres partes importantes, el sujeto, la imagen y el otro que nombra al sujeto de la imagen.

Así explica, el yo se consolida en función de la imagen, la cual le da ilusión de completud y anticipa su posible maduración, por ello además está constituido de manera ficcionaria ya que lo que ve en la imagen, es lo que quiere ser. Sin embargo, de esto se crea una gran diferencia, ya que mientras la imagen le muestra un cuerpo articulado que supone control, la realidad es que sigue siendo un cuerpo inmaduro y fraccionado.

Tal espacio de diferencia es el mismo que crea la dimensión imaginaria o la pretensión de ser, pretensión de ser la imagen que el otro nombra y que sin embargo, no es.

Dicha discordancia entre lo que se pretende ser y lo que realmente es, es una situación que se imprime y que sigue presentándose a lo largo de las diferentes acontecimientos de la vida}}}. Y es en función de ella (carencia real) desde donde surge la promesa del mundo para completar esta falta ya que el sujeto estará siempre en búsqueda o en pretensión de cumplir con la imagen que el otro al nombrarle, le asigna. Este momento específico en donde aparece el otro que nombra, es el que hace diferencia, pues es el momento en el cual se genera el reconocimiento que el otro busca.

La fotografía contribuye en parte a cumplir con esta pretensión, pues tal como la pintura en un principio o como en ocasiones se le compara, es la promesa de mostrar una realidad que supone ser perfecta y completa, con ello entonces, el sujeto logra el reconocimiento que del otro necesita.

Sucede que el fotografiado es visto y nombrado con su imagen capturada y no sólo eso, pues también su ser es reafirmado y mantenido con la presencia en ausencia que la imagen muestra.

De esta forma el sujeto buscará ser siempre modelo de fotografía para poder ser nombrado con ella y en ese reconocimiento cumplir con la ficción de ser lo que la imagen muestra.

Es donde se subordina al deseo del otro, tal como pretende el inmaduro cuerpo del bebé de ser aquel que la imagen muestra y que la madre nombra y desea. Es la constante búsqueda de que el otro de constancia al mirar, de nombrar y de hacer reconocido de aquel al que mira. Todo tiene que ver con el ser nombrado con la mirada del otro.

Berkeley en quien se basa Samuel Becket (1965) para la realización de su único cortometraje "Film", dice: "ser, es ser percibido". El uno es a partir de la mirada del otro y viceversa, hay dos partes: aquel que percibe y aquel que es percibido. E incluso Becket sobre su dichoso "Film" lo explica, es un ejercicio de percepción entre el que percibe y el que es percibido. "O", el protagonista en "Film" huye de todo alcance ocular o percepción (cubriendo sobre todo y con gran desespero, un espejo que hay colgado sobre una de las paredes del cuarto donde se encierra). Sin embargo y con motivo de resaltar existen dos partes importantes: por una, a lo largo de toda la película, se toma el pulso percatándose así que de quien no puede escapar es de sí mismo; y por otra, se detiene en la contemplación de varias fotografías que cuentan la historia de él y termina por destruirlas todas, haciendo una pausa en la que más le es significativa. Toda la obra es filmada estando él de espaldas (evitando ser visto), hasta el final cuando

después de haber destruido las fotos, es encarado y visto por su imagen misma, cosa que le parece aterradora, ya que además de su expresión, se cubre los ojos demostrando no querer seguir viendo-se.

Aquí vale hacer una puntualización, el personaje en el filme de Becket, no tolera ninguna especie de ojos, mucho menos su propio reflejo en el espejo, sin embargo es curioso cómo el sí mismo le es más tolerable en las fotos que incluso, se dispone con dedicación a contemplar. Claro, al final las destruye y no soporta más verlas, pero ¿qué hay más allá de lo que muestran? ¿Por qué es intolerable la imagen en el espejo, pero no la imagen de uno mismo en una fotografía?

Porque es aquel en la imagen del espejo a lo que hay que alcanzar a ser y no se es. Por el contrario, es en la imagen de la fotografía donde hay lo que ya no es, lo que fue y que además, muestra una parte perfecta de la realidad que es lo que otorga la posibilidad del reconocimiento del otro.

Es como si la imagen de la fotografía nos convirtiera en un espejo “aceptable”, digno de reconocimiento y que sin embargo, es tan sólo un fragmento de la realidad, sin serlo todo.

Lo que buscamos no es el reflejo en el espejo sino es el reconocimiento logrado con la imagen de la fotografía, por eso entonces, la insistencia no es la de captura, sino es la de la completud con la imagen.

4.3 El valor del recuerdo en la identidad.

El valor de culto mencionado en un principio por Benjamin, que hasta entonces residía en la unicidad y la evocación del recuerdo que la fotografía otorgaba se mantuvo hasta que el retrato pasó a ser uno más de los temas de la fotografía y el único o el más reconocido. Sin embargo, es importante hacer una descripción de por qué llegó a ser el más valorado y por qué con ello, se fue transformando no sólo en la captura de un rostro, sino en la captura de un acontecimiento.

El sujeto con la fotografía logra, como ya se dijo anteriormente, el reconocimiento del otro y encuentra además, que ésta le procura identidad pues es ahí, donde se encuentra a sí mismo, incluso en una captura que no sea la suya. National Geographic en su recopilación de Retratos del Mundo lo dice: “Las fotografías familiares se encuentran entre las posesiones más preciadas de cualquier hogar. Las primeras imágenes importantes para nosotros son las de las personas más cercanas, y solemos tenerlas en marcos para exhibirlas y legarlas a las siguientes generaciones” (Bendavid-Val, 2004, p. 72). Sobre todo para “exhibirlas y legarlas a las siguientes generaciones”.

La fotografía da la posibilidad de hallar identidad, reconocimiento y también la posibilidad de permanecer al ser fotografiados y de permitir con ello, el ser vistos. Es la insistencia del ser humano por mantener su inmortalidad.

¿Por qué entonces, se legan las fotografías de seres queridos a las nuevas generaciones? O ¿por qué entonces se busca mantener el recuerdo de las cosas sino es para nombrarlas? Porque con ello no sólo se reafirma o se “recuerda” el significado del abuelo para el nieto, sino que también se reafirma que es el abuelo y que el nieto es por el abuelo. Lo que se dice al señalar la foto no es “ese de ahí es tu abuelo”, lo que se dice es: “es tu abuelo y de ahí eres tú”, similar a como sucede con la imagen del espejo. Lo que sostiene es el nombramiento del otro que señala al sujeto en la imagen. Suceden dos momentos: se constata de la presencia del fotografiado con la fotografía y se reafirma la constitución del que la ve, con ella y además, sirven como perfectas referencias para evocar recuerdos, pero las imágenes mismas son los recuerdos y de ahí partimos para enlazar detalles y reconstruir las historias. Para dar cuenta de lo que sucedió y cómo sucedió... Para comprobar el hecho y hablar de ello. “Las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico”, dice Benjamin (2003, p. 58). Las imágenes no nos permiten olvidar.

Desde aquí, podemos decir que el ojo nos narra las vivencias, porque narramos lo que vemos, no nos arriesgamos ya a hablar de algo cuya veracidad

no nos conste visualmente. Requerimos, necesariamente de verlo para decirlo. Benjamin lo explica, primero dice, la litografía dio oportunidad de acompañar la vida cotidiana, después la fotografía llegó y de cuando el ojo superó en velocidad a la mano, ella llegó a lograr el mismo paso del habla. “Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla”. (Benjamin, 2003, p. 40).

De ahí pierde, se obliga a perder su condición de arte auriático que él mismo propone y no sólo por dejar de ser del rostro de un humano, sino precisamente, por ser de un humano, debe extenderse, reproducirse, compartirse, esparcirse para comprender el acontecer. No puede, privarse a un único sector o bajo un único criterio o condición, requiere ser consumida, exigida y demandada, porque desde ahí fue pensada, para llegar a todos, fue creada, producida para su consumo, para su abastecimiento. No importa si es familiar, comercial, de prensa, moda, paisaje, social o de cualquier otro tema, su función sigue siendo la misma: transmitir.

5. EL LÍQUIDO REVELADOR, LA PALABRA

El lenguaje (...) determinando así que el sujeto que es su criatura sea, ante todo, un sujeto deseante. De este modo, generándose en ausencia, el discurso es demanda de amor, lazo social de tipo amoroso en tanto es el amor quien nos hace sujetos. Devenir sujeto implica entonces estar en completa dependencia de la demanda de amor dirigida al Otro cuando la palabra se articula (Gerber, 2007, pp. 198-199).

“¿Señor, es posible producir un concepto?”

Adiós al lenguaje (2014)

El lenguaje y la imagen o la imagen y el lenguaje, viven en una relación dualista, dinámica y constante en la que es casi imposible entenderse uno sin la otra y viceversa, juegan un papel definitorio en el discurso del sujeto.

La imagen se constituye por el lenguaje, está inscrita en el orden de lo social, que la determina y la define; y, el lenguaje aunque puede sostenerse a sí mismo, inevitablemente ha de remitirse, a la imagen visual.

5.1 La imagen posibilita (porque...)

5.1.1 El lenguaje habla desde la imagen.

Sanz Sánchez (1997) sostiene encontrar mayor riqueza en la expresión oral y una descripción más detallada gracias al “trocito” de realidad que muestra la fotografía; ya que ésta (cualquiera que sea), puede ser objeto de conjunto de pensamientos y asociaciones envueltas en recuerdos y vivencias.

Así como Vygotski dijo que el lenguaje no podía entenderse sin el pensamiento y como Lacan dijo que el pensamiento está estructurado en un lenguaje, la imagen está constituida por el lenguaje y éste a su vez, es un acto social. Es decir, que no puede existir si no es determinado por el otro, en comunión. Lo que Barthes llamaría “connotación”.

Sin embargo, la oración va más allá, pues desde que el lenguaje es lenguaje por hecho social, lleva consigo una historia o cadena de significantes que desde la escucha, nos harían llegar al significado.

La pregunta inicial debe ser: ¿cómo pensamos? ¿Es en imagen o en palabra? Amplia pregunta que en lo subsecuente iremos desarrollando para justificar que tomamos ambas respuestas como válidas, ya que es en ambas donde se constituye el lenguaje.

5.1.1.1 Saussure

Primero Saussure comienza aclarando que el sonido emitido por los órganos vocales es tan sólo el instrumento por el cual el lenguaje se transporta, más no lo hace. De mejor manera dice que el sonido es una unidad compleja acústico-vocal, fisiológica y mental. Que el lenguaje implica un sistema establecido y que en tal sentido consiste de un lado individual y un lado social, sin poder concebirse el uno sin el otro.

Pero del lenguaje menciona que hay una pequeña parte que aunque pequeña, es su esencia. La lengua, es el producto social del lenguaje, sin importar si éste es o no natural. Es decir, no está probado que la función del lenguaje, tal como se manifiesta cuando hablamos, sea enteramente natural. De forma más clara, no está de ningún modo determinado que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar como nuestras piernas para andar. El que nos sirvamos del aparato vocal como instrumento de la lengua es cosa del azar, pues lo mismo habrían podido los hombres elegir el gesto y emplear imágenes visuales en lugar de las imágenes acústicas. Claro, que semejante aseveración está lejos de cambiar el hecho de que además de los órganos fonéticos implicados, existe algo que gobierna los signos. En este sentido se llega a atribuir a la lengua el primer lugar en el estudio del lenguaje pues es la que le da unidad, ya que independientemente de su naturalidad o no, la facultad de articular palabras no se ejerce más que con la ayuda del instrumento creado y suministrado por la colectividad. De otra forma no sería posible.

Para explicar cuál es el lugar de la lengua en el lenguaje, Saussure nos proporciona un esquema que expondremos lo más simple posible, el cual parte desde un punto en que los conceptos se encuentran asociados con representaciones o imágenes acústicas.

Así, todo el proceso en palabras de Saussure: “supongamos que un concepto dado desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente, seguido de que el cerebro transmite a los órganos de la fonación un impulso correlativo a la imagen; para continuar en un orden inverso que va del oído al cerebro, transmisión fisiológica de la imagen acústica; en el cerebro, asociación psíquica de esta imagen con el concepto correspondiente” (1945, p. 86).

De manera esquemática se va constantemente de un concepto a una imagen acústica y viceversa.

$$C \rightarrow i$$

$$\leftarrow$$

Pero para que esto suceda es necesario que exista una asociación y coordinación en establecimiento de los signos, pues es la única posibilidad para la organización de la lengua como sistema. Por ende, llegamos a la aseguración de que la lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad.

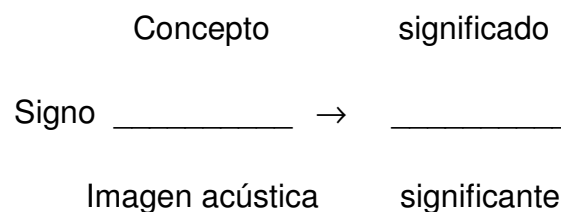
Cabe añadir que los signos de la lengua son tangibles, ejemplo de ello: la escritura. Debido a que puede fijarlos en imágenes convencionales. En tal forma, la lengua es apta para pasar de la imagen acústica a la imagen visual.

De esta manera llegamos a la ciencia que estudia los signos: la semiología, y de la cual tan sólo abordaremos una breve explicación sobre del signo: significado, significante.

En primera instancia se aclarará que aunque simple aparentemente, el vínculo que une un nombre a una cosa, está muy lejos de ser verdad y que por el contrario, dicho signo lingüístico es una cosa doble, hecha con la unión de dos términos ambos psíquicos, por un vínculo de asociación.

En otras palabras, lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos, la representación natural de la palabra por excelencia.

Se llama entonces signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica, que es una entidad psíquica de dos caras que puede representarse por la siguiente figura:



Ahora, de acuerdo a Saussure el signo ha de cumplir con dos principios: de arbitrariedad y de tiempo. Arbitrario con relación al significado con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural; y por ser de naturaleza auditiva se desenvuelve en una extensión medible en una sola dimensión.

La importancia de los signos radica en que sencillamente sin ayuda de ellos, seríamos incapaces de distinguir dos ideas de manera clara y constante, ya que la sustancia fónica, es una materia plástica que se divide a su vez en partes distintas para suministrar los significantes que el pensamiento necesita y, en él por ejemplo, no hay ideas preestablecidas y nada es distinto antes de la aparición de la lengua. Nos podríamos imaginar que antes de la lengua el pensamiento se encuentra en una especie de nebulosa amorfa.

5.1.1.2 Lacan

La revolución que Lacan hizo en el psicoanálisis consistió no sólo en retomar los conceptos que Freud había creado, sino en utilizar la lingüística para representar dichos conceptos y explicar cómo el inconsciente está estructurado en un lenguaje. Es decir, la importancia de su aporte radica en que utiliza el modelo estructural de la lingüística y conceptualiza el descubrimiento freudiano en base a dicho esquema.

Lacan demuestra cómo la totalidad de la experiencia psicoanalítica puede estudiarse en términos de lenguaje, mismo que le da su importancia a la lingüística en el desarrollo del psicoanálisis con su objeto propio que es el inconsciente.

Freud demostró que el inconsciente habla de muchas maneras argumentando que "... una pulsión no puede devenir nunca objeto de la consciencia, solamente puede serlo la idea que la representa" (citado en Puche, 1971, pg. 173) por lo que Lacan vuelve sobre estas postulaciones y estudia dichos procesos como formas, significantes de un significado reprimido por la consciencia. El inconsciente está estructurado como el lenguaje pues es lenguaje en sí mismo.

Así por una parte Lacan se sirve de la lingüística para explicar su nueva forma de plantear los postulados de Freud y por otra, del esquema propuesto por Saussure, hace un giro y anota:

S

—

s

Relación contingente donde el significante se encuentra sobre el significado y que muestra el límite que separa ambas etapas estableciendo la posición

jerárquica de cada una. Es entonces que se define al inconsciente como un sistema de significantes, sistema en el que cada palabra envía a otra palabra y ésta a su vez a otra, en forma de cadena.

Según Lacan ésta cadena está marcada por puntos de agarre o palabras clave que detendrían al significante en la resolución del significado. Cadena gracias a la cual es posible un análisis aplicable al sueño, al síntoma, al discurso neurótico y que también va permitir reconocer el resorte propio del inconsciente en base a los significantes cuya estructura da la posibilidad de servirse en el lenguaje para significar “otra cosa” que de ella dice.

De esta manera al inconsciente lo escribe jugando con lo que se escucha, cosa que trasladado a la clínica, podemos escuchar cuando el paciente dice “una pared” y nosotros poder decir que es “un padre”; que el paciente puede decir algo en el orden de lo azulado y en realidad querer decir “a su lado”, etc. Esto es el significante.

Resulta aquí la razón por la cual el significante tiene interpretación sólo en su relación con otro significante. Es decir, ninguna significación se va sostener sino en referencia a otra significación. Un significante por sí sólo no significa nada. Sin embargo, Lacan también sugiere pensar no sólo en palabras, ya que a veces basta que represente un sujeto para otro significante. Esto incluso da pauta para pensar al significante en otro lugar fuera de la palabra, la imagen por ejemplo. Y así, al igual que la letra, la imagen pueda ser el soporte material del significante.

De esta manera se llegan a considerar otras formas de representación y no solo en la palabra que ya en su momento fue establecida como tal, sino también en la imagen, en donde (cumpliendo con el lineamiento de Lacan) se representa a un sujeto para otro significante. O lo que es lo mismo, que al poder cambiar o variar entre imagen y palabra, el sujeto pueda trasladar su significado en dos planos.

Hay que agregar que existen dos leyes fundamentales operando en el proceso inconsciente: desplazamiento y condensación, que corresponden (según Lacan las formuló) a metonimia y metáfora, respectivamente.

5.1.1.3 Sobre la aportación de Vygotski y la argumentación de Barthes.

En esta parte será breve ya que sin desviación, pero considerando pertinente mencionar, tan sólo se considera importante recordar a quiénes han hablado también sobre el tema: la imagen, el lenguaje y el pensamiento.

Entre otros (seguramente) Vygotski tuvo algo muy claro: el pensamiento y el lenguaje no se pueden pensar por separado.

Sin embargo sería un error considerar el pensamiento y la palabra como dos procesos sin conexión. La futilidad de muchas de las investigaciones anteriores se debió en gran parte a la presunción de que el pensamiento y la palabra eran elementos aislados e independientes. El método de análisis basado en esta concepción estaba destinado a fracasar. Este método no constituye un análisis verdadero, lo hemos comparado al análisis del agua separándola en hidrógeno y oxígeno. Ambos términos constituyen una amalgama tan estrecha de pensamiento y lenguaje que resulta difícil dilucidar si es un fenómeno del habla o del pensamiento. Una palabra sin significado es un sonido vacío, el significado es, por lo tanto, un criterio de la “palabra” y su componente indispensable (2013, p. 142).

Por lo que posteriormente avanza y aclara: la relación entre pensamiento y palabra no es un hecho, sino un proceso, un continuo ir y venir del pensamiento a la palabra y de la palabra al pensamiento (2013). El pensamiento no se expresa simplemente en palabras, sino que existe a través de ellas.

Así que sí, si se considera a la imagen indisoluble del lenguaje, también se puede pensar a la imagen, inseparable del pensamiento.

Pero, la pregunta que permanece es: ¿cómo pensar la imagen desde el lenguaje? ¿Qué papel juega la imagen en el lenguaje? ¿Es acaso la propia representación de este?

Sí. Barthes lo llama el *mensaje connotado* de la fotografía y comprende un “plano de expresión y un plano de contenido, significantes y significados que obliga por tanto, a un auténtico desciframiento” (1986, p. 24). Para tal desciframiento, habría que **aislar** las unidades significantes y los temas (o valores) significados.

Tal como la escucha que desdobra todo lo “querer decir” del paciente.

La connotación, explica Barthes, es histórica/cultural y tiene que ver con los gestos, actitudes, colores, etcétera de una sociedad (1986). Es una suma de significantes y significados que resulta la significación y que, por tanto, es histórica. “Así pues, gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del saber del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos”. Barthes (1986, p. 24).

Pero en este punto ¿quién introduce al sujeto al mundo del lenguaje? ¿Quién lo introduce sujeto? En síntesis, es la misma pregunta.

5.2 La imagen identifica.

5.2.1 El estadio del espejo: Lacan

En *Sobre el espejo como formador de la función del yo [je]* Lacan (1966) explica claramente la importancia de éste: la imagen rebota en el niño una serie de gestos en los que experimenta la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su propio cuerpo.

Es decir, la función del estadio del espejo, función de la imago, es establecer una relación del organismo con su realidad, tan importante que marca

decisivamente la formación del individuo al asumir una identidad alienante para todo su desarrollo mental.

Pero la importancia no sólo radica en que el bebé se apropie de su cuerpo y lo entienda como una unidad, sino también en la importancia que la imagen le da al sujeto al ser nombrado por la madre en ella (la imagen). La madre, introduce al bebé como mundo de lo social, desde que lo nombra “alguien” (sujeto) en la imagen. De esta manera, lo inicia en el lenguaje.

Tal como Sanz Sánchez lo dice, puede traducirse en que al ser el espejo el rebotador de la imagen del sujeto y lugar en el que gracias al cual se identifica, la imagen plasmada en una fotografía puede llegar a ser ese mismo lugar que es el espejo. E incluso ejemplifica cómo a sus alumnos se les facilitaba más el habla apoyándose en una imagen (fotografía).

Pero... ¿por qué la imagen provoca el lenguaje? Lacan lo dijo antes: pensemos al lenguaje no sólo en palabras y, desde que surge la necesidad de **representar** el lenguaje en otra forma diferente a la sonora, como en la escritura, surge con ello también la posibilidad de representarla en imagen. De lo que se está hablando es algo de lo puramente visual o lo que resulta de esto: plantear a la imagen como el lenguaje mismo.

5.3 La imagen simboliza y representa.

Sucede de esta manera, al igual que una imagen acústica juega como significante para un significado (lo que corresponde a la palabra para el significado), la imagen visual, juega como significante para un significado pues basta tan sólo con que lo represente. Y así como se habla de la serie de significantes en cadena, se puede pensar en una serie de imágenes que toman sentido según su trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Barthes (1986)

Y en la imagen, al igual que en el discurso de la palabra, se pueden encontrar puntos de agarre que resolverían al significado. Esos que Barthes llama

punctum: “en este espacio habitualmente tan unario, a veces un “detalle” me atrae. Este “detalle” es el *punctum* (lo que me punza). Es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.

Así, se puede ver en Sanz (1997) cómo alguien podía describir lo que veía en una fotografía y que además era diferente lo que describía cada persona de una sola imagen.

La imagen visual a este punto resultaría el todo, la imagen que constituye y unifica, la imagen que representa, la imagen significa... Al grado incluso de utilizar la fotografía para enseñar el vocabulario.

5.4 La imagen habla, ¿por qué?

Porque el lenguaje es el registro de los acontecimientos y al igual que él (el lenguaje), la fotografía dice Barthes, es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido.

Todos tenemos por ejemplo, una fotografía de la cual hablar, alguna de ocasión especial, de familiares, viajes, etc. Pero, ¿qué pasa cuando pretendemos hablar desde el registro que nos muestra la fotografía?

Lacan dice: “no sólo en palabras”, por acá se agrega: “también en imágenes”. Así que no importa si es una u otra imagen (lo que vendría siendo el significante), sino el significado. Es decir que entre una y otra fotografía, lo que importa es lo que está significando, lo que la está sosteniendo en su posición de particular y demostrativa ya que, significa sólo en relación a otro significante. Y ¿qué representa lo social para el sujeto? Eso, el mismísimo hecho de serlo sujeto; y es sujeto como producto de su historia y su yo como usuario del lenguaje que lo hace miembro de una comunidad.

El significado, como concepto o esencia, es lo que está en relación a otro y ese otro, no sólo es quien lo ve y lo nombra (al sujeto), sino también el que le dice qué es.

Y lo importante no es “eso” que lo social le dicta que es, sino qué de eso ES para el sujeto. Es decir, ¿qué de la foto significa para el sujeto?

En concreto se puede decir que la imagen mantiene un movimiento dual constante:

1. La identificación. Pues la imagen nombra; así como una madre nombra al niño a partir de su imagen en el espejo. El nombrarlo lo hace sujeto y es sujeto en tanto usuario del lenguaje. La imagen y el lenguaje, están unidos en una amalgama en la que no pueden ser entendidos disolublemente uno sin el otro. Se entiende de aquí el ojo omnipresente de Dios, ese que todo lo ve. Entiéndase a) todo lo puedo ver, en tanto b) todo lo pueda fotografiar. Es decir, el ojo del otro está nombrando al sujeto todo el tiempo al verlo y éste por su parte, reafirmandose con ello. La cadena de significantes de Lacan tiene sentido en la fotografía cuando es utilizada como auxiliar de la memoria para anclar el pasado de cada quien.

Dinamismo constante de: tanto estoy nombrando como me estoy reafirmando.

2. ¿Qué de la foto me está significando y qué puedo decir de ello?
Es decir, qué estoy tratando de mostrar al fotografiar-me o qué estoy viendo con la fotografía. Porque cualquier fotografía puede ser objeto de un conjunto de pensamientos y asociaciones. La fotografía es subversiva, no cuando asusta o trastorna, sino cuando es pensativa y genera pensamiento. La fotografía valida lo que ha sucedido y no sólo registra pues muestra de ello. Glorioso para unos, en su posición de reafirmarse a partir de ella, peligroso para otros, porque no lejos de mostrar la verdadera realidad, los señala y los puntualiza tal como son. La imagen habla, puede o no prescindir del texto, es en sí misma. Habla, dirige, demuestra. La importancia no es tanto que “una imagen hable más que mil palabras” sino que una imagen sea tan evidente, tan clara, tan demostrativa, tan SIG-NI-FI-CA-TIVA, que no haya forma de negarla.

La imagen pasa de la imagen latente, a la imagen que revela, la imagen que muestra y que nuevamente, se habrá de repetir: la imagen que habla. Porque nadie puede fiarse de un hecho sino hasta que lo ha visto, sino hasta que ha dado fe de ello. Porque de ser ese espacio entre la captura y el revelado pasó a ser la comunicación a través de las imágenes, el vehículo más eficaz y veloz de la información.

CONCLUSIONES

Evan: “¿Dónde están mis cuadernos?”

Dr.: “¿Cuadernos?”

Evan: “Mis diarios, los necesito y si puede dármelos, sería para mí un gran apoyo”.

Dr.: “Me duele volver a pasar por esto. No hay ningún diario (...)”

Evan: “¡Quiero mis diarios y los quiero en este momento! ¡Sé que los tiene y debe de dármelos! ¡No puede ocultármelo, rápido, démelos!”

Dr.: “Me recuerdas a tu padre, siempre pedía un álbum de fotos a pesar de que nunca tuvo uno”.

Evan: “Pero...”

Dr. “Lo siento...”

Evan: “¿Un álbum de fotos? Fotos...”

Efecto Mariposa (2004)

Cuando comenzamos a construir este texto partimos con la idea de proponer a la fotografía como un medio facilitador del habla defendido desde una perspectiva psicoanalítica. Encontrábamos para ello muchísimas similitudes entre los propios escritos de Freud y los términos en fotografía, tales como *el negativo*. Por lo que en ocasiones llegábamos a hacer un sutil juego de palabras para escribir lo anterior desde ambos: la fotografía y el psicoanálisis.

Así, comenzamos explicando los inicios del invento fotográfico hasta nuestros días, tratando de hacer una reflexión sobre cómo éste se entreteje y se transforma paso a paso junto con la evolución de la humanidad.

Hicimos una analogía entre los sueños y la fotografía argumentando que ésta en tanto imagen, podía analizarse casi como se analiza a los sueños, y agregando además que ésta conserva una parte ominosa.

La mayor muestra del “juego de palabras” fue cuando abordamos el negativo, pues tal como en el ámbito fotográfico, en el sujeto podía encontrarse un inverso que podía señalarse como el inconsciente.

Luego, al explicar el recuerdo desde los escritos de Freud pudimos entender cómo respecta a una huella y la imagen a la representación de éste. Y, cómo el cúmulo de nuestros recuerdos nos hace ser nosotros.

Finalmente abordamos la íntima relación entre la imagen y el lenguaje señalando que no se puede entender una sin la otra ya que son en una relación dualista, dinámica y constante.

Sin embargo, a lo largo de éste camino fuimos encontrando que lo visual trastoca aspectos más allá del ámbito analítico, ya que la omnipresencia del ojo al rebasar todo esquema en una circunstancia de absoluta iconicidad, lleva a entender no sólo que la vista es el máspreciado de nuestros sentidos sino también cómo con ello la imagen está presente en todos lados.

Este hecho nos obliga a indagar más sobre la imagen y sus nuevas formas de representación que generan a su vez, nuevas formas de articulación entre los sujetos. Por lo que diremos que ésta tesis con todo lo que expone, es tan sólo un primer planteamiento para defender lo que inicialmente propone y que su continuidad sería una segunda parte en la que se comprobara si efectivamente la fotografía puede ser utilizada de tal forma.

Un caso que nos hace empezar a pensarlo así es el caso que expone Sacks (2002) en su libro *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* y al que titula como “El artista autista”, en el que describe a un paciente que al no articular palabra, simboliza a través del dibujo y quien a falta de “lenguaje”, queda aislado. Los dibujos que el propio paciente realiza, explica, fueron su único vínculo con la realidad, ya que el dibujo como tal representaba una “forma de expresión”.

Ésta historia vislumbra que se encontrarán casos para los que habrá que buscar nuevas posibilidades que ofrecer al paciente. Es decir, que lejos de buscar que el paciente como hecho aislado se adapte al entorno regular, sea el medio quien busque la forma de incluirlo. Entonces, el uso y la aplicación de la fotografía como tal podría ser bastante pertinente.

Por otra parte, creemos necesario indagar sobre cómo la presencia actual de la imagen lleva a nuevas formas de articulación entre los sujetos, pues el lenguaje no se habla ya en palabras, sino en imágenes.

Esto sería lo mismo que pensar en cómo el mundo cambió gracias a la inmediatez de la información en imágenes y en cómo la introducción de la fotografía en nuestra cotidianidad marcó nuestro mundo a como lo conocemos hoy.

Walter Benjamin es un autor que resulta pertinente mencionar en este punto al decir que aun cuando la obra de arte pierde su aura en el momento de su reproducción, gana también el alcance y su consumo, cosa que en nuestros días resulta ser el nuevo valor, ya que no importando si la obra es única o no, lo que acontece es que llega a más personas posibles.

No sería en tal caso profano pensar en los nuevos sitios de interacción en internet, muchos de ellos sostenidos principalmente por la imagen; y en cómo ello ha impactado en el propio sujeto y su relación con los demás. La imagen, veámoslo con esto, marca una época que es la nuestra, caracterizada principalmente en la propia necesidad de ver, de ser visto y con ello nombrado. Mucho en relación también a las “imágenes desecho” como las llama Fontcouberta, que son el síntoma de una sociedad enferma de inmediatez, desecho y reemplazo.

A modo del pensamiento foucaultiano habría que preguntarse desde cuándo o a partir de qué momento hubo este giro en la utilización de la imagen y

qué efectos tiene en la vida actual; por tanto, da puerta abierta a muchas futuras investigaciones.

Finalmente acerca del probable cuestionamiento inicial de cuál fue la razón o la pertinencia de escribir acerca de la fotografía desde el área del entendimiento humano, consideramos que es justamente ésta: la fotografía en cuanto lenguaje es un acto puramente social, se sostiene a sí misma.

La razón sería pensar el campo de lo visual en cualquiera de las áreas del conocimiento social, ya que la imagen nos involucra en cuanto a todo aspecto que describa la fragilidad humana como son: el sufrimiento, el dolor, la tragedia, la sorpresa, la compasión, la desdicha, la hermandad, el desamparo, la devastación, la alegría, el amor, la esperanza, la miseria, la locura, etc.

La imagen transporta y nos compromete al colocarnos en un lugar de decisión entre pasar de largo o dar nombramiento al acontecer; en donde quizás queramos estar o quizás ni ver, del que quizás queramos hablar o tan sólo guardar.

Este proyecto es una invitación a la posibilidad de ver algo más, un espacio de reflexión sobre todo lo que conocemos como imagen, de saber que detrás de cada una hay algo que nos confiere por el simple hecho de ser la inmensa cadena de significantes que nos constituye como sujetos. El psicoanálisis por su parte, es el ámbito desde el cual se nos permite indagar estas manifestaciones lejos de ser consideradas como improbables. Es decir, desde psicoanálisis hay lugar para que esto suceda...

Ya que la imagen es una forma de entablar un discurso que aunque excluyente para algunos, resulta aún más basto y enriquecedor para otros, aun incluso que las palabras mismas.

Esta, es la era de no encontrar límite más que la imagen misma, la era de la idolatría por la imagen. Y éste es un trabajo hecho, diría Deleuze, como un acto de resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1986). *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos, voces*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1973). *El placer del Texto*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Beckett, S.(Guionista) & Schneider, A. (Director). (1965). *Film* [Cortometraje]. EE.UU.: Milestone Film & Video, Inc.
- Bendavid-Val, L. (2004). Retratos de National Geographic. En L. Bendavid-Val, R. Lescaze, & V.Donovan (Eds.), *Rostros del mundo: Los mejores retratos de National Geographic* (pp. 26 – 88). México: RBA libros.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: ITACA.
- Bergson, H. (1987). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- Cura. (n.d.). En *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.). Recuperado de [lema.rae.es/drae/?val=Cura+](http://lema.rae.es/drae/?val=Cura)
- Fajnwaks, F. (2010). *Ética de la mirada y el psicoanálisis*. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana En Extraído de: <http://virtualia.eol.org.ar/020/template.asp?especial/fanjwaks.html>
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno, 2008
- Freud, S. (1888-9 [1990]). *Psicología de los procesos oníricos*. En Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Tomo I. México: Siglo Veintiuno, 2012.
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Tomo III. México: Siglo Veintiuno, 2012.
- Freud, S. (1919-1920 [1920]). *Más allá del principio del placer*. Tomo III. México: Siglo Veintiuno, 2012
- Freud, S. (1925). *La Negación*. Tomo III. México: Siglo Veintiuno, 2012.
- Fontcuberta, J. (2010). *La Cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Galeano, A. F. (2009). Lo ominoso y la mirada, lo real en el hombre de arena. *Affectio Societatis*. Num. 10. En: <http://antares.udea.edu.co/~psicoan/affectio10.html>
- Gerber, D. (2007). La Pedagogía del amor del maestro (Platón, Rousseau, Freud, Lacan). En Gerber, D., *Discurso y verdad: psicoanálisis, saber, creación*. (pp. 198-199). México: Gradiva. X
- Heimlich. (n.d.). En Diccionario Collins y Reverso en línea. Recuperado de diccionario.reverso.net/alemán-espanol/Heimlich
- Imagen. (n.d.). En Diccionario de la lengua española (22^a ed). Recuperado de [lema.rae.es/drae/?=Imagen+](http://lema.rae.es/drae/?=Imagen)
- Lacan, J. (1949). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En Lacan, J. *Escritos I* (pp. 99 -105).
- Lacan, J. (1953). Función y campo de palabra y del lenguaje en psicoanálisis: palabra vacía y palabra plena en la realización psicoanalítica del sujeto. En Lacan, J. *Escritos I* (pp. 240 – 257).
- Lacan, J (1971). Introducción al Comentario Hablado de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud. En Lacan, J., *Escritos I* (pp. 354 – 365).
- Langford, M. (2003). *Fotografía Básica*. Barcelona: Omega.
- Langford, M.J & Andrews, P. (2006). *Manual de fotografía*. Barcelona: Omega.
- Lommel, A. (1966). El Arte Prehistórico y Primitivo. En A. Lommel, G. Garbini & D. Strong (Eds.), *El Mundo del Arte: Las artes plásticas de sus orígenes a la actualidad* (p. 17). México: AGGS-Industrias Gráficas S.A.
- López Martínez, M.D (2009). *La intervención Arteterapeutica y su Metodología en el Contexto Profesional Español*. España: Universidad de Murcia.
- Lucir. (n.d.). En Diccionario de la lengua española (22^a ed.). Recuperado de [lema.rae.es/drae/?=Lucir+](http://lema.rae.es/drae/?=Lucir)
- Huxley, A. (1954). *Las puertas de la percepción*. México: Me gusta leer.

- Hyppolite, J. (1975). Comentario hablado sobre La Verneinung de Freud. En Lacan, J., Escritos II (pp. 859 - 865). México: Siglo Veintiuno editores.
- Menahem, R. (2003). Sigmund Freud 4 1920-1959: Vida y pensamiento psicoanalítico. España: APM Biblioteca Nueva. p. 115 – 118.
- Missenard, A.; Rosolato, G.; Guillaumin, J. et al (1991). *Lo Negativo: Figuras y Modalidades*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Morris, C.G. (1992). *Psicología: Un nuevo enfoque*. México: Prentice Hall.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: B. Gili.
- Sanz Sánchez, B. (1997). La importancia de lo visual (un ejemplo con fotografías). *Centro Virtual Cervantes*. Actas VIII. En: cvc.cervantes.es/enseñanza/biblioteca_ele/asele/pdf/08/08_0757.pdf
- Sacks, O. (2002) El artista autista. En Sacks, O., El hombre que confundió a su mujer con un sombrero. (pp. 232 - 271). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Argentina: Editorial Losada.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Argentina: La Marca.
- Rangel, S. (2015). J.L.G.: Adiós al lenguaje e imagen-desastre, I. En *F.I.L.M.E.*
- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. En Revista sobre la sociedad del conocimiento, (1), pp. 1 -12.
- Puche Navarro, R. (1971). Lacan: lenguaje e inconsciente. En Revista Latinoamericana de Psicología, Vol. 3 (2), pp. 167 – 181.
- Unheimlich. (n.d.). En Diccionario Collins y Reverso en línea. Recuperado de diccionario.reverso.net/alemán-español/Unheimlich
- Vigotsky, Lev S. (2013). *Pensamiento y Lenguaje*. México: Ediciones Quinto Sol.
- Weiz, G., & Carrington, L. (2013). Una conversación. En Castillo, G. (Ed.), *Leonora Carrington: Artistas de México* (p. 7). México: Gráfica Bordes.