



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Políticas de la mirada. Estrategias de producción de sentido en la visualidad contemporánea

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

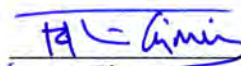
Presenta:

Eunice Josiane Murillo García

Dirigida por:

Dr. Fabián Giménez Gatto

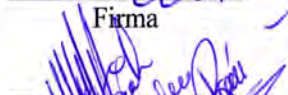
Dr. Fabián Giménez Gatto
Presidente


Firma

Dr. José Antonio Arvizu Valencia
Secretario


Firma

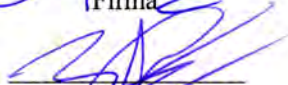
Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román
Vocal


Firma

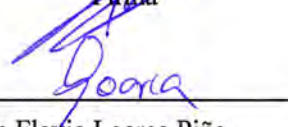
Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Suplente


Firma

Dr. Edgar Belmont Cortés
Suplente


Firma


Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Octubre 2018

Resumen

El presente documento de tesis refleja una búsqueda por precisar la particularidad política del lenguaje fotográfico. Mediante una indagación en etimologías y prácticas culturales se define a la visión como un entorno de sentido, lo que funge como base para posteriormente acotar el análisis a una forma particular de producir significado a partir de la visualidad: la imagen fotográfica.

Para mostrar la forma en que la imagen incide en este entorno de sentido se retoma el concepto de transparencia, categoría que aleja a la imagen de ser pensada como un soporte que refleja al mundo y a cambio la concibe como un lugar que participa activamente en la configuración del mundo. Así, la imagen se piensa como aparato performativo y en esta cualidad se ubica su particularidad política, es decir, en la posibilidad de incidir, desde su lenguaje, en lo que Jacques Rancière denomina el reparto de lo sensible. Esta premisa se pretende ejemplificar a través del proceso de un ejercicio fotográfico denominado “Los deseos anónimos”, en el cual se lleva a cabo la ejecución fotográfica de una lista de deseos encontrada en la habitación de una mujer desaparecida en Ciudad Juárez. A partir de este ejercicio se busca constatar cómo desde la práctica fotográfica se puede subvertir la relación informativa con las imágenes y a cambio proponer con ellas un tipo de relación en donde el propósito es encontrarse con lo que la imagen tematiza.

Palabras clave: **fotografía, política, transparencia, reparto de lo sensible.**

Summary

The present work reflects a search to specify the political essence of photographic language. Vision as an environment of sense is defined through inquiry into etymology and cultural practices, what serves as base to delimit subsequently the analyses of a particular form to produce meaning from the visual elements: the photographic image.

To show the way that image has an impact in this environment of sense, concept of transparency is taken up, this category changes the idea that image is considered as a support than reflect the world, instead conceives it as a place which is an active participant in shaping the world. In this way, image will be thinking as a performative channel and on this characteristic its political essence is situated, is to say, the possibility of influencing from their language, what Jacques Rancière calls distribution of the sensible. This premise is intended to exemplify through the process of photographic activity named “The anonymous wishes”, in which a photographic implementation of a wish-list found in disappeared woman’s room in Ciudad Juárez will be performed. From this, we seek to prove how from the photographic practice, informative relationship with images can be altered and instead we propose with them a kind of relationship where the purpose is to discover what the image thematizes.

Key words: **photography, politics, transparency, distribution of the sensible.**

Índice

Índice de figuras	4
Resumen	5
Summary	6
Introducción	7
Capítulo 1. Anatomía social de la mirada	13
1. 1. Del mirar: acepciones, derivaciones y términos afines	14
1. 2. La mirada fotográfica	23
1. 2. 1. <i>El retrato</i>	23
1. 2. 2. <i>El paisaje</i>	26
1. 3. Artefactos, técnicas y dispositivos del mirar	27
1. 4. Configuración cultural de la mirada	31
Capítulo 2. Efecto de transparencia	45
2. 1. Casi-lo-mismo	49
2. 2. Huella e ilusión	55
2. 3. Imagen. Segunda piel	65
Capítulo 3. Políticas de la mirada	80
Capítulo 4. Los deseos anónimos	98
4. 1. Contexto	98
4. 2. La lista de deseos	104
4. 3. Propuesta: Los deseos anónimos	107
4. 4. Aspectos metodológicos: Temporalización fotográfica	110
4. 4. 1. <i>Entrevistas y autoetnografía</i>	112
4. 4. 2. <i>Tomas fotográficas</i>	114

4. 5. Los deseos anónimos (Work in progress)	117
Conclusiones	119
1. Imagen-acontecimiento	119
2. Colectividad sensible	123
3. Arder la imagen	127
Bibliografía	132

Índice de figuras

Figuras	Páginas
<i>Figura 1.</i> Hunayn Ibn Ishak. (s. f.). "Anatomía ocular" (Esquema) Ubicado en: Pierantoni, R. (1984). <i>El ojo y la idea: filosofía e historia de la visión</i> . Barcelona: Ed. Paidós.	12
<i>Figura 2.</i> Suren Manvelyan. (s. f.). "Human Eye 9" de la serie <i>Your beautiful eyes</i> (Fotografía) Ubicada en: http://www.surenmanvelyan.com/eyes/your-beautiful-eyes/	44
<i>Figura 3.</i> Lisa Ambrossio. (s. f.). "Mal de ojo" (Fotografía) Ubicada en: http://jornadabc.mx/opinion/29-03-2018/el-ultimo-lector-ir-de-la-devocion-la-ira-y-viceversa	64
<i>Figuras 4, 5, 6, 7, 8 y 9.</i> Mayra Martell. (2005-2010) Fotografías de la serie <i>Ensayo de la identidad</i> (Fotografía) Ubicada en: http://www.mayramartell.com/ensayo.php	99, 100, 101, 102, 103 y 105
<i>Figura 10.</i> Abelardo Morell. (1996). "Manhattan view looking south in large room", de la serie <i>Camera oscura</i> (Fotografía) Ubicada en: https://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/	108
<i>Figura 11.</i> Eunice Murillo. (2017). Esquema de trabajo por relato de entrevista. De la serie <i>Los deseos anónimos</i>	116
<i>Figuras 12, 13 y 14.</i> Eunice Murillo. (2017) Imágenes de la serie <i>Los deseos anónimos</i> (Fotografía)	117 y 118
<i>Figura 15.</i> Vladimír Smutný. (1996). Fotogramas de la película "Kolya" (Película) Ubicada en: https://www.filmaffinity.com/mx/film550327.html	120
<i>Figuras 16 y 17 (izq.).</i> Ana Mendieta. (1972). Imágenes del performance "Fail hair transplant" (Fotografía). Ubicada en: https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/147/works/artworks15441/	125
<i>Figura 18 (centro).</i> Museo chileno de arte precolombino. (s. f.). Escultura referente al dios Xipe Tótec (Fotografía) Ubicada en: http://www.precolombino.cl/coleccion/estatua-de-xipe-totec/	125
<i>Figuras 19, 20 y 21 (der.).</i> Ana Mendieta. (1972). Imágenes del performance "Feathers on a woman" (Fotografía) Ubicada en: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/sep/21/ana-mendieta-in-pictures	125

Introducción

El interés por hacer este documento surge de interpelar mi práctica fotográfica a la luz del contexto cultural de las imágenes. Hoy en día es reiterativo hablar sobre la cantidad de imágenes a las que estamos expuestos, con lo cual usualmente se enfatiza en que la imagen ocupa un lugar central en la cultura. Tal precepto no clarifica las estrategias discursivas a las cuales las imágenes se encuentran insertas por lo tanto considero relevante indagar en las formas relacionales que se desprenden de lo fotográfico así como visibilizar las estrategias con las cuales las imágenes inciden en la configuración de un entorno cultural.

Para empezar con el desarrollo de este trabajo tomo como base las siguientes preguntas: ¿Qué imágenes funcionan hoy en día?, ¿Porqué las imágenes pierden su efectividad para hacer ver?, ¿Cómo median en la relación con los conflictos sociales? y ¿Cómo aportan a un reparto de lo sensible?.

Estas interrogantes conducen a pensar en la formulación de una estrategia que tome en cuenta la particularidad del lenguaje fotográfico. Esta particularidad define la naturaleza de su mediación, es decir la manera en la que se instrumentaliza la política. En este sentido la finalidad de la tesis consiste en desarrollar una base argumentativa para el desarrollo de una estrategia en la cual se pueda ensayar la posibilidad de hacer política haciendo imágenes, un proceso simultáneo que pretende vislumbrar la política de la imagen al mismo tiempo que ensayarla en un caso específico.

A continuación se integra un breve resumen de cada uno de los capítulos con la finalidad de comprender en su totalidad el contenido de la tesis.

Capítulo 1. Anatomía social de la mirada

Las últimas dos referencias del primer capítulo explican las representaciones que dan principio y fin a este apartado del documento. A modo de dos miradas que se encuentran, las dos imágenes encarnan mucho del contenido de esta tesis: la primera es el ojo de Hunayn Ibn Ishak, una de las primeras representaciones hechas para comprender el órgano ocular, y la última el ojo de Suren Manvelyan, una fotografía contemporánea que evidencia el desarrollo de la óptica al prácticamente posibilitar una inmersión en el interior del ojo.

Ambas representaciones, producidas en tiempos distintos, albergan en su interior un entramado que se despliega para hablar de términos, lágrimas, mirillas, lentes y mitos populares, es decir, todo aquello que constituirá una ‘anatomía social de la mirada’ y que conforma el primer capítulo de esta tesis, cuya pretensión es fincar una base que revele a la visión como un continente vasto de sentidos.

Capítulo 2. Efecto de transparencia

La transparencia es el hilo conductor del segundo capítulo, el cual enfoca la mirada en una estrategia particular de la visión: la imagen fotográfica.

El concepto de transparencia da cuenta de la imagen como un umbral por el cual atraviesa el mundo y viceversa, es decir, no vemos en la imagen al mundo sino también la imagen configura nuestra percepción y relación con el mundo.

El primer apartado del segundo capítulo, denominado “*Casi lo mismo*”, está destinado al sentido de la semejanza, una vieja atribución conferida a la imagen fotográfica heredada de un proceso de aprendizaje cultural que condiciona dicha relación, o como se

dice al interior del texto, condiciona "ver una cosa en otra cosa".

Problematizar el sentido de la semejanza da cuenta de que la imitación o la relación de contigüidad es una estrategia de sentido y no una cualidad inherente a lo fotográfico, aspecto que revela a la imagen no como una superficie que devuelve tal cual a su referencia sino como un umbral que enfatiza en su transparencia, donde la devolución se convierte en un juego en el que vemos más porque vemos insertos en la mediación, pasando, precisamente, por el juego de lo transparente.

De este juego habla el apartado del segundo capítulo denominado "*Huella e ilusión*". Este rasgo lúdico es abordado por el epígrafe que da inicio a dicho apartado, en donde John Ruskin define "el placer imitativo" como la cualidad con la que una cosa busca parecerse a otra pero al mismo tiempo muestra que el parecido es un engaño. Este carácter complejo y ambiguo lo podemos encontrar en la fotografía, lo que indagamos mediante el concepto de 'indicio'.

La pregunta que nos conduce a la relación entre huella e ilusión es: ¿Qué tanto hay de ilusorio en el indicio? Este cuestionamiento no concibe a la ilusión como "desrealización", sino como un orden de pensamiento amplio que integra: sensibilidad, memoria, afecto y deseo, siendo precisamente por medio de esta integración que se activa la efectividad del indicio fotográfico, o lo que denomina Roland Barthes como '*punctum*'.

En este sentido, la fotografía se presenta como un crisol de experiencias en las cuales se hace efectivo no solo el ver algo sino generar un enlazamiento más profundo con lo que se ve pues, como abordaremos en el tercer apartado, la fotografía promueve el encuentro con algo que no está en su forma, pues al pasar por el cuerpo de la imagen genera

una experiencia nueva que acerca a la imagen con una segunda piel.

En el tercer apartado del segundo capítulo se aborda el carácter relacional en lo fotográfico. A través de la mención de algunas prácticas culturales se plantea la argumentación de la imagen como un soporte en el que no solo se representan relaciones sino que se ejecutan, es decir, la fotografía se presenta como acto y como un entorno factible a los encuentros, y es a través de estos encuentros que se potencia la lectura y el reconocimiento de alguien en la imagen.

Capítulo 3. Políticas de la mirada

La argumentación del tercer capítulo se encamina a clarificar las formas políticas de lo fotográfico. Para este fin se abordan los conceptos de ‘política’, ‘democracia’, ‘disenso’, ‘comunidades de partición’ y ‘división de lo sensible’, todos ellos desarrollados por el filósofo francés Jacques Rancière. Estas categorías otorgan una base para pensar la relación entre política y estética, la cual tiene pertinencia en la discusión sobre la particularidad política del arte y las estrategias desde la producción de imágenes para incidir en lo común.

Capítulo 4. Los deseos anónimos

El recorrido anterior se perfila a cimentar la propuesta fotográfica denominada “Los deseos anónimos”, desarrollada durante el cuarto capítulo. Esta propuesta parte de una fotografía perteneciente a la serie “Ensayo de la identidad” de la fotógrafa mexicana Mayra Martell, la cual presenta una lista de deseos encontrada en la habitación de una mujer desaparecida en Ciudad Juárez.

La fotografía de la lista desencadena principalmente dos cuestionamientos: ¿Cómo

nos relacionamos con este tipo de imágenes? Y: ¿Esta forma de relación favorece el mismo reparto de lo sensible que ha condicionado a la autora de la lista como una desaparecida?

La propuesta fotográfica “Los deseos anónimos” pretende idear una estrategia política desde el lenguaje fotográfico, es decir, tomando en cuenta las características singulares del medio que condicionan a tiempos y formas de “producir y vehicular sentido” (Guattari, 1996, p. 15). Esta estrategia sugiere un cambio en la relación con las imágenes, mismo que, a través de subvertir una relación informativa con estas, presenta a la fotografía como un cuerpo de sustitución y de disenso, ya que es la imagen la puesta en forma de una sensibilidad anónima.

Esta propuesta se encamina a promover estrategias desde el interior de la producción fotográfica para “desabrigar a la visión de sus clichés”, como dice Gilles Deleuze.

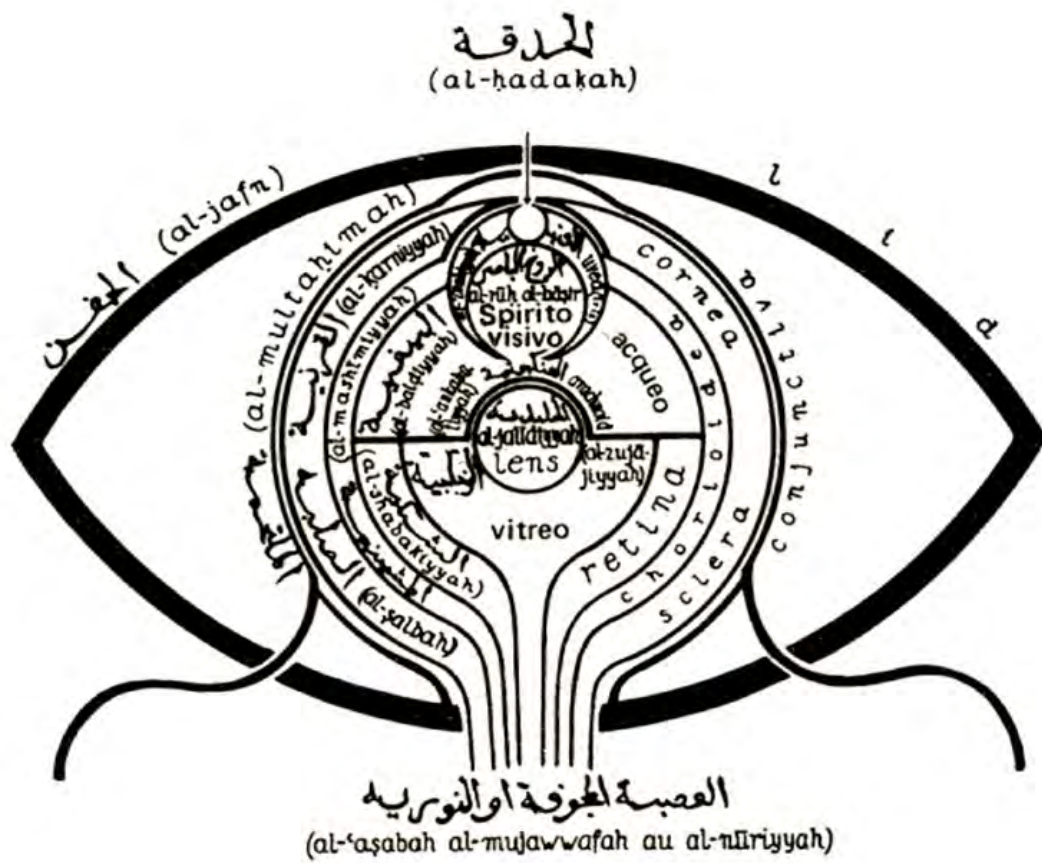


Figura 1. Hunayn Ibn Ishak, "Anatomía ocular".

Capítulo 1

Anatomía social de la mirada

Pensar la mirada como territorio de sentido obliga a emprender una amplia indagación en torno a cómo vemos y somos configurados visualmente en la cotidianidad. De manera iterativa la vista es partícipe de procesos políticos, económicos y culturales, lo cual hace complejo saber por dónde empezar y qué decir del ver. Al respecto, Martin Jay (2007) rescata una cita de Peter Sloterdijk que dice:

Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que, además de ver, tienen la facultad de verse viendo. Esto les da una preeminencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico no es más que un reflejo del ojo, una dialéctica del ojo, verse a uno mismo viendo (p. 25).

Retomando esta idea, considero que el objetivo central de este primer acercamiento a un universo tan amplio, como es la visualidad, radicaría en un ejercicio de espejo: verse viendo y fijar la mirada sobre el ver es, pues, la forma de encontrar indicios de sentido y vislumbrar el depositario de significados que son los ojos.

Sin duda, otra forma de comprender la trascendencia de la visualidad es el discurso: las palabras señalan las atribuciones culturales conferidas a los sentidos y a la vez determinan cuáles son los sentidos predominantes en diversos contextos. Así pues, el recorrido etimológico que se hará a continuación tiene como propósito confirmar la premisa de que el lenguaje provee indicios activos de significados culturales. Esta búsqueda de

sentido a través de la mirada se expresa tanto en las prácticas culturales como en las palabras, haciendo que dicha exploración nos arroje a un universo desordenado y multiforme que finalmente se revela como un continente cercado por la visión.

1.1. Del mirar: acepciones, derivaciones y términos afines

La etimología de mirar proviene del latín *mīrari* y se relaciona con ‘maravillarse’, proveniente de *mirus* y del vocablo indoeuropeo *smeiro*, que alude a ‘sonreír’. De esta manera, maravillarse podría significar ‘hacer sonreír a la mirada’, tener una ‘mirada de hilaridad’ o una ‘mirada sonriente’. Según Joan Corominas (2001), mirar primero significó en castellano antiguo lo mismo que en latín – ‘maravillarse’– y después empezó a usarse como sinónimo de ‘contemplar’ (p. 388). A su vez, la palabra mirar se relaciona con los vocablos ‘milagro’ y ‘admirar’, que aluden a un ‘hecho asombroso o inusual’ y a ‘considerar con placer y sorpresa lo que nos parece bello, sublime o muy notable’, respectivamente.

Al respecto, nuestro imaginario cultural nos ha heredado infinitas imágenes de lo milagroso; tanto en el ámbito literario, teológico y cinematográfico se nos relata esta experiencia, no tanto en el olfato o en el gusto, sino sobre todo en la mirada. Así, tenemos un imaginario de ojos atónitos a los cuales debemos nuestra conceptualización cultural de lo extraordinario: una gestualidad o disposición ocular que se signa como aquello que evoca a lo inesperado, a lo maravilloso.

De mirar también se deriva la palabra ‘mirilla’, que se refiere a un mecanismo para mirar hacia afuera desde el interior de un espacio; una rendija en forma de ojo y con

ángulos visuales amplios para ver más desde un espacio de seguridad. La ubicación de la mirilla está al nivel de los ojos, haciéndola como un ojo que anuncia al de afuera, una barrera con ojos o una mirada con cautela.

Quizá un antecedente de la mirilla, con características más poéticas, sean las ventanas, pues aunque cumplen la función de ser los ‘ojos de la casa’ y delimitar el espacio externo a ella, ejecutan una tarea contemplativa: incorporar el paisaje a la casa debido a que ésta se compone, en su ornamentación, de la mirada del afuera.

A propósito de esto, en *La poética del espacio*, Gastón Bachelard (2002) subraya la importancia de lo visual en la experiencia integral de la casa, donde la mirada se apropia del entorno: “La acogida de la casa es entonces tan completa que lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también” (p. 99). De esta manera, las ventanas no solo se constituyen como entradas de luz y aire, sino que también expanden los límites de la casa, rompen las fronteras entre el adentro y el afuera y, en consecuencia, develan la visualidad como parte de la experiencia amplia de habitar. Esto lleva a pensar que en la mirada se establece una territorialidad: los ojos se apropian de aquello que se convierte en una referencia para el espacio mismo: árboles, cerros, postes e incluso otras ventanas configuran el interior de una casa.

En el plano arquitectónico el término ‘mirador’ refiere a una exaltación de la mirada, es decir, un espacio que cumple la función de mirar y que está pensado en su disposición espacial para observar sin obstáculos, para posibilitar una mirada amplia. Así, los miradores establecen una mirada distanciada y panorámica que apunta a la contemplación de una forma de belleza particular: el ‘paisaje urbano’, un término que nos

enlaza al sentido de la visualidad en la ciudad y que fue propuesto por Kevin Lynch (2013), quien hace mención de que una de las funciones de la urbe es ser vista. El mirador, entonces, se constituye como espacio de la mirada para atraer la atención de turistas y viajeros, a quienes se les confiere la facultad de apreciar el paisaje con “ojos nuevos”. Para estas miradas novedosas, el mirador provee un vistazo general que permite en una misma ojeada ubicar los espacios emblemáticos de la ciudad y al mismo tiempo atestiguar la visita¹. Como planos postales, los miradores incitan a que el visitante se fotografíe en ellos para dejar constancia de haber estado allí. Se trata, pues, de ojos estratégicos que indican hacia dónde mirar; vistas compuestas para resaltar las cualidades de la ciudad y, por tal razón, cada ciudad dispone de un mirador donde la urbe establece un ojo para verse a sí misma.

Por otro lado, la palabra ‘miope’ proviene del latín tardío *myōpis*, la cual a su vez procede del griego *μύωψ, -ωπος* —es decir, *mýops, -opos*—, y también deriva de *myein*, que significa ‘cerrar o contraer los ojos’. Esta palabra se relaciona con la sílaba indoeuropea *μ*, que imita sonidos inarticulados y de la cual se deriva ‘mudo’. Al unirse las sílabas *mu* y *ops* —esta última significa ‘ojo’— se infiere que ‘miopía’ admite ser entendida como ‘mirada desarticulada’.

En relación con este término el escritor Italo Calvino (2012) desarrolla en uno de sus relatos a un personaje que tiene como peculiaridad ser miope, condición que le acarrea una serie de curiosas vicisitudes y frustraciones. El personaje retorna, después de muchos años, a la ciudad en la que nació; siente una gran emoción por volver a ver a sus amigos de

¹ El propio término ‘visitante’ alude a un acto de visualidad, pues es un término que proviene del latín *visitare* y significa literalmente ‘ir a ver’.

antaoño, en especial a una mujer de la que estuvo enamorado. Este personaje, que lleva por nombre Amilcare Carruga, se ubica estratégicamente en una calzada por donde todos acostumbran caminar y encontrarse. Aunque él sí reconoce a varias personas, no sucede la situación inversa, pues nadie lo tiene registrado en su memoria con los lentes que ahora porta; sin embargo, cuando se los quita, él es quien no puede reconocer a nadie: “Amilcare iba y venía por aquellas aceras, a veces poniéndose las gafas a veces quitándoselas, a veces saludando a todos y a veces recibiendo saludos de brumosos y anónimos fantasmas” (p. 121). La distancia de la ciudad natal le otorga a Amilcare una profunda preocupación por establecer las conexiones afectivas que tenía antes de su miopía. Amilcare desea ver y ser visto, reconocer y ser reconocido.

Este intrigante relato enfatiza el reconocimiento de los otros como un síntoma de pertenencia, donde no solo se trata de un reconocimiento fenotípico sino de todas aquellas evocaciones compartidas que hacen volver al que estuvo ausente a su espacio de origen. Este reconocimiento también se constituye en un elemento esencial de socialización que ocurre, sobre todo, en pequeñas localidades, cuestión que la sabiduría popular sentencia como “todos se conocen al menos de vista”, y que establece una genuina y simple percepción de seguridad y cercanía. De ese modo, el texto de Calvino convierte la miopía en una metáfora de la desarticulación social que vive el personaje al retornar a su lugar de procedencia.

Por otra parte, el vocablo ‘piropo’, que popularmente se entiende como requiebro, admiración o lisonja, literalmente quiere decir ‘bronce rojo’. Esta palabra trasladó su sentido en el siglo XVII por emplearse con frecuencia en tratados y poesías retóricas como símbolo de lo brillante, y luego se empleó como una manera de adular a una mujer bonita:

del latín *pyrōpus* o ‘aleación de cobre y oro, de color rojo brillante’, y este del griego *pyrōpos* u ‘ojos semejantes al fuego’, pues *pyr* significa ‘fuego’ y *ops* significa ‘ojo’.

Así también, el adjetivo ‘mirón’ se aplica a quien observa un hecho pero no actúa en consecuencia, pues el mirar no lo compele a la acción. ‘Mirón’ puede aludir a una figura o característica epocal de participación política o social y también es un término que atañe a los preponderantes placeres escópicos, placeres que se satisfacen con solo mirar.

En cuanto a la palabra ‘abrojo’, esta hace referencia a una planta que pica o que tiene espinas; se trata de una contracción de la frase latina *aperi oculos*, que significa ‘abre los ojos’, una advertencia antigua para quien cosechaba en terrenos de plantas espinosas con la finalidad de que el sujeto se cuidara de no pisarlas o tocarlas. Esta palabra manifiesta que el sentido de la vista actúa como centinela o guardián de la integridad física, es decir, como un valioso instrumento de cautela y protección; de ahí que las palabras ‘prever’ y ‘previsión’ estén estrechamente relacionadas con aquella, ya que aluden a visualizar una situación antes de que ocurra. Así, ‘prever’ se desprende del latín *praevidere*, donde *prae* significa ‘antes’ y *videre* ‘ver’, de modo que lo ‘previsto’ direcciona a una visualidad anticipada que comporta una valoración cultural, pues el ‘ver antes’ o lo ‘antes visto’ posibilitan conjeturas y cuidados adelantados.

De una raíz similar se derivan los términos ‘proveer’ y ‘proveedor’. ‘Proveer’ se deriva del latín *providere* y por lo general se utiliza para definir a alguien que suministra, prepara y toma medidas previas; según su etimología quiere decir ‘mirar con anticipación’. Cuando se habla de una persona proveedora en el habla común usualmente se recurre a la frase “ve por los demás”. De esto se infiere que la temporalidad de la mirada, es decir,

‘mirar antes’ o ‘mirar hacia adelante’, posee una atribución cultural que relaciona esta anticipación con un valor positivo, lo cual se traduce en un cuidado no solo personal sino también colectivo. ‘Sagaz’, ‘juicioso’ y ‘precavido’ son algunos adjetivos que acompañan a estos vocablos y que contribuyen a fijar en la mirada un sentido de cuidado, protección y estabilidad.

Lo antes dicho lleva a pensar que los ojos, considerados cultural y socialmente a través del lenguaje como la zona de seguridad del cuerpo y como guías seguros y confiables de los que dependemos para conocer el mundo, en su ausencia simbolizan desesperación, indefensión o minusvalía. ‘Ofuscar’, ‘obnubilar’, ‘enturbiar’, ‘empañar’ y ‘nublar la vista’ –así como ‘percance’ y ‘perturbación’, términos emparentados con los mencionados anteriormente–, son términos o expresiones que sugieren la falta total de la visión o una carencia o defecto de esta, que en un curioso traslado se aplica también al carácter de quien padece esta falta o disminución.

Al respecto, si bien el discurso contemporáneo proclama una intención de revalorizar las diferencias, la ceguera es conceptualizada como una deficiencia. Las ciudades y los entramados discursivos y culturales están plagados de exclusiones, de sistemas que en el fondo no revierten ni se interesan en atender dichas diferencias, sino que estas mismas son utilizadas para perpetuar la marginación. Un claro ejemplo de esta discapacidad creada socialmente la encontramos en textos etnográficos como *La parábola del joven tuerto*, de Francisco Rojas González. El protagonista de esta obra no se siente deficiente hasta que su diferencia es signada como desequilibrio a través de burlas sobre su asimetría visual; se trata de un relato ficcional que recoge las percepciones de la gente común sobre la diferencia en las formas de mirar.

Así, la palabra ‘anteojos’ se refiere, tal cual, a los cristales que se ponen ante los ojos con la finalidad de corregir algunos defectos visuales o maximizar la visión de quien los porta. En la lengua hñãño, la palabra ‘lente’, que se dice *Hñedö thandi xi hño* y que se traduciría como ‘espejo ojo mirar bien’, en sentido figurado expresa que los lentes son ‘espejos de los ojos’; sin duda, se trata de una metáfora sugerente relativa a los reflejos provocados por el cristal, a la vez que resalta los múltiples sentidos que la tradición le ha atribuido al espejo y a la mirada en relación con el conocimiento.

La palabra ‘espejo’, cuya definición es: superficie que refleja imágenes, deriva del latín *speculum* y de *specere*, que significa ‘mirar o examinar’. El espejo es, pues, un objeto vinculado a la mirada y, por eso mismo, es un símbolo de las formas de mirar y conocer, ya sea que represente un acercamiento aséptico y mimético de la realidad o la deformación especulativa de esta. El espejo duplica una presencia y permite, como lo menciona anteriormente Sloterdijk (2007), “verse a uno mismo viendo” (p. 25), ser uno mismo su objeto de mirada. Debido a ello, el espejo es un objeto del cual se derivan diversas metáforas, pues permite una infinidad de atribuciones y reflexiones, a la vez que media la indagación del sujeto consigo mismo; una exploración siempre a través de la mirada. De esta manera, el espejo dispone al sujeto a mirarse y a mirar las cosas como si estuvieran enmarcadas por algo que les confiere un estatus distinto: el estatus de lo observable. Ese mismo estatus lo confieren las pantallas y la fotografía, que anuncian, a la posterior proliferación de la mirada mediática, una mirada que conforma el pensamiento y el juicio, no a partir de la observación directa sino a partir de representaciones.

Borges (1965) plantea una lectura parabólica y un curioso sistema de paradojas en su cuento 'Del rigor de la ciencia', en el que el narrador afirma que:

En aquel Imperio el arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. (s. p.)

En el mismo sentido, Guy Debord asevera que “la vida entera de las sociedades donde reinan las modernas condiciones de producción se anuncian como una inmensa acumulación de espectáculos. (Pues) todo aquello que se vivía de manera directa se ha convertido en una representación” (citado por Jay, 2004, p. 289).

Estas citas ponen de relieve la participación de la imagen en la cultura al determinar configuraciones culturales de la visión. La imagen posee un carácter experiencial de la visión, a la vez que expone y altera las formas de vivir la visualidad. Tal como señala Ana García Varas (2011) a partir de las investigaciones de Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell, la imagen representa el diagnóstico de una lógica epocal y esta lógica no solo se anuncia a partir de la “proliferación de imágenes en las últimas décadas [...] sino que empieza a delimitar una transformación en el estudio de la cultura, una mirada distinta que se acerca a la realidad a través de su cristalización, representación o definición en imágenes” (p. 18). Así, la imagen se convierte en un terreno lúcido apropiado para reflexionar las formas epocales de construir sentido. Alejándose de su propósito inicial representativo, la imagen, más que un dispositivo de reproducción y representación, se vuelve un lugar de pensamiento, el enclave para comprender las sociedades y la construcción de gramáticas epocales.

La imagen es un mecanismo que actúa como el modelador cultural de lo visible ya que no establece una relación unilineal con el mundo; no es simplemente la superficie en la cual se vuelcan los sentidos culturales, pues además mantiene una relación transformadora *sui generis*: es construida al tiempo que construye. Por ello, retomando las palabras de Susan Sontag (2006), la imagen “redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia” (p. 220), y añadimos: como superficie de los afectos y como normativa de la mirada.

Estas configuraciones culturales a través de la imagen no son del todo novedosas, a pesar de que la proliferación actual de las prácticas visuales nos haga suponer lo contrario. Se trata de un proceso de configuración que se remonta, quizás, al origen de la perspectiva geométrica, como ya observaba García Varas (2011), o al surgimiento de la fotografía, que inaugura, y a la vez potencia, formas de relación particulares que atañen a prácticas artísticas y también a una vasta cantidad de prácticas culturales.

Cuando ahondamos en estos espacios de visualidad pronto se evidencia la tarea que la imagen cumple en las sociedades y se muestra con claridad su penetración en los intersticios de la cultura, sobre todo en aquellos sentidos que con gran fuerza vinculan al hombre con el tiempo, con la muerte, con los otros y con la totalidad de su existencia. La trascendencia de la imagen en la cultura no solo refuerza su papel sino que también permite efectuar elaboraciones complejas del pensamiento humano. En síntesis, la imagen dinamiza las relaciones culturales, se erige como el espacio vivo del significado y se convierte en un objeto teórico, en un soporte ideal de pensamiento y en la cartografía explícita de un entorno de sentido.

1.2. La mirada fotográfica

A lo largo de este trabajo la fotografía será considerada como el ‘mapa’ para penetrar en ciertas relaciones visuales debido a que su persistente presencia y valoración en el ámbito cultural la ha fijado como una imagen vívida, ya que, desde sus múltiples descubrimientos y búsquedas en el tercer decenio del siglo XIX, ha generado infinidad de significados que la relacionan con necesidades sociales. En su desarrollo, la fotografía ha establecido géneros visuales que apuntan a un interesante recorrido sobre las formas de relacionarse con el mundo; formas particulares de relación con el cuerpo desnudo, las edificaciones, el rostro y el entorno, mismas que han recibido las denominaciones: desnudo, arquitectura, retrato y paisaje, respectivamente, como una primera forma taxonómica de separar los entornos de la mirada.

En el presente trabajo centraré mi interés en el retrato y el paisaje, categorías que dirigen la mirada al rostro, al cuerpo y al entorno. Para ello, a continuación me detendré en explicar las características esenciales del retrato y el paisaje en tanto clasificaciones que tendrán relevancia en la tesis.

1.2.1. *El retrato*

‘Retrato’ proviene del vocablo italiano *ritratto* y del latín *retrahere*, que significa ‘traído de nuevo, traer de vuelta o hacer volver’. Se trata de un producto que alude a la permanencia visual de las personas y que, como lo planteaba Plinio el Viejo en el relato de la hija de Dibutades en Corintio, apunta a una necesidad de presencia y a una presencia afectiva a

través de lo visual, es decir, un vínculo emotivo entre sujeto e imagen. Tal aspecto lo expone muy bien Juan Rulfo (2001) en *Pedro Páramo*, obra en la que uno de los personajes afirma: “Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara...” (p. 7). A este vuelco afectivo del “doble” en las imágenes se debe el que los hacedores de sombras hayan tenido tanto impacto, pues su labor responde a la apremiante exigencia de volver a ver a los ausentes. Así, las expresiones “la coagulación del tiempo” o “el espejo con memoria” han sido denominaciones y atribuciones al medio que revelan el diálogo entre temporalidades, es decir, una experiencia visual del pasado en el presente que se traduce como un toque diferido, como una esencia petrificada arribando al encuentro de la mirada. Es, pues, a través de este sentido indicial que la fotografía se constituye en un importante enclave social. A propósito de esto, Roland Barthes (2007) en *La Cámara Lúcida* dice:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella (p. 126).

Las fronteras entre imagen y referente son complejas y muchas veces invisibles. La estética indicial que establece una contigüidad entre foto y sujeto fotografiado refuerza el carácter afectivo de la imagen, pues los afectos se hacen extensivos a la fotografía y esta adquiere aún mayor relevancia cuando el referente muere, pues hace patente la presencia de quien ya no existe, que solo existe en la imagen como efigie esculpida de la luz. Sin

embargo, la imagen fotográfica se torna compleja al contener en la misma superficie la presencia y la ausencia:

La fotografía no constituye solamente una suerte de alivio, una especie de antídoto contra el fallecimiento y la pérdida de la realidad sino también constituye la constatación de la pérdida, opera una especie de paradoja entre la nostalgia de la vivificación y a la vez la constancia de la finitud porque aquellos que vemos en las fotos y que ya no están con nosotros no solamente se hacen presentes sino que también se muestran en su rotunda ausencia (Lizarazo, 2013, s. p.).

La presencia del ausente en la imagen ha sido un rasgo explotado culturalmente, de ahí que la imagen fotográfica cumpla un propósito social sumamente valorado: el de la memoria. Tanto en una memoria oficialista como en la memoria local y familiar, la fotografía establece relaciones entre temporalidades, con lo cual se hace partícipe de las mitologías de origen, permitiendo a los sujetos establecer una especie de descendencia visual. De esta manera, el álbum familiar es un objeto cultural que reviste una gran carga significativa ya que actualiza prácticas de relación y unidad entre grupos sociales; es por eso que en el ámbito de la antropología se le denomina como “el altar doméstico”, expresión que refleja su carácter de monumentalidad casera.

De esta manera, el retrato fotográfico remite a imágenes que no solo exponen cuerpos y rostros sino, esencialmente, personas. El retrato posee como imperativo establecer un relato del fotografiado. En la actualidad, este tipo de imagen es heterogéneo y sus prácticas culturales son cada día más amplias. Continúan existiendo formas de retrato que aluden a las efigies familiares tradicionales; no obstante, también se desarrollan

prácticas nuevas que hacen de esta imagen una superficie de exploración sobre la visualidad propia, una especie de espejo, como indican los “reflectogramas” de Joan Fontcuberta, que devela la activa participación de los sujetos en los sentidos culturales de mirar, tanto a otros como a sí mismos.

1.2.2. *El paisaje*

Los paisajes, como cualquier otra representación gráfica, no son una calca del espacio sino que aluden a los modos de percibir los entornos naturales y a la transformación de estos en parajes de la mirada, mismos que se ven contenidos de significados y, a la manera de un ojo, se sitúan en el horizonte y se relacionan con él.

La palabra ‘paisaje’ proviene del francés *paysage* y significa ‘país o fisonomía de una región’. Por lo regular esta palabra no solo se utiliza como sinónimo de ‘territorio’ sino, sobre todo, para denominar un entorno mirado. La pintura, y después la fotografía, nos han heredado culturalmente un imaginario de los paisajes en el que la mirada del territorio –distanciada y panorámica– tiene atribuciones muy distintas a las de un plano o atlas. El paisaje no se limita a una mera enumeración de los límites de un espacio, sino que se relaciona con la contemplación del entorno, con “extensiones de terreno ofrecidas a la vista” (Exposición colectiva, 2013).

Desde hace mucho tiempo los paisajes han domesticado nuestra mirada del entorno pues signan cómo ver una montaña, o el cielo, y cómo fotografiar un atardecer, o qué actitud tener frente a lo mirado: una actitud de minoría frente a la vastedad que se ofrece a

los ojos, que se enfatiza por las lentes que permiten ampliar nuestros ángulos visuales y captarlo todo. También los paisajes han configurado, y continúan configurando, la interpretación de las formaciones naturales: cañones, montes, selvas y lagos han construido un repertorio visual para medir la espaciosa inmensidad del mundo, e incluso continúan configurando las presencias de entornos que ya no existen o que se han abreviado, lo que parece una analogía con el texto de Borges, en el que la imagen ha sustituido al terreno.

Asimismo, con las intervenciones digitales en el arte fotográfico también se han inaugurado nuevos paisajes en los que fragmentos de múltiples territorios forman finalmente el lienzo de un entorno distinto: el ficcional. Un ejemplo de ello son las obras de Keith Cottingham y Gabriel Figueroa, quienes crean paisajes fantásticos y nuevos imaginarios sobre lo distante.

1.3. Artefactos, técnicas y dispositivos del mirar

En lo que respecta a la percepción humana visual entre tamaño y objeto, es pertinente recurrir a dos de los instrumentos usados por la óptica en tanto ciencia vinculada a la visión: el microscopio y el telescopio. Mientras que el microscopio es un instrumento óptico mediante el cual se obtienen imágenes amplificadas de los seres u objetos que son demasiado pequeños, el telescopio es un dispositivo que se emplea para visualizar y observar objetos que se encuentran a gran distancia de manera más detallada que si se observaran a simple vista. A través de ambos artefactos es posible atisbar los universos pequeños o acortar la lejanía entre el observador y el objeto observado, con lo cual los ojos

conquistan terrenos insospechados al ampliar sus posibilidades escópicas y proyectarse hacia nuevos espacios.

Por otro lado, las técnicas y los procesos utilizados con el fin de crear imágenes del cuerpo humano, tales como radiografías, endoscopías y resonancias magnéticas, entre otros, establecen lo que David Le Breton (1995) llama “abrir la noche del cuerpo”, es decir, se trata de un espionaje preciso que no deja cicatrices o suturas, ni el rastro de las miradas que se posaron sobre el cuerpo. Esta moderna invasión del cuerpo en aras de la salud se convierte en una mirada que adquiere valor a partir de la justificación de lo tecnocientífico.

Una mirada portadora de tales cualidades se relaciona con el mutismo de la mirada clínica analizada por Michel Foucault, pues simboliza la construcción de la verdad médica sustentada en una observación silenciada, en un acto en el que la mirada se enmudece a sí misma para desarrollar la credibilidad y asepsia del entorno médico. Esta mirada aséptica se convierte en “la posibilidad misma de un lenguaje sobre la enfermedad” (Foucault, 2004, p. 14), pues en la ausencia del estruendo, que representa los juicios personales del médico, se desarrolla la particularidad de la mirada clínica: una mirada que se reserva ante la verdad que solo puede ser cuestionada por la evidencia que expone el enfermo.

De esta manera, la observación se anuncia como lógica del saber médico; de ello proviene la atribución de verdad al cuadro clínico y a los síntomas del enfermo, es decir, las atribuciones a una serie de patologías que se tornan perceptibles y evidentes para desarrollar las conjeturas del padecimiento. Con ello la mirada inaugura una nueva experiencia de la enfermedad en la que el silencio del juicio personal hace factible que “las

cosas vistas sean al fin entendidas, y entendidas por el mero hecho de que son vistas” (Foucault, 2004, p. 156).

Bajo el esquema del pensamiento clínico regido a través de la visualidad como verdad se desarrolla la integración entre la visión y el conocimiento, así como la contigüidad entre el ver y el saber, posicionando al primero como un condicionamiento para el segundo. Así, el ojo retorna a su sentido primigenio de ‘linterna’ o ‘irradiador de luz’, según las metáforas de la luz asociadas al pensamiento, que personifican al ojo del que emana la luz: “como el servidor de las cosas del maestro de la verdad” (Foucault, 2004, p. 165). Aquí el ojo es una “antorcha” (Foucault, 2004, p. 7) que ilumina el pensamiento. Esta idea asocia la visualidad con un orden epistemológico, un orden visual de conocer, donde la mirada es fundadora de un saber. Frente a esta noción lumínica de la mirada y de las posibilidades de conocer, los objetos de conocimiento se tornan sombríos, cerrados, opacos e invisibles; se tornan en apremiantes superficies de secretos a la espera de la mirada esclarecedora que sosegadamente revele sus verdades. En torno a esto Michel Foucault (2004) expresa:

La densidad de las cosas encerradas en ellas mismas, tienen poderes de verdad que no toman de la luz, sino de la lentitud de la mirada que las recorre, las rodea y poco a poco las penetra, no aportándoles jamás sino su propia claridad. La permanencia de la verdad en el núcleo sombrío de las cosas está paradójicamente ligada a ese poder soberano de la mirada empírica que hace de su noche día (p. 7).

En esta imagen diurna del conocimiento la frase “sacar a la luz”² alude a la inauguración o el descubrimiento de un saber, luminosidad que se convierte en el objetivo principal de la ciencia. La frase “clarificar cuestiones ocultas” se utiliza como una forma discursiva de la indagación científica, como si se tratara de un trayecto por un terreno nocturno donde se camina y se alumbra, y con este alumbramiento se expandieran los territorios de visibilidad y pensamiento. Esta expansión está ligada a la ampliación escópica propuesta por los artefactos de la ciencia previamente desarrollados, y es esta clarificación y visibilidad científica el sustento argumentativo que los acompaña. Esta metáfora lumínica está presente en el terreno de lo teológico de la misma forma que los discursos relacionan la luz con la verdad científica. En el campo de la teología también se establece esa relación; sin embargo, se apunta a una verdad distinta: una verdad moral en la que la luz simboliza a Dios. Esta luz, en algunos textos, se metaforiza a través de la ‘lámpara’, que alumbra los pies de un caminante y, al hacerlo, establece un paso certero.

Las palabras y los discursos abordados hasta ahora nos advierten la existencia de un heterogéneo acervo de metáforas visuales vigentes en nuestra cultura. La intención de mencionarlas aquí no es caprichosa, pues si he recurrido a ellas es precisamente porque su diversidad y continuidad en el tiempo confirman que la cultura necesita de anclajes de visualidad que la soporten. La vigilancia, el imaginario médico, el placer a través de la vista, la seguridad y el cuidado, la extensión potenciada de los ojos, entre otros, son

² “Sacar a la luz una idea” y “alumbrar el pensamiento” son frases que refieren a hallazgos e inventos. No obstante, esta luz no solo apunta al descubrimiento en sí mismo sino también a su socialización, es decir, a la difusión de un contenido y de un saber; de ello se deriva también la función del libro como mecanismo de transmisión. Esta extensión de saberes no es exclusiva de la atribución lumínica del saber científico, sino también del saber teológico. De este último se deriva la frase “hijos de luz”, que designa a sujetos con la responsabilidad moral de ser “luz a los otros”, es decir, que a través de sus actos proyecten la luz original, la luz divina, que tiene como implicación la muestra de una forma particular de sabiduría, discernimiento y sensatez.

espacios en los que la mirada posee un valor que se objetiva no solo en una preeminencia de palabras y discursos, sino en los usos o posicionamientos a los cuales estas presencias nos arrojan, y que trazan el mapa que nos revela una estructura de sentido introyectada en nuestros ojos.

1.4. Configuración cultural de la mirada

En la vida social del cuerpo los ojos ocupan un lugar relevante, mientras que en la esfera de la cultura han adquirido múltiples valores relativos al gusto o a valores de socialización. Los significados sociales de la mirada nos develan cómo esta funge como un signo que acerca o distancia a los sujetos entre sí. La mirada mutua, por ejemplo, es muestra de empatía y complicidad en el discurso y en la gestualidad amorosa, y ha sido ampliamente difundida a través de imágenes visuales y literarias. De estas interpretaciones surgen todas las mitologías del “amor a primera vista”, o la pretensión a través de la mirada como un primer acercamiento donde dos sujetos quedan prendidos en el ver. En el argot popular se podría hablar de esta mirada como “echar el ojo”, una metáfora interesante que apunta a lanzar la mirada y tocar con ella para que en ese toque se produzca un enganchamiento, es decir, una especie de posesión escópica que para el enamorado deviene en un *punctum*; una serie de asociaciones que pueden no ser parte de la persona que se ha mirado pero que el sujeto ficcionaliza a partir de la mirada gozosa.

Al mismo tiempo, y como parte de los estudios de la antropología del cuerpo, la vejez es asociada con el espacio donde se ausenta la mirada; pero no la mirada orgánica del que envejece —que también está presente como un indicio del aminoramiento de los órganos

del cuerpo—, sino como una mirada de aprobación social. El cuerpo de los ancianos es refractario a las miradas; no se muestra a los demás como objeto del mirar. Esta suspensión de la mirada avisa sobre la ausencia de seducción, una categoría culturalmente vinculada con la vista.

No ser mirado también puede constituirse como un acto severo, como si fuera un acto silencioso de exclusión, un elemento relacionado con el olvido que no solo se presenta en la vejez, sino también como característica particular de un ejercicio político y económico. La organización Amnistía Internacional, a propósito de los casos de millares de migrantes desaparecidos, plantea el eslogan: “No más víctimas invisibles”, y de ello se deriva toda una campaña política de visibilidad, donde las cifras adquieren un nombre, un rostro y una historia. Las madres de desaparecidos caminan con imágenes de sus seres queridos colgadas del cuello; imágenes enmarcadas por el cuerpo de las madres: su pecho y brazos las contienen, y estas relatan no solo la presencia y los rasgos de las personas a quienes buscan, sino que también cuentan algo acerca de su entorno. Muchas imágenes presentan al desaparecido en actividades de su vida cotidiana: en su sala, divirtiéndose en sus vacaciones o celebrando sus quince años, lo cual hace más apremiante la búsqueda, pues en aquel marco no solo se reportan las características físicas de la persona, sino la complejidad e integralidad del ser que ha sido sustraído de su entorno, que es acompañado por las palabras “¿Lo has visto?”.

La mirada aquí es fundamental pues se convierte en un sinónimo de la memoria, y atiende a esa vieja premisa que apelaba a la inefabilidad de los sentidos: “Si se ve, existe”; esto es, que mientras no haya evidencia de lo contrario los familiares de los desaparecidos

se aferran a creer que aquellos aún siguen con vida, pues como decía Santo Tomás: “hasta no ver, no creer”.

De la misma manera, las problemáticas sociales atienden también a fenómenos de invisibilidad, esta como sinónimo de olvido, de inexistencia; una borradura que genera la marginación visual no solo de sectores sociales sino también de hechos históricos; un distanciamiento óptico que sirve como una estrategia de control.

En lo visible y lo invisible se desarrollan estrategias de poder sumamente sofisticadas. Tanto en las imágenes mediáticas como en los sistemas de seguridad se promueven formas culturales de dominio, por ello Michel Foucault (2002), a propósito del sistema carcelario panóptico, afirma que “la visibilidad es una trampa” (p. 121), una nueva forma de violencia escópica que sobreviene en la introyección de la vigilancia, pues se trata de un “dispositivo que desindividualiza el poder” (p. 122), que lo hace invisible al tiempo que este plantea una trampa de luz: el imperativo de la observación perpetua. Desde luego, se trata de una relación no empática con el otro, sino todo lo contrario: es “una maquinaria que garantiza la asimetría, el desequilibrio y la diferencia” (Foucault, 2002, p. 122). Esta asimetría visual es consecuencia, principalmente, de una práctica escópica unilineal: no ver y ser visto; relación que irrumpe y elimina el poder de quien está sujeto a la examinación. Se trata de una forma de sujeción a una mirada invisible y continua, una mirada que no acepta ser devuelta ni ser confrontada y que promueve la anulación de sujetos de comunicación convirtiéndolos en sujetos de información (Foucault, 2002, p. 121), anulando a los sujetos relacionales.

El panóptico “disocia la pareja ver y ser visto” (Foucault, 2002, p. 122), una forma cultural y con amplio simbolismo de vincularse con los otros; por ello en este sistema se trata de una “soledad secuestrada y observada” (Foucault, 2002, p. 121). Cuando se habla del panoptismo se desenvuelven estrategias de poder sutiles, pero que se introducen a formas esenciales en la configuración de los sujetos como entes sociales, como entes colectivos que se construyen a partir de diálogos de miradas. Así, mirar y ser visto no se presenta solo como una necesidad vanidosa sino como parte fundamental del entramado relacional y simbólico de las comunidades.

La mirada establece sistemas de correspondencia con los otros. Devolver la mirada no solo señala una postura equitativa sino también la reafirmación del nexo con el otro, y una de las prácticas más constantes en que este vínculo se hace patente es en el habla. Mirar y hablar revelan estos vínculos y las constantes afirmaciones de atención; recibir la mirada del otro cuando se habla muestra un énfasis en la escucha, al mismo tiempo que la mirada señala al receptor reconociendo su estatus como tal. Por esa razón, cuando hay una asimetría en dicha relación o cuando la mirada se rehúsa o es esquiva, se detona una suerte de molestia y desesperación que se acompaña con la frase: “mírame cuando te hablo”. Esto lleva a pensar que en la charla no se vive solamente una experiencia sonora de relación sino también un juego óptico de enlazamiento, donde el que habla mira al depositario de sus palabras y el que escucha mira a aquel que enuncia como la afirmación de que las ha recibido. Al respecto, el fotógrafo invidente Evgen Bavcar reflexiona sobre estas relaciones visuales que se vinculan con la devolución de la mirada y derivado de ello porta un espejo circular en el cuello de su saco, pues al no poder devolver una mirada, en un sentido orgánico, el otro mira su propia mirada y con ello compensa la reafirmación visual. Este

espejo circular no solo alude a la compensación de una ausencia visual sino que también se convierte en la objetivación de una reflexión en torno a aquello que se juega culturalmente con la mirada: direcciones ópticas, formas de mirar, gestos, y en todo ello una infinidad de intenciones.

En relación a esto, de las prácticas populares en las cuales se desarrollan intenciones de maldad a partir de la mirada podemos ubicar el “mal de ojo”, que consiste en un poder dirigido a alguien a través de la mirada; cabe decir de una mirada a distancia, inadvertida e incluso involuntaria por el que causa el mal. Alfredo López Austin (1989) plantea que en el “mal de ojo” se integran múltiples creencias y culturas, pues es ampliamente difundido no solo en las culturas mesoamericanas sino en muchas partes de Europa. López Austin lo define como la “emanación personal de una fuerza” (p. 297), y lo asocia con el desequilibrio emocional que tiene una persona enojada, irritada o codiciosa, cuyo estado se comunica en la gestualidad y en la forma de mirar, que popularmente se conoce como mirada “pesada” o mirada “fuerte”. Así, la palabra ‘envidia’ se relaciona con este mal, donde el término en sí mismo deriva del latín *invidia* o *individerere*, que significa “mirar con malos ojos”. El “mal de ojo” puede repercutir en la salud del sujeto que fue mirado o en la pérdida de las actividades que solía desempeñar, ya fueran asuntos laborales, familiares o domésticos. Principalmente se conocen sus efectos dañinos en niños, donde el mal se manifiesta con:

secreción lacrimal que [...] impide abrir los ojos, infección e inflamación en el ombligo, fiebre, vuelco del estómago, diarrea, pujos y llorar constantemente. Los niños mayores se protegen del mal si evitan ver directamente a la gente en la calle, o

si no entran en contacto con las personas de “sombra fuerte” (López Austin, 1989, p. 298).

Curiosamente, el amuleto para contrarrestar este mal es el “ojo de venado”, una semilla que simula la forma del órgano de la visión y que revierte las miradas malintencionadas.

Asimismo, dentro del repertorio de figuras asociadas al binomio maldad-ojo, se encuentran muchos relatos de brujas, personajes que en su transformación pueden prescindir de los ojos o cambiárselos por ojos de animales, como gatos o guajolotes, de los cuales pueden también tomar su forma. Estas transformaciones, según los relatos populares, sirven para apoderarse de otras características, como reptar o levitar. En algunos relatos la bruja se quita los ojos y los guarda en el fogón, como si los ojos fueran un simple accesorio de la vida pública y, por lo tanto, innecesarios y prescindibles en el espacio doméstico. Estas referencias son particularmente interesantes pues describen literalmente un intercambio ocular con animales, algo que permite una perspectiva visual distinta y, como se mencionó anteriormente, atribuciones propias del animal con el que se intercambia la mirada. En este sentido, los relatos populares describen la mirada de los perros y su capacidad de visualizar a los muertos. Para acercarse a esta perspectiva la gente sugiere tomar las lagañas del perro y colocarlas en los ojos, un acercamiento literal de la excreción ocular como un puente para ver como ve el otro.

En cuanto a los fluidos oculares, los que tienen mayores atribuciones culturales son las lágrimas, que poseen significados que remiten a la relación entre sentimiento e indicio. Las lágrimas se perciben como huellas de la conmoción, por ello el carácter indicial de esta

atribución significativa deriva en que se interpreten como el lenguaje del cuerpo. A propósito de lo anterior, Roland Barthes (2011) dice:

Llorando, quiero impresionar a alguien, hacer presión sobre él (“Mira lo que haces de mí”). Es tal vez el otro –y lo es por lo común– a quien se obliga así a asumir abiertamente su conmiseración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión, las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más (p. 200-201).

A partir de lo enunciado por Barthes se observa un sentido social de la lágrima; una conmoción verificada que establece presión sobre los otros, enunciando en el indicio acuoso la frase: “mira lo que haces de mí”, indicio que relaciona a otros con la culpa, aunque también es un llamado de solidaridad. La lágrima no solo provee al que llora de una catarsis individual, sino también de un signo socializado que promueve un acompañamiento. Llorar con otros se convierte así en una forma cultural en la que se construye una comunidad emergente; la comparsa afectiva donde la conmoción se extiende.

En este sentido, los funerales son eventos especialmente importantes donde el llanto colectivo explota su significado y valor social. Tal es la importancia del llanto en estos eventos que se considera como una muestra de la apreciación social del ausente la cantidad de personas que se encuentren llorando. Incluso en los relatos bíblicos se habla del oficio de

la Magdalena, es decir, el oficio de lloradora o plañidera, encargada de crear un ambiente afectivo y climático a partir del sollozo. El escritor Julio Cortázar exhibe el sentido social del llanto en su cuento 'Conducta en los velorios', a partir del cual se describe una especie de territorialidad sobre el duelo y el dolor: la pugna entre vecinos y familiares que se juegan el afecto del difunto a partir de la cantidad y estupor del llanto, pues la lágrima es partícipe de una visualidad social de los afectos que establece el estatus del dolor.

La conmoción y el llanto poseen códigos culturales que definen no solo las funciones sociales de llorar sino también sus formas e incluso su duración. El enrojecimiento ocular, la hinchazón y la mucosidad son los signos aparentemente involuntarios que se presentan en la puesta en escena del llanto, los cuales son retomados por el artista ruso Oleg Dou para desarrollar la serie “Tears”, donde rostros sin textura reducidos a mínimos detalles, y aparentemente cercanos a facciones de muñecos, representan rasgos típicos de lo humano, pues se encuentra en las lágrimas una especie de transparencia interna al mismo tiempo que una muestra de susceptibilidad; debilidad que signa momentos, formas y géneros más propicios al llanto y a la visualidad de este.

El llanto colectivo, además de poseer un valor dentro de los grupos sociales, es también un elemento de presión y fuerza dirigido a las entidades divinas. Tal es el caso del mito del cual surge la celebración del Xita Corpus – Viejos de Corpus– que tiene lugar en Temascalcingo, Estado de México. La historia sobre los Viejos de Corpus narra que en una época de sequía los ancianos de la localidad lloraron. El indicio acuoso conmovió tanto a los dioses que concedieron la lluvia y así, de alguna manera, las lágrimas se extendieron al cielo. Gracias a ese llanto los pobladores celebran este acontecimiento cada año portando

trajes hechos de elementos relacionados con la tierra, mismos que reproducen las formas de los ancianos que al llorar hicieron que lloviera.

Así como en el caso de los Viejos de Corpus, las analogías existentes entre los ojos y las corrientes pluviales son constantes. En las etimologías relativas a los ojos subyacen asociaciones que los relacionan con los manantiales, pues se les considera a estos como los espacios “donde el agua mira al cielo”.

Asimismo, el campo semántico relativo a los padecimientos oculares tiene en su repertorio vocablos tales como ‘cataratas’ y ‘nubes’, mismos que refieren a encarnaciones que escurren frente al ojo, o al gradual opacamiento del cristalino que impide la visión, tal como sucede en un eclipse o en la sombra generada en la interposición de las nubes frente al sol. De esta manera, el nombre de las afecciones oculares posibilita una gran cantidad de metáforas y de severas normativas sociales vinculadas a los excesos de mirada o a los agravios estipulados por una comunidad. En lo que atañe a las enfermedades de los ojos, es ampliamente difundida la creencia de que los orzuelos son provocados por mirar el acto sexual entre animales; esta censura expresa que lo que culturalmente “no debe ser visto” es sancionable. En este mismo sentido, López Austin (1989) habla de la “enfermedad de la basura de los ojos” entre los antiguos nahuas, que ataca principalmente a niños recién nacidos y es provocada por el padre adúltero, como si la “suciedad” del acto paterno se transfiriera al niño mediante la enfermedad como castigo. De manera análoga al ejemplo que aporta la investigación de López Austin, algunos informantes asocian el estrabismo con la entrada de una prostituta a la casa del infante que padece este mal.

A partir de las referencias anteriores es posible hallar profusas significaciones en la mirada, en las secreciones oculares y en las formas de mirar, así como también encontramos un gran repertorio de códigos gestuales que establecen formas de comunicación. Guiñar, por ejemplo, delata una especie de complicidad, una treta, o bien, es el indicador de la falsedad de aquello que se enuncia o se enunció previamente; incluso en los juegos de seducción el guiño es un elemento siempre presente. El antropólogo Clifford Geertz (2005) describe en su famoso texto *La interpretación de las culturas*, las posibilidades interpretativas del guiño cuando explica un concepto tomado de Gilbert Ryle denominado ‘descripción densa’. La obra referida de Geertz explica los múltiples significados que se atribuyen al cerrar o abrir los ojos, que bien pueden indicar un tic o una conspiración entre sujetos; en esta contracción encontramos una señal, un lenguaje.

Acerca de otros gestos comunicativos también se puede hablar de la contracción de ambos párpados debido a que las gestualidades del miedo asocian el cerrar o cubrir los ojos con una reacción hacia lo temible, y esta reacción se asume como no querer enterarse o contenerse ante un acontecimiento inminente del cual no se desea ser testigo. Tal expresión puede verse con mayor franqueza en la gesticulación temerosa de un niño; no obstante, no es exclusiva de los infantes pues en el temor adulto los ojos también acuden a esta contracción, incluso como algo involuntario que señala el momento justo anterior al que sucede algo que termina con la vida del sujeto.

En cuanto a cerrarle los ojos a los muertos, esta acción posibilita variadas interpretaciones, pues la contracción ocular se establece a partir de una norma social que construye una imagen sobre cómo “deben” ser vistos los muertos y cómo “debe ser” la mirada de los familiares ante el cadáver de un miembro de su parentela. Cerrar los ojos a

los muertos se constituye en la señal de cerrar el ciclo vital, un acto en el que se explicita la finitud de la vida y el rompimiento del vínculo parental, o de cualquier otra clase, que deben asumir los sobrevivientes. Pero cerrar los ojos como corte de vida no atiende solamente a un orden orgánico sino también social; se trata de una contracción que es acompañada por frases de resignación como “ya está descansando”, o el iterativo “descanse en paz”. Cuando no es la familia la que cierra los ojos al difunto y la muerte se da en el entorno médico, no hay frases; no obstante, existe el imperativo de cerrar las compuertas oculares, sin más, solo cerrarlas, ya que como lo menciona el autor Pedro Miguel (2014): “es mejor que su vista resentida no contemple el bullicio de la vida y no sea su lánguida mirada una puerta hacia el pozo de la nada” (s. p.) , pues son los ojos un órgano que externa la muerte; el vaciado de vida del sujeto que se traduce en una mirada perdida, una mirada muerta.

Los ojos abiertos se asocian usualmente con elementos vivos, de tal forma que en el imaginario del terror el abrir los ojos de los muertos es uno de los elementos que causa mayor temor y del cual se alimentan múltiples filmes de miedo, en donde el mostrar que el muerto abre los ojos hace cerrar los ojos de algunos espectadores que, asustados, se niegan a ver el terrible desenlace de lo que implica que los muertos vean.

Al respecto, una de las representaciones artísticas en las cuales abrir los ojos a los muertos no está expresamente censurado es en la ‘fotografía *postmortem*’, que retrata a los muertos en posiciones que simulan no estarlo, o como si solo estuvieran dormidos, pues los cadáveres son captados como si estuvieran realizando sus actividades cotidianas, lo que implica que aparezcan con los ojos abiertos. Se trata, pues, de “un último esfuerzo para quedarse de este lado” (Miguel, 2014, s. p.). La mayoría de los “modelos” de estas

fotografías eran niños debido a la gran mortandad infantil registrada en la época en la que estas fotografías se hicieron populares. En algunas de estas imágenes los ojos de los infantes aparecen abiertos en una puesta en escena donde se simula que el niño juega o es acunado en los brazos de alguno de sus padres.

Como antítesis de la referencia anterior, es decir, en el nacimiento de los infantes, su primera reacción de vida es el llanto, pero posterior a esta señal de vida viene la apertura de los ojos, que los niños poco a poco irán aprendiendo a guiñar y a mostrar con ellos asombro, juego, exclusión, deseo y toda la configuración de sentido que se juega en la mirada.

La mirada, como lo plantea Fernando Monreal (2006) “es en algún sentido, territorialización en el lugar que habitamos” (p. 4), un suelo de sentidos por el cual transitamos y con el que establecemos nuestras relaciones con el entorno, con el tiempo y con los otros. A lo largo de la vida social los sujetos desarrollan un enraizamiento óptico que establece las configuraciones de sentido que perviven por debajo de los actos y le dan significado a llorar, guiñar, desear, vigilar o temer. Profundizar en estas manifestaciones es, desde la perspectiva de José Luis Brea (s. f): “percibir el esqueleto mismo del acto de ver, intuir la visión, su esquema” (p. 3), es decir, ver a la visión con toda su transparencia y complejidad; vislumbrar el territorio de sentido que anida en nuestros ojos.

En relación a esto, el fotógrafo armenio Suren Manvelyan, extasiado por la belleza de los ojos, desarrolló un proyecto muy singular: una serie fotográfica en la cual establece un inventario de ojos, percibidos con tal cercanía óptica que se descubren en el interior de estas formas que bien se pueden acercar a paisajes lacustres o fotogramas de galaxias y

agujeros negros. Las imágenes de este fotógrafo nos hacen pensar en cómo los ojos se ven contenidos de asombrosos parajes, lo que lleva a pensar que estos ojos no solo indican entornos, cuerpos y horizontes de visualidad, sino que apuntan a la visualidad misma como un horizonte de mirada. De esta manera, la fotografía de Suren Manvelyan sirve como una metáfora para pensar el ojo como universo de sentido; un panorama que nos confronta y nos devuelve la mirada en un ejercicio reflexivo.

Ruggero Pierantoni (1984), en su libro *El ojo y la idea: filosofía e historia de la visión*, describe el primer diagrama del ojo que copia Hunayn Ibn Ishak de otro gráfico elaborado siglos atrás. Se trata de un esbozo de la fisiología de este órgano conocida hasta el momento; una enumeración y una explicación detallada de la conformación del órgano ocular. Respecto del diagrama citado, Pierantoni (1984) afirma lo siguiente: “No parece ser, y realmente no fue, la reproducción de un objeto observado directamente, parece más bien el diagrama de un objeto pensado” (p. 3).

La observación hecha por Pierantoni es en sí el objetivo de esta breve pesquisa: diagramar el pensamiento sobre la mirada y establecer una cartografía ocular que, lejos de una justificación o apelación al oclocentrismo, se apegue a una búsqueda por los caminos que otorgan sentido y valor a la visión, de tal forma que, como el ojo de Hunayn, se establezca una anatomía social de la mirada, misma que permita comprender su estructura y las dinámicas de atribución de sentido en las comunidades de mirada.



Figura 2. Suren Manvelyan, "Human Eye 9" de la serie *Your beautiful eyes*.

Capítulo 2

Efecto de transparencia

En el capítulo anterior se hizo una caracterización de la mirada como estructura semiotizante, para lo que fue necesario analizar el repertorio de alusiones culturales atribuidas al ver, sus distintas acepciones, derivaciones y sus diversos usos idiomáticos. En este capítulo la argumentación se centrará en una estrategia particular de la mirada, es decir, en una forma específica de construir sentido a partir del ver. Esta modalidad de sentido es la imagen fotográfica.

La serie de pasos sucesivos y sistematizados que conducen a la creación de imágenes parece atribuir al aspecto técnico y material la transmutación del referente en imagen; sin embargo, esta transformación remite a un complejo proceso que, como bien lo diría Roland Barthes, implica pasar de una estructura de sentido a otra. El tránsito de la referencia a la imagen no solo se convierte en una extensión de rasgos denotativos sino en la creación de la connotación de estos mismos en tanto un cuerpo de imagen, un cuerpo nuevo hecho de representación.

En la imagen fotográfica la transmutación empieza en la luz, en ese intrincado crisol de longitudes de onda que viaja por el espacio y conduce el reflejo de alguien o algo a una superficie. Luz reflejada es aquello que conforma las imágenes, como si se tratase de un desprendimiento del mundo que se transforma en un espectro. Esa cáscara lumínica que se despoja de los objetos al convertirse en imágenes se aferra a un soporte fotosensible que le

otorga su condición de existencia o al menos la promesa de esta, pues posteriormente se debe recurrir a un procesamiento químico para hacer visible el espectro que ha quedado abrazado a la superficie. Mediante esta breve explicación no nos proponemos dilucidar el principio de la imagen, sino el devenir de los objetos en imágenes.

Al hablar del 'devenir imagen' se alude a la experiencia del mundo mediante la imagen, esto es, a aquella nueva relación que se inaugura cuando se realiza el doble, cuando hay un desprendimiento del referente donde este se distancia de sí para tomar un cuerpo distinto: el cuerpo de la representación. Esta nueva relación se encuentra hasta cierto punto determinada por rasgos constitutivos de las imágenes fotográficas, que establecen particularidades en los modos de relación. En consecuencia, la fotografía construye un ver distinto, una nueva modalidad de la mirada que deviene así en una forma diferente de construir significado.

A partir de lo expuesto, los siguientes apartados tratarán sobre las particularidades de este modo de visión. Apelaremos a la experiencia fotográfica para establecer una “argumentación de sus sensaciones” (Barthes, 1989, p. 12), toda vez que concebimos la imagen fotográfica como espacio vivencial, pues su particularidad frente a otras imágenes no estriba solo en una diferencia material sino en una diferencia relacional e histórica, la cual nos ayudará a “saber [qué] rasgo esencial la distingue de la comunidad de las imágenes” (Barthes, 1989, p. 27).

La experiencia fotográfica se define en el sentido conferido por sus portadores. Portar la imagen es llevarla consigo y hacerla parte de uno; y con esto no nos referimos a una imagen “portátil” como aquellas que se atesoran en dijes y carteras, sino a las imágenes

que habitan en la memoria y en el pensamiento, y que van constituyendo la historicidad local y el mapa de los afectos. Como lo apunta Belting (2012), el humano es “el lugar de las imágenes”, ese es su cuerpo, por ello “podemos hablar de [estas] solo en un sentido antropológico” (p. 253).

Indagar en la imagen es también indagar en la consistencia de la cultura. A través del análisis de las imágenes interpelamos las prácticas culturales en las que están inscritas y nos cuestionamos: ¿a qué experiencias nos inducen?, ¿qué gestos nos proponen?, y ¿a qué formas de relación nos invitan? Todos estos cuestionamientos nos permiten asistir al desdoblamiento de la cultura, pues la imagen es en sí misma una modalidad de tipo cultural: “la imagen es lo social” (Hernández, 2015), y a partir de esta premisa la fotografía se vislumbra como experiencia semiótica del ver. Con el propósito de indagar en la forma en que la fotografía se instaura como modalidad de visión emplearemos el término 'transparencia', que ha marcado la relación y el sentido cultural de las imágenes fotográficas.

La transparencia se presenta como un modo relacional entre la imagen y el mundo, lo real y los otros. Este modo relacional hace posible entrever en la imagen una forma particular de significar y ubica el énfasis en la mediación de la mirada y en la transparencia como la cualidad en la que algo “aparece a través” de otra cosa (Gómez de Silva, 1995, p. 688). Pero la transparencia no sugiere que la imagen fotográfica es el reflejo límpido del mundo, sino el ingreso del mundo al universo propio de la imagen. Así, la transparencia se acerca al deseo de la imagen planteado por Mitchell (2014) en su ensayo titulado “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, pues en este deseo se afirma la cualidad propia de la imagen que radica en concederle un giro a lo observado.

Esta cualidad propia fue denominada por Boehm (2011) como una forma de mirada: cuando la imagen expande la mirada del observador hacia lo incierto –asevera el autor– la imagen “nos mira” (p. 102). Según esta interpretación, la transparencia fotográfica representa ese diálogo y entrecruce en el cual acudimos a un ejercicio semiótico en doble dirección. En esta doble dirección la transparencia se vuelve un símbolo de la posibilidad de atravesar y ser atravesados por la imagen.

Los apartados siguientes están orientados a conocer la forma en la que “funcionan las imágenes” (Boehm, 2011, p. 88), considerando la transparencia como herramienta conceptual que permite comprender la manera en la que no solo vemos las imágenes sino vemos en las imágenes (Waldenfelds, 2011, p. 158). Por lo tanto, la pregunta central a la que trataremos de responder será cómo a partir de esta mirada mutua entre observador e imagen esta última deviene semejanza, huella y relación.

El primer apartado a continuación se titula *Casi-lo-mismo*. Retomaremos este término desarrollado por Bernhard Waldenfelds para hablar de la semejanza en lo fotográfico, partiendo de la idea de que el carácter mimético no proviene del medio por sí mismo sino de la relación histórica que se ha mantenido con él.

El segundo apartado se denomina *Huella e ilusión* y en él se indaga sobre la experiencia sensible que comporta la imagen fotográfica, la cual hace efectiva la relación indicial pues, como se verá en el texto, la marca fotográfica aisladamente no tiene sentido, ya que solo lo obtiene a través de la integración de una experiencia amplia. Tomando como punto de arranque lo anterior, podemos decir que la imagen promueve más un sentido del 'aparecer' que de la 'apariencia'.

El tercer apartado, denominado *Imagen. Segunda piel*, aborda el carácter relacional humano mediante las imágenes fotográficas. En este apartado se relatan algunas experiencias culturales en las que se muestra la fotografía como un espacio de complicidad entre grupos sociales.

A través de algunas de las acepciones que por lo común se confieren a lo fotográfico se pretende explorar su carácter operativo, esto es, desentrañar la fotografía desde su mecanismo interno de sentido, ya que es este precisamente el que hace factible pensarla como un dispositivo de la cultura.

2.1. *Casi-lo-mismo*

Uno de los primeros sentidos asignados a la fotografía es la semejanza, esto es, la contigüidad en forma entre imagen y mundo. La semejanza pareciera un atributo tan natural e intrínseco a las imágenes fotográficas que casi parece una obviedad; no obstante, los estudios hermenéuticos de la imagen ayudan a no naturalizar la contigüidad pues la mimesis habita en la experiencia de la imagen y no es una cualidad inherente y generalizada. De ahí surge la siguiente pregunta: ¿dónde hemos aprendido a ver algo en las imágenes?

De acuerdo al planteamiento de Waldenfelds (2011), sería imposible entender las imágenes de manera aislada, “ya que si existe la imagen es solo en la intersección de distintas dimensiones icónicas” (p. 156) y discursivas, y es también a través de ellas como se construye históricamente la semejanza de la imagen fotográfica.

Los aparatos que precedieron a la cámara fotográfica son mecanismos fascinantes que inducen mediante sus formas a una posible lectura de semejanza en lo fotográfico. Las técnicas precursoras de la fotografía confirieron especial atención a los detalles y la perspectiva utilizando el delineado y la calca como métodos para ofrecer una imagen susceptible de ser leída como “realista”.

Esta propuesta figurativa se constituyó en el acto de repasar los bordes de lo mirado, en tocar con tinta el campo de visión siguiendo sus líneas y sus sombras sin salir del margen de los objetos y del mundo “natural”, y sin conferir destreza ni autoría al realizador de estas imágenes sino todo lo contrario, negándola para hablar de imágenes del mundo, para inaugurar con ello la escritura natural.

En un grabado Jean Dubreuil describió un aparato compuesto por un cristal con marco y una mirilla, el cual servía para repasar con precisión lo enmarcado por esa ventana. En este procedimiento posteriormente se humedecía el cristal, se ponía papel sobre este y se hacía pasar al papel lo previamente delineado. El mismo principio lo estableció la cámara lúcida diseñada por William Hyde Wollaston en 1807.

La cámara lúcida generó algunas diferencias que le dieron a este invento un estatus técnico de mayor sofisticación que la ventana de Dubreuil, pues lo que enmarcaba el campo de visión era un prisma “suspendido a nivel del ojo mediante un brazo de bronce” (Newhall, 2002, p. 11) que proveía de una mirada aumentada y doble al dibujante. Era a través de este mecanismo y “mirando [por] un orificio en el borde del prisma [que] el operador [podía] ver al mismo tiempo el objeto a dibujar y el papel de dibujo, con lo que su lápiz [quedaba] orientado por esa imagen virtual” (Newhall, 2002, p. 11), una imagen

contenida en el prisma que conducía su mano a los linderos de rostros y paisajes, como un navío que bordea un continente.

Las *siluettes* –aparecidas en tiempos de Luis XIV– y el *fizionotrazo* –inventado en el año de 1786– fueron también técnicas del borde, aunque el principio de su delineado se basaba en la sombra. Posteriormente a este procedimiento se agregaban los detalles del rostro y de la indumentaria. En el grabado de la sombra los fizionotracistas repitieron ritualmente el acto de aquella chica de Corintio que deseó contener la presencia de su amante, como bien lo describe Plinio.

Estos grabadores no solo reprodujeron el gesto de conservar la sombra sino añadieron al vestigio la cualidad de ser portable para evocar discretamente lo que al espectador le era distante o ausente. Por último, la cámara oscura descrita desde Aristóteles en el año 342 a. C. y mencionada también por Leonardo Da Vinci en el siglo XV tomó el conocimiento físico de la luz como el aliciente a la pintura y la observación, pues ya no se trataba de una imagen contenida en el prisma sino de una proyección que encauzó la búsqueda de contenerla prescindiendo del delineado de la mano humana y, en vez de ello, partir del “lápiz de la naturaleza”, como fue denominado el proceso fotográfico por William Henri Fox Talbot (2014).

¿Acaso los mecanismos anteriores no condicionan una lectura de la semejanza en las imágenes? La calca, la perspectiva, la sombra, el saber y los afectos son sentidos que han conducido a un acercamiento particular, una lectura cultural que deposita en las imágenes la reproducción de lo mirado y que ve en ellas un soporte transparente como la ventana de Dubreuil. No obstante, la ventana inaugura una relación pues produce una

imagen que se desprende del campo de visión; en esta reproducción va confiriéndole otro sentido, ya no se trata simplemente de lo mirado sino de la voluntad de apuntar el ojo a una cosa o a otra: ver el espacio, ver el cuerpo y ver el rostro, y con esta mirada dirigida satisfacer los deseos y los imperativos epocales.

En este 'apuntar la mirada' encontramos quizá el inicio de la particularidad de la imagen, es decir, en el acto de separar y diferenciar un fragmento del resto. En este corte Regis Durand (2012) descubre una similitud entre el cine y la fotografía, debido a que en ambos lenguajes se hace patente “la necesidad de [...] reconstruir inmediatamente las cosas de otro modo” (p. 23), o sea, crear una nueva disposición mediante el reordenamiento de lo visible. Esta nueva disposición también la podemos situar en el sentido del 'instante fotográfico' que reproduce la voluntad de separar un fragmento del tiempo visible, muy acorde al planteamiento de Henri Cartier Bresson, quien incitará a discernir entre instantes de elocuencia y el resto del tiempo.

Se le denomina 'imagen' a una amplia gama de experiencias, incluidos el campo de visión o la proyección lumínica que tiene lugar en la retina cada vez que se abren los ojos. Consideramos necesario destacar algunas particularidades de la imagen fotográfica con el fin de comprenderla en su dualidad como objeto de sentido y como efecto de la visualidad, es decir, como una forma de significar lo mirado.

A partir de lo anterior y situando una voluntad de significado en la fotografía podemos decir que la estrategia de imitación ha sido solo el inicio de su lenguaje. De la misma forma que Bernhard Waldenfelds (2011) relaciona la fotografía con el símil de un niño que imita otras voces mientras está aprendiendo a hablar (p. 161), la imagen

fotográfica en su incipiente lenguaje opta por imitar la realidad o su referencia, y también por imitar a la pintura para tener legitimidad como lenguaje artístico.

Lo fascinante de esta cuestión no radica en que la imitación sea inherente a lo fotográfico sino precisamente en su voluntad, en el deseo de ser un acto de similitud, pues la imitación no está en la naturaleza del medio sino que es una estrategia más de sentido. En la mimesis fotográfica hay un sistema de relación y no tanto una duplicación simplista, pues de la semejanza se desprenden actos de significado que nos permiten ver una cosa en otra cosa.

Diego Lizarazo (s. f.) en su escrito *El jardín de las imágenes que se bifurcan* aporta argumentos sugestivos al complejo sentido de “simetría del mundo” impregnado en la imagen fotográfica. Este autor retoma un relato del antropólogo Franz Boas durante su trabajo de campo con los Haida, especialmente de su experiencia cuando les mostró imágenes fotográficas de osos a estos nativos. Boas plantea que los sujetos que observan las imágenes no ven a los osos en ellas, pues su conceptualización de oso no se puede ubicar en el espacio bidimensional de la imagen fotográfica, e incluso este espacio bidimensional degrada lo que representa el oso; por ende, los Haida ven formas pero no osos en las fotografías. Como un acto de respuesta a la inquietud de Franz Boas sobre esta diferencia en las representaciones, durante un ritual el antropólogo entra en contacto con una figura compleja, sin cortes y espléndida que representa un oso. En esta figura Franz Boas no solo encuentra el oso de los Haida sino otro sistema de conferir sentido a lo mirado y a lo experimentado.

La imagen-otro, como lo conceptualiza Lizarazo, o la otredad de las imágenes da cuenta de la imagen como estructura semiótica, como experiencia colectiva de sentido: “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal (y) colectiva” (Belting, 2012, p. 14); en dicha actividad significativa se sitúa el énfasis de esta argumentación y el motivo del enfoque experiencial de la fotografía, pues en esta experiencia se le confiere a la imagen un carácter diferente que la desborda de su margen para convertirse en suceso de sentido. Así, “la imagen no es objeto sino acto” (Lizarazo, s.f.), un acto que no solo refleja los aspectos culturales de un grupo sino un momento donde se despliega el aparato performativo de sentido, donde de manera activa se incide en la estructura simbólica que sostiene relaciones humanas. Previo a este acto la fotografía solo existe como una luz sin código, un reflejo sin lectura.

De esta manera, y como lo señala Bernhard Waldenfelds (2011),: “lo decisivo no radica en la perfección de la apariencia sino en lo vivo de la imagen” (p. 174). Pero, ¿en qué radica la vida de las imágenes? Este cuestionamiento nos lleva a lo que Georges Didi-Huberman llama 'tocar lo real'. Definitivamente no se trata de un toque lumínico, sino de los múltiples tactos que establece la fotografía en el sentido de las cosas y en la vida de los sujetos, porque toca los lazos, los afectos, los deseos, las expectativas; toca en la permanencia, en el tiempo, en la memoria: esa es la vida de la imagen, la que la perfecciona y la empapa como objeto de sentido. En palabras de Didi-Huberman, es esta vida la que la hace “arder”.

2.2. *Huella e ilusión*

Qué requisito se precisa para el sentido de la imitación. Dos cosas son imprescindibles para una completa y más gozosa percepción de ello: primero, que el parecido sea tan perfecto que alcance a engañar; y segundo, que haya algunos medios para probar al mismo tiempo que es un engaño. Las ideas y placeres imitativos más perfectos se dan, por tanto, cuando un sentido contradice al otro, siendo ambos capaces de dar por separado una suerte de evidencia positiva de su versión sobre el tema tratado; como cuando el ojo nos dice que una cosa es redonda y el dedo, que es plana.

John Ruskin

Hemos seleccionado este epígrafe de John Ruskin porque describe de forma elocuente la naturaleza doble de la imagen fotográfica, doble no solo porque el acto representativo constituya un gesto de desprendimiento lumínico³ sino porque en sí nos plantea una premisa desafiante en torno al doblaje como escisión, como bifurcación del sentido.

Dar por separado una evidencia o enunciar versiones diferentes de una misma cosa es parte de la esencia ontológica de la imagen; de ahí que el sentido de la semejanza y el indicio se complejicen pues no se trata de un ejercicio mimético simplista sino de una emanación que transforma la experiencia sensible, conduciendo a lo que llama Ruskin “el placer imitativo”.

Este autor hace una separación pertinente entre las categorías 'imitación' y 'copia', señalando que la primera categoría tiene una jerarquía mayor pues en ella existe una

³ Hay dos clasificaciones: una bifurcación física y una alegórica. Ejemplificamos la primera a partir del desprendimiento o reflejo de la luz que emana de los objetos, el cual se convierte en la materia prima de la imagen fotográfica. Desde este enfoque, su particularidad técnica se halla en la apropiación de la luz que es reflejada por los objetos. La segunda separación la ubicamos en el sentido o la lectura que adquieren las cosas a través de la imagen.

destreza propia, un ingenio interno que permite simular a la referencia y al mismo tiempo negarla. Esta misma estructura doble la desarrolla el filósofo Clement Rosset (2015) cuando analiza la ilusión en su obra *Lo real y su doble*, categoría que alude a una experiencia de realidad escindida en tanto que el mismo evento muestra ciertos signos a la vez que se lee de manera contraria a lo que muestra.

Según Rosset (2015), la ilusión es: “el arte de percibir adecuadamente pero sacando conclusiones contrarias [...] Ocurre como si el evento fuese mágicamente partido en dos, o más bien como si dos aspectos del mismo evento adquirieran cada uno existencia autónoma” (p. 19). No se debe olvidar que la ilusión, en tanto acto de doblaje, no apunta a una experiencia obcecada de la realidad, o a su negación, sino a una diferencia que bajo el mismo evento elige creer en otra cosa.

La imagen fotográfica se asemeja a esta estructura: diríase que *duplica* las versiones y promueve la existencia de un orden de sentido distinto. La fotografía es un sistema de escisión en el que de manera formidable podemos ver algo en donde no existe en su forma; se presenta como una bifurcación de los caminos, una bifurcación relacional con el mundo ya que en la imagen se nos muestra el mundo aunque no vemos el mundo mismo.

La imagen fotográfica posee un ingenio propio, una dinámica interna que autoriza vislumbrar sus particularidades y su giro interpretativo, el cual transforma la experiencia pues ya no es la experiencia del mundo sino la experiencia de la imagen del mundo. A este giro Rosset (2015) lo define como una nueva disposición de la mirada: “La técnica general de la ilusión consiste, en efecto, en convertir una cosa en dos, igual que la técnica del ilusionista, que cuenta con el mismo efecto de desplazamiento y de duplicación por parte

del espectador: mientras se ocupa de su quehacer, orienta la mirada hacia otra parte...” (p. 21).

La fotografía admitiría ser representada metafóricamente como un eco; la imagen, como una voz diferida o una enunciación a destiempo. Mediante la imitación afirma a la referencia a la vez que marca su propia diferencia. La fotografía consentiría ser tratada como un “ver doble”, como una pequeña angulación de la mirada que orienta nuestra perspectiva hacia otra parte, un giro que concede la posibilidad de una realidad otra pues en ella radica la ilusión, en la posibilidad de un otro.

La imagen fotográfica apunta en esta reproducción o duplicación de la mirada a la coexistencia de dos órdenes de pensamiento. Se trata de una representación que incita un encuentro entre conjeturas diferentes, lo cual la hace particularmente excepcional pues en este ejercicio el medio no solo 'da a ver' sino 'da a verse'; para explicarlo mejor, nos permite problematizar la evidencia y la transparencia como modos relacionales y significantes de la imagen a la vez que nos da acceso a su estructura interna donde se evidencia a sí misma como un aparato de sentido cultural.

¿Por qué mencionar esta duplicación para hablar del sentido de huella que ha sido conferido a la fotografía? ¿Hablar de la ilusión no llevaría acaso a distanciarnos de dicho sentido? La respuesta es negativa. En la huella encontramos también una separación particular que nos habla de un modo de relación de la imagen con el mundo; siendo así, la huella refiere a un modo de significar la imagen fotográfica de acuerdo a la relación cultural de la imagen con su referencia.

El indicio o el “eso ha sido” de la imagen fotográfica, se ha presentado históricamente como la cualidad con la que la imagen muestra su verdad. Siguiendo esta lógica cultural la huella es el signo más próximo de la referencia, en el cual la referencia prueba su existencia. No obstante, es preciso probar que en esta proximidad se anula el carácter propio de la imagen que radica precisamente en el diálogo con la referencia y en el giro interpretativo ubicado en el acto de duplicación y en la imitación, categorías distanciadas de una lectura realista de la imagen, ya que al profundizar en sus acepciones se complejiza la semejanza y el aparente gesto copista del mundo que es asociado a la fotografía.

Por lo anterior, el sentido del indicio en esta disertación se concentra en el giro que problematiza la relación significante entre imagen y mundo. Este nos permite conocer las particularidades de la fotografía y ver la forma en la cual la imagen, tal si fuera un umbral, atraviesa el mundo y viceversa. En esta cualidad de cruce es donde colocamos el sentido de la transparencia, no tanto en una apariencia límpida, como podría ser asociado su significado, sino en la imagen como espacio de entrecruce entre distintos órdenes de pensamiento.

La fotografía opera una relación con el mundo y una idea de verdad. A esta forma de relación la denominamos a través de múltiples imágenes de contacto: rastro, huella o indicio, y en ella la imagen se convierte en la prueba del paso por el mundo, como si este pisara a través de las luminiscencias la superficie fotosensible.

A la marca producto de este contacto se le han atribuido sentidos culturales asociados a la presencia, en tanto que la imagen se convierte en una especie de presencia

diferida, en el rastro esencial de una presencia perdida en el tiempo. Roland Barthes (1989) lo explicará de forma elocuente en la *Cámara Lúcida* cuando habla de la fotografía como “una emanación del referente” (p. 126) donde las reminiscencias lumínicas de alguien quedan impregnadas en la fotografía. En esa tesitura la verdad fotográfica se deposita en la marca y en la cualidad indeleble de marcar una presencia.

La fotografía mantiene en esta presencia una relación dialéctica, como lo plantea Víctor Stoichita (1999), ya que indica simultáneamente la “ausencia del cuerpo (y la) presencia de su proyección” (p. 9). En esta relación la fotografía se vuelve un “objeto de sustitución”, pues en la desaparición del referente la imagen queda como un remanente de aquel, con el que el lector de la imagen puede sentir una particular forma de proximidad.

En este sentimiento de contigüidad es donde radica la efectividad de la marca y en donde la fotografía se convierte en un “tratado sobre la distancia” (Mier, 2010), un soporte en donde se ensaya silenciosamente el sentido y la afección sobre la distancia y la pérdida, pues como asevera Diego Lizarazo (2013), la imagen opera una paradoja, no solo hace sentir una presencia sino también activa su rotunda ausencia.

La ilusión tiene un profundo sentido en esta marca de presencia, pues no solo se trata de una marca clínica, una muestra encapsulada y fría sino todo lo contrario, es una marca puesta en un soporte sensible, en las distintas acepciones de la palabra, es decir, sensible a la luz y sensible en tanto que las cosas han tocado un espacio que promueve un orden de pensamiento complejo, un pensamiento integrador que posibilita ver lejos de lo evidente, ampliar nuestra mirada hacia aquello que no está en su forma pero no está fuera de aquello que lo contiene, un orden de pensamiento que detona la memoria, que activa

relaciones y que hace creer en lo que muestra no solo por semejanza sino por encontrar en él la integración de una amplia experiencia significativa. La fotografía es imaginativa en su verdad, es un soporte dialógico, y en esta cualidad se reafirma su transparencia, no es una calca ni una prueba sencilla, se trata de un crisol donde se funde una experiencia diversa.

Por lo expresado, la imagen es un ejercicio *ilusionario*, es un acto que duplica las versiones y multiplica las maneras experienciales del mundo. Dispone las formas a una relación lúdica donde el indicio, más que un tacto comprobatorio, es un tanteo como un toque de juego; por lo tanto, cuando nos referimos a “una verdad ilusoria” no usamos este término como sinónimo de falsedad sino de una verdad virada hacia lo imaginario, de una verdad sensible, según la comprende Ruskin (2014): “La virtud de la imaginación consiste en alcanzar, por la intensidad e intuición de la mirada (no por el razonamiento, sino por su poder de revelación y su amplia actitud receptiva), una verdad más esencial que la observable en la superficie de las cosas” (p. 27).

De esta forma, la verdad de la fotografía no se halla en lo que la imagen puede mostrar sino en la interacción que establece con un orden de sentido amplio. Precisamente esta cualidad es lo que la convierte en un dispositivo, ya que lo que vemos nos conduce a una experiencia mnemónica, afectiva y reflexiva.

Regis Durand (2012) plantea una premisa osada cuando manifiesta que la fotografía piensa en tanto que incita a pensar a través de:

la coerción que ésta ejerce sobre la mirada: en su manera de obligarnos a ver lo que sin ella permanecería invisible [...] Lo que [...] conmueve no depende ni de la naturaleza sensacional del contenido ni de la pura geometría, sino de un

pensamiento que se vuelve palpable. Por ello [...] la fotografía piensa y da en qué pensar [...] mediante su particular forma de mostrar lo visible (p. 16).

Este pensamiento al cual hace referencia el autor no sería más que el sistema de conexión mencionado previamente, un sistema en el que la imagen a través de su duplicación nos incita a pensar en su diferencia, pensar esta forma de pensamiento como objeto de análisis pero también pensar desde la imagen y saber que existe la posibilidad de producir un pensamiento fotográfico. Este pensamiento es sensible, pues es producto del enraizamiento a un sentido múltiple. Las imágenes activan una compleja configuración cultural y nos incitan a traspasar ese orden de pensamiento donde se potencia la integración de una experiencia amplia. De conformidad con esto, la imagen se plantea como una frontera de lo sensible, un borde creativo en el que la transparencia franquea el acceso a una forma de pensamiento particular:

parece vislumbrar la posibilidad de acceder, a través de la fotografía y entrando de alguna manera “locamente” en ella, a la fuente misma de lo imaginario [...] Así pues, la fotografía piensa, pues a través de ella, como a través de un sueño, entró en la fuente de todo pensamiento, antes del tiempo de los pensamientos conscientes en marcha (Durand, 2012, p. 19).

La imagen fotográfica no solo es el soporte indicial del mundo sino que es, ante todo, el espacio indicial de lo imaginario; por lo tanto, la huella fotográfica no prueba un acto aislado sino todo el sistema de significación que hay detrás de ese acto y por el cual la imagen puede ser leída.

Se diría que el indicio no prueba la referencia sino prueba la significación de la referencia; en ello radicaría su realidad, no en la mimesis de un objeto sino en la indicialidad del acto de significar. Debido a ello el doble y la imagen son signos de una forma de construcción de sentido y así lo hace ver Rosset (2015): “Lo real no empieza más que en la segunda ocasión, que es la verdad de la vida humana, marcada por el sello del doble...” (p. 54). Aquí el doblaje apunta en sí al gesto del lenguaje y del hacer significado, un gesto que en la imagen encuentra el ejemplo de su carácter abierto, traspasable y lúdico.

Johan Huizinga (2014) describe el juego como una representación en la que se permite realizar y actuar algo dentro de un espacio creado por el propio juego. Como una especie de tiempo suspendido, “el juego crea dentro del mundo ordinario otro universo propio” (p. 23). La fotografía desarrolla un juego no tanto de la apariencia sino del aparecer; esta cualidad hace efectivo el indicio de una presencia en tanto que la imagen opera los signos de la existencia de algo. Podría decirse que opera el ver de las reminiscencias de algo que estuvo presente y ya no tiene presencia. La fotografía promueve la afección de las cosas como medio de una presencia; no comunica al otro si no es pasando por su propio cuerpo ilusorio que, como expresa Rosset (2015), es “él mismo y a la vez otro” (p. 39).

La potencia del indicio fotográfico no radica en la marca en sí misma sino en la posibilidad ilusoria sobre esa marca, es decir, en el detonante imaginativo de la marca que al pasar por su cuerpo imaginario “promueve la percepción intuitiva” (Ruskin, 2014, p. 27) de una verdad relacional. Se trata, entonces, de una verdad sensible en donde el indicio acude a un tratamiento imaginativo sobre la verdad; ahí se encuentra la diferencia entre la apariencia y el aparecer. La experiencia relacional no remite al ver del objeto sino a la

activación de sentidos a partir de él: creer, pensar, recordar, afectar... por eso la fotografía no es un objeto que parezca ser otra cosa u otra persona sino un objeto que activa nuestra relación con la cosa y con la persona.

En esta posibilidad activadora o “punzante”, como sugeriría Roland Barthes, es donde radica su cualidad estética, la cual nos concede ver más; se trata de un ver anclado a una percepción mayor, pues la imagen “no pretende captar las cualidades aisladas de un objeto sino más bien atender al conjunto de su juego [...] en ese estado, nada es tan solo lo que es, sino que todo aparece a la luz de las relaciones y de las correspondencias que guarda con las demás cualidades sensibles...” (Seel, 2010, p. 50-51).

Cuando usamos las palabras 'huella' e 'ilusión' nos referimos al indicio, precisamente, como una experiencia sensible y a “la fotografía como espacio que pone a disposición una práctica estética” (Seel, 2010, p. 40) en la cual se borda una forma de mirada. El anclaje de la imagen fotográfica a una experiencia amplia atiende a esta forma de construir la mirada en donde el soporte fotográfico no se presenta como la copia de una realidad naturalizada sino precisamente como prueba de una mirada cultural, que en opinión de Johan Huizinga, es signo del *homo faber*, del hombre inventivo que fabrica el sentido.

Cuando la fotografía hace aparecer algo no se remite meramente a hacerlo visible sino a desplegar una serie de sentidos que le dan presencia. Como una especie de fantasmagoría, la imagen a través de la activación de la memoria, del deseo, del saber, hace aparecer algo nuevo, no solo ante los ojos, sino ante la cultura. Literalmente, “la imagen se

pone de pie” (Stoichita, 1999, p. 20) como un signo de su vida propia y de su andar en el sentido del mundo.

Todo este conjunto de elementos que son activados por la imagen a partir de una experiencia sensible la hacen devenir realidad. Por ello lo seductor en las imágenes no es su apego o desapego a lo real sino su devenir realidad; este devenir se ubica en la performance de sentido a partir de la relación entre el mundo, que no es ajeno a la imagen, y la imagen, que no es ajena al mundo. Es mediante este devenir de realidad que se hace patente el efecto de transparencia y en él la imagen se percibe más límpida, más certera y más semejante.



Figura 3. L. Ambrossio, "Mal de ojo"

2.3. Imagen. Segunda piel

La transparencia fotográfica se ha analizado mediante una serie de cualidades que posibilitan entrar en la imagen, como aludiría el propio sentido del término. En estas tres formas de la transparencia: *semejanza*, *huella* y *relación*, no solo indagamos en las posibilidades en las que el sujeto atraviesa la imagen sino precisamente en tres formas en las que las imágenes atraviesan a los sujetos, movimiento inverso en que las imágenes no solo significan *para* sino *a* los sujetos.

La experiencia semiótica en la fotografía se manifiesta en un doble movimiento. El primero sucede en dirección de la imagen, es decir, los sujetos en su experiencia cultural semiotizan las imágenes. El segundo sucede en la dirección opuesta y se expresa bajo la oración “las imágenes semiotizan a los sujetos”. En este doble movimiento se sitúa la experiencia, conjuntando ambas direccionalidades pues es el cruce donde se ubica la vivencialidad del significado: hacer significado y ser significado.

El cuerpo de los sujetos se erige como punto fronterizo en donde convergen ambos actos de sentido. De esta forma, se reafirma la premisa de Hans Belting (2012) acerca de que el cuerpo de la imagen es el propio humano: “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes sino como –algo completamente distinto– como “lugar de las imágenes”” (p. 14), por ende, solo en esta relación de adherencia es que podemos comprender la profunda compenetración entre sujetos e imágenes, la cual deja de lado la frialdad de la imagen-objeto para tomar el calor que le es propio: el calor del cuerpo.

La transparencia en la imagen suscita su cualidad de ser entrecruce, sobre lo que ha reflexionado a profundidad Georges Didi-Huberman (2012) al definirla como “no lugar o

cruce de los caminos”. Aquí la transparencia se complejiza; no evoca una superficie límpida sino una especie de portal que transforma a quien mira, y en ello radica la recursividad semiótica, en un continuo ir y venir del sentido. Precisamente de la forma de cruzar y ser cruzado por la imagen es de lo que tratará este último apartado. Para tal fin tomaremos como recurso las experiencias narradas por diferentes autores y a través de estas iremos constituyendo el *corpus* de lo relacional en la fotografía.

La imagen fotográfica posee un mecanismo para vincularnos con otros; no solamente tiene una lógica particular que radica en una “producción consistente de sentido” (Boehm en García Varas, 2011, p. 87), sino también posee cualidades que condicionan formas de relación. Estos rasgos relacionales están determinados por la época en la cual emerge la fotografía, así como en las necesidades a las que responde y que obligan al medio a determinar nuestra comprensión de él como dispositivo relacional, como el soporte en el cual no solo se reflejan relaciones sino que además se ejecutan.

Un buen ejemplo de lo expresado es el retrato, ya que este se define como un género de encuentro. Famosos retratistas han narrado sus experiencias acerca de lo que supone estar frente al otro en el encuentro fotográfico. Sin duda, se trata de un *estar* distinto en tanto que se atraviesa el imperativo de construir una imagen. Esta construcción detona reflexivamente algo que culturalmente parece obvio: “vemos a otros”, y también establece una temporalidad de conciliación para “permitir ser visto”.

Como ha quedado de manifiesto en el primer capítulo, en el ver se origina una multitud de significados que varían de acuerdo a la “dirección, durabilidad y frecuencia de la mirada”, como hace saber José Enrique Finol (2015).

La imagen fotográfica es una derivación de esta mirada, o sea, del acto significativo de ver. En la fotografía usualmente se soslaya la relación que se establece en el ver, pues parece inherente que este segundo ojo apunte su mirada a otros; sin embargo, es conveniente complejizar este acto pues en él se derivan significados que son los que determinan una forma relacional a través de las imágenes.

La fotografía materializa la voluntad de ver a otro y al mismo tiempo le otorga otras atribuciones propias del medio, es decir, se conjunta la voluntad de ver con el acto de detener, con la posibilidad de la pertenencia y con una experiencia de tiempo expandido. En la fotografía el tiempo es un agenciamiento metonímico y a la vez matérico; el tiempo de ver adquiere un cuerpo de papel, lo que hace que se perpetúe un ver continuo, una retención a perpetuidad que se actualiza cada vez que alguien mira la foto. Así, la fotografía establece un anclaje a una comunidad imaginaria.

Ver a otro en una fotografía despliega significados que nos retrotraen al vínculo que tenemos y que vamos construyendo a través de las imágenes, pues la formación de un vínculo no se realiza solo mediante la relación directa sino también a través de actos imaginarios. La fotografía incentiva estos actos ya que resguarda y promueve la imaginación del vínculo al operar una relación que se sirve de la evocación de un cuerpo que no está en su forma sino en la carne propia de la imagen. El vínculo toma la forma y las posibilidades de la imagen; de este modo, la fotografía promueve una vinculación imaginaria en la que la distancia del referente es condición indispensable. Su naturaleza de sentido es inherente a la ausencia del otro y es en esta ausencia en la que la imagen marca su presencia.

Al respecto, Godfried Boehm (2011) señala que “la imagen no es ni el simulacro desprovisto de diferencia ni el camuflaje que pasa desapercibido sino la diferencia de algo imaginario” (p. 92). Una diferencia que posibilita la creación de realidad a través de actos ficcionales, estos últimos vistos no como actos de “desrealización”, como sentenciaría Georges Didi-Huberman, sino como hechos que tienen la capacidad de profundizar en la realidad de forma alterna.

A este tipo de actos se refiere Roland Barthes (2011) en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Especialmente, el vínculo amoroso en la literatura que analiza este autor se signa a través de una relación indirecta en la que el pensamiento sirve como principal aliado para omitir la distancia con el otro. Esta misma omisión tiene lugar en la fotografía, pues la imagen permite un modo de signar la compañía, una forma del estar con otro a través de una presencia ocular. Podemos ejemplificar esto con el relato del fotógrafo invidente Evgen Bavcar sobre la fascinación que sentía al fotografiar a una chica de la cual estaba enamorado; el sentido de fotografiarla no era verla sino poder ejecutar, a partir del acto fotográfico, el deseo por la imagen y por ella (Mayer, 2014, p. 12-13).

Este deseo de estar y permanecer se acciona también en los productos clásicos de la fotografía, tales como los anuarios, las fotos de generación, las imágenes familiares, etc. que acompañan casi de manera obligatoria el paso de una condición a otra, un grado escolar al siguiente o la ritualidad que acompaña el crecimiento de los sujetos. Se trata de triunfos individuales y a la vez colectivos que son separados del resto de lo ordinario a través de rituales y fotografías; a su vez, su ubicación como objetos de ornato responde a una segunda separación del resto de los objetos de una casa. Usualmente los muros se destinan a mostrar estos objetos que evidencian logros, por lo que son enmarcados con tonos

dorados, plateados y acabados de mármol, colocados por lo general en salas de estar o lugares públicos, pues están hechos para la contemplación común. Sin duda, estos objetos y actos fotográficos son pequeños rituales de acceso social y memoria colectiva, complejas formas de estar en conjunto donde la cultura, como construcción colectiva, establece sus formas de enunciar su propia colectividad, su creación de comunidad de sentido.

Otros tipos de actos fotográficos en los que se promueve un sentido de unicidad con los otros se presenta en los relatos de Susan Sontag, quien observa con perspicacia cómo proliferan las imágenes cuantos más niños hay en las casas. Este fenómeno también fue analizado por el escritor Italo Calvino (2012) en su texto "La aventura de un fotógrafo" inserto en *Los amores difíciles*:

A menudo la pasión del objetivo nace de manera natural y casi fisiológica como efecto secundario de la paternidad. Uno de los primeros instintos de los progenitores, después de haber traído un hijo al mundo, es el de fotografiarlo; y dada la rapidez del crecimiento, resulta necesario fotografiarlo a menudo, porque nada es más lábil e irrecordable que un niño de seis meses, borrado en seguida y sustituido por el de ocho meses y después por el de un año; y toda la perfección que a los ojos de los progenitores puede haber alcanzado un niño de tres años no basta para impedir que se insinúe, para destruirla, la nueva perfección de los cuatro, quedando solo el álbum fotográfico como lugar donde todas esas fugaces perfecciones pueden salvarse y yuxtaponerse, aspirando cada una a un absoluto propio, incomparable (p. 68-69).

Las imágenes descritas por el escritor acompañan un momento de sorpresa, asombro

por la vida del otro y la enunciación aprisa de tal acontecimiento. La premura de la mirada se halla en la fascinación por un rasgo que perdura poco tiempo y en el cual la fotografía posee el imperativo de inmortalizar la efímera maravilla. En estos actos el ver se torna en una forma de estar, de ahí que algunos teóricos pasen del paradigma de la representación al de la presentación para el análisis cultural de las imágenes, pues estas no se pueden leer solo en sus contenidos sino enmarcadas en sus motivaciones y en las relaciones que performativamente se desprenden de ellas, convirtiéndose en actos de profundo vínculo con otros.

En el acto de ver se efectúa una relación, especialmente cuando quien mira mantiene un nexo con la persona mirada. En virtud de ello, la imagen que deriva del acto de ver podría pertenecer a un segundo momento de significación pues el acto de imagen empieza desde el ser visto. Mirar a otro y propiciar un tiempo para verlo es un acto de atención donde poner en la mira al otro equivale a estar con él visualmente. La fotografía dispone a los sujetos en una temporalidad de compañía; en este sentido, la velocidad de obturación se extiende ejecutando en la imagen un tiempo común, una duración en la que se concede estar con el otro y mirarlo largamente sin que esto cause extrañeza, aún tratándose de dos desconocidos, ya que finalmente: ¿qué es el fotógrafo en la vida de quienes observa? No es nadie, sino solamente el personaje con la consigna de ver a los otros para producir una imagen en la que posteriormente los otros se contemplarán a sí mismos. En ese momento se juegan múltiples aspectos que usualmente son invisibles a la imagen y sin embargo sin ella no existirían, aspectos que van signando a la fotografía como un complejo engranaje de relaciones.

En el posar y ser parte de las imágenes se apunta a un deseo de relación; a través de

una decisión instantánea se construye un sentido que opera en temporalidades distintas. En el presente, es decir en el momento en el que se realiza la toma, el aparato fotográfico establece una puesta en escena momentánea donde grupos pequeños o amplios se concilian para juntarse y mirar todos hacia un mismo punto. El encuadre presenta una limitación que obliga a una espacialización colectiva, un ordenamiento de los cuerpos a partir de la delimitación impuesta por el marco fotográfico; a ello se le unen las múltiples imágenes creadas con anterioridad que establecen una normativa sobre las formas de comportarse y componer una imagen colectiva: pegarse unos a otros, no cubrirse el rostro, ubicarse de acuerdo a una jerarquía implícita y silente, dirigir la mirada hacia un mismo punto, sonreír y prepararse para ser imagen; todo esto subyace al acto fotográfico, como si la toma implicara un complejo y silencioso orquestado donde la colectividad se pone a sí misma en escena para mostrarse a sí como conjunto, como la evocación de estar juntos. Hasta este momento puede aún no haber toma pero ya hay imagen, pues la imagen inicia en el deseo de esta, en la disposición personal y colectiva de construir una impronta que, en el ahora y también en el futuro, opera de manera compleja en el *ser grupo* y en el *estar con otros*.

La imagen familiar presenta una composición *sui generis*; se trata de un ordenamiento partiendo de una lógica cultural de la descendencia. Los seres pequeños o de menor edad se colocan en la parte baja, como lo marca su propia altura, y de ahí van desplegándose las generaciones; pero el centro, la parte principal de la composición, la ocupa siempre el origen, el cuerpo que detona el comienzo de la parentela así como se halla una semilla en el centro de un fruto. La foto familiar es, como refiere Jean Luc Nancy (2015): “la comunicación de un sentido de pertenencia a un linaje” y al mismo tiempo la ejecución de esta pertenencia.

El estar dentro de la toma no solamente alude a un enmarcado simbólico sino a un acto de impronta, un sello donde se estampa no solo la imagen sino la propia unión de los cuerpos, el estar con otros; se trata de un momento breve pero sustancial, debido a que la imagen en su expectación posterior no solo recordará el vínculo sino el momento en el cual se ejecutó este, el instante de ordenamiento y gestualidad común: “algo se debate ahí en lo que dura un latido” (Durand, 2012, p. 17), pues es este latido un reflejo del despliegue de la afección humana.

El carácter metonímico de la fotografía no se realiza en una temporalidad bien delimitada; el *punctum*, o aquello que hace que la imagen se despliegue, no se sitúa solo en la lectura de la imagen sino también en su proceso; el *punctum* está presente desde el momento mismo en el que se activan el deseo de la memoria, esa herida punzante proyectada en el futuro que es una herida voluntaria. Estar en la imagen es también marcar el *punctum* y marcar el vestigio de lo propio, la hendidura de una presencia que ahora y posteriormente revelará una herida, la punzará y la tocará. Somos partícipes de la afectividad de las imágenes porque esta es la manera de habitarlas, de tomar su espacialidad emergente para construir el campo de lo relacional.

En estos actos la lectura de la imagen se complejiza pues encontramos una posibilidad interpretativa que nos permite ver en la foto el acto de dar a ver y lo visto. Este dar a ver promueve un sentido que nos acerca al campo de visión que subyace al ver, es decir, al campo relacional ya que lo que signa el ver es su pertenencia en un campo de visión (Waldenfelds en García Varas, 2011, p. 168), una totalidad relacional que provee de un entendimiento particular a las imágenes. Así la imagen presenta en su interior voluntades escondidas, actos relacionales enterrados por la gruesa capa de la técnica y la

afirmación de la técnica en la cultura; pero hay también una afirmación del sujeto en la cultura ya que la imagen va constituyéndose en un abrigo de lo relacional, en una segunda piel encarnada en nosotros y en nuestros vínculos, ligera epidermis imaginaria que nos traspasa, que traspasa su propia superficie para convertirse en el aparato invisible de los afectos.

Podemos retomar, a propósito de la transparencia, el concepto del *trompe-l'oeil* para describir ciertas particularidades de la fotografía, puesto que esta se presenta como un trampantojo de la presencia de los otros, una trampa relacional que nos produce un breve atisbo de cercanía no con la cosa sino con su esencia. Es tan efectiva su forma de decir y enlazarnos a los otros que podemos sentir que ahí están, que se ubican contenidos y encapsulados en el margen de la foto. Durand (2012), para hablar de la fotografía, utiliza la metáfora de la semilla que ha sido guardada en pirámides y que el arqueólogo encuentra y actualiza (p. 15). Se contiene en esta semilla una vida latente y a la espera; de la misma manera, las imágenes tienen esa cualidad: aguardan en el tiempo y germinan en la mirada de quien las encuentra.

Si la imagen fotográfica promueve la presencia del ausente esto se debe a que es tan veraz su presencia que incita a hablarle, a vincularnos con ella. En estos actos podría datarse su germinación, en una vida que se perpetúa cada vez que alguien activa los signos de la imagen, es decir, cada que sucede un nuevo enlazamiento a ella. Desde la antigüedad estas reacciones han sido desatadas no solo por la fotografía sino también por las imágenes precursoras. Reacciones similares provocaban los hacedores de sombras y los creadores de la fantasmagoría que producían trampas de relación, pues los aparecidos tenían nombre, eran aparecidos enlazados a su espectador.

Cuando la imagen punza o produce un *punctum* “vemos un ser y no una cosa” (Barthes, 1989, p. 162). El centro de este *punctum*, y por ende de la afección, se halla en el *reconocimiento*, “palabra burda”, en opinión de Barthes, pues no evoca ese “volver a encontrar”, es decir, “un hallazgo indecible en donde desfallece el lenguaje” (1989, p. 163) y en el cual la imagen se muestra internamente al espectador y lo induce a su forma de sentido, la cual le hace sentir una presencia distinta a la del referente. La presencia que describe Barthes (1989) en la *Cámara lúcida* no se reduce al estar matérico de la cosa o el sujeto, sino a su existencia como sujeto de afección, sujeto relacional. Esta presencia es la imagen y su particularidad experiencial pues “el deseo de imagen es precisamente que no se desea la representación, se desea ver cómo lo mismo puede efectuar un retorno a sí mismo alejándose de sí mismo” (Nancy, 2015). De ahí que podamos expresar, a la manera de Waldenfelds (en García Varas, 2011), que “antes que ver la imagen, vemos en la imagen” (p. 158) y lo que nos hace ver es el entramado de nuestras relaciones. En esta afectación se constituye el reconocimiento de alguien en la imagen, no se trata solo del reconocimiento fenotípico sino el acto significativo de enunciar que hay alguien ahí. En ese acto la imagen es sí misma muestra el sentido de sí misma, pues en este reconocimiento la foto no es el medio que conduce a una persona sino el medio que conduce al acto de reconocer. Ahí la imagen se encarna produciendo un posicionamiento humano, un sentido en el individuo, una modalidad de sentido particular en la cual sujeto e imagen se abrazan en un lenguaje nuevo, un encuentro donde el sujeto se encuentra a sí mismo y el sí mismo de la imagen. Asistir a este desdoblamiento sería, como reitera Barthes (1989), descubrir “de qué está hecho ese hilo que nos atrae hacia las imágenes” (p. 116) y revelar los nudos que nos anclan a ellas.

La pregunta que se hace Barthes acerca de la fascinación por la imagen fotográfica se hallaría quizá en el despliegue de estos nudos, de los continuos enlazamientos a los otros en las imágenes. En ello la transparencia fotográfica no es más que una forma de encontrarnos con los otros partiendo de una superficie que nos hace entrever una verdad intersubjetiva, la verdad de los encuentros.

Podemos ver imágenes que por sí mismas no nos muestran al otro, a quien podríamos encontrar incluso en un cuerpo ajeno al suyo; lo que conmueve de la fotografía es precisamente esto, encontrar en una piel distinta sus gestos, su metáfora, su cuerpo alegórico, su *rostridad* como unicidad y no como elemento morfológico. A este acto Fabio Morábito (2014) lo llama “trascender la cara” (p. 107), en razón de que no vemos a la persona en sí sino aquellos difusos detalles que la hacen ser para sí y para los otros. Por eso las imágenes son el signo de nuestra existencia colectiva, de una lectura que no puede ser sin los otros. La activación de su código y su efectividad simbólica se halla en que son anclajes comunes, puntos de convergencia donde los cruces tienen lugar y donde se ejecuta silenciosamente la iterativa categoría del tejido social. En este tipo de reacciones podríamos pensar que no hablamos de imágenes de individuos sino imágenes de relaciones, imágenes activadoras de una entrañable socialización, pues la fotografía se convierte en el objeto de caricias oculares y por consiguiente en la superficie de una íntima relación. ¿Qué mejor metáfora que el cuerpo para hablar de la vida de las imágenes y de su profunda implicación en la vida de la cultura? La existencia de la imagen tiene lugar en la constatación colectiva de su efectividad simbólica, en su accionar en el sentido de lo colectivo: accionar una presencia, la memoria, la semejanza, todo ello arraiga a la imagen como pieza esencial de la cultura y como artefacto de esta, ya que no vemos solo sus contenidos sino cómo la imagen,

en su operación colectiva, hace cultura y hace sentido social.

La fotografía representa una otredad del lenguaje y su “noema” se ubica en su incapacidad de extender al otro de manera literal. El “eso ha sido” de una presencia en la imagen se devanea entre la constatación más fría de que las luminiscencias han tocado la superficie y la presencia evocativa que detona el “eso ha sido” de una afección, de una relación. No todas las imágenes nos enfrentan con ese noema a pesar de que todas nos muestren el “eso ha sido” de algo. El noema no solo radica en un “eso ha sido” literal sino en la posibilidad de desplegar lo que “ha sido” a partir de un sistema de sentido que no existe aislado de las otras experiencias significantes; precisamente su no aislamiento nos conduce a la afectación. Su transparencia radica en poder revelar y traspasar ese sistema de relación: no vemos solo la imagen sino que la imagen nos hace ver y entrar en la relación.

La imagen anula la autenticación del tacto como una verdad e incluso así promueve una tactilidad particular; el tacto no autentifica la veracidad de la cosa presente sino el lazo. El tacto presente en las imágenes es el *punctum*, es decir la autenticación como un toque afectivo. La rotunda certeza que describe Barthes al hablar de la imagen de su madre en el invernadero es una experiencia que produce un toque mutuo: la imagen lo toca, lo hiere y al mismo tiempo él puede sentir que se encuentra ante la presencia de ella, tocar lo que es ella. Estar presente no ante un símil de su apariencia sino ante una extensión de aquello que la hace singular.

Esta experiencia táctil o punzante promueve un despliegue sensorial en los sujetos que se traduce en experiencias como la que recupera Luz Aurora Pimentel (2005) a propósito de la relación que se mantiene con un retrato, narrada en la novela *Palinuro de*

México de Fernando del Paso:

Entre todos estos retratos y dibujos de Estefanía, mi favorito era una fotografía que mi prima me mandó desde los Estados Unidos [...] Fue esta fotografía el primer objeto que llevamos a nuestro cuarto de la Plaza de Santo Domingo, después de mandarle hacer un paspartú de color índigo y un marco de hoja de oro. Después, y siempre en relación con la fotografía, fuimos adquiriendo y llevando al cuarto todos los objetos que aun sin proponérselo hacían juego con ella: los ceniceros, los cubrecamas [...]

Con el tiempo mandamos hacer una pared especial para colgar la fotografía y más adelante [...] mandamos a hacer tres paredes más [...]

La pared del lado izquierdo de nuestro cuarto la diseñamos con dos puertas, de manera que el retrato de Estefanía tuviera un baño y una cocina que se llevaran con su blusa y con sus ojos. Y en la pared de la derecha abrimos una puerta para que todos nuestros amigos pudieran entrar a ver la fotografía, para lo cual mandamos hacer una escalera luego de ordenar un edificio a la medida, cuidando que todos los detalles tanto de la fachada como del interior [...], armonizaran con el retrato de Estefanía. Por otra parte, nos pareció que lo más conveniente para nuestra fotografía era que nuestro cuarto tuviera cuatro pisos abajo y arriba solo el cielo que se transparentaba por un tragaluz que mandamos hacer especialmente [...]

No nos olvidamos de los habitantes del edificio: mandamos hacer una portera y unos vecinos [...], que con el pretexto de espiarnos cuando hacíamos el amor [...], se extasiaban ante el retrato de Estefanía.

Como es natural, mandamos hacer una ciudad alrededor de nuestro edificio y decidimos que fuera la ciudad de México por la simple y casi única razón que ya habíamos nacido en ella. Después mandamos hacer un país alrededor de la ciudad, un mundo alrededor del país, un universo alrededor del mundo, y una teoría alrededor del universo, cuidando cada detalle: las iglesias, plazas, tiendas, calles y estaciones de bomberos de la ciudad de México y de todas las ciudades tentaculares que maldijo Verhaeren, y también el mal carácter de la abuela Altagracia, y la Guerra de los Boers y los delirios a *potu nimio* y a *potu suspensu* del tío Agustín y el terremoto de Lisboa, así como el estreno de Hernani, el nacimiento del psicoanálisis, la tragedia de Mayerling y el domingo de Pentecostés, cuidando que todos estos detalles, te decía, hicieran juego o contraste con el retrato de Estefanía. En otras palabras, tuvimos que mandar hacer —también a la medida— un tiempo antes del retrato y un tiempo después... (p. 37-38).

El retrato de Estefanía promueve una necesidad espacial particular que es reflejo de la afección; el retrato requiere de un universo nuevo como soporte, es tan potente lo que siente su espectador que los muros le son poco a esta efigie, dar el universo completo a este retrato es desplegar espacialmente su evocación.

A propósito de lo anterior podemos decir que el objetivo de la fotografía, y con ello su cercanía al *trompe l'oeil*, es que “hace creer” y “hace sentir”, pero esta creencia no es ingenua sino que pertenece al ámbito de lo que Jean Luc Nancy (2015) denomina “imagar”. La creencia o el “entrar-en-juego” de la imagen no está en la falsedad de una presencia sino en la experiencia de la imagen como objeto de transparencia, como el lugar que nos invita a atravesarlo para encontrarnos con los otros, como aquellos sitios secretos en donde los

sujetos se quedan de ver, esos espacios de mutua complicidad donde se conciertan los encuentros. Cuando tematizamos estas experiencias en la fotografía podemos visualizar una "imagen operante" (p. 157), como lo recupera Waldenfelds (en García Varas, 2011) a propósito del término *lenguaje operante* de Maurice Merleau Ponty. Dicho de otro modo, podemos ver cómo la imagen opera una relación y promueve una experiencia de afectación relacional pues despliega una serie de "significados encarnados" (Ponty en Waldenfelds, 2011, p. 165) o signos que se vuelven cuerpo al activarse en su lectura y vivificación. La imagen operante de relación nos conduce a pensar sobre la forma específica de habitar el lenguaje fotográfico y la forma única de estar en la imagen para estar con otros.

Capítulo 3

Políticas de la mirada

“Para “resolver en la experiencia el problema político, (...) la vía a seguir es considerar primero el problema estético, porque es por la belleza que uno se encamina a la libertad”

(Schiller en Déotte, 2013, p. 10)

En el capítulo anterior la transparencia fotográfica como herramienta conceptual nos permitió visualizar la imagen en su dinámica interna, posibilitando que la imagen se asemeje a una maquinaria abierta que se examina para conocer su funcionamiento y la correlación entre sus piezas y sus formas de operar. De alguna manera esto apunta a pensar que el término máquina no solo alude a la naturaleza industrial y a la tecnofactura de las imágenes fotográficas, sino a la semejanza que guardan sus estrategias de sentido con el concepto de 'máquina' o 'dispositivo' propuesto por Michel Foucault y posteriormente desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

En este sentido, en el mismo capítulo se pretendió abordar tres formas de relación con la imagen fotográfica, con la conciencia de que hay muchas otras formas pero son estas tres las que creemos que nos aproximan a conocer el funcionamiento de este tipo de imagen a partir de sus procesos de significación. Esta experiencia nos acerca al concepto 'teoría de la forma' desarrollado por Nicolas Bourriaud (2008), mismo que refiere a la descripción y al análisis de un universo particular que es creado a partir de una forma artística y que, en el caso de la fotografía, difiere notablemente de otros soportes artísticos no solo porque sus

métodos y principios técnicos son particulares, sino porque su agenciamiento social ha derivado en procesos de significación diferenciados. De esta manera, semejanza, indicio y relación son formas históricas y culturales de un vínculo que nos aproxima al cuestionamiento: “¿Cómo funcionan las imágenes?” (Boehm, 2011, p. 88).

El ejercicio de disección aquí propuesto lleva a lo que dice Martin Seel (2010) acerca de “percibir algo en su aparición sensible” (p. 46), pues nos permite visualizar cómo la imagen ingresa al juego de la cultura de forma dialógica aportando su forma particular de mirar y de devolver una experiencia de sentido.

En relación a esto cabe mencionar que la imagen fotográfica sugiere una especie de desvío de la visión y a través de sus mecanismos de significación nos condiciona a una experiencia distinta que, en palabras de Friedrich Schiller, podría acercarse a la experiencia del juego pues en su desarrollo convergen la sensibilidad y la inteligibilidad (Schiller en Déotte, 2013, p. 9), dos categorías implícitas en lo que hemos desarrollado como pensamiento sensible y que tiene sus particularidades de acuerdo a la puesta en juego que sugiere el acto fotográfico.

La transparencia, categoría ya esclarecida, denota la contención de algo en otro soporte y, de alguna manera, este concepto hace explícita la mediación y la necesidad de esta para entender un proceso en donde la experiencia se transforma, pues lejos de repetir la realidad la imagen nos la muestra en su recursividad. Por lo tanto, en la fotografía no vemos la iteración del tiempo ni del mundo, sino un proceso de devolución sensible del mundo. En esta particular experiencia de retorno es en lo que ponemos nuestra atención, pues en sus

especificidades encontramos la sistemática definición de la imagen fotográfica como aparato de sentido.

Cuando hablamos de un aparato hacemos referencia a la activa presencia de un mecanismo dentro de un universo de sentido y a la posibilidad de performar los sentidos culturales a través de este mecanismo. Por ello, durante el primer capítulo realizamos una pesquisa sobre la configuración del ver y, específicamente, del ver fotográfico, muestreo que no solo nos ofrece una panorámica de los sentidos culturales sino también un despliegue del mecanismo fotográfico como mecanismo que crea cultura y que produce sentido. De esta manera, la configuración del ver ejemplifica un universo de sentido y la imagen el aparato performático de los sentidos culturales. Es esta posibilidad performativa la que nos interesa, pues consideramos que la fotografía asiste al juego de la cultura planteando un lenguaje y una forma de intervención propios.

El objetivo del presente capítulo es el de clarificar las formas políticas de la imagen fotográfica, mismas que se alejan, como lo dice Mieke Bal (2010), de ser temas o contenidos representativos y que son, más bien, intenciones, búsquedas e incidencias particulares encaminadas a un escenario distinto de pensar lo político. En concordancia con ello, y para entender a la imagen en su creación política, partiremos de conceptos que replantean el quehacer político y que lo distancian de actos que solo pretenden incidir en las condiciones materiales de existencia, pues sabemos que estas no se encuentran escindidas de las condiciones simbólicas de existencia. Por ende, la forma de pensar lo político desde lo fotográfico deberá encaminarse a la afirmación de este carácter íntegro y complejo de lo político mediante estrategias orientadas a construir espacios y relaciones para la reconfiguración material y simbólica del territorio común (Rancière, 2005, p. 13).

Un autor clave que sugiere pensar lo político desde lo estético es el filósofo francés Jacques Rancière, del cual tomaremos como puntos de partida los conceptos de 'política', 'democracia', 'disenso' y 'reparto de lo sensible'. Todas estas categorías se encuentran fuertemente ancladas y en la definición de una podemos encontrar el sentido de la otra, viendo en el texto su inherente hilación. A continuación empezaremos por explicar el concepto de democracia.

Para Rancière el concepto de democracia se distancia de las definiciones que han desarrollado otros pensadores ya que nos sugiere ver el ejercicio político lejos de la política de los fines, es decir, del ejercicio político asociado a una utopía política de la libertad. Cuando se niega esta distancia retórica, que ubica a la democracia como algo que se debe alcanzar, esta se afirma como un presupuesto, como una condición que debe constatar, y es precisamente en el ejercicio de constatación donde se acciona la capacidad democrática, pues esta remite a las acciones en donde los individuos marcan su diferencia con relación a una categorización que les ha sido impuesta. Así, la democracia se constata no en la elección mayoritaria de representantes sino en todos aquellos actos organizados o intempestivos, individuales y colectivos, que trazan un desvío sobre aquellas denominaciones que no les favorecen a ciertos grupos sociales pues en ellas hay implícitas relaciones que, como lo dirá Rancière (2005), distancian a los que poseen el lenguaje de los que solo tienen el grito. Es así que la democracia se presenta como un imperativo de verificación sobre la capacidad de enunciación propia, una toma de lugar como poseedores del lenguaje. Por ello la metáfora del lenguaje y el grito es precisa, pues denota una participación en la configuración de lo que se dice, en ser enunciadores en el terreno de las palabras y, en este caso, de las imágenes.

A propósito de esto, en el texto *Sobre políticas estéticas*, Rancière (2005) menciona lo siguiente:

La política sobreviene cuando aquellos que no tienen tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de los lugares y de identidades, esta partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible e introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que animales ruidosos. (p. 15)

La cita anterior plantea con elocuencia un accionar político que toma distancia del poder, donde no se asocia tal accionar con un control sobre los medios de producción sino que se enfatiza la práctica política como una capacidad autopoietica donde los términos 'producción' y 'maquinaria' refieren a la producción de subjetividad y a los individuos como seres dotados de un lenguaje común, capaces de inscribir su presencia en el terreno de lo común.

Esta capacidad de "autonombramiento" tiene incidencia en esferas no escindidas de la cultura; el aspecto simbólico se ubica como el sustrato de toda relación, por lo tanto la incidencia en el terreno de lo sensible es una afectación al universo material de la cultura. La separación entre lo material y lo simbólico ha sido parte de una vieja discusión que se

hace extensiva a la separación entre el arte y la vida. Las formas políticas del arte no pretenden suprimir al arte en virtud de la política ni la política usa las formas del arte como nuevas vías de impacto. El sentido de lo político en la imagen tiene que ver con la ubicación de la política en lo que le es intrínseco a la imagen. La relación entre imagen y vida, o arte y vida, no refiere a que ciertas características del arte ocupen los espacios de la vida cotidiana, como una especie de mobiliario que se hace presente en su carácter ornamental o retórico, sino que plantea la especificidad política de la imagen como el espacio habitable de una sensibilidad crítica. Por ello el adjetivo 'político' no es simplemente un pegote añadido a la imagen y al arte para otorgarle una función distinta, sino que es la afirmación del espacio de la imagen como sitio para intervenir los sentidos comunes. Pero antes de ahondar en esta posibilidad continuaremos con la introducción de las categorías planteadas por Jacques Rancière, mismas que sirven a esta investigación como andamiaje conceptual para abordar la especificidad política de la imagen fotográfica.

Jacques Rancière (2010) claramente se contrapone a la comunidad como un frente uniforme, refiriéndose a ello como “el régimen de la mezcla indistinta e indiferente” (p. 14), que se asemeja al goteo de tinta. El autor también menciona que aquello que le es común al colectivo, y lo que lo constituye como tal, es precisamente la capacidad de disentir, de ahí que la democracia y la igualdad se ubiquen en el 'disenso' y no en el 'consenso'. A propósito de ello Rancière habla de las 'comunidades de partición', donde lo común se define en función de la tensión y el desacuerdo, pero cabe decir que esta tensión no refiere al “conflicto entre intereses o aspiraciones de diferentes grupos, (...) [sino que es] una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y los sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión”

(Rancière, 2005, p. 51), pues el 'disenso' no solo es un camino diferente sino el posicionamiento que cuestiona la estructura que separa y nombra.

Para Rancière la categoría de comunidad difiere notablemente de los planteamientos tradicionales donde lo común apunta generalmente a la decisión conjunta, que en el imaginario toma la forma de una asamblea o junta ejidal, e incluso podemos pensar que esta noción subyace al apelativo 'social'. Pero es pertinente interpelar dichos supuestos ya que el terreno de lo colectivo no es uniforme. Así lo señala Paolo Virno (2003), quien desarrolla una categoría pertinente para este tema en su texto *Gramática de la multitud*. Para Virno la colectividad se lee desde un momento histórico distinto puesto que lo colectivo se ha distanciado progresivamente del término 'pueblo'. La colectividad hoy en día ya no busca canalizar su acción en una forma representativa denominada 'Estado', sino que apela a la multitud como la forma política de los muchos, que en tanto muchos (Virno, 2003, p. 22) discurre en acciones divergentes en respuesta a la ausencia de credibilidad del Estado, y frente a ello su pretensión radica en crear nuevas formas de oposición.

Los planteamientos de Rancière y Paolo Virno se aproximan a lo que se denomina 'micropolítica'. Para estos autores no hay un determinismo colectivo en lo político sino que sugieren que, ya sea de forma individual o colectiva, existe la posibilidad de la ruptura, pues la política se ubica en todo tipo de acciones encaminadas a desclasificar y desviar el ordenamiento que silencia la diferencia.

Alejandro Madrid (2010) en el prólogo a *En los bordes de lo político* plantea una idea interesante con relación a lo que significan las 'comunidades de partición', y nos dice que este término refiere a la fusión entre participación-partición, pues “la participación

supone el poder divisor que marca la emergencia del sujeto democrático: solo hay democracia allí donde emerge el Dos de la política” (Rancière, 2010, p. 9). En este sentido la política es un ejercicio *disensual* que refiere a un accionar encaminado a trazar la propia existencia de la alteridad y a la constatación de la multitud como el crisol de lo discontinuo, donde la polivocidad se mantiene debido a la afirmación de que esta es inherente a lo común.

La política deviene en la desclasificación y en la inserción de objetos y sujetos nuevos dentro de la estructura que establece roles y funciones, y que da lugar a cada grupo social en virtud de un ordenamiento que parece intrínseco e inquebrantable, al cual Rancière denomina 'policía' y que difiere notablemente del término 'política'. A propósito de esto el autor plantea la diferencia entre ambos conceptos como dos formas de "división de lo sensible":

La esencia de la policía consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares. En esta adecuación de las funciones, de los lugares y de las maneras de ser, no hay lugar para ningún litigio sobre los datos. La esencia de la política consiste en perturbar este acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestra como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los

gobernantes... La política, de acuerdo con esto, es obra de actores concretos, de sujetos que construyen la esfera verosímil del disenso...(Rancière, 2005, p. 52)

El disenso como principio político consiste en la reterritorialización sobre el entorno material y simbólico que se creía dado, en volver a habitar el espacio del lenguaje: de las formas de nombrar y de los sentidos del ver. Al mismo tiempo el disenso es la búsqueda de una autenticidad relacional, pues se constata a través de actos específicos al otro como ente activo de subjetivación, lo cual atañe necesariamente al reconocimiento propio y del otro en la capacidad de producirse y de incidir en la semiosis colectiva, en el ordenamiento que establece roles, lugares, tiempos y formas de visibilidad. Todo lo anterior forma parte de 'la división o reparto de lo sensible', categoría que Rancière (s. f.) en *La división de lo sensible* define como:

[...] el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (p. 2)

La división o reparto de lo sensible apunta a un universo de sentido, al terreno que subyace a toda práctica; podría traducirse como la experiencia cultural o simbólica, o también asociarse a lo que Gilles Deleuze (1990) llama "régimen de luz" (p. 162), refiriéndose a un régimen de enunciación o un entorno de sentido. La división de lo sensible es ese espacio de los sentidos comunes, una especie de reparto de valores, gustos,

creencias y formas historizadas del pensamiento que, si bien se encarnan cotidianamente en aquello que colectivamente se ve o se sabe, se plantean también como un andamiaje abierto donde la participación-partición es trascendental para trazar el camino hacia una singularidad dialéctica donde el sentido derivado de lo colectivo se impregna sin borrar la posibilidad política del individuo.

Sabemos que dentro de los procesos de subjetivación hay un determinante socio-contextual, no obstante la toma de lugar en la producción de lenguaje no es exclusiva de los procesos colectivos, sino que hay ciertas acciones de los individuos que se encaminan a interpelar la estructura que los ha asignado como hablantes del ruido; por ello el ejercicio político refiere a “perturbar las reglas de lo decible y lo visible” (Rancière, *La división de lo sensible*, p. 3), a introducir nuevas formas de relación en donde las personas puedan hacer legible su presencia afirmándose como sujetos de historia, de tiempo, de visibilidad y de lenguaje. En estos universos de sentido incide el 'disenso', que afirma a los sujetos dentro de la trama social ya no como algo que subsiste de forma permisiva dentro de la estructura dada, como un lugar de contra-cultura, sino como actores que con su afirmación alteran dicha estructura, presentando la posibilidad de nuevos 'repartos de lo sensible'. Esta afirmación de una repartición alterna del entorno sensible es la política, y quienes la ejercen, como dice el autor, encarnan la esfera verosímil del disenso.

La pertinencia del pensamiento de Rancière con relación al tema que tratamos es fundamental y da cabida a las especificidades de los soportes artísticos dentro de un ejercicio político serio. En este sentido, y como bien lo dirá Mieke Bal (2010) en su ensayo *Arte para lo político*, el arte no servirá para moralizar a los espectadores ni para representar las estructuras de la sociedad, sino para incidir y, en términos de Roland Barthes, *punzar* a

fin de constatar, mediante el disenso estético, que el terreno de lo sensible es un espacio de lo común.

A propósito de lo anterior podemos hacer el siguiente cuestionamiento: ¿Cómo las imágenes, como aparatos de sentido dentro de un reparto de lo sensible, pueden encarnar el disenso? La política, como práctica disensual, parte de la invención de formas relacionales encaminadas a contraponerse al consenso sobre las condiciones de desigualdad (Rancière, 2010, p. 57), formas relacionales no solo promovidas por actores humanos sino también por aparatos. El sentido de este término no alude solamente a la tecnofactura de dichos objetos sino a que estos, al producir una acción, se convierten también en ejecutores de sentido, de ahí que podamos referirnos a la imagen como 'máquina', 'aparato' o 'dispositivo'. Al respecto es importante mencionar que el concepto de 'máquina' no puede ser adjudicado a la cámara en sí como fabricadora de una imagen de luz, sino al conjunto del hecho fotográfico que a partir de la producción de la imagen crea una trama de significación inserta en un reparto de lo sensible; de tal suerte que nuestro cuestionamiento apunta a ver en la imagen un actor dentro de un entorno de sentido.

Félix Guattari (1996) en su texto *Caosmosis* habla de la "heterogénesis de la subjetividad", planteando un panorama amplio para comprender que la subjetividad no se encuentra determinada a partir de un solo campo. En contraste a como lo habían pensado tradicionalmente los psicoanalistas, la subjetividad es producida de forma heterogénea tanto por grupos culturales como por maquinarias técnicas operadas en virtud de un ordenamiento. Por lo tanto, la afirmación del disenso puede ser encarnada no solo por actores humanos sino por todo aquello que sirva para crear “nuevos universos de

referencia” (Guattari, 1996, p. 16) o, en palabras de Rancière, un nuevo reparto de lo sensible.

Cuando pensamos en la descripción que hace Rancière sobre el reparto de lo sensible podemos entrever que en dichos entornos de sentido también se encuentran insertos todos aquellos objetos o máquinas que, de la misma forma que los actores, ocupan un lugar dentro de una estructura; las imágenes no están exentas de esa integración. Por lo tanto, cuando Guattari habla de la "heterogénesis maquina" apela a aquellos aspectos tecnológicos que se convierten en soportes anclados a cierto reparto del entorno sensible, y que son fuertes componentes de una subjetividad activa que no puede explicarse solo a partir de reminiscencias de la infancia o aspectos circunscritos al entorno familiar, sino a un entorno de sentido más amplio en el cual juegan un lugar tales dispositivos. Así lo señala el autor cuando dice:

[...] las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón mismo de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes. La consideración de estas dimensiones maquinas de subjetivación nos mueve a insistir, en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad. (Guattari, 1996, p. 15)

De acuerdo a Guattari (1996) la imagen fotográfica adquiere su carácter maquina en la producción y vehiculización de significaciones, por ello el autor enfatiza la importancia de una “autopoiesis de los medios de producción de subjetividad” (Guattari, 1996, p. 24), es decir, al agenciamiento de sus procesos de significación.

Los aparatos o dispositivos tecnológicos pueden perfilar formas de desigualdad a partir de las relaciones que se desprenden de ellos, y estas relaciones podrían adjudicarle al aparato ciertas características que parecerían serle intrínsecas pero que en realidad dependen de sus procesos históricos⁴. Si bien existen ciertas características de los aparatos que pueden apuntar a sus propiedades, es importante entrever que estas propiedades no están aisladas y tanto sus valoraciones como su inserción en la cultura establecen a tales aparatos como operadores y reproductores de una división de lo sensible; por lo tanto el aparato es relacional y es objeto de sentido en una trama social. Con lo anterior no queremos decir que todas las imágenes operan de forma similar, pero sí que culturalmente han sido usadas para dar una sensación de certeza, para promover ciertos imaginarios y para pensar que el acceso a las imágenes es un acceso a la democracia, cuando en realidad las imágenes forman parte de estrategias comunicativas que median lo que se hace visible o se invisibiliza, partiendo de las intenciones de ciertos grupos sociales.

En palabras de María Virginia Jaua (2015), podríamos hablar de una hipervisibilidad administrada donde las nuevas humanidades estarían encaminadas a anular esa administración que hace de la hipervisibilidad una modalidad de censura. Por lo tanto, así como hay acciones encaminadas al disenso también hay formas relacionales con aparatos o máquinas que promueven "estéticas disensuales" o "políticas estéticas", como diría el propio Rancière (2005). A esta especificidad política es a la cual nos referimos cuando hablamos de la posibilidad política de la imagen fotográfica. Es preciso remarcar que se trata de una posibilidad pues no es una cualidad que se generalice a todas las

⁴ Un ejemplo de ello se sitúa en la historia de la fotografía y en su etapa de acompañamiento durante los primeros estudios antropológicos, en los cuales la fotografía fungió como medio de verdad para constatar la condición primitiva de los grupos que se estudiaban. En esta relación la imagen fortalecía la relación asimétrica de la mirada, es decir, la posición de quien mira y quien debe ser mirado y estudiado.

imágenes, sino que se trata de una alteración de la relación con las imágenes que incide en sus imaginarios y en la relación con aquello que las imágenes tematizan. Por lo tanto, la imagen fotográfica, a partir de sus cualidades sensibles, puede convertirse en un aparato político que transforma, desde su lenguaje, las formas relacionales que anulan al otro como enunciador.

En este ejercicio la imagen fotográfica se inserta como un nuevo objeto en el terreno de lo común y se redefine no como objeto cerrado sino como un entorno fecundo a nuevos procesos de enunciación. En concordancia con esto Mieke Bal (2010) retoma de Emily Apter el concepto de 'hábitat crítico' (p. 46) para hablar de una particular ambientación a la cual nos incitan las obras de arte; un entorno propicio a la crítica de lo que habita quien se enfrenta a la obra.

La cualidad del 'hábitat crítico' enfatiza en el “ver en” de la imagen, presentándola como el umbral de una experiencia particular de visión. Esta experiencia instaura una dirección de la mirada hacia el interior de la imagen y, en ese sentido, la imagen deja de ser un objeto para ser mirado desde afuera y se convierte en aquello que nos incita a entrar. Esta otra direccionalidad nos permite acceder a ella y simultáneamente transformar el sentido y la relación de lo que vemos en ella. Lo que vemos en la imagen no tiene una pretensión informativa; la imagen no nos enteramos sino que nos invita a entrar en juego con lo que tematiza. En esta descripción la palabra juego es precisa porque nos habla de ese “universo propio” (Huizinga, 2014, p. 23) donde el tiempo se fractaliza, haciendo de esta ruptura una nueva posibilidad de tiempo al margen del tiempo visto como insumo, pues es una temporalidad que se distancia de la segmentarización del tiempo en productivo y de

ocio, y que frente a esto pretende fabricar un tiempo de encuentro. A esta experiencia la denominamos temporalización estética o temporalización fotográfica.

La temporalización de la imagen es cercana a un ritornelo en el sentido que le otorgan Gilles Deleuze y Félix Guattari, es decir, refiere a un espacio de agenciamiento. La imagen toma la forma del ritornelo no tanto en su rasgo de repetición sino cuando se concibe como sitio para familiarizar lo que no es propio. Este acto de territorializar tiene proximidad con lo que Rancière plantea como política, pues el ritornelo sería esa forma de marcar el lugar como productores de sentido y como entes activos en nuestros propios procesos de subjetivación. De esta manera, lo que haría el ritornelo es reterritorializar la capacidad de subjetivarse, volviendo familiar el espacio de lo propio que, en cierto reparto de lo sensible, se ha convertido en ajeno y en motivo de una relación que favorece a un determinado ordenamiento.

De esta forma lo hace ver María Virginia Jaua (2015) cuando dice que para el capitalismo actual resulta imperante ser y la condición de ser es entrar en una relación de mercado, de tal forma que nunca se es suficiente porque en la insuficiencia se sostiene la relación mercantil que impone el capitalismo. Por lo tanto, cuando la imagen se concibe como ritornelo apela a encarnar en el espacio de la imagen esa capacidad de inscribir y alterar los sentidos, que son a la vez formas de territorialidad, formas en las cuales el grito deviene en lenguaje.

Por lo anterior decimos que la imagen no actúa como un contenedor del tiempo sino como un hábitat del tiempo y del sentido, es una “duración por experimentar” (Bourriaud, 2008, p. 14). El tiempo de la imagen ha sido asociado con la brevedad, una temporalidad

referida al acto técnico de captura que en la mayoría de las ocasiones depende de las condiciones materiales y de luz que determinan la retención lumínica⁵. En este sentido, el tiempo es una atribución técnica que se hace extensiva al tipo de motivos que se pueden retener mediante esa brevedad y que apelan a la fugacidad de los fenómenos o expresiones. Cabe decir que esta brevedad también es histórica pues ha sido producto del desarrollo tecnocientífico de las emulsiones y, posteriormente, de los mecanismos de obturación que han dado existencia al sentido de 'instante' impregnado en las fotografías. Pero alejándonos de esta idea y de esta forma particular de pensar el tiempo fotográfico podemos decir que la imagen es un cúmulo de temporalidades o de sentidos del tiempo: algunos se encuentran asociados al aspecto técnico y al fenómeno de retención lumínica, otros refieren al tiempo de lectura y fruición de la imagen y otros se enfocan al tiempo de la experiencia del autor.

En este texto nos interesa enfocarnos en esa última experiencia temporal, donde el tiempo no solo refiere a la búsqueda del motivo fotográfico⁶ sino que se trata de un encuentro con la particular temporalización que despliega la imagen para el pensamiento y la sensibilidad. Producto de ello el autor se enfrenta a su paso con una multiplicidad de situaciones: camina y encara a personajes, se enfrenta a una conjugación de formas, huellas y líneas. Ahí tiene origen la imagen: en la experiencia de un entorno de posibilidad donde se tiene la sensación de que el mundo se dispone a ser relato.

La imagen nos aproxima a una relación distinta con lo mirado: en ella existe la licencia de detenerse y mirar lentamente aquello que aparentemente no tiene nada qué decirnos; en ella se instaura una especie de sorpresa sobre lo visto, pues lo mirado deja de

⁵ Con estas condiciones se hace referencia a la sensibilidad de la película, o sensor, y a la cantidad de luz que hay en el espacio de toma, lo cual determina la rapidez de la captura.

⁶ En el argot de la fotografía se le denomina 'motivo fotográfico' al tema o al contenido explícito de la imagen.

ser un trayecto cotidiano y mirar se convierte en el fin por sí mismo. Mirar es el objetivo, es decir, ver las relaciones entre las cosas y cómo estas ponen en escena su vínculo en un ordenamiento visible.

El tiempo como un entorno de posibilidad se aproxima a lo que describe Guattari (1996) como: “focos de eternidad anidados entre los instantes” (p. 31), pues esa posibilidad abre universos de virtualidad en los que se interpelan los lugares, los nombres, lo que vale la pena ver o no ser visto. En este sentido la experiencia del ritornelo en la imagen se aproxima a la política, pues desde el lugar que le compete a la experiencia estética abre un umbral para el reordenamiento, tornándose en una suerte de “mediación creativa” (Guattari, 1996, p. 47).

Así como Deleuze y Guattari (2002) describen a un niño que canta cuando tiene miedo y cómo su canto abre un universo alterno que le otorga cierta orientación, la imagen permite, como lo dice Georges Didi-Huberman (2012), “orientarnos en el pensamiento”⁷ (p. 10), no reflejando aquello que acontece en el mundo sino encarnando el acontecimiento significativo, es decir, la posibilidad de habitar la imagen para habitar el sentido. En esta habitación del sentido se ubica la política de la imagen fotográfica, puesto que se convierte en un soporte de subjetivación y en la toma de lugar en la creación de lenguaje.

A partir de lo antes planteado se basará la propuesta del siguiente capítulo, cuyo enfoque radica en tomar en cuenta la temporalización de la imagen como el tiempo de relación de la imagen con el autor. En este espacio de tiempo se propiciará un encuentro

⁷Georges Didi-Huberman rescata de Kant el cuestionamiento: “¿qué es orientarse en el pensamiento?”. A propósito del contexto actual de las imágenes y el lugar que tienen en la cultura Georges Didi-Huberman (2012) plantea que para “orientarse en el pensamiento” (p.10) resulta imperante “orientarse en la imagen”.

con un otro anónimo, lo que hará de la imagen un entorno fecundo para la subjetivación de la afectividad ausente.

Capítulo 4

Los deseos anónimos

4.1. Contexto

La propuesta que se describirá en este capítulo se desarrolla a partir de una imagen perteneciente a la serie fotográfica *Ensayo de la identidad* de la fotógrafa mexicana Mayra Martell. La serie presenta imágenes de las habitaciones de mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez y hace un ejercicio de reconocimiento de estas mujeres a partir del ingreso a su espacio íntimo. Las imágenes de la serie son diversas y varían del color al blanco y negro. En algunas se muestran las habitaciones completas mediante encuadres abiertos que nos sitúan en el contexto, manteniendo un punto de vista general y a la altura de los ojos; otras, en cambio, refieren a detalles encontrados en las habitaciones que narran la personalidad, el gusto y los afectos de estas mujeres.

Una de las fotografías de esta serie muestra una carta que, inferimos, en algún momento de su infancia escribió una de estas mujeres a su papá; el papel de la carta está desgastado e incluso presenta algunas roturas en los dobleces; se puede percibir que ha sido un objeto guardado por años, tanto por la condición avejentada del objeto como por la grafía incipiente de ella.

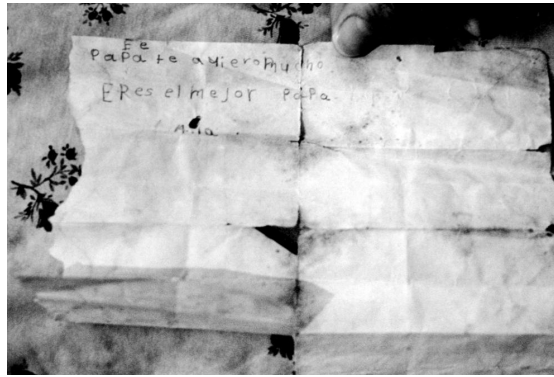


Figura 4. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

Otra imagen de esta serie presenta los detalles de dos cisnes en la colcha de una cama. Es interesante pues este mismo encuadre se repite en otras imágenes donde la cama no solo actúa como el soporte material de los objetos que son mostrados sino que se convierte en el marco que les da contexto. De esta forma, zapatos, blusas y fotografías son enmarcados por los pliegues de colchas floreadas y detalles de hojas. En una de estas imágenes incluso la ropa ha sido colocada en la superficie de la cama de tal forma que parece representar el gesto corporal que tendría ella si estuviera recostada.



Figura 5. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

En las paredes de las habitaciones de estas fotografías podemos ver recortes de revistas y fotos; también hay espejos y adornos que narran algún episodio importante de sus vidas como: su fiesta de quince años, cumpleaños, graduaciones o imágenes religiosas que integran a estas mujeres en ciertos grupos y rituales sociales.

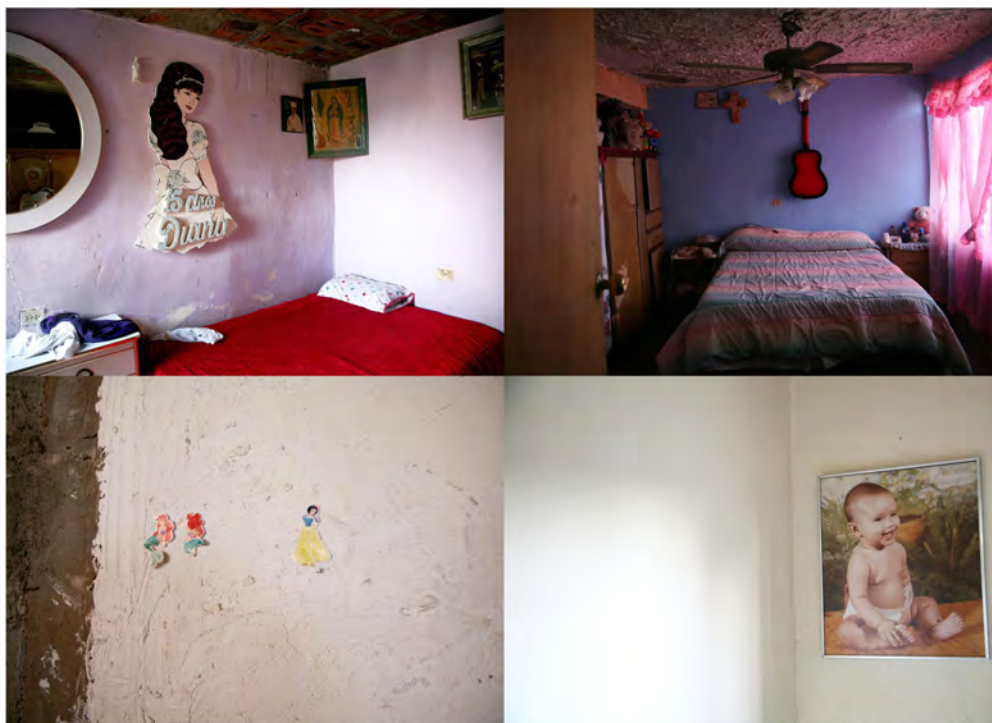


Figura 6. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

En una de las fotografías se alcanza a ver, en la parte superior central del encuadre, una guitarra que ha sido sujeta al muro. La guitarra se encuentra exactamente por encima de la cama y su ubicación nos hace ensoñar el gusto de ella por la música, o nos lleva a pensar que quizá se encontraba en el proceso de aprender a tocar la guitarra; muchas son las historias que podemos pensar a través de este objeto que ocupa, literalmente, un lugar central en el entorno de ella. Además, gracias al tono de las cortinas de esta habitación la iluminación del cuarto es muy cálida y todos los objetos son impregnados por una luz de color rosa.

Es notorio y constante que las habitaciones sitúen a estas mujeres en un contexto socioeconómico determinado: el tamaño de los cuartos, sus condiciones, adornos y camas

se convierten en indicios de una vida humilde que permite ensoñar a estas mujeres como trabajadoras o estudiantes y, en su mayoría, como mujeres jóvenes.

En una de las habitaciones se pueden ver los tabiques desnudos, la textura del cemento y los detalles de las varillas de un castillo. Solo una parte de los muros se encuentra pintada y esta fracción de espacio blanco coincide con la cabecera de una cama que ha sido levantada por unos tabiques similares a los que se encuentran en los muros. Esta habitación está separada de otro espacio mediante una cortina y por la textura y el color del suelo se podría decir que es un piso de tierra. La iluminación de este cuarto es proporcionada por una ventana lateral y una pequeña televisión, en la cual se puede ver escasamente a un personaje que en relación a todo el espacio pareciera no ser solo un detalle coyuntural sino algo que formara parte de la ambientación descrita. El encuadre de esta fotografía, aunque es amplio, dirige nuestra atención hacia una cama que, podemos inferir, es la de ella. Sobre esta cama han sido colocados un globo y un peluche, y por la disposición de estos objetos pareciera que se trata de un regalo, una especie de sorpresa que ella vea al entrar.



Figura 7. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

Solo una de estas imágenes muestra a la mujer a la que alude como una desaparecida; todas las habitaciones señalan una ausencia tratada de forma no literal y presentan a la mujer en un contexto diferente que nos permite conocerla distanciados de su condición de desaparición. Así podemos ver a estas mujeres en sus vidas y ver, por medio de sus habitaciones y objetos personales, indicios de otros momentos. Es por eso que podemos decir que se trata de objetos con mayor elocuencia, pues no niegan una ausencia pero nos permiten verla de forma íntegra y anclada a un entorno de vida donde los objetos de las habitaciones narran pedazos de ella: sus preferencias y también sus condiciones. En este sentido los objetos que vemos en las habitaciones son huérfanos, han quedado sin dueña o a la espera de ella, como la sensación que nos describe Mieke Bal (2010) cuando habla de la obra *Casa viuda* de la artista Doris Salcedo.



Figura 8. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

Por otro lado, la sensación de tiempo detenido que nos sugieren estas imágenes no se puede atribuir únicamente a la imagen fotográfica sino a la voluntad de sus familiares por mantener intactos estos sitios que resguardan la memoria y que también se encuentran a la espera del retorno de ellas. De esta forma, la inmovilidad voluntaria del espacio ha permitido resguardar su presencia, pues las marcas que ellas han dejado en sus espacios las hacen presentes: de alguna manera ahí están y ahí seguirán, porque quitar las cosas o habitar los espacios con nuevos referentes sería asimilar su rotunda partida.

4.2. La lista de deseos

La imagen de la cual deriva la propuesta que aquí se describe es una fotografía en blanco y negro que rescata un detalle particular de una de las habitaciones. Se trata de un pedazo de papel que presenta una lista de deseos o, como lo dice la propia nota, “Metas a corto y largo plazo”. Esta lista enumera 9 deseos:

- Entrar a natación
- Trabajar duro para pagar la inscripción de la escuela
- Juntar dinero para el cervantino
- Hacer el closet
- Pintar la casa en septiembre
- Comprar las sillas del comedor
- Comprarme unos zapatos
- Leer a Platón
- Hablar y ser simpática con la gente

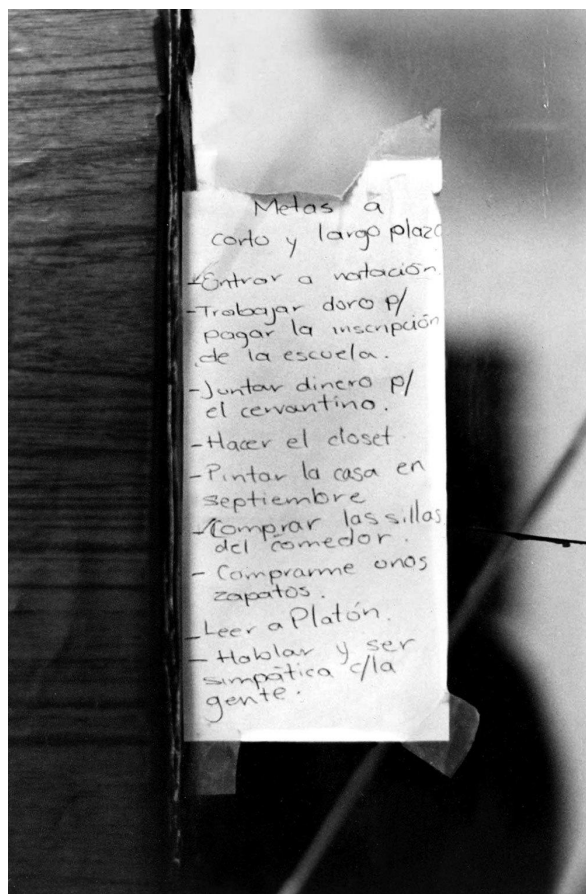


Figura 9. Mayra Martell, de la serie "Ensayo de la identidad"

En la nota podemos ver diferentes experiencias, donde algunas apuntan a obtener algo –unos zapatos, las sillas del comedor o la inscripción de la escuela–, y otras son imperativos que implican a la autora realizar acciones para mejorar su entorno doméstico y sus relaciones, o para ser poseedora de un saber nuevo, como lo sugiere: hablar y ser simpática con la gente, pintar la casa en septiembre, entrar a natación y leer a Platón.

Por la forma de la redacción y el gesto que implica la nota sabemos que esta escritura está dirigida a su autora, es decir, es escrita por sí misma para sí misma. Se trata de una especie de recordatorio que proyecta a futuro cosas por hacer y el gesto de escribirlo denota una especie de marca que externa, organiza y pone a la vista sus deseos. Aunque

esta lista pueda ser vista por otros es principalmente colocada a la vista de ella⁸ para no olvidarse de que eso le hace falta y que sus actos cotidianos deben estar dirigidos a alcanzar esas experiencias.

La nota reitera la condición socioeconómica que vemos en las otras imágenes pues mediante los deseos escritos en ella podemos imaginar a una chica que tiene como propósito "trabajar duro para pagar la inscripción de la escuela" y "comprar unos zapatos". No es una lista de pendientes por hacer en un día sino una enumeración de motivos a cumplir en algún momento, cuando se tengan los recursos, ya sea de tiempo o de dinero.

La imagen de la nota actúa elocuentemente como una especie de retrato y nos acerca a la dueña de la nota a través de sus palabras: la podemos ver en su grafía y en la explicitación de sus aspiraciones a través de una escritura que pretendía concretarse en una temporalidad determinada. Precisamente la conciencia de la performatividad con la que fue escrita la nota hace que esta *punche*, pues en el tiempo que la leemos sabemos que estos actos fueron interrumpidos y que la escritura que se planeó resolver a futuro quedó suspendida debido a la desaparición de su autora.

Por otro lado, el anonimato de la lista que aquí se describe presenta una potencia política importante en tanto que se convierte en la enunciación del deseo colectivo. Aquí las fronteras de la imagen se diluyen para tomar posición en cualquier lugar, cualidad que hace efectivo el anonimato, pues este no solo se ubica en el desconocimiento del nombre de la chica sino en que su acto trasciende su nombre y su espacio. La nota mostrada en la fotografía afirma el entorno de la chica a partir de una tipología implícita que se puede

⁸ Se enfatiza que la lista ha sido puesta a la vista de ella porque las marcas que muestran la foto hacen pensar que la ubicación de la nota está en un espejo.

visualizar en sus deseos y que también afirma al deseo como un entorno de lo común, como si este fuera la marca de una sensibilidad colectiva.

4.3. Propuesta: Los deseos anónimos

La propuesta “Los deseos anónimos” consiste en la ejecución fotográfica de la lista presentada en el apartado anterior. Esta ejecución no refiere únicamente a la toma fotográfica de los tópicos que son sugeridos, sino que apunta a pensar el proceso fotográfico como el espacio de una sensibilidad particular que nos conduce al encuentro con un ausente, de tal forma que el tiempo de la imagen es el medio para hablar de la experiencia sensible de la autora.

En este sentido, el tiempo de la imagen funge como un cuerpo de sustitución porque promueve y extiende a una sensibilidad anónima. Lo interesante de esto no solo radica en la sustitución sino en que mediante el proceso se problematiza la forma en la cual la imagen sustituye. Esta forma revierte una relación histórica con lo fotográfico, porque si bien la imagen ha sido leída como un cuerpo de sustitución, dicha lectura ha puesto énfasis en el ver de la imagen, es decir, en que en la imagen vemos a otro.

Lo que plantea la propuesta *Los deseos anónimos* no es promover a la imagen como un espacio para visualizar a otro sino para verlo como producto de una integración de formas. Esta integración se da en el proceso de producir la imagen y toma en cuenta un conjunto de ejercicios que nos inducen no solo a ver sino también a sentir aquello a lo que alude la imagen. En este sentido, la imagen es el motivo para buscar y pensar una

sensación, de tal forma que el proceso fotográfico se vuelve el espacio para ocupar una sensibilidad prestada. Con esto, la imagen se convierte en una especie de epidermis sustituta y adquiere el gesto del Dios mesoamericano Xipe Tótec en cuanto a que busca metafóricamente “portar la piel de otro”, pues se distancia de solo representarlo y a cambio pretende traer a imagen su presentificación sensible.

Para ampliar esta idea retomamos como ejemplo la serie fotográfica “Cámara oscura” del fotógrafo cubano Abelardo Morell. En el desarrollo de esta serie el fotógrafo se ubicó dentro de una habitación que, mediante algunos ajustes, convirtió en una cámara oscura. Desde el interior de este espacio el fotógrafo fue testigo presencial del viaje de la luz y del suceso físico óptico que crea una fotografía. El motivo de la serie es precisamente esa experiencia que deviene en imágenes que son producto de un empalme: la imagen que proyecta la cámara oscura en la habitación y la imagen que toma el fotógrafo desde el interior, lo cual trae como resultado una metaimagen que pone a modo de estructura en abismo la experiencia fotográfica.



Figura 10. Abelardo Morell, Manhattan view looking south in large room, de la serie "Camera oscura"

Este ingreso a la imagen, así como el empalme de dos proyecciones, son aspectos que nos sirven para enfatizar el propósito de nuestro ejercicio pues, de la misma manera como el autor puede acceder a la formación física de la imagen estando dentro del mecanismo, la temporalización fotográfica nos hace habitar la imagen ya que es este tiempo el que induce a entrar en relación con lo mirado.

Cuando hablamos de la temporalización nos aproximamos a la experiencia que tenían los hacedores de fantasmagorías pues mediante sus procedimientos progresivamente presenciaban la aparición de un cuerpo, lo cual hacía del experimento el medio para encontrarse con este. La temporalización fotográfica comparte este rasgo de alquimia pues a través de una serie de búsquedas acudimos a la conformación de un ausente que, como bien lo diría Victor Stoichita (1999), “se pone de pie” (20).

La metáfora de este autor es particularmente interesante y la hemos retomado anteriormente para hablar de cómo la imagen incide en la producción de sentido, pero en este capítulo no alude solamente a las posibilidades semióticas de la imagen sino a que a través de ella podemos restablecer la posibilidad enunciativa de lo que está ausente. En este sentido, el propósito de la imagen no radica en traer de vuelta al ausente como una presencia fenotípica o como recuerdo, sino que su propósito político es hacerlo volver en su aparición sensible y como un agente de enunciación propia. Este aspecto pretende irrumpir en un ordenamiento implícito al entablar una relación distinta con aquello que aparentemente ya no tiene presencia. De esta manera la imagen *ritorneliza*, crea un encuentro haciendo una especie de salto sobre el tiempo para traer de nueva cuenta una experiencia anulada. Así, podemos retomar el significado de la palabra retrato en su sentido de “traer de vuelta o hacer volver”, mas este hacer volver refiere a la experiencia sensible

que ha quedado pendiente y que a través de la temporalización fotográfica marca una nueva consistencia.

Acorde con el pensamiento de Rancière, la temporalización fotográfica es un sitio de lo político pues encarna una forma de repoblar el tiempo y de introducir nuevas prácticas encaminadas a un reordenamiento de lo sensible. De esta manera, la política de la imagen no se ubica en crear nuevas imágenes más explícitas o fuertes sino en alterar la relación con las imágenes para alterar una lógica cultural, pues el imperativo político no es hacer imagen sino hacer mirada.

4.4. Aspectos metodológicos: Temporalización fotográfica

“La mediación no es solo la representación de algo con otros medios, digamos, esculpir un árbol, sino la emergencia de lo real en sus modelos, en sus visiones, en sus horizontes”

(González Valerio en Tratnik, 2014, p. 10)

La argumentación del tercer capítulo tiene relación con los aspectos metodológicos porque las estrategias operativas parten de pensar a las imágenes como formas de incidir en un entorno sensible. Estas estrategias permiten pensar una relación distinta con lo que la imagen tematiza pues el tema o motivo no es solamente un contenido sino aquello que entra en un espacio de relación que hemos categorizado: temporalización estética o temporalización fotográfica.

La temporalización alude a un despliegue vivencial de la imagen; refiere a comprender a la fotografía como un proceso de búsqueda en el cual el autor de las

imágenes se pone en relación con lo que la imagen pretende abordar. Por lo anterior, es importante hacer mención que esta relación no se ubica únicamente en lo visual, es decir, el autor no solamente va en búsqueda de un motivo fotográfico sino que se trata de un proceso en donde se desarrolla la sensibilidad, la cual induce a percibir al motivo de la imagen como un otro que precisamente se da a ver y se da a conocer en el margen de esa duración.

Cuando tomamos en cuenta la temporalización pensamos a la imagen como un acto en donde tienen lugar varios sucesos, mismos que inducen a ver y experimentar el tema de la imagen. Por lo anterior, la propuesta aquí descrita presenta como estrategia metodológica 3 ejercicios que componen la temporalización fotográfica:

1. Entrevistas a profundidad a mujeres, de las cuales se recaban relatos que describen las sensaciones al realizar los actos que enuncia la lista de deseos.
2. Una descripción autoetnográfica que se integra como una voz más a los relatos de las entrevistadas.
3. Tomas fotográficas planeadas y directas.

Los ejercicios anteriores apelan a construir un relato múltiple que tiene la intención de dar forma a la sensibilidad de la mujer que escribió la lista. Este rasgo de integración es lo que subyace al sentido de edición que desarrolla Georges Didi-Huberman (2017) en la curaduría de la exposición “Sublevaciones”, y que simultáneamente se asocia con su concepto de anacronismo, pues esta última categoría se entiende como la conjunción de diferentes relatos a destiempo que mediante su relación se potencian para “dar profundidad a una historia” (Rancière, 2005, 76).

Precisamente en este aspecto se fundamenta el método del presente trabajo, pues a partir de relatos escindidos es como va adquiriendo forma el cuerpo anónimo: de alguna manera su rostro empieza a definirse de forma poliédrica como resultado de la fusión de muchas historias. Así, la imagen encarna una voluntad de lenguaje y a partir de la articulación de formas hace hablar al anónimo. Con esto la imagen se distancia de ser pensada únicamente como un soporte de crítica en relación con la desaparición y se convierte en el sitio en el que se manifiesta la voluntad de hacer del grito del anónimo un lenguaje.

4. 4.1. Entrevistas y autoetnografía

Para indagar en la sensación de la autora de la lista fue pertinente acudir a la búsqueda de relatos, los cuales fueron encontrados a través de entrevistas realizadas a profundidad a mujeres. El motivo de las entrevistas fue indagar en sus sensaciones al hacer actividades similares a las que dicta la “lista de deseos”, por lo cual esta última fungió como base para un guión de entrevista, donde los tópicos o deseos tomaron la forma de preguntas abiertas que invitaron a las entrevistadas a platicar ampliamente sobre su sensación o a evocar algún momento en donde esta se hizo presente.

La elección de las entrevistadas se determinó únicamente a partir de la familiaridad con ellas y de conocerlas como mujeres reflexivas y sensibles, ya que con estas cualidades podían otorgar una respuesta compleja y una descripción amplia de sus sensaciones. Esta familiaridad fue un rasgo importante ya que los cuestionamientos indujeron a hablar sobre

aspectos que ocurren generalmente en el espacio íntimo y cotidiano, y gracias a la relación previa con las entrevistadas esto no generó desconfianza.

Para hablar de sus sensaciones algunas de las mujeres entrevistadas contestaron las preguntas enfatizando en las sensaciones corporales de los actos a los cuales referían, pero la mayoría de ellas se remitió a una historia o a un momento específico donde tuvieron esa experiencia.

Los relatos compilados otorgaron un universo de sensaciones y momentos anclados a estas, lo que condicionó a una sensibilidad amplia que permitió ver la profundidad de lo que implicaba cada uno de los deseos que fueron escritos por la autora, pues a través de sus historias el deseo se configuró de forma compleja, dejando ver en la lista una especie de plan de vida.

A estos relatos se integró también un relato propio que, como una voz más, describe la sensación al realizar el acto que enuncia la lista. Este relato toma los aspectos de lo que Mari Luz Esteban define como “etnografía somática” o “autoetnografía”, categoría que apela a la investigación como fenómeno afectivo en donde el investigador se afecta de su motivo de indagación. Bajo este precepto la investigación es entendida como un lugar habitable que da cuenta de la implicación corporal del investigador.

La integración de estas dos narraciones otorgó palabras clave para pensar la sensación, los espacios y los objetos asociados a ella. Estos aspectos fueron la condición para la planificación de las tomas fotográficas.

4.4.2. Tomas fotográficas

Las tomas fotográficas fueron configuradas a partir de una doble estrategia: la primera fue construir fotográficamente el entorno situacional de los actos referidos en la lista mediante imágenes directas que evocaran el espacio y los contextos en los cuales se dan los actos; la segunda estrategia es la evocación de la sensación a través de tomas planeadas y dirigidas. A continuación se detalla con mayor precisión en qué consisten dichas estrategias.

La primera estrategia toma aspectos de la fotografía documental ya que a través de las imágenes se pretende definir el contexto en el cual se suscitan los actos referidos en la lista de deseos. Para definir con mayor precisión esta tarea consideramos pertinente retomar lo que Raymundo Mier (2010) apunta con relación al ritual, pues menciona: “todo ritual posee símbolos instrumentales”. Esta categoría es particularmente interesante porque en el ritual los objetos que son usados para la ejecución dejan su estatuto de ordinarios: de alguna manera el ritual les concede y extiende su propia naturaleza extraordinaria. Así, los rituales son actos que si bien están tomados en cuenta dentro de un orden social, su función misma es salirse o crear un umbral dentro de este orden mediante un acto que promueve una relación distinta.

La relación que guarda esta referencia con las imágenes directas se ubica en que en ellas se recuperan objetos y aspectos instrumentales del entorno en el cual se ubican los actos referidos en la lista de deseos. Estos objetos a simple vista no otorgan nada y están en el espacio de lo ordinario y de lo funcional para dichos entornos; no obstante, para este ejercicio fungen como símbolos instrumentales de una especie de ritual de retorno, pues definen en su uso el contexto y ambiente al cual la autora de la lista deseaba aproximarse.

En este sentido, las tomas directas recuperan el devenir cotidiano de estos espacios definidos a través de sus luces, texturas, objetos y personajes. Estos objetos no son por sí mismos la situación pero nos aproximan a ella porque crean una ambientación que induce a mirar el acto de forma compleja. De esta manera, los deseos escritos en la lista no solo refieren a la ejecución de actos, sino que aluden a formar parte de un entramado de situaciones y experiencias.

En este aspecto se evidencia la relación entre las entrevistas y las tomas fotográficas porque las entrevistas arrojan el campo semántico donde podemos ubicar el contexto y los objetos vinculados a los deseos. De alguna manera cada palabra de las entrevistadas establece un posicionamiento que, a modo de los dibujos creados por la unión de puntos, empieza a delinear la sensación, pues poco a poco va adquiriendo forma una especie de rostridad definida por lo sensible.

En la segunda estrategia se busca un distanciamiento de la literalidad de la imagen directa ya que se pretende evocar la sensación mediante tomas fotográficas planificadas. En este tipo de tomas la planificación se ubica en la dirección de un modelo que mediante ciertos movimientos y expresiones pretende comunicar la sensación.

Estas dos estrategias no se encuentran completamente escindidas y el propio proceso fotográfico va evidenciando que son dos formas de mirar en constante encuentro. Bajo esta relación existe un espacio de indeterminación entre una toma planificada y una toma directa puesto que, a pesar de una dirección de pose durante la toma planificada, simultáneamente se retoman aspectos coyunturales que se van integrando a las imágenes, por lo cual la separación de las estrategias responde únicamente a motivos operativos que nos permitan distinguir dos formas de acercarse a fotografiar.

Relato de entrevista	Campo semántico	Tomas fotográficas
ENTRAR A NATACIÓN:		
<i>Te sumerges y sientes la presión del agua y a la vez flotas...Es como una atmósfera de un abrazo extraño. Tienes la sensación de no escuchar (o escuchas) un eco... y cuando sales cambia todo el sonido, la sensación es como si estuvieras en el espacio.</i> M. G.	Burbujas Flotar, fluir Comunicar la atmósfera del agua a través de colores, luces y texturas. La ausencia de sonido o el eco Comunicar la sensación de estar en un entorno distinto Tomas en donde se da en el encuadre la integración del exterior e interior del agua. Otras referencias: Concepto de Apnea: Suspensión transitoria de la respiración. Cita sonora: "Apnea" de Paolo Fresu, Richard Galliano, Jan Lundgren.	    

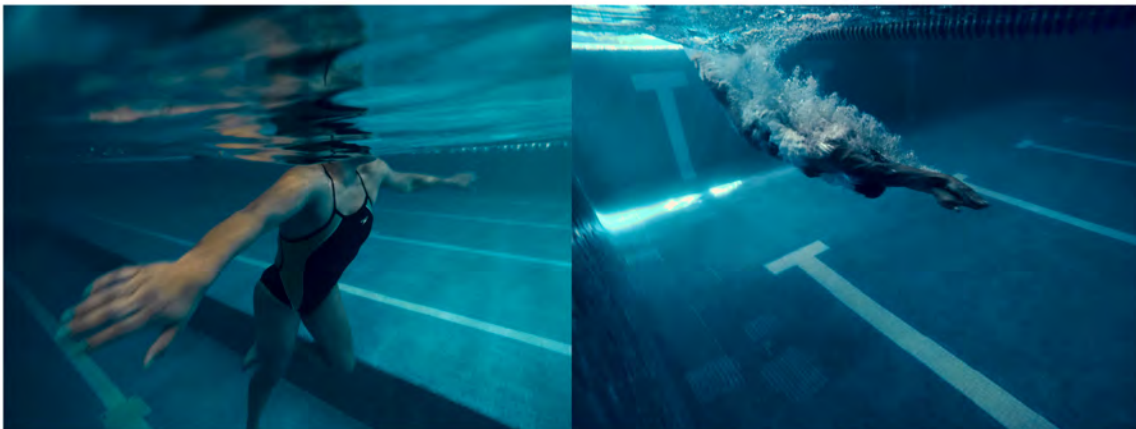
Figura 11. Esquema de trabajo por relato de entrevista. De la serie "Los deseos anónimos".

4. 5. Los deseos anónimos (Work in progress)



Te sumerges y sientes la presión del agua y a la vez flotas...
Es como una atmosfera de un abrazo extraño.
Tienes la sensación de no escuchar (o escuchas) un eco...
y cuando sales cambia todo el sonido,
la sensación es como si estuvieras en el espacio.

M. G.



Hay una imagen muy fuerte que la sueño mucho: el mar.
Me gusta el mar no tanto de playas sino un mar con olas de puerto.

Me acuerdo mucho que me metí al mar en Chile y se jaló el mar... se jaló, se jaló, se jaló
y vino una ola enorme como de unos 4 metros de alto.
No pude hacer nada, vi la pared a contraluz, sólo me tapé la nariz y me solté.

El peso del agua te golpea... (así que debes) dejarte soltar y salir.

Esa sensación la sueño muy seguido, es mi sensación favorita del mundo.
Siempre vuelvo a soñar la pared del mar, el azul de la pared del mar.

En ese momento más bien dije: "tienes que solucionarlo"
pues una ola de esa magnitud sí impresiona,
además de un mar frío, lejano y desconocido.
Dije: "sí me espanto me muero" así que sólo me dejé ir.

Fue extrañamente muy agradable.
Esa es una de las experiencias más bonitas de mi vida.

M. G.



Figuras 12, 13 y 14. Imágenes de la serie “Los deseos anónimos”.

Conclusiones

1. *Imagen- acontecimiento*

Cuando planteamos una relación distinta con las imágenes se posibilita una apertura que nos induce a ver en ella un acontecimiento, es decir, “un portador eventual de una nueva constelación de universos de referencia” (Guattari, 1996, p. 31). En la capacidad de resingularizar relaciones es donde tiene lugar el acontecimiento de la imagen pues permea en los sentidos del ver convirtiéndose en una especie de “acontecimiento significativo” (Bal, 2009, p. 148), es decir, un espacio que performa los sentidos y las relaciones configuradas en la visión.

La proximidad de la imagen con el *ritornelo* se ubica en que el acontecimiento instaure una grieta sobre el tiempo, pues como lo dice Félix Guattari (1996), es capaz de “promover rupturas activas en el seno de tejidos significacionales” (p. 33). Precisamente en esta ruptura la imagen se ubica como práctica disensual, como una práctica política que desde su forma y su tiempo presenta la posibilidad de ser activa en la construcción de un nuevo reparto de lo sensible.

En el ejercicio presentado en el cuarto capítulo la temporalización estética es una experiencia en donde va tomando forma una sensación mediante los aspectos implícitos de la “Lista de deseos”. Los actos señalados por la autora de esta lista no refieren a cumplir con cabalidad solo lo enunciado sino a experimentar lo que conllevan estos actos, que sale a la vista cuando son ejecutados y cuando otras mujeres hablan de lo que han sentido al encontrarse en una situación similar. De tal forma que cuando la autora habla de “comprar

unos zapatos”, no únicamente podemos visualizar la adquisición de un objeto nuevo sino una experiencia amplia que apunta: al sonido de sus pasos, a la forma de pisar, al deseo de verse y sentirse diferente y, quizá también, al deseo implícito de cuidar y resguardar un objeto que ha costado⁹.

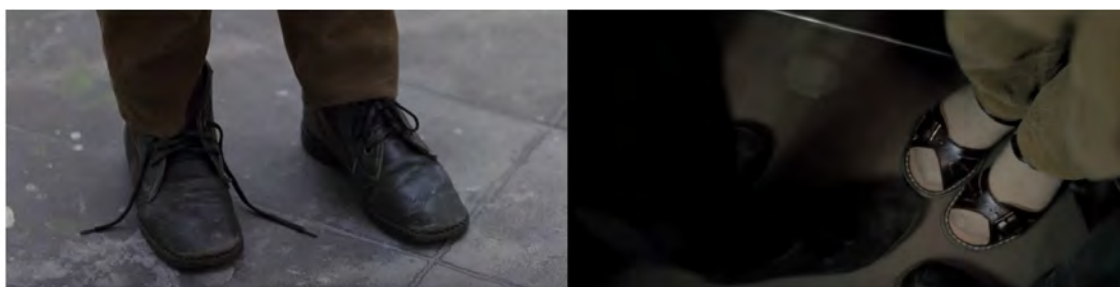


Figura 15. Fotogramas de la película “Kolya” (1996), Checoslovaquia.

En este sentido la imagen se nos presenta como un campo específico de experiencia que alberga un suceso de relación. Este proceso tiene lugar sin posicionar todo el peso en el producto bidimensional llamado “fotografía”¹⁰, pues sucede de forma contigua como una especie de historia paralela que puede también ser considerada imagen. Por lo tanto, la fotografía posibilita un acontecimiento donde se conjugan varias experiencias y donde progresivamente el otro, al cual alude, se va haciendo presente.

Esta forma de presencia nos induce a relativizar el espacio de vida del ausente pues empezamos a notar que sutilmente va apareciendo a través de la imagen como una sensación compartida.

⁹ Esta relación también la encontramos en un fragmento de la película Kolya, cuando a uno de los personajes le compran unos zapatos. En la escena el personaje se mira gustoso en el espejo caminando de un lado a otro con el calzado nuevo. El calzado anterior se guarda en una caja y el personaje se lleva los zapatos nuevos puestos como un signo de su emoción. Esta emoción en torno al calzado nuevo se hace extensiva en los posteriores cuidados que el personaje adquiere durante su trayecto, pues va cuidándose de los pisotones de los otros, moviendo continuamente sus pies para alejarlos de los roces.

¹⁰ Con “fotografía” como producto bidimensional se hace referencia a la foto materia, es decir, la imagen que se ve como resultado de todo el proceso.

A propósito de lo anterior se retoma como ejemplo el texto de Jorge Semprun (2001) llamado *Le mort qu'il faut*, pues la imagen en su experiencia como *imagación* toma el lugar de la desaparecida; pero no solo es el medio que trae al muerto que falta, como indica el título de Semprun, sino que, de la misma forma que el personaje de esta novela, toma su lugar en la construcción de un relato y continúa con su enunciación como un gesto de 'devolver la cara' a la impune desaparición. En este sentido, al tomar el lugar de la desaparecida la imagen plantea una oposición a la relación panopticista, porque al tomar su experiencia y continuarla permite metafóricamente una 'devolución de su mirada', ya que la relación que podemos mantener con ella no la ubica más como sujeto de información sino como sujeto de relación.

A propósito de esto es pertinente mencionar el planteamiento de Jaques Rancière (2005) cuando se refiere al anonimato como un "concepto-distancia" (p. 75), es decir, como una categoría que describe la relación mantenida con aquellos que adquieren el apelativo de anónimos, por ello dice: "no hay seres anónimos sino devenires anónimos" (Rancière, 2005, p. 75). Aquí el anonimato es una doble ausencia, pues alude a un ausente de facto al mismo tiempo que designa también el tipo de relación que se mantiene con el ausente. En este sentido, el anonimato es una especie de imposición ruidosa, siguiendo con la metáfora sonora que establece Rancière cuando habla de la diferencia entre grito y lenguaje, pues se trata de este ruido como un borramiento de las experiencias y las particularidades del otro.

Para clarificar esta idea quisiera retomar un concepto usado en el análisis literario y semiótico, denominado 'el borramiento enunciativo' (Filinich, 2017). Si bien esta categoría hace referencia a una estrategia en donde el narrador se oculta o quita los indicios de su lugar como hacedor de un relato, consideramos que también puede hacerse extensiva a las

estrategias implícitas en el ejercicio de la violencia, ya que en ellas no únicamente se trata de terminar con la vida de ciertos sujetos sino sobre todo acabar con sus posibilidades enunciativas. Cabe decir que acabar con la vida de esas personas hace que este borramiento sea efectivo y se extienda a todos aquellos que se subjetivan a partir de dichas acciones. Por lo tanto, las estrategias políticas se sitúan en contraposición a esta forma de borramiento enunciativo para, en palabras de Barthes, “devolver el destino del hombre al hombre mismo”.

En respuesta a lo anterior, la transparencia y la mediación de la imagen apuntan a ser estrategias de una política de la enunciación, pues como lo dice Rancière (2005): “se trata [...] de que el mudo continúe hablando (y) el muerto se resista a su embalsamamiento” (p. 81). Con ello la imagen se asume como un cuerpo de sustitución que da continuidad a una sensación y presta la carne a una sensibilidad sin cuerpo.

La filósofa eslovena Polona Tratnik (2014) en su texto *Hacer la presencia* nos habla sobre la gradación de la vida como una especie de fragmentación donde la vida no puede ser leída como unidad sino como integración. Esta gradación es producto del desarrollo tecnológico en el ámbito de la medicina, pues gracias a este se pueden completar las ausencias del cuerpo al integrarse máquinas y tecnologías médicas en el mantenimiento de la vida.

Consideramos que esta gradación no ocurre únicamente en el contexto biológico sino también en el contexto estético, de tal forma que se puede hablar de 'transvida' no solo cuando algún aspecto de vida biológica se continúa con un soporte tecnológico sino también cuando en los soportes artísticos hay una voluntad de continuar con una

sensibilidad aparentemente muerta. Este gesto asume un ejercicio similar al trasplante de un órgano pues da continuidad a la sensibilidad en otro cuerpo, refiriéndonos a esta como un rasgo latente de vitalidad.

Así como un organismo vivo se fragmenta en pedazos cuando hablamos de la gradación de vida podemos notar en los vestigios de las habitaciones de mujeres desaparecidas ciertos signos de una forma de vitalidad. La nota de los deseos que ha escrito la autora se presenta como una pequeña flama que ha resistido a extinguirse y que en el relato fotográfico se enciende nuevamente para dar luz sobre aquello que se veía oculto.

Georges Didi-Huberman toma la metáfora del fuego para indicar la proximidad de la imagen con la verdad. Retomando esta idea podemos decir que subjetivar el deseo anónimo a través de la imagen es resguardar la sensibilidad como una flama que quedó en la habitación y es también alentar a la imagen a seguir ardiendo.

En el arder podemos depositar la vida de la imagen, es decir, la cualidad de hacer aparecer y de contener en su tiempo un acontecimiento de integración donde esta deviene en experiencia de semejanza, huella y relación. Cuando la imagen permite esta experiencia articulada podemos decir que arde, pues da a ver y nos mira; nos muestra su forma de dar lugar a algo completamente fuera de sitio y es en la emergencia de su mediación donde hay un acontecimiento de realidad.

2. Colectividad sensible

Los relatos de las entrevistadas dan cuenta de que hay puntos en común. El propio deseo se presenta como una urdimbre que entrelaza relatos individuales, los cuales nos muestran, a

modo de andamiaje o estructura visible, la conformación del deseo, este siempre alojado en una historia. Precisamente la efectividad de las entrevistas se ubica en que a través de ellas podemos visibilizar las sensaciones de sus autoras, ancladas a las historias de sus vacaciones, a sus limitantes económicas para comprarse unos zapatos o a las estrategias de afirmarse a través de la pintura de sus habitaciones y casas. Todo ello hace que los relatos sean matices importantes con los cuales la “Lista de deseos” adquiere una dimensión distinta pues, de alguna manera, nos permite asomarnos, como en una ventana, a las ensoñaciones de su autora.

Este reconocimiento de ciertos rasgos empáticos es importante, no obstante no es el objetivo de este apartado cuando hacemos referencia a la colectividad sensible. Esta categoría parte de lo que Jean Luc Nancy (2001) denomina “la puesta de lo común” (p. 169).

Tomamos las palabras de Nancy transformándolas en dos direcciones: la primera refiere a la “apuesta” de lo común como proyección a futuro donde se deposita la confianza en una idea o iniciativa incierta. En la segunda dirección la “puesta de lo común” adquiere un rasgo de 'puesta en escena', es decir, refiere a un accionar situado en la imagen dirigido a crear lo común.

Estas dos direcciones pretenden ver a lo colectivo no como un presupuesto, como un dado en sí, sino como construcción. En los textos donde se habla de lo colectivo se apela a este término como un aspecto que refiere a la socialización y por ende a algo que subyace al propio sujeto, pero cuando hablamos de colectividad sensible apuntamos a lo común como voluntad.

Una imagen que sintetiza este gesto la hemos referido previamente cuando hablamos del Dios mesoamericano Xipe Tótec, el cual porta la piel del sacrificado y se viste con ella. Este mismo aspecto lo desarrolla la artista cubana Ana Mendieta (1972) en sus performance *Feathers on a woman* y *Fail hair transplant*, en donde ella toma partes de otros cuerpos y los adhiere al suyo. Finalmente, esta misma situación se repite en nuestro relato popular de la bruja, quien intercambia los ojos con animales para adquirir sus propiedades. Todos estos actos sirven de imagen para ejemplificar nuestra propuesta, pues la 'puesta en común' es el gesto desde la imagen de ser portador de un otro, intercambiando la mirada y la sensibilidad como estrategias de lo político.



Figuras 16 y 17 (izq.). Ana Mendieta. Imágenes del performance "Fail hair transplant" (1972).

Figura 18 (centro). Escultura referente al dios Xipe Tótec.

Figuras 19, 20 y 21 (der.). Ana Mendieta. Imágenes del performance "Feathers on a woman" (1972).

De forma recurrente los actos políticos se leen viables cuando atañen a un conjunto de personas y cuando este conjunto permite una transformación social o cultural de dimensiones amplias. La particularidad de esta propuesta radica en que la transformación se da desde el individuo, desde un lugar íntimo en donde se tiene la voluntad de poner en escena la vida de otro y dar continuidad a lo que ha sido 'anonimado'. En síntesis, es la puesta en escena de una sensibilidad otra en la vida propia, ejecutando una serie de sensaciones que fueron anuladas por un reparto de lo sensible que determinó esa vida fuera de orden.

Por lo anterior, la colectivización de lo sensible plantea lo 'común' en un tiempo diferente, pues no es algo que ya fue dado sino algo que debe darse. A partir de esto se alienta al productor de imágenes a ser un productor de visualidad y de relaciones, a promover e incitar encuentros y a hacer de la imagen un devenir realidad.

Entendemos a la imagen como soporte de realización, pensándola no como el espacio en el cual se ejerce una acción sino como el sitio en el que se le otorga el estatuto de realidad a una aparente ausencia de realidad. La finalidad de la imagen se concentra en esta posibilidad de realización de algo que ha sido anulado y de lo cual se piensa que no cabe más en lo real. Por ello la imagen crea un *ritornelo*, un salto sobre el tiempo y sobre el orden para dar presencia a lo que fue quitado. En este sentido, cuando la imagen 'hace la presencia' no refiere a que esta nos presente, mediante una relación de distancia, a un otro que ya no está, como en una especie de foto memoriosa, sino que 'hacer la presencia' es anclarla en el orden de una historia y un cuerpo.

Los relatos de las mujeres entrevistadas nos inducen a conocer el deseo atado a su

ambientación, a un conjunto de situaciones en las cuales ese deseo puede ser leído como una forma gradada de vida. La sensibilidad se nos presenta entonces como un rasgo residual de vida, por ello las imágenes de las habitaciones no son rastros físicos de algo que existió sino pequeños remanentes de historias, de deseos, de memorias y de expectativas. Cuando vemos la imagen a través de esta relación no vemos en ella el “eso ha sido” de alguien sino la latencia de una existencia que resiste a desvanecerse. La imagen deja de ser vista en pasado y nos invita a relacionarnos con ella de forma activa, no para constatar una ausencia sino un relato que nos pide continuar.

Cuando alguien se entrelaza a la imagen y le da continuidad, se adhiere la piel de la imagen en el cuerpo de quien mira y es ahí cuando la imagen arde. En ese arder la imagen mira; toma la fuerza y la particularidad de su lenguaje para hacer extensiva una sensación. Esta especie de amalgama toma algunos aspectos del rasgo imitativo que es descrito por John Ruskin en el segundo capítulo, en el sentido de que en la imagen no se acude a una imitación inherente sino a la voluntad de ser un poco la otra cosa, es decir, fundirse un poco al otro es la estrategia, no solo por encontrar un parecido, sino por querer que este viva y tenga, a través de uno, su propio desenlace.

3. Arder la imagen

“La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede (...) dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.

(...)Es en eso, pues, en lo que la imagen arde. Arde con lo real a lo que en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanzas, “te estás quemando”, en lugar de “casi encuentras lo que está escondido”)... Arde por audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo”.

(Georges Didi-Huberman, 2012, p. 42)

La temporalización estética es un entorno que nos presenta ciertas condiciones de relación. En este sentido lo que es denominado “motivo fotográfico” no es solo lo que llena la imagen o lo que le da un contenido sino aquello que entra en un campo específico de relación. El énfasis de este ejercicio se sitúa en la experiencia de la mediación pues en ella habitamos la transparencia de la imagen situándonos en su interior como una estrategia para presentificar lo ausente.

El tiempo de lo fotográfico deja de ser pensado unilinealmente: no es un proceso que conlleva a una imagen visible como resultado sino una temporalidad donde la sensibilidad nos remite a un encuentro. En este encuentro asistimos a un progresivo aparecer del otro; lo vamos descubriendo a través de los rostros de otras mujeres, en sus espacios y en sus sensaciones. Todas estas mujeres se convierten en lo que Georges Didi-Huberman (2014) llama “cuerpos figurantes”, es decir, cuerpos que visibilizan su sensibilidad para recrear y sustituir un cuerpo ausente.

De alguna manera se crea un cuerpo colectivo: todas son ella. Sus sensaciones y sus historias le otorgan un cuerpo vivo, uno que continúa y que cumple la lista, un cuerpo que ensueña sobre el disfrute de su espacio cuando llegue a estar pintado, que ve sus pasos

mientras camina con unos zapatos nuevos o un cuerpo que aprende a nadar y siente el goce del agua y del fluir sin temor en un entorno distinto. En esta experiencia podemos entrever un cuerpo con una consistencia distinta, no es un cuerpo evocado sino sentido, y a través de ello la imagen y su temporalización se convierten en una epidermis sustituta.

En esta cualidad sensible encontramos una forma del disenso estético pues, como dice Deleuze (en Didi-Huberman, 2012), lo fotográfico puede convertirse en un arte de la contrainformación cuando va a contrapelo, y cuando “desabriga la visión” (p. 32) de sus clichés y sus alienaciones.

El dolor y la desaparición no son sensaciones que competen únicamente a quienes están inmersos directamente en ellas sino a cualquiera que decide “prestar la carne” para problematizar la relación que mantenemos con lo ausente. Esta relación es también producto de una división de lo sensible: del reparto del dolor, de a quién le toca desaparecer y a quién no... Por lo tanto, la irrupción de esa lógica y de ese orden se asume como una forma de disenso y como la constante afirmación de la igualdad. Disentir de los consensos de la mirada es afirmar en el acto de ver la cualidad democrática a la cual refiere Jaques Rancière. Transformar la relación cultural con las imágenes nos permite, simultáneamente, transformar la relación con aquello que vemos en ellas. Hacer mirada es ser activos en los sentidos pronunciados en las imágenes; ser lectores y hacedores de imágenes afirmados en el desacuerdo. De tal forma que el ejercicio político es “en” las imágenes, pues en el interior de estas y en su forma cabe la posibilidad de reconducir lo visible hacia un nuevo reparto de lo sensible.

Por lo anterior, arder la imagen se convierte en el imperativo político de la fotografía, que apela a ser el impulso de subvertir una relación informativa que atañe a la imagen como escaparate del dolor.

Cuando entendemos a las imágenes en el conjunto de prácticas discursivas vemos, a modo de panorámica, el juego que se despliega en las formas de mirar. En este sentido la anatomía social de la mirada no solo es un mapeo de las prácticas del ver sino una invitación a inventar otras formas de mirar; nuevos sentidos del guiño que subviertan las formas jerarquizadas, los lugares y los espacios de visibilidad. En esto la imagen refuerza su naturaleza de aparato y de máquina de los sentidos: no representa a la cultura, sino que la hace pasar a sí misma a través de su cuerpo para alterarla e intervenirla. Bien dice Miguel Ángel Hernández Navarro (2015) que “la imagen es lo social”, pues no solo se inserta en una estrategia social amplia sino que, y ahí radica lo interesante de ella, ese rasgo ocurre en su interior y desde su lenguaje.

La imagen se articula a un cúmulo de voluntades y gestos que, como dice Georges Didi-Huberman (2017), se proyectan a futuro y al mismo tiempo apuntan a la memoria, un movimiento doble donde el anacronismo, como un entresacado del tiempo, nos comunica sus necesarios saltos y lecturas desde diferentes perspectivas. Este movimiento a futuro no remarca la idea de la democracia como algo por alcanzar sino que permite ver que esta se encuentra, de la misma forma que la historia, hecha de tiempos complementarios, de gestos comunes, de sensibilidades atadas y finalmente de un proceso amplio donde los esfuerzos se encaminan a renombrar los distintos anonimatos.

Este mismo autor se pregunta en su texto *Arde la imagen* (2012), “¿Cómo aprendí a

mirar las imágenes?" (p. 49). En este cuestionamiento, aparentemente sencillo, se encuentra la síntesis de todo lo que engloba nuestra indagación, pues revela a las imágenes y a la mirada como un continente aprendido y relacionalmente construido.

En una entrevista acerca de la exposición "Sublevaciones", este mismo autor comenta un aspecto interesante en torno a una fotografía. La imagen que describe fue tomada por los Sonderkommando, judíos encargados de entrar en las cámaras de gas para hacer actividades relacionadas con la muerte de sus similares. Esta imagen parece únicamente representar lo que está pasando dentro de las cámaras de gas, pero afortunadamente el autor rescata mucho más de ella, pues ve en el gesto de fotografiar este evento un acto de sublevación, en principio para la escritura de la historia, pues esta fotografía incide en una temporalidad amplia y trasciende el momento en el que fue tomada, pues al revelarse en un momento y lugar distinto se presenta como una verdad guardada, un gesto oculto que activa la sublevación. En palabras del mismo autor, "es un dolor activo" (Didi-Huberman, 2012, p. 47).

En el "dolor activo" se sitúa la efectividad de la imagen, la cual extiende al otro a través del tiempo, resguardando su presencia en su cuerpo transparente y jugando con su parecido y con aquello que indica que estuvo ahí. Así, la imagen es el puente entre los anónimos del pasado y los del presente, y revela a la historia como el atado común de voluntades y como el rescate de muchas voces a destiempo que se recuperan unas a otras para permanecer.

Bibliografía:

- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: Ed. Cendeac.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ed. Paidós.
- _____. (2007). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ed. Paidós.
- _____. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Ed. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. y Calabrese, O. (2014). *El trompe- l'oeil*. Madrid: Ed. Casimiro.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Madrid: Ed. Katz.
- Boehm, G. (2011). "¿Mas allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes". En: *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Calvino, I. (2012). *Los amores difíciles*. Madrid: Ed. Siruela.
- Corominas, J. (2000). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Ed. Gredos.
- Cortázar, J. (1962). *De cronopios y famas*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1990). "¿Qué es un dispositivo?". En *Michel Foucault Filósofo*. España: Ed. Gedisa.
- Deotté, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Ed. Serie Ve.
- _____. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. México: Ed. Fundación Televisa.
- Escuain, V. (1985). *Nuevo diccionario bíblico*. Barcelona: Ed. Clie.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- _____. (2004). *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada clínica*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

- Fox Talbot, W. H. (2014) *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Ed. Casimiro.
- García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Gómez de Silva, G. (1995). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Ed. El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Hekking, E. y Andrés de Jesús, S. (1989). *Diccionario español-otomí de Santiago Mexquititlán*. Querétaro: Ed. UAQ.
- Huizinga, J. (2014). *Entre lo lúdico y lo serio*. Madrid: Ed. Casimiro.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ed. Akal.
- Le Bretón, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Linch, K. (2013). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- López Austin, A. (1989). *Cuerpo humano e ideología*. México: Ed. UNAM.
- Mayer Foulkes, B. (2014). "El fotógrafo siega". En *El fotógrafo ciego*. Ciudad de México: Ed. CONACULTA y 17 Instituto de Estudios Críticos.
- Mitchell, W. J. T. (2014) *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. Ed. COCOM. Ciudad de México.
- Morábito, F. (2014). *El idioma materno*. Ciudad de México: Ed. Sexto piso.
- Nancy, J. L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Ed. Arena.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Pierantoni, R. (1984). *El ojo y la idea: filosofía e historia de la visión*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Pimentel, L. (2005). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Ed. Siglo XXI.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____(2010). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ed. La Cebra.

- Rojas González, F. (2008). *El diosero*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Rosset, C. (2015). *Lo real y su doble*. Santiago de Chile: Ed. Hueders.
- Ruskin, J. (2014). *Imitación y verdad*. Madrid: Ed. Casimiro.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Ed. Katz.
- Semprun, J. (2001). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Ed. Alfaguara.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela.
- Tratnik, P. (2014). *Hacer la presencia*. México: Ed. Herder.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños.
- Waldenfelds, B. (2011). "Espejo, Huella y Mirada. Sobre la génesis de la imagen". En *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Otras referencias:

- Bal, M. (2010). "Arte para lo político". En núm. 7. Revista Estudios Visuales.
- Borges, J. L. (1946). "Del rigor en la ciencia". En *Historia universal de la infamia*. (Versión digital).
- Brea, J. L. (s. f.) *Idea de la claridad*. (Texto en línea) Disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero1/rev-1/brea.htm>
- Didi-Huberman, G. (s. f.) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi- Huberman, G. (2017) Entrevista: *Las imágenes no son sólo cosas para representar*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>
- Esteban, M. L. (2017) Conferencia magistral: El feminismo como fenómeno físico, afectivo y erótico. La dimensión somática de la investigación. En: *VIII Congreso de Ciencias, Artes y Humanidades "Los cuerpos del placer y del deseo"*. Querétaro, México.
- Exposición colectiva (2013). *Panorámica. Paisajes 2013-1969*. Museo del Palacio de Bellas Artes. México. (Sinopsis en línea) Disponible en: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/expo_panoramica.php

- Filinich, M. I. (2017) En el Seminario Permanente de Estudios de la Significación.
- Finol, J. E. (2015). *Seminario sobre Semiótica del cuerpo*. Querétaro, México.
- [Fotografía de Abelardo Morell]. (1991). Serie fotográfica "Cámara oscura".
- [Fotografías de Mayra Martell]. (México. 2005-2010). Serie fotográfica "Ensayo de la identidad".
- Hernández Navarro M. A. (2008). Exposición: *Ojos abatidos y cuerpos extraños* de Tatiana Abellán. Murcia (Catálogo de exposición en línea) Disponible en: <http://tatianaabellan.files.wordpress.com/2012/11/folleto-tatiana-abellan.pdf>
- _____ (2015). La imagen-instante. Tiempo y visualidad en la obra de José Luis Brea. En *Coloquio Internacional Las tres eras de la imagen. Actualidad y perspectiva en los estudios visuales*, Ciudad de México, México.
- Jaua, M. V. (2015) Pensar el presente. Las tres eras de la imagen. En *Coloquio Internacional Las tres eras de la imagen. Actualidad y perspectiva en los estudios visuales*, Ciudad de México, México.
- Lizarazo, D. (2013). *Hermenéutica de la imagen y estética de la mirada*. (Conferencia en línea). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3Vh9CMcdY&feature=youtu.be>
- _____. (s. f.) *El jardín de las imágenes que se bifurcan*. (Texto en línea) Disponible en: <http://www.diegolizarazo.com/documentos/articulos/el-jardin-de-imagenes-que-se-bifurcan/>
- Mier, R. (2010) Conferencia. En el 9º Coloquio: La mirada invisible. México, D. F.
- Mier, R. (2010) *La Experiencia liminal*. En el Seminario Permanente de Estudios de la Significación.
- Miguel, P. (mayo 2014) *Ojos de muerto*. La Jornada (Periódico en línea) Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/05/22/opinion/040o1soc>
- Monreal, F. (2006). *Ergonomías de la mirada. Sobre arte y visualidad en la era de realidad aumentada*. (Texto en línea) Disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/publicaciones/arsludens/monreal.pdf>
- Nancy, J.L. (2015). *Conferencia imagen-danza*. En el Coloquio Internacional Las tres eras de la imagen. Ciudad de México, México.
- [Performance "Feathers on a woman" y "Fail hair transplant" de Ana Mendieta]. (1972).
- Rancière, J. (s. f.) *La división de lo sensible* (texto en línea) Disponible en: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>
- Rulfo, J. (2001). *Pedro Páramo*. (Versión digital)