



YO, TÚ, ÉL

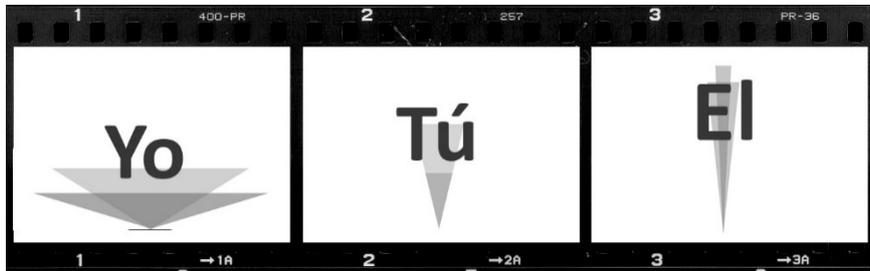
Forma de enunciación en la construcción de la imagen fotográfica.

Tesista: Pablo Ariel Gómez

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Doctorado en Arte Contemporáneo



El yo, tú, él:

Forma de enunciación en la construcción de la imagen fotográfica.

Tesista:

Pablo Ariel Gómez

Directora:

Mag. María de los Ángeles de Rueda

La Plata, Argentina. 2021

Fotografía y Lenguaje

Índice

Palabras	6
Palabras I	7
Palabras II	8
Resumen.....	9
A modo de introducción.....	10
Origen	12
Capítulo1: La fotografía y sus modos	15
Retórica y enunciación en el relato fotográfico.....	15
Introducción: Las Maneras	16
Algunas consideraciones en la Historia de la fotografía naturalista	17
Usos y funciones	18
Recursos estéticos	20
Las nuevas ópticas	22
Nueva fotografía	24
Capítulo 2: Lenguaje fotográfico	29
Ordenar: “Retórica y enunciación”	30
Interrogar una foto	31
Tiempo: “Retórica y enunciación”	32
Sintaxis en la imagen	34
La enunciación	36
El Yo, tú, él en la imagen.....	39
Signo, lengua y habla	39
Enigma del bolso de los fotógrafos.....	46
Ojos bien abiertos	48
El él o distancia tele-objetiva	49
Tele-Objetivo es él	54
Capítulo 3: Objeto: “La enunciación en el relato fotográfico”	57
Entonces	57
La enseñanza del relato.....	62
¿Pero qué hay del lenguaje fotográfico?	65
El yo tú, él en el relato	70

Identificar la voz narrativa. Problematización	75
Capítulo 4: Contexto filosófico	77
Postmodernismo fotográfico	77
¿Que tiene la fotografía de postmodernista?	80
Capítulo 5: ¿Cómo cuenta una fotografía un escritor?	84
La foto y el cuerpo	87
Capítulo 6	91
Imágenes en clave de escritura fija	97
El Tú sentimental.....	98
Él indiscreto	100
Yo incondicional	102
El efecto de obra	106
El Uso del equipo	108
Palabras finales	114
Bibliografía de referencia	121

“Somos lo que llegan a ser,
esa es la gran carga de todo
maestro”

Yoda (2017)

Palabras

Comienzo este trabajo con estas palabras de agradecimiento a los/as mentores/as de mi humilde intelecto, que influyeron y estimularon permitiendo concebir esta tesis ensayística: padres, hijos/as, hermanos, compañeros/as de trabajo, profesores/as y profesionales y, en especial, a la universidad pública.

Quiero hacer mención al Señor Raúl Monez Ruiz, quien fuera mi jefe, al que le debo un acercamiento práctico y concreto a esto del uso de las distancias focales.

Fue durante mis prácticas laborales como reportero gráfico en el Diario “El Día de La Ciudad de La Plata”, en que una concreta lección me puso al tanto de una metodología propia del oficio del fotógrafo de prensa. Entendí que el buen uso de las lentes en el fotoperiodismo es primordial: Raúl meticulosamente abrió un armario con una variedad envidiable de lentes, tomó tres ópticas fijas y describió un rito del oficio de trabajador de prensa ligado a prácticas de escritura. Expresó: “¡este recurso resulta indispensable para la práctica de la fotografía!: este es el yo, este es el tú y este es el él”.

Agregó que el tiempo de fotografiar va precedido por el de pensar, especificó que retratar la vida surge de la necesidad de hablar de ella, e hizo alusión a que escribir es pulir esas ideas tomando su correspondiente distancia.

Palabras I

Frecuentemente las personas de mi edad adoptamos conservadoras formas de vida, nos atemorizan los cambios profundos y somos más cautelosos ante los ideales.

Ingresé a la Facultad de Bellas Artes en el año 1987 a la Carrera de Diseño y Comunicación Visual, en épocas todavía sufridas por los excesos de la dictadura militar y el exitismo que otorgaba un anhelado y flamante regreso a la democracia. Soy de la generación Post Redondos y de la absurda búsqueda de un símbolo de paz, de las multitudinarias clases en las aulas el Pasaje Dardo Rocha, de las asambleas en el hall, del inter facultades de fútbol y del auditorium repleto. Por esos maravillosos años universitarios es de destacar y me enorgullezco, haber presenciado el paulatino mejoramiento de las condiciones edilicias y el cambio de nombre a Facultad de Artes.

Más allá de las palabras introductorias que permiten enfrentar emocionalmente esta instancia superior y definitiva de la tesis doctoral que ambiciono compartir, quiero destacar la calidad de los seminarios que propone el Doctorado en Arte Contemporáneo que sirven de gestación proporcional mediante técnicas y perfeccionamientos de investigación que apuestan a desarrollar el potencial necesario para un título de posgrado.

Siguiendo estos principios quiero dar cuenta del recorrido y los aportes obtenidos en la curricula: El primer seminario que se aconseja recorrer es

Metodología de la Investigación y el seguimiento del Talle de Tesis, los cuales me resultaron fundamentales para sentar las bases en la construcción de esta Tesis, en segundo lugar, la importancia de actualizar y renovar conocimientos relacionados con las teorías críticas y culturales, las estéticas actuales y las historiografías contemporáneas. Tercero y para destacar en una apreciación fundamental para toda investigación transdisciplinaria, la discusión de problemas socio culturales concernientes a toda Latinoamérica que se inculca y promueve en todos los seminarios.

Palabras II

Es oportuno dejar en claro que esta tesis de doctorado es un ensayo teórico a partir la investigación basada en mi experiencia como fotógrafo profesional de prensa.

Resumen

La mayoría cree que la fotografía es solo un sistema que permite reproducir imágenes, existe mucha exactitud en esas palabras, algunos/as entre los/as que me incluyo entienden que la fotografía es un medio para aproximarse a formas de expresión cada vez más exactas, es así que intento contribuir explicando la existencia de un sistema propio de la enunciación que hace a la intencionalidad y construcción del relato.

Como punto de partida, es de mucha necesidad reconocer a la fotografía como lenguaje. Desde el lenguaje fotográfico, analizar el efecto de la enunciación. Para explicar comparto mis experiencias en el uso de las distancias focales, y exponer la similitud en el uso de herramientas y funciones en los lenguajes escrito y hablado, para ello comprobar en teoría y práctica que los pronombres personales: Yo, tú y él son necesarios para la construcción de la imagen fotográfica.

De tal forma señalar que la fotografía exige un acercamiento a la decisión previa de la concreción del producto visual, todos los ejemplos estéticos tienen una voz narradora, alguna intención de mostrar, y por consiguiente una semejanza interpretativa. El uso de los objetivos tiene el don de modificar el campo visual, dando una voz al relato.

El yo, tú y él existen y existirán, es su modo evolucionista el que transforma en una acción perfectible la comunicación.

A modo de introducción

La presente tesis se enmarca en el proyecto de investigación que explora las formas y los modos por los cuales los/as fotógrafos/as construyen sus enunciados. Para abordar dicha hipótesis fue necesario sondear la fotografía desde sus primeros pasos hasta nuestros días (1824-2021), a partir del análisis de fuentes, como instituciones (agencias fotográficas, escuelas, fundaciones), publicaciones académicas, autores/as (profesionales y aficionados/as) y experiencias receptoras. Todo ello con el eje fundacional en considerar a las fotografías como *objeto de estudio*, en tanto indicadoras y contemporáneas del contexto social histórico.

De esta recolección de datos surge un periodo más acotado (1950 -2000) en el que el análisis del desarrollo tecnológico se puede precisar como *operativa de variables* que nos orienta en el uso de herramientas (objetivos, óptica, lentes) permitiendo el cambio rotundo en el lenguaje fotográfico. Es por estas estrategias empíricas y técnicas que se construye un nuevo sistema de *enunciación en el relato fotográfico*, por el que fue necesario intercambiar datos con otras ciencias como la filosofía y su interpelación al objeto/sujeto; la literatura Latinoamérica y su aporte con los alcances de su lingüística propia; la semiótica con el carácter de determinar el sistema de comunicación; y la psicología para entender los procesos operativos mentales que asisten a la formación de una idea.

Así, el proceso de construcción de esta tesis comenzó relacionando cronológicamente la documentación adquirida, incorporando a la fotográfica como unidad de análisis y dentro del esquema a los lenguajes, visual, oral y escrito. Las variables e indicadores se vincularon con las experiencias en el trabajo de campo, la teoría de los/as profesionales y el uso de las herramientas materiales e innatas

observables en la edificación de tópicos, construcción de metodologías y sus aspectos operativos. De este modo vemos cómo se complejiza el relato dando lugar a la confirmación de sistemas lingüísticos analógicos al lenguaje visual, donde se abandona la idea abstracta para pasar al conocimiento más certero de los modelos mentales. Pretendiendo pautar lo que se debe hacer mediante una reflexión práctica. Se advierten dos tiempos posibles en la creación mental de la imagen:

-Un primer tiempo enfocado en la idea abstracta del *cómo* se puede objetar y construir, que consiste en pensar lógicamente la elección y representación simbólica.

-Un segundo tiempo en el que se caracterizan y se eligen las *formas y modos* de sustento identitario de las estrategias operativas. Dentro de estas estrategias se vislumbra la enunciación (motivo central de la comunicación formal) agregando una nueva dimensión a la presencia del producto *realidad* al cual podríamos llamar desde los fines reproductivos: *pasaje material al campo de la unidad* que es la fotografía, para el cual nos ejercitamos, retomando un tema ya dado por relevado que es la lectura de una imagen, con sus consecuencias intelectuales. Dentro de esa metodología práctica que llevan adelante los/as que están detrás de las cámaras distinguimos el uso sabio e inconsciente de diversos conocimientos puestos en función, para mediante la criteriosa selección de ópticas, distinguir el propósito que produce en el lenguaje, expresada en su modo de lectura. Dice André Bazin (1999) que “el cine es un fenómeno idealista” “la idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro” (p. 33)

En el desarrollo de esta tesis se puede encontrar el propósito de hacer valer el conocimiento óptimo de la ópticas, emparentadas con los pronombres personales, para llevar a delante un relato conforme a los requerimientos del caso, para ello se emprende un recorrido por la historia como núcleo contextual, un procedimiento técnico sobre el uso de las lentes en la fotografía, una sincronía entre los escritores argentinos y latinoamericanos repasados durante los distintos seminarios del doctorado y la utilización a modo de ejemplo de material fotográfico de mi autoría.

Origen

En este trabajo de investigación se intenta acordar los límites y comparaciones entre los lenguajes escrito y fotográfico. Existe un hacer en la acción de fotografiar que consiste en la elección de la “distancia focal” para determinar la “voz narrativa”. La distancia focal es la medida que nos va a indicar cuánto y cómo nos vamos a aproximar con nuestro objetivo al motivo fotográfico que queremos retratar. Los objetivos están graduados en milímetros. Podemos agrupar estas ópticas en tres distancias de uso frecuente: los grandes angulares, los normales y los teleobjetivos.

Cuando hablamos de voz narrativa nos referimos a la “enunciación” definitiva en una imagen. La enunciación es la totalidad de la situación lingüística y situación extralingüística en la que se produce el enunciado y los factores que intervienen en su producción y en su interpretación.

Esta operatoria teórica ensayística (elección/distancia focal/producto) determina una imagen en principio arbitraria. La intención es encontrar una categorización, clasificación y reconocimiento de estas distancias acorde a su producto (fotografía). Este producto queda establecido en la lectura interpretativa del relato visual. Entonces de la elección de distancia focal se determinaría el relato visual.

Para acordar estas acciones empíricas, encontramos relación directa en el uso de los pronombres personales en el lenguaje escrito. En la construcción de un texto, los/as escritores/as eligen un pronombre personal para posicionarse en el relato. Hablan desde el yo (primera persona del singular), desde el tú (segunda persona del singular) o desde el él (tercera persona del singular). Estas categorías tienen concordancias con las utilizadas en la praxis fotográfica.

Es necesario conectar con estas formas enunciativas utilizadas en la literatura. Reflexionar en la argumentación del yo, tú, él en el lenguaje escrito literaria y verificar sobre su utilización para la clasificación en la fotografía. Es decir.

Enunciación= Texto / fotografía

Fotografía = gran angular / normal / tele objetivo

Escritura= Primera persona/ segunda / tercera

Fotografía = 8 mm, 35 mm / 50 mm, 70 mm / 180 mm, 1000 mm

Escritura = Yo / tú / él.

El objetivo que guía este trabajo apunta a confirmar la similitud entre lenguajes escrito y fotográfico en su operativa de enunciación; establecer códigos de lectura de una fotografía y a determinar la voz narrativa mediante la distancia focal en una fotografía.

Capítulo 1: La fotografía y sus modos

Retórica y enunciación en el relato fotográfico

La fotografía conlleva a la reproducción de imágenes como una carga propia de su existencia, es evidente su capacidad y poder de representar la realidad, por lo que es decible ofrece una referencia efectiva e indiscutible del mundo. Esa dimensión la coloca en un lugar de privilegio entre las demás artes por su figurado realismo.

Pero la disciplina fotográfica no solo consiste en producir información útil en el contenido de la imagen. Cualquiera que sea su representación final, exige en su origen un momento de reflexión, un abordaje retórico previo a la decisión, consistente en el ejercicio de imaginar mentalmente la toma hasta el momento del *clic* o captura final. Ese es el desafío latente en la construcción del relato fotográfico, interceptar la actitud del narrador, que elige una perspectiva que proyecta un punto de vista que indica su posición única, física y psíquica.

Esta selectividad nos es inherente a los sujetos y toma fuerza desde la omisión como estrategia hasta la inclusión como intención. Su modo o esencia consistente en su origen y desarrollo mimético o reproductivo, pero también contiene maneras intangibles e imitativas (y se hace hábito) que serán sometidas a investigación.

La disciplina fotográfica, más allá de sus límites materiales, en su práctica frecuente puede iniciarse en un golpe de vista, en una charla, en un montaje o en una relación con el objeto. Para entender este proceso primario en todo acto fotográfico y medir su dimensión, debemos considerar el efecto voluntario y para

eso es preciso anteponerse a los recursos pre/interpretantes y enfocarnos en la referencia teórica, escapada de la propiedad documental (verosimilitud) y de las respuestas que pueda dar el producto “foto” al que analizaremos posteriormente. En este marco, se propone estudiar las facultades que anuncian la presentación arbitraria de transformación: cultural, ideológica y perceptualmente codificada (Dubois, 1994).

Introducción: Las Maneras

En la transición que vivieron las artes entre el Renacimiento y el Barroco, existió un movimiento artístico que se denominaba Manierismo, nombre que sugiere una conciencia de los/as artistas por romper ciertas reglas y desarrollar su arte a *su manera*. Se cree que representó cierto descontento con las tradiciones artísticas, religiosas, sociales y políticas, y se piensa como un periodo crítico, de exasperación y de violencia expresiva en sus obras.

Lo que nos atañe de este periodo es la trasgresión expresada en desproporción y desequilibrio, tanto en las figuras como en los espacios. Esta sensación que los/as artistas modelaron desde su impronta se puede comparar con las actitudes de la acción de fotografiar, entrados los años '50, desde la aparición de las nuevas formas de mirar que proporcionaron para la fotografía los objetivos *efectistas*, como los angulares y teles, que desplazaron a la *clásica mirada* hacia nuevas sensaciones artificiales de una realidad que a la fotografía le era incuestionable.

Consideramos necesario exponer esta teoría argumentando que la imagen es un artificio, donde la realidad es un parámetro que abastece a la existencia,

reflexionando y ordenando una propuesta con signos intencionales conscientes y no un accidente involuntario. Es oportuno razonar la evolución de la fotografía y sus procesos estructurales en el tiempo, también deconstruir la idea que el dispositivo cámara puede hacer del/la operador/a un/a autor/a, sin dejar de lado el propósito que involucra el mensaje. En tal sentido, sostenemos que es la innovación tecnológica la que nos atañe, sus movimientos artísticos, su papel cultural como herramienta documental o narrativa (de la cual se dignifica como lenguaje) y su función en el ámbito comercial.

Algunas consideraciones en la Historia de la fotografía naturalista

Emma Lewis (2017) en su libro “...ismos, para entender la fotografía” proporciona una selectiva organización temporal destacando que la fotografía en su metodología de origen contiene tres procesos identificados entre 1820 y 1830 que son: “registrar, fijar y reproducir imágenes” (p. 12). En el transcurso de esa década Joseph Nicéphore Niépce tomó la primera fotografía con cámara de la historia, lo que fue considerado el inicio de la reproducción más fiel de la naturaleza. En su trabajo, Lewis (2017) reconstruyó 200 años de historia fotográfica con esmerados recursos revisionistas, de los cuales nos interesan el movimiento Realismo artístico también llamado Naturalismo originados en Francia a mediados del siglo XIX.

Esta corriente, que incursionaba en las artes plásticas y la literatura, basaba su representación en una mimesis pretendiendo otorgar una imagen verosímil del objeto. Dicha innovación argumentativa se origina con la invención del sistema fotográfico como medio de expresión en la Revolución Industrial (segunda mitad

del siglo XVII) donde, a partir de la variación en la estructura social, la fotografía es indispensable para dar testimonio de la actualidad.

Usos y funciones

Hasta aquí la fotografía satisfizo las necesidades de los gobiernos, científicos/as y antropólogos/as, representando el mundo de una manera precisa. Repasemos que los avances tecnológicos proporcionados por el uso de la placa fotosensible, los diafragmas cerrados y las mayores velocidades de obturación facilitaron el trabajo de campo hasta llegar a la instantaneidad de objetos en movimiento llegados los años 1880. Pero es sobre finales del siglo XIX que los/as historiadores/as concuerdan en una maduración de la fotografía que se demuestra en el interés por el registro de la experiencia humana como documento social.

En este sentido, los/as trabajadores/as, los/as desempleados/as, los/as vagabundos/as y los/as burgueses/as, así como hombres y mujeres con sus características físicas de otras culturas para su estudio médico y antropológico, se convirtieron en el punto de interés. Este gran cambio cultural en la *fotografía comprometida* fue posible por la perfección constante de la impresión en diarios y revistas, por lo que la realidad editorial dejó pasmada la masividad del producto motivando el trabajo de fotógrafos/as en las calles: las cámaras livianas, los obturadores que se abrían y cerraban en milésimas de segundo y los negativos de placa seca con mayor sensibilidad a la luz fueron el incentivo.

La palabra impresa es presentada junto a fotografías de carga realista: esta *verdad* es de fácil comprensión y, fundamentalmente, accesible y peligrosa, ya su capacidad de persuasión permite manipular a los/as consumidores/as que

consideran al texto como una palabra irrefutable y a la fotografía de una veracidad incuestionable.

En su exposición “Fotografía, democracia y (sin) razón: La imagen ante el dolor del otro” Juan Albarrán Diego (2009) entiende a la fotografía como el elemento fundamental en la revolución tecnológica desde su invención fenomenológica vinculada a la modernización urbanística, artística y socioeconómica de las sociedades más adelantadas. Además, incorpora un término que, a futuro, se hará más evidente por el uso de los dispositivos móviles que es el de la “democratización de la fotografía” observando que se elimina la noción “burguesa”¹.

“La foto pone a disposición de amplias capas de la población la capacidad de auto representarse, de obtener imágenes de sus propios cuerpos, algo hasta entonces reservado a las clases altas que podían encargarse de retratos a pintores y dibujantes. Esas fotografías ya no serán piezas únicas, sino simples copias sin original, imágenes reproducibles y comercializables a buen precio como cualquier otro bien de consumo en una economía de mercado. Democratización también del conocimiento, de la posibilidad de contemplar monumentos o acontecimientos históricos que se conservan o tienen lugar en rincones inaccesibles del globo. Sin embargo, resulta paradójico que esa misma técnica de producción de imágenes vaya a convertirse en el principal medio de represión de los sujetos en una economía capitalista de la representación” (Albarrán Diego, 2009, p. 137).

¹El término “democratización de la fotografía” hace alusión a la supuesta democratización de los medios de producción y difusión de imágenes y la consecuente pérdida de confianza hacia su capacidad para reproducir la realidad, quienes (los medios e instituciones que) detentan el poder para significar las imágenes siguen y seguirán controlando la construcción (y constricción) de nuestra realidad. Sólo la modificación de los órdenes institucionales y de las significaciones sociales de las imágenes podría liberarlas del insoportable peso de la representación. También podemos referirnos a la democratización de la fotografía en términos de Freund (2006), quien considera a la fotografía como medio de reproducción que ha democratizado la obra volviéndola accesible a todos. Debemos tener en cuenta que la denominación más acertada es aquella que sitúa a la fotografía mediante su acceso popular, donde se determina que las clases más bajas por intermedio de sus más- medias o sus cámaras en dispositivos móviles cuanta con un sistema de reproducción portátil y gratuito atento a sus necesidades.

Desde la perspectiva de este autor se entiende el presente de los/as fotógrafos/as: la mayoría irreflexivos/as e irresponsables del poder de circulación suscripto como realidad paralela, para representar el control que creemos tener. Se puede agregar que la realidad también pasa por el conflicto y la vigilancia, que, si bien la documentación de nuestro día a día es parte de nosotros/as, existen dispositivos que controlan nuestras vidas, se camuflan y hacen que aceptemos ser dominantes y dominados/as.

Recursos estéticos

Entrados en el siglo XX, los nuevos procesos técnicos más los recursos estéticos fotográficos son utilizados por los vanguardistas. Este enfoque que incluye la innovación tecnológica y sus movimientos artísticos no está vinculado a momentos específicos sino al análisis de grupos que, retrospectivamente, fueron bautizados e incluidos por la crítica o por los enunciados de manifiestos. La intención es encontrar un puente en la evolución y desarrollo que articule ambos lados de la expresión: el profesional y sus modos más los enriquecimientos que brindaron las corrientes experimentales y innovadoras respecto a la cultura.

Es precisamente en los/as referentes del vanguardismo que encontramos a quienes utilizaron de la fotografía su gráfica manipulable, en tanto los/as surrealistas se alejan del realismo con fundamentos psicoanalistas, explorando la solarización y la doble exposición, la representación del cuerpo de forma onírica, a veces inquietante. Este producto, que se lograba en el cuarto oscuro mediante el uso de espejos o cámaras de formas no convencionales, es el principio de la

distorsión, al que llamaron Brulage, tal vez el origen de los grandes angulares y su efecto.

Los/as cubistas se acercaron al desarrollo de una nueva narrativa en la intención de multiplicar los puntos de vista en una misma imagen. Pero ninguno de estos ismos da cuenta ni deja reconocer el uso de distintas distancias focales con recurso decisivo del relato.

Seguido su tránsito, la fotografía incursionó en las naturalezas muertas, experimentando en la composición, la iluminación natural/artificial y la reproducción de texturas/formas, lo que se puede categorizar como figuración/abstracción, interesados/as en la percepción. También el género del retrato formó parte de aquellos adelantos temáticos; en principio, a causa de los estudios que se encargaban y, luego, la aparición de aparatos más fáciles de manipular, dando nacimiento al/la fotógrafo/a aficionado/a. Entonces aquellos/as que visitaban al/la profesional para retratarse, ahora se fotografían ellos/as mismos/as.

Y así todo comenzó a popularizarse. Lo señala Walter Benjamin (1935) en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde la fotografía es su alter ego, necesaria para demostrar su teoría crítica sobre la destrucción de la originalidad artística –a la que da a llamar “la pérdida del aura” (p. 22)– y se aproxima a su momentánea crisis. Pero la fotografía resiste y el punto de vista reacciona enfocando a una nueva objetividad y las obras son transformadas a desmesurada escala: los objetos y sus medidas originales no son reconocibles y el mundo está en constante movimiento como dicen los/as futuristas. Si bien las tendencias han sacado de su aislamiento a las obras de arte, también las ha puesto

en un lugar de parcialidad y de modificación. Aquí también puede que sea el principio de los teleobjetivos y de la macro fotografía.

La fotografía había cambiado la visión del hombre y todo dependía de quien sea el que esté detrás de la cámara.

Este parcial análisis histórico da cuenta de que los constantes avances tecnológicos dieron evolución al lenguaje fotográfico, particularmente iniciando con la llegada de las nuevas distancias focales *exageradas* un proceso extraordinario, demostrando el deseo fervoroso de violar la realidad.

Las nuevas ópticas

No existen fechas concretas que den cuenta de la inclusión de las nuevas ópticas, que en principio parecen ser resistidas como toda rotura academicista, pero la despiadada realidad del nuevo capitalismo nacido en las postguerras hace que los/as usuarios/as se aferren a un nuevo sistema de creencias. En este sentido, Freund (2006) valora la inclusión de la tecnológica japonesa entre los años 1966 y 1970 dotando al mundo de complejos zoom, adelantando el futuro de los objetivos a puesta a punto automáticos. Los/as fotoperiodistas dan cuenta de ello ya que utilizan en los reportajes multiplicidad de registros con la variedad que ofrecen las ópticas arbitrarias, produciendo distintas vistas en un mismo acontecimiento agregando a las coberturas dramatismo y falseamiento, lo que ha sido prejuzgado y luego necesario comercialmente.

Las nuevas miradas que poseen estos dispositivos ópticos atestiguan que nada de lo que sucede es predecible y que la realidad se reconfigura, pues

demuestran efectos movilizadores y alcanzan el fin de zamarrear a los/as espectadores/as y a sus arcaicas formas que tienen para ver el mundo, al ser humano, lo presupuesto sobre la vida y la muerte. Determinan las formas de ser/hacer y de decir/representar exponiendo sus reglas y sus alcances. Los temas, las composiciones, los géneros y los propósitos son un sentimiento de extrañeza ante una infrecuente visión que brindan las ópticas más poderosas y cargadas de nuevas sensaciones.

Aquellas sensaciones naturales que percibían nuestros/as antecesores/as perdieron valor, se tornaron aburridas, dando apertura a imágenes insólitas intimidantes y seductoras. Consintiendo nuevos métodos narrativos todavía incuestionables y extendiendo al nuevo relato en la post modernización, mediante la conformación del sujeto desde su destino individual, la pluralidad de enfoques, abandonando las utopías. En palabras de Byung-Chul Han (2020),

“la coacción de la exposición nos despoja, a la postre, de nuestro rostro. Ya no es posible ser el propio rostro. La absolutización del valor de exposición se manifiesta como tiranía de la visibilidad. Lo problemático no es el aumento de las imágenes, sino la coacción icónica de convertirse en imagen. El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia (...) La comunicación visual se realiza hoy como contagio, desahogo o reflejo. Le falta toda reflexión estética” (p. 31).

Concuerdo con el autor sobre el discurso público, que es lo que nos concierne, con el fin de encontrar que los relatos fotográficos cobran sentido y son elaborados mediante el uso de las distancias focales con inserciones. En este sentido, Byung-Chul Han (2020) nos obliga a reflexionar criticando la frivolidad de las imágenes alteradas a las que denomina *transparentes*, de *contacto inmediato* o *pornográficas*, para establecer un contacto entre la imagen y el ojo social. Le otorga

a la imagen una transmisión operacional acelerada de la obscenidad, dando ayuda al desnudo desvergonzado que, a mi entender, proporcionan estas esferas de nuestra imagen y semejanza.

Nueva fotografía

Dentro de las prácticas usuales de la *nueva fotografía* y los alcances de los modernos dispositivos, encontramos la auto/foto o comúnmente entendido como efecto *selfie*. En esta novedosa práctica de auto fotografiarse² advertimos el uso de la aberrante angularidad del “Yo” como elección de distancia focal. Debemos ser criteriosos/as en la descripción de esta praxis ya que ha venido a enriquecer al género retrato, manifestándose sobre las ruinas de la vieja foto familiar o mejor aun reemplazando fiel mente al autógrafo.

Dentro de las manifestaciones consideradas novedosas, el auto retrato se carga de un satirismo irónico dejando detrás los decorados, las poses clásicas y convencionales de los primeros años de la fotografía para ingresar en un despiadado banalismo donde los/as retratados/as se distinguen en sus facetas consumistas, demostrándose favorecidos/as en sus nuevas realidades.

Philippe Dubois (2015) nos alecciona en la relación entre la fotografía y el término *realidad* aduciendo que fue conformando tres etapas evolutivas: un

²El autoretrato en la fotografía es un tema recurrente, en este sentido es importante aclarar que auto-foto es la acción de fotografiarse delante de un espejo con una cámara fotográfica, donde se haga evidente la apariencia más el dispositivo. El término “novedoso” está utilizado para destacar el cambio de significado del auto retrato a partir de las nuevas tecnologías, donde el portador del dispositivo móvil con cámara frontal (para poder auto encuadrarse) se retrata a la distancia mediante un auto disparo, un palo de *selfie* o el alcance de su brazo. En la fotografía el término “retrato” se entiende como una convención entre las partes: la persona a fotografiarse le da permiso explícito al/la fotógrafo/a de ahí el uso del término re-trato.

primer momento donde la fotografía se concibió como espejo de lo real, un segundo momento en que fue vista como una transformación de lo real, y un tercer momento (en que el autor se incluye) en que la fotografía es pensada como una traza o un vestigio de lo real.

Es semejante la opinión de Dubois (2015) a la teoría de Cora Gamarnik (2020) donde dice que “los tres momentos están presentes en la historia del fotoperiodismo y conviven simultáneamente en la concepción sobre este oficio, en los que el carácter indiciario de la fotografía se combina con sus efectos de realidad” (p. 23). Concuero, la fotografía cambió, como cambiaron las miradas reales. Hoy y por mucho tiempo el mundo puede ser verdadero o falso, dependerá de la posibilidad o imposibilidad de que los hechos ocurran, de acuerdo al concepto de normalidad que rijan en esos momentos.

Registrar, capturar o representar la realidad se tornó una utopía, y la búsqueda histórica de la mimesis es propicia de ejemplo donde el arte inmemorial y la fotografía consciente se preguntaron ¿cómo represento esa realidad? Y ¿cómo me acerco a esa similitud? El tiempo atestigua que al representar respetamos una gramática de otros, en tanto son reglas y principios. Es lenguaje en su pura autonomía, es mutuo, el lenguaje crea realidad y la realidad crea lenguaje.

André Bazin (1999) en su libro “¿Qué es el cine?” define al cine como el arte de lo real, puesto que tiene la habilidad de captar la realidad, no solo para poder representarla, sino para elaborar un contenido fílmico verdadero. En efecto, Bazin (1999) da cuenta de un conflicto instituido en la forma de hacer y entender al cine. En tal sentido, Trujillo Carreira (2018), lee la obra de Bazin y afirma que éste

“sostiene que la realidad y el arte alcanzan su mayor conexión en el cine, ya que es el único soporte capaz de representar fielmente, sin ninguna manipulación de por medio. A raíz de los nutrientes que otorga la realidad a la imagen, el cine confecciona un lenguaje con el fin de crear su propio espacio. A través de sus palabras, promulgó que el cine tiene las herramientas necesarias para poder crear un mundo imaginario y artificial, de modo que el espectador, acepte que dicha ilusión es real” (s/p).

Estas consideraciones propias del audiovisual con analogías teóricas para la fotografía nos dejan entender que los nutrientes a los que se refiere Bazin (1999) son y serán teatrales, provisorios, alterables y superantes. Las herramientas cambian con los lenguajes visuales, como cambian los procesos expresivos. Hoy todo es táctil, públicamente íntimo, pero tenemos que tener en cuenta que Bazin describe y defiende un cine nuevo, de denominación y práctica neo realista en un tiempo propicio de consolidación como fue la postguerra. Entiende estas obras como un instrumento de exploración mecánico con base fotográfica y por consiguiente *real*, en la cual desde el primer momento interviene la mediación humana.

En definitiva, digamos que el cine y la fotografía de post guerra son adquirentes de una identidad justificada: El estilo que caracteriza al neorrealismo es un cine muy cercano en su estética al documental, muy directo, en escenarios o decorados naturales, contando con actores/actrices no profesionales entremezclados/as con otros/as que sí lo eran, presupuestos muy bajos de producción, un uso intenso de la luz natural en los rodajes y una temática social muy cercana a la vida diaria de la acaecida clase trabajadora.

El neorrealismo es catalogado inocente, pero su profundidad psicológica consiste en abordar los pensamientos, las certezas, las curiosidades y los sueños que perseguían los hombres. Este nuevo realismo concibe la coexistencia estético-psicológica: por estética describe a la obsesión de semejanza que refiere al realismo y su contrapartida o subyacente en lo psicológico que lo asemeja a la autosuficiencia del/la autor/a. De ahí que convive en una imagen un pseudo realismo cargado de una ilusión que resulta imitatoria pero no estricta.

Si Bazin (1999) tiene razón en el histórico conflicto del cine/arte, y este conflicto cohabita en cada una de sus expresiones donde entiendo que lo estético se hace clásico en su contemporaneidad y lo psicológico se propone sugerente y se impone como novedoso, es ineludible en los tiempos que corren analizar el contenido y continente de una imagen fotográfica.

Entonces el continente que ofrecía la fotografía desde su invención se podría establecer en un estadio clásico hasta la aparición de las nuevas técnicas: los ya mencionados objetivos, como destaca el fotógrafo americano William Klein quien popularizó el uso de los grandes angulares haciendo cobrar a la imagen una fuerza inusitada acercando al espectador al acontecimiento. Estos angulares modificaron el contenido instalando singularmente el producto fenomenológico foto en un escenario binario como proceso estilístico controversial.

Esta perspectiva temporal nos permite definir a la foto como creíble en su continente, que oprime en su corazón un mensaje intrínseco estable en la percepción calculada de un bien útil que estatizará la real existencia, y en su prejuicio como una intención no casual en su contenido.

Esta investigación consensua que, como un/a cocinero/a que conoce los ingredientes e intenta sacar provecho de éstos, los/as fotógrafos/as se aventajan en el buen manejo de estos recursos: la luz, las escenas, los sujetos, las referencias, el color, el sentimiento y obsesiones.

Podemos hoy reconocer que una fotografía es la conclusión momentánea de inspiración y técnica: inspiración determinada por la decisión temática, y la técnica como la deliberación de los saberes adecuados, entre ellos las distancias enunciativas con las que se produce una simultaneidad, un viaje en el tiempo, un pronombre, yo, tú o él, una memoria. O como dice Borges (1944, p. 9) “en alguno existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos”.

Capítulo 2: Lenguaje fotográfico

En el capítulo anterior se destacó la intención de recuperar la realidad en el imaginario de los/as fotógrafos/as, acentuando que el *relato real* se transformó desde la incursión/uso de las ópticas efectistas identificando la situación como temporal.

Podrían parecer pormenores a los cuales fue y es sometido el dinámico lenguaje en el intento de significar mediante una imagen; pero es de nuestro interés en este capítulo plantear la problemática sobre las condiciones y herramientas narrativas, los límites y alcances fundamentales con las que se encuentra el relato visual y sus analogías sintácticas de orden: sonoras, escritas y gestuales a fin de llegar a presentar / entablar un manejo eficaz del signo en la fotografía.

Sin pretender llegar a poner a la imagen en un laboratorio con el fin de desarticular minuciosamente a cada signo que la compone, el interés está en formular que, en un camino compositivo de un fenómeno visual, su competencia con lo legible se advierte como un síntoma de cambio de época a las que Vilém Flusser (2017) llama “Imágenes técnicas o sintéticas” (P. 65)³.

Flusser (2017) presagia el dominio de las imágenes técnicas en la sociedad del futuro, categorizando a la producción de las imágenes en dos estadios: primero,

³ Es de destacar en Flusser haber advertido un cambio en la vida cotidiana consistente en la introducción de las terminales informáticas como portadoras de información codificada. “Como la estructura de la mediación influye en el mensaje, hay mutaciones en nuestra vivencia, nuestros conocimientos y nuestros valores. El mundo ya nos presenta más como línea, proceso, acontecimiento, sino como plano, escena, contexto, como era en la prehistoria y como todavía es para los analfabetos. Sin embargo, el presente ensayo procurará demostrar que no se trata de un retorno a una situación prealfabética sino a un avance hacia una nueva situación, poshistórica, sucesora de la historia y de la escritura” (2017, p. 29).

la imagen fiel a través del/la autor/a y segundo su cambio posterior a través de un dispositivo programado para esa función. Un estadio pasajero del dispositivo como distorsionador de lo natural a lo artificial, al cual nos adaptamos por comparación de uso y apropiación de las técnicas sintácticas propias del lenguaje escrito que intentan establecer un principio de orden fundamental en el sistema narrativo en la imagen. También Dubois (2015) piensa las imágenes y acude a un dispositivo como forma de pensamiento analizando la cámara como mediador. Sin embargo, retomaremos a Flusser (2017) entendiendo que el dispositivo de la lingüística será la sintaxis.

Ordenar: “Retórica y enunciación”

En la episteme lingüística y dentro de su pragmática abundan herramientas provechosas, para ello es de vital importancia concentrarnos en los conceptos objetos, sujetos y acto fotográfico, involucrándolos en un ambiente gramatical. Para ello debemos otorgarles a los objetos/sujetos una lectura en palabras.

El uso de una sintaxis apropiada permite dominar el lenguaje concentrándolo en un orden útil que vale para comunicar formando oraciones que luego traduciremos en ideas o emociones. En definitiva, la búsqueda es de un sentido completo y, en esa acción receptora, descubrir la palabra que le sea significado al objeto/sujeto (personas, animales o cosas) y luego la palabra que demuestre aquello que el objeto/sujeto hace, es decir el verbo. Y nos interesa saber qué se dice del sujeto/objeto al que denominaremos predicado. Y, por último, cuando consideramos haber dominado estas articulaciones de lo que se hace y lo que se dice, es posible cambiar en un sentido inverso el carácter del objeto, buscando un sujeto nuevo del cual tenemos las opciones de los pronombres

personales *yo, tú, él* y sus plurales nosotros/as, vosotros/as o ellos/as. Y de esto nos vamos a encargar demostrando que la lectura fotográfica tiene siempre una persona gramatical establecida en su constatación.

Cuando hablamos de un sujeto nuevo simplemente nos referimos a una distancia focal distinta. Esa es la parte analógica y pragmática de los lenguajes: entender la sustitución, lo que puede parecer muy obvio en los lenguajes oral y escrito. Nos parece fundamental en la lectura visual icónica la necesidad de comprensión y perfeccionamiento en su fase constructiva emisora, de otra manera y sin un manejo efectivo es improductivo para determinar el significado del fenómeno *relato* dentro de la fotografía.

Interrogar una foto

Como todo lenguaje, el fotográfico define su estructura en el sistema de relaciones que los signos establecen entre sí (objeto/sujeto y circunstancias espacio-temporales). Si bien una fotografía es un signo en su totalidad, sus interlocutores (llámese contexto/panorama, fondo, objeto/sujeto) también son signos elementales que, por consiguiente, pueden ser interpretados independientemente, en tanto aislados adquieren un rasgo autónomo. A este juego de signos Roland Barthes (2003) les llama “co-presencia” (p. 54) y describe estas operaciones adentrándose en una aventura, una agitación interior, de aquellas fotografías a las cuales interroga. Sin embargo, su análisis es sugestivo puesto que no investiga la técnica, sino que eventualmente busca una intencionalidad afectiva, sintetizando en ver, sentir, notar, mirar y pensar.

Razonando que una foto contiene en su esencia signos provistos por el/la autor/a, y sus dualidades, descubiertas en una segunda lectura, una forma dialéctica que es la interpretación del *gesto* que domina el objeto/sujeto y contexto relacionado con su acérrimo compartidor/competidor: objeto sujeto o su circunstancia en el espacio.

En síntesis, la imagen contiene una inseparable *totalidad* que redondea un significado llegando a través de la percepción y el pensamiento. Esto a diferencia de lo que plantea Arnheim Rudolf (1979) en donde la comprensión de una imagen es una condición primitiva, un fenómeno donde no es importante “la existencia material de las cosas, sino los efectos que éstas producen o a que se someten” “Remplazar a los objetos, animales o seres humanos reales, y de ese modo asume su cometido de prestar toda clase de servicios, registra y trasmite información; gracias a él es posible ejercer “influencias mágicas” sobre seres y cosas ausentes”. (p. 156).

Estas dos formas singulares de leer, tanto la generalizante o la particular, llegan a un mismo puerto ubicado en la recepción de un sentido.

Tiempo: “Retórica y enunciación”

Representar la realidad es un conflicto permanente para el/la emisor/a de una imagen. Si de algo estamos seguros es que una fotografía no puede tener el carácter de incomprensible; esto es, podríamos especular que un objeto/sujeto es pensado en un estado pasivo o activo, en un estado de normalidad o anomalía, que solo genera en la percepción algo demasiado estable o inestable, sin embargo, el/la

receptor/ exige trasgresión, desequilibrio en su condición *real*, expectante de encontrar el interés. Eco (1989, P. 131).

Una relación estructural existente es la concentración de tiempo asumido en el producto fotográfico: desde el momento en que el objeto/sujeto se coloca en una dimensión o contexto el tiempo es parte del relato, es intuitivo, es una concreción efectiva de la naturaleza; a diferencia de los otros lenguajes como el habla y la escritura, considerados lenguajes artificiales, de los cuales se desprende lo ficticio.

Es fundamental iniciar este proceso de investigación sobre cómo interrogar una fotografía desde el recurso que integra el relato retórico en la dimensión lingüística del acto fotográfico (basada en que el entender/interpretar y el entenderse/interpretarse, son la capacidad del ser humano de relacionarse consigo mismo y con los otros mediante el uso del lenguaje, constituido éste por signos y símbolos,) y en la enunciación como efecto de sentido de los procesos de semiotización.

Sintetizando, estas herramientas del lenguaje, como la retórica/enunciación en su etapa *idearia*, son necesarias como objeto de estudio para establecer cómo se constituyen las maneras discursivas que la fotografía utiliza para provocar un efecto discrepante del signo.

Esa acción, inmaterial a priori, de la conformación de una imagen, donde interviene la ontología y lo semántico, en el orden de lo psicológico llamada “representaciones sin objeto” (Luis Niel, 2019, p. 18) exige una momentánea referencia irreal que empuña “un desierto de lo real” (Niel, 2019, p. 32), ya que basa

su existencia en la ausencia efectiva de sentido, es decir carece de entidad hasta convertirse en registro.

Mencionar o pronunciar es proporcionar una identidad, una voz al sujeto, pero la imagen fuera de su lógica real, en su primaria idea es muda, es enigmática hasta no entender de dónde proviene lo enunciado.

La retórica en la conformación del relato en las fotografías, sistematiza el proceso de una conversación imaginaria entre la luz, tiempo, encuadre, objetos y la composición, entre otros; y la enunciación articula la forma en que se manifiesta ese relato. De estas combinaciones dependerá la eficacia comunicativa.

Ese relato es inconcebible sin un/a receptor/a, en tanto la condición dialógica es inherente al lenguaje, el acto de decir en los diferentes lenguajes es fundar al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso (María Isabel Filinich, 2011, p.9).

Sintaxis en la imagen

Como toda novela literaria que tiene una estructura de principio, desarrollo y fin, la foto también es un relato construido. Ciertamente existen diferencias sustanciales entre lo que se ve y lo que se lee, en tanto es necesario un manejo de/los lenguajes.

En “La sintaxis de la imagen”, Dondis (1973) dice que el uso de la palabra “alfabetidad” junto con la palabra “visual” determina una histórica convivencia y que su efectividad comunicativa puede lograrse mediante el estudio, otorgando a la “alfabetidad” visual la misma categoría que al saber leer /escribir.

“Alcanzar la alfabetidad a través de la lectura y la escritura, aunque podamos aprender a entender y usar el lenguaje en ambos niveles operativos. Solo el lenguaje hablado evoluciona espontáneamente. Los trabajos lingüísticos de Noam Chomsky indican que la estructura profunda del lenguaje es biológicamente innata. La alfabetidad verbal, el leer y escribir, ha de aprenderse en cambio mediante un proceso escalonado. Primero aprendemos un sistema de símbolos, formas abstractas que representan determinados sonidos. Esos símbolos son nuestros A B C, el alfa y beta del lenguaje griego que ha dado nombre a todo el grupo de sonidos-símbolos o letras, el alfabeto. Aprendemos el alfabeto letra a letra y después aprendemos las combinaciones de letras y sonidos, a lo cual llamamos palabras, que son los representantes sustitutos de las cosas, las ideas y las acciones... Cuando los dominamos, nos es posible leer y escribir, expresar y comprender la información escrita (...) Pero el uso de la palabra “alfabetidad” en conjunción con la palabra “visual” tiene una enorme importancia. La vista es natural; hacer y comprender mensajes visuales es natural también, hasta cierto punto, pero la efectividad en ambos niveles solo se puede lograr mediante el estudio” (Dondis 1973, p. 21-22).

Como consecuencia: si el lenguaje escrito en su alfabetidad concreta una estructura organizada que puede enseñarse desde temprana edad, el lenguaje visual siendo una invención de la humanidad también puede enriquecerse de la grafía combinatoria de sus signos, su modo de sintaxis y sus proposiciones preindicadas.

Debemos localizarnos en la significante fotografía para encontrar un indicador resultante del aprendizaje y las maneras que tiene el propio lenguaje fotográfico para expresar. La fotografía es también la intención de imaginar al sujeto que la ejecuta, pues el sujeto aprendió a reconocer la potencia que brinda el *iconismo* y la necesidad de la palabra mutua. Sin embargo, queda abierta a la vivencia la carencia de significado, por lo tanto, ver es una acción natural y por lógica se limita a ser, y leer no es una experiencia genuina que el/la autor/a

proclame como real, es inauténtica, pero la imagen es inocente desde su capa superficial, considerando que su elaboración de conocimiento es infinito, solo hay que desplegar el mapa de complejidad paulatina, delimitando el funcionamiento motor que permita leer lo que realmente contribuye al relato presente.

La enunciación

Tal como habíamos aclarado que la enunciación consiste en una situación específica que queremos darle a una palabra o a una imagen. Esa carga enunciativa es reflexiva y presumible, asignando una función favorable al entendimiento del relato.

Más adelante describiremos y reflexionaremos sobre que la alfabetidad de la imagen estará abordada desde una visión general, apoyada permanentemente en la estructura icónica, afectada para su análisis con los lenguajes oral y escrito. Esta intención además va en concordancia con detectar una nueva modalidad enunciativa.

Al respecto surgen dos preguntas principales: ¿Existe la reflexión alfabética en la imagen? ¿Así como podemos detectar una falta ortográfica en una oración, podemos advertir un contenido grotesco en construcción de un relato visual?

Existe un lenguaje visual y por consiguiente un “idioma que le es propio a la fotografía. En el libro “Estética de la fotografía” de Francois Soulages (1998) se traen a colación los pormenores de un relato poético, al afirmar que “un poeta – escribe René Char– debe dejar huellas de su pasaje, no pruebas” (p. 19).

Pruebas son precisamente lo que a la fotografía le atañe, en tanto su disposición social y comunicativa en la construcción de una estructura conformada por sistemas de conceptos enlazados. En consecuencia, dejando al arte de lado y a la estética en particular, nos adentramos en un análisis práctico de signos, considerando que leer es ocupar un ámbito en esencia constatable.

Barthes (2003) sostiene que la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa, en tanto es la ocasión la que determina a la fotografía que uno comparte. Para explicar esto, el autor toma el ejemplo de un niño que señala algo con el dedo y dice: “¡esto, es esto!”, para concluir que la foto nunca se distingue de su referente. Barthes (2003) entiende a la ocasión como una oportunidad lingüística de la imagen, en tanto escoger ciertos objetos no siempre produce un interés expresivo.

La existencia de una alfabética de la imagen y su conocimiento proporciona en la lectura de una imagen un nivel superior a los expresados en la información referida. Es decir que la enunciación consta de niveles binarios interpretativos: a) el nivel objetivo, propio de la dimensión plana, directa o de identificación (objeto); b) el nivel subjetivo atribuible a una intención del disertante o propósito (sujeto). En resumen, a la lectura de una imagen le debemos lo explícito y lo implícito. Tal vez existan otros niveles post explícitos e implícitos que contengan nuevos resultados sincréticos interpretativos del relato, pero no viene al caso.

Por consiguiente, en el relato fotográfico y la construcción de su enunciado, detectaremos al objeto en su carácter subjetivo (el que le otorga el sujeto). El sujeto se posiciona como poseedor del objeto y su representación enunciativa

impone un nivel provocativo y controlador del relato. Cuando hablamos de otros niveles me refiero a que el lenguaje en su fase interpretativa y la convivencia de niveles inferiores y superiores es inagotable en su sugerencia significativa.

Las palabras electas o los objetos confrontados por el sujeto narrador constituyen un cuerpo, el efecto o indicio de ellas o ellos depende de su combinación en un sistema, donde la intención de unificación conforme una unidad autónoma, pero independiente.

En el uso de los verbos descriptivos de temporalidad como el pasado, el presente y el futuro, pueden involucrar en el relato tiempos parciales y superpuestos, evidenciando su interactividad participativa. Más que nada en el uso de las personas gramaticales, que no son indiferentes en la construcción del relato, porque se advierte la actitud del sujeto ante el armado de la frase. En todo relato con coherencia temporal -tiempo verbal- elegido para demostrar una acción se le antecede el pronombre personal -Yo, tú, él.

Para ejemplificar: analizando las unidades (en este caso texto orales) diremos que las partes de una oración tienen una lógica funcional: el sustantivo corresponde a seres vivos y cosas, el adjetivo a sus cualidades y el verbo a sus acciones, todo involucrado en el enmarcado de una referencia temporal, acompañados de signos de puntuación que intervienen mecánicamente, a los cuales les concedemos una confianza que ejerce el/la narrador/a. Dice Enrique Anderson Imbert (1999) que

“la supresión de esos signos -o su uso irregular- suele producir efectos engañosos: una sintaxis muy gramatical, si se le quitan los signos hace creer al lector aturdido que está frente a un desordenado fluir psíquico, como si un

pensamiento interrumpiera a otro, la lengua del narrador se fundiera con la del personaje o voces de distintos personajes sonaran en coro” (p. 196).

Parece coherente o incoherente, adrede o intencionalmente, para el caso pura estrategia del/la narrador/a en el uso y la distribución de los signos de puntuación.

El Yo, tú, él en la imagen

Los pronombres personales designan a las personas que participan en un acto verbal. Sirven, por tanto, para referirse a las personas gramaticales en un discurso en tanto son palabras con valor deíctico, es decir, el sujeto señala a los/as participantes en el acto comunicativo (hablante y oyente). En resumen, la literatura y el habla los utilizan para comunicar dentro del mensaje lingüístico: al “yo” como el actor que cuenta la historia, como el que habla, al “tú” como al que se dirige uno, y al “él”, como la persona que está ausente (Butor,1967).

Como ejemplo sirve un texto del Julio Cortázar (1959) de la novela “Las babas del diablo” que dice “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (p. 1).

Signo, lengua y habla

La independización de la imagen de los términos orales/textuales se establece en su expresión concreta del espacio temporal. No hacemos referencia al punto de vista entendido como la noción de posición que articula el sujeto con respecto al objeto para la representación espacial, o la ubicación del objeto para

que sea bien visto, ni siquiera la longitud o perspectiva, sino a una personificación del sujeto con respecto al objeto del relato. Pues a priori cabría una pregunta: ¿de qué manera va a participar el objeto con respecto a las circunstancias en la que se encuentra el sujeto en su actitud de relatante?

Los/as fotógrafos/as entienden que el relato visual se determina por la elección de las distancias focales. Todo acto de fotografiar donde preexiste una inconsciente elección de distancia fundamentada confirma, de hecho, un relato que obedece a la consistencia en el significado que el objeto propone. La elección de la distancia confirma una estrategia organizativa, rompiendo el núcleo discursivo, adecuando su enunciación a los valores emocionales engendrando una polifonía de facetas del significado.

Por consiguiente, los/as fotógrafos/as cuentan con tres grandes grupos de distancias focales de uso común en las cámaras convencionales a los que llamaremos ópticas fijas, que son el gran angular, el normal y el teleobjetivo.

Por medio de las distancias focales el/la fotógrafo/a resuelve problemas particulares comúnmente asociados con obstáculos, es decir que le soluciona acercarse al objeto, alejar al objeto, ver tal cual es el objeto y despegar al objeto de su fondo o asociarlo, entre otras opciones. Esas premisas son posibles de acuerdo a la capacidad de la óptica y su composición.

Entendamos que hablar de elección de óptica para fotografiar consiste en decidir cuál distancia focal, de los tres grandes grupos, será de mayor utilidad para relatar. En este sentido es propicio recordar que solo se puede estar en una sola distancia a la vez en el momento de la captura, salvo el caso del efecto *zoom*

(objetivos con muchas distancias focales) utilizado en exposiciones largas donde se pueden variar los ángulos desde un solo punto concéntrico.

Del mismo modo, la referencia *foco* se puede tener en cuenta en la elección de una óptica, en tanto la calidad de sus cristales proporciona a la imagen fotográfica mayor nitidez y detalle, y esta fórmula óptica se obtiene cuando el objeto está a una distancia determinada en línea al objetivo de la cámara. El foco es único y plano, y generalmente, y a fines compositivos, se deposita en el lugar de la imagen que el sujeto considere con mayor peso visual.

La elección de una distancia en las voces escrito/narrativas o en las orales/discursivas se entienden como *focalización del personaje u objeto/sujeto*. Esta focalización de distancia personal, como mencionamos, donde el sujeto relatante elige los pronombres personales “yo tú él” para recrear una frase, corre con la ventaja diegética de poder combinar la primera, segunda y tercera persona creando un espectador omnisciente, lo que implica que puede estar presente el objeto en varios lugares a la vez o estar en todas partes fundando un horizonte de expectativas en el receptor. Esta unidad de “cosmos dialéctico” (Catalá y Domenech, 2005)⁴ agrega una dinámica significativa en los personajes, funciones, tiempo y espacio.

Reparemos en la teoría y técnica del cuento de Imbert (1999) donde argumenta que un cuento es una unidad indivisible y que su estructura concibe cuatro formas enunciativas: narradores que están dentro del cuento y narran en primera persona (protagonista testigo), narradores que están fuera del cuento y

⁴“Cosmos dialéctico” es un término que se conforma de la utilización que hacen Catalá y Domenech (2005, p. 348) cuando se refiere a la superficie del relato, y a la constelación de significados, evocando al hipertexto, como forma de organización, exactamente habla de distintas capas temporales que corresponden a signos, constelaciones estables e inestables dentro de una red de significados.

narran en tercera persona (omnisciente o casi omnisciente) , y la segunda persona que está personificada en emociones, imágenes y pensamientos que pasan por la mente del monólogo, asomándose a la intimidad ajena permitida (actitud contemplativa). Y una cuarta donde hay un acercamiento a la poesía surrealista que se caracteriza por enlazar fragmentos, pensamientos oníricos y asociación libre.

Es decir, el/la narrador/a escribe de forma automática lo que le arroja su psiquis, expresando el funcionamiento real del pensamiento. Así lo proponían los/as surrealistas al transmitir al papel o a la muchedumbre los ecos de sus subconscientes.

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1924, sp.).

En resumen, el/la cuentista crea el personaje como le da la gana. En cambio, el/la fotógrafo/a, sujeto creador de sentido, concede a su dispositivo y su producto una sola distancia focal proporcionada por la óptica elegida (como, por ejemplo, un normal o 50 mm). De esta manera el relato ficcional producido o sugerido consta de una relación que la óptica finge fijar, colocando al objeto en una circunstancia verbal única del “tú”. El “tú” que funciona como pronombre personal y lo empleamos para referirnos a la persona con quien hablamos en confianza, mediante la acción represiva que le otorga la gramatología habilitándolo para delimitar una distancia propicia del tuteo, permitiendo que el sujeto ordene la

realidad concediendo al objeto una proporción normalizadora al momento de mostrar el hecho.

Es oportuno posicionarnos en el lugar del/la *observador/a* con el fin de situarnos en aquel que atribuye significados, que puede tener muchos sinónimos que pueden ser detectados al recorrer este texto: como espectador/a asistente, oyente, receptor/a. Pero encontramos adecuado el termino *observador/a* ya que cumple con la premisa de conformar la acción propia al ser, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto convenciones. Es decir que aquél/la que se encuentra en una distancia de observacionalidad combina las fuerzas y las reglas que componen el ensamblaje colectivo de las partes. Para ser más claros, la normalidad es más amable si la observamos, en cambio el/la espectador/a conlleva connotaciones específicas, más acordes como quien presencia, o quien otorga una empatía con el hecho en sí.

La *normalidad* es un efecto idiomático, una crítica social, un estado natural, también una oportunidad teórica, con una carga presupuesta de valores medios, exactamente comparables con la distancia del “tú” que ostenta una dificultad simple de testimoniar desde una distancia que equivale en el sistema informativo a una relación perfecta entre lo vivido y lo transmitido. Esta situación presencial conforma una escena /imagen silenciosa y estática, ya que lo que se mueve es la información.

El lenguaje visual es complejo: existen convenciones bidimensionales, tridimensionales y cuatridimensionales que nos exponen e interrogan a nuevos criterios de recodificación llamando nuestra atención, provocando nuestra sorpresa. Experimentemos colocando a personas fuera del entorno a la realidad

virtual, como se expuso alguna vez a los/as analfabetos/as a las imágenes sacras, o a las tribus a la experiencia cinematográfica del tren que desde la imaginación los arroya.

El signo es una herramienta de la que dispone el/la escritor/a para narrar libremente sobre un papel: no hay en su narración palabras que no sean de él/la. Como hablante puede cambiar inmediatamente la idea de su discurso al ver la reacción en la cara de su oyente, pero advertimos que la fotografía es solitaria, insistente en el cálculo efectista que presupone su relato. Es decir que pueden los lenguajes que reinterpretan lo observado y lo relatado intentar una forma de comunicación propia e indisociable proponiendo una inmediata terminología enunciativa del “cómo” voy testimoniar. En palabras de Berger (1972), “en la edad media, cuando la gente creía en la existencia física del infierno, la vista del fuego seguramente debió de haber significado algo muy distinto de lo que implica hoy” (p. 8).

Relatar es dar a conocer el valor de la elección apropiada del objeto y su contextualización la da su proyección y lo que somos capaces de reconocer. Por supuesto que hay sobre entendidos al tener en cuenta la existencia de relaciones anteriores entre el/la cuentista y el/la lector/a. Un cuento y su formato se relacionan con su contenido mental y su formación intelectual implícita o explícita en la unidad de sentido, y, esa unidad se entremezcla en un marco de referencia. De alguna forma encontrar sentido es subir el nivel interpretación.

Afirma Imbert (1999) que el narrador dice no muestra, en tanto “el narrador es un exhibicionista (...) después de todo, un personaje no puede exceder

en inteligencia al autor que lo inventó (...) si el autor es mediocre también lo será su personaje” (p. 210).

El atrevimiento fotográfico es acercarnos al presente objeto/sujeto con el peso de la intención del acto. Es por eso que consideramos remarcar un cambio en la década del 60 como una posmodernidad fotográfica vívida, donde la verdad visual sobre el mundo es entendida como una ficción, el/la buen/a fotógrafo/a es el/la que miente bien la verdad.

Es difícil confirmar una fecha donde la visión específica del *cómo* surge en la fotografía. Lo que sí sabemos es que el/la artista utiliza las herramientas de la época en que se desenvuelve, y con ellas determina la condición humana existente, por ello no sería ingenuo pensar que una imagen pensada desde su *cómo* no es una estimulación de la imaginación.

Lo que podemos confirmar es una ruptura que ocasionan las nuevas tecnologías: efectivamente se trata de una transformación de la naturaleza de la visualidad y sus modos. Nos es arrollador el formato cibernético donde nuestros rasgos son puestos en circulación e intercambiables globalmente.

Así es que el *cómo* es una pregunta primordial, en tanto su ejecución modificará el discurso realista para transmutarlo, creando nuevas circunstancias ontológicas, condicionando el estilo de vida. Los nuevos modos de contar en referencia al relato son más cercanos a la virtualidad, es decir que mientras te alejes de lo real, tu imagen no se parecerá en nada, pero es evidente que nace como una necesidad de modelo de consumo emocional, en tanto luego de un tiempo aparecerá la angustia y el desagrado desechable e irreconocible.

El *cómo* ingresa en la categoría de la comunicación y de la estética, de la cual la fotografía y la escritura son herramientas estructurales, asintiendo a la búsqueda de un fin conceptual. Un paradigma podría ser que la escritura exige a la conciencia y la fotografía a la confianza. Este fin conceptual ostenta desde su raíz a ordenar ciertas convenciones de constatación empírica. Consideramos que la imagen va a necesitar de asignación de palabras como recurso constructor de sentido, de semejanza, o referencia. Este motivo requiere de ir en busca de una sintaxis visual, una inherencia adecuada (desdoblada por la incidencia de los dos lenguajes) a toda significancia de una interpretación. Esta exposición de significados pre constitutivos que la enunciación le exige al relato, cuenta como principio indicativo del auxilio de los pronombres personales el “yo, tú, él” como modo de sujeción de una cosa ya conocida. Es que el yo, tú, él, nosotros, vosotros y ellos, también llamadas primera, segunda y tercera persona tanto del plural como del singular son propicios y analógicos en el sistema de enunciación que preexiste en la fotografía en la utilización de las distancias focales.

Enigma del bolso de los fotógrafos

Se denomina “objetivo” al dispositivo que contiene el conjunto de lentes convergentes y divergentes y, en algunos casos, el sistema de enfoque y/u obturación, que forman parte de la óptica de una cámara tanto fotográfica como de vídeo.

El/la fotógrafo/a transporta en su bolso una cámara y varios objetivos. Éstos contienen una distancia focal existente en milímetros entre la última óptica y el soporte de la película o sensor. Existe una gran cantidad de distancias focales, pero

se pueden agrupar en tres grandes modos de uso, como se mencionó, y en este sentido es que con ellas y sus variabilidades el/la fotógrafo/a puede obtener diferentes resultados. Las lentes fijas son tres: los grandes angulares, el normal, y los tele objetivos: cuanto más corta es la distancia focal, más amplio es el campo de visión; y cuanto más larga es la distancia focal, más estrecho es el campo de visión.

Podríamos decir que el gran angular, a simple vista, sirve para abarcar en forma panorámica una zona mayor de captura, ya que puede integrar un paisaje o mayor cantidad de gente desde el mismo lugar desde donde se está tomando la fotografía. Ese sería su uso tradicional o su eslogan de propaganda, sin embargo, para el uso o elección del angular se recomienda considerarse *incluido en el espacio* al cual *yo* modifico mediante mi inclusión en la contemplación, y eso significa que estoy implícito en el gran campo de visión que el efecto angular me proporciona o a pocos metros de un grupo de gente, y de ser así, obtengo una postura de relación exagerada y cercana con el objeto a fotografiar. A eso le podemos llamar primera persona o *Yo*, como en la literatura, de quien el narrador cuenta *el estar ahí*.

El uso del “yo” o co-presencia tiene una carga “política”, como sostiene Laddaga (2007), describe que por la lógica general de los medios de comunicación masivos donde se producen modos particulares de proyección artificial, la sensación advertida por el/la espectador/a le otorga el distintivo de “intimidad mediada” (p. 145).

Una fotografía realizada con un gran angular es pura simulación, la figuración se complejiza y el imaginario confunde las líneas de fuga con el territorio existente en un devenir anfíbio donde los géneros se mezclan refinando

lo absurdo del relato. Existe una confabulación colaborativa entre el Yo literario y el efecto gran angular.

Intentemos imaginar una fotografía de este texto escrito en primera persona:

“la enfermedad me ha reducido a esta silla de ruedas, soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo (...) Es que la primera persona siempre va a estar dentro de la historia, digo contagio para evocar la distancia enfermiza desde una verosimilitud aumentada” (Sarduy,1993, p. 956).

Contagio, sería una palabra apropiada para descifrar una mental imagen que el autor cubano describe.

Ojos bien abiertos

Con los riesgos que el/la narrador/a nos proporciona desde su experiencia, está en nosotros juzgar desde una mirada encubierta ese curioso espacio de conflicto que son las cámaras de vigilancia que aparecen en nuestras vidas como ficción topográfica, que agudizan su vigencia convirtiéndose en alegorías urbanas. O los videojuegos de rol, también llamados *shooter* (que en inglés significa tirador), hoy considerados de género, nos presentan en primera persona un punto de vista en que el/la jugador/a ve la acción a través de los ojos del personaje bajo los efectos de la tridimensionalidad interactuando con el entorno, eso también es incluir. Por lo tanto, nos encontramos en distinguir entre espacios existenciales y espacios mentales, entre ironía y dramatismo, pero la tendencia percibida en definitiva es consecuencia del misterioso nivel de realidad que nos propone el enfermo del que habla Sarduy (1993).

De esta manera el lenguaje fotográfico se puede considerar auxiliar del lenguaje escrito y viceversa, en tanto son sistemas de enunciación separados compuestos de semejanzas. El buen manejo del lenguaje visual y la buena elección de la distancia focal harán del relato fotográfico una rúbrica de experimentación evocada por el/la autor/a.

El él o distancia tele-objetiva

“La imagen estimula al observador para que pueda leer como una partitura musical” donde los signos están definidos, pero el intérprete es quien tonaliza y temporaliza su propia música” (Vilches, 1987, p. 63).

La fotografía es cierta información sobre un objeto, él objeto icónico, propiedad icónica desde un punto de vista único. ¿Pero cuáles son las propiedades que determinan el reconocimiento de su aspecto que confirme su semejanza? Por deducción diríamos que la estructura perceptiva es la que concibe a su objeto como referente de su icono. ¿Pero la semejanza, o la analogía (otro término utilizado con respecto a la imagen) o su condición de verosímil, no poseen un carácter mellizo del objeto o imitación de la realidad?

En ese perseguir que el objeto sea remplazado por otro mismo característico objeto, obtenido desde la captura de una cámara fotográfica, y en busca de la eficiencia, encontramos un rudimentario y mágico efecto que es y será el reflejo en un espejo. O su carácter de ilusionismo ideológico.

Sin embargo, la imagen tomada de un espejo como puede ser un autorretrato, conserva una señal en tanto “esa imagen es una señal porque el

reflejo depende físicamente de la fuente de reflexión; suprimida esta desaparece la señal” (Vilches, 1987, p. 21).

Esta búsqueda de significancia trae discusión sobre el iconismo y eternos debates sobre los signos y los objetos, pero lo que hace atractivo al debate es el modo del objeto de presentarse en contexto y su conexión. Porque se sobre entiende que el objeto y el signo están inmersos en propiedades culturales que fluctúan y se mantienen en constante mutación. Al respecto Michael Tournier dice que “quien tiene la llave del signo se libera de la prisión de la imagen”⁵.

Me refiero a los lenguajes y a sus pasos formales de representado-representación; enunciador/a-enunciado; emisor/a-receptor/a; narrador/a-narratorio; observador/a-observado y sus diferentes abordajes lingüísticos, simbólicos, visuales, semióticos u orales; que ponen la lupa en las operaciones analíticas susceptibles que no escapan del recorte individual esencial de cada sistema basado en el entendimiento pre teórico instintivo manifestado sobre la realidad que se hacen creíble e inteligible por el hecho simple de su convencionalidad.

Vilches (1987) denomina a esta acción como un significado implícito, y entiende que deriva del producto de alteraciones intencionadas en el enunciado visual. En algunos casos aumentando su eficacia por medio de la retórica. Agrega que el objeto es relevante mientras sea presentado de manera no ordinaria, es decir que el contexto que envuelve al objeto sin perder su semejanza es presentado bajo un conjunto de pensamientos referenciales. La limitación en convergencia

⁵ Declaraciones al Diario El País. https://elpais.com/diario/1988/06/13/cultura/582156009_850215.html

hace suponer que el objeto pierde significancia en la misma forma representada, sin embargo, gana en autonomía (p.18).

Si nos ha sido imposible imitar la naturaleza, hoy conocemos las reglas de representación que aseguran el paso del objeto representado a su progresiva forma instituida en el contenido del objeto. Para esa presentación *pública* es necesario un estímulo. En resumen, el objeto conforma un lugar de encuentro de elementos propios pero independientes sugeridos como forma persuasiva al icono, encendiendo el mecanismo de alteración de su contexto significativa. Esta es su situación comunicativa, no hay independencia del objeto en su representación. Pues los signos, sea cual sea su lenguaje, contiene un carácter generalizante eso es cierto, la palabra casa, es concreta, singular y precisa.

Pero dentro del universo cultural donde se desarrolla la imagen reconfigurada, ésta, se determina en una particularidad individual y llega a ser un estadio de naturalización denominado pensar la imagen. Es un supuesto que producir una imagen se limita a determinar una serie de materiales visuales como formas, colores, líneas etc. que proporcionan un texto visual. Es sabido que existe un espacio concreto, no referido a una mancha que contiene espacio y color sino al marco o plano que contiene al objeto en cuestión; al que podemos llamar soporte o marco de representación.

El plano es un calificativo acorde a la demanda significativa que atiende. Se entiende como una unidad espacial que contiene un recorte de la escena, del objeto elegido. Y es la percepción del/la lector/a que juzga esa jerarquía del objeto representado como un principio de alto-bajo, lejos-cerca, etc. Siempre bajo los

efectos de *realidad* y a la distancia en que se encuentra el objeto será la tendencia en el enunciado.

Dentro del plano, depende de la intención del/la autor/a en cuanto a la unificación textual en determinado espacio, es decir que el/la autor/a provee una coherencia discursiva. Redunda en la denotación, singulariza, adecúa según el contexto al objeto. Por lógica una casa debe registrarse de una forma simétrica y frontal, esto describiría cierto realismo. Entonces “él” significado *casa* contiene información suficiente consignada en una macro apariencia.

Entraríamos en una categoría meta fotográfica, y una proposición equitativa a un dispositivo único y desprovisto de originalidad. Surge aquí la herramienta de pragmática de la pre textualización o presuposiciones que guíen al/la lector/a hacia una determinada ventaja en la metodología de la inter disciplina que permite la transformación del discurso, en busca de una comprensión o de tópicos generales utilizados en tanto en los lenguajes escrito y visuales que, en algunos ejemplos como los medios gráficos, cine y televisivos, en los cuales vemos que comparten reglas idénticas para lograr su cometido.

Reforzar la imaginación del/la lector/a es la razón, esa decir presentar un plano general o un plano particular nos dará distintas nociones de “él” objeto. Esa señalización de la cual hablamos como tercera persona es un misterio a resolver. El objeto en su capacidad significante toma un carácter de enriquecimiento, ahora faltará que ese objeto sienta su relación espacial con el fondo.

El mundo físico se encuentra en su aspecto más tradicional, lo que se recoge posteriormente de ese humilde objeto de discurso es su distancia inherente,

adquirida mediante la experiencia, es decir que se muestra y se cuenta sobre el objeto o sujeto con una intención. Nuestros ojos recorren el texto conforme a la selección de ese objeto pulido de nitidez asimétrico de la narración.

El recorrido visual pone de manifiesto en la categoría objeto/sujeto un énfasis interrogativo, figura o metáfora corporal. En el recorrido visual de esta distancia “Él” no se considera una disposición lineal sino un anclaje discursivo que, primitivamente, se puede considerar como la focalización concreta del objeto. Eso en la elección del objetivo *tele* proporciona una implícita con-textura del objeto mediante un contexto arbitrariamente desenfocado. El personaje es precisamente un signo ostensivo, es lo visible, lo que se muestra delante del/la espectador/a, no hay mediatización y se sobreentiende su fuerza icónica y contenido.

La idea en la elección del “Él” es que el/la lector/a ayude a las operaciones informativas posibles, entre ellas la de la utilización de las distancias que forma una posición estratégica. La indicación es dar a conocer un espacio temporal que consiste en dar un paso por medio del pronombre elegido para dar contexto a la lectura. La persona primera, segunda o tercera, es un momento determinado por la acción de la *deixis* que constituye las expresiones que sirven para designar a alguien o cosa con la situación planteada. La cámara intenta hacer perceptible aquella persona de la que se habla mediante la elección focal, es la tercera la que permite al objeto ser mirado. Así como el objeto sujeto del discurso fotográfico no conlleva directamente a una fase analítica, el texto escrito mediante su asociación simbólica se ve favorecido por su hipótesis definitoria. Los dos cargan un sentido deforme. Una carga es estética y la otra poética. Y las redes de coherencia y la

significación harán el resto dependiendo de la competencia que tenga el/la lector/a.

Tele-Objetivo es él

El tele objetivo es muy codiciado por los/as fotógrafos/as porque tiene un poder comunicativo elocuente. Hay que reconocer que proporciona un resultado no convencional, pero de una lógica cultural social de representación visual unitaria conocida para quienes se han acostumbrados en estos años a convivir con audiovisuales, con una línea de pensamiento de carácter tecnológico. Es un paso al más allá, la figuración es arrancada de su entorno y su entorno es sencillamente transformado en abstracción.

Esta distancia focal es hoy patrimonio de la nueva fotografía y tiene la acción de convertir la naturalidad real en una ilusión imperfecta, de ahí el uso del término *paratextualidad* como relación en el relato desde la coexistencia con los formatos icónicos ya establecidos del objeto/sujeto. Referencia que transmiten Genette y Prieto (1989) (p. 9) al cual le incluyen juicios de valor a su comentario.

Muchos/as profesionales consideran terapéutico el hábito del efecto, en tanto “el objeto es el objeto y su entorno una degradación de él” (Benjamin, 1937, s/p). El objeto físico aparece entonces como percepción natural.

Más que una manifestación irrepetible de lejanía es una mediación óptica de la súper imagen. Entorno eterno de lo mismo. No hay distorsión ni naturaleza sino

un fenómeno paradójico, se suprime la información ambiente, se dirige la mirada la información de la escena como esquema integrado.

Continuidad narrativa, desenfocado y desapercibidas manchas las cuales no se excluyen de un sistema determinado de significados. No limita la información, la resume, se muestra al objeto en su relación de cómo es allí en el espacio, se camufla para hablar de “él”, ya que pueden fotografiar casi sin ser vistos y capturar escenas desde distancia inaccesibles. Es una mirada tímida y descomprometida, por eso está asociada con la tercera persona del singular/plural, el “él o ellos”. No se trata de que un texto describa una imagen ni que una imagen dispare mil palabras o significados, sino que su complementariedad no sea un accidente sino un refuerzo.

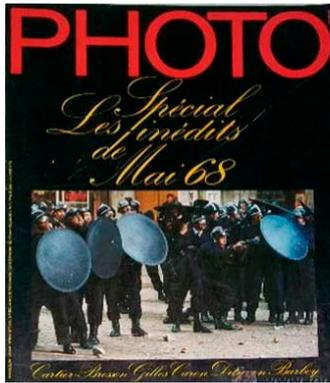
Capítulo 3: Objeto: “La enunciación en el relato fotográfico”

Entonces

Este tema, del cómo enunciar en la fotografía despertó nuestro interés, y durante años hemos querido escribir sobre los procedimientos que llevan a cabo los/as profesionales, algunos instintivamente. En particular, sentí que me conmovían fotografías, que mi imaginación se adentraba en lugares que ya conocía superficialmente, un misterio, fue entonces cuando la necesidad interpretativa, el enigma que rodea las fotografías disimiles recaló en las fronteras de la literatura, donde encuentro las puertas de una explicación lógica, a la pregunta ¿cómo comienzo a contar una historia?

Para contar expongo, para exponer es necesaria la elección de una distancia. Tal vez suene a consejo de blog, pero se dice que la fotografía la hacemos nosotros y no la máquina con la que la captamos, así como que la vida se ve según con la lente con la que se fotografíe.

La exactitud apropiada de la lente a usar permite posicionarse ante los/as receptores/as bajo preceptos y modos que dan forma al relato fotográfico. A modo de ejemplo propongo la revisión de una sección especial de una revista francesa, por medio de la cual invito a analizar las estrategias utilizadas por fotógrafos consagrados, en particular, el número dedicado a noticias de mayo del 68. Se trata de la Revista PHOTO (1978) N°128. Edición Francia. Título: Especial inéditas Mayo '68.



Revista PHOTO- N°128 -Edición Francia -Año 1978

Especial Inéditas de Mayo'68 -Revista fotográfica.

La edición especial de la revista comparte imágenes de tres reporteros conocidos mundialmente (Patrice Habans, Henry Carite Bresson y Bruno Barbey) que utilizan distintas distancias focales para cubrir una noticia de carácter histórico internacional como fueron las manifestaciones estudiantiles de mayo de 1968 en Francia.

Cabe destacar que las convulsiones de mayo del '68 fueron uno de los últimos eventos históricos que quedaron cubiertos totalmente por imágenes fijas (fotos) y emisiones de radio. La tv y las películas cinematográficas sobre el tema fueron posteriores a las cuatro semanas que duró el agite. También es de recalcar como novedoso el inminente uso de la película color para algunas de las revistas ilustradas. Los formatos más usuales son el 35 mm, con cámaras rápidas.

La elección de estos reporteros indispensables en la historia de la fotografía y su manera de ver son un claro ejemplo del uso de las ópticas a nivel narrativo.

La primera fotografía a analizar es la del autor Patrice Habans cuyo título descriptivo es "Inicio de barricada y carga policial en la plaza Saint-Germain-des-

Prés". Su condición es la de una foto tomada en la tarde desde el apartamento de un médico, tomada con la cámara: Boltier Nikon, distancia focal: lente de 35 mm, velocidad: 1/60, diafragma: sát: 4 y película Ektachrome X.

"Inicio de barricada y carga policial en la plaza Saint-Germain-des-Prés".

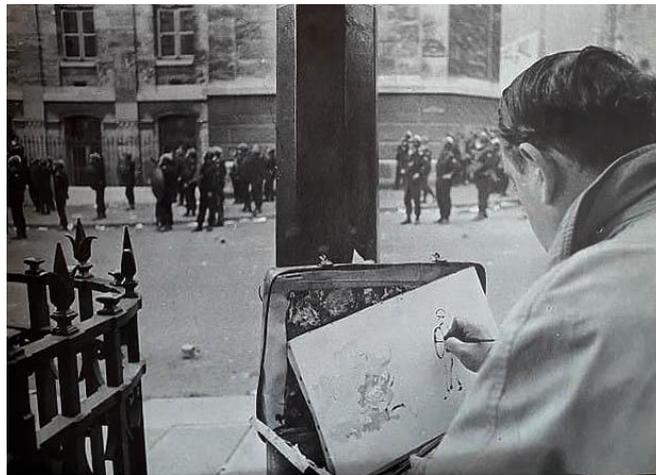


Patrice Habans

Esta imagen tomada cenitalmente contiene en su verticalidad una torre de iglesia y en su inferior una multitud rodeando una especie de accidente. La descripción de esta imagen es basada en los atributos de la óptica elegida (35 mm) manifestados en el ángulo que la lente permite para poder narrar en detalle la cantidad de gente en su correspondiente entorno: iglesia, arboles, plaza, cielo, edificios, y además el perímetro que se forma alrededor de los cuerpos tirados en el empedrado. Esta decisión acertada corresponde al efecto del Yo. Es una dimensión efectista asociada al sentido de "Yo lo relato porque estuve ahí". La angulación le permite mostrar a los objetos en su totalidad y un espacio considerable entre ellos ofreciendo un efecto de profundidad. Ostentando los extremos podríamos catalogarlo como fotografía de paisaje o panorámica: de ahí su título descriptivo.

La segunda fotografía, cuya autoría corresponde a Henri Cartier-Bresson, se llama "Durante una revuelta un artista callejero retrata la cuadrilla policial". Sus otras características particulares son: condición: foto momento decisivo; cámara: Leica; distancia focal: lente de 50 mm; velocidad: 1/60; diafragma: sát.: 4; película Ektachrome X. 127. Esta distancia focal intermedia, nos presenta a un hombre/artista retratando a un grupo de policías montando guardia. El fotógrafo capta el instante donde el dibujante se concentra en su arte mientras el entorno parece convulsionado. Es la distancia del "tú". Dice el autor "Lo importante era estar allí, comprender con los ojos. Fue el juicio que salió del aparato" (Cartier-Bresson, 1968, p. 46).

"Durante una revuelta un artista callejero retrata la cuadrilla policial".



Henri Cartier-Bresson

El tercer ejemplo comparativo es dado por el autor Bruno Barbey con su fotografía "Manifestación Gaullista del 30 de mayo". Fue realizada con una cámara Boltier Nikon, una película Ektachrome X y lente de 200 mm. En ella se puede ver el uso de una distancia focal que aplan a los/as manifestantes, los/as agrupa, casi

sin dejar espacio para respirar, a lo lejos cerrando el enmarcado de árboles, el arco del triunfo, característico de París, Francia. Esta elección es claramente un “Él o ellos”, pues su expresión revela una multitud manifestándose.

“Manifestación Gaullista del 30 de mayo”.



Bruno Barbey

Así es como estos reporteros elaboraron sus relatos y con sus herramientas, modos y recursos, narraron cómo se desarrollaba esta eventualidad. No son meros testigos, son relatores que rompen con los límites naturales, y al tomar posición nos detallan estéticamente lo que sucede a través de su elección de distancia focal/personal que le dictan sus emociones.

Entonces ambos significados --el visual, con sus efectos ópticos, y el escrito, por medio de sus pronombres personales-- habitan mutuamente desestabilizando al lenguaje en su cadena de significantes, pero refiriendo a su productividad asociativa. Es necesario saber lo que queremos decir, ser consecuentes con lo que los lenguajes dicen como escena inconsciente que se desmonta permanentemente. Esta interdependencia parece clara y necesaria, pero irrumpe en una significación

del uso estético y sus voces narrativas. Sin embargo, son necesarios para el anclaje en el sistema de producción.

Los/as literatos/as se preguntan cómo comenzar a contar una historia –al igual que los/as fotógrafos/as– y desde sus entrañas se confiesan participativos/as, ¿pero desde dónde? En un mismo libro existen personajes cercanos, lejanos e intrínsecos, que relatan sus experiencias, las de su compañero/a y las de los/as otros/as. También en el cine existen distancias retiradas como el/la narrador/a omnisciente: una decisión arriesgada, ya que el relatante conoce de antemano el origen de los acontecimientos.

La enseñanza del relato

Existe un libro que forma parte del *ABC* de todo/a futuro/a aspirante a fotógrafo/a, leerlo asegura que en unos pocos intentos se notará la evolución en el pensamiento del fotógrafo. Se trata de “La fotografía paso a paso” de Michael Langford (1979), que en su introducción afirma:

“Cómo utilizar este libro: Este libro es un curso de fotografía estructurado para que sirva al lector como un maestro. Partiendo de un nivel absolutamente básico, alcanza las cotas técnicas más elevadas siguiendo una serie de fases lógicas (...) La fotografía es una combinación de ciencia aplicada y arte” (p. 7).

Más adelante en su índice nos conduce ordenadamente al “Manejo de la cámara”, luego a la “Elaboración de la imagen”, continua con “Equipo y técnicas profesionales” hasta llegar a una lista de fotógrafos celebres a la que aglutina en el capítulo que llama “La maduración del estilo”. Este libro es una imitación de los programas y métodos de enseñanza de la fotografía que se caracterizan, aun en el

ámbito universitario, por definir el conocimiento fotográfico inicial en estas tres necesidades básicas: teórico, técnico y práctico. Dejando para unos/as pocos/as intelectuales aquellas ampliaciones de complejidad superior tanto como evocaciones filosóficas, psicológicas y hasta metafísicas.

Estos valorables niveles de enseñanza, a nuestro entender, carecen de eficacia por el simple hecho de no incluir la palabra “lenguaje” dentro de los esquemas curriculares. La decisión argumental es el descreimiento hacia la fotografía como un sistema de reproducción pensado que, lógicamente, merece ser interpretado y previamente entendido y leído, observando un quiebre circunstancial entre la producción y el producto.

Es oportuno citar que esta aventura llamada *fotografía* consiste en una operatoria destinada a reproducir instantes que persistan como pruebas de nuestra determinación. Para entender una fotografía determinada oportunamente debo razonar la estructura que funciona cuando los elementos que la componen van más allá de la comunicación o expresión científica, para orillar las fronteras de lo artístico, pero con una unidad ideológica que supere los límites materiales del relato.

Este emprendimiento de fotografiar para relatar tiene un carácter lineal que consistente en decidir el *qué*, pensar el *cómo*, accionar el *ahora* y obtener la *copia*. Resumiendo, algo así como *el antes y el después*. Sin olvidar que existe un construir el *antes* como la decisión perceptiva de incluir a los sentidos en el proceso productivo y el *después* como el testigo origen de su productor/a, haciendo en la presentación de su producto una pluralidad continua, con la ostentación referencial de su visión del mundo.

Barthes (1980) en un estudio sobre la escritura y la historia analiza al objeto de la literatura fuera de las relaciones humanas y las pasiones románticas. Comprueba que en la literatura realista del siglo XVIII existe un uso indirecto de los objetos inertes (velas, crucifijos, terrones de azúcar), citados con un fin representativo y didáctico en la narrativa, otorgándole una razón práctica aludiendo a las costumbres radicadas en la época de la lectura de las publicaciones enciclopédicas.

Poniendo la lupa en aquellos objetos dibujados llamados viñetas que acompañan a los significados escritos, propone que la enciclopedia (hija directa del iluminismo y de la razón) Feinmann (2008) fue predecesora y formadora de una imagen mental del objeto posiblemente desconocido por el lector.

Barthes (1980) habla de tres niveles presentativos: el objeto en soledad, naturalizado y acreditado. Acredita a estas matrices de madera que luego eran integradas al texto como objetos anticipadores de la verdad. Indudablemente durante la historia editorial fueron mejorando hasta la llegada de la fotografía que permite ilustrar, desde una verdad más amistosa y premonitora, el objeto desconocido.

La literalidad siempre acompaña al significado, el lector enciclopedita la palabra, pero antes, el/la fotógrafo/a imagina al significante para poder reproducirlo. En un estatus natural y congruente, tanto en estrictas dimensiones, pero más rigurosamente en la elección del punto de vista más descriptivo, si vamos a sustituir, si vamos a confirmar su existencia, debemos adecuarnos a la esencia del objeto solo, propio y directo.

Tal vez las novelas realistas concedan hoy a los objetos múltiples significados y, seguramente las tiendas comerciales con fotografías de productos

en catálogos sean fieles en sus recomendaciones, sin embargo, en estos tiempos de delivery existe la sorpresa de abrir el paquete y encontrar un ladrillo en vez del libro.

En conclusión, la enciclopedia logra detener el significado y el significante al mismo tiempo, le otorga al dibujo una categoría frívola y poética a la vez para los tiempos que corren. Manifiesta un lenguaje implícito natural y hegemónico de presentar a los objetos ante los/as lectores/as sin una dialéctica que profundice el motivo que hace a la imagen un relato más allá de lo épico. Y en esto discrepamos con Barthes (1980) cuando privilegia a la palabra por sobre la imagen, otorgándole un nivel de significancia fuera de lo lineal. Este desacuerdo se basa en la experiencia sintáctica de leer la reproducción de un objeto/sujeto y sus mil palabras que nos acercan al misterio que ofrece su lectura.

¿Pero qué hay del lenguaje fotográfico?

Escribir o capturar, mirar o leer, son manifestaciones de un orden. Fotografiar es designar, visibilizar y combinar sus signos más potentes, traducirlos y comprender, crear entre ellos una dialéctica, todo en un recinto plano apoyado en una superficie, por ahora, y para este estudio, física.

Una imagen devenida en fotografía conforma una esfera de signos, aquellos que se interpreten en su estado bruto culminan fortaleciendo el conocimiento, creando sentido. Sin embargo, esa designación que se ejercita en el límite exterior del discurso fotográfico a diferencia del escrito, cuya función es dar nombre a las cosas, implica que tenemos una noción del mundo, que reflexionamos en la designación de un *ser*, de ahí su ontología de ahí su condición aparente. El efecto es

pensado desde lo implícito, imprimiendo un esquema donde el interior es lo inesperado que produce la causa y luego provoca un efecto (Foucault,1968).

En palabras de John Berger (1972):

“La vista llega antes que las palabras, El niño mira e identifica antes de hablar (...) Pero también hay otro sentido en el que la vista llega antes que las palabras. La vista establece nuestro hogar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas nunca pueden anular el hecho de que estas rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos” (p. 7).

Si a las palabras de Berger (1972) la agregamos un dispositivo, y hacemos llegar el producto foto a un/a destinatario/a que identifique o reconozca las palabras en *él objeto, tú objeto o yo y el objeto*, estaríamos hablando de lenguaje fotográfico. Y si el/la destinatario/a nos concede la combinación premeditada de la conjunción de muchos objetos estaríamos hablando de una *dialéctica* fotográfica.

Es nuestra tarea como historiadores/as y productores/as de arte potenciar la lectura de las imágenes, repetir y enseñar que existe un lenguaje que le es propio en su comprensión formal, legibilidad y perspicacia, en el despertar de su interés, como satisfacción interpretativa de cada uno de los modos y signos que la conforman.

Conocer el lenguaje fotográfico nos acerca a conformar un cuerpo más sólido de las problemáticas que rodean al/a emisor/a-receptor/a de un relato visual. Por esto invitamos a revisar los estamentos culturales con los que aprendimos a *leer* y a reconocer el poder de las imágenes, mediante nuevos raciocinios.

Es nuestro deber tamizar el bombardeo visual producido por dispositivos infinitos. Este desafío nos obliga a repensar las formas con las que hemos aprendido a comprender de las imágenes su valor, y convencer que no existe una sola lógica de interpretar, poniendo énfasis en el poder enriquecedor de descifrar el relato fotográfico.

Luchamos por clasificar a la fotografía o/a sus referentes próximos/as. Internalizamos a su sistema óptico/mecánico digital/químico como un punto abierto que deja entrar la luz, y un soporte que la captura. Debemos desarticular la idea de fotografía como *documento* estipulando la subjetividad de su uso. Entender que cada fotografía es una encrucijada del destino. Esa condición operativa que deriva en la interpretación de su foto/discurso existe en la fortaleza ejercida en su producción de sentido. Sentido estricto, fugaz, operante, significante, emocional y técnico. Sentido como condición perceptiva innata en cada ser, sobre los mecanismos formales de la interpretación, intencionados en el a priori que conforman la estrategia electa de la enunciación de su contenido.

Existen posiciones justificadas, como argumenta Susan Sontag (2008), quien sostiene que

“Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetua ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Es que abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la

arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte” (pp. 15-16)

Sobre el *cómo* interpretar una obra de arte, Sontag (2008) nos hace reflexionar respecto a cuál es el destino próximo formal del concepto que rodea el contenido categórico o, de lo contrario, permanecer en un limbo intencional continente en el formato.

Varios años de estudio sobre fotografía en general y de práctica/exposición de la fotografía generaron que me encuentre valorando aquellas sugerencias metodológicas sobre los métodos de enunciación en la fotografía. Enunciación entendida como situación estratégica en las condiciones de producción, a manera de anclaje esencial de un lenguaje.

Un punto de partida de “que es/lo que quiero concretar mediante la praxis fotográfica y el ejercicio del uso del lenguaje. Lo que se propone es definir a esta acción como un mecanismo que permite la reproducción de imagen en busca de un espectador y transformarlo. En este sentido, Francois Soulages (1998) nos introduce escalonadamente en definir a la elaboración de la imagen: ya que el “acto fotográfico” es “el corto momento de la toma”; la “acción fotográfica” es el hecho de concebir, realizar y comunicar una foto; y “lo meta fotográfico refiere a que todo cuento se dice y en ocasiones se hace alrededor de una foto durante su concepción, realización, comunicación y recepción” (Soulages, 1998, p. 18). Todo ello implica que debe tener una secuencia de decisiones previas que alcanzamos determinar como *el antes*.

¿Podemos decir que aun tomando imágenes llamadas *instantáneas* existe un/a autor/a que utiliza el lenguaje fotográfico como elaborador de imágenes?

Instantaneidad y momentaneidad pueden parecer sinónimos. Sin embargo, el significado que exponemos data de una instantaneidad de carácter directo, sin emoción; en cambio momentaneidad tiene una circunstancia consciente del momento, así sea una fracción de segundo.

El término *instantáneas* remite más a una imagen automáticamente mágica (fluyente de la sola obturación involuntaria) que a la momentaneidad propia de la captura. El incidente de instantaneidad puede confundirnos si no prevenimos que la intención, en el acto fotográfico, deviene al producto, y la interpretación del producto al acto de comunicación. De ahí que conocer el lenguaje, como todo mecanismo comunicativo es esencial. Y parece que Langford (1979) lo da por descontado.

Entonces, nos preguntamos: ¿La fotografía como práctica contemporánea tiene un lenguaje propio, es comparable con los demás lenguajes en su enseñanza de base? ¿En comparación con el lenguaje escrito, en la enseñanza de sus primeras *letras*, la fotografía es equivalente a la enseñanza de los signos compositivos? Y si así fuera que ambos lenguajes por nuestros hábitos de enseñanza de la lectoescritura tienen una cercana analogía, ¿en qué peldaño de la educación vamos a conocer aquellos elementos como propios de una composición visual, así como de leer una frase?

Los/as docentes de todas las asignaturas utilizan el lenguaje para explicar los objetivos, eso no se discute. Es de considerar que todo pensamiento tiene un lenguaje explícito. Y a eso intentamos remitir cuando describamos que la enunciación es una operativa sagrada que no está contemplada en la enseñanza como primer recurso de una producción de un relato fotográfico. En ese marco nos

moveremos, fundamentando que, para poder comunicarnos, es necesario homologar, facilitar, reconocer y establecer los signos que determinan una posible interpretación.

Cuando hablamos de establecer signos (gestos, letras, notas musicales, objetos) estamos reconociendo elementos identificables al lenguaje del *antes*, y cuando hablamos de orden estamos considerando que un relato, por ejemplo, en el lenguaje escrito, tiene una excelencia narrativa. Por consiguiente, en el acto fotográfico, deberá tener también una prefiguración argumental que posibilite su lectura.

Ahora ya meditada la contemplación de los palotes que la praxis escolástica nos facilita (reconocer Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si, letras, números, expresión corporal, o la comprensión signficante), debemos divisar en qué estructura enseñamos la construcción del relato, como paso indispensable para facilitar la recepción. Entonces, ¿qué herramientas tiene el lenguaje fotográfico para adecuar la comprensión de su mensaje?

El yo tú, él en el relato

En la fotografía existe un tipo de enunciación, una forma narrativa, que estaría vinculada a las *distancias focales*. Se denomina distancia focal al conjunto de posibilidades técnicas que ofrecen los objetivos u ópticas utilizadas en la fotografía para la captura de la imagen. Y se entiende como la distancia que existe, entre el plano focal y el centro óptico de la lente, expresada en milímetros. Éstos, en una concepción primaria, tienen su utilización específica según su rango. Los grupos

están dispuestos según las categorías: los grandes angulares que van de 6 mm a 35mm, los normales que van de 50 a 70 mm y los tele objetivos que comienzan en 85 mm y alcanzan mili metrajes extraordinarios como los súper 1000. Dentro de cada grupo encontramos denominaciones populares. Por ejemplo, *el ojo de pez*, que equivale a unos 8 mm, entra dentro de la categoría de los súper grandes angulares, y asemeja a la imagen reflejada en una esfera. Al objetivo 50 mm se le dice *normal*, ya que se aproxima bastante al campo visual del ojo humano inmóvil. Y los objetivos de focal larga llamados *tele* permiten obtener imágenes lejanas de características comprimidas y planas.

Cuando miramos por una ventana o visor y podemos adelantarnos o retroceder sobre nuestros pies, procedemos a establecer recortes voluntarios de lo que vemos. Un viejo axioma en la fotografía es determinar *qué dejo dentro y qué dejo fuera del encuadre* (ahora sí hablando de objetos).

Estamos situados ante una experiencia estética, que conlleva un procedimiento complicado: incluye modos de figuración, enunciación, producción y recepción. Y es la enunciación un estadio que está conformado por el *cómo relato* aquella idea (figuración) que, posiblemente, sea fruto de una charla, una presencia, o una aparición: desmitificando las soberbias imágenes bressonianas⁶ del momento decisivo.

“Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo

⁶ Henri Cartier-Bresson es uno de los más conocidos fotógrafos de reportajes del mundo. Es famoso por su idea del momento decisivo, ese instante en que todos los elementos transitorios de la forma y el contenido de una escena se unen en una composición armónica y sugerente.

que esté sucediendo. Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara” (Sontag,2008, pp. 14-15).

A lo largo de sus escritos, Sontag interroga a la fotografía y a su *manera de mirar* moderna, a la que entiende como resultado de la confección de un pensamiento para el orden visual, conformando un eficaz y sencillo sistema de signos (hasta la subestimación del acto mecánico) que aborden y respeten un análisis prefigurado.

Es indispensable priorizar el uso de herramientas lingüísticas en la fotografía para que al pensarla (figurarla) nos entregue un acabado producto legible. Para eso es necesario generar un sólido puente que habilite la utilización de un lenguaje factible. Y encontramos en esa metodología del Yo, Tú, Él (pronombres que proporciona el lenguaje escrito) una eficaz forma de categorizar la enunciación pre-visual. Se trata de un principio de influencia al que debemos teorizar, un patrón común reutilizable en la fotografía que nos permite demostrar que el relato visual se determina por la elección y ejecución de las distancias focales.

La literatura nos sirve de ejemplo comparativo en tanto lenguaje que se entiende como el arte de la expresión verbal, que por lo tanto abarca los textos escritos hablados y cantados. En la literatura el/la narrador/a no escapa de ser incluido/a en alguno de los pronombre personales: “yo, tú, él”. De hecho, son sobrados los ejemplos de autores/as que eligen escribir en la primera persona del singular, utilizada para narrar los hechos desde el punto de vista del/la protagonista o de alguno de los personajes involucrados en la historia.

Por citar un ejemplo, el cuento “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges (1944) comienza así:

“Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora”. (p.32)

Otro ejemplo es el cuento “Yo, Claudio” de Robert Graves (1934):

"Y quizá sobreviví porque las enfermedades no pudieron ponerse de acuerdo acerca de cuál de ellas tendría el honor de rematarme. Para empezar, nació prematuramente, a los siete meses de gestación, y luego la leche de mi nodriza no me sentó bien, de modo que me estalló un terrible salpullido en toda la piel, y después tuve malaria, y sarampión, que me dejó levemente sordo de un oído, y erisipela, y colitis, y finalmente parálisis infantil, que me acortó de tal modo la pierna izquierda, que me vi condenado a una permanente cojera”.

En la fotografía la elección del “Yo” es equivalente al uso de las distancias focales denominadas grandes angulares (6 mm a 35mm). El resultado producido es comparable a una aproximación invasiva. Los objetos son exageradamente innecesarios. En la composición, el ojo estima un objeto, pero la sensación de profundidad con respecto al objeto es totalmente ilusoria. Entonces el/la narrador/a encuentra un artificio en donde propiamente *introduce* al/la espectador/a en la escena.

La segunda persona, “Tu”, se utiliza para crear un/a oyente o lector/a real o imaginario/a. También se utiliza en los diálogos, pero en ese caso no es el/la narrador/a quien habla. Tal vez sea en la literatura la distancia más extraña y

arbitraria. Los/as expertos/as en literatura aducen que tiene un pasado sacro utilizado por las plegarias.

Un ejemplo propicio es “Aura”, de Carlos Fuentes (1962), que dice

“Caminas, esta vez con asco, hacia ese arcón alrededor del cual pululan las ratas, asoman sus ojillos brillantes entre las tablas podridas del piso, corretean hacia los hoyos abiertos en el muro escarapelado. Abres el arcón y retiras la segunda colección de papeles. Regresas al pie de la cama; la señora Consuelo acaricia a su conejo blanco” (pp. 28, 29)

Otro ejemplo es el cuento “Relato con un fondo de agua” de Julio Cortázar (1956) presente en “Final de juego”:

“El coñac está ahí, servite. A veces me pregunto por qué te molestas todavía en venir a visitarme. Te embarras los zapatos, te aguantas los mosquitos y el olor de la lámpara a kerosene...Ya sé, no pongas la cara del amigo ofendido. No es eso, Mauricio, pero en realidad sos el único que queda, del grupo de entonces ya no veo a nadie” (p. 46).

En la fotografía el “tú” es registrado desde la tradición misma: las primeras cámaras incluían fijo un lente de 50 mm al que se denomina *normal* debido que el ángulo de visión es lo más aparentemente parecido al del *ojo humano*. La sensación es de no intervenir, pero sí de una distancia prudencial, casi de *tuteo*, frente al que todo tiene una proporción inteligible y genera una confianza, semejante a quien es testigo y no puede impedir escuchar una conversación ajena.

A la tercera persona, “Él”, se recurre cuando no se quiere involucrar al/la narrador/a en lo que se cuenta. No existe intervención con el/la protagonista.

En “No oyes ladrar a los perros” de Juan Rulfo (1955), se describe una situación trágica:

“El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces” (s p.).

Otro ejemplo lo constituye “Mejor que arder” de Clarice Lispector (1974): “Había entrado en el convento por imposición de la familia: querían verla amparada en el seno de Dios. Obedeció”.

Los tele objetivos tienen una clasificación más convincente con la tercera persona porque permiten el distanciamiento y el enfoque del objeto debe ser más cuidadoso, la imagen se aplanan, su sensación es de sorpresa, es una mirada entendida de *voyeur*.

Identificar la voz narrativa. Problematización

Es obligación ponernos en lugar del/la *narrador/a* como entidad abstracta que pre dispone su relato prefiriendo una distancia: autorreferencial, prudente o sin compromiso. También es necesario descartar el *punto de vista* como posibilidad ambigua de crear distintas voces o distintas miradas. Aquí analizaremos solo una dirección, aquella que pueda interrogarnos del cómo emprendemos el viaje de relatar.

La fotografía se encarga por momentos de retratar situaciones. Es conveniente estudiar los avances tecnológicos para preguntarnos si las nuevas distancias focales, como los *zooms*, propusieron nuevas formas de contar.

El fin de esta tesis consiste en recomponer parte de la experiencia concreta del hacer fotográfico y de ciertas tradiciones productivas del saber hacer/saber tomar fotografías, junto a una hipótesis basada en ese saber de oficio transmitido por maestros/as fotógrafos/as, y que no se ha teorizado. Con este estudio se busca elaborar un aporte a los estudios estéticos y teóricos de la fotografía a partir de la investigación y reflexión acerca de cómo se concibe una imagen fotográfica.

El/la fotógrafo/a intenta representar lo visto, ambiciona equiparar la visión de la imagen, tiene la idea de que la imagen física del mundo real puede copiarse mediante un recurso científico. Considera que la imagen puede ser pensada. Para ello articula mecanismos complejos como el uso de diferentes distancias. Este resultado final aporta huellas predominadas del cómo quiere que se lea una imagen. Sin embargo, en el lenguaje escrito, el/la narrador/a en su elección de distancia se compromete en su relato a que confiemos en su aproximación fidedigna de la relación del hombre con el mundo. El hombre es por encima de todo un formador del mundo, pero la forma de percibir del otro, es una condición ineludible, para eso es imprescindible conocer la palabra y la imagen dando reconocimiento a los mecanismos que la conllevan y determinan una cultura propia.

Capítulo 4: Contexto filosófico

Postmodernismo fotográfico

El arte postmodernista dejó detrás al arte moderno. En una especie de *operativo lavado* lo purificó, lo centrifugó y lo expuso al sol todo arrugado. En criollo: le fue resignificando sus obras. Esta forma de clasificación metafórica de arte parece insignificante y frívola, pero son experiencias sensibles de un estadio de frescura provisoria posmodernista, como las prendas a vestir retro y sus conceptos atemporales combinatorios a las cuales Gilles Lipovetsky (2003), aclamado investigador de los tiempos actuales, encuentra relevantes en un claro ejemplo del posmodernismo, poniendo de manifiesto en su libro “La era del vacío” que:

“La cultura postmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y *psi*, porno y discreta, reveladora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias, sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias. La función de semejante estallido no ofrece duda: para lelamente a los otros dispositivos personalizados, la cultura posmoderna es un vector de ampliación del individualismo; al diversificar las posibilidades de elección, al anular los puntos de referencia, al destruir los sentidos y los valores superiores de la modernidad, pone en marcha una cultura personalizada o hecha a medida, que permite al átomo social emanciparse del balizaje disciplinario-revolucionario” (Lipovetsky, 2003, p. 12).

Estas prendas mundanas, que alguna vez deberán pasar por un lavarropas, decidirán su aspecto, es decir que la obra puede adoptar el estilo, procedimiento y el medio que desee.

Tal semilla deductiva, estética y sociológica se presenta como el modelo de la vestimenta actual y sus combinaciones multi generacionales, y agregando por mi cuenta al novedoso electro doméstico: el lavarropas automático, al cual adicionando agua insípida y el jabón en polvo de Warhol infundieron un nuevo sujeto: el posmo/artístico.

Es curioso usar una metáfora de lavado, pero me pareció apropiado y *ultra* moderna. De hecho, Danto (1995) en el libro "Después del fin de arte" concluye que el grado máximo de mimetismo artístico fue el que alcanzó Warhol con sus *cajas Brillo* de 1964.

Qué me pongo o qué expreso deviene de una decisión, el vestirme es una condición autómatas y expresar también lo es, pero la pregunta procesal es ¿cómo saldrá de la lavadora aquello que voy a vestir?

Arthur Danto (1995) nos vaticina el fin del arte, y en ese marco, se concentra en re-re interpretar la excelencia artística de los nuevos tiempos, midiendo el valor de las ideas, y enalteciendo las actitudes que provocan los símbolos encarnados que define como las maneras de expresar ideas, deseos, temores o críticas.

La historia es un fenómeno natural que acuna al arte desde su gestación, y Danto (1995) la anuncia como una vida llena de sobresaltos, pero con la salvedad de un final feliz, una verdadera quimera, una improbabilidad exagerada de verdades sobre vencedores o vencidos.

Esta teoría histórica de la presentación ordenada en los umbrales de siglo XXI con los ojos puestos en las experiencias artísticas quiere fundamentar un

orden posible con una estocada mortal que queda demostrado en la mimesis en su grado máximo de expresión que es la propia intelección del objeto.

Es que cualquier objeto fotografiado al estilo *ready-made* no puede ser variado es su espontaneidad real. Con la aparición de la fotografía en la historia no aparece la idea, aparece la reproducción, con la reproducción aparece la experiencia y la opinión. La opinión inaugura a la imagen como testigo de un juicio. Los seres y las cosas son percibidas ya no más como meras duplicaciones, sino como reflexiones en ausencia. En este sentido, es decible que Borges, a lo largo de su carrera, manifiesta una preocupación por esos saberes comunes y demuestra una preocupación que evidencia su paulatina carencia visual. Por ello, dice en su cuento sobre la muerte "Formas y leyendas" de 1969 que "la realidad puede ser demasiado compleja para la trasmisión oral". También caracteriza a Buddha como personaje de su cuento, al que se le reconoció un defecto: el defecto de su increíble eficacia del relato. En otras palabras, relatos de eficacia sorprendente al punto de ser increíbles, relatos pesimistas ante la sombra de la muerte. (p. 104).

"Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán, las últimas imágenes inmediatas de los ritos paganos; el mundo será un poco más pobre cuando este sajón haya muerto" (Borges, 1969, p. 149).

La fotografía dentro del arte es un orden mudo pero vigente, transformatorio, semejante y referente, que especula constantemente en su forma de decir. Un empirismo enajenado en un sistema de elementos en una operación precisa, a la espera de ser enunciado.

Es claro que la cornisa del fin del arte está contemplada hacia los años 80, y que la fotografía incluida se derrumba vertiginosamente con ella, ya que es la muestra evidente de su contención imitativa, y que su salvación heterodoxa existe

en el cambio postmodernista de su intención efectista, es decir, su nueva enunciación. A las que llamaremos *Identidades pre escritas de comunicaciones con efectos imprevistos*.

Por identidades auguramos la permanencia de temas irrelevantes no por su carencia de motivación al interés general sino por al grado de intenciones de ubicar a la fotografía en un espacio real y descartar a estas enunciaciones de un mero heteróclito. Éste último es un término utilizado por Foucault (1982) en "Las palabras y las cosas" para dotar a una disciplina de esa disciplina "cuyo objeto serían integrar esos espacios diferentes o territorios, esos otros lugares, de impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos" (p. 3) que son las heterotopías. Introduciendo así, un contra espacio metafórico donde el lenguaje puede nombrar aquello que quiere integrar al presente.

¿Que tiene la fotografía de postmodernista?

La fotografía contemporánea conserva aquella indicación soberana, mantiene ese índice que dice "esto está ahí donde lo dejaron, descifable como el límite propuesto de un gesto". Al respecto, describe Bazin (1999) que

"todas las artes están fundadas en la presencia del hombre: tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia, La fotografía obra sobre nosotros como un "fenómeno natural", como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable de su origen vegetal o telúrico" (p. 28).

Sí, es cierto que la objetividad ejerce sobre nosotros una potencia de credibilidad, pero Bazin está obsesionado por la objetividad imitativa de la fotografía, que supone que el fenómeno natural persiste en el objeto y no en sus argumentos, en tanto existe un valor simbólico en una maduración constante e

invisible. A pesar de crear una apariencia ontológica, sigue siendo mecánica su teoría de embalsamamiento.

Estamos en tiempos de disociación, y es oportuno incitar a ubicar a la fotografía en un post modernismo secular. Nos encontramos receptando imágenes inmersas en una latente claustrofóbica visualización, variando los modos de representación que se establecen culturalmente, inundados de cuestiones de la ingeniería visual que, al parecer, la fotografía no se cuestiona, pues no padece un conflicto lingüístico, sino que lo ignora.

Michael Foucault (1982) revela que el saber moderno rompe su antiguo parentesco con la divinidad, deja de adivinar. La divinidad supone signos que le son anteriores. El conocimiento se nutre de signos que fueron creados con la anterioridad de la necesidad espontánea. En el conocimiento (inmediato, comprobable) y el drama de esa ruptura obliga a buscar afanosamente las prolongaciones que pueden volver a comunicarnos con el mundo que nos pre-existe.

Un puente postmoderno es internalizar la interpretación del contenido: un puente incómodo, personal, entendido como un simulacro mimético, cargado de indefinición. Es una estrategia de persuasión: la fotografía ha mutado, se ha puesto los pantalones con solo otorgar una mirada pseudo realista de los acontecimientos. Son tiempos nietchinianos, cada individuo se impone una interpretación personal ya no como un depósito de la memoria, sino como una invitación proyectada, adentrándonos a una dimensión desmaterializada post-fotográfica⁷.

⁷Respecto a la post-fotografía, ver el fotógrafo Joan Fontcuberta.
<https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>

Clasificar a la fotografía ha sido un reto, vinculado a mantenerse de pie en una encumbrada falta de términos. Todo sistema expresivo es presa de su mecanismo de funciones, es la recepción y su progreso la que convierte a la imagen en un producto inclasificable.

Es por eso que las pautas establecidas desarrolladas a partir de las preclasificaciones constituyen el valor estético del objeto. Es un ensayo intervenir al sujeto creador en su etapa crítica. Hasta ahora nuestro modo de ver es dimensional, digamos que nuestra percepción tan valiosa exige reflexión exploratoria sobre el contenido del mensaje concreto, pero se juega y se educa con estos nuevos mitos que son post visionarias, imaginativas y antiacadémicos. ¿Dejamos de ser un poco humanos?

Kant (1981) refiere que los objetos se nos aparecen a los ojos, y nuestra cultura se reclama a nuestro sentido común. Lo describe como algo dado que no puede ser de otro modo: “el sentido de las cosas no está en las cosas, sino está en el modo que el ser humano construye ese sentido en las cosas. Lo que somos y lo que somos se proyecta sobre lo que es” (s p).

Asumo en esta fotografía efectista la suposición de una intervención de lo humano condicionando al conocimiento de las cosas en sí misma variado desde el recurso óptico.

Accedemos a las cosas que nosotros podemos conocer, pero no con una única opción. La fotografía posmoderna se despereza de un largo y transitorio tradicionalismo, siempre sirvió de base para los otros, los supuestos no alcanzaron a cambios concretos de percepción.

Al parecer la fotografía, mediante su relato, otorga la posibilidad de acceder a la empírea (conocimiento) que opera construyendo sentido. Sujeto (ser humano/el que conoce) y Objeto (cosas en sí mismas). El ser humano describe la diferencia entre el objeto y la cosa en un plano fenoménico. En "Ser y Tiempo", Heidegger (1927) formula la existencia del *ser* mediante una pregunta sobre el *sentido* del ser y sus límites, su origen y existencia: dice, es, soy, ese objeto, se encuentra consigo mismo y existe en un mundo que lo ocupa. Y lo intelectualiza, en el caso que nos ocupa, desde la concepción presupuesta del "Yo, Tú, Él", como sucesión eleccionaria de la semejanza en la relación preposicional en el relato.

Ese fenómeno consta de una nueva distorsión o efecto. La luz aparece alterando la oscuridad. Y las aberraciones la normalidad, es una formula moderna. Se rompe el absoluto pre-visto, lo exagera. Le estamos poniendo sentido al antes, estamos rompiendo lo previsible. ¿Será una nueva y fantasiosa sensación? ¿Hay un entendimiento concebido en la posmodernidad? Por supuesto que no, de allí su camino virgen, solo categorías innatas que estructuran enhebrando la realidad para concebirla de un modo y no de otro.

Capítulo 5: ¿Cómo cuenta una fotografía un escritor?

El crítico y escritor argentino, Ricardo Piglia, realizó el análisis de una imagen que, se considera, responde a la pregunta acerca de cómo cuenta una fotografía un escritor y que oficiará de base para el desarrollo de este capítulo. Se trata de la interpretación que narra en “El último lector” (2005), sobre la imagen de Jorge Luis Borges, obtenida y publicada por la fotógrafa Sara Facio (tal como se ve más abajo).

“Hay una foto donde se ve a Borges que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara. Está en una de las galerías altas de la Biblioteca Nacional de la calle México, en cuclillas, la mirada contra la página abierta” (Piglia, 2005, p. 19).

Por curiosidad profesional, pero también con el propósito de saber si esa definición literaria podía contribuir a saber más en lo referido a las diferentes miradas que surgen de la observación de una fotografía, busqué y encontré la imagen en cuestión.

Título: “Jorge Luis Borges de rodillas ante los libros”. Sara Facio (1968).



Esta fotografía puntualizada por Piglia evidencia un interés asociado a entender al/la lector/a como interpretante directo/a de la literatura o del lenguaje escrito. Desde nuestra perspectiva es visible cierta subestimación de la tradicional lectura fotográfica, en tanto la fotografía difiere según el contenido epigráfico que la acompaña.

Así es que Piglia toma la pose de un escritor que produce un texto desde su propia interpretación, de esta manera, al describir la fotografía, se convierte en un escritor de la imagen y no en un descriptor. Cuenta no solo lo que ve, sino también las sensaciones que movilizan los elementos que componen la imagen: describe, imagina y construye una breve historia, y la imagen ya es otra, diferente a todas, única, pero, a la vez, universal en su trama.

En su *“Tesis sobre el cuento”*, Piglia (2000) deja entrever la posibilidad latente de dos historias que conviven en un cuento. *Sostiene que una historia completa contiene dos niveles informativos que se licuan a medida que el lector es atraído hacia una intriga subjetiva: “un relato visible esconde un relato secreto (...) los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas”* y se pregunta *“¿cómo contar una historia mientras se está contando otra?”* (s p.)

En simultáneo, coincidimos con Barthes (2003) cuando describe que una fotografía en su lectura puede ser objeto de tres prácticas, categorizando al/la lector/a como “Spectator”, al/la fotógrafo/a o autor/a le asigna el rol de “operador” y de ellos/as deriva un tercer elemento al que llama “Spectrum” al que denomina el retorno de lo muerto. Este llamado a la reflexión del “retorno de lo muerto” (p. 35) trata de significar aquello que ha acontecido y no puede repetirse,

entendiendo que spectrum etimológicamente es igual a espectro, al que se entiende como aparición. Todo ello nos pone en desconformidad con la interpretación de Piglia sobre la fotografía de Borges en cuclillas frente a una biblioteca. Esto es, si bien no tenemos por qué juzgar tanto a la autora de la fotografía Sara Facio desde su lugar de operadora como al autor del libro desde su rol de "Spectator" que ve un Borges "que intenta descifrar las letras de un libro que tiene pegado a la cara", nos es necesario someter a la imagen a un exhaustivo análisis de índole visual. Análisis que incumbe a lo largo de esta tesis respecto al relato y a su construcción, por ende, a la elección de distancia focal como grado de intervención de un sistema de pensamiento que no reduzca el itinerario creativo del operador.

La fotografía encuentra al escritor (objeto /sujeto) arrodillado con una expresión facial engañosa, evidencia una postura no habitual para un hombre de su edad, con un adelanto de ceguera y un cargo como director de la Biblioteca Nacional. Es oportuno agregar que tanto en la vida diaria, y más en la fotografía que posibilita captar imágenes cotidianas en fracciones de segundos, el lenguaje corporal suele fundamentar realidades no tan seguras. Sin embargo, existe en la fotografía de Facio la afinidad de ese momento que se entiende como aparición o "spectrum", a la que Piglia suma la búsqueda de un camino que polarice ambas hipótesis, dos elementos utilizados para la construcción del relato visual/textual. Nos referimos al "secreto" que más tarde emerge de lo visible, sorprendiendo al/la lector/a y al espectro que convive con el objeto en la fotografía.

La foto y el cuerpo

Es su postura la que interroga, son los anaqueles repletos de libros que no cesan de hablar de las personas que los utilizan, los que compositivamente señalan como una flecha que en el tercer tercio de la vertical imagen hay un hombre. Un hombre que inquieta, que comparte el escenario y nuestra atención. Atención sugerida por una aparición incomoda. ¿Somos testigos oportunos de un Borges puro de emociones? Facio nos proporciona la normalidad consciente /inconsciente al mismo tiempo, en este caso sin importancia, porque es un Borges escritor de aspecto inocente.

En aquel momento captado toma relevancia el lenguaje corporal del sujeto/objeto y nos introduce en la dimensión del recuerdo, pero no solo este lenguaje consiente el permiso de percibir la expresión facial que, a primera vista, no simboliza ni risa ni llanto (por encontrar un modo efectivo de experimentar los límites del lenguaje). Es su actitud la que no tiene expresividad gestual y favorece a la construcción del relato. Su porte corporal nos centra, influido por una acción imprevista poblada de formas literarias, como las puertas de un retablo medieval que se abren incorporando la acción de las imágenes hacia los fieles.

Es el cuerpo el que habla, el que acciona la imposibilidad de dar por concluido el relato que siempre se estará reescribiendo. De esta inconclusión no se trata de identificar al Yo, Tú o Él en el modo de lectura sino de identificarse con el/la relatante siguiendo a su manera el rastro intrigante que nos obliga a interpretar que sin acción no puede haber ni tragedia ni comedia.

Entonces emerge un destino no humano, una acción incierta fruto del error ridículo o el ocaso de un héroe inmóvil. Movimiento oportuno, movimiento que puede ser visto por solo una persona a la vez como la ciudad de "El Aleph" de 1944,

movimiento que atañe al personaje inmortal en su acto más enigmático, el acto de leer.

Más adelante en el texto, Piglia reconoce a Borges como “uno de los lectores más persuasivos que conocemos. Del que podemos imaginar que ha perdido la vista leyendo (...) En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor” (2005, p. 19). De esta manera quedamos inmersos en conocimientos póstumos que de una primera vista en el lenguaje visual no se advierte: primero debemos conocer a Borges, luego que es escritor e, inmediatamente, que ha perdido la vista leyendo, es decir que existe cierta contradicción.

Tomemos para el caso el libro “El otro y verdadero Borges” de Nicolas Helft (2013), quien cuenta, entre una cronología de sucesos, que en el año 1938 Jorge Luis trabajaba en una biblioteca popular del barrio de Almagro como un auxiliar tercero que desarrolla tareas de fichar y ordenar libros, y en ese marco:

“Un día hacia finales de 1939, o tal vez principios de 1940, uno de sus colegas de la biblioteca, revisando la Enciclopedia Espasa Calpe, descubre un artículo sobre un tal “Borges, Jorge Luis. Poeta y literato argentino, nacido en 1899” ilustrado por la foto de un Borges irreconocible, de gruesos bigotes. “Che, Borges, acá en la Enciclopedia hay uno que se llama igual que vos. ¿Lo conoces? Podemos imaginar un largo silencio y luego la respuesta inevitable: “No...no lo conozco”” (Helft, 2013, pp. 85-86).

Es aquí donde el mismo Borges acepta que existen cantidades infinitas de Borges, y así lo interpreta Sara Facio construyendo artificialmente algo que estaba oculto, que integra al escritor en una actitud solemne de rodillas ante la inmensidad de sus universos múltiples como son los libros.

Tal vez es posible ubicar a la fotógrafa y el escritor en posiciones de incomodidad que confluyen en la aparición descriptiva del recuerdo fortuito del

manuscrito inconcluso "EL otro J.L.B" (Borges, 1940) donde se narra que, fruto de la desgracia de ser un escritor poco reconocido, se quita la vida de un disparo.

Pero la fotografía no concuerda con las fantásticas imágenes borgeanas, a las cuales nos intenta integrar. La fotografía es real y el objeto/sujeto de representación espacial donde, si se quiere, un mundo fantástico tiene lugar.

Es que claramente este ejemplo fotográfico evidencia el planteamiento bartheano de un conflicto permanente entre lo que se ve y lo que se sabe, resultando de este aprendizaje un nuevo saber consiente de la reacción.

¿Puede ser que Borges esté en cuclillas, semi escondido detrás de estantes repletos de libros y que la fotografía lo demuestre tan descaradamente? Es allí donde se *licuan* las estrategias argumentales, es en la mente del lector donde ocurre la reacción del *licuado* (término que utilizamos con la intención de demostrar la fuerza de una simultaneidad de los recursos enunciativos y su efecto).

Insistimos en que la imagen desarrolla una idea que no es única, dejando entrelazar diferentes opiniones interpretativas, pero acertadamente podemos asegurar que el suceso narrativo ha existido. También podemos asegurar que la elección de un lente normal jerarquiza el encuadre haciendo jugar al objeto/sujeto con la fidelidad del escenario.

Parece resonar en el silencio propio de la fotografía y la soledad de la sala: ¿oye Tú, Borges o quien seas, ¿qué crees que estás haciendo? ¿Por qué me regalas este humilde acto? ¿Me haces pertenecer a tu laberinto, poniéndome en chulillas desafiando a la gravedad de tu universo? ¿O es que te reflejas en un espejo?

Así ven las fotografías los/as escritores/as: como una historia falsa que merece ser entendida a dos voces. Está en su arte, el de narrar la elección de los destinos y su doble vínculo. Y es propio de la fotografía su funcionalidad sobrentendida: Borges es un escritor, solitario, encerrado en su propio mundo. La fotografía materializa, muestra lo oculto, lo revive espectralmente hablando, y es así que la *casualidad* que se percibe como un juego aparente es apropiada por la autora de la fotografía, ya que en la luz lateral encontramos otro modo de prolongar el tiempo, un tiempo ficcional del juego de los días y de las noches, y las innumerables condiciones operacionales que los/as fotógrafos/as contemplan en una suerte de Big band, el resultado final, un dialogo, un relato.

Capítulo 6

Ópticas

En este capítulo, he decidido abordar el tema *Ópticas* y sus características físicas desde una serie didáctica, para lo que es preciso utilizar una herramienta fundamental llamada *Hoja de contactos*. Se trata de la impresión directa o positiva de un rollo o una secuencia de un negativo.

Hoja de contactos N°1 archivo: Chacarita Platense

Box amateur/ La Plata. - Pablo Gómez 1999



Las razones por las cuales es de nuestro interés utilizar hojas de contactos con fotogramas originales o ficticios se vinculan al objetivo de mostrar cómo el relato cuenta con diferentes secciones narrativas de acuerdo a la elección de la distancia focal. Una hoja de contactos es una herramienta de edición, considerada la primera visión que tiene (o tenía) el/la fotógrafo/a de lo que había captado en la

película, respetado entre profesionales como vislumbramiento íntimo sobre su proceso creativo o documental. La hoja de contactos registra todos los pasos del/la fotógrafo/a a lo largo del camino que lleva a una imagen, sus sensaciones de ver a través de sus ojos, su enfoque, su construcción compositiva, sus cálculos, oportunidades y errores.

La hoja o contacto positivo se implementó en las redacciones editoriales en tiempos del nacimiento de las cámaras 35 mm. con la intención de ver el despliegue funcional del/la fotógrafo/a en su ausencia, no manipular los negativos y facilitar la interpretación de dicho relato en busca de la imagen de mayor resonancia que ilustre las páginas a imprimir.

El procedimiento de edición se lleva a cabo por intermedio de una lupa o cuenta hilos, que tiene un sistema de lectura clásico. Examinar una hoja de contactos exige una distancia íntima, las marcas con crayón con la que los editores seleccionan un fotograma son la consecuencia de una elección final. Henry Cartier-Bresson lo expresa así: “una hoja de contactos, es un diario de experiencias, una herramienta privada que registra errores, pasos en fallo, callejones sin salida... y afortunadas oportunidades” (Lubben, 2011, p. 10).

La sensación que da leer una hoja de contactos es la de caminar junto al/la fotógrafo/a observando a través de sus ojos, en una secuencia original de reconstruir la eventualidad en evento. Como se ve en los ejemplos: la cinta revelada o rollo proporciona mediante la impresión de su numeración una cronología inalterable.

Muchos/as fotógrafos/as hacen referencia a la turbación que sienten cuando miran sus hojas de contactos por primera vez. En este capítulo analizaremos los cambios de enunciación propuestos por las distancias focales utilizadas y las sensaciones que proponen ante un mismo objeto.

Esta herramienta paradigmática que contenía la información suficiente para confesar como un/a fotógrafo/a presenta su manera de pensar tuvo su desarrollo y desaparición como método de trabajo: entendido como edición y archivo. Los nuevos ordenadores copiaron el antiguo sistema, las presentaciones aplicadas emulan los viejos métodos, y así, hoy cada imagen digital conserva sus metadatos que permiten a cualquier persona acceder a información sobre dónde, cómo y cuándo fue captada.

Captura de internet, Programa editor ACDSeePhoto Studio Ultimate 2019.



De esta manera, en los metadatos de una foto es posible ver el modelo, marca o número de serie de una cámara, la apertura de diafragma, sensibilidad o distancia focal a la que se ha tomado, y el cambio de distancias focales a lo largo del relato.

Hoy tomamos conciencia que la digitalización de la imagen consiente una incalculable cantidad de escenas en directo, es propiamente la captura del despliegue del tiempo. Cuando se les pregunta por el motivo de capturar tantas imágenes a las actuales generaciones, se escudan en la posibilidad de borrar guardando lo adecuado y eliminando el resto.

Los/as viejos/as fotógrafos/as amantes de la analogía convencional aducen que al borrar, se elimina la experiencia compartida del proceso. Aportan desde sus métodos el extrañar la pausa manual que ofrecía el cambio de rollo (cargado), citan que ese tiempo posibilitaba un momento de reflexión, de recapitulación mental. La Hoja de contacto es la vuelta alrededor de una idea y de visiones estéticas y técnicas.

Debajo, y a modo de ilustración, sobrados ejemplos nos ponen en camino al uso de las ópticas y la posibilidad de percibir sus efectos.

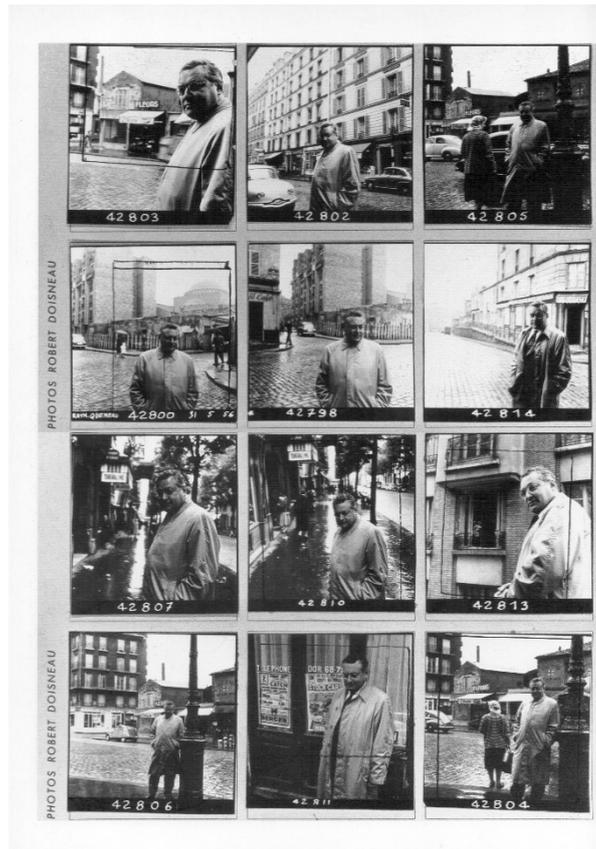
En la biografía gráfica de Robert Doisneau escrita por Peter Hamilton (1992) se describe la técnica adoptada por el fotógrafo francés, pionero en la modalidad del reportaje humano que consiste en tomar un área geográfica determinada (en este caso Paris) y retratar las tradiciones callejeras. Doisneau prefería que lo llamaran “pescador de imágenes”. Este método es el resultado de la imperturbabilidad, la meditación, la connivencia y el compromiso. También su actitud pacífica ensamblada a una forma de ser testigo imparcial de una clase social multifacética. (p.39)

Estos conceptos extraídos del libro, nos proporcionan información de suma importancia al debelar que la fotografía clásica que Doisneau proponía tuvo un

cambio de rumbo a principio de los años 60, lo que pone de manifiesto un efectivo progreso del uso del 35 mm y sus objetivos de mayor y menor distancia focal, con predilección para la moda y los paisajes.

Hoja de contactos de una serie de retratos con el escritor Raymond Queneau, el 31 de mayo de 1956, cerca de la rue Reilly, Paris 12e,

Cámara utilizada, de objetivo normal fijo Rolleiflex. Fuente: Hamilton (1992)



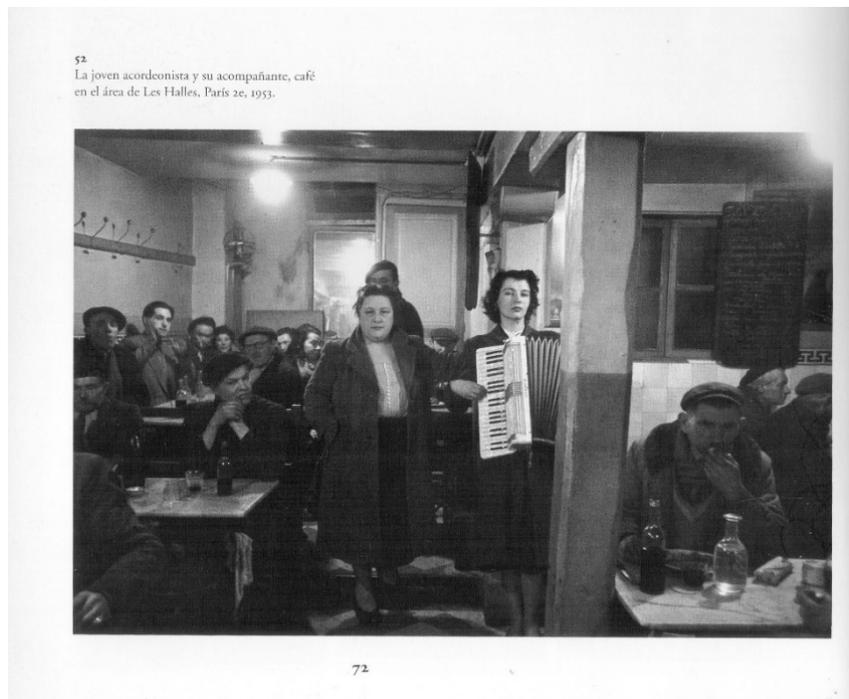
“Un ejemplo muy interesante sobre el uso que hizo Doisneau de sus recursos compositivos puede verse en los 12 fotogramas 6 x 6 cm del escritor Raymond Queneau, realizados el 31 de mayo de 1956. Una hoja de contactos (F. 50) copia de las fichas de Doisneau utilizaba para archivar sus fotografías, también muestra una serie de encuadres realizados para su impresión. Aunque todos ellos son excelentes retratos de Queneau, el preferido era el negativo n°. 42810. En esta época Doisneau recurría con frecuencia a la cámara de 35 mm para ampliar sus posibilidades ya que, como demuestra la serie Queneau, el objetivo fijo de Rolleiflex con el que había estado trabajando mayoritariamente desde 1932, tenía sus limitaciones. Una Leica de 35 mm por ejemplo, unos objetivos con diferentes ángulos de visión (en particular el gran

angular y el teleobjetivo 'para retratos') facilitarían variaciones en su estilo visu

al. Doisneau utilizó ambos formatos (además del 5 x 4 pulgadas) hasta los años 70, pero vale la pena señalar que realizó unas fotografías excelentes ya a principios de los años 50 en formato 24 x 36 mm y con un objetivo gran angular de 35mm (por ejemplo, la joven acordeonista en el bistró, 1953, F. 52)" (Hamilton, 1992, p. 39).

"La joven acordeonista y su acompañante, café en el área de Les Halles". Paris 2e, 1953. Doisneau.

Fuente: Hamilton (1992).



Creemos que se puede extraer el origen prescripto de una realidad analítica regresando a la sensación que produce desentrañar el despliegue de un/a fotógrafo/a ante el análisis de una hoja de contactos en práctica y uso. Y esto porque la vista del positivado registra el intervalo del sincronismo mecánico como una pausa estimulante y renueva al/la autor/a la posibilidad de construir lo que puede ser una imagen satisfactoria.

Siendo oportunamente observadores/as aparentes de la construcción de ese relato presentado y aceptando a sabiendas que el mundo que nos rodea está compuesto por objetos distintos a los que regularmente son de uso carnal y, sin embargo, aceptamos.

Por supuesto nos encontramos en una encrucijada, que nos pone a prueba sobre la distopía de distinguir entre la realidad inalterable de la imagen capturada y la ficción: ambas están en el orden de lo cotidiano. Está comprobado que el ritmo al que nos invita a seguir la examinación de los contactos propone una jerarquía de relatos íntimos en la que volcamos temporalmente nuestra sensibilidad, exigiendo una realidad *existente*, ingresando a la orden de la explicación material conferida.

Imágenes en clave de escritura fija

Aprovecho para compartir una serie de ejemplos publicados en el libro “Magnum, hoja de contactos” de Lubben (2011) donde profesionales del fotoperiodismo comparten la elección de sus objetivos para cubrir las diferentes entrevistas asignadas.

Los momentos que testimonian los/as profesionales a lo largo del mismo generalmente son asignados por empresas, pero es de destacar la habilidad que experimentan para contactarse con la gente, entrando en confianza y ganándose el derecho a registrar momentos íntimos. Y así, sin encasillarse en estilos ni categorías, generan una diversidad de temas de producción propia. El logro emerge cuando entendemos su capacidad, haciendo una conexión emocional con el objeto y su hábitat, destacándolo por sobre el registro natural de la mirada.

El Tú sentimental

René Burri (1963) en un reportaje a Ernesto “Che” Guevara relata:

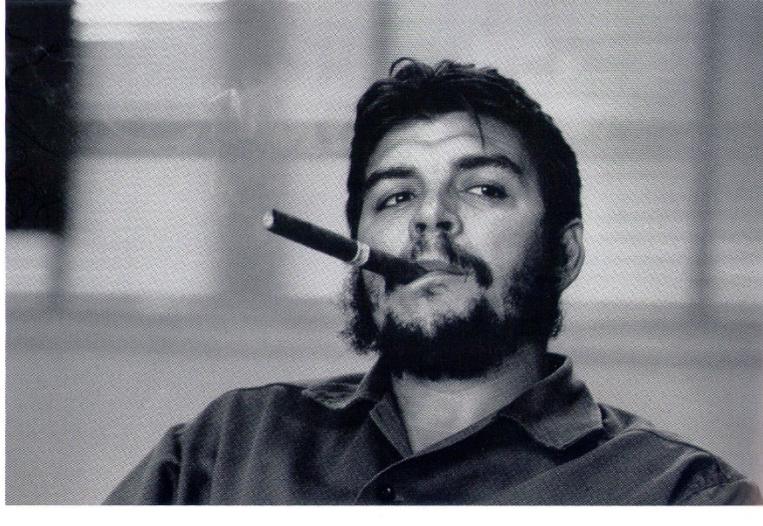
“Recuerdo que, cuando mordió la punta de su cigarro, esperé que me ofreciera uno, pero estaba tan inmerso en la discusión que fue mejor que así fuera, ya que me ignoró totalmente durante dos horas. Nunca me miró, lo que resulta extraordinario” (p. 139).

Al observar la hoja de contactos donde los/as editores/as ya seleccionaron algunas fotografías, lo primero que se advierte es la elección del fotógrafo en el uso de la distancia focal, donde es posible leer que, en la búsqueda del retrato del mítico guerrillero, habita la uniformidad del relato, la normalidad con la cual Burri lo estudia. Además, se advierte la intención, aún sin haber leído sus palabras, corriendo con la ventaja de saber que Guevara era un lector infatigable y adicto al tabaco⁸. El fotógrafo descifra que toda persona leída es considerada un intelectual, el saber de Guevara lo deslumbra, al punto de no querer interrumpir, la tensión se ve reflejada en el acercamiento paulatino que lo lleva a encontrar en el fotograma 23, la conjunción gestual de una persona que piensa y que fuma. Su habano, que es parte de la cultura cubana, engrándense la figura del comandante, así como el humo que exhala hacia arriba demuestra un instinto de superioridad. Estos aditamentos que son parte del sentido que provoca la comprensión del relato residen la distancia de un testigo, que se alimenta de la pureza de la lente, de la confianza, una distancia rebelde como la cultura de la época, un disparo inmortal.

⁸ Piglia (2005) lo describe en “El último lector”, en el cuarto capítulo llamado “Ernesto Guevara, Rastros de lectura”.

René Burri: Ernesto "Che" Guevara. Texto extraído de Cuba in Revolution, director Roberto Chile, Fundación Internacional Art Heritage, DVD. Hojas de contactos facilitadas por Magnum Nueva York.





Él indiscreto

Peter Marlow en octubre de 1981 y respecto a su obra “Margaret Thatcher” sostiene que:

“Yo era un fotógrafo bastante joven que trabajaba en la agencia de noticias francesa Sigma, asignado a Newsweek. Teníamos en aquella época un sistema, con avances motorizados Nikon, que llamábamos de “originales múltiples” (...) Las fotografías pueden dar la impresión de que yo era el único en estar presente en aquel discurso, pero, en realidad, estábamos otros diez fotógrafos, o más, en su mayoría hombres. Yo estaba fascinado por el hecho de ser testigo presencia de los inicios de la primera mujer en se primera ministra británica. Los 42 fotogramas que mi lupa recorren tienen un mismo encuadre, un leve contra picado, el motivo: una cabeza de mujer, su forma de representación “busto”” (Marlow, 1981, p. 275).

Aquí los/as editores/as destacan un solo fotograma, el retrato más privado, el gesto duro, la pose inmaculada de una Dama de Hierro, Margaret Thatcher, Primera ministra mujer de Inglaterra. Lo increíble se detiene de una forma tajante, se contiene la historia en un puño, porque su mirada es el hermetismo futuro, se coloca en un escalón superior a los mortales, no existe el fondo solo una oscuridad

absolutista, el fotógrafo se fascina captando la verdad del individuo. El fotógrafo dice no estar solo, es que necesita estar solo, la soledad profunda del acto de fotografiar deja extraer la poca abundancia de elementos aun desafiando las leyes de lo interesante. Dice Barthes (1980) que los grandes retratistas son grandes mitólogos. Marlow acierta en la agudeza del tele objetivo, ha presionado el obturador sin mover el punto de vista, el relato está ahí, y se develará en el revelado.

Los tele objetivos, son una extraña extensión del ojo infinito, acercan puliendo “él objeto”, potenciando la experiencia, trasportando al/la espía a disfrutar de ver, escuchar, hasta la más alta indiscreción.

“Margaret Thatcher” de Peter Marlow.

Págs. 274-275 Hoja de contactos facilitada por Magnum Londres.





Yo incondicional

Respecto al trabajo de Raymond Depardon “Chad”, en particular “Frontera entre Libia y Chad” de 1978, el artista sostuvo:

“Tomé la fotografía de la camioneta con una réflex Nikon de 28 mm. La verdad es que se ha publicado como postal, pero no ha aparecido mucho en publicaciones periódicas. He trabajado básicamente con sistemas analógicos y con todo tipo de formatos” (Depardon, 1978, p. 238).

A través del análisis de la hoja de contactos de Depardon (1978) es posible hacer una demostración del uso del gran angular en situaciones temáticas distintas. El gran angular posee la propiedad de deformar la realidad, por ese motivo y otros le otorgamos el pronombre personal de “Yo”.

Es en palabras de Depardon donde encontramos el uso de un 28 mm evidente en toda la hoja de contacto. Y en este marco consideramos oportuno hacer una analogía entre el uso práctico en las dos de las tres escenas editadas con el crayón rojo en la hoja de contactos: en primer caso el fotograma 34, en coincidencia con la publicada a doble página en el libro donde se puede apreciar un

camión repleto de gente. Y oportunamente en el fotograma 17 donde se aprecia un suelo arenoso poblado de grietas.

Esta temática elegida por el fotógrafo con el fin de contarnos cómo viajan por el desierto los/as pobladores/as y además lo extenso y agreste del paisaje extremo en donde rara vez nos encontremos, nos sirven de ejemplo para demostrar los diferentes niveles del relato.

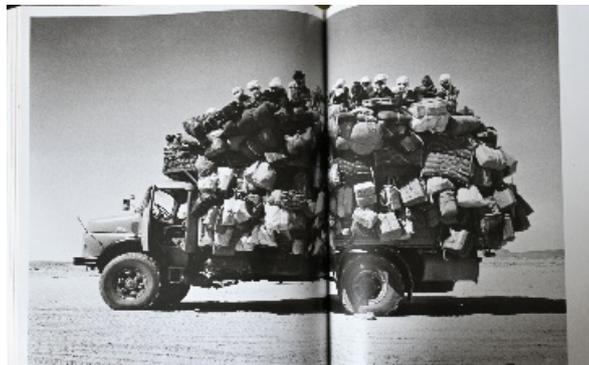
Fotograma 34: la fotografía del camión es prácticamente una aventura, y entendemos en la lectura que Depardon exige un llamado de atención sobre los métodos de transporte y los éxodos a los que son sometidos los/as habitantes y lo declara describiendo su alegría al sentirse adaptado a un terreno tan hostil. El camión es un hallazgo inesperado y de tremenda riqueza visual, Depardon lo advierte y su corazón se agita, recorre el vehículo hasta que se sitúa en un lateral, durante ese tiempo busca un fondo sin testigos, halla la simetría, mientras presiona el disparador 9 veces. Se encuentra satisfecho en las últimas 4, allí, si repasamos todo su transitar, la figura del camión regresa a serle fiel a su estado menos ficcional. El lugar por donde alguna vez estuvo.

En la fotografía de la arena hay un cambio radical en el uso de la óptica y así Depardon nos introduce a un paisaje singular: nos demuestra que sigue *ahí* en un espectáculo metafísico e infinito, abstracto, de surcos como venas que conducen hacia un origen repetible una y mil veces, y para que la soledad del “yo” nos asfixie más aun, depone casi inalcanzable una sutil franja en la parte superior que oficia de horizonte.

Ese conjunto de sensaciones solo se logra a partir de la mirada y el poder grandilocuente del ángulo grande. Sin embargo, su pasión se ve traicionada, ha generado un estilo propio, pero se alejó del estilo clásico, puso la innovación al servicio de su temática, dando fotos inesperadas.

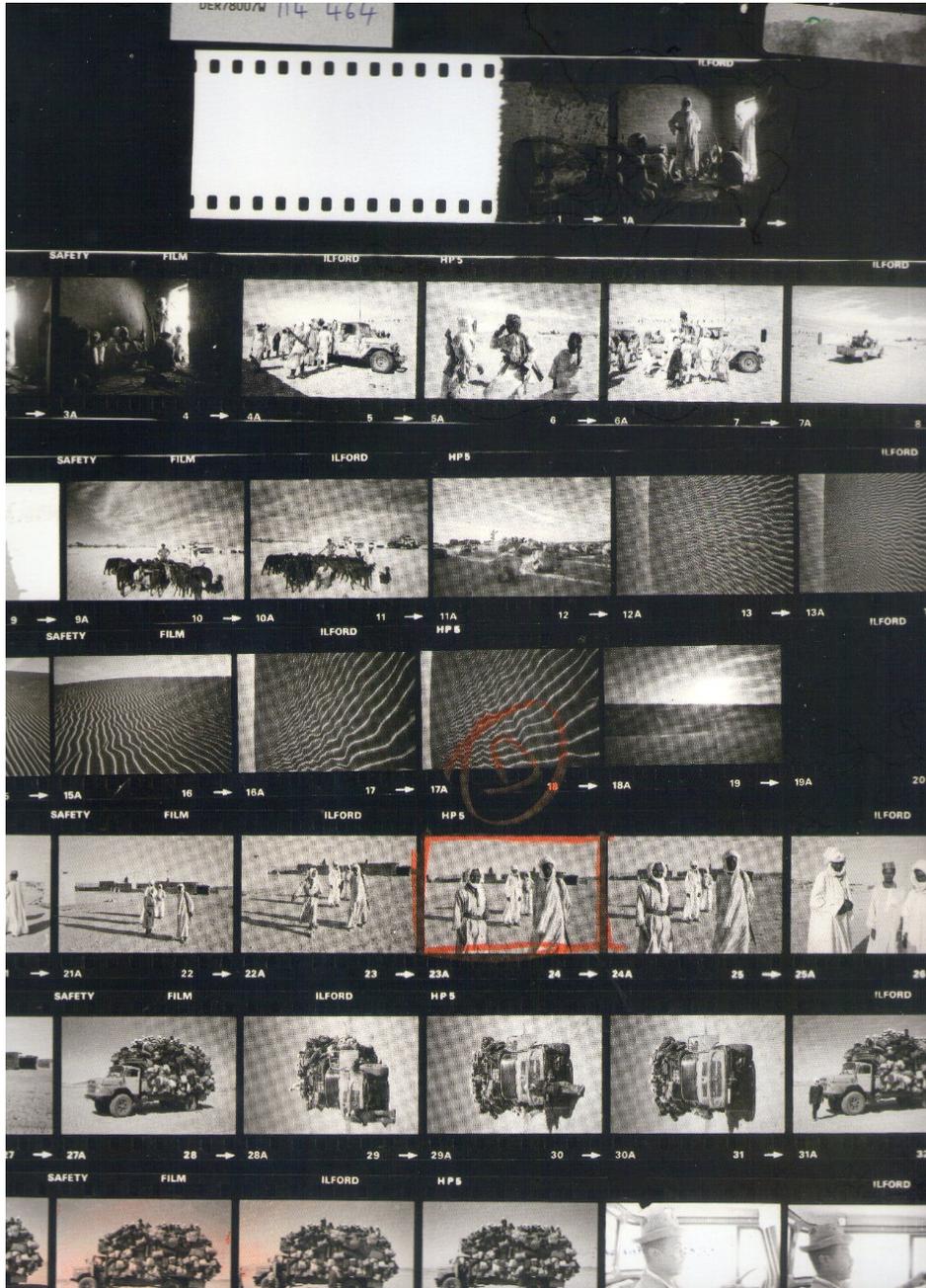
“En 1978, los rebeldes se dirigían hacia el sur en dirección a la capital. Yo estaba haciendo un viaje de ida entre Chad y Libia, y en un determinado momento pase a una furgoneta. El conductor había sido obligado a recoger a todos los pasajes durante el trayecto y estos habían colocado arriba sus equipajes y los habían fijado con cuerdas. Cuando los pasé, iban en un todo terreno con los rebeldes, de regreso a Libia. Sin embargo, ya había utilizado aquel medio de transporte, en viajes entre Faya-Largeau y Sheba. Allí reina un ambiente maravilloso: todos se sientan en el techo y las mujeres cantan. Me adapte muy bien al desierto. Era como estar en casa” (Depardon, 1978, p. 238).

Fotograma 34.



Raymond Depardon: Chad. Págs. 238-241

Hoja de Contactos facilitada por el fotógrafo.



Fotograma 17.



El efecto de obra

La hoja de contacto nos pone en la dificultad de elección: en los tres casos la diversidad de distancias focales se confirma como recurso necesario para la construcción del relato. La distancia del Yo, Tú y Él nos interpela a la espera de que se evidencie la intención enunciada en la foto y que exista en ella una verdad, ahí es cuando se produce el efecto de *obra* y la obra, por propia existencia, se considera verdadera.

Pablo Maurette en su libro “Por qué nos creemos los cuentos” (2021) analiza las formas de leer una supuesta obra de arte y nos ingresa en los efectos

que le produce al/la espectador/a un fenómeno revelador al que determina como “compenetración”: un estado de creencia, una percepción sensorial. Seguidamente y como una consecuencia en el desarrollo de su análisis utiliza el concepto “evidencia” que encontramos oportuno para ubicarnos en que al interpretar una hoja de contactos le estamos atribuyendo más realidad al modelo que a la copia. Es entonces que la hoja de contactos resulta eficaz en su sistema interpretativo dando valor necesario a introducirnos en el efecto relato.

Henry Cartier-Bresson lo expresa así: “una hoja de contactos, es un diario de experiencias, una herramienta privada que registra errores, pasos en fallo, callejones sin salida y afortunadas oportunidades” (Lubben, 2011, p. 10)

Estas sensaciones que transmiten los/as fotógrafos/as, contienen implícita una distancia emocional, la elección que los/as acerca o los/as aleja de su objeto/sujeto les produce un acercamiento emotivo. René Burri ante el reportaje fotográfico que le permite Ernesto “Che” Guevara, nos transmite con sus palabras la sensación de estar tan cerca que podría fumar y distenderse en una conversación. Esa es la tarea del lente normal o 50 mm: respetar tradiciones y establecer confianzas.

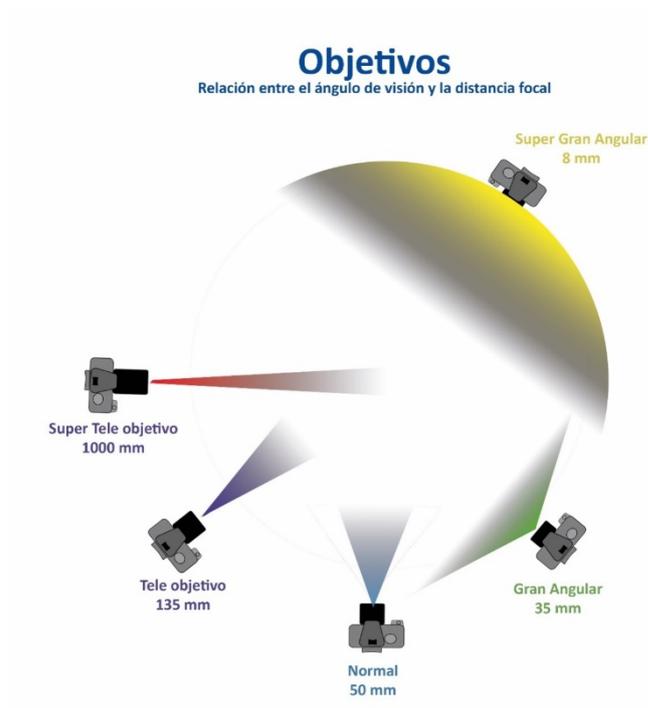
En cambio, la imagen tomada por Depardon nos atribuye una sobreinformación del desierto, nos entromete en un lugar donde no existen los límites precisos, y rápidamente vemos en el lente gran angular o 28 mm una pérdida referencial del entono. Y, por último, la postura del tele objetivo, elección de Marlow que se siente único espectador, ante ella apodada “la Dama de Hierro” en una actitud condensada casi perturbarte, anulando el tiempo, cancelando el futuro.

El Uso del equipo

Cuando se trata de fotografiar, una de las cuestiones a resolver es qué sistema óptico utilizar. Si bien existen una gama de objetivos que facilitan el control técnico, es indispensable conocer su funcionamiento.

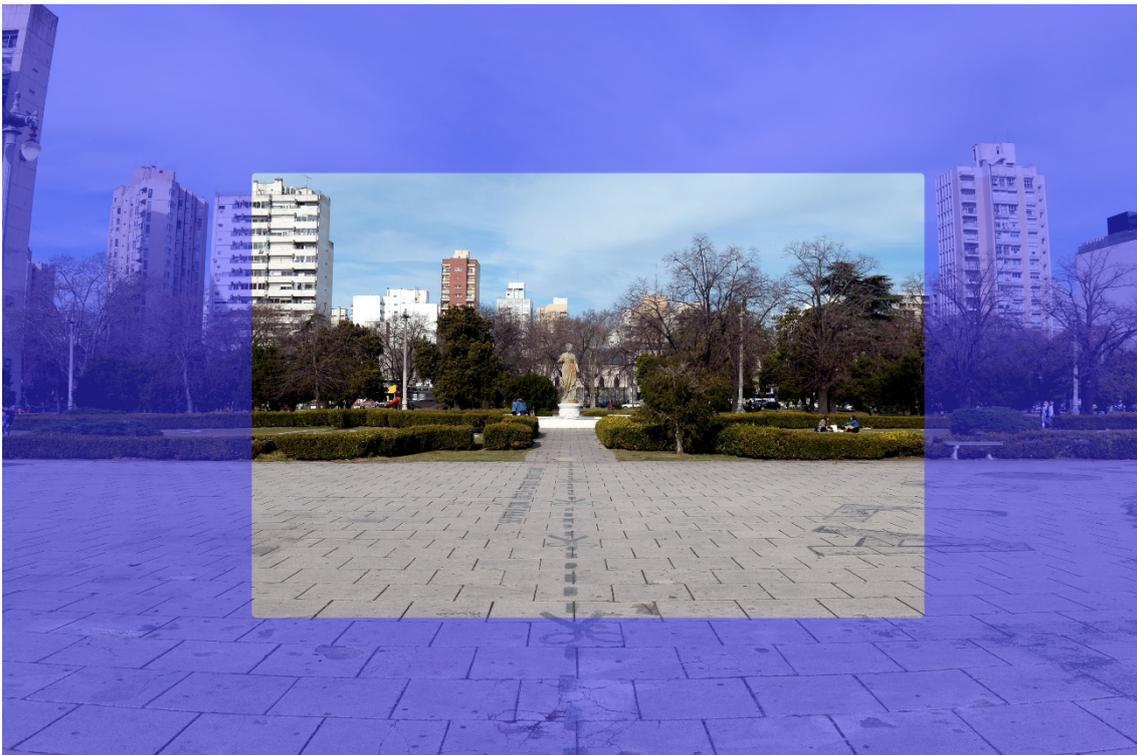
Los objetivos contienen un área o ángulo de imagen: esta variable es considerada la visión que proporciona el objetivo, estos ángulos difieren y su elección afecta extraordinariamente la manera en la que vemos los objetos. Cuando más corta es la distancia focal, mayor el ángulo abarcado.

En la infografía podemos observar la relación entre el ángulo de visión, la distancia focal.



En los próximos esquemas se especifican, mediante juegos visuales, las distintas formas de impacto que proporcionan las distancias focales. En color se

destaca el ángulo de visualización que es capturado y la ampliación que consiste en calcular qué tan grandes se verán los objetos/sujetos. Todo ello, teniendo en cuenta que mientras más larga sea la distancia focal, más estrecho será el ángulo de visión y mayor será el aumento del objeto/sujeto. No obstante más corta sea la distancia focal, más ancho será el ángulo de visión y menor será el aumento del objeto/sujeto.



En esta imagen se entabla un acercamiento formal con la distancia focal (gran angular) o “Yo” (primera persona). El área coloreada en azul determina el ángulo correspondiente al efecto ultra gran angular (en este caso 28 mm) que dobla y distorsiona el objeto/sujeto cuando llega a los bordes de la escena cuadrada.

Si bien el efecto es extraordinario, el control de perspectivas se hace imposible, en tanto el plano focal hacia los extremos se altera, como se puede

observar en el rectángulo interior donde el efecto disminuye hasta alcanzar cierto grado de realidad.

Para tener en cuenta en los tres ejemplos de color azul, amarillo y rojo, el punto de vista y la distancia en metros hacia el objeto/sujeto es siempre la misma, solo se intercambian las distancias focales.

Debajo en la segunda figura la imagen está tomada desde una distancia focal de lente (normal) o tú (segunda persona), el área de reproducción nos ofrece una normalidad absoluta con lo que estamos observando, los parámetros coloreados en amarillo equivalentes a un 50 mm, nos dan una sensación de escala natural del objeto/sujeto, así como la distancia entre ellos.



En la siguiente –y tercera- imagen se advierte una ventana de color rojo que determina un área central que refiere a un acercamiento de una distancia focal de lente (teleobjetivo) o Él (tercera persona), lo que representa la zona de

acercamiento prioritario de 200 mm permitiendo un primer plano del objeto/sujeto. Si bien el efecto de acercamiento no aparece aberrante y consiente al objeto en su escala, se determina efectista por el hecho de provocar un desenfoque anti natural de la figura fondo. El despegue de los objetos que se encuentran delante y detrás del plano focal son alterados, desnaturalizando al objeto/sujeto en su contexto y hábitat.



Es así como se puede elegir una distancia focal, asegurando, desde qué lugar del relato estamos hablando, si desde el Yo, desde el Tú o desde el Él. Los/as profesionales tienen predilección por distintos objetivos y se dice que los angulares se utilizan preferentemente para paisajes, los normales para retratos y las teles para deportes. He aquí debajo en el ejemplo una superposición de distancias focales. Cada una de las tres imágenes con prioridad de elección de la distancia focal. La superposición procede de la elección de tres distancias focales

ya mencionadas, pero con la salvedad del cambio de la distancia en metros al objeto/sujeto. Dando prioridad selectivamente a cada una de las distancias.

Con estos ejemplos se puede obtener una relación de encuadre similar, tratando de respetar el punto de vista, equivalente al punto medio de gravedad del cuerpo humano.

Imagen 1: Prioridad angular/yo.



Imagen 2: Prioridad normal/tú.



Imagen 3: Prioridad tele/él.



Estos ejemplos físicos son parte del conocimiento práctico de los/as fotógrafos/as, y, en este sentido, para que este ejercicio resulte significativo debe ser contextualizado por su propia experiencia. El uso de las distancias focales permite lograr el entendimiento de los conceptos y principios fundamentales que aportan hacia la conformación del relato.

Palabras finales

La hipotética idea no fue incomodar a los/as aficionados/as ni a los/as profesionales de la fotografía. El objetivo fue abarcar un periodo de la práctica fotográfica, analizarlo e invitar y motivar a efectuar una fotografía más concerniente a los procesos evolutivos del arte formal.

El título de la tesis es Yo, tú, él: Forma de enunciación en la construcción de la imagen fotográfica.

Ahora bien, cronológicamente, la fotografía produce una imagen a la que se la comprueba foto-gra-fía, cuya lectura determina el relato, seguido lógicamente, de la misma reproducción del objeto/sujeto, como se ha tratado de explicar. Como sabemos, es inobjetable la existencia en la práctica de la fotografía el uso físico de las ópticas y, por consiguiente, la percepción que otorgan las distintas distancias focales, a las que les otorgamos un pronombre: Yo, Tú, Él, con el fin de establecer que en el lenguaje fotográfico es necesario designar una distancia legítima de *ser* al objeto/sujeto. Entonces el relato cobra un justificado uso de sus herramientas lingüísticas.

Con esto queremos justificar la incursión de determinados temas que, reconocemos, carecen de la profundidad, y que problematizan el equilibrio cercano a los bordes del marco teórico, involucrando a Borges, Heidegger, Barthes, Foucault, Sontag, y otros/as con la ligereza de citar un párrafo consecuencia de hallar las palabras precisas en sus extensos aportes. Aquí modestamente proponemos la atención constante en las relecturas de estos valorables eruditos.

Es que nos mueve la intención de aportar datos que puedan ser útiles para la comprensión de la problemática del relato y la comprobación de la hipótesis, y en ese marco no podemos negar influencias cercanas a emociones aportadas por otro tipo de experiencias. Tal vez opuestas a toda prueba. Pero que al fin son incentivos personales, que abren otras dimensiones argumentativas como es el caso del término “fantasmagórico” de Aldus Huxley (1954) que repica en mi cabeza como el chillido de una cadena a la que un eslabón se le ha deteriorado. “fantasmagórico es utilizado para denominar los avances en efectos visuales que por el 1800 sorprendían a los primeros espectadores de la invención de la linterna mágica” (p. 156) o la incidencia de la fotografía color creada en 1861 catalogada como el límite mimético para preservar los objetos desde una forma real y simplemente reproducible. Es que el Yo, y sus efectos fantasmales; el Tú presente a toda progresiva enunciación mimética, y el Él como representación copérmica de demostración astronómica. Son muchos de los ejemplos que consumimos a diario que son fruto de la inventiva y se atribuyen a la espontaneidad, lo que es cierto, pero la originalidad no basta para que una fotografía perdure en la entidad general: pues ella debe contar.

Exactamente eso, relatar. Una fotografía cobra interés cuando sus intenciones son comprobadas por la sensibilidad humana. Un/a propietario/a-operador/a es más autor/a del relato cuando éste conduce a reflexionar, con un interés por los antepasados para con los futuros.

Dentro de una fotografía viajera, es decir sin su autor/a a la vista, en los inicios o en el ocaso de su peregrinar, provista por un/a desconocido/a o descubierta de una forma azarosa, su respeto como objeto de comunicación vive

conformado de la voluntad elocuente. Es decir, acarreará consigo incrustada la tentación de rendirle homenaje a la vida. Como una mariposa que mediante una metamorfosis simplemente cambia, la fotografía es sin duda nuestra identidad detenida en un rectángulo.

El hombre indefinidamente dejará huellas y testimonios humanos, especialmente en el devenir de las obras que le precedieron con la mirada en la magnificencia de los objetos, evidencias a investigar, a absorber sus nutrientes para que no envejeczan y de esta forma sacudir su autonomía.

Y el proceso se inicia con la observación: disponer de un dispositivo es un privilegio de nuestro tiempo, por eso seleccionamos aquello que es de nuestro interés, en tanto, aunque muchos son los fenómenos que ocurren delante de nuestras narices, sintetizamos en busca de un marco de referencia, y le otorgamos un esteticismo único.

Sostenemos que el objeto natural *ser* cuenta con una decisión mediante y personal. No obstante, el objeto reclama ser artístico o práctico, la intención a definir será proporcionada por el/la artista y en su ausencia por el/la espectador/a. Es que el objeto cargó con una función prioritaria en la historia que es la propia existencia: está en nosotros, productores/as de sentido, adelantarnos al sistema de comunicación y poder transmitir su función o su forma bajo las reglas de una técnica.

En resumidas palabras: teorizar sobre el objeto es indisociable a la intencionalidad existencial. A tal punto que la fotografía como objeto de análisis es un objeto en sí mismo, plagado de objetos, objetos/sujetos unidos para no crear

dudas iconográficas, dentro de un paisaje que carga de fragmentos de realidad, también objetos lejanos, desenfocados, desproporcionados, sujetos a un mundo fantástico presentados por medio de un método interpretativo que son aquellos pronombres personales de los que no podemos presidir. Que transmiten mensajes de enseñanza perceptiva en el/la espectador/a, todo mediante un contexto de consenso de las representaciones dirigidas a los/as interesados/as, para entretener y educar al mismo tiempo.

Pues para el/la espectador/a que no se familiarice con las imágenes y los textos podrán resultar extrañas las diferencias de presentación iconográficas a diferencia de las clásicas. Ello porque estamos inmersos/as en un conocimiento sólido del mundo en que vivimos, confesos/as por la actitud invasora de los sobrevalorados cambios impuestos por los dispositivos.

Es evolución visual, estamos a un paso de la madurez, que comienza con el reconocimiento del lenguaje fotográfico, entendiendo el internacionalismo con el que tratamos al objeto, explorando de la historia, las obras maestras, la potencia del relato intrínseco, construyendo un canon propio que se edifica leyendo las rarezas de hoy que son los guiños culturales del mañana.

Tenemos mucho que aprender, no somos ingenuos/as creadores/as de relatos, no intentaremos reprocharle al cómo, que dentro de su bagaje cultural no existe la situación complementaria que radique la intención exacta. Por eso valoramos la experiencia recreadora y los conceptos teóricos generales aquí propuestos. La contribución consistente es valorizar contemplando un plan conforme a las ventajas de las distancias conforme al relato. Es ahí donde acontece, pero la visión debe ser familiar, debe ser una costumbre, debemos reconocer una

determinada característica del universo práctico, comúnmente llamado *estado de ánimo*. Pues con el correr de la ejemplificación es de esperar personificarse y estimular un relato mental.

Es preciso con incitar la artimaña enunciativa que con frecuencia ignora el/la propio/a artista constructor/a, aquella que lo/a habilita a manipular el resultado de lo que quería expresar. No alcanza con imaginar o encariñarnos con el cómo lo trasmitimos si condicionamos esa única cosmovisión. La compenetración que logremos es ampliar el espacio de sentido.

En la historia propicia encontramos casos semejantes a esta transición palpable del Yo, Tú, Él y la influencia fundamental que define en el relato, sobre todo en temas clásicos y post modernos, ya que los/as artistas post combinaron las herramientas y las tradiciones, destruyendo sin contemplación al *clásico* de la representación vaciándolo de contenido.

Seguro la fotografía clásica fue un peldaño del pasado que contenía un saber apreciado, pero caducó, y así un día durante el Quattrocento se puso en práctica la perspectiva, basada también en la observación de una distancia fija entre la mirada y el objeto, permitiendo la construcción de una imagen más coherente. Sin embargo, la idea de cambio no fue subordinar los temas presentes de la época sin involucrarlos en un futuro graduable al momento indefinido.

Entendemos que ya es imposible volver al periodo clásico a causa de la modificación de la escala humana y la mentalidad de los seres, por lo tanto, se alteraron los gustos.

En las esculturas (por citar un ejemplo artístico voluminoso) en sus diferentes periodos evolutivos, curatoriales y significativos, apodadas *centinelas de la memoria*, sin duda, en su paulatino desarrollo, no evocan lo mismo, en tanto fueron variando las dimensiones técnicas, las proporciones se fueron matematizando y las antropometrías estandarizando, hasta dejar de ser idénticas y reales.

La pérdida de lo clásico es también la pérdida de lo absoluto, del origen de la imitación y la reconstrucción. Dice Panofsky (1979): “entre un arte enteramente sometido a un código mecánico y matemático, y un arte en el cual, a pesar de la observancia de una regla, existe todavía un margen para lo ilógico de la libertad artística” (p. 90).

Es muy optimista entonces confirmar que la aparición y práctica del método enunciativo mediante el uso de la óptica con el sentido que ejerce el Yo, Tú, Él en el relato constituya la diferencia sustancial entre la fotografía clásica y la futura.

Asociamos el término *clásico* a todo aquello que concierne a la antigüedad, al concepto de belleza o algún efecto que roce la fe cristiana, sin embargo, cada movimiento tiene su etapa clásica, como un abrazo que categoriza las expresiones que contiene características propias.

Tal innovación ilógica se involucró de una manera muy eficaz en el lenguaje, modificando los cánones antropométricos, mediante una teoría postmoderna del mundo. Donde los objetos fotografiados con el Yo y el Él arbitrariamente son descalificados y desintegrados pero categorizados. El angular y el teleobjetivo contienen pura imaginación, fluctúan desde lo inexacto hasta lo concrecional.

Imágenes que forman parte de programas que desplazan lo tradicional, abren una búsqueda de lo nunca visto, lo impalpable, y lo clásico normalmente le da pelea en la memoria, juega con el anacronismo de Dyck y Parker (1968) cuando preguntan si “sueñan los androides con ovejas eléctricas”. Es el futuro y debemos tomar medidas distanciales o confundiremos la realidad circundante. Imaginemos ingresar a la casa de Ana Frank mediante un sistema virtual y recorrer vertiginosamente ese minúsculo ático donde escribió su diario mientras se escondía del nazismo. Ya el relato informativo nos cautiva desde lo superficial, pero cambia la esencia en principio: un cambio radical entre lo público y lo privado, la causa y el efecto.

Pablo Gómez 2021

Bibliografía de referencia

Albarrán Diego, J. (2009). Fotografía, democracia y (sin) razón: la imagen ante el dolor del otro. *Foro de Educación*, 7 (11), 133-144. ISSN: 1698-7799. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=447544586008>

Imbert, E. A. (1999 [1979]). *Teoría y técnica del cuento*. Ediciones Marymar.

Barthes, R. (2003 [1992]). *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires.

Barthes, R. (2000 [1980]). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Bazin, A. (1999 [1966]). *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid.

Benjamín, W. (1935 [2004]). "Pequeña historia de la fotografía", "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "La fotografía", en *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, Valencia.

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Editorial Gili, Barcelona.

Borges, J. L. (1944) *Ficciones*. Sur, Buenos Aires.

Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*.

Versión digital <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>.

Butor, M. (1967). *Sobre la Literatura II*. Seix Barral, Barcelona.

Cartier Bresson, H. (1968) *Revista PHOTO- N° 128 -Edición Francia -Año 1978 -Especial Inéditas de Mayo'68 - Revista fotográfica*.

Han, B. C. (2020 [2013]). *La sociedad de la transparencia. La sociedad de la transparencia*, 1-95.

Català, J. M., & Doménech, J. M. C. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Vol. 42). Univ. Autónoma de Barcelona, España.

Cortázar, J. (2016 [1956]). *Final del juego*. Alfaguara, Buenos Aires.

<http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Cortazar,%20Julio%20-%20Final%20Del%20Juego.pdf>

- Danto, D. (1995) Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia. Planeta.
- Dondis, D. A., & Beramendi, J. G. (1997). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Dubois, P., & Goldstein, V. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora.
- Dubois, P. (1994) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Buenos Aires.
- Dick, P. K., & Parker, T. (2012). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Norma.
- Eco, U. (2020 [1989]). *Cómo viajar con un salmón*. Lumen, Buenos Aires.
- Flusser, V. (2017). El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad. Caja Negra, Buenos Aires.
- Feinmann, J. P. (2010) La filosofía y el barro de la historia. Planeta. Buenos Aires
- Filinich, M. I. (2011). *Enunciación*. Eudeba, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1982). Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Freund, G. (2006). La fotografía como documento social. *Fotografía*. Disponible en: [http://pt. Scribd. com/doc/58364678/Gisele-Freund-La-Fotografia-Como-Documento-Social](http://pt.scribd.com/doc/58364678/Gisele-Freund-La-Fotografia-Como-Documento-Social)
- Fuentes, C. (1990 [1962]). La muerte de Artemio Cruz. Fundación Biblioteca Ayacucho.
https://brasil.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/pdf/carlos_fuentes_aura.pdf
- Gamarnik, C. (2020). El fotoperiodismo en argentina: de Siete Días ilustrados (1965) a la agencia Sigla (1975). Fundación Alfonso y Luz castillo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Genette, G. (1989) Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. De Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus (Teoría y crítica literaria)
- Graves, R., & Mazía, F. (1979 [1934]). *Yo, Claudio*. Plaza & Janés.
- Hamilton, P., & Doisneau, R. (1992). *Doisneau*. IB Tauris& Company Limited.
- Helft, N. (2013) Borges, postales de una biografía. Emecé, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

- Huxley, A. (1973 [1954]). *Las puertas de la percepción - cielo e infierno*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Laddaga, R. (2007) *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Langford, M. J., & Langford, M. (1990 [1979]). *La fotografía paso a paso*. Ediciones AKAL.
- Lewis, E. (2017). *... ismos para entender la fotografía*. Turner.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo posmoderno*. Anagrama, Barcelona.
- Lispector, C. (1974). *Mejor que arder*. Ciudad Seva.
- Lubben, K. (Ed.). (2011). *Magnum, hojas de contacto*. Blume.
- Maurette, P. (2021) *Por qué nos creemos los cuentos*. Capital Intelectual. Buenos Aires
- Niel, L. I. (2019). *Representación, Objeto e Intencionalidad en el Siglo XIX: De Bolzano a Meinong*. Prometeo, Buenos Aires.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid
- Pérez Fernández, S (2008) "Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80", en Sel, Susana (comp.): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. La tinta ediciones, Buenos Aires.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*, Anagrama, Barcelona.
- Piglia, R. (2000) "*Tesis sobre el cuento*".
 Versión Digital. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/T_s_cuento.pdf
- Ribalta, J. (2004). "Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna", en
 Ribalta, J. (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Rulfo, J. (2005). *No oyes ladrar los perros. El llano en llamas*. Versión Digital
<http://ciudadseva.com/texto/no-oyes-ladrar-a-los-perros/>
- Sarduy, S. (1993). *Pájaros de la playa*. Tusquets.

Sontag, S. (1977). Sobre la fotografía. On Photography. Epulibre.

Sontag, S. (2008). Contra la interpretación y otros ensayos. Sudamericana, Buenos Aires.

Soulages, F. (1998) "Estética de la fotografía". Editorial La Marca, París.

Trujillo Carrera, M. (2018) <http://www.elspectadorimaginario.com/el-arte-de-lo-innegable-la-mirada-de-andre-bazin/>

Tournier, M.(1988) https://elpais.com/diario/1988/06/13/cultura/582156009_850215.html

Vilches, L. (1987) "La imagen es un texto", en la lectura de la imagen. Ed. Paidós, Barcelona.

Pablo Gómez / PHAV/UNLP