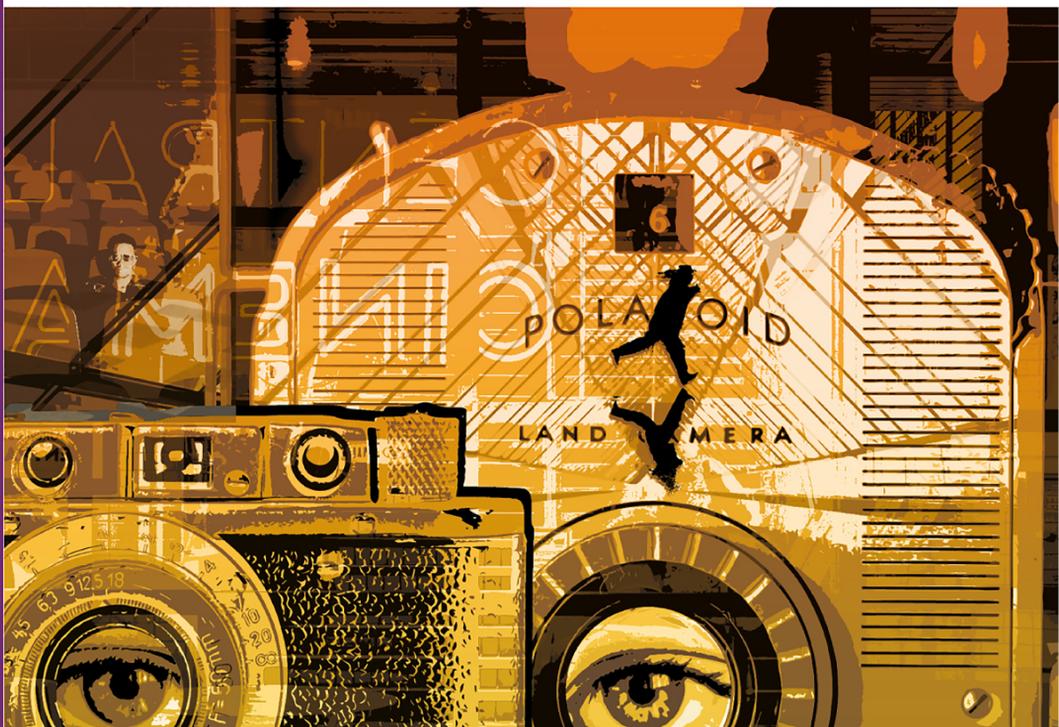


ITINERARIOS DEL ESTUDIO TEÓRICO Y ANALÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE

Vicente Castellanos Cerda



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño



Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine

Vicente Castellanos Cerda



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia
Rector General

Dra. Norma Rondero López
Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA
Mtro. Octavio Mercado González
Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo
Secretario

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Miembros del Consejo Editorial DCCD

Dra. Deyanira Bedolla Pereda

Dr. Raúl Roydeen García Aguilar

Dr. Tiburcio Moreno Olivos

Dra. María Alejandra Osorio Olave

Mtro. Luis Antonio Rivera Díaz

Miembros del Comité Editorial DCCD

Dra. María de la Cruz Castro Ricalde

Mtra. Consuelo Méndez Tamargo

Dra. María de Lourdes López Gutiérrez

Dr. Diego Lizarazo Arias

Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska

Dr. Jesús González Requena

Dra. Claudia Arroyo Quiroz

Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine

Vicente Castellanos Cerda



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

PN1995.9.S6 Castellanos Cerda, Vicente

C37

2022 Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine / Vicente Castellanos Cerda . -- Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2022.

232p. : gráficas, tablas ; 15 x 22cm. –

ISBN de la colección: 978-607-28-2469-0

ISBN: 978-607-28-1701-2

1. Materiales audiovisuales -- Aspectos sociales -- Siglo XXI. 2. Cine -- Aspectos sociales -- Siglo XXI. 3. Fotografía -- Aspectos sociales -- Siglo XXI. 4. Arte y fotografía -- Aspectos sociales -- Siglo XXI.

Clasificación Dewey: 302.2343 C334 2022

Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine. Vicente Castellanos Cerda | Primera edición, 2022.

Diseño editorial: Lic. Iván Hernández Martínez

Cuidado de la edición: Alonso Núñez Utrilla

Diseño de portada: Lic. Iván Hernández Martínez

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Cuajimalpa / División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

ISBN de la colección: 978-607-28-2469-0

ISBN: 978-607-28-1701-2

DOI: <https://doi.org/10.24275/9786072824690>

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres pares evaluadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación por el Comité Editorial, y el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Derechos reservados © 2022 | Impreso en México

Índice

Introducción	9
1. Conceptos de la fotografía y el cine.	
Continuidades y rupturas en su comprensión.	
Inicio.	15
Historia teórica sobre las nociones de fotografía y cine: arte, medio, lenguaje, representación y aficción estética.	16
Historia tecnológica sobre las nociones de fotografía y cine.	32
Regímenes de la imagen.	46
2. La imagen creativa.	
Visión fotográfica y visión cinematográfica.	
Inicio.	57
Creatividad y forma en la imagen.	58
Producción e interpretación de imágenes en el trabajo de tres máquinas semióticas: la fotografía, el cine y la computadora.	74
Formas de producción de la imagen digital en el campo de la creatividad computacional.	84
Producir conocimiento con imágenes y sonidos.	98
3. Modos de vernos. Lo visible y lo no visible.	
Inicio.	107
Imagen y sociedad.	108
Imágenes y lecturas intersticiales de la interculturalidad en el espacio público.	119
Imágenes y modos de vernos en la intersubjetividad.	145
Modos de vernos en una película que filma fotografías.	155

4. Análisis de la fotografía y el cine.

Abstracción teórica a partir de la concreción analítica.

Inicio.	161
La tétrada analítica y el placer del análisis.	162
El nivel de la significancia: el trabajo creativo del análisis.	171
El análisis de las películas.	186
El análisis de las fotografías.	199
Escritura y análisis.	211

Bibliografía.	219
----------------------	-----

Introducción

Vicente Castellanos Cerda

Estudiar la fotografía y el cine permite un ingreso amable y ejemplificador a la historia del arte, a las humanidades y a diversas concepciones provenientes de las ciencias sociales. Las fotografías y las películas son excelentes pretextos para comprender la sociedad que las posibilita, transforma y convierte en objetos culturales. A la vez que se disfrutan, también se aprende sobre el papel que juegan en nuestra cotidianidad y su potencial para enriquecer nuestras formas de ser y pensarnos.

Estudiar estas expresiones artísticas y mediáticas como lenguajes, representaciones, artes o medios, constituye un desafío por saber cómo es que logran afectaciones cognitivas de carácter racional y emotivo que nos apropiamos como recuerdos y conocimiento a lo largo de la vida. Y a la vez, son también un fracaso de comprensión porque las preguntas que suscitan sobre su origen y condición no terminan de respondernos satisfactoriamente en sus múltiples dimensiones acerca de qué es una fotografía o qué es una película.

Como afirma Raúl Fuentes respecto al estudio de la comunicación, las preguntas ontológicas conducen a las preguntas epistemológicas (2015) y sólo la articulación entre una, y otra, puede lograr la consistencia en las respuestas que busca quien piensa e investiga:

El movimiento que hay que impulsar remite básicamente a la relación entre la pregunta genérica ‘¿qué es la comunica-

ción?’ —pregunta situada en la dimensión ontológica— y la pregunta ‘¿cómo conocer la comunicación?’, la pregunta de la dimensión epistemológica. Lo que propongo como postulado de entrada es que no sólo tendría que hacerse depender la consistencia de la pregunta epistemológica de la definición ontológica, sino también viceversa, recursiva y reflexivamente (Fuentes 2015, 190).

Esta lección de Fuentes para comprender y desarrollar con mayor lógica y fundamento un pensamiento comunicacional, la aprovecho para proponer itinerarios teóricos, históricos y analíticos que me acercan a una idea consistente de lo que han sido, son y serán la fotografía y el cine. El aporte de este libro se funda en problematizar la fotografía y el cine en cuatro grandes marcos conceptuales: 1) el de los estudios que los han puesto en el eje central de su discusión como objetos de conocimiento y se han preocupado por explicarlos en un proceso recursivo de transformación e inmutabilidad, como lo ha sido la semiótica y los estudios del arte y de la tecnología; 2) el que permite explicar los procesos creativos de carácter cognitivo, intelectual y plástico-tecnológicos que han desarrollado dos regímenes visuales: el de la visión fotográfica y el de la visión cinematográfica; 3) el referente a los campos de conocimientos sobre la sociedad y la cultura que las aclaran como imágenes que han hecho visible todo y a la vez han determinado lo no visible; la relación *visible-no visible* propicia la actualización de su lectura en espacios públicos de diversidad cultural y tensión política; 4) finalmente, el del análisis cinematográfico como una estrategia heurística, especializada y creativa que renueva los marcos conceptuales para comprender las fotografías y las películas que han formado parte de nuestro entorno y nos han mostrado el mundo de otro modo al de la percepción humana.

Asimismo, las ideas sobre la “viceversa”, lo recursivo y lo reflexivo constituyen el trayecto metodológico de este libro. En un ir y venir de conocimientos sobre la historia y la teoría del arte, la sociología, la política, la creatividad y, sobre todo, la semiótica,

me permiten trazar itinerarios en la comprensión del desarrollo histórico-conceptual de la fotografía y el cine para afirmar algo de lo que sí son y el modo en que continúan siendo eso y, a la vez, han dejado de serlo en la era de la digitalización.

La fotografía y el cine son objetos de conocimiento de campos de estudios que han dado cuenta de ellas con base en diferentes *corpus* nocionales, métodos de trabajo y temas de interés. Existen teorías fotográficas y teorías cinematográficas provenientes de una extensa tradición filosófica, sociológica, semiológica, artística y tecnológica que no sólo se comparten entre estudiosos, sino que también se enseñan como antecedentes para su comprensión en las universidades. El estudio reflexivo-teórico y el análisis formal-concreto de fotografías y películas han permitido, por ya casi dos siglos desde que la primera fotografía permaneciera como registro de luz y como hecho científico en la memoria de la humanidad, comprender el qué y el cómo de estas imágenes en la cultura, lo cual ha obligado a investigadores y creadores a proponer hipótesis y explicaciones de máxima abstracción. Las teorías de la fotografía y el cine ayudan a re-inventar permanentemente nuestros deseos por conocer mejor lo que son y cómo producen pensamientos lógicos y emociones en nosotros.

Mi aporte consiste en la invención de un itinerario que integra varias facetas de mi trabajo y reflexión sobre lo audiovisual. Mi interés por el estudio de la fotografía y el cine inicia en mis años de estudiante universitario, cuando se tiene el tiempo y el interés de pasar horas en la biblioteca buscando materiales para varios días de lectura. Si bien algunos cursos de ese entonces funcionaron para detonar mi curiosidad, la integración que propongo aquí ha sido una búsqueda personal con atinadas orientaciones de profesores, profesoras, colegas y amistades.

Fotografía y cine o cine y fotografía, es una integración de carácter histórico y conceptual que desarrollo. Ambas comparten un doble origen científico y artístico, así como una necesaria y obligada relación con la realidad física, esa que es aprehensible

gracias a los sentidos. La química, la óptica y la mecánica hacen posible crear imágenes nunca antes vistas. Imágenes de apariencia realista que son reflejo de la luz en los objetos cuyas formas y contrastes son registrados por materiales fotosensibles en una máquina que captura, precisamente, cantidades y tiempos variables de luz. Una diferencia las separa, y se traduce en una sensación visual, perceptiva y mental: imagen fija o imagen en movimiento. La fotografía y el cine se vuelven causa y efecto una de otra según el momento histórico, por ejemplo, al inicio del siglo XIX la fotografía es antecedente del cine, pero en la era digital del siglo XXI, es el cine quien redefine a la fotografía.

Esta integración histórica entre una y otra ha dado lugar a los debates sobre la ontología de la imagen fija y en movimiento y sobre lo que las distingue gracias a su especificidad tecnológica y artística. Debate que se ha desarrollado en términos generales, pero también particulares al tener certeza de que no todas las fotos ni todas las películas pueden estudiarse con una sola perspectiva. Éste es un itinerario en el que los conceptos transcurren a la par de las transformaciones de ambos medios de expresión que se han convertido también en la memoria visual de la humanidad, por encima de la pintura, el teatro y otras artes del tiempo y del espacio.

Desarrollo una historia conceptual de la fotografía y el cine con la finalidad de responder a las preguntas ontológicas y epistemológicas que me interesan: ¿Qué es la fotografía y qué es el cine?, ¿cómo conocemos lo que sabemos de la fotografía y el cine? y ¿cómo manipulan estos dispositivos tecnológicos la relación espacio-tiempo? El trayecto para responder a estas preguntas es considerar a las fotografías y a las películas en varias dimensiones, a saber: las del arte, las de lenguaje, la de la representación, las de la afección y las de la innovación tecnológica. El debate de estas dimensiones sobre la imagen se da en la interrelación y dependencia conceptual de unas respecto a las otras. Es en la articulación donde encuentro respuestas novedosas a las tres preguntas anteriores.

Otra integración está dada por la clásica división en el estudio de estas imágenes entre teoría y análisis. Dos formas de acercamiento que encuentran su punto de fusión en el nivel de máxima concreción, es decir, en la foto y en la película. El trayecto teórico-analítico también es de ida y vuelta, sin embargo, es conveniente considerar que ambos recursos heurísticos para comprender la imagen tienen caminos singulares. Por lo que dedico un capítulo a la reflexión sobre el análisis fotográfico y cinematográfico. Intento ir más allá de la didáctica del manual, por lo que centro el debate en una reflexión del proceso que implica el análisis.

Una tercera integración es de carácter interdisciplinario. El trabajo que he desarrollado, por una parte, con colegas estudiosos de la comunicación intercultural y, por otra muy alejada, con especialistas de la creatividad computacional, me han obligado a comprender otros marcos conceptuales que también pueden explicar a la fotografía y al cine. Destaco lo pertinente que es pensar la imagen en los procesos culturales de diversidad y reconocimiento de unos y otros en el espacio público, así como la necesaria incorporación de los estudios de la inteligencia artificial y la creatividad en las explicaciones de la imagen digital.

La última integración se ha convertido en un fructífero diálogo entre la docencia y la investigación, pues es precisamente introduciendo y debatiendo en los cursos que imparto los muchos temas que están en el libro que he logrado cierto nivel de síntesis explicativa y clarificación de las preguntas, así como la multiplicación ordenada, jerarquizada y contextualizada de las posibles respuestas. Muchos de estos debates han sido inspiración para trabajos de tesis de grado y posgrado, hecho que dio origen al proyecto de la Colección Investigaciones Contemporáneas sobre Cine de la UAM Cuajimalpa en la que se publica este libro.

Termino de escribir esta introducción justo en un momento histórico en el que no se asiste al cine debido a la pandemia causada a nivel mundial por el COVID-19. Tal vez de entre los problemas sea uno menor, pero lo cierto es que también es un hecho que

la prohibición de asistir al cine es un signo de la gravedad de la situación. El cine, a diferencia de la fotografía, es una experiencia que siempre se ha disfrutado en colectividad. Si bien desde hace décadas, con la aparición del videocasete y su posterior conversión en disco láser y, recientemente, la distribución por *streaming*, la recepción cinematográfica se ha dado también en lo individual y en lo familiar, la mayoría de los espectadores con un mínimo de gusto cinéfilo preferimos ver una película en pantalla grande, con sonido inmersivo, sentados en una butaca y rodeados de otras personas que no sabemos si gozan y entienden igual que nosotros. Lo único que nos queda en este periodo tan singular en la historia del ser humano, es tener paciencia ante la incertidumbre.

Finalmente, comento que este libro empezó a tomar forma en una estancia sabática que realicé en la Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente en la ciudad de Guadalajara con el apoyo de mi anfitrión, el Dr. Raúl Fuentes Navarro, y en el marco de la convocatoria del 2016 del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Sirvan las referencias textuales y bibliográficas a mis colegas investigadores y profesores como homenaje y agradecimiento por acompañarme en este recorrido intelectual por los múltiples temas que se derivan del estudio y análisis de la fotografía y del cine.

1. Conceptos de la fotografía y el cine. Continuidades y rupturas en su comprensión.

Inicio.

Preguntarse hoy sobre qué es la fotografía y el cine implica necesariamente realizar un recorrido por la historia, la semiótica, la sociología, la estética y los estudios referentes al desarrollo tecnológico a partir de su influencia en las artes del tiempo y del espacio. Estas preguntas tienen dos derivaciones valiosas para comprender aquello que define y permanece sin cambios de estas expresiones culturales de la actualidad y aquello que se ha transformado precisamente en su devenir, en sus usos sociales y en sus conceptualizaciones de carácter teórico, así como en sus adaptaciones frente a la innovación tecnológica.

No existe una sola respuesta a tales preguntas, por el contrario, la solución se resume en proponer problematizaciones a las fotografías y a las películas en varias dimensiones para obtener una serie de rasgos inmanentes y otros accidentales. El contraste entre rasgos es lo que nos permite fundamentar que la fotografía y el cine son artes de luz, de tiempo y de espacio que han registrado, conservado, representado y comunicado en imágenes a la humanidad en los dos últimos siglos de nuestra historia. Saber sobre estos rasgos es el tema de este capítulo.

Historia teórica sobre las nociones de fotografía y cine: arte, medio, lenguaje, representación y afección estética.

Las explicaciones ontológicas sobre qué es la fotografía y qué es el cine se apoyaron, desde su invención, en supuestos filosóficos y estéticos que han adquirido forma de argumentaciones cuya principal característica es una intención generalizadora de carácter abstracto.

El riesgo de las argumentaciones ontológicas consiste en dejar fuera las particularidades de ambas artes y el modo en que la sociedad las usa. Ante la pregunta de qué son, se procuran definiciones que den cuenta de cada una por sí misma, es decir, por lo que las distingue fuera de toda distracción histórica o coyuntural.

Cuando las imágenes fotográficas y las películas irrumpieron en el siglo XIX, en plena Revolución Industrial y a la par de inventos que cambiaron radicalmente el devenir de la humanidad, como lo fue la locomotora, algunos pensadores y artistas las consideraron también los nuevos medios de comunicación, característicos de la llamada “industria cultural”. Las ciencias sociales las convirtieron en objeto de estudio para brindar una serie de elucidaciones sobre cómo afectan los ámbitos de lo social y de lo individual.

Otros acercamientos conceptuales procuraron responder a la pregunta del cómo, pero a partir de pensarlas en una dimensión tecnológica que trabaja con una materia prima inasible: el espacio-tiempo. Esta inmaterialidad, no obstante, es observable en los efectos que tiene sobre el mundo físico. El campo tecnológico es fundamental para comprender cómo el cine y la fotografía inauguran un régimen escópico que ninguna otra arte había logrado gracias a la intervención de la ciencia en la construcción de objetos artísticos.

Las imágenes de estas artes y ciencias del tiempo y el espacio son el resultado de la intervención de máquinas, procesos químicos, y ahora, digitales, así como de las explicaciones científicas sobre el comportamiento de la luz sobre los objetos del mundo físico. La condición de máquina de la fotografía y el cine produjo

un debate rico y extenso que las pensó, y a la vez negó, como nuevas artes. La presencia incómoda de la innovación científica en un nuevo modo de hacer artístico ocasionó que algunas personas se indignaran y otras se maravillaran, lo cual derivó en un sinnúmero de tratados, antitratados, manifiestos y contramanifiestos, que tuvieron un elemento en común: a la par que negaban o afirmaban la condición artística del cine y de la fotografía, explicaban su especificidad y respondían a la pregunta de qué son.

Dos tendencias resumen por qué a la fotografía y al cine se les ha considerado artes. La primera supone que al no ser “reproductores” fieles de la realidad sensible necesitan superar esta carencia por medios propios. La otra afirma que son arte en la medida en que perfeccionan su potencial para simular, copiar y reproducir la realidad sensible. Movimientos como el pictorialismo en fotografía se oponen a las propuestas de máxima reproducción de detalles y gama de grises que propuso, por ejemplo, Ansel Adams (1902-1984) con la creación de fotografías de altísima resolución y un gran rango de tonalidades grisáceas. La intención de los hermanos Lumière (1895) de inventar el cine con fines científicos para el estudio del movimiento y los devaneos de las imágenes de *El Hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov, son expresiones opuestas de cómo estas artes se debaten entre la carencia de realidad y el potencial de simularla.

La fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron (1815–1879) sintetiza en un párrafo ambas tendencias en la capacidad que tiene la fotografía de “trabajar la belleza”: “Anhelaba fijar toda la belleza que apareciera ante mí, y por fin el anhelo ha sido satisfecho” (Sontag 1981, 73). Es importante destacar la noción de “fijar” pues remite tanto a la idea de estabilizar algo, en este caso la belleza en una imagen, como la de hacer que la acción de la luz no afecte más a una fotografía tras un procedimiento químico. Y como un artista en búsqueda de la esencia de las cosas, Cameron se siente satisfecha debido a que “por fin” el arte de fijar lo que está ante nosotros no desaparece tras la acción de la naturaleza.

En esta frase también se evidencia que la belleza se ubica en la realidad sensible al “aparecer” ante nosotros y que la fotografía es el arte de fijarla en imágenes y satisfacernos porque, en palabras de la pensadora norteamericana Susan Sontag: “(...) el resultado más importante de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes” (Sontag 1981, 13).

En este sentido de mostrar cómo en la búsqueda de afirmar o negar la condición artística de la fotografía y el cine, Rudolf Arnheim, en la década de los años treinta del siglo XX, afirmó que el cine “presenta acontecimientos”, idea parecida a la de “fijar la belleza”, pues en ambas expresiones quedan fuera los discursos tradicionales del arte vinculados a nociones como la imaginación o la singularidad del genio del artista. Los acontecimientos presentados, capturados y fijados por el cine son temporales, existen secuencialmente, y ésta es la especificidad artística de las películas:

El cinematógrafo se especializa en la presentación de acontecimientos. Muestra cambios en el transcurso del tiempo. La naturaleza del medio explica esta preferencia. Un film es en sí mismo un acontecimiento: tiene un aspecto diferente a cada momento, en tanto en que en un cuadro o una escultura no hay desarrollo temporal comparable. Como el movimiento constituye una de sus cualidades sobresalientes, la ley estética impone al cine la utilización e interpretación del movimiento (Arnheim 1986, 131).

En esta cita del pensador de origen alemán se encuentran supuestos pertinentes sobre la condición artística del cine como un medio que utiliza e interpreta el movimiento. Arte en movimiento destinado a mostrar los cambios que el tiempo impone a la realidad sensible.

Podemos pensar que la fotografía y el cine son artes del tiempo, una que fija el devenir en instantes, otra que es devenir en sí misma, pero esta “naturaleza” está dada por su condición tec-

nológica, es decir, quien manipula el tiempo de tal modo es la cámara fotográfica y el cinematógrafo, cualidad que conoce y manipula a su favor el fotógrafo o el cineasta. A la necesidad de “poseer” el mundo sensible en su apariencia física, se le suma la intención de una persona que piensa y construye una imagen aparente del mundo sensible.

En la búsqueda de respuestas sobre el qué son estas artes, no es posible eludir la brillante respuesta del teórico francés André Bazin en el contexto de la aparición de la Nueva Ola Francesa a finales de los años cincuenta del siglo XX. La pregunta ontológica reaparece con fuerza y pertinencia. Se debe agregar a este momento histórico el argumento de Bazin de que la fotografía y el cine momifican el tiempo y nos revelan lo real: “La existencia del objeto fotográfico participa por el contrario de la existencia del modelo como una huella digital”. (Bazin 2001, 29 y 30). El cine y la fotografía son evidencia temporal de la existencia de la realidad sensible que es apresada para momificarla en un instante o en un lapso de cambios permanentes, o en palabras de Bazin: “La imagen puede estar borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental, sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo”. (Bazin 2001, 28). ¿Qué son la fotografía y el cine para Bazin? Dos artes que se deben a la existencia de lo que se nos aparece en la realidad sensible para momificarla en permanencia o en cambio, para conservar no la cosa en sí, sino una suerte de cualidad de la apariencia de lo que ha sido.

En el contexto de la cultura de masas, la fotografía y el cine democratizaron el acceso a la producción de imágenes y a su consumo. “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”, conocida consigna publicitaria que hiciera famoso a George Eastman y a su empresa de materiales químicos desde finales de los años ochenta del siglo XIX y que dominó internacionalmente el mercado a lo largo del XX con la denominación de Kodak. Por su parte, la imagen móvil de los “tomavistas” se hizo popular en espectáculos públicos y por primera vez, en la historia de la humanidad, las

personas podían ver una imagen realista de su rostro y cuerpo, sin la intervención de la mano e interpretación de un pintor.

Como expresiones de la cultura de masas, la fotografía y el cine son dispositivos que, a la par de su naturaleza tecnológica de manipular la relación espacio–tiempo, conforman códigos que propician un tipo particular de mensajes en interacciones comunicativas que también ayudan a conocer su carácter ontológico.

La cultura de masas inaugura un régimen escópico en el que todo aquello que se pueda ver, se puede transformar en imagen y difundir a grandes masas de la población. Por ejemplo, la fotografía adopta las tradiciones de la pintura y se especializa en tomas de retratos, paisajes y algún tipo de experimentación formal. Sin embargo, enriquece otro ámbito que también es resultado de una sociedad que requiere estar cada vez más cercana e informada, se trata del periodismo y de ahí la fotografía aprovecha para apearse al registro cotidiano de la historia a través de imágenes que capturan lo ordinario y lo extraordinario. Del ensayo de la vida cotidiana a la fotografía de guerra, las imágenes óptico–químicas dan testimonio de la existencia de situaciones humanas que dislocan y obligan a repensar nuestro entorno social. Poco a poco, y sin pedagogía formal que medie, se conforman códigos culturales que se fusionan con la cualidad tecnológica del medio.

El cine, por su parte, pronto se libera del punto de vista único y pasará del “teatro filmado” al montaje de secuencia de imágenes coherentes gracias a la yuxtaposición de unos clisés que siguen a otros y a la capacidad cognitiva del ser humano de relacionar conceptos a partir de lo que percibe en su campo visual. El cinematógrafo se desplaza en el espacio tridimensional con lo que inaugura la percepción inmersiva de “estar ahí”, sin estar. A la vez, las películas se empiezan a distinguir por el tratamiento de su contenido narrativo y compiten con la literatura al elaborar relatos de ficción. A la cualidad de máquina de instantes progresivos de espacio–tiempo del cinematógrafo, se le adhieren los códigos provenientes de los relatos propios del cuento y de la novela.

Mcluhan (1996) se refirió a los medios como extensiones de los sentidos de los seres humanos. Así el microscopio se transforma en un ojo fino de visualización de los detalles mínimos de la naturaleza, o bien, la radio potencia el habla y la escucha en espacios alejados. También los clasificó en fríos y calientes según la participación cognitiva de las personas. En este sentido, el cine es un medio caliente porque obliga al espectador a una gran actividad psíquica racional y emotiva mientras ve una película. El cine propicia, entonces, una interacción comunicativa simulada, fuertemente cognitiva y por tanto reflexiva como lo puede hacer un argumento filosófico.

¿Qué comunican la fotografía y el cine? Un proceso de mediación cognitiva entre individuos separados en su experiencia con la imagen, pero unidos en un “espíritu” espacial y temporal de época (las sociedades industrializadas y posindustrializadas). Se trata de la particularidad de una enunciación que supera la codificación estricta para permitir otras articulaciones estéticas y lógicas (García, 2019). Esta característica comunicativa de ambos medios es lo que posibilita la expansión de sus mensajes, traducidos en imágenes realistas, simbólicas, ambiguas o narrativas.

Las fotografías y las películas son mensajes más o menos codificados, más o menos realistas, más o menos relevantes para la sociedad, pero siempre son textos abiertos a la interpretación. Son textos que funcionan como una “ventana al mundo” e invitan a ver aquello que no es evidente sin la mediación de su dispositivo tecnológico. En suma, estas expresiones simbólicas, artísticas y científicas de la modernidad favorecen procesos de significación que afectan nuestro conocimiento del mundo y, seguramente, lo enriquecen.

Edgar Morin (2001) afirma que la cultura penetra la intimidad del individuo al orientar sus emociones y ofrecer puntos de apoyo imaginarios a la vida práctica. Las tecnologías de la comunicación de masas han educado a grandes sectores de la población, una educación que no es del todo enajenante como consideran los

críticos de las industrias culturales. Por el contrario, las fotografías y las películas son particularidades del paisaje de esa ventana al mundo que penetra emocionalmente a los sujetos y los hace tomar distancia, como cualquier otro arte de la vida práctica que transcurre con escasos momentos de alteración cognitiva.

La fotografía y el cine, como miembros destacados de la cultura de masas, desplazan e inventan nuevos ritos comunicativos. Dos son los más importantes: el de la ventana abierta y el de la imaginación, que descentran la idea de que sus mensajes sin elementos auráticos, auténticos y únicos, como lo propuso Benjamin en su famoso ensayo “El arte en la era de su reproducibilidad mecánica” (1935-36), para ubicarse en el centro de una mediación cultural que existe entre diversos referentes sociales, religiosos, históricos e identitarios. Esta fusión de referentes produce una interacción comunicativa, caracterizada por su impacto cognitivo en nuestros saberes del mundo y sus posibles formas de representación.

Existe otro acercamiento ontológico que focaliza sus explicaciones en una serie de conceptos que funcionan como una extensión de la lingüística para comprender a la fotografía y al cine como lenguajes. Se trata de una búsqueda de los mínimos elementos articulables y comunicables que producen ideas y sentimientos.

Reconozco una serie de posturas ingenuas que pretenden hacer una extensión gramatical de las características de la lengua a estos otros medios de expresión. Es fácil encontrar relaciones poco pertinentes entre palabra e imagen u oración y secuencia visual. Estas analogías son propias de libros de texto sobre el lenguaje cinematográfico que se emplean para enseñar a hacer cine.

Sin embargo, al ubicarnos en el campo de la semiótica y su necesaria relación conceptual con la lingüística estructural de corte saussuriano y la lógica triádica de origen peirciano, las explicaciones no sólo se acercan a la definición ontológica de lenguaje de la fotografía y el cine, sino que a su vez ponen en entredicho ciertos fundamentos de la teoría del lenguaje. Por ejemplo, para

Barthes (1986) la fotografía es un mensaje sin código; para Metz (1978) el cine es un lenguaje sin lengua; para Deleuze (1983) el cine es una materia signalética. En contraste, Jean Mitry (2000) pone a la semiología en tela de juicio porque lo audiovisual tiene una condición de origen articulable y comunicable en presencia, sin relaciones de abstracción en las que un signo representa algo distinto de sí mismo. Por el contrario, afirma Mitry la imagen es signo de ella misma. Los signos que el cine transporta no son abstractos ni genéricos, son imágenes reales e indiciales de sus referentes. Mitry, casi molesto ante tal cualidad innegable y reproducible, enfatiza como error de conceptualización el querer explicar al cine como un lenguaje caracterizado por representar referentes ausentes a partir de elementos articulables.

Asimismo, Barthes (1986), aprovecha los niveles de significación denotativos y connotativos para distinguir entre la “cosa” registrada, la imagen de algo, de su posible interpretación connotativa, cultural y codificada. Metz (2002) desplaza el interés por el signo visual por el de sintagma y propone ocho tipos de secuencias de imágenes sintagmáticas que creó y empleó hasta su agotamiento el cine narrativo clásico.

Las diferencias entre una filmolingüística y una semiótica del lenguaje cinematográfico no alcanzan a formular una definición ontológica “positiva” de la fotografía y el cine. Para responder de otra manera, propongo un cambio en el punto de partida que considere al lenguaje como parte de las capacidades biológicas y culturales del ser humano en sociedad. Sabemos que el hombre desarrolló su cerebro sobre otras partes del cuerpo para defenderse y sobrevivir gracias a su capacidad de razonamiento e impulsado por necesidades básicas como sentirse seguro y proteger a otros humanos. Este potencial de pensar, sentir y actuar fue un proceso social mediado por la intervención de otra cualidad humana: la de transmitir lo que se piensa y siente gracias al lenguaje. Encontró la manera de relacionarse con los demás por medio de símbolos cada vez más complejos y eficientes en su elaboración y trans-

misión. Una vez desarrollado el lenguaje oral y, tiempo después, la representación gráfica de éste en la escritura, la humanidad expandió su capacidad comunicativa y conformó otras formas de expresión secundarias.

Sontag (1981) halla en la Caverna de Platón la evidencia de la necesidad del ser humano por atrapar y fijar la verdad en imágenes, la verdad de los objetos físicos y a la vez la verdad de que estos objetos son símbolos del devenir histórico y de la necesidad de comunicarnos de muchas otras maneras con los otros.

El poder del lenguaje en la conformación de las culturas no es sólo de transmisión de información, también es la herramienta de un proceso de razonamiento y aprendizaje y de interacciones humanas que se ponen en común para su aceptación o cambio. Jordi Pericot (1987) enfatiza la capacidad humana de multiplicar los lenguajes:

Estas capacidades se dan en el hombre desarrolladas al máximo: éste aprende complejos sistemas de codificación y organiza su conducta social comunicándose con los otros. El grado de desarrollo de la facultad de comunicación es lo que distingue al hombre de las otras especies biológicas: el gran número de sistemas de comunicación de que dispone el hombre lo diferencia de los otros cuya comunicación está reducida a sistemas primarios con pocas o ninguna posibilidades de evolución o multiplicación (Pericot 1987, 24–25).

Para Pericot, la facultad de lenguaje del hombre ha hecho que multiplique sus sistemas de comunicación con objetivos, funciones y efectos diferentes. La fotografía y el cine, en este sentido, se pueden considerar como sistemas de comunicación que trabajan la realidad sensible para convertirla en conceptos genéricos e interpretables según ciertas coordenadas históricas y cuyos efectos son tanto racionales como emotivos. Son conceptos–imagen puestos en comunicación sobre códigos flexibles de producción

y lectura, de tal forma que es el proceso mismo de interacción quien actualiza el mundo simbólico que representan.

La fotografía y el cine trabajan una comunicación sobre sistemas modelizantes secundarios (Lotman 1991), si consideramos como primario y fundador al lenguaje, pero no traducible estructuralmente a la imagen fija o en movimiento. Junto con otras expresiones mediáticas y artísticas, la fotografía y el cine son el resultado de conocer, representar y transformar los entornos naturales y sociales del hombre. La vanidad de la fotografía y el cine, por emplear el término de Bazin (2001), está en activar procesos perceptivos de reconocimiento de figuras singulares “capturadas” por un dispositivo tecnológico que, a la vez de representar signos, obliga a pensamientos de segundo orden de tipo connotativo y situacional.

Para comprender a la fotografía y al cine como lenguajes es necesario considerar, junto con las dimensiones sintácticas y semánticas, a la pragmática, pues es en ésta donde las capacidades humanas de comunicación de producir e interpretar signos adquieren la particularidad de una imagen “reflejo” que, como en la caverna de Platón, puede ser falsa o verdadera, pero siempre extraída de la realidad que está frente a la cámara.

Hay un común denominador en las argumentaciones para dar cuenta de las nociones ontológicas de la fotografía y el cine, el cual se puede resumir en lo que el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1974) nombró como segundidad. Las imágenes fijas y las imágenes en movimiento son signos producidos por la presencia de las cosas. Esta cualidad segunda, relacional y necesaria, está dada por su condición tecnológica por más manipulable o falseable que sea, de ahí el pensamiento de Bazin de considerar estas imágenes como los nuevos métodos de embalsamamiento del tiempo y del espacio de la modernidad.

La imagen como representación de algo, podría ubicarse, siguiendo también el pensamiento triádico de Peirce, en la primeridad, es decir, en la imagen como ícono: relación de semejanza de un signo con su referente. Las fotografías y las películas son sím-

bolos que comunican una determinada representación del mundo, se asemejan tanto a éste que el efecto de realidad puede hacer que una persona se olvide que está frente a una interpretación con cierta intencionalidad comunicativa y, también, ideológica. Los usos sociales de ambos medios los han ubicado como “cronistas”, “narradores”, “testigos” y “memoria visual” del siglo XX.

La materia prima de estas imágenes primeras es el devenir de la sociedad, y como tal la han representado de modo sincrónico, detenida en el tiempo como evidencia, o bien, diacrónico como una narración de sucesos. Para algunos estas imágenes son el resultado de una cultura visual apresada y obligada a manipular ideológicamente la realidad. No existe, en este marco conceptual, lugar para la libertad creativa, pues hasta ésta tiene determinantes históricos de los que ningún sujeto puede escapar. Instituciones, poderes y ciertos saberes, hacen que la fotografía y el cine estén al servicio de un mensaje que va más allá del que transportan sus referentes.

Estudiar las fotografías y las películas como representación permite hablar no por ellas mismas, sino por el mensaje social manifiesto. Son, en este marco de ideas, excelentes ejemplos del “espíritu” de un tiempo, de los mecanismos por los cuales se someten o se liberan a las personas. Existe un régimen de credibilidad que piensa a estos medios de comunicación como portadores de mensajes ubicados en escenarios políticos de fuerzas y contrafuerzas.

La representación reduce al referente a una serie de cualidades visuales y narrativas definidas por el interés ideológico de quien crea el mensaje con la finalidad de convencer, pero sobre todo, de lograr un efecto de reconocimiento entre quienes comparten su visión del mundo. En este sentido, la fotografía y el cine pueden ser un reflejo de tipos sociales, de hechos históricos, de situaciones coyunturales, de historias extraordinarias en condiciones adversas, de denuncia y de testimonio. Estas representaciones aprovechan el arsenal retórico de las imágenes fijas y en movimiento para conmover, convencer, indignar y, a veces, mover a la acción.

La sociología estudia las particularidades históricas del modo en que la representación en imágenes puede brindar explicaciones de carácter político y ético de la sociedad que las produce y consume en diversos ámbitos culturales. Por ejemplo, la fotografía de prensa defiende su cualidad de testigo “objetivo” del acontecer cotidiano y se cuida de que las imágenes que circulan en diversos soportes impresos o en pantallas no alteren la condición de existencia de la cosa capturada. Un fotorreportero que truca o altera su fotografía está faltando a un código deontológico y esa imagen queda cuestionada por falsa. Una película mexicana, por ejemplo, representa a un indígena en el cuerpo de un actor mestizo y por una falla en el modelo de representación también es susceptible de juicio moral. Es trabajo de la sociología de la imagen develar los mecanismos más sutiles, finos y complejos de la representación ideológica que reproduce estereotipos sociales y situaciones de injusticia. En suma, si la sociedad habla a través de sus imágenes, el estudio de éstas nos puede orientar acerca de las dinámicas culturales, políticas y económicas en las que se producen, circulan y consumen, así como los usos que los públicos hacen de ellas para entender y aprender a “estar en sociedad”.

El lenguaje de la fotografía y el cine es resultado de la capacidad innata, biológica y necesaria de la especie humana de crear sistemas de comunicación que tienen dos funciones básicas: brindar información pertinente en determinado contexto social y establecer un tipo de interacción entre humanos, mensajes y medios que producen efectos cognitivos, los cuales se caracterizan, en los casos de las imágenes fotográficas y de las cinematográficas, por su relación contigua y simbólica con el referente capturado mediante un dispositivo tecnológico.

Los efectos cognitivos han sido objeto de estudio del campo de la psicología, entendida en una amplia acepción etimológica como el estudio de la “psique”. Hugo Münsterberg, psicólogo de origen alemán que desarrolló parte de sus estudios en la Universidad de Harvard en la primera década del siglo XX, se convenció, tras su

primera experiencia cinematográfica, de que el cine funcionaba según las leyes de la mente y no de las leyes de la física. Tras esa revelación y conversión, como lo consideró el propio Münsterberg, los estudios sobre la relación entre cine y mente han dado materia de trabajo a las más diversas tendencias de la psicología.

La propuesta de Metz (2002) sobre la relación entre lenguaje, procesos de identificación primaria o secundaria y cine han sido motivo de debates importantes para conocer cómo una película, durante su proyección, estimula experiencias oníricas, infantiles, sociales e inconscientes en un sujeto espectador, en los mecanismos psíquicos que lo constituyen como individuo. Por su parte, Roland Barthes (1986) cuestiona a la semiótica y al psicoanálisis porque sus postulados racionales no alcanzan a explicar (le) por qué la fotografía de su madre niña le produce un efecto emotivo que le punza como flecha. Se sale de ambas disciplinas para dejar de hablar del inconsciente, del trauma o de la reproducción de mecanismos como el “complejo de Edipo” para identificar dos procesos cognitivos de lectura de la imagen fotográfica: el *studium* y el *punctum*, sobre los cuales volveremos más adelante.

Barthes abre una puerta importante para comprender sus preocupaciones sobre la fotografía y el cine. Del código de una imagen que oprime por su intención ideológica, pasa a explicar el placer estético como una forma de liberación sensible y racional que ubica al sujeto en su relación afectiva con la imagen. Los afectos son un importante motor del gusto por las fotografías y el cine, por lo que Barthes gira hacia los estudios de la estética para encontrar otro tipo de respuestas a la pregunta de cuáles son los efectos y afectos que producen en una persona la producción y consumo de estas imágenes.

Según la definición de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), la estética es un conocimiento sensible que pone el acento en los efectos cognitivos que produce en un individuo el encuentro con el arte. Las dicotomías tradicionales entre emoción y razón, o bien otras de carácter más amplio, como cultura y natura-

leza, dividen las facultades del hombre a favor de una supuesta fragmentación de la vida. Lo estético es una manera de regresar a las capacidades comunes de los hombres de explicarse el entorno sin falsas salidas que dividen las experiencias. La estética posibilita la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad (los sentidos y las emociones) y activa la capacidad del hombre de pensarse en una relación de raciocinio y afectos.

Al respecto, Chantal Maillar (1998) nombra a esta condición como razón estética, la cual

“es una actitud que permite dar cuenta de la comunicación, a nivel sensible, de todos los elementos que intervienen en los sucesos que forman esa trama a la que denominamos realidad, consciente, quien adopta dicha actitud, de que la realidad no es lo otro que ha de ser aprendido, sino aquello en cuyas confluencias nos vamos creando” (Maillard 1998, 12).

La razón no es más el espacio privilegiado de la verdad, sino de una actitud reflexiva de que las cosas no son como solían ser. Esa actitud es una toma de postura. La razón estética es un campo de posibilidades cuya fuerza estriba en su flexibilidad. Asimismo, esta actitud conduce a relativizar la idea de realidad, no ya como lo que está fuera del hombre y que responde a leyes propias, sino a la realidad que él mismo es.

La estética produce una impresión sensible que ayuda al hombre a autoconstruirse en dos dimensiones: en la de la repetición y en la de la transformación. La dimensión de la repetición lo es también del recuerdo, ¿quiénes somos? Es el ámbito de la existencia propia y se refiere a una realidad que existió como la recordamos. De alguna manera refuerza nuestros hábitos particulares de ver al mundo y, por lo tanto, a la cultura. Por otro lado, la dimensión de la transformación es de la posibilidad, ¿quiénes o qué no somos? Se trata del mundo revelado, relativo y siempre por existir, aunque no es condición necesaria su ac-

tualización. Perturba la cultura, al principio se muestra caótica porque abre un abismo de posibilidades inagotables, aunque casi siempre es absorbido por ésta. Entendida en sus dos dimensiones, la estética nos permite distanciarnos o diferenciar los sentimientos propios y los actos de conciencia colectivos. Esta distancia es el resultado, he insistido en eso, de los mecanismos de la fotografía y el cine, los cuales no han hecho otra cosa que transfigurar las formas del mundo objetivo.

Ahora bien, la estética, incluso en acercamientos filosóficos o literarios, se ha considerado como pura receptividad (*aisthesis*) en función de un texto bello por sí mismo (*poiesis*) cuyo efecto moral libera al público de sus deseos más reprimidos (*catharsis*). Esta tríada nos habla de una ambivalencia no resuelta: la estética como un acontecimiento autorregulado limitado al valor de lo bello, o bien, la estética transgresora de otros tipos de discursos no estéticos.

La ambivalencia la intentó superar uno de los principales representantes de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno (1971) con su idea de negatividad. El estudio de Adorno está inmerso en la comprensión y la caracterización del arte moderno y desde ahí pretende explicar la diferencia entre lo estético y lo no estético. Aquí encontramos la primera caracterización de la negatividad, pues sólo se aprehende en su relación negativa con todo lo que no es estético.

De igual manera, los límites y lo específicamente estético es un campo delimitado, en un primer momento autónomo de otros, pero no independiente como lo afirmó Mukarovski (1977). Lo estético posee una lógica propia del modo de representar y percibir el mundo muy distinta a la de la vida cotidiana, y es precisamente aquí donde hallamos su segunda característica negativa: la de oponerse y criticar a la realidad exterior. La fotografía y el cine manifiestan potencialidades, capacidades e ideas que no están aún realizadas en la sociedad. Esta imposibilidad de concreción los lleva a preservar su condición, su especificidad, que no es externa, sino propia de estos medios.

La crítica principal a la idea de negatividad de Adorno se centra en el olvido de un elemento fundamental: el placer, lo cual la puede convertir en una postura moral. Sin embargo, está convencido de la idea de que, en el plano estético, el hombre obtiene placer de cosas o de situaciones que fuera de esta esfera nos causarían displacer. Más bien, la omisión a la noción de placer apunta a la realidad social que identifica placer estético con el ocio definido por las normas sociales, es decir, el placer como alivio compensador.

Esta aclaración es pertinente porque establece una distinción entre el placer generado por las artes y el suscitado por las industrias culturales. A primera vista, esta distinción parece adolecer del problema de la Escuela de Frankfurt, mencionado insistentemente: su postura elitista frente a la cultura de masas. Sin embargo, no se está planteando una estética sólo a disposición de unos cuantos iniciados o educados, por el contrario, se pone énfasis en el carácter procesual para convertirla en un objeto de reflexión que suscita un placer que genera conciencia. De esta forma, se está reconociendo los lazos de lo estético con lo no estético, es decir, entre la esfera del arte y la esfera de lo social. Al parecer, Adorno lucha contra un placer superficial a cambio de uno negativo cuya esencia estaría en trascender el objeto para valorar los sentimientos y las ideas que representa.

Otro aspecto importante de esta distinción se refiere a los mecanismos de comprensión. Mientras que, en un mensaje publicitario transmitido por televisión, los procesos afectivos y cognitivos son automáticos, es decir, fácilmente se reconoce el sentido del contenido y los recursos expresivos, en la estética la comprensión es negada, por lo que el destinatario del mensaje necesita ir en su búsqueda. Esto revela una característica más de la negatividad: la búsqueda de la comprensión estética tiene como condición su fracaso.

En términos lingüísticos, se puede afirmar que los actos de comprensión estéticos, aunque destinados al fracaso, se distinguen por su carácter procesual al desautomatizar las relaciones

unívocas entre significante y significado. No se trata de la libre interpretación, sino que, lo que hacemos en la comprensión estética, es entender algo de una manera distinta. La relación significante-significado se reformula, ya no como una relación obligada para originar la significación, sino que se concibe como una oscilación entre la percepción y el sentido. Los signos estéticos tienen contextos desplazados que contrarian la comprensión automática, proyectando un proceso interminable de significación.

La estética construye un mundo de fragmentos, de múltiples perspectivas. Esta condición negativa no debe confundirse con la idea de polisemia, sino que está ligada a la dinámica interna de que cada acto de comprensión es una condición que conduce al fracaso de la comprensión automática.

Historia tecnológica sobre las nociones de fotografía y cine.

Existen otros campos de estudio que deben ser desarrollados para dar respuesta a qué es la fotografía y qué es el cine. Ahora centro mi interés en los aportes que las conciben en su condición de tecnologías del tiempo y el espacio. Ambos dispositivos aparecen en el siglo XIX como síntesis de aparatos mecánicos, mezclas químicas y referencias sabidas a los fenómenos naturales de la luz. Imágenes fijas y en movimiento cuyo origen fue la suma de innovaciones tecnológicas que lograban una imagen sin la intervención del trabajo especializado y constante de una persona con ciertas habilidades para ver y representar.

La fotografía y el cine son expresiones del avance de la revolución industrial y del pensamiento renacentista del hombre como eje y creador del universo, símbolos de una nueva cultura dependiente de múltiples máquinas, unas que producen bienes y otras que producen cultura.

La cultura de la imagen que propiciaron la fotografía y el cine tiene en esencia tres rasgos fundamentales.

- Son imágenes que capturan personas, objetos y hechos en instantes temporales fijos y en instantes temporales en sucesión. Estas máquinas del tiempo y del espacio, como afirmó Jean Epstein (1960), no muestran el mundo, sino que nos presentan otro modo de ser de las cosas, el modo propio de la fotografía y el cine. Una noción temprana puede ayudar a ampliar esta explicación también propuesta por Epstein. Se trata de la idea de fotogenia, es decir, las imágenes fotográficas y cinematográficas hacen ver algo diferente en los sujetos y objetos representados que en la relación directa con la realidad sensible no es posible identificar. La fotogenia se caracteriza por ser dúctil, de ahí que sea propicia para la manipulación ideológica y política. Las personas, las ciudades, en suma, la vida representada en fotografías y películas siempre tendrá el doble valor de la mostración y la manipulación. Se muestra un mundo que es tal como lo vemos, pero, al mismo tiempo, se manipula ese mundo por ciertos intereses que influyen el tratamiento de la representación.
- Se sumaron como testigos del devenir de la humanidad a otras tecnologías escritas y visuales. Las imágenes dicen más que las palabras y esa cualidad de cantidad las hace creíbles, casi verdaderas, y libres de posibles engaños. Las imágenes tecnológicas no cargan el peso de una retórica que engaña y enferma, sino el de una retórica de la realidad que muestra y libera. Sin embargo, estas ideas rápidamente se pusieron en duda para constituir una cultura que cree en la verdad de estas imágenes a conveniencia. La fotografía de filiación sirve para identificar la existencia real, legal y política de una persona, pero a la vez una fotografía puede certificar el hecho que esa persona fue y no forzosamente continúa siendo.
- Estas tecnologías mecánicas, ópticas y, ahora, digitales, poco a poco fueron estando al alcance de más personas y con ello inauguran la necesidad social, para algunos un derecho, de

la autorrepresentación. La producción de fotografías y películas ya no fue exclusiva de profesionales o empresas especializadas, por el contrario, la democratización tomó patente con la aparición de las primeras cámaras Kodak y de las películas en formato súper 8, llegando hasta nuestros días a las redes sociales como Instagram o YouTube. La tendencia por capturar la experiencia, como afirma Sontag (1981), se ha impuesto como un rasgo del individuo dependiente de la tecnología.

El devenir tecnológico de la fotografía y el cine ha impuesto cambios, no sólo en las formas de capturar la realidad sensible, sino también en sus usos artísticos y sociales. Captura y experimentación creativa no son opuestos. Capturar en imágenes el mundo de acuerdo con el potencial de innovación tecnológica de las cámaras y otros accesorios constituye un desafío científico y, a la vez, artístico.

La fotografía como la conocemos fue posible cuando los materiales emulsionados con ciertos químicos lograron el registro instantáneo de las imágenes y éste se pudo conservar para ser visto a la luz del día. El cine pudo convertirse en fotografía sucesiva gracias a los mecanismos de arrastre del cinematógrafo y su correspondiente sincronización con la apertura y cierre del obturador tan sólo en fracciones de segundo y a que lograba “quemar” la película altamente sensible a la acción de la luz. Posteriormente, fue posible la reproducción del color cuando capas químicas pudieron, por adición o sustracción, afectar materiales sensibles en las diferentes frecuencias de la luz visible.

También aparecieron las tecnologías que ampliaban el empleo artístico de estas imágenes. Fotografías sin cámara como los fotogramas de Man Ray (1890-1976) o el cine de animación, dibujado y no fotografiado, hicieron pensar que la ontología de ambos no estaba en la momificación del espacio-tiempo de la cosa captu-

rada. Registro de luz pura e impresión de contornos y siluetas sin sensación de profundidad o imágenes que se deben a la yuxtaposición en secuencia de dibujos con pequeños cambios unos de otros para que resulten en movimientos “naturales”, dieron pistas que la tecnología digital aprovecharía para potenciar ese otro modo de ser de las cosas en las fotografías y en las películas.

Lipovetsky y Serroy (2009) identifican cuatro edades del cine. Tres modernas que van de los primeros intentos por definir la condición artística del cine, pasando por el establecimiento de un canon y llegando a la experimentación de ruptura. Estas edades están relacionadas con una serie de innovaciones tecnológicas y cambios sociales que atañen directamente al cine.

La cuarta edad, la era del hipercine, por el contrario, trastoca toda característica anterior e inaugura un régimen de imágenes excesivas, complejas y autorreflexivas que se referencian a sí mismas. Al hipercine le corresponde un espíritu del tiempo hipermoderno. De tecnologías de uso individual y pantallas múltiples, pero también de sensaciones y experiencias intensificadas. En este contexto, hace su aparición el cine digital y lleva a la imagen a un estado que hibrida el pasado tecnológico del cine con un presente informático y un mundo cuyos límites referenciales están en la imaginación.

Por su parte, la fotografía se liberó de la química de los materiales emulsionables y se convirtió en objeto informático que toma valor por ella misma como imagen fija o se emplea como un módulo de un hipertexto. Las tecnologías en la era hipermoderna de la fotografía se multiplican en aparatos de captura, y el modelo más popular de la cámara de 35 mm que inventó la firma alemana Leica (1923) representa ahora una interfaz aún prototípica pero que compete con los múltiples rectángulos planos de celulares y tabletas.

A la par, aparecen un sinfín de aplicaciones que automatizan el tratamiento de las fotografías, tanto en sus valores básicos de defi-

nición, contraste y color, como en la aplicación de algoritmos que resultan en la transformación de la apariencia de la imagen final. Manovich (2005) les llama nuevos medios porque producen imágenes informáticas de apariencia realista. La cultura del *software*, como nombra este autor al contexto social de los nuevos medios informáticos, produce fotografías y películas con dos características. Por un lado, las interfaces y los algoritmos se diseñan con base en los usos históricos de ambos medios, llegando incluso a producir una industria tecno-nostálgica. Por otro lado, las imágenes abandonan los soportes en celulosa y las pantallas son los dispositivos de salida para el consumo de cantidades exorbitantes de datos leídos por nosotros como imágenes realistas sobre un soporte de ceros y unos, codificados en lógicas computacionales.

El álbum fotográfico familiar, ese tótem de memoria íntima que se guardaba con recelo y servía de dispositivo de nostalgia, ahora se traslada al celular, y las fotografías no se comparten más en el hogar, sino en sistemas de redes interpersonales. Sin embargo, los profesionales de la fotografía de prensa, guardianes de la tradición indicial y testimonial del modelo que existe y deja su huella de luz en una imagen, ponen límites a la manipulación fotográfica. El punto de partida ético de que una imagen se captura y no se construye llevó a los organizadores del premio World Press Photo 2017 a no premiar a las fotos de prensa que hubieran sido tomadas con celular o tabletas. Para este premio, la cámara profesional tipo *réflex* es un fetiche que produce realidad. Asimismo, para evitar el engaño, los concursantes tuvieron que mostrar el archivo original con los metadatos que comprobaban la originalidad de la toma y su posterior tratamiento. Imágenes fuera del rango aceptable de manipulación fueron descalificadas.

Estos datos nos permiten pensar que la era del hipercine y de lo que podríamos llamar de la posfotografía, en el sentido de que han expandido sus dispositivos de captura y lectura con la consecuente transformación en sus usos sociales, se debate en una contradicción de principios. Por primera vez, la humanidad

tiene la posibilidad de la recreación realista del mundo físico y de mundos imaginarios, apegándose a la naturaleza de la fotografía y del cine de mostrar de otro modo las cosas, sin embargo, se pone límites en la manipulación de la imagen por una cuestión de principios de verdad y de engaño. A las imágenes tecnológicas se les ha creído más que a otras formas de representación y ese carácter ha expandido sin límites el pensamiento y la imaginación de los hombres en las nuevas visualidades digitales.

La innovación tecnológica que impulsó este cambio radical al que se refieren Lipovetsky y Serroy como hipermodernidad, Manovich la ubica muy bien en los procesos de informatización que se lograron gracias a los avances de la computación y sus lenguajes de traducción de la realidad sensible en abstracciones matemáticas. El tratamiento del espacio y del tiempo propios de los mecanismos de la mente, como afirmó Münsterberg, se transformó con el dispositivo tecnológico privilegiado en el siglo XXI: los ordenadores en todas sus formas y funciones.

Los procesadores automáticos de información inauguran una cultura visual que obliga al trabajo interdisciplinario de tres campos de estudio: la comunicación humana, el diseño como actividad proyectiva y la computación en su carácter lógico de modelización de procesos que ocurren en la realidad. Tomo la referencia que Lev Manovich (2013) hace de los conocimientos y habilidades de un director de cine en la era digital como ejemplo de esta relación interdisciplinaria. Manovich afirma que el director que trabaja el cine digital es un “director-diseñador”. Como cineasta, es un autor con sensibilidad para ver el mundo a través de la naturaleza de la cámara, la puesta en escena y el montaje; a esto se suma su capacidad de mostrar y narrar aquello que registra o recrea en la computadora para ofrecer una obra con cierta intencionalidad comunicativa y, al mismo tiempo, produce un mensaje según los referentes culturales de los espectadores. Este director ya no sólo percibe el mundo a través de los ojos y las lentes, también lo hace proyectando su pensamiento en una

pantalla verde en el plató de producción, registro parcial (Vidal en Castellanos 2019) que posteriormente será sometido a un proceso de composición por capas en un ordenador hasta lograr una imagen sintética en el doble sentido de reproducción de la realidad sensible, o al menos de algunas de sus cualidades reconocibles, y de fusión de fragmentos análogos y digitales. El desafío de los diseñadores de software consiste en lograr esta síntesis en un producto que es reconocible como película.

Raúl García (2019) define al cine digital como un audiovisual de síntesis tecnológica, textual y cognitiva:

Describo el cine que basa su funcionamiento en los mecanismos de síntesis como: aquél cuya creación se funda en la combinación de múltiples fuentes de referencia, ya sea en el plano formal, en el textual o en ambos, y cuya novedad depende de la sorpresa o el choque cognitivo de quien lo percibe e interpreta, en un proceso múltiple de atribución de sentido, que pone a prueba sus estrategias inferenciales para adjudicarle valores lógicos (García 2019, 120).

La síntesis no es sólo una característica de la composición cinematográfica en simultaneidad y en secuencia, sino también una estrategia inferencial que el espectador realiza y que permite generar sentido en una cultura audiovisual que está transformando sus modos de ver a través del cine.

Por su parte, la fotografía retoma la lección histórica del fotomontaje para relativizar su naturaleza de captura y momificación del tiempo, en la medida en que muestra, con el realismo acostumbrado, imágenes que dislocan nuestro régimen escópico que se fundamenta en un principio pre-digital de creer en el registro lumínico de la imagen.

Existe una síntesis nunca antes vista en la evolución de ambos medios. Se trata del trabajo en común que realizan el cinematógrafo y la cámara de fotografía fija en la composición de dos tipos de

imágenes posibles en pantalla, pero imposibles en la realidad. Las empresas de diseño de *software* las han nombrado como “momento congelado” y “acción en vivo” (Digitalair 2001), imágenes que congelan personas y objetos, pero no el movimiento de la cámara, convirtiéndose en el único referente temporal por su movilidad en el espacio detenido, o bien, imágenes que cambian de escenarios y cuyos cortes no se distinguen, como si la vida transcurriera en la pantalla de modo semejante a una caminata en el espacio físico. Ambas son el resultado de una triple participación de máquinas digitales: la cámara fotográfica, el cinematógrafo y la computadora inauguran una visualidad que requiere ser nombrada y comprendida en una cultura que nos pone frente a los límites de lo que suponíamos podría existir como registro y representación. Las variables de manipulación que explican las propias empresas dan pistas de comprensión sobre el tratamiento fotogénico digital de estas imágenes: cámara en movimiento espacial y cámara en movimiento temporal. De su uso fijo o móvil resultará desde la tradicional fotografía que captura el instante hasta las imágenes imposibles que hemos descrito como propias de una cultura visual que híbrida y muestra la relación realidad–imaginación.

En una perspectiva histórica de la comprensión de la dependencia tecnológica del cine y sus dispositivos, Bazin (2001), en su famoso ensayo titulado “La evolución del lenguaje cinematográfico”, texto que es resultado de un lustro de reflexiones entre 1950 y 1955, explica cómo el paso del cine mudo al sonoro trajo cambios en los estilos y en la expresión cinematográfica. El cine mudo descubre su recreación artística en dos tipos de directores: los que creen en la plasticidad de la imagen y, por tanto, en el trabajo con la puesta en escena y los que creen en el montaje, es decir, en la organización temporal de las imágenes. El expresionismo alemán y el cine soviético de Serguéi Eisenstein serían los ejemplos paradigmáticos de los procesos artísticos que la tecnología de la cámara y el montado en moviola posibilitan:

Resumiendo, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo (Bazin 2001, 84).

Bazin afirma que, entre 1930 y 1940, los avances en la incorporación de sonido sincrónico con la imagen, la fabricación de películas blanco y negro sensibles a todos los colores, el uso de artefactos para recorrer el espacio tridimensional con la cámara y el mejoramiento de las ópticas de amplio rango visual, junto con la instauración de los géneros cinematográficos y su correspondiente identificación y gusto por parte de los espectadores, el cine traslada el arte de la manipulación de la plasticidad de la imagen y del tiempo a lo que para él es el verdadero arte del cine: lo que la imagen revela de la realidad.

Estas mejoras tecnológicas producen la evolución del lenguaje cinematográfico en cuanto planificación, uso de la profundidad de campo y recorrido de la cámara en el espacio tridimensional de la filmación hasta tal grado que se logra, en la curva de la evolución, un empleo clásico de los recursos expresivos del cine, e incluso barroco, como en la obra de Orson Welles. Esta nueva condición del cine no añade nada a la imagen, dice Bazin, más bien la presenta de una manera más eficaz para que el espectador no pueda escapar de la significación de lo que percibe en la pantalla.

Perkins, en un interesante libro titulado *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, publicado por primera vez en 1972, es otro referente teórico e histórico de cómo la tecnología y la técnica han sido determinantes en las concepciones ontológicas y epistemológicas del arte del cine, cuya base es, para este autor, tecnológica. Perkins afirma que la experimentación científica entre movimiento, luz, aparato y percepción humana, tuvo su origen en artefactos del siglo XIX como el zootropo y el praxinoscopio, hecho que lo lleva a afirmar que el cine es un aparato hecho para producir

ilusión de movimiento más allá de ser considerado una extensión de la fotografía. Existen películas animadas con dibujos, pero no películas de registro fotográfico sin animación. Este interesante cambio de perspectiva coincide con las ideas expuestas líneas atrás que considera al cine como una tecnología híbrida: cámaras y juegos de inmovilidad y movilidad están en la base de un aparato que produce un arte particular de tratar el espacio y el tiempo.

Los avances tecnológicos para Perkins producen tipos particulares de películas, directores y cine. Coincido con él en que el arte del cine debe su potencial estilístico y expresivo a las máquinas, mecanismos y, ahora, interfaces digitales, que un cineasta aprovecha para moldear una materia espacio-temporal de cosas y objetos que se interrelacionan en la pantalla con un sentido humano: “En todo medio, el estilo está formado por patrones de decisiones, pero las decisiones pueden ser operadas sólo donde existen alternativas” (Perkins 1976, 56).

Aprovecho la idea del cine como un medio híbrido entre registro, movimiento y manipulación del espacio-tiempo para afirmar que sólo en la digitalización el arte cinematográfico ha alcanzado lo que Epstein, Bazin y Perkins preveían: el perfeccionamiento del cine a partir de sus múltiples dispositivos tecnológicos, lo que permite trabajar con un mundo sensible e imaginado que es de cierta forma en su relación directa con las cosas, pero que el filtro tecnológico lo transforma para regresar-nos una realidad mediada y restituida.

En lo que respecta a las reflexiones históricas que pueden ser útiles en la comprensión del papel de la fotografía como tecnología e innovación, se puede resaltar el trabajo de John Szarkowski (1966), quien se pregunta por qué la imagen fotográfica tiene tal apariencia y por qué luce de ese modo. Para responder, primero hace una distinción ontológica de cómo surge una fotografía respecto a su antecedente visual con más relación histórica, la pintura. Así, mientras una pintura se piensa, se esboza y se hace, una fotografía se piensa y se toma. En la relación entre fotógrafo,

cámara y objeto fotografiado existe una correlación fáctica: el hecho de la existencia del fotógrafo, el hecho de que hay una tecnología de captura y registro, y el resultado constatable de una imagen que muestra con apariencia de realidad los sujetos y objetos que están en ella encuadrados. La fotografía no es síntesis, como la pintura, sino selección, por lo que el fotógrafo debe aprender de materiales, herramientas y soluciones de carácter técnico y creativo que otros fotógrafos le han dado a sus imágenes a lo largo de la historia de este medio.

A la par, la fotografía hizo accesible la creación de imágenes para todos aquellos que no podían o no les interesaba una educación en la pintura o en las artes en general. Los fotógrafos han capturado todo tipo de cosas, personas y animales visibles. Nació la ubicuidad del ojo para una humanidad que no se ha cansado de hacer imágenes banales, memorables, históricas o polémicas.

El autor identifica cinco elementos interdependientes para un único problema: hacer la fotografía, lo cual deriva en la especificidad de lo que denomina el ojo fotográfico. Estos elementos son:

1. La cosa misma que es realidad de la imagen, no del objeto fotografiado.
2. El detalle. La fotografía muestra pistas dispersas y sugerentes, es decir, fragmentos de la cosa fotografiada. La preocupación de la fotografía debe estar en resaltar los detalles, pues el ojo fotográfico toma un espacio en el que confluye para siempre un solo tiempo. Una fotografía memorable sería aquella que realza los detalles, no el todo ni el tiempo que transcurre, es decir, se trataría de una imagen carente de relato secuencial, pero que hace real a la cosa en términos fotográficos.
3. El encuadre. Tomar fotografías no es hacerlas, es encuadrarlas, lo cual obliga a elegir y eliminar, separar lo que queda en el campo visible de lo que no se ve.
4. El tiempo. La fotografía sólo refiere el tiempo en el que fue hecha. Szarkowski reinterpreta el famoso principio ontoló-

gico de la fotografía de Henri Cartier-Bresson para explicar que el momento decisivo no consiste en un clímax dramático, sino visual; el resultado no debe llevarnos a contar una historia, sino a tomar una imagen.

5. La ventaja del punto de vista. La visión del humano pronto empezó a imitar a la visión fotográfica en su búsqueda de crear nuevas estructuras de orden y simplificación a tal grado que ahora se puede afirmar que hay personas que miran según lo que las fotografías les han enseñado.

Otra tendencia conceptual contemporánea ligada a pensar la fotografía y el cine en sus ámbitos científicos y tecnológicos es la relación que se puede establecer en nuestros días con la creatividad y la computación. Inicio esta explicación tomando la entrada “Blending and Film Theory”, escrita por Christian Quendler para *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, (Branigan y Buckland 2014).

Las nociones que tenemos sobre nuestro entorno y nuestras concepciones teóricas y culturales están definidas por un conjunto de operaciones cognitivas que involucran datos e información verificables por algún tipo de procedimiento de confrontación empírica o lógica; narraciones sobre la noción de “algo”, como puede ser relatar el origen de un fenómeno o de una idea, y que las ubican en un espacio y tiempo dinámico y cambiante; razonamientos lógicos que se expresan en argumentaciones de tipo deductivo, inductivo o abductivo (Peirce 1973), esto permite dar pretensión de verdad y existencia factual a las nociones; y, a la vez de las anteriores, operaciones de tipo retórico, fundamentalmente metafóricas, para establecer relaciones semánticas entre conceptos aparentemente alejados pero vinculados por una suerte de cualidad existencial, interpretativa y cultural que los une; la metáfora funciona como analogía y comparación de ámbitos originalmente diferentes.

Por su parte, Fouconier y Turner (2002) proponen el estudio de la metáfora como mecanismo que explica la inferencia, en-

tendida como pensamiento nuevo y creativo. Le llaman la teoría de la integración conceptual (*blending*), que trabaja con la metáfora, tanto porque posibilita la fusión conceptual como por su alcance proyectivo para organizar y comprender de otra manera, original y creativa, a la naturaleza, a la sociedad y a las propias ideas que tenemos de éstas.

Con las siguientes palabras, Mark Turner (2015) explica la integración conceptual como una teoría de la creatividad humana:

A partir de lo que ya se conoce, el proceso de fusión mezcla en forma selectiva ideas preexistentes, resulta en una estructura emergente, es decir, no disponible originalmente. La fusión es poderosa, en especial para unir pensamientos, estructuras y significados que se contradicen, que colisionan. Estos choques de ideas, lejos de detener la cognición humana, abren la puerta al significado emergente y a estructuras nuevas (Turner en Pérez y Pérez 2015, 34).

Considero que las tecnologías de la fotografía y el cine ofrecen formas de fusión conceptual que colisionan significados preexistentes y están proponiendo nuevas estructuras audiovisuales en un régimen escópico que está en proceso de comprensión de su potencial retórico y, por tanto, cognitivo.

Una película o una fotografía son intertextos metafóricos entre un creador, que realiza fusiones conceptuales a partir de objetos, sujetos, espacios y tiempos a los que no tenemos acceso directo, y un lector de imágenes que identifica la intención de las mezclas originales para aceptarlas o cuestionarlas, pero al mismo tiempo construye otras que podemos nombrar “mezclas contextuales” que siempre actualizan a los intertextos.

Los creadores de lo audiovisual fusionan imágenes y sonidos para producir metáforas con cierta intención semántica que producen operaciones de reconocimiento, interpretación y aprendizaje en la mente de quien las recibe.

Se pueden concebir al cine y a la fotografía como tecnologías que manipulan “lo sensible”, lo netamente físico, para producir metáforas que transportan nuevas ideas de los signos de la realidad e interpretaciones culturales más elaboradas de nosotros mismos. Quendler retoma a Walter Benjamin para explicar cómo funciona la relación entre cine y mente en el contexto de la teoría de la fusión conceptual. En el texto

“El arte en la era de su reproducción mecánica”, Benjamin utiliza la metáfora para describir los efectos de las tecnologías cinematográficas, como el primer plano o el movimiento ralentizado o acelerado, que revelan fenómenos ocultos o invisibles, nuevas estructuras de la materia (Quendler en Branigan y Buckland 2014, 57).

En este sentido, el cine y la fotografía no sólo trabajan con la fusión de la realidad sensible, “la captura o registro”, también lo hacen con otras impresiones de realidad provenientes de la imaginación, las alucinaciones y los sueños. Realidad, fantasía, inconsciente y universo onírico se han fusionado por diversos procedimientos tecnológicos a lo largo de la existencia de la fotografía y el cine, pero es sólo con la llegada de la imagen digital que podemos hablar del potencial retórico de una imagen inmanentamente metafórica y creativa.

Las imágenes digitales son mezcla de realidad, medio tecnológico y mente. Muestran una visualidad metafórica nunca antes posible y, por tanto, propician nuevas relaciones cognitivas para repensar nuestras seguridades sociales y personales. Lo digital produce imágenes creativas por excelencia, cuyo efecto más extremo es que los seres humanos nos confrontemos en nuestras cualidades humanas con estas imágenes por una suerte de espejeo, es decir, somos una fusión proveniente de la física, la psique, el sueño y la imaginación. Una nueva condición de existencia compleja e inasible: seres imposibles que derivan de la referencia de imágenes imposibles; imágenes imposibles que producen seres de referencia imaginativa.

Fouconier y Turner (2002) se refieren a un tipo de fusión conceptual que llaman “composición”, entendida como aquel procedimiento cognitivo que crea nuevas relaciones inexistentes en los ámbitos originales. La particularidad radica en que los fenómenos físicos se convierten en eventos mentales, es decir, la singularidad de la existencia de los objetos que representa la imagen en el caso de fotografías y películas se supera en un régimen escópico al que Manovich (2005) llamó “la imagen imposible”, imposible de existencia física previa a la misma imagen. En otras palabras, las imágenes compuestas de lo digital son imposibles en la realidad sensible, por lo que no pueden ser “capturadas”, sino que son construidas, compuestas con cierta organización y lógica onírica y fantasiosa, pero representadas con el mismo realismo de una imagen indicial.

La imagen imposible podría ser considerada creativa al fusionar ámbitos originales en una colisión que genera un producto cognitivo nuevo en las proyecciones mentales de la gente que antes lo podía imaginar, pero que no le era ni visible ni audible. En suma, ha logrado hacer visible la imaginación en su estado más puro, paradójicamente, como si se tratara de una captura directa de la realidad sensible y no una composición en computadora de múltiples capas.

Regímenes de la imagen.

Las imágenes forman parte de un régimen, de una cultura visual compuesto tanto por las fotografías y películas que se producen a lo largo del mundo como por todas las lecturas que las actualizan y las hacen vigentes. A la par de las imágenes que me ocupan, los debates teóricos se multiplican para interpretarlas y comprenderlas.

Lo cierto es que las imágenes proponen precisamente sus propias lecturas y modos de comprensión. Cuando hablamos de ellas, por más profundos y generales que sean nuestros argumentos, estamos pensando en las particularidades de la fotografía y del cine que nos toca consumir en los medios periodísticos, en las salas o en la intimidad del hogar.

“Pensamos según lo que hemos visto”, o creemos que hemos visto. La particularidad histórica de las imágenes es lo que posibilita su definición. “Dime qué ves, y te diré qué piensas”, puede ser la idea más clara de cómo las afirmaciones sobre estas formas de expresión están siempre condicionadas por el tipo de fotografías o de películas que existe en determinado momento histórico. De ahí que grandes pensadores del fenómeno cinematográfico como Edgar Morin o Gilles Deleuze empleen en sus argumentaciones la cita o ejemplificación pertinentes al cine que les tocó vivir y pensar.

Con las imágenes se dialoga porque su significado no es obvio a pesar de lo familiar que sea la “cosa” representada. Así pues, como hay regímenes de lectura y de teoría para la fotografía y el cine, también existen los regímenes para definir este tipo de imágenes. Uno de ellos tiene como base una modernidad que se aplica, se negocia o se niega, por lo que se habla de cine clásico, moderno, barroco o posmoderno (Zavala 2003). En términos de significación, el primero es excesivamente obvio, apegado al canon narrativo y cinematográfico que oculta las condiciones de su propia enunciación; el segundo niega toda influencia para imponer el significado novedoso, aunque ambiguo, cuyo resultado es propio de un autor; el tercero opera el significado a partir de un complejo sistema de referencias con base en los dos regímenes anteriores. El posmoderno es el régimen de la intertextualidad y la erudición; el moderno, el de la ambigüedad autoral; y el clásico, el de los géneros que han dado forma a la cultura de masas desde hace más de medio siglo.

Jullier (2006) identifica tres regímenes de mirada de la recepción de imágenes en función de las ideas de tres pensadores del lenguaje: Gottlob Frege (1848-1925), Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Si pensamos en imágenes en lugar de lenguaje, se puede afirmar, respectivamente, que las imágenes fotográficas y cinematográficas se refieren a la realidad (régimen de la creencia); son símbolos disfrazados de huellas indiciales (régimen de la incredulidad); o bien, importan sólo los usos que

se les dé según prácticas sociales (régimen del uso). En la imagen se cree porque refleja realidades, se duda de ella porque no es fiel a la “cosa” representada, más bien, la construye simbólicamente en algo distinto al modo en que se manifiesta, pero también la imagen existe en relación con lo que sus usuarios desean, es decir, documenta, ficcionaliza, oprime, libera, engaña o hace reflexionar.

Otra manera de entender los regímenes históricos de la fotografía y el cine es considerar la explotación, mínima, intermedia o máxima, de su potencial artístico definido por su capacidad de mostrar de otro modo el mundo conocido por los sentidos del ser humano. Deleuze (1983 y 1986) reflexionó sobre la imagen-movimiento que sigue tramas, actores y pistas preconcebidas de ficcionalización versus la imagen tiempo que reclama una presencia inmanentista de la cámara y el sonido en un trayecto de intervalos móviles que transforman la concepción del tiempo, sin referencia a otros aspectos de no ser la imagen misma. Al primer régimen le corresponde una cámara aprisionada por la acción de los personajes; por su parte, la imagen tiempo es líquida y aparentemente caprichosa, la cámara recorre el espacio tridimensional describiendo, simbolizando y restituyendo la cosa en imagen y sonido puros.

A estos regímenes yo agrego el de la imagen digital, el de la fusión conceptual como lo propuse en el apartado anterior, caracterizado por un principio que desplaza lo visual y coloca como centro la imaginación, pues si antes de la digitalización se podía fotografiar o filmar lo que se veía, ahora se pueden hacer fotos o películas de aquello que uno imagina. La cámara fotográfica y la cámara cinematográfica se fusionan en procesos en los que interviene la computadora para crear imágenes imposibles, pero con alto grado de realismo. En el régimen digital, lo visual se construye por todo aquello que el ser humano es capaz de pensar y expresar, de ahí que los temas oníricos, de mundos extraordinarios, de pensamientos sin referentes físicos o de abstracciones sobre el espacio y el tiempo, sean comunes en estas

imágenes que son a la vez fotografías, películas, animación e información computacional.

Me he referido (Castellanos 2011) también a los regímenes tecnológicos en la historia del cine, cuya última y más acabada expresión es la imagen digital. El primero de estos regímenes es:

(...) el que nace con el cinematógrafo y se apega a la idea original de los hermanos Lumière, esto es, el cine que reproduce el entorno físico y social, la cámara testigo del devenir de la humanidad, el cual derivaría en el cine documental y en los registros etnográficos. El segundo lo potencia y lo convierte en industria económica y cultural en todo el mundo, me refiero al cine que representa el entorno físico y social y para ello recurre a contar historias, a crear estereotipos de personajes, ciudades y situaciones, o por el contrario, a desafiar los atavismos culturales, se trata del cine narrativo o diegético. El tercero es resultado del avance tecnológico, de la convergencia entre lo audiovisual y los procesos de informatización que produjo el ingreso de la computadora en los ámbitos domésticos y profesionales, se trata de un cine que genera imágenes imposibles, fuera de la lógica de la realidad física, que produce una renovación en los filtros a través de los cuales miramos el entorno, se la ha llamado de muchos modos, por ahora diremos que es el cine de la imagen digital o el cine “cinemático” (Castellanos 2011, 1023).

Las fotografías y las películas son algo más que el objeto de estudio que nos interesa son las expresiones teóricas y culturales con las que dialogamos y a partir de las cuales, al estudiarlas, generamos conocimiento sobre ellas mismas y sobre lo que son en relación con los significados que proponen. En otras palabras, son expresiones de pensamiento de la cultura audiovisual contemporánea que define a un ser humano en su condición social gracias a las imágenes que crea, reproduce e interpreta. Estas imágenes conforman el ecosistema visual que, a la par que nos define en coordenadas históricas, también transforma nuestros hábitos retínicos.

Estamos en una época en la que se duda de las imágenes, pero a la vez, se les reconoce como representaciones de cierta verdad cultural. Duda y reconocimiento conviven en una suerte de paradoja que es productiva para la actualización de las lecturas de fotografías y películas que nos toca crear e interpretar.

El proceso de producción de imágenes procura, por una parte, conservar ciertos principios elementales apegados a la condición de máquina de ambos medios. Fotografías digitales con poca o nula intervención después de la toma, o bien películas que tan sólo registran en soporte digital el transcurrir de aquello que pasa frente al lente. O por el contrario, imágenes cuyo proceso de creación se hace enteramente a través de algoritmos computacionales y que han dejado entrever la posibilidad de que se pueden producir fotografías y películas sin cámara.

En la historia de estos dos medios ha existido siempre una retórica visual que resulta de la interacción de tres componentes: los mecanismos de percepción humana que movilizan (la visión, la sensación de movimiento, la escucha), las imágenes en sí mismas como textos que transportan puntos de vista sobre el mundo (sistemas de ideas provenientes del ámbito social), y la manipulación de la realidad sensible, del espacio-tiempo, a partir de los dispositivos tecnológicos existentes. Como en todo uso retórico, estas imágenes pueden ser verdaderas o falsas, pero principalmente, reproducen o cuestionan un régimen de credibilidad, que afecta racional y emotivamente a las personas que entran en contacto con éstas. La siguiente cita de Barry, además de proporcionar un contexto histórico, ayuda a entender esta relación tripartita a partir de una afirmación del potencial de influencia que tiene el cine:

Como reflexión de un mundo encontrado y revelado, las películas llevan en sí mismas el potencial de un documento. Como tecnología con la cualidad de alterar la apariencia y la experiencia con el mundo, representan el potencial de manipulación de la realidad, una impresión formada por proce-

sos perceptuales y emotivos. Sea por propósitos de entretenimiento o políticos, buenos o malos, el cine ahora muestra más que nunca, y en términos de Balázs, ser ‘potencialmente el instrumento más grande de influencia masiva en el curso entero de la historia de la humanidad’ (Barry 1997, 231).

La retórica de las imágenes es un mecanismo de lectura complejo y contradictorio al que se suma la condición de máquinas de significación de la fotografía y el cine, así como los procesos de percepción que activan y los principios para evaluar el régimen de credibilidad al que hacen referencia.

Si bien la imagen de fusión conceptual, creativa y metafórica forma parte del régimen de la digitalización, lo cierto es que convive con imágenes, igualmente creativas y metafóricas, que conservan su intencionalidad indicial y hacen todo lo posible por defender la “captura” y representación de la realidad sensible. Revisemos un ejemplo pertinente de este último régimen que conserva la fe en lo que se ve como registro del mundo.

Distingo dos procesos de lectura a partir de lo que Cabrera (1999) llamó el “efecto logopático” de las imágenes en nuestra cognición. A la percepción y uso de la “cosa” registrada, transformada en un signo cultural, se le debe también agregar el efecto emotivo que producen tanto en quienes crean estas imágenes como en quienes las consumen. Se trata de un efecto logopático¹, pues es racional y emotivo a la vez.

En febrero del 2017, se entrega el Oscar a la mejor película a *Moonlight* (Barry Jenkins, Estados Unidos, 2016), un filme sin aspavientos tecnológicos, simple en su hechura cinematográfica, pero con oficio en el tratamiento narrativo. Un varón que se encuentra en una situación de múltiple marginalidad: negro, pobre, delincuente y homosexual. Un hombre en búsqueda de su lugar en el mundo, pero que es obligado a reproducir su condición ra-

1 “Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener ‘informaciones’, sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado dejarse afectar por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (Cabrera 1999, 19).

cial y social. Su única salida de la opresión es el ejercicio, no libre de prejuicios y miedos personales, de sus afectos y sexualidad. Esta es la sinopsis cultural y puede ser corroborada por cualquier persona que la haya visto. Sin embargo, una mirada más atenta y más en detalle, puede cambiar la perspectiva de los temas tratados a partir del modo en que el director arregla los elementos visuales y sonoros.

A. O. Scott del New York Times, escribió respecto a este film: Sería más acertado, para el espíritu de esta película, decir que trata sobre enseñar a un niño a nadar, sobre cocinar una comida para un viejo amigo, sobre la sensación de arena en la piel y el sonido de las olas en una playa oscura. Sobre los primeros besos y las lamentaciones recurrentes. (...) *Moonlight* es, a la vez, una película apabullante, a veces insoportablemente personal y un documento social, una dura mirada a la realidad americana y un poema escrito en luz, música y rostros humanos².

Es interesante ver cómo se traslada el debate de lo político a una especie de narrativa costumbrista acerca de las satisfacciones placenteras de la vida cotidiana. Pese a la propuesta inteligente de esta película, no causó más polémica cultural ni política. Otro producto inmune de la industria cultural que queda como modelo para académicos y críticos sociales de aquello que muestra, denuncia y libera.

Con este ejemplo quiero sostener que la fotografía y el cine brindan un conocimiento racional y emotivo que va de la generación de nuevo conocimiento hasta la indiferencia, pasando por la indignación repentina de lo que ya sabemos pero que, al verlo de otro modo y en otro contexto, adquiere resignificaciones que actualizan no sólo temas o acontecimientos, sino también el papel que juegan en la cultura visual contemporánea.

2 Scott, A. O. 'Moonlight': Is This the Year's Best Movie?, The New York Times, Octubre 20, 2016.

Fox Harrell (2013), investigador del Instituto Tecnológico de Massachusetts, propone una noción que explica el modo en que una imagen (sensorial en nuestro caso), pero también mental, es el resultado de procesos de cognición humana que fusionan la percepción subjetiva con la construcción social de significados. A este tipo particular de imaginación la nombra “fantasma” y comprende fenómenos cognitivos como “el sentido de uno mismo, la metáfora, la categorización social, la narrativa y pensamiento poético” (Harroll 2013, IX).

Una imagen fantasma pone en evidencia la construcción social de “lo real”, de lo que para nosotros es el supuesto mundo objetivo. Para Harroll, un fantasma lleva consigo un cambio de perspectiva sobre el modo en que pensamos la experiencia humana, pues no se trata de explicar la experiencia del sujeto a partir de su “estar” en la realidad, sino de saber cómo este sujeto, a partir de sus imágenes mentales y sensoriales, la construye sobre la base de su imaginación. Un fantasma no es real, pero sí es una entidad cultural que existe, por lo tanto, se puede hablar de ella y tiene efectos en la conciencia individual y social.

Este teórico de la computación distingue cuatro ámbitos “espectrales” en los que un fantasma adquiere existencia: la idea de uno mismo, la concepción que tenemos del otro, la forma en que “estamos” en el mundo día a día y ciertas problemáticas sociales que nos afectan según el entorno en el que estemos (Harroll 2013, 4-5). La suma de estas entidades ayuda a construir un “punto de vista acerca del mundo”, una ideología con dos fundamentos de origen: el pensamiento del sujeto y una especie de espíritu de tiempo que está conformado por ideas colectivas, arraigadas en la tradición y que se muestran como naturales e incuestionables.

En otras palabras, un fantasma tiene en su base una estructura cognitiva que Harroll llama “dominio epistémico”, una representación idealizada de relaciones semánticas de nuestros conocimientos y creencias. Los dominios epistémicos entran permanentemente en contradicción y es cuando el fantasma, como

todo espectro, puede ser “revelado”. Aparece con su fuerza ideológica y evidencia sus mecanismos de construcción ideológica, queda al desnudo su supuesta “naturaleza natural” para mostrarse en su devenir histórico y humano.

La propuesta de Harroll es que los dominios epistémicos pueden ser descritos, o diseñados, por distintas formas de representación formales (la lingüística, las matemáticas) o informales (el arte, los medios): “Formas particulares de representación, como la estructura de datos en las ciencias de la computación, la descripción por medio del lenguaje natural en etnografía o sociología, pueden ser usadas para describir dominios epistémicos” (Harroll: 2013, 11). Él propone precisamente a las ciencias de la computación como el terreno de una estructuración formal y abstracta de la realidad que deriva en la programación de objetos computacionales en contextos socio-culturales pertinentes. Se trata de pensar la programación en su dimensión cultural e ideológica, de aprovechar su potencial de representación para construir fantasmas culturales “revelados”, es decir, como lo que son: construcciones sociales de la imaginación y de la realidad.

Aquí aprovecho tal lección espectral proveniente de la interdisciplina de la computación con base cognitiva, semiótica y sociológica para concebir a las fotografías y las películas como fantasmas, pues son imágenes sensoriales que tienen valor en cuanto imagen, espectros que fusionan conocimientos, creencias y cualidades propias de la imagería cultural.

Y es precisamente con la imagen digital que el fantasma se muestra en su condición de imposibilidad física, pero de gran potencial imaginativo, que lleva consigo el germen de la revelación de su construcción ideológica. En otras palabras, considero que la imagen digital es realmente una meta-imagen autorreferencial, consciente de sí misma en cuanto no representa, sino que construye dominios epistémicos para que tanto productores como consumidores de fotografías y películas tomemos distan-

cia crítica de la realidad sensible y reconozcamos el potencial liberador de la imaginación.

Comparto la idea de los estudiosos de la inteligencia artificial de que los modelos computacionales pueden ser aplicados para entender cualquier otro sistema que emplee símbolos, es decir, conjuntos de signos sobre conocimientos y creencias en determinados dominios epistémicos. En este sentido, también es muy útil la clasificación formal de la imagen digital que hace Manovich (2005) a partir de una base de formalización numérica, modular, automática y cultural. Estos aportes cognitivos, computacionales y culturales sirven de base para entender los procesos de sentido que activan las imágenes digitales de la fotografía y el cine.

2. La imagen creativa.

Visión fotográfica y visión cinematográfica.

Inicio.

Hablar de visión fotográfica y de visión cinematográfica es afirmar que ambas son formas particulares del trabajo creativo en el que se pone en juego la intención de un autor, o conjunto de creadores, con las posibilidades plásticas que la cámara fotográfica, la cámara de cine y un sinnúmero de dispositivos tecnológicos otorgan para modificar, aumentar e inventar la mirada y la escucha humanas.

La creatividad es un trabajo intelectual que manipula la plasticidad de la luz, del espacio y del tiempo en una relación trídica entre lo que son, aparentan y significan todos los elementos perceptibles que se transportan y se exhiben en una fotografía o en una película.

Los regímenes visuales que han inaugurado ambas visiones tienen un fundamento común: ver más y mejor gracias al avance tecnológico y a la adaptación de fotógrafos y cineastas de su particular intención a las posibilidades creativas que posibilitan las máquinas fotográficas, cinematográficas y, con el advenimiento de lo digital, la computadora.

Estamos obligados a hacer un recorrido interdisciplinario y un reconocimiento obligado al papel de la creatividad con la finalidad de resaltar cómo la imagen creativa se comprende a partir de diversas concepciones y usos sociales, posturas artísticas e innovaciones tecnológicas.

Creatividad y forma en la imagen.

Cualquier arte es expresión creativa. Un resultado de la creatividad es el hecho de ver, concebir y pensar al estar frente a una imagen. Innovar en las formas, renovar las concepciones de la fotografía y el cine, pensar de otro modo aquello que reconocemos en las imágenes, nos lleva a estudiar las actividades cognitivas del ser humano sobre la creación.

La creatividad se suele entender como resultado. Como algo que está por una suerte de magia en una persona, forma parte de sus capacidades innatas y, si se dan explicaciones, cualquier experiencia negativa o positiva en la vida o en el entorno del autor es causa de su genio. La creatividad se trabaja, eso es obvio; lo importante es saber que ese trabajo tenaz y permanente tiene resultados inesperados para otros, no para quien está en el proceso de creación, pues éstos se cultivan con actitud crítica y permanente alerta cognitiva.

El arte, pero también la actividad científica y otras situaciones en la vida diaria, son terreno propicio para activar nuestros procesos creativos. Incluso cualquier día en cualquier actividad sabemos que pensamos e hicimos algo novedoso que cambió el curso regular de las cosas. La creatividad es una irregularidad pretendida, deliberada, y a la vez, sorpresiva. Sin sorpresa, el resultado creativo, en nuestro caso de una imagen, no puede ser valorado de manera positiva. Algo visto, sabido o escuchado con anterioridad, aburre, decepciona. Por suerte, fotografías y películas tienen el poder de sorprendernos, de renovar los filtros culturales por los cuales concebimos nuestro entorno y le damos a nuestra vida una organización estable y segura. La creatividad es variación y cambio de esa organización, la cual se desestabiliza y causa inseguridades, así como desafíos de comprensión.

Todo resultado creativo debe ser explicado de un modo diferente al usual. La creatividad en la fotografía y en el cine se explica porque pone en cuestionamiento dos tipos de relaciones: la de la imagen con el objeto que las hizo realidad (relación indicial) y los

múltiples significados personales y culturales que transporta, lo cual le da un carácter de producto social en contextos históricos delimitados (la relación icónica y simbólica).

La relación indicial, ya referida en el primer capítulo de este libro, está mediada por la creencia de que un objeto es representado en forma y figura por la imagen fotográfica y cinematográfica. Es cierto que la existencia del objeto se presenta como cualidad física en estas imágenes, pero el objeto no es la imagen, sólo ha sido proyectado en luz. La cualidad indicial es muy importante porque hace creer, ya sea con una fotografía o una película, que algo fue “capturado” gracias a la cámara, los soportes ópticos y químicos (o digitales) y a la habilidad artística de un autor.

La creatividad en esta relación obligada entre signo y referente trabaja con la plasticidad del objeto “capturado”. Un rostro, un paisaje, un accidente, una escena de acción, una secuencia en la playa, tienen en común que cada uno de estos elementos que conformarán una imagen indicial pueden suscitar pensamientos y emociones gracias a dos procedimientos cognitivos: el reconocimiento de éstos como objetos del mundo, y su metaforización en imágenes que van más allá de lo que hacen y significan en la situación en la que se encuentran. Es la creatividad del autor y su dominio en las artes fotográficas y cinematográficas lo que puede producir un efecto novedoso de sentido al ponerlas a circular. Reconocer un objeto en una imagen no sólo activa un procedimiento cognitivo de decodificación e identificación de lo que ya sabemos; reconocer es también volver a conocer lo que ya se sabe, pero de un modo diferente. Ahí están, por ejemplo, las imágenes de guerra y destrucción que conmueven y, a veces, obligan a la protesta, sin importar si de alguna manera ya las hemos visto replicadas con algunas variaciones en otros momentos del devenir de la humanidad. Lo que se reconoce creativamente, es decir, cuando se aprende algo más de la cualidad del objeto representado en una imagen, es el resultado del trabajo con la cualidad indicial del referente: es la cosa, pero con un tratamiento gráfico

que la describe o muestra en su carácter de imagen. La imagen creativa en la relación indicial es netamente gráfica y, a la vez que muestra, hace significar al objeto de otro modo.

La relación icónico-simbólica comparte con todas las artes los procedimientos de la creación. Consiste en el tratamiento virtuoso de la materia de expresión. El talento del autor se pone a prueba por lo que sabe y por lo que es capaz de hacer con los materiales artísticos; en el caso de la fotografía y el cine, las materias signíicas más elementales son prácticamente inasequibles pero se ven, se oyen y se perciben: el tiempo y el espacio. La metaforización de los objetos es el principal recurso en esta relación, es decir, convertirlos en algo más de lo que son en sí mismos. No en cualquier cosa, sino en signos que expresan un significado concreto en el contexto mismo de la imagen. No toda metáfora visual es creativa, existen unas burdas que caen en el sentido común o en el sinsentido. La metáfora visual que nos interesa es la que también logra la renovación de los filtros de la sociedad, enriquece la cultura y propicia aprendizajes que se ponen a debate al producir dislocaciones en la organización estable de nuestro mundo.

Considero que los autores que mejor dominan las artes fotográficas y cinematográficas son los que trabajan con la relación indicial. Son fotógrafos y cineastas puros, genios de la forma, pues logran que lo familiar se muestre con extrañeza. Los autores que centran su genio en la relación icónico-simbólica trabajan con los procedimientos de connotación de la imagen, con sus usos y sentidos sociales; son artistas del testimonio, de la narración, de los temas provocadores o de la denuncia. Utilizan las imágenes para elaborar metáforas de hechos y situaciones que deben ser reconsiderados en su dimensión social y cultural, incluso artística. Este tipo de fotografías y películas constituyen la mayoría de las obras que circulan en el mundo y tienen su valor en el consumo voluntario y lúdico por parte de grandes públicos que son afectados por la imagen en la cultura visual contemporánea.

Me interesa ahora referir cómo la forma ha dado lugar a sendas teorizaciones sobre la fotografía y el cine, incluso como punto de partida que define su origen y especificidad artística. La forma ha sido un tema de estudio central en cualquier arte. Incluso se han querido identificar sus elementos mínimos en términos morfológicos, sintácticos y semánticos que han propuesto gramáticas de lo visual. También se ha hablado de la figura, del contraste, del color y de la textura para afirmar que la forma tiene una base perceptible que es posible aprehender.

Rodrigo Martínez (2019) define a la forma o a la visualidad fílmica, como también la llama, en el sentido de un “proceso de adaptación o traducción de cualquier realidad material o inmaterial a una forma expresiva (significativa) que acude al movimiento sintético de la imagen para construir una expresión” (Martínez, 2019: 47). Agrega que los procesos de adaptación tienen una dimensión cultural, social y política que trascienden las posturas que hablan de un cine puro o de un cine a partir del propio arte cinematográfico. Considero que este acercamiento, centrado en la visualidad y no en lo audiovisual, es pertinente también para la fotografía, toda vez que ambas expresiones realizan algún proceso de transformación y creación de realidades materiales (indiciales) o inmateriales (metafóricas) a una forma de expresión distinta, en este caso, que resulta en una fotografía y una película. Una expresión, que, si bien se ha codificado y, por tanto, hecho predecible a lo largo de su existencia, constituye un todo diferente a la realidad que le dio origen.

El debate de la forma ha sido central en la teorización ontológica de la fotografía y el cine. En el caso de las teorías cinematográficas, una de sus primeras categorizaciones, que ha creado escuela, es la referente a una agrupación de aquellas concepciones que hacen énfasis en la forma artística del cine en contraposición de las que defienden la imagen realista como condición definitoria de la creación fílmica.

A la forma se le ha ubicado en las propias películas que trabajan con materias de expresión espaciales, temporales, sucesorias y narrativas, es decir, en una obra audiovisual autosuficiente que moviliza efectos emotivos y de significados en quien la recibe como una experiencia no directa con el mundo. También se ha hablado de la forma como resultado de una intención deliberada, sea del artista o sea como producto cultural que habla del espíritu de una época; la forma en particular que ha definido un director, una nación, un género, un hecho coyuntural, e incluso, un tema. También la forma como un proceso entre la apariencia de realidad, la plasticidad de los códigos al alterar esa apariencia y los mecanismos de la mente para traducirlos en significados.

Otros debates han adjetivado la noción de forma: artística, estética, realista, abstracta y muchas más, pretendiendo encontrar una caracterización más precisa del arte cinematográfico a partir de las apariencias que éste convierte en imágenes y sonidos, que niega, reproduce, o bien, respeta o traiciona. La adjetivación particulariza lo que Rodrigo Martínez considera como proceso de adaptación o traducción, lo convierte en un todo con intención formal y, a la vez, artística, estética o cultural:

Si la forma es un concepto útil para comprender lo cinematográfico, o bien, para comprender cómo es el cine, se debe a que los términos caracterizadores que se agrupan en esta concepción permiten nombrar, identificar, analizar y explicar las configuraciones visuales, las consideraciones temáticas y los preconstructos que conforman el proceso histórico y social de la visualidad en el cine. La forma explica el cómo porque permite problematizar al medio desde el punto de vista de su configuración y su apariencia (Martínez 2019, 263).

Por su parte, la teoría fotográfica ha puesto énfasis en el cambio que incorporan los medios tecnológicos de reproducción mecánica, y ahora digital, en las nociones de arte y, en consecuencia, de la imaginación creativa que debe sortear la especificidad

tecnológica de las máquinas que han hecho imágenes desde el siglo XIX. La idea de que existe una naturaleza fotografiable no excluye la intención comunicativa y formal del fotógrafo, es decir, el fotógrafo no está sólo para capturar, por el contrario, la captura es un acto intencional en el que se alteran los valores naturales de aquello que se fotografía. La literatura sobre la “técnica” fotográfica orienta en qué sentido se entiende el tema de la creatividad. Sugerencias, convenciones, usos y prácticas profesionales, son retomados por una extensa bibliografía que enseña cómo una toma ordinaria de la naturaleza puede convertirse en una imagen fotográfica de alto valor.

La fotografía es un invento que obtuvo forma gracias a los conocimientos científicos sobre mecánica, luz, geometría, química y matemáticas que al pasar por los códigos fotográficos creativos han ayudado a tener una imagen diferente a la que vemos de modo directo y natural. Por ejemplo, la sugerencia de movimiento que se da por el efecto mecánico de la velocidad con la que se active el obturador. Los objetos en movimiento pueden aparecer congelados o barridos, mostrando una condición de la imagen que de modo directo los seres humanos no somos capaces de registrar. La visión monocular de la cámara se ha traducido en el diseño de lentes que simulan en distancia y proporción el campo espacial, e incluso se le ha nombrado óptica “normal” por ser la más cercana a la percepción del ojo. La luz ha adquirido, tal vez como ningún otro elemento de la naturaleza que se fotografía, el estatus de símbolo. La cotidianidad de su presencia y la capacidad de adaptación del ojo humano respecto a contraste, definición y color, no se ha trasladado en su totalidad a los múltiples soportes analógicos y digitales. Esta imposibilidad ha hecho que fotógrafos, y cineastas se conviertan en maestros de la luz en cuanto sus efectos de sentido. La luz es un elemento fundamental para la expresión creativa en ambos medios. Por su parte, la geometría ha sido la base para la definición y construcción de las diversas ópticas que se emplean en los dispositivos, y también ha sido referen-

te para distribuir, según cierta intencionalidad, los elementos del encuadre. El empleo de un punto de vista en perspectiva, plano o contrapicado, permiten darle cierto tratamiento a lo fotografiado.

Respecto a las interfaces digitales en fotografía, éstas han logrado, con gran éxito, hacer lo que antes se hacía mediante largos procedimientos ópticos y químicos. Hoy en día no sólo es posible manipular al objeto en sí, sino también los valores físicos de contraste, color y definición. Si se quiere ir más lejos, se puede optar por el empleo de filtros que se consideran parte de la creatividad del fotógrafo a pesar de que muchos de ellos son originalmente el resultado de un error o de la descomposición de la imagen por algún agente externo, como el polvo.

Existe una visión fotográfica que no es la visión del ojo y su relación directa con la realidad. La visión fotográfica es una visión creativa por ser intencional y porque organiza y jerarquiza los elementos que aparecen en un encuadre. Esta visión produjo que la fotografía se categorizara por sus usos: de prensa, publicitaria, de autor, profesional y amateur. En todas se pone en juego una idea sobre la manipulación creativa de la naturaleza fotografiable, como puede ser el valor informativo, la producción del deseo de compra o la expresión personal.

David Bate (2009) ejemplifica el funcionamiento cultural de la visión fotográfica en el caso de las imágenes de paisajes. Si bien, el antecedente temático y compositivo está en la pintura, la fotografía se apropia desde sus primeros años del siglo XIX de tomas panorámicas del campo y de ciudades que no sólo mostraban aspectos genéricos de lo fotografiado, sino también valores creativos que hacen converger ideas provenientes de ciertas tradiciones artísticas con los gustos de un público amplio de antecedentes muy diversos.

Bate define al paisaje como

la geometría de un espacio, la organización de un punto de vista de una ciudad / jardín / país /suburbio / parque o

tierra industrial / desierto / espacio público, o arquitectura de una tierra y su naturaleza. En todos estos espacios, el punto de vista de la cámara, sea de día o de noche, organiza lo que hay de artefacto cultural: un punto de vista del paisaje (Bate 2009, 89).

El punto de vista del fotógrafo, por lo tanto, su intención comunicativa y su capacidad creativa, es lo que hace la diferencia entre una geometría ordinaria del espacio y una geometría sorprendente. No se agotan en la posición de la cámara, la luz, el contraste, los objetos mismos que se fotografían y el momento justo de la captura, son también parte de la visión fotográfica.

En la relación forma-creatividad, no son los aportes teóricos los que orientan, sino los que se refieren a la producción de imágenes. Textos, sobre todo con tratamiento didáctico, que enseñan a la gente cómo ser cineastas o fotógrafos, describen el proceso creativo en etapas, elementos e imponderables en determinados contextos de producción. Sin embargo, no teorizan sobre cómo es que la creatividad trabaja, en términos cognitivos, con la forma. Si bien, se puede afirmar que la enseñanza de estas artes se ha institucionalizado en academias, planes y programas de estudio, el fenómeno de la creatividad se ve como algo dado, como requisito y no como potencial de desarrollo. La creatividad, como el genio, se posee, no se enseña. Considero que más bien, hemos puesto poca atención a las teorizaciones sobre este tipo de habilidad cognitiva.

Me refiero a la enseñanza de la producción fotográfica y cinematográfica como un eje de comprensión de la imagen creativa. La creatividad es entendida en la literatura de enseñanza como una habilidad del autor que se encuentra entre su potencial innato y la capacidad que puede generar para manipular estas expresiones artísticas en cuanto artes del tiempo y del espacio. Las determinantes son los instrumentos y actitudes por los cuales se producen imágenes: un autor, una máquina, cierto apego o alejamiento a los códigos históricos de elaboración de éstas y una intención comunicativa trascendental. La fotografía y el

cine, he afirmado, son artes que trabajan con la plasticidad del tiempo y el espacio, son apariencias fijas o móviles de lo que vemos a simple vista y que se parece, pero que son algo más al ser imágenes de algo y algo en sí mismas.

Lo primero que aprende el autor novel es esa forma de percibir y entender su entorno mediante el encuadre. Un rectángulo que recorta el *continuum* visual para volverlo instante, en el caso de la fotografía, o secuencia en el del cine. El encuadre debe trabajarse en términos de composición, jerarquización, acentuación y relación entre objetos, sujetos y otros elementos que no están en la cosa física (barridos, desenfoces, ralentizaciones o aceleraciones).

Eisenstein (1986) hizo prácticamente un tratado sobre el modo en que trabajaba el arte cinematográfico de la composición y el montaje. La influencia de este director ruso lo hace pionero del reducido grupo de los cineastas creativos con reflexión teórica a lo largo de la historia del cine. Eisenstein buscó justificar cómo sus películas, y otras que forman parte de la primera etapa posrevolucionaria, tenían un sustento estético o formal y social o político; reconoce la fuerza emotiva del cine como punto de partida de un pensamiento crítico y revolucionario. El cine soviético se conformó con la agenda de hacer surgir una forma de expresión socialista, ajena a los códigos de representación burgueses. Para este singular cineasta existe una relación fundamentalmente creativa entre la composición del encuadre y el montaje, que juntos trabajan para incitar al espectador a reaccionar más allá de la propia trama o de la cosa representada. El cineasta no captura el mundo físico que filma, se relaciona con éste y esa relación es el mensaje que sirve de base para lograr ciertos efectos en el público. Dos tipos de relaciones artísticas propicia el arte cinematográfico, una que es interpretada por la conciencia y otra que es sentida como emoción:

La dialéctica de las obras de arte está basada en una singularidad “unidad–dual”. La emotividad de una obra de arte está basada en el hecho de que en ella se desarrolla un proceso dual: un surgimiento progresivo impetuoso a lo largo de los

pasos más inequívocos de la conciencia y una penetración simultánea mediante la estructura de la forma dentro de las capas del pensamiento sensible más profundo. La separación polar de estas dos líneas de flujo crea esa extraordinaria tensión de unidad de forma y contenido característica de las verdaderas obras de arte. Fuera de esto no hay verdaderas obras de arte (Eisenstein 1986, 136).

Destaco la importancia de la creatividad del director como base del trabajo artístico que para Eisenstein tenía en el montaje el virtuoso uso de la sinécdoque al no mostrar la cosa, sino un tipo de relación existencial o causal. La estructura de la forma también se aprehende por una suerte de fórmula en la que el autor se relaciona con la singular dualidad de la psicología humana y las estructuras compositivas de la imagen que da como resultado una película orgánica, naturalmente orgánica.

En lo que respecta al arte fotográfico de prensa, Henri Cartier-Bresson (1952) da lección de la esencia de una fotografía al referirse al “instante decisivo”, ese momento fugaz, de tan sólo fracciones de segundo, en el que el obturador de la cámara permite el ingreso de la luz para que impresione cierto material o dispositivo sensible y haga que la magia de la momificación cree una imagen paradójica que hace eterno e inmortal un momento tan efímero que a simple vista no lo percibimos. Para este fotógrafo francés, las cosas fotografiables saturan nuestro alrededor, por eso es obligado estar atentos para extraer lo esencial.

El ojo del fotógrafo está en perpetua evaluación. Un fotógrafo puede lograr una coincidencia de líneas con tan sólo mover su cabeza una fracción de milímetros. Puede modificar perspectivas mediante una ligera flexión de sus rodillas. Desplazando la cámara a mayor o menor distancia del sujeto logra un detalle, y éste puede ser subordinado al resto o puede subyugar al fotógrafo, pero compone una fotografía en casi el mismo tiempo que le toma disparar el obturador, o sea, a la velocidad de un acto reflejo (Cartier-Bresson 1952, 229).

El trabajo creativo del fotógrafo depende de una serie de decisiones fugaces, de ocurrencias que detonan un acto reflejo: activar el obturador de la cámara. En palabras de Cartier-Bresson, es el instante decisivo lo que define el valor de una fotografía. Se trata de un trabajo con la forma que requiere preparación, entrenamiento, mucha atención, rapidez y algo de suerte para que todo este mundo físico se convierta en una fotografía y no en una captura anodina. La fotografía tiene un aliado que apenas se asoma y desaparece, el tiempo:

En el tiempo presente, el espacio nos impacta con mayor o menor intensidad y luego nos deja (visualmente) para ser aprisionado en nuestra memoria y modificado allí. De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo (Cartier-Bresson 1952, 225).

Una fotografía es tiempo encuadrado de un instante, un encuadre muy temporal porque contradice la idea del devenir imparabile del tiempo de nuestra existencia. El fotógrafo, cada vez que activa el obturador, realiza el acto creativo de momificar aquellos sujetos y objetos condenados a transformarse.

Al encuadre también se le ha llamado plano. Plano por tratarse de un soporte bidimensional que sugiere sensaciones tridimensionales tanto en lo fijo como en el movimiento al emplear diferentes recursos para lograrlo. La perspectiva lineal o la tonal, por ejemplo, dan la sensación de profundidad por escala o por diferentes grados de contraste respectivamente; o bien, el juego de enfoques y desenfoces que permite la profundidad de campo establece también relaciones entre lo que está cerca o lejos en un mismo soporte de visión bidimensional. La suma de fotografías fijas, conocidas en cine como fotogramas, a una velocidad de 24 cuadros por segundo, da la sensación de movimiento físico más o menos como lo percibe el ojo humano, pero este movimiento no define a otro recurso constitutivo del arte cinematográfico: el ci-

neasta novel debe aprender a trabajar con secuencias de imágenes concatenadas, unidas bajo algún principio e intención, mediante el montaje. Montar es una habilidad creativa que puede definir la calidad de una película. Si bien a lo largo de la historia del cine se ha privilegiado un tipo de codificación del montaje que favorece el flujo de la narración, lo cierto es que es un recurso de plasticidad espacio-temporal que puede definir la ontología misma del cine. El cine ha sido considerado como el arte del montaje porque una película es el resultado de saber cómo seleccionar, combinar y empalmar secuencias que aisladas no tienen el mismo significado que yuxtapuestas con una intención artística. El director de cine, antes de lo digital, no sólo estaba atento a la composición del encuadre, sino que principalmente le interesaba cómo ese encuadre formaba parte de un todo, de imágenes anteriores y otras posteriores. Por lo tanto, no es sólo el interés por construir el sentido sincrónico de una imagen, sino también el diacrónico. En otras palabras, un plano adquiere una función cinematográfica o estética por las relaciones semánticas y sintácticas que el director propicia al montar una película.

Estas relaciones de forma y contenido son la base de lo que denomino “visión fotográfica” y “visión cinematográfica”. Ambas visiones comparten dos fenómenos naturales sobre la percepción de la imagen y de otros componentes que la acompañan, de modo real o sugerido, como el sonido o la sensación de movimiento. El comportamiento de la luz en la naturaleza es el primer fenómeno sobre el que se interviene. La fotografía y el cine son posibles gracias al efecto de la luz y su captura para su posterior mostración y reproducción. Las múltiples características de la luz y su incidencia sobre los objetos y sujetos de este mundo son codificadas por las máquinas fotográficas y cinematográficas para darle un tratamiento creativo. La luz en estas visiones se transforma en iluminación. Se trata de una luz con significados agregados que responden a las intenciones de autoría, género y uso social de una fotografía o de una película, pues el tratamiento lumínico es

diferente en una imagen publicitaria respecto a otra documental, por mencionar un ejemplo.

El segundo fenómeno compartido está en la corporeidad que adquiere el tiempo y el espacio en estas visiones. Si bien el tiempo no es capturable por estas imágenes, su presencia está en todas ellas, es inmanente a la mostración espacial. Los objetos y sujetos en las visiones fotográficas y cinematográficas son cuerpos con rasgos temporales. El más obvio es la momificación, la eternización de un *continuum* cambiante en algo que permanece inmutable. Vemos cuerpos atravesados por el tiempo. Pero estas visiones también nos han ensañado a mirar los cuerpos con el filtro de la fotografía y el cine. El instante decisivo es el más preciso ejemplo de la visión fotográfica, mientras que los procedimientos metonímicos del montaje son el resultado de una condición fundamental en la composición de una película y que define al cine en una de sus esencias que lo distinguen de la fotografía por el modo en que expresa el tiempo en los cuerpos que muestra.

La luz, el tiempo y el espacio son gobernados por la física en nuestra vida diaria, pero son componentes creativos de la visión fotográfica y cinematográfica que comparten algunos aspectos al tiempo que se diferencian notablemente respecto a otros. Esta triada es la materia prima que alimenta a unas máquinas semióticas, es decir, máquinas que moldean la física de las cosas para darles un sentido sensorial, narrativo y cultural diferente al que tuvieron antes de ser imagen de algo para alguien. En este sentido, la visión fotográfica y la visión cinematográfica, si bien están amarradas a la física de la luz, el tiempo y el espacio, aprovechan esta base para realizar los primeros cambios de presencia, mostración y significado de aquello que vemos para adherirle otros elementos que las convierten en imágenes muy poderosas en cuanto a sentido comunicativo.

Resumiendo, configurar, dar forma a la luz, al tiempo y al espacio, es la misión de la fotografía y del cine para lograr imágenes que conservan cierta familiaridad con nuestro entorno directo,

pero que en realidad son algo muy distinto, son signos de ese entorno ausente y, como tales, ahora pueden ser configurados mediante otros recursos creativos.

La apariencia de las fotografías y de las películas no es la de la física de la cosa, por más que algunos discursos representacionales hablen de reproducción o espejo. La apariencia de uno, por ejemplo, no es la de uno en un retrato fotográfico, como tampoco lo es el paisaje en una película de nuestra ciudad tan sólo porque creemos conocerla. La apariencia de la imagen se conforma por una serie de alteraciones que las máquinas semióticas imponen a la física de las cosas, con lo que aparece la visión fotográfica y la cinematográfica. Al no ser naturales estas visiones, se tienen que aprender, pero no existe una pedagogía escolar, sino intuitiva, lírica, por más que se haya querido enseñar a hacer fotógrafos o cineastas en las escuelas. Estas visiones tienen en la intuición y en la experimentación su base creativa. Recordemos los ejemplos de Eisenstein y Cartier-Bresson: se aprende haciendo películas o fotografías.

Reitero, la visión fotográfica y a la visión cinematográfica son expresiones creativas de la transformación física de la luz, el tiempo y el espacio en imágenes de apariencia realista, o cercanas al cuerpo que les da origen, cuyo trabajo con la forma, proveniente de las máquinas semióticas de la cámara fotográfica y de la cámara cinematográfica, expanden la posibilidad de producción de estas imágenes. Es precisamente en el resultado de su apariencia, al tener configuraciones diferentes, que la fotografía y el cine particularizan su visión.

Las configuraciones de la forma fotográfica están obligadas a sugerir, a invitar o a colaborar con sensaciones e interpretaciones de cuerpos que tienen cierta incidencia de la luz y apariencia de un espacio que transporta tiempo. Las configuraciones de la forma dependen de la intencionalidad del autor, una pequeña variante en la postura del cuerpo (como sugiere Cartier-Bresson) es suficiente para obtener una imagen diferente a lo acostumbrado.

Pero también la cámara fotográfica y los procedimientos de acabado, analógicos o digitales, de la imagen, configuran la forma.

He llamado a las cámaras de la fotografía y el cine como máquinas semióticas porque, independientemente de la visión humana, imponen la propia, una tendencia que ha tomado gran fuerza en la era digital en la construcción de imágenes de apariencia realista sin la intervención del ojo humano (sobre este tema regresaré más adelante). Las máquinas semióticas imponen configuraciones de la forma que se convierten en códigos y, por lo tanto, en expresiones de una visualidad ajena a la cosa natural registrada. Me he referido a esto en términos de sugerencias para el caso de la fotografía: sugerencia de movimiento, de transcurso de tiempo, de captura del momento decisivo y de composiciones con juegos de enfoques y desenfoces. Sea por una condición óptica o química inevitable, sea porque estas máquinas filtran la realidad física para transformarla en imagen, lo cierto es que hemos aprendido a hacer y leer fotografías en su condición misma de apariencia de algo y no en sustitución de ese algo.

Retomo nuevamente a Szarkowski (1966) para recordar que la toma fotográfica está mediada por la cámara y condicionada por la captura del instante decisivo. Pero lo fotografiado también cambia, según vimos con este autor, por la intervención de un cultivado y entrenado ojo fotográfico que se impone a la apariencia real de las cosas y configura una imagen en la que existen relaciones de dependencia, pues mientras que el fotógrafo decide qué privilegia de la realidad física y elige el punto de vista, la imposición de un encuadre rectangular, simétrico y estandarizado, lo obliga a la vez a jerarquizar los elementos del espacio para despertar el interés de un público por aquello de humanidad que expresa una fotografía. Tanto la visión fotográfica como la visión cinematográfica, si bien están codificadas culturalmente y responden a prácticas artísticas legitimadas, deben cultivar una visión artificial como resultado del entendimiento y destreza que tengan fotógrafos y cineastas con las herramientas

y materiales de sus máquinas semióticas para evocar justamente una apariencia de realidad trastocada.

Por su parte, la visión cinematográfica, al sumarse el sonido y el movimiento, se convierte en sinécdoque que privilegia la vista sobre un medio que trabaja multisensorialmente y que, como hemos visto con Eisenstein, se trata de una unidad orgánica que, por hacer sentir, obliga a pensar; o porque al demandar pensar, sentimos. Esta unidad orgánica de la visión cinematográfica se ha intentado descomponer en categorías (yo sostengo) creativas porque se refieren al trabajo con la forma, que configuran las partes de ese todo orgánico. El cine es conjunción de materias significantes aisladas, pero que en una película son indivisibles: la imagen, el sonido y la sucesión son el grado cero de la visión cinematográfica a la que se suman los códigos y las variantes de tipo narrativo. El cine, al ser un arte del tiempo, está condenado a narrar, siempre existe un antes y un después, una causa y una consecuencia, una transformación que es su esencia narrativa.

Del teatro, el cine hereda la noción de puesta en escena. Aquí es importante aclarar que la primera comparación de la fotografía fue con la pintura, ambas artes del espacio que, sin embargo, trabajan el tiempo en las particularidades de sus herramientas y procedimientos artísticos. En la visión cinematográfica no se privilegia la imagen por sí misma, sino el movimiento y transformación de esa imagen, de ahí que el tiempo aparece como la fuerza que mueve el espacio y transforma en relato todo lo que es capaz de representar.

La idea de puesta en escena también hace énfasis en la intencionalidad del autor. Está contemplado en esta noción el punto de vista, a lo que se le debe agregar el movimiento de objetos y personas que, conforme pasa el tiempo, se transforman en símbolos o personajes significativos para esa secuencia y para la siguiente, de ahí que la sucesión, el montaje, también se contemple como un elemento fundamental de la visión cinematográfica. Se trata de pensar en sucesión, lo cual implica establecer relaciones diacrónicas entre imágenes. El montaje, además de ser una composición

temporal y causal, tiene tal plasticidad que son numerosas sus soluciones creativas para mostrar y narrar mediante imágenes en movimiento. Se trata de un procedimiento de composición del tiempo en espacios encuadrados que por sí mismos son dinámicos tanto al interior, en sus componentes, como por contigüidad, con los planos que le anteceden y siguen.

Montar una película requiere de una estrategia de sentido que pone en funcionamiento dos elementos cognitivos: la atención y la memoria. La atención obliga a distinguir lo importante de lo secundario, y la memoria a un juego pendular de identificar y recordar lo que antes ya había sido mostrado en pantalla, pero que adquiere un sentido diferente al momento de su nueva aparición.

La forma en la fotografía y en el cine es algo más que su percepción y manipulación, es también una entidad de significado; signos audiovisuales definidos en sus posibilidades de forma de expresión, pero también comunicación, de sentimientos, ideas, argumentos, sea de modo directo y gráfico, sea por medio de alegorías y metáforas.

Producción e interpretación de imágenes en el trabajo de tres máquinas semióticas: la fotografía, el cine y la computadora.

Para una explicación de cómo estos medios producen sentido en un contexto comunicativo, recurro ahora a la teoría semiótica como un posible camino de orientación en el estudio de una serie de procesos cognitivos (la creatividad, las emociones y los razonamientos) que se semiotizan en sintaxis, semánticas y pragmáticas de diversa índole. En este sentido, recordemos que el pensador norteamericano Charles Sanders Peirce (1973), más que una teoría del signo, propuso una teoría del conocimiento. Sus tres categorías faneroscópicas me ayudan en este recorrido.

La primeridad es la categoría que explica el potencial de lo que será signo y que ya lleva consigo la ambigüedad que obliga a saber, una especie de anzuelo ante cuya punzada alguien reacciona. Para Nicole Everaert-Desmedt (2001), la primeridad es el lugar de

la libertad creadora del artista que invita a otra persona (el lector de una imagen) a ingresar momentánea y emotivamente a ese lugar fantástico, pero a la vez incierto, con un fuerte efecto cognitivo que se puede resumir como la inseminación de la duda. En la primeridad, el significado de los signos se conjetura y se vive en la piel, en los sentidos. Su carácter fantástico está dado en la creatividad que trabaja con una imaginación sin los límites de la realidad, el prejuicio personal o las limitantes de la percepción que toda cultura produce. Es un lugar temporalmente autónomo de libre manipulación de las materias de expresión, en nuestro caso, de la imagen y de los sonidos. La primeridad “es la categoría de la cualidad, de la inmediatez, de lo posible; es vivida, como lo imaginario, en una especie de instante intemporal” (Everaert-Desmedt 2001, 31).

La duda permite pensar en la posibilidad de que ese signo sugerido de la primeridad será “algo” en la segundidad, en el espacio de las relaciones entre signos que se citan, explican y contradicen. La carga simbólica de todo signo nos obliga a ir delimitando las posibilidades de nuestras conjeturas acerca de aquello incierto y sensible que se experimentó en la primeridad. El caos creativo se ve ordenado por una serie de códigos culturales que la creatividad del artista permanentemente está respetando y transgrediendo. La conjetura (“abducción” para Peirce) produce la relación de sentido entre primeridad y segundidad que hace respetar o romper los filtros culturales tanto de la creación como de la interpretación en el arte. Para Everaert-Desmedt, la función del arte es transgredir la realidad simbólica tan estable y codificada que alinea al individuo en la terceridad, la categoría del orden simbólico. El artista y el lector del arte producen filtros renovados de percepción y comprensión de la realidad.

Al proceso de generación de sentido, Everaert-Desmedt lo llama “comunicación artística” y la describe en los siguientes términos:

Es un suceso (por lo tanto, del orden de la segundidad) por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad. Este suceso se desdobra en dos vertientes: se produce en la creación de la obra, e igualmente en cada una de sus recepciones-interpretaciones que reactivan el movimiento originario. (Everaert-Desmedt 2001, 36).

Es importante destacar que a la originalidad creativa de una obra le corresponde una interpretación igualmente creativa que la desambigüe al incorporarla a la normalidad cultural de la terceridad. Esto no quiere decir que pierda su potencial de transgresión, sino que ese potencial siempre está en posibilidad de re-interpretación.

Raúl García (2019), en el marco de la cultura visual contemporánea, explica el modo en que las tecnologías digitales, en conjunto con otros recursos analógicos de construcción de la imagen audiovisual, renuevan los filtros de una terceridad que aún no se termina de comprender, pues aquello a lo que visualmente estábamos acostumbrados por ser real, creíble o posible, en la era digital se transgrede para inaugurar un nuevo ojo de época que explica este investigador de la siguiente manera:

De vuelta al tema de la tecnología como herramienta para la generación de una visualidad que supera los marcos originales del mundo natural, es necesario mencionar que el sistema que integra el sentido y lo visible a través de su materialización en mensajes (audio)visuales y, por lo tanto, en la comunicación (audio)visual como mediación cultural en la que los productos culturales se relacionan entre sí, como siempre, ahora están atravesados por lo digital, disponible a través de un dispositivo-medio: la computadora (...). (García 2019, 54).

Si bien la fotografía y el cine han sido fuente de renovación de los códigos audiovisuales, primero por la novedad de su condición de índice, testimonio y semejanza con el mundo físico, y posteriormente por transgredir esta misma condición de relación con el objeto representado al alterarlo, modificarlo o, sencillamente, mos-

trarlo de otro modo al original; en la era digital, la primeridad tiene un aliado: la computadora como herramienta de generación, mostración y producción de signos sensibles y ambiguos. Asimismo, el recurso cognitivo de la primeridad es esencialmente la conjetura o “abducción”, como la nombra Peirce. Y es precisamente la capacidad del ser humano de conjeturar, de aventurar hipótesis acertadas de sentido, una condición del pensamiento creativo tanto en el momento de producir cultura como en el de interpretarla.

En el tema de la fotografía y el cine de nuestros días caracterizado por la intervención de una poderosa máquina semiótica, la computadora, García afirma que:

En el audiovisual contemporáneo, la abducción se da cuando el espectador no posee una salida explicativa basada en la comparación de lo que presencia con casos conocidos, o cuando no tiene oportunidad de seguir el rastro de relaciones que lo lleven a una conclusión satisfactoria acerca de la trama o de los recursos expresivos de una película en el momento de interpretarla (García 2019, 125-126).

Es decir, la imagen digital suele no proporcionar ni presencias ni rastros conocidos previamente por un público no habituado a percibir en simultaneidad o en secuencialidad imágenes que yuxtaponen lo posible con lo imposible. No es que todo se desconozca, más bien son las relaciones sígnicas de co-presencia las que causan extrañamiento en una persona que posee ciertos hábitos de interpretación que ya no son suficientes para encontrar una conclusión de sentido satisfactoria.

Los recursos expresivos de la primeridad en cuanto construcción de una fotografía o una película digital se enriquecen enormemente con la incorporación de las posibilidades de manipulación que permite la computadora. Al mundo físico digitalizado, informatizado, se le suman una serie de procedimientos computacionales que producen imágenes que son a la vez imposibles y realistas. Son técnicas de la pintura, de la composición musical

y de la animación llevadas a fotografías fijas o películas con apariencia de realidad física, pero en contextos sígnicos alterados.

La computadora permite producir, como dice García, imágenes audiovisuales sintéticas en tres sentidos: por ser síntesis de diversos procedimientos artísticos, por ser síntesis artificial que supera el registro físico-óptico y por requerir de síntesis que relacionen los signos transgredidos en lógicas de interpretación abductivas o conjeturales ante la duda de lo que son, representan y el modo en que fueron realizadas.

He hecho referencia a la fotografía, al cine y a la computadora como máquinas semióticas porque producen signos, son las herramientas de la imaginación y de la intencionalidad comunicativa de artistas que se dedican en la actualidad a producir imágenes digitales. La fotografía es una máquina que moldea el espacio-tiempo y cuyo resultado son imágenes que encuadran signos de apariencia real en un tiempo permanente; el cine es una máquina que también tiene como materia de expresión el espacio-tiempo, sólo que trabaja con el instante móvil, con la esencia del transcurrir temporal y su inevitable afectación sobre los objetos, también de apariencia real. La computadora, por su parte, es una especie de meta máquina semiótica que hace confluir el espacio-tiempo en secuencia y en simultaneidad. Transgrede tanto la permanencia de la imagen fija como la movilidad de la imagen cinematográfica. Crea híbridos a partir de mezclar objetos, tiempo y espacio en visualidades imposibles.

El fotógrafo y el cineasta en la era digital ya no sólo registran o ponen en escena sus ideas, sino que también componen a partir de la mezcla de múltiples capas de signos objeto (todo lo visible), signos temporales (como el montaje), signos espaciales (como el plano), y signos alterados (co-presencias imposibles). Los signos alterados son producto de la computadora, y los llamo alterados porque están en un lugar que no les corresponde. Han sido sustraídos de los más diversos contextos originales: la realidad física, la literatura, la propia historia de la producción

de imágenes fotográficas y películas, el cómic, la música, la pintura, incluso, los sueños y los deseos. Los signos alterados no atienden al principio anterior de estas artes: si se puede ver, se puede fotografiar o filmar; el principio de la primeridad digital es otro: si se puede imaginar, se puede hacer y percibir en una imagen híbrida de apariencia real.

Mientras que el fotógrafo, pero sobre todo el cineasta, en la era digital piensa más en la puesta en pantalla y menos en el registro propio de la puesta en escena a partir de la relación entre personas, escenario y función de la cámara, el público piensa que esa puesta en pantalla lo altera al transgredir el régimen escópico que aprendió viendo fotografías y películas por más de 150 años. La producción creativa de fotografías y películas digitales están pensada para la puesta en pantalla, convirtiéndose ésta en el nuevo espacio de la interpretación creativa de una primeridad abductiva que espera constituirse en canon.

¿Qué es lo que aporta cada máquina semiótica al nuevo régimen escópico que produce la imagen digital? La cámara fotográfica produce imágenes fijas que, una vez yuxtapuestas entre sí y mezcladas al interior del encuadre, originan una fotografía contradictoria que conserva la condición de detener en un instante el tiempo, el espacio y los objetos fotografiados, pero ahora con la posibilidad de actualizar esa imagen en otros instantes igualmente congelados, o bien, de facilitar recorridos inmersivos y a detalle a lo largo y ancho de la fotografía. La máquina semiótica fotográfica continúa momificando el tiempo y el espacio físico, a la vez que brinda opciones de actualización dadas por el recorrido de la cámara, que tiene sensación de movimiento tridimensional.

El cinematógrafo, heredero de la fotografía en cuanto captura y registro realista del mundo sensible, en la era digital se ha convertido en una máquina que genera signos disruptores porque puede representar tanto el mundo visible como el imaginado. Sigue aportando el registro en directo, ése que requiere de la cosa filmada, pero que ha perdido valor por sí mismo para ser parte

de un proceso de construcción de la imagen que se termina en la computadora. El cinematógrafo codificó, por más de un siglo, las formas en que las películas deberían mostrar algo, el cómo lo mostraban y en qué modo de producción se insertaban. De ahí proviene la división más amplia que se conoce del cine: ficción o no ficción. La construcción narrativa *versus* la construcción documental fue el eje de definición y debate del cine por más de cien años. Con el cine digital, el debate regresa a la esencia misma de su materia de expresión más allá de su carácter narrativo o testimonial: el espacio–tiempo que se moldea con tecnologías de registro informático y con intenciones de que la imagen, además de lo que representa o relata, signifique por sí misma. La imagen, en sí misma, reclama un lugar como signo incómodo, de esos que apenas revelan significado y función, pero que se muestran como destellos de sentido de una primeridad que se debe atrapar. Se traducen en sensación de que las imágenes de una película ni dicen la verdad ni mienten, sino que obligan a dudar de los referentes físicos y culturales que la hicieron posible.

Por su parte, la computadora es la máquina semiótica de diversos procedimientos de ensamblaje. Produce la mezcla que innova y desplaza los signos fotográficos y cinematográficos del anterior régimen escópico. No más identificación de signos icónicos, indiciales o simbólicos independientes. Son signos híbridos tanto en su producción como en su interpretación. La computadora ensambla objetos con rasgos de familiaridad en coordenadas espacio–temporales que juegan entre lo móvil e inmóvil desafiando el espacio bidimensional de los soportes digitales. Las técnicas de filmación prometen inmersión total en coordenadas que no tienen tercera dimensión, sin embargo, la sensación de estar en múltiples espacios y tiempos es muy fuerte a pesar de la frontera infranqueable de lo plano. La computadora, gracias al ensamblaje, logra la co-presencia espacio–temporal de mundos posibles con una existencia simultánea en pantalla.

Estamos ante imágenes que superan hechos, realidades y condicionantes físicas e inauguran otra clase de fotografías y películas hechas con lógicas creativas apegadas a los modos en que generamos pensamientos, juegos temporales o co-presencias espaciales. La creatividad digital, para el fotógrafo y para el cineasta, demanda una reubicación y apropiación de lógicas, procedimientos y técnicas que resultan en una imagen digital perceptible e interpretable.

La lógica de producción creativa de imágenes se puede definir como la capacidad e intención del autor de pensar y hacer más allá de lo visible, lo cual implica imaginar, pero también entender que la hibridación de signos contrastantes es el resultado de la informatización de nuestro entorno natural y social. Pensar en verde, sumar a lo visible un posible resultado de diseño, comprender el mundo en términos informáticos de modularidad y automatización, son algunas lógicas que fundamentan el pensamiento digital. Pongo el ejemplo de la fotografía de filiación que responde más bien a la necesidad de identificar a alguien, obviando toda intención que vaya más allá de lo que se percibe en su físico. Sin embargo, estas imágenes tan testimoniales y apegadas a la existencia de un sujeto se pueden re-ensamblar en soportes digitales que las convierten en una parte del todo, en módulos no sólo de producción de signos, sino también de hibridaciones culturales.

Por su parte, previsualizar en papel, visualizar en pantalla, ensamblar en capas en la computadora, registrar de modo parcial un objeto fotografiado o filmado con alguna cámara, programar algorítmicamente elementos de la puesta en escena o de la luz, corregir conforme se genera la imagen, borrar, pegar y copiar, son los procedimientos de la creación digital. En la imagen tradicional, el autor centraba su interés en procedimientos que garantizaban que una fotografía o una película tenían una base referencial clara e identificable. Lo digital, por el contrario, produce sus propios referentes. Lo relevante es lograr que ese pensamiento que va más allá de lo visible, precisamente, se vea y se constituya en un nuevo referente que puede ser recreado en otros ámbitos visuales.

En cuanto a las técnicas de la producción creativa de imágenes digitales, podemos distinguir dos grandes grupos. El primero está conformado por comandos o módulos de programación y son resultado de la evolución tecnológica y cultural de las máquinas semióticas de la fotografía y el cine. Tenemos algoritmos que corrigen y mejoran la captura; los que adicionan elementos de contraste, definición, luz y color; los que manipulan la imagen con una intención específica de alteración del registro, los llamados efectos; y finalmente, los que hacen co-existir espacios y tiempos sin referentes.

El segundo grupo estaría conformado por una serie de módulos programados para lograr un resultado en pantalla muy particular y que no pueda ser generado con los comandos que brinda un *software* de uso común. En este sentido, se explica por qué los espectadores más curiosos del cine, entre los que están los investigadores de este medio, han sumado a sus fuentes de análisis los *making of* en los que se suele explicar cómo se produjo determinado resultado en la pantalla. Esta búsqueda de saber cómo se hacen aquellas imágenes que nos inquietan por su lógica de mostrar algo más allá de lo visible, muestra el papel fundamental que programadores y desarrolladores de *software* tienen en la cultura visual contemporánea. El fotógrafo y el cineasta han aprendido a trabajar también como programadores al centrar su preocupación en el resultado de la imagen en una pantalla. La puesta en pantalla es el lugar de encuentro de una nueva comunicación en la que se valora, por parte del emisor y del receptor, el potencial heurístico que tienen imágenes imposibles para representarnos, existir, mostrarnos y pensarnos sin las ataduras de la naturaleza.

¿Qué le interesa al consumidor / lector de estas imágenes digitales? La obsesión por el detalle. Ver más allá despierta el interés de los públicos por ver todo, incluso lo que no pueden imaginar. Esta obsesión se traduce en la era digital en una necesidad de comunicación de la gente que no tiene límites en su deseo de ver. Una mirada que, pese a que demanda ver cada vez más, no

conserva la sorpresa por mucho tiempo. Lejos de las fotografías y secuencias cinematográficas canónicas del siglo XX, en lo digital su existencia está condenada al rápido olvido, primero porque nuevas imágenes aparecen y, segundo, porque, al ser resultado de tecnologías más avanzadas, hacen ver a las anteriores rápidamente viejas, inverosímiles y mal hechas. Las pantallas ofrecen características de definición, detalle, iluminación y color cada vez más sofisticados que no permiten la actualización de las fotografías o películas digitales hechas con tecnologías obsoletas. En la era digital se produce una imagen para un tipo de pantalla, pero cuando cambian los recursos tecnológicos de producción y visualización, queda sin vigencia.

Al ver más, se le suma ver mejor, aunque en ese intento la textura de los objetos, los movimientos de las personas o la recreación de la puesta en escena hayan perdido toda relación con el mundo conocido. No se trata ni de una nueva realidad ni de hiperrealismo, sino de una realidad híbrida programable. La multiplicación de las pantallas en la era digital también exige de la interacción física y cognitiva de la gente. En principio, como hemos visto con el *making of*, siendo espectadores debemos poner atención en los procedimientos y técnicas que hicieron posible esa imagen en un soporte tecnológico en específico. Requerimos de recorridos al interior del encuadre: una imagen en la que uno puede mover el soporte o éste se mueve solo, y que demanda atención instante a instante, pues cambia permanentemente el punto de vista de la cámara.

El caso de la fotografía inmersiva, una tecnología propia de la digitalización, es el resultado de la lógica de ver más allá de lo visible en un encuadre fijo; de una producción de imagen centrada en la captura esférica de la realidad física, imposible para el ojo humano; de módulos programables que ensamblan múltiples exposiciones en un mismo soporte sensible a la luz; y de una obligada obsesión de ver cada detalle gracias a los recorridos que

permite esa imagen plana que se actualiza gracias a la interacción física de una persona que la consume.

Uno de los límites de la fotografía inmersiva había sido su capacidad de resolución, pero en la actualidad es posible que los recorridos esféricos se acompañen de otros en profundidad y detalle de tal forma que es posible alcanzar niveles de detalle muy precisos en tomas que originalmente fueron panorámicas. El efecto de inmersión es acompañado por el de alta definición como herramienta tecnológica que permite cumplir con el principio de ver más allá de lo visible.

Otra forma que adquiere este principio corresponde al cine digital. No se trata ahora del recorrido a detalle que permite una imagen fija que es esférica en la toma y plana en la visualización, sino de una imagen cinematográfica plana que se mueve en secuencia de encuadre a encuadre, así como en simultaneidad al interior del encuadre. Un híbrido de fijo-movimiento, en el que los objetos móviles en la naturaleza extracinematográfica son fijos en la secuencia de una película, pero cuyo único elemento de recorrido está dado por la cámara; un viejo truco del siglo XIX consistente en fotografiar un objeto en movimiento con varias cámaras que a la hora del montaje nos dan instantáneas fijas que se actualizan, sólo que ahora también es posible alterar el espacio y así obtener una imagen que nos hace ver lo conocido en nuestra cotidianidad en articulación con lo conocido en nuestra imaginación, es decir, ver más allá de lo visible.

Formas de producción de la imagen digital en el campo de la creatividad computacional.

La producción digital de la imagen contemporánea responde a un modo de producción diferente, a una sociedad y economía que se ha transformado por el acelerado cambio tecnológico. La fotografía de soporte químico respondió en sus intenciones comunicativas a tres elementos de un modo de producción que privilegió, en cuanto a la toma, la intención del autor y, en su re-

cepción, a la reproducción y evocación de la memoria personal y colectiva. La fotografía es resultado de la expresión artística de la creación de imágenes y cuya deuda con la pintura es innegable, así como de la ebullición de la curiosidad científica motivada por el desarrollo del capitalismo del siglo XIX, cuya tierra prometida estaba plagada de la invención de nuevos artefactos y del dominio de los principios de la naturaleza. Se suma también a este modo de producción de la fotografía un sistema de comercialización de cámaras, sobre todo, y de producción en masa de imágenes en papel a partir de los negativos que miles de personas alrededor del mundo se apropiaron al “disparar” en ocasiones especiales sus aparatos. Esta producción de fotografías fácilmente manipulables por su material y tamaño requirió de una industria con tres ramificaciones: la ingenieril en cuanto mecánica y óptica de las cámaras; la química que dispuso de materiales sensibles a la luz, plástico y papel fundamentalmente, así como sustancias para revelar imágenes latentes capturadas en pequeñas fracciones de segundo y, a su vez, lograr que fueran visibles de modo permanente; y la industria cultural que creó necesidades de representación y conservación del espacio–tiempo de una nueva sociedad que, si bien masificaba y homogeneizaba a la población, también permitía la expresión individual y el derecho a la libre expresión.

El cine se desarrolla por el mismo camino, sólo que su industria cultural se profesionaliza en cada una de sus etapas comunicativas. En la producción, las películas son el producto final de una línea de ensamblaje basada en la división del trabajo según las habilidades de cada persona. Una película requiere, qué frase más elocuente, de un equipo de producción y de un proceso perfectamente controlado en sus responsabilidades, fases y gastos. Los estudios estadounidenses, las *major*, son las instituciones por excelencia de este modo de producción de mensajes que llegaron en forma de película a prácticamente todo el mundo. La distribución y exhibición tuvo como santuario las salas de cine en las que

se veía una película, pero también se cumplía con un ritual que adquirió particularidades según el país, la ciudad y la clase social.

En la era digital, el papel, la química, la ingeniería y la cultura entran en conflicto con la multiplicación de pantallas. A principios de la segunda década del siglo XX, los consumidores de imágenes nos tuvimos que familiarizar tanto con el tipo de imagen como con la experiencia que propiciaban. El papel era inmanente a la imagen fotográfica, tanto que aún se oye hablar de que se desea una fotografía real, refiriéndose a la copia en papel. Esto no cambió por casi dos siglos. Si bien, en el caso de las películas, ya teníamos la experiencia de su paso por el video y el disco compacto, así como su traslación de la sala de cine a la sala de las casas particulares, es con lo digital que los soportes se multiplican y las experiencias que ofrecen productores, distribuidores y exhibidores de película se complejizan y obligan al espectador a aprender a redefinir su relación con el cine.

Los ejemplos son variados. La fotografía ha dejado de consumirse mayoritariamente en papel, y en su lugar aparecen redes sociales y paquetes computacionales para conservarlas y exhibirlas. Se asiste a una sala cinematográfica por la película que se quiere ver y también por la experiencia que produce: la acostumbrada; simulando tercera dimensión; ampliada e inmersiva con un gran formato de pantalla; lúdica y corporal con movimientos en la butaca. Esa misma película está disponible también en otras pantallas como las que hay en casa o las que tenemos en nuestros dispositivos móviles.

En las dos primeras décadas del siglo XXI hemos asistido a la proliferación de pantallas y presenciado defensas y críticas tanto por lo que prometen como por lo que desplazan. Un primer debate referido al soporte tuvo como eje la defensa de la industria química de emulsiones y químicos para hacer una “verdadera” fotografía o película, acompañada de una crítica sobre los obstáculos artísticos que una imagen programable y modular propiciaban. Pocos años después, este debate dejó de tener importancia,

sin embargo, lo digital hace sus permanentes apariciones polémicas en torno a las industrias que están en juego. Los servicios de *streaming*, convertidos en poderosas empresas transnacionales, actualizan las discusiones sobre la experiencia cinematográfica en defensa de la sala de cine como el lugar por excelencia para ver y disfrutar una película. Es como si la pantalla de la sala fuera el lugar adecuado y, las otras pantallas, opciones secundarias que se deben evitar, sobre todo con ciertas películas de calidad probada.

En las categorías de los premios más reconocidos a nivel mundial de fotografía y cine es posible darse cuenta cómo los criterios de valoración se resisten a actualizarse. Los soportes digitales no han sumado prácticamente categorías a pesar de que la imagen digital potencia la representación, memoria y construcción de realidades más allá de la realidad física. La fotografía sigue apegada al objeto capturado y la cinematografía resalta aún los resultados narrativos o humanos de las películas por encima de sus virtudes en el tratamiento espacio-temporal.

Si bien las transformaciones industriales parecen no tener efecto en las valoraciones estéticas y sociales de estas imágenes, lo cierto es que estas industrias han tenido importantes cambios. La industria química de la fotografía y el cine prácticamente ha desaparecido ante el dominio de dispositivos computacionales de captura y procesamiento, incluso en la elaboración de imágenes que emulan los principios del siglo XX; la industria ingenieril ha incorporado dispositivos de informatización o digitalización en sus máquinas mecánicas, pero el cambio más relevante ha sido la obligada incorporación de especialistas en programación y *software*; a la idea de “si se puede pensar, se puede filmar”, habría que precisar que “si se puede pensar, se puede programar”.

Por su parte, la industria cultural ha dejado de tener sus pilares en la división del trabajo, en la homogeneización de públicos, gustos y consumos, así como en la distribución masiva de productos que se consumen en un mismo espacio y tiempo por las grandes masas. En contraposición, ahora se consideran industrias crea-

tivas que trabajan de un modo algo forzado y simulado con las necesidades de cada individuo o consumidor. En nuestros días, la producción de imágenes se hace de modo colaborativo entre artistitas, comunicadores, diseñadores y programadores; para la distribución se aprovechan los canales digitales vía *streaming* y el consumo se particulariza tanto como pantallas existen. A esto se agrega que la computadora es el eje de producción, distribución y consumo de las imágenes digitales, instrumento que lo mismo usan las grandes compañías como cualquier usuario; en ambos casos se logran resultados notables con una dosis adecuada de virtuosismo artístico y habilidad computacional.

La computadora, como las otras dos máquinas semióticas de la imagen digital, también tiene una historia de evolución y, a su característica principal de ensambladora de imposibilidades realistas, se le debe sumar que es una máquina con un potencial de programar todo lo visible conocido o imaginado sin requerir de presencias físicas.

Existe un área especializada dentro de la inteligencia artificial conocida como “creatividad computacional”, la cual centra su interés en tres aspectos: producir nuevas asociaciones con base en ideas existentes, explorar el potencial explicativo y de aplicación de nuevos debates conceptuales que resultan del pensamiento algorítmico, y producir transformaciones en ideas que antes se consideraban imposibles. Asociar para innovar, explicar para construir nuevos marcos teóricos y hacer posible lo imposible son intenciones de la creatividad computacional como un conjunto de estudios que tienen como base el conocer los procesos cognitivos humanos y cómo éstos se transforman o enriquecen al ser puestos en experimentación a través de códigos informáticos creativos. La dimensión cognitiva de la creatividad involucra los fenómenos de raciocinio, percepción y emotividad en el marco de constructos culturales en los que un individuo se desarrolla en lo personal y en lo social. La creatividad computacional construye

modelos que explican y potencian estos campos de comprensión y aplicación con la intención de producir novedad.

Para Margaret Boden (2003) existen tres tipos de creatividad. La primera es resultado de combinar ideas improbables o de relacionar ámbitos tan lejanos que en un primer momento parecen imposibles de relación. La poesía es un ejemplo poderoso al emplear analogías y metáforas. Los otros dos tipos están, según esta autora, interrelacionados. La llama “creatividad exploratoria” y “creatividad transformacional”. La exploratoria trabaja con estructuras conceptuales que no sólo producen novedad, sino también nuevos marcos de explicación, llegando en un segundo momento, a producir nuevas estructuras que resultan en una creatividad transformacional. En este proceso, se exploran las estructuras de espacios conceptuales para producir resultados inesperados que transformen esas estructuras en nuevas. En ocasiones, el nuevo espacio no es inteligible en un primer momento, por lo que acompaña a un nuevo fenómeno un nuevo marco de referencia que lo explique y reproduzca.

Existe una creatividad computacional que trabaja con la combinatoria a partir de campos semánticos y de bases de conocimientos interrelacionadas, y otra que pretende el estudio de la creatividad a partir de modelos. En este sentido, Pérez y Pérez (2015) considera la computadora como una herramienta cognitiva que permite comprender. Existen sistemas que modelan el proceso creativo y sistemas que ayudan a la gente o a otros agentes computacionales a ejecutar actividades consideradas creativas. Este autor propone que para entender los sistemas computacionales creativos es necesario distinguir aquellos que se fundamentan en la creatividad humana de los que tienen como base modelos ingenieriles porque esto permite centrar el interés en conocer cómo funciona la creatividad humana y no humana y, por ende, definir campos de aplicación. El estudio de la imagen creativa en la era digital es productivo si lo ubicamos en la comprensión de la creatividad computacional, definida así por Pérez y Pérez:

(...) a las computadoras se les puede entender como dispositivos poderosos cuya principal función es apoyar nuestras actividades cotidianas, o bien como facilitadoras para la creación de espacios digitales alternativos cuyo propósito esencial es la reflexión y la generación de nuevo conocimiento (...). El propósito de la creatividad computacional es el estudio del proceso creativo empleando la computadora como herramienta fundamental para la reflexión y la generación de nuevos conocimientos. (Pérez y Pérez 2018, 75).

Como se puede deducir, la creatividad computacional necesita traducir el universo no digital en digital al codificar elementos, propiedades y relaciones gracias a una serie de principios que regulan sus jerarquías e interrelaciones. La creatividad está precisamente en aprovechar lo que conocemos de la cognición humana para traducirla en algoritmos que sean innovadores por el modo en que se definen los elementos y por cómo se establecen las posibles relaciones, sean predecibles o azarosas, entre los mismos elementos.

Se puede afirmar que el estudio de la creatividad parte, y a la vez cuestiona, los constructos cognitivos que dan lugar a ciertas rutinas de razonamiento, las cuales se pueden complementar, interrogar o eliminar con otras no esperadas o imposibles en un primer momento. Estas rutinas, en el caso de la fotografía y el cine, han tenido como fundamento de la creatividad a los autores y sus obras, lo cual corresponde con un régimen histórico proveniente de las bellas artes acerca del papel de la autoría individual y la función liberadora del arte. Lo digital rompe con esta rutina de pensamiento asentada en valores que se expresan en lo que se considera una imagen valiosa, memorable y reveladora de una verdad.

La pregunta fundamental en la era digital, relacionada con la creatividad en el cine y la fotografía, es ¿qué estructuras de conocimiento sostienen lo que se puede considerar una imagen creativa? Si partimos de la idea de que la creatividad aparece cuando las rutinas de pensamiento dejan de explicarnos o de proporcionarnos criterios de sentido sobre algún aspecto de la realidad, se puede afirmar que estos momentos de crisis, de inflexión o

de duda en donde las certezas anteriores se muestran caóticas y poco útiles, el pensamiento creativo reorganiza las estructuras conceptuales previas y crea nuevas estructuras de sentido sobre aquello que estuvo en crisis. En otras palabras, consiste en identificar una anomalía y lograr explicarla con una nueva rutina de pensamiento.

La fotografía y el cine digital son anomalías para las estructuras cognitivas que se construyeron por más de 150 años entre el siglo XIX y XX. No han sido desplazadas, sino reorganizadas en sus principios fundamentales en fenómenos híbridos antes impensables. Nuevas metáforas visuales convertidas en esquemas son visibles y nombrables en pantalla:

1. Esquemas espaciales: la fotografía móvil.
2. Esquemas temporales: la acción en vivo.
3. Esquemas narrativos: lógicas de construcción del relato por capas en profundidad o simultaneidad, construcciones narrativas laberínticas.

En suma, estos esquemas nos dicen que la imagen digital, en el caso de la fotografía, ha expandido el momento de la captura o el registro gracias al proceso de montado y tratamiento, y en el caso del cine ha conjuntando tiempos y espacios móviles en el encuadre y en el montaje.

La creatividad computacional también nos brinda un esquema de evaluación sobre los resultados en pantalla y los efectos en los públicos al comparar lo que se podía hacer antes con los esquemas pre-digitales y lo que se puede hacer ahora, y sin duda, la imagen digital contemporánea causa sorpresa cognitiva e innovación en formas de ver y comprender, así como nuevos fenómenos audiovisuales cuyo origen está en imágenes con la intervención cada vez más disminuida del ser humano.

Propongo un recorrido por dos fenómenos para profundizar en estos nuevos esquemas cognitivos de la imagen digital. El pri-

mero es sobre lo que se ha llamado “fotografía no humana” y el segundo hace referencia a las transformaciones que ha tenido el proceso de producción de una película con la digitalización.

En nuestros días, se están produciendo imágenes que no corresponden con la visión humana, ni con alguna de las cámaras de registro en directo. Las imágenes sin referentes físicos son posibles en lo digital, y es que la programación está llegando a suplir no sólo el registro en directo, sino también todo aquello que usualmente registraba la cámara como el movimiento de los objetos, las traslaciones en su eje o en el espacio, la iluminación, la angulación y el punto de vista narrativo.

El caso de la fotografía no humana es estudiado por Joanna Zylińska (2017). Son imágenes fijas o móviles que produce y procesa un agente no humano. Por agente, se entiende un programa de cómputo, un ente automatizado capaz de interactuar y procesar información con independencia y con un resultado esperado. Las imágenes de visión no humana no centran su interés en el modo de ver del ser humano, sino en producir imágenes gracias a los efectos de la luz en procesos computacionales que se dan entre máquinas y moldean el espacio y tiempo. No desaparece el humano del todo, más bien, ahora interactúa con otros agentes no humanos, lo cual trae consecuencias no sólo tecnológicas, sino también políticas, éticas y, por su puesto, teóricas. La imagen digital, en su expresión no humana, deja de tener como eje de preocupación el mundo visto o imaginado para trabajar en ambientes en los que convergen la informática y la cultura. De ello, resulta una imagen procesada con otros criterios de valoración. ¿Qué pasa con el ojo, con la visión humana? La autora habla de mejores modos de ver, por lo que noto una continuación en el debate de que la fotografía y el cine no muestran las cosas, sino otra condición de éstas. La visión no humana ayuda a instaurar la idea de que, en el nuevo régimen visual, las cosas capturadas y representadas son alteradas, enriquecidas y convertidas en algo más que el referente que las hizo visible. Pero la particularidad

de la visión no humana es que la visión humana no es central y sólo es parte del proceso de creación de una imagen que se reconoce entre la frontera de lo humano y de lo no humano. Se trata de imágenes que separan al ojo, al cuerpo que las sostiene. El proceso obliga a quien desea hacer una fotografía o una película a pensar y actuar más allá del registro. Las imágenes se archivan, se someten a procesos y se publican en diversas pantallas. En términos computacionales, la fotografía de visión no humana es un nodo de un proceso de tratamiento de registro y trazos de luz en términos matemáticos.

La fotografía fue un invento del instante preciso, o al menos así lo creímos. En la visión no humana de lo digital cambia esa idea de la momificación del tiempo y la recuperación de la memoria por la de flujo, corriente o acción. Lo que hace la visión no humana es crear imágenes en ambientes humanos y no humanos en una modalidad de producción, circulación y consumo de imágenes que no son las áreas tradicionales de la fotografía ni el cine, sino de la experimentación artística, la búsqueda de la comprobación científica y de la aplicación para propósitos específicos como el control, la manipulación o la toma de decisiones.

Tres ejes son fundamentales en esta nueva comprensión de una imagen que ya no se produce exclusivamente en el momento de captura: 1) los marcos explicativos que provienen de las ciencias de la computación, sobre todo aquellas áreas preocupadas por la creatividad, la generación automática de imágenes y la interacción entre usuarios humanos y no humanos; 2) los estudios de la cultura contemporánea que permiten reconocer continuidades y rupturas en la producción y en la lectura de las imágenes; 3) el centro del debate deja de ser el momento de captura de estas imágenes para ser consideradas como el resultado de un proceso computacional.

Las imágenes no humanas que aún nombramos como fotografías provienen de tres campos de aplicación: 1) imágenes programadas con apariencia de realidad alterada, como un paisaje que se reconoce familiar, aunque no haya sido registrado por

una cámara; 2) imágenes programadas para usos específicos de geolocalización, comprobación científica o control de flujos (tránsito vehicular); 3) imágenes programadas que son leídas entre máquinas (códigos QR). Lo que se conserva de los esquemas cognitivos anteriores es el trabajo con la luz. Son medios de registro y proceso de luz.

Existe un descentramiento del hombre como eje de producción de cultura. Las fotografías y las películas en la era digital expandieron sus usos a otros ámbitos y son centrales no sólo como medios de expresión, sino también como dispositivos de control. Tal es caso del reconocimiento fotográfico de rostros para buscar a una persona que haya violado la ley. El centro del debate se desplaza del registro y de los modos de representación al proceso al que se someten estas imágenes con alguna intención que las supera como medio y mensaje.

En lo que respecta al caso del cine en la era de la creatividad computacional y sus obligados cambios en la comprensión de los esquemas de producción de una película, Aram Vidal (2019) nos proporciona algunas pistas de cómo se están proponiendo nuevos esquemas de trabajo creativo en la industria cinematográfica. El proceso de producción de una película antes de la digitalización se conceptualizaba de acuerdo con tres etapas muy bien determinadas en sus actividades y alcances. De la idea y el guion a la posproducción, la división del trabajo estaba clara y no existía posibilidad de reversibilidad, aunque siempre existió cierta flexibilidad de cambio y adaptación. Incluso filmar una película sin guion requería también del apego a cada etapa que se puede resumir en una primera de planeación (pre-producción), seguida de una de trabajo en campo con el registro de imágenes y sonidos, en set o en exteriores elegidos para tal efecto (rodaje) y una última de montaje, corrección y acabado final (posproducción). El resultado era una película que se había esbozado en un documento escrito y que tenía diferentes matices según las personas que habían intervenido en alguna de estas tres etapas. Este proceso de producción

respondía a una serie de situaciones extracinematográficas como la necesidad de lograr el máximo de eficiencia y control de los recursos humanos, técnicos y creativos por parte de la instancia que financiaba la película, y otras situaciones relacionadas con las tecnologías y los soportes óptico-químicos empleados, es decir, la creatividad se veía limitada por los instrumentos de expresión cinematográfica, como el hecho de filmar a ciegas a partir de indicaciones escritas o de algunos dibujos que esbozaban la imagen en el encuadre y sugerían la yuxtaposición lógica y narrativa de las secuencias. La imposibilidad de comprobar el resultado en pantalla al momento del rodaje y esperar a que el material fuera sometido a un proceso de revelado para su visualización, sumado a la necesidad de traducir lo escrito o dibujado en términos cinematográficos, obligaba a tener un proceso muy cuidadoso y perfectamente delimitado. Después del montaje, el acabado final de una copia maestra que sirviera para su reproducción consistía en corregir los errores cometidos en las etapas anteriores, hayan sido de conceptualización o de realización.

Para Aram Vidal, la producción del cine digital en la lógica lineal y continua anterior cambia por un proceso creativo concebido como modular y simultáneo. El eje del proceso de captura de imagen y sonido se desplaza por un trabajo que mezcla e hibrida las primeras ideas de un film con su resultado en pantalla. En una lógica circular de múltiples destinos, este autor identifica tres fases: diseño, captura y mezcla.

En la fase de captura se generan los datos (fotográficos y de captura de actuación) que luego se integrarán en la fase de mezcla. Esta etapa suele iniciarse después de concluido el diseño, aunque desde antes se prueban técnicas y tecnologías, en función de elegir la más adecuada para la producción de la imagen del filme (...). La mezcla es la fase de producción más extensa del cine digital, y está compuesta por tres operaciones principales: simulación, composición y edición (Vidal en Castellanos 2019, 139).

El proceso de producción de una película digital permite contar con muestreos audiovisuales muy cercanos al resultado final desde el momento de concebir la idea y su construcción en el encuadre, así como su interrelación en el montaje. En todas las fases, los creadores audiovisuales se apoyan de *software* especializado, base de un nuevo régimen visual en el que la creatividad se distribuye en todos los momentos de pensar, hacer y exhibir una película.

Hago una breve digresión por el momento para regresar con una pregunta que me parece fundamental en la era digital. Eric Rohmer publicó en 1951 un ensayo en el que defiende la ontología de la imagen cinematográfica. Con el título, *La vanidad de la pintura*, Rohmer explica el canto a la materia que produce el arte pictórico para hacer imágenes, pues trabaja con el mundo visible para ajustarlo a los principios de su arte, cuya vanidad está precisamente en su deseo de restituir el mundo exterior en la propia pintura. Sin embargo, afirma Rohmer, la evidencia desafía al canto, pues la belleza del arte cinematográfico “surge de las cosas, y a las cosas conduce” (Rohmer 2000, 71). El realismo del cine se impone sobre la pintura para abandonarla en la vanidad de su propio canto, un canto fracasado que nunca podrá apropiarse de la cosa.

El cine demuestra mejor que nadie la vanidad del realismo, pero, al mismo tiempo, cura al artista de este amor propio por el que en todas partes fallece. Una larga familiaridad con el arte no nos hecho más sensibles a la belleza gastada de las cosas; tenemos unas irresistibles ganas de mirar al mundo con nuestros ojos de cada día, de conservar con nosotros ese árbol, esa agua que corre, ese rostro alterado por la risa o la angustia, tal como son, a pesar nuestro (Rohmer 2000, 73).

La fotografía y el cine, he insistido en ello, producen arte al mostrar la cosa del modo en que se los permite su condición de máquina, técnica, tecnologías e intenciones expresivas por parte del productor de la imagen. A lo largo del tiempo, cada una ha tenido un lugar histórico y una especificidad artística, códigos que las hacen ser

imágenes diferentes, pero que comparten esencias e influencias; continuidades y rupturas que han estado claramente delimitadas.

Regresando a la actualidad de la imagen, en la era digital se presenta nuevamente con pertinencia el cuestionamiento de Rohmer, ¿cuál es la vanidad de la fotografía y del cine en la era de la computación? El arte que surge de las cosas es ahora una opción del potencial creativo y no su esencia ontológica. Paradójicamente a lo que esperaría Rohmer, las imágenes digitales no sólo regresan al arte pictórico para trabajar con su canto que se traduce en metáforas visuales, en nuevos regímenes escópicos y en mostrar la cosa ya no sólo de modo fotográfico o cinematográfico. En la era digital, el canto apunta a la mezcla, a la hibridización, al *collage*, a la interrelación entre pintura, fotografía, cine y computadora. Las artes de la posibilidad imaginativa se fusionan con las artes del realismo de la cosa para, consuelo de Rohmer, conducir nuevamente a la cosa.

Lo que la fotografía y el cine saben hacer muy bien en la era digital es el trabajo con el realismo de la cosa en un nuevo contexto pictórico que hace posible la computadora. Lo que antes estaba muy bien delimitado en estancos del arte que se defendían con la idea de la especificidad, en lo digital, lo específico es romper con los estancos tanto en lo formal como en los contenidos. La cosa, al liberarse de su indicialidad, se convierte en materia de expresión moldeable en la que los principios de la pintura, la fotografía y el cine se fusionan en la nueva máquina semiótica, la computadora.

La vanidad de la cosa, su belleza, está en la potencia creativa que antes era propia de la literatura. La imagen liberada encuentra su nueva existencia entre los referentes más variados posibles que pueden provenir de la realidad fáctica o de la realidad que se construye en los múltiples sistemas de significación y representación de nuestros sueños, deseos y miedos.

Las fotografías y las películas digitales aún están experimentando su potencial. Llevan con ellas el peso de la historia de los siglos XIX y XX y la promesa de trazar nuevos trayectos en los modos

de representar (nos), ver (nos) y significar (nos). El límite no es tecnológico, es expresivo, pues no hay pensamiento, idea o sentimiento que en nuestros días no pueda adquirir forma de imagen.

Producir conocimiento con imágenes y sonidos.

La producción y realización de fotografías, películas de ficción o películas documentales son campos profesionales en los que se valora la creatividad como una condición *sine qua non* a tal grado que se crean monumentos audiovisuales cuya referencia histórica es obligada. La humanidad ha conservado en fototecas, cinematecas y museos una variedad de fotografías y películas cuya importancia ha trascendido el contenido y el momento histórico originales. Se han convertido en documentos creativos que difunden conocimiento sobre las personas, los objetos, las situaciones y los relatos que contienen.

Una buena fotografía y una buena película lo son en la medida en que revelan un contenido excepcional gracias a la forma creativa pertinente. Si bien estas formas son una construcción de patrones aceptados por una colectividad como bellos, destacados, adecuados e innovadores, lo cierto es que también generan una sensación de saber algo gracias a la expresividad formal. Se trata de una sensación que cualquiera puede percibir de que algo está bien hecho porque comunica ideas y emociones que conducen a la reflexión. Ubico, justo en el momento de la reflexión, el potencial de conocimiento que tiene una forma creativa en la fotografía y en el cine. Sabemos que los fotógrafos y los cineastas son una especie de artistas de la imagen y los más destacados alcanzan reconocimiento mundial por sus aportes magistrales.

Los grandes maestros de la imagen nos han enseñado a pensar, reflexionar, conversar y polemizar no sólo los temas de concreción cotidiana, sino también los llamados trascendentales que se articulan con problemáticas filosóficas, éticas y/o sociales. Es cierto, un sinfín de fotografías y películas nos han acompañado a pensarnos y comprender el porqué, el cómo y el para qué de

fenómenos y situaciones que a veces nos agobian, otras nos entretienen, o bien, son obligadas de conocer para tener una mínima orientación del mundo que nos tocó vivir.

En este sentido, no sólo los monumentos formales y de contenido han revelado conocimiento a la gente, también se han conformado géneros en el campo profesional y en el académico que pretenden difundir conocimiento a públicos tanto especializados como no especializados. Por ejemplo, ya es posible consultar bases de datos con información científica que no ha sido escrita, sino hecha en video con los recursos de visualización y explicación que tiene la articulación de imagen y palabra. Un nuevo género de difusión de conocimiento que se valida como un artículo científico pero cuya materia de expresión no es el lenguaje, sino lo audiovisual.

La divulgación de la ciencia también ha utilizado la imagen fija y en movimiento para acercar a los grandes públicos no especializados al conocimiento científico como una forma de incorporar información, criterios e inferencias lógicas en la toma de decisiones del día a día para alejar a la gente de la superstición y la religión. Existen manuales y grandes obras del cine científico como antecedente de la moderna popularización de la ciencia y la tecnología que también ha influido en el quehacer de otros medios audiovisuales, como la televisión, o digitales, como el Internet, en la producción y divulgación de contenidos de la biología, la química, las matemáticas y algunas ciencias sociales.

La imagen no es sólo un excelente recurso para difundir el conocimiento, sino también un instrumento complejo que cada vez demuestra con mayor claridad su potencial de acompañamiento en el proceso mismo de la investigación. Las fotografías y las películas, en sí mismas resultado del avance científico e instrumentos para conocer aquello que el ojo no es capaz de ver, se han empleado como aliadas de la física en óptica, de la anatomía en el estudio del movimiento y en astronomía en el conocimiento del espacio exterior.

En las áreas de las ciencias sociales, la antropología las ha empleado para el registro y demostración de situaciones de interacción social que la escritura tan sólo alcanza a describir, pero no a revelar en su totalidad. Ha sido tan importante el acompañamiento de la fotografía y el cine etnográfico, que se ha conformado una subespecialidad conocida como antropología visual y cuyos antecedentes se comparten con la fotografía y el cine documental.

La imagen creativa que difunde conocimiento es propia de la divulgación de la ciencia de años recientes, mientras que la imagen creativa que acompaña la producción de conocimiento ha estado de lado de las ciencias naturales y sociales prácticamente desde el invento de la fotografía y el cine, sólo que ahora se le reconoce como un campo especializado.

Existe una tercera posibilidad, en la que he trabajado con mis colegas, la Dra. Inés Cornejo Portugal y la Dra. Patricia Fortuny Loret de Mola, desde el año 2012, en la producción de fotografías y películas documentales, no sólo como registro y acompañamiento en el proceso de una investigación de carácter social y comunicativo sobre el fenómeno de la migración en mayahablantes del Sur del estado de Yucatán, sino también como una forma de escritura que permite reflexionar y compartir conocimientos entre nosotros como investigadores y los otros mayahablantes copartícipes del proceso de generación de conocimiento.

El punto de partida es entender esta relación de indagación y conocimiento mutuo con un fundamento de horizontalidad en el que se reconocen las asimetrías, los diferentes lugares de enunciación y un acuerdo en común sobre el conflicto original que produce esta interacción y este intercambio de intereses. Se trata de una apuesta por las metodologías horizontales (Corona y Kalmeier 2012) con clara vocación intercultural, pues el encuentro con el otro distinto implica siempre influir y dejarse influir para evitar las violencias simbólicas o reproducir los lugares que la cultura ha asignado previamente al investigador y al investigado.

Este proceso de investigación social ha sido creativo porque hemos innovado en aspectos epistemológicos, así como en la concepción de la fotografía y el documental en la producción, realización y difusión de conocimiento de tipo cultural y social. Hemos concebido que indagar con imágenes y sonidos conlleva un cambio epistemológico para dejar de considerarlos como recursos auxiliares al lenguaje. Más bien, proponemos la noción de escritura audiovisual, que consiste:

en una forma de expresión particular que articula elementos sígnicos y convenciones de imagen y sonido en un contexto dinámico de enunciación en el que las personas que se comunican intercambian interpretaciones para generar ideas y sentimientos (Castellanos 2017, 45).

Se trata de pasar de la palabra-concepto a la imagen-concepto. La materialidad es diferente y de ella he dado cuenta a lo largo del primer capítulo en el que la fotografía y las películas son expresiones reflexivas de concreciones y abstracciones de realidad y pensamiento.

Realizamos, junto con nuestros colegas mayahablantes, migrantes retornados que habían trabajado en Estados Unidos para mejorar sus condiciones de vida en los pueblos en los que habían nacido, un documental titulado *Historias compartidas: mayas migrantes* (2014) y un acervo fotográfico que tiene como eje varias personas de los poblados de Dzan, Oxkutzcab y Xul (2014). Consideramos que las imágenes y sonidos registrados en fotografías y películas forman parte del ambiente cultural, de la identidad y de la manera de interpretar el entorno de estas personas:

Afirmamos que escuchar, recordar y verse a sí mismos a través de diversos productos comunicativos permite reactivar repertorios culturales implícitos en la imagen y la palabra, evocando la memoria colectiva y promoviendo, además, redes de comunicación entre los migrantes (Cornejo, Castellanos, Fortuny 2014).

La originalidad de ambos procesos de indagación y difusión de conocimiento sobre el fenómeno migratorio en los mayahablantes del Sur de Yucatán radica en que se alcanzó la confianza mutua para que ellos expresaran libremente su pensamiento en las imágenes de lo que implica la decisión de partir, la estancia “allá lejos”, en los Estados Unidos, y las paradojas emocionales que produce el retorno, sea éste forzado o voluntario.

A esta idea del fluir en acompañamiento le correspondió otro cambio en la concepción de lo que implica documentar audiovisualmente una realidad ajena. No se trata de pensarse como explorador ni, mucho menos, como el científico social que descubre lo oculto para aquellos que viven o sufren cierta situación injusta que los hace vulnerables, pobres o infelices, o como el periodista que aborda a la gente para denunciar. Considerando nuevamente los aportes de Corona y Kalmeier (2012) sobre las metodologías horizontales pensamos que lo mejor era documentar juntos, en coautoría con aquellos que prestan su cuerpo, su voz y su experiencia para hacer realidad la imagen:

la coautoría consiste en un acompañamiento de ideas, expresiones y toma de decisiones en conflicto, cuyo resultado son acuerdos y desacuerdos que complejizan el proceso de realización y la representación audiovisual misma. Produce una obra colectiva satisfactoria, pero no agotada en sus posibilidades creativas y de recepción crítica. (Castellanos y Cornejo 2019, 167).

El trayecto creativo de esta coautoría consistió, para el caso de las fotografías, en ejemplificar visualmente el espacio que habitan nuestros colegas mayahablantes migrantes, resaltando el valor testimonial de la imagen antropológica que ayuda a dar cuerpo y contexto social a las personas. Se valoraron los espacios significativos para ellos, como la casa, el templo, la parcela y la calle, como puntos de encuentro con los vecinos y amigos.

La estructura del documental se hizo con la lógica de un montaje por módulos temáticos en asociación de pensamiento y no de causa y efecto. Se empleó el recurso de la evocación de la memoria para reactivar, como ya se dijo, los repertorios culturales compartidos, por lo que el documental se convirtió en una experiencia para volver a vivir el pasado, como lo expresaron ellos en una de las proyecciones colectivas que organizamos en la región.

Los diversos temas del trayecto de la migración (decisión, estancia y retorno) se bifurcaron en otros que aparecían en el diálogo: la salud física y mental, el “portarse mal” (adicciones y delincuencia), la familia y los sueños realizados gracias a Dios y a los Estados Unidos, como expresan en sus propias palabras. Decidimos organizar los temas en módulos de tal forma que cada uno cumplía una función doble: ser autosuficiente y, a la vez, articulable con el resto. El trabajo del guion de posproducción fue rico en asociaciones temáticas y en las posibilidades de reconstruir la experiencia de evocación con imágenes solamente del entorno físico del lugar de origen, por lo que se trabajó con las posibilidades de los múltiples trayectos que permite la memoria y que es propio del cine gracias al montaje de secuencias de sonidos e imágenes en movimiento.

La realidad es articulable en toda la historia del cine, sólo que es un articulable en discurso intencionado y con la particularidad en lo digital de que se conforma como una rutina de pensamiento, traducida en procedimientos de cortar, pegar, eliminar, jerarquizar y reordenar el sentido que se le quiere dar a cada módulo tanto en su autonomía como en su interrelación con los otros (Castellanos y Cornejo 2019, 170).

La idea de la modularidad nos llevó a trabajar con otro desafío creativo en una expresión o tipo de documental que aparece con la digitalización. El documental interactivo o documental web, si bien debe gran parte de su existencia a la historia misma del cine de no ficción, lo cierto es que también representa una novedosa

forma de construir lo real a partir de la forma documental. Realizamos un documental interactivo titulado *Retornados, Santa Elena, Yucatán* con la idea de que los módulos temáticos permitieran una experiencia cognitiva según los criterios de navegación o los intereses de cada usuario.

Uno de los desafíos creativos que logramos identificar en esta novedosa forma de organizar contenidos de fragmentos de realidad estuvo en la concepción que se tiene de interactividad. Dos no ayudan por ser instrumentales: la técnica, que consiste en pensar en las necesidades de un usuario al cual se le brindan opciones de diseño de una interfaz para facilitar la navegación, y la comunicativa, que reduce la interacción a las opciones de elegir contenido ya hecho por dar clic en alguna parte de la pantalla. La tercera noción fue la que tuvo repercusiones en la organización modular: comprender la interactividad como un proceso cognitivo de búsqueda de información y conocimiento a partir de una experiencia particular con la interfaz y que se adapta a la memoria del usuario al reactivar sus reportorios sobre lo que sabe del contenido que el documental representa y lo que aprende tras su visualización como una forma novedosa de comprender (se) en el mundo.

El acervo fotográfico condujo a la profundización de la imagen antropológica. Lo importante para nosotros ha sido que la fotografía no sólo funcione como registro auxiliar del diario de campo o como evidencia de la forma de vida de las personas en sus comunidades de origen. Aprovechamos la idea de puesta en escena social que es capturada por la fotografía para expresar una idea. Con la noción de escritura audiovisual presente, la fotografía antropológica brinda un argumento sobre lo que transmite en su representación. Las personas fotografiadas en sus entornos de origen mientras platican, trabajan o descansan, son imágenes que producen algún tipo de razonamiento en quien las mira. La asincronía entre la toma y la recepción produce una polisemia que disminuye gracias a los pies de fotografía, a las explicaciones introductorias que dan contexto, o bien al yuxtapo-

nerlas con cierta lógica documental o narrativa cuando se trata de secuencias fotográficas.

La imagen se constituye en un instrumento de conocimiento intermedio, mediador entre el sujeto y el objeto, que a la vez permite que ambos interactúen. La fotografía constituye así un acto total, que se sintetiza en un momento denso, esto es, que sintetiza en la acción del sujeto prenociones, prejuicios, conocimientos y sentidos, cuyo fin último es generar un mensaje que se expresa y comunica a través de la imagen misma (Hernández 1998, 46 y 47).

El momento denso que sintetiza, no sólo la representación, sino también las ideas que genera en quien mira la fotografía, permite construir el argumento lógico, la inferencia o el pensamiento profundo que una imagen puede transmitirle a otra persona en una situación y cultura diferentes. En este sentido, hemos trabajado con secuencias narrativas fotográficas de retornados yucatecos en el pueblo de Santa Elena. Una pareja que en común acuerdo decide emprender la experiencia obligada de la migración, en la que él se va a San Francisco, California, a trabajar en la industria restaurantera, y ella que se queda ya con hijos o embarazada para construir su casa y para responsabilizarse de la crianza. Una serie de decisiones que implica ir y venir por parte del varón, así como una paciente espera de la mujer en el lugar de origen, concluye en la decisión de rehacer la vida en pareja y compartir las responsabilidades familiares. Este desenlace sobre el retorno exitoso de un migrante del pueblo de Santa Elena se visualiza en una secuencia fotográfica de diez imágenes en las que la cotidianidad de las personas toma una dimensión política y social, la cual podría expresarse en el hecho de mostrar la falta de oportunidades de contar con un trabajo digno en la región o en la República Mexicana.

Otra secuencia fotográfica muestra cómo una familia, compuesta prácticamente sólo por mujeres, vive en la cotidianidad de las soledades individuales y de la solidaridad sanguínea, la

realidad de varones ausentes. Unos cumplen con su obligación de enviar dinero, otros no. Lo común es que en esta familia las mujeres no tienen esperanza, y tal vez ni deseos, de que los esposos que siguen viviendo y trabajando en Estados Unidos regresen en algún momento, con o sin aviso previo. Sin embargo, el ausente varón es una presencia permanente en la vida de esta familia que se evoca en las fotografías.

Esta experiencia con la fotografía y el cine conduce a una reflexión de carácter cultural de la imagen como un punto de encuentro, conversación y disenso entre personas, culturas, temporalidades y espacialidades sociales que nos obligan a repensar nuestros modos de ver (nos) unos a otros en la diferencia. S este itinerario profundizo en el siguiente capítulo.

3. Modos de vernos.

Lo visible y lo no visible.

Inicio.

Las fotografías y las películas forman parte de nuestros entornos familiares y mediáticos. Al mismo tiempo que somos realidad física, somos realidad de imagen, y esta doble condición nos constituye culturalmente en nuestros muy plurales y diversos modos de vernos.

La humanidad ha registrado todo lo visible en imágenes fijas y en movimiento, pero en ese todo hay aspectos intencionalmente no visibles. Entre lo que nos hemos permitido ver o destacar y lo que obviamos o escondemos, existe un principio no escrito que pone a la imagen en su justa dimensión social y política. Lo visible requiere de lo no visible para actualizar las lecturas de las fotografías y de las películas, es decir, el sentido mismo de la imagen.

Estas lecturas en disputa, circulan en el espacio público y se pueden dividir para conocer cómo funcionan. La lectura intercultural busca responder a la pregunta “¿quién soy yo frente a la imagen?”; en la lectura política lo importante es saber qué lugar se ocupa en un intercambio discursivo en condiciones de desigualdad e injusticia; y por último, en la lectura intersubjetiva, se desbordan los ámbitos anteriores para reconocer aquello de lo que habla la imagen a una persona en particular, es el sentido obtuso propio de la subjetividad, el cual se puede expresar y reconocer en colectividad, pero no forzosamente compartir.

Imagen y sociedad.

La herencia del siglo XX sobre los modos en que los grandes públicos aprendieron a ver, aún conserva la fuerza de sus principios con algunas transformaciones en los usos sociales que la gente le ha dado a la fotografía y al cine.

Por uso social entiendo la relación que las personas establecen con las fotografías y las películas en la producción de su autorrepresentación y en un consumo que tiende a la homogeneización de prácticas culturales y valoraciones de tipo estético. Esto ha determinado los modos de vernos en sociedad.

La imagen fija y en movimiento, a lo largo del siglo pasado, fueron adquiriendo un lugar dentro de la cotidianidad del hogar. Las fotografías tomaron patente de “cartas de visita”, retratos familiares, álbumes personales y archivos íntimos. Se convirtieron en la representación visual de una línea del tiempo que definió la historia de miles de familias en Occidente. La fotografía atesoró el recuerdo y la nostalgia que las personas iban poco a poco creando a lo largo de décadas. Fueron sujetos privilegiados los niños, los novios, la madre, el padre y los abuelos, y los momentos excepcionales como las vacaciones o cualquier otro acontecimiento poco repetible a lo largo de los años que mereciera evocarse.

El cine entró a las casas varias décadas después con extrañas, y a veces sofisticadas, cámaras y proyectores de ocho milímetros. Pero es con el casete cuando se facilita el registro y la reproducción en video para que la imagen en movimiento forme parte de la autorrepresentación y de un consumo ampliado del cine al poder llevar las películas a la sala de cada hogar. Filmar dejó de ser materia de especialistas para formar parte de los nuevos oficios, sobre todo masculinos, que un miembro de la familia debía aprender para registrar aquello que la fotografía ya hacía tiempo atrás. No hubo ningún desplazamiento, más bien, ambos medios se complementaron como productores de imágenes de la intimidad familiar.

Otros usos se fueron estableciendo conforme las tecnologías se popularizaban por sus costos más accesibles y su operación más sencilla. La fotografía pudo revelarse e imprimirse en cualquier local, incluso farmacias y tiendas departamentales. Se vendían cámaras con una duración limitada, y cuya falta de uso no se lamentaba. Se estandarizó el número de tomas que se podían hacer por rollo o cartucho, así los fotógrafos sabían que las imágenes eran finitas y no debían desperdiciarlas en tomas que se salieran de los márgenes culturales que el grupo demandaba. Había diversos formatos de películas para cierto tipo de cámara, pero, sobre todo, cierta clase de aficionado. Mientras más pequeña, más fácil, pero menor calidad en la fotografía. Mientras más grande, más complicado, incluso hasta para “cargar” un rollo en una cámara réflex de 35 milímetros, pero con resultados que causaban mayor satisfacción al lograr imágenes de mejor calidad.

La industria de películas, cámaras y químicos de fotografía inventó un nuevo usuario entre el aficionado y el profesional: el aficionado avanzado, quien con un poco de instrucción y mucho auto aprendizaje mejoraba sus fotografías a la vez que el mercado le demandaba más inversión para ello.

La videocasetera expandió el consumo de películas y abrió las puertas en muchos países a la piratería, con lo que la gente pudo ver más cine y seleccionar con mayor precisión los géneros que prefería sin estar sometida a la oferta de las salas. Se ampliaron las posibilidades de elección de títulos y maneras de ver una película (continua, interrumpida o repetida), a la vez que se conformaban colecciones personales y se almacenaban con el mismo carácter de obra que los libros. Los niños, sujetos de contemplación de su proceso de crecimiento en la fotografía, ahora también podían experimentar su gusto por una película una y otra vez hasta que se hizo común que los diálogos y las escenas visuales las reprodujeran con suma facilidad en cualquier otro ámbito de su vida.

Estas experiencias cotidianas con la imagen conformaron el mundo visible a través de la lente y frente al papel o la pantalla:

Todo el mundo sabe que no vemos el mundo exterior “como es”; percibimos los seres y los objetos a través de nuestros hábitos, nuestras esperanzas, nuestra mentalidad, es decir, a través de las maneras propias de nuestro medio de estructurar lo esencial (lo que es esencial para nosotros), en relación con lo accesorio. Lo “visible” de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro (Sorlin 1985, 58)

Las fotografías y las películas del siglo XX conformaron una cultura visual de carácter mundial con claras coincidencias y algunas adaptaciones. Si bien, el sentido es un terreno en disputa entre subjetividades e influencias culturales como apunta Sorlin, es posible afirmar que estas imágenes lograron construir un sujeto con una mirada similar sobre el papel y el valor de la imagen. Esto se evidencia en los casos en los que, en pleno siglo XXI, se prohíben las fotografías o las películas.

El 17 de abril de 2018, una noticia recorrió el mundo. Tras 35 años de ausencia regresaban las películas a Arabia Saudita en proyecciones colectivas y en sala cinematográfica. Este hecho hacía inferir que se trataba de un país al menos extraño por la ausencia de cine en la cotidianidad de sus habitantes. Si bien la prensa internacional resaltó los motivos culturales y comerciales de esta apertura, también hicieron referencia a los efectos que causó en la población la posibilidad de ir a ver cine en el cine:

Se trata de un hecho histórico. Resulta estremecedor ver, en las fotografías publicadas por las agencias de prensa, esa primera sala –inaugurada por la multinacional norteamericana AMC Entertainment– llena de hombres vestidos con sus zombes que les cubren hasta los tobillos y de mujeres con sus largas capas negras y sus velos.

Es curioso el cruce de la cultura hollywoodense con aquella

cultura regida por la religión y la tradición musulmana: en una de las fotos puede verse a un hombre con la cabeza cubierta, comprando su boleta, rodeado de afiches de la segunda parte de la película animada *Los increíbles*¹.

Una explicación de la relevancia de la noticia, fuera de la coyuntura periodística, consiste en pensar que el cine devuelve aquello que es temporal y efímero en imágenes que se guardan en la memoria visual. El extrañamiento que causa la prohibición de las películas en cualquier parte del mundo es porque se niega a la población la posibilidad de ver, verse, vernos y reconocernos en el aquí y ahora.

La relación entre lo visible y lo no visible no depende sólo de decisiones ideológicas, políticas o de control sobre la población. Existen otros casos en los que las imágenes duelen, producen sufrimiento o recuerdos que, por sus efectos en las emociones de las personas, se prefiere no ver. Se trata de imágenes que entran en disputa ética sobre lo que a una fotografía o a una película les está permitido mostrar. Imágenes de la desgracia humana han recorrido la humanidad tanto en forma de fotografía documental como de cine de ficción que hacen ver, sugieren o documentan los más atroces e innombrables actos de violencia. El filósofo francés Didi-Huberman (2004) afirma que las imágenes de una época no siempre son para leerse en sincronía. Es necesario esperar a otra época. Al poner el ejemplo de las imágenes del Holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial y en debate con el cineasta Claude Lanzmann a partir de su documental *Shoah* (Francia, 1985), pone el centro de atención en las cuestiones éticas sobre lo visible y lo no visible. Para Lanzmann, las fotografías, o cualquier otro material histórico que haya registrado las atrocidades del Holocausto, deben destruirse. Este tipo de archivo es preferible no hacerlo público precisamente por su crudeza y, prácticamente, antihumanidad que funciona exclusivamente como prueba y

1 <https://www.eltiempo.com/opinion/editorial/regresa-el-cine-a-arabia-saudita-207844> (abril, 2018, recuperado mayo 2020)

no para comprender la historia. De ahí que el cineasta les llame “imágenes sin imaginación”.

Didi-Huberman defiende el empleo de las imágenes de archivo, por más gráficas y crueles que puedan ser para ciertas personas, porque abren fisuras en la historia, la posibilidad de reconstruir explicaciones y de comprender mejor el pasado. Se trata de darle la oportunidad a la imagen de una época de ser leída en otra:

La imagen de archivo no es más que un objeto entre mis manos, un revelado fotográfico indescifrable e insignificante mientras yo no haya establecido la relación —imaginativa y especulativa— entre lo que veo aquí y lo que sé por otro lado. (Didi-Huberman 2004, 169).

La relación de lo visible y lo no visible se hace patente en la interpretación entre un signo segundo (la fotografía o la película) que funciona como archivo y testimonio, así como en una lectura de lo que veo, quiero ver, y niego ver por mi capacidad de saber y pensar que trasciende la imagen para ubicarse en el terreno de la comprensión.

He afirmado que las fotografías y las películas son consecuencia del conocimiento científico que las ha hecho posible. Resultado de máquinas y no de la mano; del control de fenómenos naturales y no de los caprichos de su autor; de la impresión y permanencia de aquello que se captura instantáneamente y no de un largo proceso de trabajo con los materiales; de una relación obligada, al momento de la captura, con el objeto, y no de una construcción simbólica del entorno físico. Este principio de realidad no se ha transformado, sigue definiendo a la fotografía y al cine. Le da también su valor social más importante de evocación y nostalgia. No es cosa menor conservar imágenes realistas que la ciencia hizo posibles. Imágenes de nuestro entorno familiar, pero también del devenir de la humanidad en sus guerras, desastres o momentos de lucidez y felicidad.

El espacio–tiempo de la imagen científica es, en consecuencia, realista y sólo realista. Las cosas y las personas son, no se parecen o se intuyen. Son tal cual fueron capturadas, es decir, reflejadas en un aspecto de su realidad, el aspecto de su apariencia efímera. Son indicios, huellas, signos de visualidad luminosa que dejaron su impronta física en un soporte que las obliga a permanecer y les niega la transformación.

Esta característica indicial de las imágenes científicas es la que las conducen al terreno de lo simbólico, de la cultura que las ha producido y obligado a incorporarse en un ambiente de época en el que se cree en la imagen, a la vez que se duda de ésta. La duda es posible porque la imagen realista no es la realidad. Frente a la realidad sólo podemos tener dos valores: verdad o falsedad, pero frente a la imagen realista que la ciencia hizo posible, podemos creer en ella y al mismo tiempo dudar de aquello que muestra con tal realismo.

Las fotografías y las películas son signos indiciales, y como tales guardan otro tipo de relaciones con sus posibles significados. Si bien el atractivo por la realidad que capturan es la razón de su poder seductor, también es cierto que aquello que transportan como significados secundarios es motivo de usos y valoraciones sociales construidos por diversos grupos según el lugar desde el cual se miran e interpretan.

En el año 2001, la BBC de Londres entró a la polémica científica y cultural que puede producir un signo indicial por la certeza y la duda que a la vez transporta. Con base en información científica, de indicios provenientes de restos humanos, objetos de la época en la que Cristo vivió y de recreaciones digitales, se obtuvo la copia virtual del posible rostro de Jesús como índice y no como símbolo visual construido en la Europa de la Edad Media. El llamado “rostro histórico” de uno de los personajes más importantes de la historia estaba muy alejado de su representación simbólica. Los indicios físicos, el estilo de vida y los datos sobre la población de hace más de dos mil años, reconstruyen una per-

sona de talla baja, morena, que llevaba barba y bigote cortos. Si bien no es una fotografía, las imágenes difundidas por la BBC en todo el mundo, tienen una base indicial que produce el doble efecto de realidad y duda de tal representación. Se puede afirmar que se trata de una fotografía sin cámara que le debe a la ciencia su existencia y su poder cultural.

Pierre Bourdieu (1965) definió con precisión los usos sociales de la fotografía en la Francia de mediados del siglo pasado. No vio en la práctica fotográfica de las mayorías un desafío artístico a favor de la creatividad e innovación, por el contrario, la fotografía ingresa a la cotidianidad siempre y cuando se adapte a los valores prestablecidos por el grupo en cuanto a trabajo, ocio y relaciones interpersonales.

La fotografía solemniza y eterniza aquello que captura. El devenir queda congelado en el tiempo, pero no sólo eso, queda para una memoria colectiva que considera la imagen como un bien preciado, importante por muchos motivos, pero todos relacionados con su poder de evocación, recuerdo y nostalgia. El acto fotográfico de la toma y de la recepción es colectivo y solemne (hay que posar para la eternidad), las fotografías están hechas para ser vistas y comentadas, para iniciar la conversación sobre lo íntimo y cotidiano. Bourdieu le llamo *ethos* a la interiorización de regularidades objetivas y comunes mediante las cuales un grupo crea sistemas compartidos de percepción, pensamiento y apreciación. La fotografía posee materias primas abstractas: el tiempo y el espacio, que transforman en signo indicial una realidad que fue tal cual en un instante y lugar precisos, pero que se produce e interpreta sólo en los límites de aquello que permite ver el grupo.

Las imágenes son visibles gracias al *ethos* del grupo que por negación también orienta lo no visible. Son visibles los niños, los abuelos, no los muertos de la familia, aunque en los primeros años de la fotografía fue una práctica común fotografiar a los recién fallecidos. También son visibles los miembros de una familia que posa frente a la cámara, pero se recrimina al distraído,

al que perdió la mirada. La relación visible–no visible puede ser más compleja en otros temas, como en el desnudo fotográfico. Es visible el cuerpo sugerido, moldeado con cierta intencionalidad usando los recursos retóricos de contraste, iluminación y pose; sin embargo, no debe ser visible la genitalidad explícita ni las posturas netamente sexuales.

En la era de Internet y de la imagen digital no todo ha cambiado. El *ethos* del grupo, ahora ampliado a conocidos y desconocidos que forman parte de un microblog en Facebook, Twitter o Instagram, privilegia la auto recreación de la persona en situaciones principalmente festivas o alegres. El mejor ángulo es el que se procura el autor para ser exhibido entre un conjunto de conocidos que aprobará y comentará la imagen de un Narciso recortado, retocado y re-ensamblado para las redes. En cambio, son no visibles y perseguidas por la censura, las imágenes que atentan contra la propia vida. Fotografías y videos de auto flagelación o suicidios son eliminadas, lo más rápido posible, por los administradores de estos grandes sistemas informáticos.

El *ethos* de la era digital permite producir imágenes en una cantidad nunca antes vista, pero en los márgenes de lo visible, de una tradición que puede tener su origen en el siglo pasado, como la instantánea ocasional del fotorreportero, o bien, en el siglo XXI, como la *selfie* que se exhibe para mostrar la mejor apariencia de uno mismo.

La fotografía se ha debatido en la relación visible–no visible que es definida por el uso que el grupo le da a la imagen. No hay por sí mismas buenas fotografías, prohibidas o negadas (aquellas que existen en la clandestinidad como la pornográfica), es el grupo quien le otorga estos valores:

Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisolubles del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico, respecto del cual la estética fotográfica no es más

que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía” (Bourdieu 2003, 44).

Si bien Bourdieu tiene evidencia empírica de que los grupos de campesinos, ejecutivos medios y clases pudientes de Francia hacen de la fotografía un arte medio, lo cierto es que la autonomía estética de la fotografía es la que ha permitido renovar los filtros de nuestra visualidad. La fotografía como arte medio lo es en varios sentidos: como medio de expresión que permitió a las clases medias ejercer su derecho de autorrepresentación y momificación del recuerdo en imágenes y, como tal, un arte medio que no ha logrado legitimarse como la pintura o la música en el ámbito de las bellas artes, pero cuyo papel en la transformación de los modos de vernos ha sido fundamental durante casi dos siglos de existencia de estas imágenes.

La articulación visible-no visible no es excluyente como se puede inferir. Incluso imágenes prohibidas o negadas pueden pasar a formar parte de circuitos masivos de distribución, o bien, ser toleradas mientras no alteren el ecosistema de las imágenes. Esto sucede con el paracinema, es decir, con un conjunto heterogéneo de películas que el gusto cinéfilo debe evitar a toda costa. Se trata de películas cuyas temáticas, narrativas o tratamiento formal puede ser chocante por ingenuo, mal gusto, o de plano, vulgar. El paracinema está en el terreno de las imágenes toleradas que, mientras se produzcan y exhiban en espacios confinados donde se convocan a sus seguidores con un peculiar gusto cinematográfico, puede existir y, en ocasiones, asomarse a otros espacios legitimados por la crítica, la academia o el periodismo.

Estas películas que no se toman en serio son un ejemplo de lo que se intenta invisibilizar, pero que existe a pesar de esos esfuerzos. Esta convivencia forzada y excluyente en ciertos momentos coyunturales puede cambiar, y el paracinema trasladarse a otro escenario de la cultura cinematográfica, como pueden ser los festivales o muestras en las cinetecas de todo el mundo. Sirva el ejemplo para conocer cómo lo visible y lo no visible de nuestros

modos de vernos son contradictoriamente necesarios para enriquecer la cultura visual contemporánea.

Sabemos que la fotografía retoma de la perspectiva renacentista la representación de tercera dimensión del espacio y la relación de las escalas que suponen cercanía y lejanía. Asimismo, respeta otras convenciones en función de la pose, vestimenta y frontalidad propia del retrato pictórico de los poderosos para que otras clases sociales lo resemanticen en su idea de inmortalidad. A la par de estas convenciones del *ethos* mayoritario, la imagen fotográfica también se ha transformado.

En su famoso libro *Modos de ver* (1972), John Berger afirma que con el invento de la cámara se inaugura un nuevo modo de ver.

La cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito (Berger 1972, 10).

Aparece la imagen mediada y mediatizada. La mirada directa es sustituida por la mediación de un aparato que no termina de ser bien recibido en el conjunto de las bellas artes, tal vez por su rápida aceptación entre las clases populares y los grandes públicos. Las cámaras de la fotografía y del cine immortalizan lo visible que antes estaba reservado a los ricos, a los coleccionistas y las galerías. Median a favor de una imagen de todo para todos para expandir los modos en que la pintura enseñó a valorar el arte y representó el mundo físico. La cámara se constituye en un instrumento accesible y de fácil manipulación para capturar instantes por doquier con la finalidad de apresar el espacio-tiempo que deja de existir en el momento en que se crea su permanencia en

la imagen; imagen que media también los valores culturales de recreación de lo visible en soportes bidimensionales para construir percepciones de la realidad gracias a figuras y contrastes.

Hemos visto en los capítulos precedentes que la cámara es un medio, una prótesis de expansión de la visión, que afecta la propia imagen que produce. En una fotografía y en una película se encuentran visualidades propias del aparato que no corresponden con la mediación directa entre ojo y exterior. Esos son modos de vernos que la mediatización ha aportado a la cultura visual de las diferentes sociedades en las que han despertado el interés de producir, consumir y saber acerca de este tipo de imágenes. A la idea de realismo como construcción conceptual netamente cultural, se suman las huellas de la cámara en las fotografías y en las películas: la relación nitidez–opacidad; la presencia o ausencia de granulaciones; la gama de grises que definen bajo, medio o alto contraste; el instante inmortalizado; la ralentización o aceleración del tiempo; los brincos espacio–temporales; y un sinnúmero de otras posibilidades propias del aparato que se expanden cada vez más con las tecnologías digitales.

Asistimos al régimen escópico de la cámara que ha definido un modo de vernos caracterizado por:

- La convicción testimonial de la imagen que resulta de un aparato que manipula la luz y el tiempo.
- Este testimonio espacio–temporal es valorado a tal grado que es fijado y conservado como memoria visual.
- La creencia de que cualquiera posee enseguida lo que mira en una fotografía o una película. Éste es el punto de partida de su poder evocativo y de nostalgia.
- La incorporación en nuestras lecturas de lo visible sin mediación, de las propiedades mediatizadas de la imagen: “es como estar en una película”; “no soy yo frente al espejo, pero sí frente a la cámara”.

- La obligación de iniciar conversación a partir de los significados que nos movilizan. Si bien se leen de manera individual, es en colectividad donde adquieren trascendencia.
- Ser instrumentos que nos ayudan a darle seriedad y sentido a nuestras vidas en tanto que solemnizan la vulgar cotidianidad de ser nosotros al detener los aspectos imperceptibles en tanto instantáneos.
- Finalmente, se caracteriza porque nos ha enseñado a creer en las imágenes, a la vez que nos producen profundas preguntas sobre la verdad que pretenden transmitir.

Imágenes y lecturas intersticiales de la interculturalidad en el espacio público.

La reflexión sobre lo visible y lo no visible tiene otra dimensión si la ubicamos entre culturas en permanente disputa. La tarea es dar cuenta de los procesos de interpretación y posible interacción comunicativa que provocan las fotografías y las películas al producir extrañeza cultural o incompreensión política. A través de éstas se expresan los lugares de la cultura asignados, arrebatados o apropiados en el espacio público.

Jesús Martín-Barbero clarifica del siguiente modo lo que buscaba encontrar en el cine tanto de directores con reconocimiento mundial como el realizado en América Latina:

Aprender otro idioma, un lenguaje que ensanchaba mis modos de ver el mundo. Ya no sólo el mundo geográfico o exterior, sino el mundo interior, éste del que yo sabía algo a través de la literatura –novela, poesía– que lo sumergía a uno en la desconcertante experiencia de iniciación, del descubrimiento de un otro “yo” oscuro, tan oscuro como el enigma del propio cuerpo” (Martín-Barbero y Corona 2017, 16).

Esta ejemplar narración de lo que el cine revela, para este pensador no fue suficiente cuando aprendió a verse con los otros. Su experiencia con la televisión y con el cine documental en Co-

lombia lo condujo a otro tipo de atención sobre lo que la gente decía, interpretaba y se apropiaba en su cotidianidad a partir de las imágenes. Lo llamó “escalofrío visual”, es decir, un cambio de lugar epistemológico que transformó su vida:

hasta el punto que mis preguntas e investigaciones dejaron de partir de los medios y pasaron a indagar las mediaciones que entretejen la compleja relación de la gente no sólo con los medios audiovisuales, sino con todo lo que media el sentido de su vida. (Martín-Barbero y Corona 2017, 20).

A las imágenes que producen tal dislocación en el sujeto se les puede nombrar como interculturales porque existen en un espacio que media entre la cultura que las produce y otras que pretenden su desambiguación y, con ello, su comprensión.

Estas imágenes, al estar entre culturas, incluso en el interior de una gran cultura regional, nacional o mundial, producen una lectura intersticial en el sentido de que el acompañamiento en la generación de sentido es la finalidad de la comunicación más allá de la intención explícita del mensaje que transportan. La lectura intersticial se caracteriza por un acompañamiento intercultural de coincidencias y malentendidos en el que se evidencia el conflicto social y político de las asimetrías, resultado de las diferencias que entre humanos tenemos en el espacio público.

La biodiversidad encuentra su correlato social en la interculturalidad como característica fundamental de nuestra contemporaneidad, es por ello que es pertinente saber cómo funcionan las imágenes en una sociedad cada vez más reconocida en sus diversidades humanas. Las imágenes interculturales no son un género ni un tipo histórico, más bien son fotografías y películas de muy diversas hechuras, temáticas y orígenes que propician lecturas problematizadoras de lo humano y en las que los conflictos y desacuerdos pueden dar lugar a procesos de comprensión mutua. Lejos de representar o reproducir identidades designadas, ayudan a entender otras realidades que superan con mucho las

ideas preconcebidas que se tienen sobre raza, clase social, género, preferencia sexual, postura ideológica y otras diferencias que nos distinguen en la actualidad a las personas.

No trato de oponer una cultura hegemónica frente a las minoritarias o subalternas. Siguiendo a Lotman (1991), concibo al espacio de la cultura como la semiósfera donde se dan procesos de significación ilimitados en los que se traducen significados heterogéneos de un espacio semiótico a otros alosemióticos. Lo común y lo diferente se traducen para que resulte un tercer significado no libre de conflictos de sentido y de posturas políticas. Son procesos de lectura fronteriza, negociada y conflictiva que obligan a ver con los otros en una comunicación dialógica transparente en cuanto a los espacios asignados por la cultura en los ámbitos públicos.

Las lecturas intersticiales de las imágenes interculturales se caracterizan por:

- Visibilizar a un otro apenas reconocible.
- Asimilar críticamente las tensiones interculturales.
- Negociar significados intersubjetivos a partir de lo que dicen o callan las imágenes.
- Articular elementos antagónicos que pueden mantenerse, tras la lectura intersticial, independientes, o mejor, hibridizarse para derivar en una reubicación del sujeto en el espacio público gracias a la comprensión de la importancia y el papel del disenso en la alteridad.

Asimilar las imágenes en los intersticios culturales nos obliga a jerarquizar la enunciación por encima del enunciado, es decir, dar cuenta del aquí y ahora de un proceso comunicativo que produce angustia porque los interlocutores se sienten fuera de lugar.

En estos espacios dislocados el sujeto se halla en una frontera que lo obliga a presentarse (Corona y Kalmeier 2012): ¿Quién soy yo frente a ese otro representado en la imagen? Como lector

asincrónico, no participo de la producción ni de la representación de la imagen, soy un sujeto que lee a partir de un lugar de enunciación dislocado que lo obliga a cuestionarse sus seguridades sociales e intelectuales. Estas imágenes se presentan ante mí como un “acontecimiento” que descentra mis saberes e ideas de cómo el mundo está organizado, qué reglas lo gobiernan y qué principios guían la acción humana.

La explicación de quién soy yo frente al otro en la imagen se vuelve innombrable pues, ¿cómo llamar a lo que no se conoce? Y es justo cuando se intenta nombrar que inicia la comprensión, el acompañamiento que asimila con distancia crítica tanto el acontecimiento como el modo en que mis ideas, valores y prejuicios funcionan frente al otro.

Bhabha (2003) refiere cómo el encuentro intercultural deriva en otros espacios liminales e híbridos. De entre los lugares, resultan:

Procesos de hibridación cultural, que desplazan, resignifican y desfiguran las historias y tradiciones estables que los preceden para establecer nuevas formas de autoridad, ilegibles de las epistemologías que han sido dislocadas (Bhabha 2003, 13-14).

La hibridación no es suma de componentes, no es fusión, es comprensión política del otro, de su cultura, de sus valores, de sus expresiones y modos de vernos mutuamente. Ya no se trata de pensarnos en las identidades, sino en las diferencias culturales. Esto hace que el sujeto histórico se desplace a un espacio “entre-medios”.

La hibridación interroga el espacio público, la geopolítica y el tiempo de la historia. Las imágenes interculturales pueden dar cuenta “del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la otredad” (Bhabha 2003, 29). Las fotografías y las películas, como objetos interculturales concretos en su dimensión enunciativa, objetos del aquí y ahora, proyectan, representan y, al mismo tiempo, construyen la otredad evidenciada en las di-

ferencias fundamentales entre personas: la piel, la clase social, las expresiones lingüísticas, las preferencias y gustos, los modos de vivir y anhelar; diferencias que por lo regular incomodan para obligarnos a resignificar desde una frontera, un espacio periférico, en el que los contenidos y tratamientos nos revelan nuestras discontinuidades y desigualdades. Estos momentos privilegiados de alteridad acompañan a la lectura en su condición de intersticios.

Las imágenes tienen una dimensión política, por lo que adquieren el poder de negociar la diferencia de las asimetrías sociales. Los intersticios de la imagen funcionan, en términos retóricos, como una metonimia de la otredad, es decir, representan una parte del mundo conocido, e incluso, por conocido, confortable, mediante elementos visuales. Las fotografías y las películas son signos intersticiales entre lo conocido del acto de reconocer y el extrañamiento de la dislocación por lo diferente. Esta antítesis obliga a la negociación de significados, pues el desplazamiento de los centros de gravedad produce problematizaciones de la realidad.

La articulación de elementos antagónicos, de la que debe resultar un pensamiento tercero e híbrido, lleva al consenso o disenso. Se negocian las experiencias intersubjetivas que nos constituyen como sujetos en otredad. Negociar implica forzosamente estar frente al otro en una relación de poder que nos “sujeta” a un discurso histórico de adquisición o defensa de un lugar en la esfera pública. La negociación permite que el sujeto dé cuenta de su “estar” en el mundo. Esta conciencia genera un conocimiento que “sólo puede volverse político mediante un proceso agnóstico: disenso, alteridad y otredad, son las condiciones discursivas para la circulación y reconocimiento de un sujeto politizado y con ‘verdad’ pública” (Bhabha 2003, 43).

En lo que se refiere a la fotografía, afirmo que, de los usos sociales comunes en amplias capas de población, podemos pasar a dar cuenta de otros que reproducen la dimensión social en la interacción directa con un otro distinto. En un proceso de negociación del sentido en el que existen coincidencias, discrepancias

y consensos sobre aquello que produce y representa una fotografía. Se trata de dar cuenta de la experiencia entre uno y los otros mediada por ese objeto cultural. Lo que interesa es resaltar cómo la imagen intercultural propicia un conocimiento que disloca seguridades intelectuales y modos de vernos, de esto resulta una comprensión desde otro lugar, desde otras temporalidades que enriquecen la diversidad cultural y la pluralidad ideológica. Esto también implica una producción diferente de la imagen fotográfica, una forma de circulación más grupal o personal y una toma de distancia crítica respecto a lo que se mira, pero, sobre todo, a cómo se mira la mirada del otro.

Si bien la fotografía democratizó el acceso a la producción de la imagen hecha por cualquier persona, cuya única condición era el acceso a un aparato y a servicios de revelado e impresión, también se debe reconocer que la mirada y la captura de esas imágenes estaban en función de la educación visual que de modo informal se había adquirido en pinturas, museos, revistas, periódicos, películas, televisión, y en el consumo cultural de otras fotografías. Hemos visto que la producción de la imagen fotográfica estaba mediatizada por la cámara y mediada por una serie de condicionamientos de tipo cultural que orientaban lo que se podía ver o no, o lo que se le sugería a la mirada.

En el caso de la fotografía intercultural, las imágenes causan una dislocación de las formas regulares que se tienen de percibir el entorno natural y social, tanto del que produce la imagen como del que la ve. En este sentido, el productor de la fotografía ha aprendido, gracias al contacto cotidiano y crítico con su cultura, otros modos de verse y ver al otro. Se trata de una representación distinta a la que se ha construido en Occidente, una nueva epistemología visual que causa esa dislocación. Corona y Martín-Barbero lo llaman “el mal de ojo de Occidente”: “Me refiero con dicha expresión, al poder que tiene el monopolio de las imágenes estereotipadas para definir los lugares sociales de los sujetos en el espacio público” (Corona y Martín-Barbero 2017, 12).

En contraste, el fotógrafo de la imagen intercultural captura fotografías con otros filtros mediáticos y de mediación. El aparato pasa de ser una máquina al servicio de la cultura visual hegemónica a mostrar interés por un mundo visible alternativo que, al dislocar, produce nuevas reflexiones de la interacción social.

La circulación se hace, por tanto colectiva, se hacen fotografías para que se muestren cara a cara y produzcan conversación: críticas, acuerdos y desacuerdos. La conversación se centra en las razones de por qué una imagen representa bien o mal el mundo conocido, por qué causa placer o enojo, o por qué miente o expresa la verdad de las cosas. La fotografía intercultural está mediada por la conversación, por el diálogo crítico.

La fotografía con esta función comunicativa produce intersticios, terceros espacios de negociación cultural en los que se produce el mestizaje de ideologías y formas de representarnos. Se produce una tercera imagen cuya función principal es propiciar debate y argumentación sobre sus alcances y límites. El proceso de recepción intercultural exige, a un lector de imágenes dispuesto, confrontar criterios e ideas preconcebidas que resulten en un enriquecimiento de todos y en una mejor comprensión de nuestras asimetrías en el espacio público.

La experiencia de Sarah Corona con el pueblo indígena de los wixáritari (2011) permite profundizar en un proceso de comunicación intercultural en el que se puede tener el papel tanto de productor como de receptor de fotografías. Corona no considera que la asimilación entre culturas sea lo relevante cuando se trata de mirarse y saberse en los propios términos. Contra el mal de ojo de la cultura Occidental, propone esta investigadora de la Universidad de Guadalajara, está la producción de imágenes propias (2017). Lo sabe cuando un grupo de jóvenes huicholes viajó a la ciudad de Guadalajara y tomaron fotografías que abrieron la posibilidad de una conversación intercultural al ya no sólo ser los objetos de la fotografía, sino los sujetos que fotografiaban en la lógica de su mundo otro espacio y unas personas ajenas, expe-

riencia sobre la que volveré más adelante.

El objetivo de las lecturas intersticiales es el reconocer al otro en el sentido que le da a su mundo.

Las formas de mirar, recordar y fragmentar de otros que no han vivido sumergidos en la pecera de la imagen occidental nos muestran en sus fotos una manera distinta de vivir juntos en el mundo (Corona y Martín-Barbero 2017, 67).

La fotografía intercultural tiene en su lectura la fuerza del sentido distinto. No es el fotógrafo ni el potencial retórico del medio lo que orienta el significado en este tipo de imágenes. La lectura intersticial produce discusión en la esfera pública. La realidad se clasifica para su comprensión en temas sensibles en el ámbito de la diversidad: la raza, el género, la clase social y la preferencia sexual, categorías que pertenecen a una parte de la cultura hegemónica, occidentalizada, pero, como vimos en el ejemplo anterior, se enfrenta a otras formas de nombrar y ver los mismos fenómenos sociales. Lo étnico, la distinción hombre y mujer, la preferencia por los afectos y el deseo sexual, sólo aparecen como parte frente a un todo que al menos presenta bipolaridad. El indígena lo es frente al mestizo y al blanco, y viceversa, el gay lo es frente a la preferencia heterosexual, y ésta existe como tal sólo ante lo diverso en los modos de ser y amar.

En este sentido, las relaciones de poder, las estructuras institucionales, sean de carácter legal, cultural o religioso, no determinan al sujeto, son los sujetos, sus medios y sus lecturas, los que refuerzan o replican los aspectos macrosociales que, en lo individual, los conflictúan y, a la vez, los conforman. Las lecturas intersticiales, al transportar múltiples significados, enriquecen al sujeto y le dan herramientas de comprensión y defensa respecto a lo que no es de él en primera instancia, pero que asimila en la interacción comunicativa intercultural.

Los estudios críticos de comunicación intercultural son los más adecuados para prestar atención para comprender cómo las macro condiciones y estructuras de poder (la autoridad de la historia, las condiciones económicas y de mercado, la esfera política, las instituciones y las ideologías) juegan y comparten micro actos (procesos de comunicación entre grupos). Las perspectivas críticas siempre han sido finamente sintonizadas para revelar una gran percepción de los aspectos de poder más grandes, ocultos (debajo de la superficie) y visibles (lo que vemos y damos por hecho dada su apariencia naturalizada) que constituyen encuentros y relaciones de comunicación intercultural (Nakayama & Hulualani 2010, 5).

Encuentro en los aportes del filósofo Jacques Rancière (1996 y 2012) coincidencias entre lo que aquí he nombrado como lecturas intersticiales de la imagen intercultural y su relación con el ámbito político en el que las fotografías y las películas son interpretadas y puestas en circulación en diversos discursos que las toman como origen de discusiones de carácter social. Rancière toma distancia del cine político-militante porque su fundamento está en el dogma, no en el desacuerdo. En cambio, la política del cine apunta en el verdadero sentido de la política de discutir el desacuerdo que produce la lectura de una imagen en la esfera pública.

Para Rancière, la política tiene como principio la distribución de la igualdad, cuya herramienta es, a su vez, la igualdad entre inteligencias, entre *logos*. Sin esta igualdad, el *logos* no existe y su lugar es ocupado por el ruido.

Es obligado que el desacuerdo se entienda como un acto de lenguaje en el que importa tanto el enunciado como la enunciación. De otro modo, se mantendría un estado de cosas en las que algunas comunidades usan y producen *logos*, mientras que otras, sólo ruido:

Los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad

misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras (Rancièrè 1996, 9).

Lo anterior debido a que las posiciones sociales que entran en litigio también influyen el significado de las palabras. Los litigios también los produce el arte y sus expresiones literarias, musicales, visuales y, evidentemente, fotográficas y cinematográficas. Nuevos lenguajes y nuevas metáforas que producen desacuerdo, es decir, otras formas de expresar el mundo y, con ello, lo que se piensa de éste.

En las lecturas intersticiales de las imágenes interculturales, lo que se busca es comprender el desacuerdo en un nivel meta-comunicativo en el que se evidencia la situación de enunciación y los contenidos para moverse de lugar social y epistémico. Esto fortalece la idea de los lugares de la cultura, o más específicamente, los lugares de las personas en un sistema cultural.

El desacuerdo puede entenderse como una contradicción performativa, pues mientras más se desea y avanza en la interlocución para comprender lo que el otro quiere decir con sus palabras en mis palabras, y viceversa, el fracaso de la comunicación obliga a los interlocutores a estar en permanente alerta de lo que se dice y cómo se dice desde un lugar en la sociedad:

“Se identifica así la racionalidad del diálogo con la relación de locutores que se dirigen uno al otro, según la modalidad gramatical de la primera y la segunda personas, para confrontar sus intereses y sus sistemas de valores y poner a prueba su validez”. (Rancièrè 1996, 62).

Las condiciones de validez se someten a litigio, lo cual no garantiza el consenso, pero sí la identificación de las estructuras culturales de los hablantes en desacuerdo.

La política del cine se traduce en una lectura problematizada del tema, la narrativa y el tratamiento de la imagen que un colectivo encuentra como punto nodal para el debate, no por ser polémico.

ca en sí misma, sino porque relativiza creencias y saberes dando lugar al desacuerdo en un proceso de cooperación interpretativa para lograr otro nivel de comprensión y un nuevo tipo de relaciones sociales que conduzcan a la igualdad entre inteligencias.

Para efectos del estudio del desacuerdo, propongo un recorrido para conocer su funcionamiento en el arte cinematográfico. Sigo a Rancière en su idea de que el desacuerdo es lo que hace política a una película y no la defensa de cierta causa que puede tomar matices de militancia y lucha ideológica. El desacuerdo se presenta como una posibilidad de sentido del tema de la película o de algún contenido secundario. Se trata por lo regular de los temas no resueltos en la esfera pública referentes a la igualdad entre los miembros de la comunidad. Con esto afirmo que no todo tema es político, pues debe producir un proceso de comunicación en el que los mensajes no son el problema en sí, sino lo que tienen de consecuencias en la esfera pública. De alguna manera, el desacuerdo funciona como un enunciado performativo, pues al afirmar produce la acción misma del desacuerdo.

Estas situaciones del desacuerdo adquieren nuevas metáforas y poéticas que en el caso del cine se traducen en diálogos e imágenes tanto en simultaneidad como en secuencia. Al tratarse de un arte del espacio-tiempo, el cine muestra estas situaciones en algún elemento visual o sonoro a lo largo de una película a la manera de un *leitmotiv*. Son la base de un desacuerdo que halla eco en las experiencias de los espectadores, en lo sensible, en palabras de Rancière, pero no en un sentido artístico, sino entendiendo a lo sensible como los recursos materiales y no materiales para la vida cuya repartición permite reclamar el acceso, uso y beneficio de estos recursos bajo los principios de igualdad y justicia. Ernesto Coronel (2020) lo explica del siguiente modo en su disertación sobre este importante pensador de la política:

El cine se relaciona con la política en la medida que puede cuestionar las disposiciones sensibles dadas, porque es un

recurso capaz de proponer un reordenamiento y entrecruzamiento novedoso sobre lo visible, lo decible, lo nombrable y lo pensable. Por ello, la política en el cine puede aparecer de múltiples formas, por ejemplo, cuando se remite a la voz de los que aún no tienen voz y reclaman tenerla para volver a definir el espacio de la deliberación política. O también puede tratarse de un profesor que logra que aquellos considerados ignorantes, aprendan a pensar y utilizar su intelecto como supuestamente no podían hacerlo (Coronel 2020, 64).

Las referencias a la repartición de lo sensible en el cine son recurrentes en nuestros días: la discriminación, la injusticia social, el acceso desigual al ejercicio de los derechos humanos; así como otros donde está de por medio la vida: los asesinatos de odio, la violencia del crimen organizado, el control de la vida en lo biológico y en lo social. Por supuesto que cada uno de estos temas ha sido problematizado, categorizado y nombrado por diversas comunidades que reconocemos como legítimas de voz y lugar en el espacio público.

Un ejemplo puede servir para clarificar el poder político del cine en la repartición conflictiva del sentido de pertenencia que permite reclamar aquello que se debería tener en igualdad y justicia (Coronel 2020) en temas de género. En la película *Beowulf*² (Robert Zemeckis, Estados Unidos 2007), un héroe humano se enfrenta al monstruo Grendel que amenaza a los habitantes de una aldea con apariciones esporádicas y sorprendidas. La madre de Grendel tiene la capacidad de transformarse también en monstruo o aparecer como una hermosa mujer. El mundo del héroe, al parecer, es cuestionado en su machismo por una erotización de su propio cuerpo mediante un juego de sugerencias y ocultamientos de sus genitales. Sin embargo, la mujer, quien es realmente la que detenta el poder sobre Grendel, lo pierde frente al héroe al no ser reconocido su lugar disruptivo de enunciación de monstruo y en su lugar es tratada como madre. En la repartición de lo sensible en sociedades desiguales y machistas, una mujer no se

2 La película hace referencia al poema épico anónimo de origen anglosajón.

puede considerar una amenaza, pues sus motivaciones, aunque violentas y destructivas, se justifican por el amor de madre.

El filme se constituye, gracias a la coherencia de su sistema textual, en una crítica a la cultura al exhibir de modo hiperbólico y paradójico la constitución histórica de las sexualidades. Sin embargo, siempre oscila entre los estereotipos sexistas latentes y las veladas propuestas de una posible transformación de esos personajes no humanos pero fatalmente sí humanos en sus actitudes, roles y construcciones de género.

Las mujeres representadas enfatizan constantemente esa identidad femenina ubicada en dos extremos constantes: mujer ángel-mujer demonio, mujer madre-mujer no madre, mujer seductora-mujer virginal (Castellanos / Hernández 2012, 118).

Una vez que el poder del cine exhibe con sus propios recursos el desacuerdo, éste produce en los espectadores una molestia cultural que es necesario comprender y poner en debate, sin embargo, los únicos que lo hacen de manera sistemática e intencionada en su búsqueda por explicar el mecanismo de enunciación de una película que ha despertado el interés por decir y actuar son los estudiosos o los cinéfilos cuya preocupación no está en lo político, sino en el nivel metacomunicativo de un film. Pienso en las comunidades de académicos o críticos que tienen puntos de encuentro en publicaciones y muy diversos foros, incluyendo los cine-debates o las proyecciones con algún experto.

Las charlas ocasionales que produce el cine sin duda son también espacios de encuentro del desacuerdo, pero son poco asequibles y efímeras. Para evitar lo volátil de la interlocución que produce el cine, es necesario hacer un esfuerzo de documentación y organización del diálogo social.

En este sentido es que, si bien el desacuerdo proviene de las imágenes en movimiento de una película, la sociedad, mínimamente organizada, debe hacer su trabajo. Una vez identificado el

tema y tratamiento de un desacuerdo, siempre hay fuentes de referencia inmediata que da la actividad periodística con el nombre de crítica o reseña cinematográfica. Estos documentos pueden considerarse u obviarse, son sólo referencia que puede ayudar al debate. Lo importante es saber cómo traducir aquello que es propio del lenguaje cinematográfico en un discurso argumentativo de palabras y frases. Pasar del régimen visual al régimen del lenguaje ya es en sí un problema de interlocución, pero no es insalvable. De hecho, es un paso relativamente sencillo que se resuelve adhiriendo al proceso de comprensión de las palabras la traducción que conllevan las metáforas visuales. Así como se afirma “esta frase significa para mí”, se debe decir “esta imagen significa para mí”. No considero que el significado de lo visual sea más difícil de consensuar que lo escrito en una situación de litigio, pues lo importante no es atender únicamente a la literalidad de las palabras o de las imágenes, o a su sentido figurado, sino comprender qué significan para unos y otros en el lugar de enunciación que se ocupa.

El poder del cine está en proponer el desacuerdo en términos narrativos y cinematográficos; es función del estudioso, interesado, cinéfilo, crítico o militante, ejercer su capacidad de análisis político. Primero se debe saber cómo opera el desacuerdo en el nivel cinematográfico, explicar cómo funcionan las relaciones entre los personajes y su argumentación en forma de pensamientos, expresiones mundanas o diálogos. En el propio universo fílmico se expone una relación de circunstancias y poderes que pueden existir o no en la realidad social. La película es una hipótesis de cómo funciona el litigio que producen los temas en el universo extracinematográfico. Para Rancière (2001), el relato del cine es una parte constitutiva de su arte, no un agregado de la literatura o del teatro, sino una condición de existencia y un poder para producir desacuerdos. Le llama fábula cinematográfica porque, ante todo, el cine es creación en libertad, y su compromiso

político no está en su intención de transformar, sino de exhibir el desacuerdo y provocar la interlocución.

Una vez extraída la materia de expresión para el estudio del cine como provocador de la política, es necesario confrontarla con los otros discursos que circulan alrededor de las películas, por lo que nuevamente aparece como obligado estar en una comunidad que pueda propiciar el diálogo. Pero sea cual sea la comunidad, los *logos* en discusión en el espacio público tienen un resultado concreto en el caso del debate político que produce el arte cinematográfico: la traducción al régimen escrito de aquello que audiovisualmente es capaz de hacer una película. Es por eso que el acto de escribir sobre cine propicia una interlocución pública sobre los asuntos en los que no tenemos acuerdos.

Los ámbitos sociales e intergrupales en los que cine y la fotografía promueven procesos de significación son procesos diferenciados de lectura. No se trata de recurrir a la psicología para explicar los mecanismos psíquicos que un individuo activa al dejarse afectar por este tipo de imágenes. Más bien, el objetivo es conocer las relaciones de significación entre las fotografías, las películas y la subjetividad de las personas.

Se da sentido a las imágenes mediante actos de lenguaje que requieren de las competencias de lectura, comprensión y análisis, tanto de quien las produce como quien se beneficia de su creación. La lectura es el “entre-medio” de los *logos* en desacuerdo, también es la herramienta cognitiva por la cual se activa el pensamiento y se pone a funcionar el lenguaje en forma de razonamientos, datos y metáforas. Identifico al menos tres posibilidades de lecturas: las dislocadas que no cambian, las dislocadas que negocian e hibridizan y, por lo tanto, incorporan al otro en su discurso y las dislocadas especializadas, que suelen dar información o algún tipo de perspectiva teórica, social o histórica que va más allá de la referencia a la fotografía o la película en cuestión.

Las lecturas especializadas suelen tener como fuente a los propios creadores de las imágenes y al conjunto de críticos, teóricos

e historiadores que han cultivado conocimiento intelectual. Estas lecturas circulan más allá del ámbito de la conversación cara a cara, son propias de la escritura y de medios periodísticos, académicos y artísticos que ocupan para su difusión. Suelen orientar otras lecturas y ser los ejes de la discusión de fotografías y películas que trascienden a grandes capas de la población.

Las lecturas dislocadas, tanto las que no cambian como las que negocian, han encontrado su lugar de expresión en las redes sociales en forma de comentario a favor o en contra. Expresan dudas, prejuicios y asombro por imágenes que evidencian problemas en los que fácilmente las personas pueden polarizar sus posturas, por ejemplo, la religión, el racismo o la pobreza.

Ejemplifico este tipo de lecturas con la película de Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (España, 2011), en la que el director, gracias a un juego de diferentes temporalidades en el montaje, dosifica la información al espectador para hacerle creer que la protagonista, Vera, es una mujer joven y guapa, secuestrada por un famoso médico. Transcurrida casi la mitad de la trama, nos enteramos de que Vera es realmente Vicente, una persona transexual a la que se ha sometido a procedimientos quirúrgicos y químicos en contra de su voluntad para que tenga los órganos sexuales y la apariencia física de una mujer. Más allá de los motivos narrativos y las peripecias de los personajes, las lecturas de esta dosificación de información que hace Almodóvar para que el espectador crea que está viendo en pantalla a una mujer, digamos biológica, y de repente se dé cuenta que no es así, deriva en un cuestionamiento de la postura heteronormativa dominante en la que no cabe la idea de otro tipo de mujeres, como las transexuales.

La publicidad de la película brinda pistas para responder a la pregunta original de las imágenes interculturales: ¿quién soy yo frente a ese otro representado en la película? Las pistas se ciñen a la trama y abren un abanico de posibilidades. Personas:

1. obsesionadas por otras
2. con mala suerte
3. que evolucionan la humanidad
4. que abusan de su poder
5. que han nacido para luchar
6. violentas
7. sobrevivientes

Pero el juego de dosificación de información de Almodóvar no sólo está en la narrativa de la película, sino en las inferencias de un espectador dislocado frente a la situación que vive Vera-Vicente; así que se puede sumar una octava respuesta:

1. La persona que gracias al dispositivo cinematográfico tiene el derecho a mirar y, tal vez, a proyectar sus deseos en Vera-Vicente.

La respuesta a este cuestionamiento sobre la diversidad cultural pone en juego estrategias de lectura que van desde la prudencia, para no emitir juicios discriminatorios, hasta las que abiertamente expresan su inconformidad cultural, política y personal sobre este singular personaje-objeto, a la vez, de empatía, traición y distanciamiento.

Destaco a continuación algunas lecturas cuyas fuentes son las legitimadas por el periodismo y la academia, así como aquellas que circulan de modo espontáneo, prácticamente sin filtros, por las redes sociales.

En el ámbito de las lecturas especializadas, Pedro Almodóvar afirmó que la secuencia que más le gustaba fue en la que Vera desgarró los vestidos que le da su verdugo, el médico, como una forma de expresar su frustración por haber sido convertido en una mujer. Describe cómo filmó la secuencia, el acompañamiento musical y la interpretación actoral, lo que queda como un momento cinematográfico memorable por el oficio que demuestra Almodóvar.

Otra lectura especializada proviene de la crítica cinematográfica en voz de uno de los representantes más importantes a nivel internacional, el crítico ya fallecido Roger Ebert, quien escribió, en el 2011, con la siguiente claridad sobre el efecto de dislocamiento cultural que le produjo este filme:

De una película de Pedro Almodóvar, esperamos una perversión sexual voluptuosa, tortuosos giros de la trama, un entrelazado serpenteante del pasado y del presente, todo pintado sobre un lienzo de colores vivos con arte y ropa atrevidos. Su última película, *La piel que habito*, no decepciona. Aunque me gusta el placer oscuro y sensual de Almodóvar, esta película produce malestar³.

No aclara cuál es el malestar, pero se puede inferir que no está en la trama, sino en los efectos culturales que produce la presencia de ese otro diferente representado en la película, un ser imposible frente a la heteronormatividad: un hombre en cuerpo de mujer, y peor aún, en contra de su voluntad. Este crítico expresa su malestar y abre una posibilidad a la negociación de sentido en un hecho que es posible fuera de la realidad cinematográfica y que pone a las personas a discutir asuntos privados que son realmente del ámbito médico, biológico, legal y cultural.

Sin embargo, existen lecturas que no intentan la negociación y están alejadas de una posible hibridación que enriquezca a los *logos* en discusión. Revisemos algunas publicadas en YouTube a propósito del tráiler del año del estreno y que provienen de tres diferentes espectadores que vieron la película completa⁴.

Cuando terminó me quedé así: O.O. Es absolutamente GENIAL.

3 <https://www.rogerebert.com/reviews/the-skin-i-live-in-2011>, recuperado, mayo 2020.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=zIZgGlwBgro&feature=youtu.be>, recuperado, mayo 2020.

Ya vi la película, pero si él era hombre como es que puede tener sexo con hombres, está bien que lo hayan convertido en mujer pero dentro él sabía que era hombre y cómo es posible que tenga sexo normal, ¿no le da asco?, eso no entiendo, y cómo es posible que el doctor haya tenido sexo sabiendo que la chica era Vicente.

Deveras siento mucha lástima por los que digan lo contrario, probablemente así de sucia la mente tienen y lo más catastrófico es que digan que es de cosas para mente abierta. Si así fuera de cierto, o más bien tan cierto, se dieran cuenta del daño psicológico que se hacen en la mente, donde va a ver un momento o ciclo de su vida, donde lo proyectarán como algo normal en sus vidas.

De quedar sin habla a condenar a quienes vean la película por el daño psicológico que pueden tener, pasando por la homofobia, estas lecturas dislocadas no se mueven del lugar frente a un filme que disloca los atavismos culturales respecto a la sexualidad. Lo que se demuestra en estas transcripciones textuales es que las lecturas intersticiales requieren de algo más que voluntad por negociar, comprender y acompañar. Requieren de construir espacios de igualdad discursiva en los que cualquier persona dé su opinión y tenga la voluntad de escuchar, de oír otros argumentos y construcciones lógicas, de información y nuevas metáforas. La promesa de que esto sería la principal característica democrática de las redes sociales está lejos de cumplirse.

La virtud de las imágenes interculturales es que producen lecturas en conflicto y relativizan los lugares asignados por la cultura. Obliga a presentarnos frente al otro diferente y hacer explícito el lugar de nuestra enunciación.

En el caso de la fotografía me remito en las siguientes líneas al trabajo de investigación de Sarah Corona (2011 y 2017) con grupos de jóvenes indígenas de origen huichol. Ella ha trabajado la imagen fotográfica con los jóvenes de Tutuutsi Maxakwaxi a partir de comprender tanto el proceso de investigación social como

la interacción entre investigadora y jóvenes, en una situación de horizontalidad e igualdad discursiva que propicia una autoría colectiva que nombra “entre voces”.

En coincidencia con Walter Benjamin, reconoce dos oposiciones que deben suprimirse para construir un proceso dialógico que cure el mal de ojo de Occidente: las oposiciones entre oyente y ejecutante, así como entre técnica y contenido, pues la cámara en manos y ojos de los jóvenes indígenas propicia una autoría que dice quiénes son esos jóvenes y quiénes son los otros. El fotógrafo joven indígena produce fotografías a partir de una cultura visual que inicia una conversación en el espacio público, en palabras de Corona: ecos culturales en miradas que se encuentran y se conversan. Se trata de dialogar con la mirada inversa de estos jóvenes al ofrecer en sus imágenes “una forma de nombrar indígena desde sí mismos en diálogo con la mirada nuestra y también nombra nuestras ciudades y a nosotros mismos en diálogo con su propia visión”, (Corona y Martín-Barbero 2017, 68).

Este tipo de trabajo, si bien puede enriquecerse con los aportes del multiculturalismo o del pluralismo, trasciende estas perspectivas en la medida en que se concibe la diferencia como “no esencial”, pues una cultura existe frente a la otra, poniendo en acción una parte propia para comprender la ajena, perdiendo y ganando atributos a la vez (Corona y Martín-Barbero 2017, 74). Para ello, se plantea una pregunta similar a la que propicia el cine intercultural en términos de “¿quién soy yo frente a la imagen?”. Para Corona, la fotografía de los jóvenes huicholes tiene como principio de producción y circulación la idea de cómo quieren ser reconocidos en el espacio público.

La igualdad discursiva es una noción política sobre la cual se ejerce la voluntad de comunicarse con los otros, por lo que Corona le da importancia a la conversación que las fotografías suscitan entre diferentes. Lee y confronta las fotos con ellos para trascender el mal de ojo Occidental que se cura con el diálogo intercultural. En su libro *Postales de la diferencia. La ciudad vista por fotógrafos*

wixáritari (2011), ella y los jóvenes relatan la historia de un viaje a la ciudad de Guadalajara: “en sus fotografías y los textos que las acompañan al pie, encontramos la extrañeza con la que otra cultura mira la nuestra y nos devuelve otro ángulo de nosotros mismos” (Corona 2011, 17). Destaco, como ejemplo, la fotografía del joven Misael Mejía Robles, ‘Ir+y+wi, quien registra una de las grandes fuentes que se encuentran en la Plaza Tapatía del Centro Histórico de esta ciudad. A continuación, el diálogo entre investigadora y fotógrafo, las “entre voces” que produce la imagen:

Las cosas se reconocen por su nombre. El agua, que es escasa en la sierra, en la ciudad llega sin dificultad y se vuelve espectáculo. Aquí le llamamos fuente, allá no tiene nombre: no existe el agua que brota del suelo sin parar: Yo siempre me detengo cuando veo una cosa tan bonita. En la sierra no hay esas cosas, por eso nos llama la atención. La tomé para mostrar a los que nunca han ido a la ciudad cosas que no hay, como ésta” (Corona y Martín-Barbero 2017, 102).

Tanto en los ejemplos de *La piel que habito* como en el de la fotografía de jóvenes huicholes, es claro que el trabajo con los procesos de significación está en los discursos que se dan en el espacio público. Sin embargo, existen otros discursos que no son fácilmente identificables entre interlocutores con un claro lugar en la deixis social, en el aquí y hora de una situación de comunicación.

El enunciado, no obstante, también detenta huellas discursivas en las que unos y otros dialogan sobre aquello que produce un desacuerdo. Es el caso del trabajo con los documentos audiovisuales de carácter histórico. Encuentro en películas y fotografías con un compromiso político de carácter intercultural, es decir, alejado del absolutismo de la palabra que impone la militancia, así como de la manipulación propia de la retórica que dice sin decir para ocultar intereses de control social, una serie de marcas textuales de enunciación que pueden ayudar a reconocer imágenes que

llegan al debate público en las que los unos y los otros distintos negocian sus lugares en la cultura.

La lectura construye igualdad discursiva a partir de tres procesos de enunciación:

1. El del productor de la imagen (cineasta o fotógrafo), el cual representa el mundo en términos de lo visible y de una elección artística e ideológica.
2. El de las personas representadas en las imágenes, que cumple un papel en la realidad o en la ficción.
3. El de los espectadores que actualizan las lecturas de la imagen en contextos diferentes de recepción espacio-temporales. Es el lugar del desacuerdo: “Entender y no entender lo mismo en las mismas palabras”, porque los marcos de referencia, los intereses y las posiciones sociales que entran en litigio influyen el significado de lo que se ve.

El entramado textual que se articula con una intención comunicativa se puede estudiar a partir de reconocer estos tres procesos de enunciación explícitos o implícitos en las películas o fotografías. Se trata de describir y comprender cómo se ha representado visualmente el desacuerdo y el modo en que obliga a la conversación en el espacio público. Con esto se está en condiciones de comprender el sentido político y cultural de la imagen en las lecturas asincrónicas que suscita.

Me refiero a un último ejemplo que clarifica este trayecto de la enunciación en una película documental de Gustavo e Igor Guayasamín, *Los hieleros del Chimborazo* (Ecuador, 1979).

Es una apuesta audiovisual de carácter experimental que intenta abrir una ventana a la realidad andina de los indígenas puruháes del Ecuador. Esta producción del Centro de Investigación y Cultura con patrocinio del Banco General del Ecuador privilegia la imagen. Se ve a los indígenas recolectando fibra natural, desplazándose por las diferentes alturas del Chimborazo y, en las

partes más altas, romper un resistente hielo natural con hachas. Los transportan en pesados cubos cubiertos de paja y se ayudan con burros para cargarlos. Ya en los mercados de diferentes poblados cercanos a esta montaña andina, el hielo se raspa para mezclarlo con jarabes de sabores y venderlo. Tamarindo, leche, limón, son algunas de las mezclas que ofrecen.

Del mismo sonido directo, prácticamente confundido con cualquier ruido ambiental, se oye una pregunta al parecer de los realizadores: “¿Cuántos años tiene este negocio, señora?”, “Uy nosotros tenemos 30 años. Valía dos sucres, cuando no había quien les confiaba a los pobres. La nieve viene del Chimborazo. Valía dos sucres la nieve”.

Se sobre impone en la pantalla la siguiente información: “Trabajan sobre los 5,000 metros de altura. Caminan los viernes desde la madrugada hasta la noche. Llegan todos los sábados a la feria de Guaranda. Les pagan 100 sucres a la semana. A veces nada venden porque las fresqueras ya compraron el hielo de la fábrica”.

Al final, un señor canta en español y toca un instrumento de viento, la zampoña. La cámara regresa a las tomas de los Andes y la gente caminando por el Chimborazo. Sobre la imagen de una persona con una carga a la espalda se da la siguiente información: “Dos días caminamos... sábados llegamos a Guaranda. Dos mulitas no más vendemos, cada una a 80. Yo ‘ca’, no tengo mula, mi carguita no más vendo...” Es un fragmento de la canción que escuchamos. El documental concluye: “En tiempos de la Colonia, los hieleros del Chimborazo caminaban 5 días para llegar a las ferias de Babahoyo, Pueblo Viejo y Vinces. Los hieleros participaron en las luchas de la Independencia. Emboscaron al ejército español y guiaron por sus chaquiñanes a las tropas patriotas del 9 de octubre que obtuvieron su segunda victoria en las cercanías de Guaranda, el 9 de noviembre de 1820. Desde entonces han pasado: 160 años, 44 presidentes, 32 dictaduras y más de 100 encargados del poder. El presupuesto fiscal se ha incrementado de menos de 400 mil pesos, en la presidencia de Flores, a más de 50

mil millones de sucres en el actual gobierno. Sin embargo, para ellos la historia se quedó en la Colonia”.

El Chimborazo es el volcán más alto de Ecuador, con una altitud que supera los 5000 metros de altura. Por estar ubicado en esta región, se trata del punto más alejado del centro de la tierra y, por lo tanto, el más cercano al sol. Los hieleros del Chimborazo se dedicaron a cortar y transportar el hielo y fueron considerados como una tradición al vender en los pueblos lo que ellos llaman nieves. Hoy, esa actividad no se realiza más.

Con un estilo visualmente aletargado (Ruffinelli 2012) que corresponde a lo que el director atribuye a la altura en la que viven estas comunidades, se acentúa la idea de que un documental no necesita comprometerse explícitamente con aquello que filma. La observación de la realidad a través del lente de la cámara es suficiente para saber cómo los indígenas andinos del Ecuador han sido marginados y sus actividades económicas tradicionales han ido desapareciendo paulatinamente.

Este estilo observacional le permite al espectador definir su propio recorrido temático a partir de lo que el director muestra en pantalla, con un ritmo lento que se presta a la reflexión. Basta la intención de mostrar para que sea comprendido el valor que tiene para los andinos ocuparse de recolectar la paja, extraer los cubos de hielo, envolverlos, transportarlos y venderlos en las poblaciones cercanas al Chimborazo.

En noviembre de 1980, al obtener una mención de honor en el festival del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba, Gustavo Guayasamín justificó con las siguientes palabras el rompimiento con algunas tendencias formales que habían caracterizado al documental en América Latina:

Lo importante desde el punto de vista formal es haber roto con la escuela normal del documental que tiene una banda sonora explicativa de lo que va pasando. El logro es haber desechado este tipo de escuela, y que el filme sea absolutamente

limpio para que cada espectador saque sus propias conclusiones. (Periódico Semana 30 de noviembre de 1980, 14).

Si bien es rescatable el estilo observacional del documental, lo cierto es que el discurso audiovisual, aunque carente de lenguaje articulado, también propone una tesis argumental e induce a una conclusión. La elección de las imágenes, como si se tratara de un registro ocasional y a la distancia, son decisiones que se tomaron ante la imposibilidad de penetrar en esta cultura andina. Los hieleros aparecen sin sus tensiones cotidianas, sin su marginación social y sin sus problemáticas históricas. Se trata de un corte en el tiempo, embellecido por el propio paisaje, al que se le agrega una actividad económica tradicional poco común por la particular geografía del lugar.

El filmar a la “lejanía” a los pobladores del Chimborazo, y al no estar presente su voz en la banda sonora, si bien puede parecer una novedad en la realización del documental, lo cierto es que los procesos de enunciación se hacen ambiguos y la temática de la película se desdibuja. Sin los letreros que orientan el significado de las imágenes y brindan información contextual de carácter histórico, la película se pierde en las conclusiones de cada espectador. Es un riesgo que corren los directores que logran sortear gracias al montaje lineal que permite seguir el orden lógico de cada escena: la montaña, el pueblo, la cosecha de la fibra, la recolección del hielo, su venta. La yuxtaposición visual de los rostros de algunos de los habitantes con el paisaje de tan imponente montaña y la relación simbólica entre éstos y el hielo, para Diego Falconi es

uno de los recursos más interesantes del documental es que intercala hábilmente los rostros de los hieleros indígenas con el espacio natural (...). El rostro indígena, de esta manera, se transforma en el catalizador que, desde la imagen, intenta devolver capacidad subjetiva al indio e interpelar al espectador occidental. (Falconi 2015, 38).

El desacuerdo no está en el discurso del otro indígena. Su sólo retrato en pantalla es suficiente para afirmar su histórica existencia y una realidad que no se puede negar, pero que cada vez los margina y desplaza con mayor violencia. El espectador, ante la falta de discurso articulado que le permita orientar sus interpretaciones, está obligado a la reflexión personal ante otro que se muestra sin mediación por parte del documentalista, más allá del registro puro de su contradictoria existencia en un paisaje natural imponente que contrasta con la realidad de su pobreza. Este estilo observacional impone una suerte de ética al espectador porque, con pocos recursos de información que orienten su juicio, debe aventurar una hipótesis que le permita comprender la realidad de esos indígenas que se aferran a la montaña, a la altura y al hielo, es decir, a la vida que es como la conciben y viven. Se confirma con este documental la idea de Nichols sobre el cine de observación:

transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario, confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores (Nichols 1997, 78).

Lo revelador se puede resumir en su resistencia simbólica: en silencio, día a día continúan viviendo en el Chimborazo, no se rinden ante la carencia, ni tampoco hacen denuncias ante la cámara. Sus cuerpos son presencia de un tiempo congelado hace más de 500 años y que pueden esperar aún más para cambiar sus condiciones de vida.

Imágenes y modos de vernos en la intersubjetividad.

Existen otro tipo de lecturas de las fotografías y de las películas que activan ámbitos de la subjetividad. Un fragmento de la imagen fotográfica o cinematográfica, sería preferible decir cualquier fragmento, puede producir efectos emotivos e intelectivos que se traducen en una experiencia dentro de los márgenes de dos relaciones: la cultural y la sensible, o si se prefiere, la del mundo simbólico compartido en sociedad y la del universo personal.

Roland Barthes, en una iniciativa teórica que amalgama los problemas de ambos medios, proporciona una explicación. Dos textos son fundamentales en esta tarea: *El tercer sentido* (1986) y *La cámara lúcida* (1989). Considero que su postura es pertinente para saber cómo la imagen nos afecta por tres motivos: a) el texto de *La Cámara lúcida* lo escribí algunos años después de que se publicó su famoso ensayo de *El tercer sentido*, donde la idea de que ciertos fenómenos están fuera de la cultura y de lo simbólico se expone en función del cine y la fotografía en el nivel de la subjetividad; b) el sentido obtuso de la imagen cinematográfica tiene su fundamento en el fotograma y en los detalles mínimos que transportan sentido; c) Barthes ideó varias nociones para que su escritura pudiera penetrar aquellas cosas que no se integraban ni en las disciplinas que conoció (semiología y psicoanálisis) ni en el relato cinematográfico. Al respecto, afirmó que lo nombrable no interesa, no duele, “*la incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno*” (Barthes 1989,100).

En razón de lo anterior, conviene profundizar en los tres niveles de sentido propuestos por este autor cuando explica el sentido obtuso como aquel modo de vernos en lo personal.

- El nivel de la comunicabilidad. Roland Barthes distingue un primer nivel informativo, exclusivamente denotativo, donde una persona identifica y conoce lo que ve en la imagen, al mismo tiempo que está consciente de la intención de comunicación del fotógrafo o del director. Aquí una imagen,

un sonido, una sucesión de planos, se limitan a mostrar. Se puede hablar de mensajes diáfanos y libres de complicaciones para el destinatario sobre la base de códigos muy bien estructurados y establecidos: iluminación cenital plana y uniforme; vestuario estrictamente codificado; lejanía o cercanía de la cámara de acuerdo a la cantidad de información transmitida a la gente. Pero los signos visuales tienen una utilidad más allá que la destinada al intercambio informativo: un signo adquiere un valor de símbolo, lo cual abre la posibilidad a otro nivel de sentido.

- El nivel de la significación. Para seguir con la terminología barthesiana, se trata del terreno de la connotación, de tal forma que la subjetividad se hace presente en una significación compartida culturalmente: se observa determinada imagen y se percibe en ella, por ejemplo, el rango de poder de una monarquía, el significado del dinero en la sociedad capitalista, los deseos de muerte de una pareja de amantes, la cruz del catolicismo medieval, la música de luto de Mozart, entre una gran cantidad de significaciones visuales, sonoras o de sucesión.

Barthes propone en este nivel el trabajo con varios simbolismos: el referencial, inscrito en las correspondencias con la representación audiovisual (ritos, fiestas, ceremonias); el diegético, vinculado a la trama (la felicidad, la guerra); el simbolismo de la autoría (fotógrafo, director o género), ceñido al estilo personal o a las exigencias del modo de producción; el histórico, en el caso de que la película muestre símbolos universales (el significado del oro, el dominio de la naturaleza).

Barthes se refiere, en *La cámara lúcida*, al nivel de la significación con el nombre de *studium*, el cual consiste en:

la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza

especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes 1989, 64).

La cultura nos permite participar de los simbolismos y de otras relaciones de significación con las imágenes. Es el campo de “me gusta” o “no me gusta”, filtrado por la sociedad. Barthes se pregunta si en este espacio simbólico acaba todo y responde en primera persona: “No, puesto que todo esto no basta para liberarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro), un tercer sentido, evidentemente errático y tozudo” (Barthes 1986, 50). Él lo llama obtuso, por resbaladizo.

- El nivel obtuso, el de la significancia. ¿Por qué alguien no puede liberarse de una imagen o de un detalle de ésta? Porque existe un tercer sentido en las que las relaciones cognitivas de carácter lógico o intelectual son insuficientes para hablar de la relación subjetiva entre una persona y la imagen que le produce un efecto sensorio-motor-afectivo. Es este límite de la razón argumental lo que da lugar al sentido obtuso, que se explica como algo fuera de la cultura, del saber, de la información. El sentido obtuso es sólo del sujeto y se activa azarosamente en un instante en el lugar, en el tiempo y en el modo justos. Lo que recordamos de las fotografías y de las películas es tan sólo el detalle, una particularidad que después racionalizamos y vinculamos con la cultura. Al detalle que atrae la atención, el semiólogo francés lo llamó *punctum*. Se trata de un elemento puntiagudo que hiere, pero también significa casualidad: “*El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)*”

(Barthes 1989, 65). El sentido obtuso no es determinado por el sujeto, por el contrario, determina al sujeto.

Los sentidos obvios no descubren la presencia del Yo, del sujeto salvaje, fuera de la cultura, capaz de abstenerse de heredar otra mirada. Las explicaciones teóricas, disciplinarias o científicas, no logran explicar los procesos sensibles y cognitivos en los que se experimenta, sufre, disfruta, piensa y se construye la subjetividad en una imagen.

Es el terreno de la incertidumbre y la interrogación: allí donde el sujeto cree controlarlo todo, encuentra una duda en la presencia de elementos discontinuos que trascienden al mundo de lo representado (el hecho histórico, la situación social, la imagen familiar). Si el sentido obtuso supera la esfera de la representación, entonces encuentra su razón de ser en el sujeto, en sus deseos, o, en otras palabras, pertenece a la memoria y a la imaginación de cada individuo.

Dado que se trata de un planteamiento polémico de lo que implica el tercer sentido y el modo en que funciona el *punctum* en la relación de significancia entre una imagen y un destinatario, desarrollo una explicación para clarificar cómo existe un sentido que nos obliga a otro modo de vernos en subjetividad.

Tomo como guía la película *Roma* (2018), del director mexicano Alfonso Cuarón, sobre la base de mis lecturas obvias y obtusas. Es necesario aclarar que el tipo de lecturas que desarrollo a continuación no pretenden ser ejemplo de un fenómeno generalizado, sino que son una muestra de cómo funciona la interpretación en los diferentes niveles de sentido.

La lectura es un proceso cognitivo de conocimiento y reconocimiento entre lo sabido, lo esperado y lo sorprendente. Este recorrido es azaroso por lo que se puede explicar a otros, aunque no se comparta la misma experiencia, pues si bien los sentidos obvios de una película son fácilmente identificables, los obtusos requieren de una mayor atención y argumentación para que se conviertan en un tema de conversación relevante.

Otro aspecto importante es que la sorpresa, la flecha azarosa como dice Barthes, activa de diferente manera los recuerdos de cada persona, en momentos y en detalles que son significativos por la experiencia previa y las emociones que producen en el destinatario. Al nivel de sentido obtuso le corresponde una lectura íntima, que susurra a la memoria de una persona acerca de su pasado vivido. Es una revelación que causa un placer entre el recuerdo fugaz y su actualización en el presente.

Sabemos del éxito internacional en cuanto a público, crítica y premios de la película *Roma*. Un fenómeno que puso a México en el centro de atención del mundo durante unos meses. Este filme, que fue producido y estrenado fuera de los circuitos tradicionales, inauguró la distribución en *streaming* de las grandes obras cinematográficas comerciales destinadas originalmente a las salas. No obstante, un reducido porcentaje de espectadores tuvieron la oportunidad de verla en alguna sala de arte o en proyección colectiva con algún tipo de patrocinio público o privado.

Roma es una película sencilla en cuanto a trama, diálogos y actuaciones, y a la vez, es una cinta que en su simplicidad muestra un magistral manejo de la puesta en escena tanto en lo visual como en lo sonoro. El impacto internacional de la película se explica por la fama previa de Cuarón gracias a su destacada trayectoria en las cinematografías de México y de Estados Unidos; porque se toca un tema que preocupa al pensamiento progresista de Occidente: la protagonista indígena, de origen rural, que realiza trabajo doméstico en una casa citadina de clase media; y por la decisión de Cuarón de hacer la película en blanco y negro, así como de dar especial cuidado a los detalles visuales y sonoros.

La primera lectura, ubicada en el nivel de la comunicabilidad de Barthes, la denomino “universal” porque es la que permitió su aceptación y comprensión en diferentes culturas sobre aquello que le ocurre día a día a una familia en la Ciudad de México. Identificamos roles sociales, solidaridades entre mujeres, competencias entre hijos y decisiones de los adultos que alteran la convivencia. Además, co-

nocemos el tipo de interacción afectiva entre la familia y las mujeres que le ayudan a mantener más o menos limpia y en orden la casa. Las mujeres indígenas, a la vez que hacen el trabajo doméstico, se incorporan en los afectos contradictorios de las personas que habitan la casa. La lectura universal gana en legibilidad gracias a la parte humana que transporta la película. Es diáfano el mensaje, por lo que no se cuestiona el racismo, el clasismo ni las asimetrías.

El crítico cinematográfico Brian Tallerico (2018) se refiere en estos términos a lo que yo considero la lectura universal, y por tanto compartida, de esta película:

Cuarón ha hecho su película más personal hasta la fecha. La combinación de lo humano y lo artístico es impresionante en casi todas las escenas. Es un logro magistral: el cine como una máquina de empatía, una forma de pasar tiempo en un lugar, en una época, con personajes que de otro modo nunca conoceríamos⁵.

La lectura universal lo es en la medida en que hace coincidir los pensamientos de todos en un solo foco de atención. En el caso de *Roma*, Cuarón logra convertir al cine en una máquina de empatía, de sentimientos comunes fácilmente identificables en el nivel comunicativo de sentido.

La significación cultural de la película, el *studium*, trasciende la empatía. El segundo nivel de lectura problematiza los temas y tratamientos del film. Como afirma Barthes, los simbolismos hacen hablar a los personajes, a los objetos y al tratamiento cinematográfico más allá de lo que expresan intencionalmente. Se trata de una lectura atenta que se multiplica en temas estilísticos (el blanco y negro), sociales (la desigualdad en México), políticos (la mentira, el engaño y la represión al pueblo como estrategia de control), urbanos (el supuesto cosmopolitismo de la capital del país), e incluso históricos, como el que hace referencia Jorge Ayala Blanco (2018):

5 <https://www.rogerebert.com/reviews/roma-2018>, recuperado mayo de 2020.

(...) una visión del Halconazo del 10 de junio de 1971 desde la perspectiva de una sirvienta oaxaqueña, teniendo como relatos indirectos la crisis hogareña de una familia clasemediera profesionalizada y una documentadísima recreación de época en los lindes de la obsesión compulsiva⁶.

Las lecturas del nivel de la significación, al problematizar lo que la película muestra, activan el repertorio de conocimiento de los espectadores y dan lugar a la conversación en el espacio público. El aporte de *Roma* a la cinematografía mundial es hacer hablar a la gente sobre unas personas, una ciudad y un país, cuya historia se ha caracterizado por el engaño de los políticos y la represión de corte militar.

Los dos críticos aquí mencionados hacen referencia al tratamiento audiovisual que produce el tercer sentido, la lectura personal, azarosa e íntima entre película y un espectador. Tallerico destaca el magistral manejo del detalle de Cuarón en secuencias abiertas en las que los objetos cobran vida. Ayala se refiere a este tratamiento visual por el detalle como obsesión compulsiva por recrear la época. Es precisamente esta marca autoral en *Roma* la que, en mi perspectiva, o, debo decir, en mi relación lógica y afectiva con el film, produce el sentido obtuso, el cual consiste en mostrar el mundo tal cual fue, lleno de objetos visibles, de sonidos familiares, de recorridos por las calles, de recreación de una ciudad que vivimos y compartimos en la infancia de los años setenta.

Esta obsesión compulsiva por el detalle hace que la experiencia de *Roma*, para quienes podemos entrar en esa dimensión histórica y personal, se disfrute de un modo íntimo. Un susurro a la vista y al oído que hace recordar a los enterados, es decir, a los que reconocen el giño por la edad, por haber vivido esa ciudad o por el tipo de familia en la que creció. Son detalles obtusos en la película que no les hablan a todos, sino únicamente a mí.

6 <https://confabulario.eluniversal.com.mx/alfonso-cuaron-roma/>, recuperado mayo de 2020.

Cuarón reconoce que, cuando comenzó a filmar *Roma*, no tenía una línea argumental completa ni una decisión definitiva sobre las acciones de los personajes. Tenía, en sus palabras, un listado de memorias que construyó por 55 años y que se convirtieron en recuerdos significativos de su infancia en un barrio céntrico de clase media de la Ciudad de México.

Hizo una película de recuerdos personales a los que les agregó una historia contada a partir, principalmente, de la mirada de su nana de origen indígena mixteco. Una nana adolescente que se hizo cargo de parte de su crianza junto con sus otros dos hermanos y una hermana.

Fue una película que se fue armando a través de muchos años de distintas maneras. En realidad, no sé cuándo empezó *Roma* y cuándo era nada más parte de proceso de memoria.

En un principio no existía un guion. Yo no iba a hacer un guion. Yo quería hacerlo todo a partir de recuperar esta parte sensorial. Tenía cientos y cientos de apuntes de memorias. Pero no me refiero nada más a anecdóticas y de eventos, sino de pequeños detalles.

(...) No se convertía en una cuestión de listados, se convertía mucho más en una cuestión de abstracciones". (Camino a Roma, Clariond y Nuncio, México, 2020).

Cuarón hace la película como son los recuerdos, a la vez claros, a la vez ambiguos. Es en las juntas de producción donde van adquiriendo materialidad en los objetos, en los sonidos, en las luces, en los ambientes, e incluso, en las texturas de la imagen. *Roma* es una película en blanco y negro ambientada en los años 70 con tecnología digital de alta resolución. El resultado en pantalla es una imagen increíblemente definida y un diseño sonoro compuesto de nítidas capas que se superponen para dar una sensación inmersiva de la época.

Sin embargo, no fue del interés del director encontrar el mejor desplazamiento de la cámara o la actuación correcta. Trabajó para

que la película fuera una extensión de sus recuerdos que otros podrían reconocer en la puesta en escena. Para ello, aprovechó la relación de equilibrio entre personaje y contexto que permite el plano secuencia.

Bazin ya había identificado el potencial del arte cinematográfico en su articulación con la narrativa y el significado que construye el espectador:

La profundidad de campo bien utilizada no es sólo una manera más económica, más simple y más sutil a la vez de valorizar un acontecimiento; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por lo tanto el sentido del espectáculo (Bazin 2001, 94).

El virtuosismo de Cuarón con la forma cinematográfica (plano secuencia + profundidad de campo + movimientos laterales tridimensionales + una fotografía de alta resolución en blanco negro), permite el trabajo con los detalles, es decir, con sus recuerdos materializados en imágenes y sonidos. No se trata de entender lo que el director siente, sino de aprovechar este abanico de recuerdos para que, en el nivel íntimo de lectura del sentido obtuso, uno recree su propia memoria a partir de detalles materializados en la forma del cine.

No busco coincidir con Cuarón, procuro una cooperación interpretativa con su película que sólo existe entre entendidos, es decir, con los pares, los cómplices de un espacio y de un tiempo. Por ejemplo, ¿cómo traducir a una lectura universal, a otras culturas, incluso otras generaciones en México, que la abuela compró “gansitos” para todos y, todavía más, que están en el refrigerador?

Los ruidos de los aviones, las bandas de guerra entonando el himno nacional mexicano, el bullicio de la gente sobre Avenida Insurgentes, el silbido del afilador de cuchillos y un sinfín de sonidos ciudadanos más, son el repertorio de signos de la memoria de la lectura obtusa. Me parece que este tercer sentido lo es

en la medida en que alguien ha podido asimilar los suficientes recuerdos como para que un objeto, una imagen, un olor o un sonido, active sus afectos.

Así como el diseño sonoro de capas de detalles de memoria muestra la personal, y a la vez generacional, interpretación audiovisual de un entorno urbano y social, también ocurre en los planos secuencia cuando vemos al muñeco luchador de plástico que se adquiriría en los mercados populares del entonces Distrito Federal. Lo acompañan, la pelota desinflada y abandonada, el logotipo de un banco que se llamaba Serfin, la entrada circular a una sala de cine en cuyo centro se ubicaba la taquilla, los vendedores de cuanto curiosidad lúdica o alimenticia pudieran ofertar a los transeúntes. Una multitud de personas, clases sociales y razas (indígenas, mestizos, blancos) en convivencia en el espacio público.

Los recuerdos que activa Cuarón son los de mi infancia de la mano de mi madre por esas calles tan iluminadas, tan caóticas y tan incomprensibles para un niño de menos de cinco años. Y, sin embargo, uno puede sentir el frío en la piel, los olores de la lluvia y los jalones para no quedarse atrás. Estos significados personales no pertenecen a la narrativa de la película, sino que están en los destellos personales de memoria y nostalgia.

Roma, para otros ojos, puede ser una película de época, un ejercicio político e ideológico por parte del director, una puesta en escena de un pequeño-burgués talentoso, una denuncia de la desigualdad económica y racial en un país que durante décadas ocultó sus prejuicios y métodos de control del pobre.

Es un film laureado internacionalmente y Cuarón, como director, gana el Óscar como el mejor de su oficio en 2019. No es poca cosa todo lo que *Roma* significa para la industria cinematográfica, ahí están para recordarlos las lecturas universales y problematizadoras en función de la trama; pero es en la forma cinematográfica donde la película me susurra un conjunto compulsivo de detalles visuales y sonoros. Son significativamente intensos por los recuerdos que van y vienen sin orden ni lógica,

pero que me afectan emocionalmente para hacerme comprender en mi banquete de subjetividades.

Modos de vernos en una película que filma fotografías.

En la penúltima película que hiciera la memorable Agnès Varda y que codirigió con el joven fotógrafo JR en 2017, *Visages Villages*, recorre algunos pueblos franceses para filmar y fotografiar a la gente que vive en ellos, lo cual nos permite ver a través de las lentes de la fotografía y del cine.

Destaco, como punto de partida, que *Visages Villages* nos propone un trayecto para comprender el principio de indicialidad, es decir, de existencia, de las fotografías y de las películas, el cual se traduce en la necesidad de recorrer el espacio físico tridimensional. En este sentido, Rodrigo Martínez afirma que esta película:

es una especie de *road picture* en la que miramos el viaje de dos artistas visuales por poblados rurales para dialogar con sus habitantes y ensamblar retratos monumentales en inmuebles cotidianos. Al principio, el filme parece una crónica de una exploración emprendida en una camioneta-estudio fotográfico hasta que advertimos las asociaciones y reflexiones desarrolladas por los ritmos y tonos del montaje, las variaciones del encuadre y la palabra⁷.

Me interesa destacar la idea de *road picture* porque lo importante no es la historia de despedida de Varda o de iniciación de JR, sino el homenaje que ambos hacen a la práctica de fotografiar y filmar. Viajan para eso, para producir imágenes y luego conversar sobre ellas. Como cineasta y fotógrafo hacen su trabajo para que, de un modo directo y espontáneo, la gente responda afectivamente ante sus imágenes. Las fotografías son el tema, el elemento visual protagonista, al cual le corresponde un sabio, alejado y dis-

7 <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/780-punto-en-linea-no-073/1319-no-73-atalante-rostros-y-lugares-visages-villages-rodrido-martinez>, recuperado junio de 2020

creto dispositivo cinematográfico que filma, sin histrionismos, lo que pasa. Varda muestra un oficio excepcional precisamente al emplear el modo cinematográfico con tal precisión de estar sin llamar la atención para hacer un homenaje a un cine que filma a su antecedente histórico, artístico y tecnológico.

Ambos conforman una caravana fotográfica y cinematográfica que no suele hacerse muy presente a lo largo de la película. Ellos centran sus diálogos en coincidencia o en desacuerdo mientras viajan de un poblado a otro, reflexionan sobre la gente, pero realmente están mostrando el poder que las imágenes producen en la gente.

La condición de índice de ambas artes hace que el productor de la imagen, en este caso ella a punto de morir y él muy joven, desarrolle una forma particular de estar en el tiempo, sea para detenerlo en una instantánea, sea para momificarlo en una secuencia.

Curiosamente la fotografía que detiene el tiempo necesita de un fotógrafo que esté en movimiento. La foto es pasado y el fotógrafo sólo puede existir en el presente. ¿Cuál es el papel del cine en esta trama fotográfica de *Visages Villages*? El oficio de Varda y su creatividad de vieja cineasta consiste en acompañar. Invisibiliza el arte del cine, incluso a su equipo de producción, que tan sólo aparece en cuadro en una secuencia, para que JR y sus monumentales instantáneas fotográficas sean los protagonistas de una película que los sigue a la distancia. En esta película, la foto se hace espacio y el cine tiempo, pero es sólo en el acompañamiento en el que ambos definen su posición como artes independientes pero articuladas en la historia y en sus usos sociales.

A Varda le interesa despedirse de sus amigos, y en eso JR la sigue. Es ella quien prácticamente decide el itinerario de una nostalgia personal que requiere ser actualizada por última vez, pero ella sabe que es capaz de convertirla en documento memorable sobre el quehacer de la fotografía y del cine juntos por más de un siglo. De acuerdo con esto, la frustración de Varda por no poderse despedir de los grandes monumentos de la imagen indicial la entristece.

En primer lugar, lo hace en la tumba de Henri Cartier-Bresson, en una breve secuencia secundaria en la que le cuenta a JR que a Henri le desagradaba la frase del instante decisivo, que se ha convertido en la definición más citada de la fotografía.

¡Qué ojos, qué mirada! Desde entonces siempre decimos “el momento decisivo de Cartier-Bresson”. Parece que no le gustaba esa frase. No quería que la usáramos.

Tampoco le permite despedirse Jean Luc Godard al dejarlos plantados, pero rápidamente reflexiona que, pese a su tristeza, si hubiera visto a Godard, la película tendría más de ella, pero ese desplante hace que la película tenga elementos de ruptura característicos de este icónico cineasta francés. Otro cierre frustrado de Varda es de carácter personal cuando logra que JR monte una fotografía que ella tomó de un hombre joven al que estimaba en un accidentado búnker que se encuentra en la arena de una playa francesa, imagen efímera de unas horas al ser borrada por la marea.

Aquí hay otro aspecto en esta película de homenaje a la indicialidad que conviene explicar. Varda dice que hay lugares donde es más fácil evocar a los muertos, se refiere al joven modelo de la fotografía del búnker, pero también lo es, evidentemente, la tumba de Cartier-Bresson en un pequeño cementerio o las ruinas de un vecindario de mineros a punto de ser demolido. Es precisamente en esas ruinas donde las fotografías monumentales se convierten en dobles signos indiciales: el de la foto en sí misma y la del soporte. El tiempo detenido de la imagen fija está enmarcado de otros signos indiciales propios de las ruinas, del pasado que se conserva fragmentado en objetos visibles. La pared de un edificio, la fachada de un granero, el búnker, la barda de una fábrica, son los soportes que proporcionan un valor extraordinario a la indicialidad que en sí misma la fotografía ya tiene. Se trata de usar el marco más real para una imagen, no más museos, pantallas ni papel, la foto debe exponerse en el propio sitio que le dio origen.

No hay traslado, la foto se queda y se funde con la nostalgia y memoria de quienes le dieron existencia.

Italo Calvino, en *La aventura de un fotógrafo* (1953), explicó lo que significa fotografiar fotografías. Antonino Bice, el protagonista de la historia de Calvino, tras criticar lo absurdo de la fotografía y después de fotografiar todo lo que pudo, hasta un amor imposible, se dio cuenta de que

«Tal vez la verdadera fotografía total», pensó, «es un montón de fragmentos de imágenes privadas, sobre el fondo ajado de las matanzas y las coronaciones.» (...)

Para hacer entrar todo eso en una fotografía era preciso adquirir una habilidad técnica extraordinaria, pero sólo entonces Antonino podría dejar de hacer fotos. Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre sí mismo, Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces (Calvino 2009 [1953], 82).

Ese fondo ajado, marchito y deteriorado es el de la ruina, y para Calvino, el marco para hacer la fotografía total. Es lo que hace Varda con su película, aquí sí de ella y no de JR, filmar las fotografías para hablar, cuando el círculo se está cerrando para ella, de la ontología de la imagen indicial, la del cine incluida.

En estos modos de vernos a partir de las imágenes encuentro otra coincidencia de la doble indicialidad de una foto al estar en el mejor de los lugares posibles. En 1988, el canadiense Leonard Cohen escribe una adaptación del poema de Federico García Lorca, *Pequeño Vals Vienés* (1930), en el que se refiere a unas fotografías con moho, ambos signos del tiempo que permanece en los objetos. El moho tiene un valor indicial similar a las paredes de las fotografías monumentales de JR que filma discretamente Varda. En ambos casos, el poder de la indicialidad se traduce en que al vernos se inaugura la conversación. En este sentido, Visages Villages pone a dialogar a ambos personajes con la gente

que aparecen en las fotografías monumentales. Las reacciones son de sorpresa y extrañamiento por el poder de evocación de una memoria que está en el mismo presente que se filma. El siguiente diálogo, me parece, expone claramente la intención de esta película en voz de Varda y JR:

Varda (dirigiéndose a uno de los estibadores de un puerto, quien le pregunta sobre la foto de sus dedos del pie en un vagón de tren): “El propósito es el poder de la imaginación, es decir, nos permitimos el derecho, JR y yo, de imaginar cosas y preguntar a la gente: “¿podemos llevar nuestra imaginación a su hogar?”. Por otro lado, nuestra idea era estar con las personas que trabajan. Por eso hicimos las fotos en grupo. Al mismo tiempo, hay un deseo de compartir con ustedes y luego realizar nuestras pequeñas ideas, nuestras locuras. Es lo que nos gusta, con la esperanza de que les guste a los demás (...)

JR: Tus pies y tus ojos cuentan una historia. Este tren irá a muchos lugares a los que tú nunca irás.

JR, en la parte final de la película, decide fotografiar los pies y los ojos enfermos de Varda, ambos símbolos del andar ante la necesidad de mirar. Otra doble indicialidad de la película, fotografías de fragmentos de pies y ojos que viajan a lugares donde Varda no irá. Si bien la película, en el nivel de la fábula que cuenta, es la de un viaje de la imaginación de dos artistas, ambos reconocen que ese viaje sólo es posible cuando los ojos ven fotográfica y cinematográficamente el mundo y tienen unos pies que recorren el espacio tridimensional para ir tras la captura de la imagen. Esto es para mí la poética de este filme, una poética que está en las formas de hacer fotografías y películas que nos afectan tanto que es necesario compartir en conversación los múltiples niveles de sentido que producen en nuestros modos de vernos.

4. Análisis de la fotografía y el cine. Abstracción teórica a partir de la concreción analítica.

Inicio.

El análisis de las fotografías y las películas tiene como objetivo principal generar nuevo conocimiento. Para ello, deben considerarse objeto de estudio de la sociología, la semiótica y los estudios del arte. Al analizar las particularidades de un *corpus* de estas expresiones de luz, tiempo y espacio nos acercamos a su definición ontológica, a su relevancia cultural y a sus usos sociales y políticos.

El análisis es la puerta que abre un segundo placer al encuentro con la imagen: el placer de conocer, a la vez que se renuevan y se reubican los objetos de estudio seleccionados. Se trata de un ejercicio intelectual que se caracteriza por establecer nuevas categorías de lo que es la fotografía y el cine, de cómo funciona su estructura de significación y de cómo influyen en las personas. El analista emplea estrategias, conceptos y relaciones cuyo resultado es un texto escrito que propone una lectura especializada, innovadora y creativa del potencial de significado de una fotografía o de una película.

El análisis responde tanto a marcos conceptuales y propuestas metodológicas como al espíritu del tiempo del que forman parte las fotografías y las películas en un determinado contexto histórico, cultural o personal. De esta forma, estas manifestaciones de la cultura entran en disputa social tanto por lo que son en sí

mismas como por lo que significan para el reconocimiento y la creación de la cultura humana.

La tétrada analítica y el placer del análisis.

El análisis de fotografías y películas consiste en una habilidad cognitiva que realiza un experto, por lo regular en el contexto académico, para develar estructuras y significados que no son evidentes en una primera lectura. También se caracteriza porque la descomposición y recomposición de la obra analizada parte de una serie de presupuestos que se deben identificar, probar e interpretar a partir de un marco conceptual más amplio, sea que abarque categorías propiamente fotográficas y cinematográficas, o de otra índole como filosóficas, culturales o políticas.

Las fotografías y las películas se analizan porque se les convierte en objeto de conocimiento, a la manera de una obra artística o de un fenómeno social. Por eso, el analista es un pensador inconforme con las lecturas superficiales y, a partir de cierta idea vaga, conjetura o inquietud, inicia un proceso heurístico, en términos peircianos, de tipo abductivo.

El análisis tiene como punto de partida la originalidad de una pregunta que debe transformarse en un supuesto sólido que permita no sólo hablar de lo que una secuencia, una escena, una técnica o un resultado en pantalla, significan en determinado contexto de enunciación, sino que también permita relacionar ese significado con una perspectiva teórica acerca de lo que se concibe como cine, sea para reiterarlo o para ponerlo en duda y, por lo tanto, enriquecer nociones previas.

Los objetivos del análisis son muy variados y suelen inscribirse en un área del conocimiento. Existen analistas propiamente preocupados por el fenómeno fotográfico o cinematográfico y dan cuenta de temas como el empleo y tratamiento de la puesta en escena, el primer plano y los efectos especiales, por mencionar algunos ejemplos. También suelen estar interesados en la narrativa y el modo en que se tejen tramas, solucionan nudos y se pro-

ponen desenlaces. Sin duda, este tipo de análisis, además de su parecido con el estudio de textos literarios, es el que suele atraer más adeptos y domina la academia. Los analistas preocupados por estos fenómenos *per se*, emplean referentes de la historia, la teoría y el análisis propiamente del cine como un campo de conocimiento delimitado, pero a la vez, interdisciplinario y transversal.

Otros analistas se interesan por las películas dado su carácter de documento que sirve a múltiples campos de estudio. Por ejemplo, para los historiadores, el cine es un referente de los modos de interacción social, de las transformaciones culturales y de la reconstrucción de momentos relevantes a lo largo del tiempo. Para la psicología, una fotografía puede dar cuenta de patologías individuales o sociales, la forma evidente o sutil en que se expresan y se conciben. Para el politólogo, el análisis de las imágenes es útil para explicar las expresiones del poder en ámbitos privados y públicos; se trata de una especie de exhibición de los modos en que el poder negocia, oprime o libera. Estos analistas del documento visual suelen establecer categorías teóricas muy específicas y las ubican en algún aspecto de la imagen, como puede ser la mujer histérica, el poder despótico, o bien, la construcción ideológica de hechos y personajes. En este contexto, la imagen es un documento de refleja problemáticas subjetivas y sociales.

El arte fotográfico y cinematográfico es un tema más para los analistas, quienes dan cuenta de los cambios que los códigos de la imagen, el sonido o la sucesión han propiciado en ciertas formas de expresión históricas. En la relación con el arte, se han estudiado las fotografías y las películas por el modo en que se asemejan o separan de otros lenguajes artísticos. La pintura, la música y la danza, tratados gracias a los discursos de la fotografía y el cine, permiten dar cuenta de la estrecha relación que existe entre éstos.

En lo particular, el séptimo arte se revela en su papel híbrido de deuda con las artes tradicionales, a la vez que las ha transformado y perfeccionado. Menciono tres ejemplos paradigmáticos: la danza en Pina (Wenders, Alemania, 2011); la pintura en *Eisens-*

tein en Guanajuato (Greenaway, Países Bajos, 2015); la música en *Whiplash* (Chazelle, Estados Unidos, 2014). Estas películas fusionan formalmente la danza, la pintura y la música con el potencial creativo de la puesta en escena y del montaje propios del arte cinematográfico.

El análisis, sin importar la finalidad que tenga, atiende a las estructuras formales, narrativas y culturales que moviliza una obra en particular, lo que permite construir explicaciones que abarcan tanto a la fotografía y al cine mismo como a los diversos contextos sociales en los que la gente se los apropia. El resultado es nuevo conocimiento que causa, además de debate y consenso, un placer por el deseo de saber, como lo expresan Aumont y Marie:

(...) existe lo que podríamos llamar el placer de saber. La actividad cognitiva es una de las funciones más importantes del cerebro humano y, como toda función psicológica, implica un “plus” de satisfacción cuando se realiza correctamente. (...) el analista quiere poseer la obra, si es preciso, arrancándola al cineasta para hacerla suya recreándola en su fantasía (Aumont y Marie 1990, 190).

Aumont se refiere a un doble placer, al de saber y al de recrear la obra, pues el análisis implica, además de cierta racionalidad, un afecto por lo que fue en una primera vez la película y lo que será después de su “descorzetamiento”, en palabras del teórico francés, gracias a su estudio en detalle.

El análisis requiere de una explicación abductiva que guíe su instrumentación. Es a partir de una primera conjetura que nos acercamos a aquello que aún no es posible nombrar del todo y que se halla nebulosamente en la imagen en cuestión. No se trata de ambigüedades en el texto visual, sino en las explicaciones que aún no tiene el analista, pero que sostiene mediante indicios interpretativos, balbuceos teóricos y saberes inciertos. Para mí, éste es el punto de partida de la instrumentación del análisis, es decir, la duda o la pregunta originaria.

Casetti y De Chio (1991), así como Aumont y Marie (1990), han dado cuenta de los instrumentos y técnicas del análisis, incluso de la redacción, como puede ser el empleo de las descripciones, para que al analista refiera, cite o trabaje con el texto audiovisual. En otras palabras, debe hacer hablar a la imagen de acuerdo con un contexto académico que obliga a la referencia permanente y posibilite la réplica y la constatación como criterios de validación.

Identifico en la instrumentación del análisis, más que una serie de recursos de traducción del texto audiovisual a un texto lingüístico organizado según principios de lógica, coherencia y referencia argumental, una tétrada analítica que lo organiza. A continuación, la describo:

1. Un punto de partida abductivo que nos obliga a nombrar aquello que nos inquieta, con el afán de domesticarlo porque se conoce y se argumenta a su favor o en contra. Roland Barthes (1974), en su famosa *Lección inaugural del Collège de France*, habla del saber y el sabor de lo que implica el conocer y el poder nombrar aquello que se conoce por primera vez:

la escritura se encuentra doquier las palabras tienen sabor (saber y sabor tienen en latín la misma etimología). Curnonski decía que en materia de cocina es preciso que “las cosas tengan el sabor de lo que son”. En el orden del saber, para que las cosas se conviertan en lo que son, lo que han sido, hace falta este ingrediente: la sal de las palabras. Este gusto de las palabras es lo que torna profundo y fecundo al saber (Barthes, 1974: 127).

Las primeras conjeturas tal vez no tengan ni sabor ni saber suficientes, pero seguro permiten iniciar un recorrido heurístico a través de los innumerables caminos que una fotografía o una película le proponen a su estudioso. En suma, el saber del análisis es el conocer la fotografía o la película en su condición de arte independiente y en su especificidad mediática, en cuanto que es, representa y comunica.

2. Una concepción teórica y ontológica de lo que la imagen es para el analista. Un arte en sí mismo, un documento, un lenguaje con códigos múltiples, un registro óptico–sonoro, una representación del mundo, un fenómeno histórico. El punto de partida ontológico o epistemológico no suele explicitarse, más bien recorre el análisis, pero es fundamental para que el estudioso conceptualice y construya la estrategia analítica a partir de lo que el texto visual demanda.

También permite acotar hallazgos teóricos e interpretaciones plausibles de una imagen o de alguno de sus elementos, además de brindarle al analista un marco conceptual que domina y puede defender respecto a otras posturas.

3. Un recurso cognitivo: la modelización. No se trata de convertir el análisis en una demostración de principios generales que han probado su efectividad interpretativa. Tampoco creo que los modelos sirvan de estructuras pedagógicas para los noveles analistas. Prefiero apostar por emplear la modelización en el análisis como un recurso que permite establecer elementos, relaciones, jerarquías y contradicciones, tanto de la obra analizada como del proceso mismo de modelización. Se trata de acompañar el análisis con una permanente alerta epistemológica del modo en que se tejen las argumentaciones y los hallazgos, lejos de aplicar acríticamente un modelo o un mapa de ubicación de conceptos.

Un riesgo de todo analista es caer en lo que llamo “localismo”, es decir, ubicar en las imágenes nociones preestablecidas que aparentan nuevo conocimiento pero que sólo benefician a cierta noción conocida al reiterarla y comprobarla. No basta afirmar que aquí hay un sintagma autónomo, allá una puesta en abismo, un inicio *in media res* o un montaje paralelo.

La modelización parte a la vez de la abducción, de la necesidad de nombrar y de la idea que el analista tiene de la obra que le preocupa. Es el punto de partida para construir una

estrategia analítica que permita comprender el significado de aquello que no podíamos nombrar y, a la vez, encontrar los saberes y sabores de una imagen restituida para los ojos del analista y de su comunidad de estudiosos.

En la modelización es fundamental trabajar con la “evidencia empírica” que la película muestra. Para ello sugiero, como en su momento lo hizo Roland Barthes (2001), empezar con un inventario de categorías formales, narrativas y culturales que moviliza el potencial expresivo de la fotografía y del cine. Propongo que el inventario esté en función de lo que se desea conocer. Por ejemplo, si se trabaja en un análisis del arte cinematográfico *per se*, es muy pertinente referirse a tres macrocategorías que se han propuesto desde muy tempranamente en los estudios ontológicos de la imagen: la puesta en escena, la puesta en cámara y el montaje. Pero si el interés está en concebir a una fotografía como documento, por decir, de propaganda, entonces nociones como poder e ideología son fundamentales.

La tarea del analista en la búsqueda de ese primer inventario es doble, pues debe investigar las nociones pertinentes tanto en el campo propio de cada uno de estos medios, como en el de la disciplina que brinda un marco conceptual más amplio.

4. Una estrategia particular de análisis, la que la imagen demanda a partir de las preguntas que le hacemos. Se debe pensar en métodos de análisis pertinentes a las preguntas de conocimiento, la conceptualización teórica y el resultado heurístico que la modelización del análisis arrojará.

Esta parte de la tétada está compuesta por dos elementos. Primero por lo que Aumont y Marie llamaron re-creación del texto fílmico en función del análisis y, segundo, por la creatividad del analista para escuchar a la obra y lograr una síntesis de conocimiento mientras la estudia en detalle. Como se puede observar, la estrategia analítica es un traba-

jo principalmente creativo y se puede ser más creativo sólo en la medida en que preguntamos y respondemos de modo pertinente al objeto de estudio.

El aporte de la tétada es que, si bien yo la he jerarquizado para su explicación, en realidad es dinámica y el estudioso puede ir y venir por cualquiera de sus nodos, por lo que, mientras se profundiza en uno y le da más peso, el opuesto demanda reconsideraciones, y el de junto, tal vez, se puede desdibujar. Esta metáfora de un extraño balance es realmente una forma de expresar las dudas, los saberes, los sabores y el placer que propicia el análisis gracias a la búsqueda de conocimiento nuevo.

Partamos del siguiente hecho intelectual de nuestro ámbito académico: el análisis genera conocimiento acerca de las obras de las que se ocupa, sobre las nociones que movilizan los especialistas para conocerlas y, a la vez, brinda explicaciones contextuales según cierto espíritu de época en el que se producen y se interpretan las fotografías y las películas. El análisis enriquece la obra a la par que la explica y muestra sus filtros artísticos y sus efectos logopáticos en las personas afectadas por su existencia. Pero el análisis, a diferencia de la opinión personal, de la crítica periodística o de la libre interpretación emotiva, se caracteriza por “hablar al lado del texto que se analiza”, esto produce cierto consenso de validez porque cualquier persona puede identificar en la imagen los elementos y categorías en juego.

El análisis, tanto para las ciencias sociales como para las humanidades, es un recurso heurístico, es decir, de búsqueda por comprender, solucionar o explicar los múltiples problemas de significado, usos sociales y efectos cognitivos que las fotografías y las películas producen en una cultura visual caracterizada por la presencia cotidiana de estas imágenes en las vidas de las personas.

El análisis como actividad intelectual y académica, en otras palabras, como medio de investigación humanística y social, se justifica siempre porque genera nuevo conocimiento. Al respec-

to, Aumont y Marie (1990) identifican tres objetivos heurísticos del análisis cinematográfico, que son también pertinentes para la imagen fotográfica. El análisis de una obra visual sirve para verificar, como objeto de experimentación empírica, nociones abstractas y teóricas provenientes de campos de conocimiento muy diversos, como pueden ser la sociología, el arte, el psicoanálisis o la semiótica. Pero el análisis, al tener como fundamento una serie de hipótesis, conceptos instrumentales y pertenecer a un determinado campo de saber, puede generar un conjunto novedoso de nuevas explicaciones e ideas, así como herramientas metodológicas y argumentos lógicos que deriven en una teoría de la imagen.

El análisis de fotografías y películas también puede revelar los mecanismos de la ideología y del poder para mantener educada a la población; una educación que somete y homogeneiza, como ha dado cuenta la teoría del dispositivo cinematográfico (Baudry 1975) en virtud de la fuerza cultural de este medio en la conformación de la conciencia del sujeto contemporáneo. El análisis, respondiendo a este objetivo, encuentra su justificación social: “Si la ideología de un texto está en ese texto, lo que hay que hacer es buscar los medios necesarios para considerar el texto mismo: y esto es, precisamente, lo que asegura el análisis, por lo general, mejor que cualquier otra operación” (Aumont y Marie 1990, 287).

A diferencia de la teoría, el análisis encuentra su fuerza de aprendizaje en las particularidades, en los detalles y en las articulaciones concretas que están en alguna suerte de referencia indicial, icónica o simbólica en la imagen misma. Esta productiva diferenciación signica de Peirce (1973), hemos visto a lo largo de este libro, es pertinente en dos sentidos para el análisis de las obras que nos interesan. Las fotografías y las películas son signos que se definen, incluso en la era digital, en función de otro signo llamado objeto. Hay una relación de sentido entre los signos del representamen, del objeto y del interpretante, cuyo fundamento es la segundidad, es decir, la existencia factual de un signo. Esta característica obliga al analista a emplear sus instrumentos de

descripción o citacionales (Aumont y Marie, 1990), es decir, de traducción de la imagen a la palabra, según cierta característica perceptible tanto en la fotografía o película como en la realidad sensible. Si la característica está en relación con cierta cualidad de parecido, entonces, la imagen se describe o cita como un signo de semejanza llamado ícono. El retrato fotográfico representa los rasgos de forma, contraste y color de una persona, se le parece, pero no es la persona fotografiada, por lo tanto, ese retrato es un signo que se cita “como algo parecido a”.

Otra característica es cuando pensamos las fotografías o las películas en términos de testimonio. Aquí los instrumentos de traducción pueden hacer referencia a los mecanismos propios de la “momificación” de estos medios del tiempo y del espacio: la realidad congelada, o bien, al hecho extra fotográfico o cinematográfico, por ejemplo, a las condiciones de pobreza o marginación de un documental que denuncie la pobreza en México. En ambos casos, la cita corresponde a una presencia o hecho con existencia material en la imagen.

La última característica considera a la imagen en su dimensión más arbitraria y cultural, la imagen convertida en símbolo. Una cita o descripción simbólica se ocupa por los procesos de interpretación, por los argumentos culturales que una imagen posee y una comunidad es capaz de identificar, además de dar cuenta de las relaciones de semejanza o contigüidad como en los dos signos anteriores. El símbolo puede desbordar las referencias culturales para ubicarse en el sentido obtuso, como lo vimos en el caso de la película *Roma* de Cuarón. Un excelente ejemplo lo describió Roland Barthes (1986) cuando se refirió al símbolo de la lluvia de oro que derraman dos cortesanos al joven Zar en el análisis del fotograma de *Iván el Terrible* (Sergei M. Eisenstein, Rusia, 1945), donde explica tres niveles de sentido: el informativo, el simbólico y el de la significancia. Respecto al nivel simbólico de esta imagen, Barthes afirmó:

Este nivel resulta estar estratificado. Por una parte, el simbolismo referencial: se trata del ritual imperial del bautismo con oro. Por otra, el simbolismo diegético: el tema del oro, de la riqueza (suponiendo que exista) en Iván el Terrible, tendría una intervención significativa. En tercer lugar, el simbolismo eisensteiniano... en caso de que a algún crítico se le ocurriera desvelar que el oro, la lluvia o la cortina, o la desfiguración pertenecen a una red de desplazamientos y sustituciones propia de Eisenstein (Barthes 1986, 49-50).

El simbolismo referencial corresponde a la descripción indicial; el diegético, a la icónica; y el eisensteiniano, a la simbólica. Estos procesos de traducción superan con mucho la descripción literal y árida del signo representado y ubican al analista en un lugar privilegiado para proponer nuevas articulaciones nocionales que explican la imagen.

El nivel de la significancia: el trabajo creativo del análisis.

Sabemos que el interés de Roland Barthes no está ni en el nivel informativo ni en el simbólico. Él propone un nivel que llamó el “nivel de la significancia”, el cual permite al analista salir de la descripción y de la cita, de la traducción de códigos visuales a códigos escritos, para entrar en el terreno de la creatividad teórica. Se trata de distinguir el sentido intencional del autor de la “relación de esa significación con las preocupaciones, los intereses, las maneras de ver, etc., del receptor” (Ducro y Schaeffer 1998, 95).

En nuestro caso hablamos de un lector especializado en el arte fotográfico y cinematográfico, así como en alguna disciplina social o campo de las humanidades. Un lector entrenado para ver y oír más allá de la superficie, con la capacidad de identificar detalles, intertextos y estructuras culturales o autorales. Las preocupaciones del analista no se limitan a la comprensión de la obra, sino que éste procura producir conocimiento social que actualiza la vigencia de sentido de una imagen fotográfica o de una película. Las maneras de ver, a pesar de tener determinantes históricas, son fundamentalmente innovadoras en el analista

que observa y escudriña gracias al filtro conceptual de la teoría, lo cual le permite cierto nivel de generalización en sus hallazgos analíticos. Los modos de ver son el valor agregado del analista a la obra, el lugar de donde habla porque sabe ubicarse en un punto tal, en una perspectiva, que es plausible en cuanto interpretación, y productiva en cuanto conocimiento.

Debo acentuar la idea de que el análisis es también una competencia heurística fundamentalmente creativa. Es la fusión, a la manera de Fauconnier y Turner (2002), de la relación comparativa de ámbitos diferentes que el analista mezcla para construir una interpretación novedosa, con referentes no pensados antes y nociones que explican una imagen más allá de lo que representa o moviliza en su sentido obvio.

El analista no trabaja con la intención del autor. Tal vez considere la intencionalidad autoral explícita o tácita tan sólo como un dato más, pero lo cierto es que, si se atiene a lo que el autor desea, puede caer en un juego de reiteración de sentido, o lo que es peor, pensar que una obra se debe a su creador y no a la actualización de sus lecturas.

El nivel de la significancia para Roland Barthes, aprovechando una metáfora de los medios que nos ocupan, es una mirada de telefoto, una visión de detalle que resalta aquello que el analista considera que tiene potencial de convertirse en conocimiento. Al no atender a la intencionalidad del sentido obvio, el sentido obtuso permite el trabajo libre de la interpretación y la modelización de lo que una imagen “posee” o propicia como significación:

El sentido obtuso podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones. Si pudiéramos describirlo (lo que sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del haiku japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido) (Barthes 1986, 62).

Exacto, el analista da cuenta de los acentos, de las irregularidades de un texto plagado de informaciones y significaciones, es decir, de sentidos obvios que impone el autor, el género discursivo de la fotografía o de la película (ficción, documental, moda, retrato), la industria cultural y las opiniones escritas o dichas que abundan en torno de los mensajes que nos interesan. El sentido obtuso, o nivel de la significancia, hace callar la estridencia cultural para que el analista encuentre la pregunta y la estrategia que lo conduzca a restituir la fotografía o la película analizada en una dimensión distinta a la que fue concebida originalmente.

El recurso cognitivo para lograr un análisis suficiente y coherente de una obra, o de una parte de ésta, es el pensamiento abductivo, como he afirmado antes. La conjetura que conduce a una verdad revelada y que es susceptible de validar como conocimiento nuevo y creativo.

¿Qué le hace pensar al analista el análisis? Un segundo texto de creación propia. Un texto escrito que, a la par que traduce, constituye una expresión del pensamiento obtuso. Como dice Barthes, despierta o motiva una interrogante. Una pregunta que moviliza respuestas mediante explicaciones al fusionar tres elementos: la imagen en cuestión, la conjetura abductiva originaria y una argumentación que adquiere forma de razonamiento lógico, datos o informaciones, segundas narrativas a la originaria y giros retóricos que facilitan la relación entre lo que la imagen transporta en su significado con lo que el analista piensa en su significancia.

El crítico está obligado a trabajar con el sentido obvio, con las intencionalidades extra cinematográficas del fotógrafo, del cineasta, del estudio de producción, del periódico, del jurado, es decir, con el universo discursivo que se construye alrededor de una imagen. El crítico se somete a lo que Bordwell llama la “industria de la interpretación” (1995). El analista, por el contrario, no está obligado a hablar de una imagen por encargo. La selecciona por sus arrugas, por sus sutiles acentos de pensamiento, por las irre-

gularidades que producen significancia. El análisis es una interpretación con un solo compromiso: el placer de conocer.

La diferencia entre crítica y análisis consiste en sacudirse las intenciones informativas y simbólicas para trabajar libremente en la relación entre obra y pensamiento analítico. Este trabajo no sólo implica percibir las irregularidades fuera de informaciones y simbolismos, sino que también obliga al analista a entrenarse en las estructuras de significación de la fotografía y el cine. Es un aprendizaje que supera con mucho la idea de lenguajes o códigos, más bien, el analista lee el contenido manifiesto y el contenido obtuso porque ha aprendido a comprender las articulaciones de la imagen con diversos ámbitos sociológicos, psicológicos, semiológicos y artísticos. Posee un amplio respaldo de conocimiento que usa cuando una imagen reclama la presencia de determinado concepto o estrategia interpretativa. No es lo mismo analizar un documental clásico de los años de la Segunda Guerra Mundial que un falso documental en una sociedad que ha dejado de creer no sólo en la imagen, sino en la realidad misma. Tampoco podríamos establecer equivalencias entre el montaje acelerado del impresionismo francés con Gance y Epstein y el montaje por capas de lo que Buckland (2009) llama “películas laberínticas hechas en el seno mismo de la meca del cine demasiado obvio” (Bordwell, 1996), es decir, en Hollywood.

El tercer sentido, el sentido obtuso o el nivel de la significancia, demanda un signo tercero a la Peirce, conocido como “argumentación abductiva”, esa argumentación que fusiona la lógica inductiva y deductiva, el hecho y la teoría, lo particular de la imagen con lo general de la cultura, para dar lugar a un texto conjetural que abre camino a nuevas relaciones lógicas y metafóricas entre obra y sentido.

Me remito a un ejemplo para profundizar en el modo en que la abducción guía el proceso de análisis a partir de la película *La invención de Hugo* del italo-estadounidense Martin Scorsese (2011). Parto de las siguientes premisas:

- La premisa semiótica para afirmar que todo fenómeno cultural tiene una relación con un sistema de significación subyacente. Constituye el fundamento de su inteligibilidad y especificidad, así como un principio de interpretación que se actualiza en la comunicación con la obra.
- La premisa analítica para explicar fenómenos observables en las películas a partir de nociones teóricas que derivan en una modelización que no sólo permite eliminar cierta ambigüedad del sistema de significación, sino que da al analista la posibilidad de comprender los sentidos obtusos.

Ambas premisas fueron puntos de partida de los pioneros del análisis textual cinematográfico: Christian Metz y Raymond Bellour. En *Ensayos sobre la significación en el cine, Volumen 1* (2002), y tras desarrollar su tipología de *La gran sintagmática de la banda de las imágenes en el cine narrativo*, Metz se percató que su propuesta era más aplicable al cine clásico y menos al moderno al seleccionar una película poco representativa para su análisis, *Adieu Philippine* (Jacques Rozier Francia, 1962):

Las ordenaciones sintagmáticas cada vez menos frecuentes en la actualidad lo eran más en la época del cine clásico, más inquieto (como han señalado críticos e historiadores) por agotar todo el arsenal 'retórico' del lenguaje cinematográfico (Metz 2002, 201).

Por su parte, Raymond Bellour, en *Analysis of Film*, retoma a Metz para afirmar que el cine conjuga cinco materias de expresión: palabras, sonidos, títulos escritos, sonidos musicales e imágenes fotográficas en movimiento: "El análisis (...) deriva de la perfecta delimitación del trabajo con la película, pero igualmente de la mezcla de materiales cuya localización está en la materia de expresión del cine" (Bellour 2000, 24). Este autor propuso trabajar con "textos inalcanzables" mediante un sistema de fragmentación.

Por mi parte, y siguiendo a Gerald Mast (1977), concibo al cine como un sistema interrelacionado de tres materias de expresión: el de la imagen, el del sonido y el de la sucesión. El cine es un sistema secuencial, y ahora, en lo digital, simultáneo, de signos audiovisuales. Los signos pueden ser espaciales (punto de vista, angulaciones, encuadre, o temporales (montaje; también pueden ser objetuales (rostros, ropa, voces) o inferenciales tanto provenientes de la narrativa o de la referencia con los mundos posibles que el cine representa (Mast 1977, 11).

Sumo a estos aportes del estudio semiótico del texto cinematográfico, el aporte peirciano sobre el pensamiento abductivo. En este sentido, una propuesta de estudio del cine estaría fundamentada en la interrelación de las dos tradiciones semióticas fundantes. A saber, de la semiótica peirciana recupero el pensamiento abductivo, es decir, la idea de una predicción, conjetura o hipótesis que introduce ideas nuevas en la lógica de algo que puede ser. Esta predicción hace referencia a la inteligibilidad del proceso de semiosis, es decir, de generación de significados. Con base en la semiótica saussuriana, me interesa pensar al cine como máquina semiótica-logopática de pensamientos y emociones que moldea tres materias de expresión: la imagen, el sonido y la sucesión.

En razón de lo anterior, trabajo con la película en un ir y venir de procesos de conformación artística del texto cinematográfico y sus procesos cognitivos de interpretación cultural y hallazgos obtusos en los detalles que afectan logopáticamente el aprendizaje que se deriva del filme.

Considero que en la película *La invención de Hugo* no se habla de la historia de un niño, una niña y un viejo, sino del propio arte cinematográfico, de su especificidad expresiva y de los efectos y afectos que la historia del cine ha propiciado para bien en la humanidad. Una posible argumentación abductiva, y por tanto conjetural, es que la película hace referencia al carácter de máquina del cinematógrafo en su etapa originaria, en un ambiente tecnológico y cultural dominado por muchas otras máquinas,

también presentes en esta película. En este sentido revisemos la relación de máquina del cine que está en la película con otras cuatro propias de finales del siglo XIX:

1. La primera refiere al mecanismo de arrastre que da origen a una de las artes del tiempo: el reloj, la máquina de medición del tiempo.
2. Otra representa el eje narrativo y se trata de un pequeño humanoide mecánico al que llaman “autómata”, el cual, lejos de estar diseñado para escribir, dibuja. Se trata de un misterioso autómata del que surgen las imágenes más famosas de la historia del cine: el cohete en el ojo de la Luna de Méliés (1902).
3. La tercera máquina no es sólo el símbolo de la industrialización, se trata de un objeto de culto de la modernidad porque une a las personas, vuelve accesible al mundo y permite el encuentro cultural. El tren es la primera imagen en movimiento realista que filmaron los hermanos Lumière y motivo de asombro cinematográfico para los espectadores de finales del siglo XIX.
4. La última es la máquina semiótica que fabrica sueños: el cinematógrafo, experimento científico para el estudio del movimiento y divertimento efímero de feria, según los hermanos Lumière, pero que para Méliés se trataba de un sistema mecánico complicado, misterioso y fantástico. Un artificio de magos para engañar al ojo y estimular la imaginación. El cinematógrafo como instrumento de visualización de la imaginación humana.

Estas máquinas son elementos audiovisuales reconocibles en la película, unidos por una trama sentimental, demasiado humana en términos de orgullo y decepción por lo que una persona hace a lo largo de su vida.

Lo que dice *La invención de Hugo* en el nivel de la significancia, de acuerdo con este procedimiento analítico, es que el cine es un

excelente medio para introducir al público en el conocimiento de la magia del propio arte cinematográfico a través de sus inventos y tecnologías, entre las que destacan las destinadas a la creación audiovisual. Asimismo, la película hace evidentes los filtros cinematográficos para pensar el mundo con “las lentes” del cine, las cuales causan extrañeza e inquietud por conocer y un sinnúmero de emociones que nos permiten pensar el mundo en el modo en que el cine moldea el tiempo y el espacio.

El reconocimiento que hace Scorsese a Mèliés está pensado en términos cinematográficos, pues se trata de una película de ficción, de carácter fantástico, que utiliza los artificios modernos del cine de tercera dimensión y el tratamiento computacional para dar a conocer los importantes aportes del mago francés a una humanidad que, por más de cien años, ha asistido a la oscuridad de una sala para soñar con las sombras y luces que emanan de la pantalla.

Aprovecho esta lección de una semiótica conjetural, lógica y de pensamiento argumental que brinda explicaciones novedosas, y la otra semiótica, de corte estructural, de interdependencias simbólicas y relaciones culturales de cooperación interpretativa, para remitirme ahora a un ejemplo de análisis visual que pone en evidencia el engaño de nuestras percepciones en un juego obtuso de sentido con un soporte cuasifotográfico. El ejemplo forma parte de una imagen del artista visual de origen brasileño Vik Muniz (1961). El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey presentó en el año 2017 una retrospectiva del artista. En una de sus múltiples series, titulada ‘Migrant Mother’ (after Dorothea Lange, from Pictures of Ink) (2000), Muniz exhibe una obra que remite en apariencia a la fotografía original de esta famosa fotógrafa norteamericana (1936). El soporte de la imagen de Muniz no es el resultado de la acción de la luz en una gelatina emulsionada con haluros de plata. Por el contrario, la existencia física de esta imagen, según la ficha técnica, la define el artista como una impresión con base en el procedimiento de obtener un positivo directo a partir de otro positivo conocido como “cibachrome”, pero si uno se acerca

a la imagen y la ve con detenimiento lo que logra percibir no es una fotografía de este artista de la famosa fotografía de Lange, sino una composición hecha con basura finamente entrelazada y organizada de tal modo que a la distancia da la apariencia de ver la histórica imagen de la madre migrante.

Si atendemos a la relación de la imagen con su objeto, en términos peircianos, se puede afirmar en primera instancia que se trata de un signo icónico cuyo referente es otro signo indicial (la fotografía de 1936), convertido en símbolo visual del sufrimiento de la migración durante la Gran Depresión estadounidense. Sin embargo, la imagen de Muniz no se define por su objeto, sino por signos visuales obtusos que escapan a las clasificaciones semiológicas del signo en relación con su objeto, pero que se aprovecha de éstas para que los lectores reconozcan y, al mismo tiempo, duden de lo que ven.

Existe un desplazamiento sígnico que ubica la obra de Muniz en otra triada. ¿Cómo se puede nombrar al signo semejante a otro signo, parece ícono, pero que además se ha convertido en un símbolo cultural y ha dejado de tener un soporte de contigüidad con su objeto para conformarse por fragmentos de basura?

Juan Magariños (2008) propone una estrategia didáctica que nos puede ayudar a comprender el juego obtuso de esta imagen. El analista-investigador de origen argentino recurre a una serie de preguntas según el tipo de signo peirciano del que se trate. Magariños plantea los siguientes cuestionamientos que clasifican a esta imagen como un legisigno indicial remático¹. Es un legisigno porque las convenciones de valoración de la imagen no sólo están en la autoría de Muniz como artista plástico reconocido interna-

1 Las preguntas, según Magariños son: 1) para el legisigno: ¿cuáles son las reglas o normas convencionales que intervienen en su valoración?; 2) para el index: ¿cuál es el resultado de la combinatoria de esa materia prima que concreta su existencia?; 3) para el rema: ¿de qué sistema disponible de características perceptuales podría extraer el analista (seleccionando y excluyendo) las que considera adecuadas para hacer posible su aparición? Consúltese <http://www.magarinos.com.ar/>, recuperado junio 2020.

cionalmente, sino principalmente en el intertexto de la fotografía de Lange, considerada la imagen que sintetiza la noción de crisis económica y social gracias a la captura de un instante de indiferencia en un momento de desesperación de una madre que debe procurar alimento y crianza a sus hijos. Esta relación intertextual es precisamente la que nos obliga a preguntarnos sobre la naturaleza, o más precisamente la nueva naturaleza, de la materia prima con la que está hecha la imagen. Y es aquí donde Muniz, en su obra completa, nos enseña cómo más allá de que una imagen esté hecha de haluros de plata, píxeles, puntos blancos y negros, basura, recortes de periódico e, incluso, soldaditos de plástico, el resultado de la relación de uno con la imagen siempre está mediado por la terceridad, por el mundo de los símbolos. La fotografía de Lange fue testimonio indicial al momento de la captura, símbolo cultural cuando circuló en los medios de la época, y referente para la imagen de Muniz que se muestra cual ícono al original. Sin embargo, esta imagen obtusa escapa a la explicación de pensar la nueva materia prima netamente como indicial. También es icónica, pues se parece a la imagen de Lange, guarda cualidades reconocibles de la fotografía de 1936, pero no es la fotografía ni mucho menos debe su existencia a la captura del momento. Muniz activa nuestra memoria para despertar el interés sobre los regímenes de verdad que sostiene la imagen, tres en este caso: el del origen fotográfico, el del símbolo de la crisis y el de semejanza a una imagen pre-existente, pero ninguno de los tres es por sí sólo el de la obra de Muniz. Más bien, la condición obtusa de esta obra plantea interrogantes sobre nuestras ideas de percibir el entorno natural y cultural.

Este legisigno indicial remático pertenece a un sistema que cuestiona la verdad en lo que vemos a partir de un juego de percepción de seguridades culturales y cuestionamientos de esas seguridades, ya sea tan sólo al recorrer la obra, acercándonos o alejándonos, y fijar la vista en una perspectiva que revela otra imagen en la imagen misma, lo que nos sorprende, no por la creatividad o virtuosismo del artista, sino porque exhibe nuestra ingenuidad de creer que algo

existe fuera de nuestra percepción. El rema, como dice Magariños, muestra las relaciones constitutivas de una estructura; en este caso, de la estructura de la percepción del sentido obtuso.

En los dos ejemplos desarrollados aquí existen otros aspectos a los que debo hacer referencia porque también forman parte de las estrategias cognitivas del analista para revelar los diversos significados de una película o de una fotografía. Me refiero a dos principios: el principio de cooperación interpretativa y el principio de comunicación (Grice 2005). Ambos ponen en escena un tipo de interacción intelectual del analista en relación con las obras. Son principios de cooperación en la medida en que, en una situación comunicativa particular, el analista acepta la obra en su dimensión de posibilidad de interacción cognitiva, de aprendizaje y descubrimiento, de revelación y enriquecimiento cultural. Una fotografía o una película son pretextos comunicativos para el estudioso pues han movilizado algún tipo de interés intelectual, por lo tanto, éstas son aceptadas en primer término como reales en su materialidad física, es decir, efectivamente son películas y fotografías cuya definición está validada porque pertenecen a un *corpus* de productos audiovisuales con determinadas características fácilmente identificables. A su materialidad le corresponde cierto tipo de contenido y tratamiento, el cual es motivo de análisis al revelar algo que en una lectura primera y superficial no aparece. La obra debe llamar al analista porque tiene una condición para su estudio profundo, aunque la obra en sí misma pueda cuestionarse por la calidad de su hechura o tratamiento político. Asimismo, las fotografías o películas que el analista selecciona para conformar un *corpus* de estudio deben ser pertinentes para el marco conceptual, los filtros teóricos y las metas de conocimiento que se derivarán del análisis. Este contexto constituye el punto de partida del principio de cooperación. El analista está en posibilidad de entrar en comunicación con la obra en la medida en que reconoce en ella su existencia, una cualidad que demanda el análisis y es punto de partida de una actividad intelectual creativa.

Por supuesto, se espera que las fotografías y las películas tengan cierto nivel de inteligibilidad. Por suerte, al ser ambas signos de la segundidad que remiten o cuestionan al objeto representado, la ambigüedad disminuye considerablemente, por ejemplo, comparadas con la poesía o las imágenes abstractas. Si bien existe el cine de autoría que se niega a la comunicación superficial e inmediata, es muy difícil hablar de un movimiento fotográfico fundamentado en su imprecisión y vaguedad. Pero para el analista no basta, hemos visto, el nivel de la información en su búsqueda de sentido. Las imágenes poseen una especie de transversalidad cultural que las hace atractivas en diversas situaciones de comunicación. Son representantes de la modernidad de toda sociedad contemporánea, de ahí que, cuando en un país se suspenden las funciones cinematográficas o se prohíbe la libre circulación de fotografías, el hecho se convierta en noticia mundial. No contar con estas imágenes en la cotidianidad es una señal de atraso y autoritarismo. Por tanto, la inteligibilidad es un sistema de significación básico compartido socialmente.

El analista establece también relaciones cognitivas racionales y emotivas con las películas y las fotografías. En esto he insistido como razón logopática, es decir, el encuentro con estos objetos culturales nos afecta de algún modo y despiertan nuestro interés por saber algo más. Se trata de un “otro” convertido en medio y mensaje a la vez, una “cosa” que tiene existencia afectiva para nosotros y con la que, en consecuencia, establecemos un vínculo comunicativo. Por supuesto que no estoy hablando del diálogo, pero tampoco creo que los medios y sus mensajes sean productos inertes y ajenos a nuestros vínculos cognitivos con el otro. Las imágenes no las pienso como ventanas al mundo en este contexto, más bien vehiculizan mediaciones culturales y subjetivas entre un otro objeto y un yo sujeto.

La cooperación interpretativa y la cooperación comunicativa se complementan en el trabajo del análisis para dar cuenta de lo que dicen, nos dicen, me dicen, sugieren o seducen, las películas

y las fotografías en lo personal y en lo cultural. Revelar los modos del decir de estas expresiones artísticas es el resultado de cooperar con ellas, de complementar sus múltiples significados, de actualizar sus mensajes en otros contextos de enunciación, pero también de cuestionarlas y entrar en tensión.

La cooperación es un acto pragmático por excelencia, pues el analista debe dar cuenta de qué hacemos los usuarios de los signos tanto al producirlos como al consumirlos. Nos interesan estos signos visuales porque, a partir de su articulación en algún tipo de mensaje, nos ayudan a desplegar todo un universo de creencias, conocimientos compartidos, premisas e inferencias que constituyen un logro, el de la comprensión.

Ubicar la cooperación en la pragmática nos permite considerar un principio que da origen al acto comunicativo: la intencionalidad. Los seres humanos hemos creado complejos sistemas de comunicación, de tal forma que somos seres en permanente e ininterrumpido proceso de semiosis, es decir, en la medida en que significamos ilimitadamente, respiramos. Las fotografías y las películas, además del sentido informativo, cultural y autoral del que dependen para su existencia social e inteligibilidad cognitiva, vehiculizan efectos racionales y afectos. Son obras abiertas a la interpretación capaces de activar en nosotros, con tan sólo con un guiño sígnico, campos semánticos, estructuras sintácticas y usos pragmáticos, en suma, movilizan el deseo de conocer gracias a ese susurro que seduce nuestro interés.

A la apertura interpretativa de las imágenes que nos ocupan le corresponde una actividad de búsqueda para cerrar significados. Una búsqueda fracasada porque las interpretaciones de una obra son tantas como sus actualizaciones a lo largo del tiempo y en diferentes contextos culturales. No obstante, cerrar el significado, salir del análisis, reflexionar sobre la fotografía del periódico matutino, despertar a la somnolencia imaginativa tras dos horas de proyección de un filme, forman parte fundamental del ciclo comunicativo entre autor, obra y receptor. A lo largo de este ciclo

se activó una serie de estrategias cognitivas que ayudó al analista a disminuir la ambigüedad de ciertos aspectos obtusos del texto visual. El analista infirió, a partir de pistas semánticas, la intencionalidad del texto y con estas inferencias conformó una argumentación que dio cuenta de algún aspecto de la imagen.

La cooperación para interpretar y la cooperación para comunicar trabajan con la idea de orientar la intencionalidad del texto hacia la intencionalidad de comprensión del analista.

Bordwell (1996) recurre a la psicología para hablar de la interpretación del espectador de cine en un determinado contexto de enunciación, es decir, una situación netamente pragmática. Para este autor, interpretar una película implica dos actividades psicológicas que son interdependientes: percibir y pensar. La percepción abarca tanto los fenómenos físicos de la luz que dan origen a la imagen como la actividad de los sentidos, el cerebro y el pensamiento que permiten comprenderla en una determinada situación cultural.

El puente de unión entre percepción y pensamiento es el lenguaje, o más precisamente, una de las formas lingüísticas que adquiere éste para dar cuenta de razonamientos lógicos y explicativos: la inferencia. El espectador infiere a partir de pistas visuales y narrativas el sentido de la imagen. Esta inferencia, es a la vez, confrontada por la propia percepción de formas, contrastes, sugerencias de movimiento, colores y objetos reconocibles. El espectador construye inferencias probables que, en el caso de la linealidad narrativa, son corroboradas o no durante el transcurso del relato. La inferencia, en términos de Bordwell, es una conjetura que guía la cooperación interpretativa. Él le llama “hipótesis”:

La percepción tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables respecto a lo que hay en el exterior (...). El organismo interroga al entorno en busca de información que después se comprueba respecto a las hipótesis perceptuales. La hipótesis es, en consecuencia, confirmada o rechazada; en este último caso, se genera una nueva hipótesis (Bordwell 1996, 31).

A diferencia de la percepción directa con el mundo sensible, las fotografías y las películas, como expresiones artísticas, constantemente confrontan, niegan, desplazan o confirman de otro modo al habitual las inferencias que resultaron de la interpretación. Se trata de una relación de permanente replanteamiento de significados o de negociación que pretende alcanzar un nivel satisfactorio de legibilidad para el analista sobre aquello que la imagen le suscitó.

Bordwell afirma que “al encontramos con el arte, en vez de concentrarnos en los resultados pragmáticos de la percepción volvemos nuestra atención hacia el propio proceso. Lo que es inconsciente en la vida mental diaria se convierte en atención consciente” (Bordwell 1996, 32). El analista, por tanto, trabaja en un ir y venir entre percepción y pensamiento, entre imagen e inferencia, que le son pertinentes para construir explicaciones de su propio proceso de significación. En otras palabras, el analista, cuando descompone y recompone una obra, no está refiriéndose tanto a la obra misma o al contexto de ésta, sino a un esquema de reconstrucción de percepción y sentido a partir de la manipulación de lo que Bordwell llama “factores psicológicos”. El analista recurre a sus conocimientos, creencias y experiencias previas para reconocer la imagen y establecer las primeras hipótesis, no sólo porque le son familiares los sujetos y objetos representados, sino también porque percibe las fotografías y las películas de acuerdo con esquemas culturales que les han dado una caracterización ontológica y pragmática en nuestras vidas, como considerar testimonio histórico una fotografía blanco y negro, o bien, reconstruir cronológicamente la fábula de una película que presenta temporalidades no lineales. Dos factores psicológicos se interrelacionan entonces a partir de lo dicho: los saberes del analista y la percepción cultural, agregaría también obtusa, de la imagen analizada. Este es el modo en que funciona la inferencia.

Una pregunta resulta pertinente en este momento de la reflexión sobre el papel del analista: ¿existen límites para las inferencias, para la argumentación conjetural? No tengo una res-

puesta definitiva, más bien considero que se debe dar una respuesta provisional que ponga a debate la idea de los límites de la capacidad humana de inventar e imaginar. El analista ejerce una actividad intelectual conjetural y creativa, de lo contrario puede ser encasillado como una persona que pone a prueba modelos y taxonomías de interpretación, siguiendo la más pura tradición semiológica estructuralista. Prefiero concebir al análisis como una actividad perceptual, cognitiva e inferencial que trabaja el texto fotográfico o fílmico a partir de estrategias pertinentes de acuerdo con la forma artística y con el contexto cultural que en su hechura proponen las fotografías y las películas en lo particular como detonantes de la interpretación. En otras palabras, estos mensajes audiovisuales dan pistas de cómo se pueden analizar según su articulación signíca y referencia cultural.

El análisis de las películas.

Con base en tres libros de cierta continuidad temática (Warren Buckland 2006, 2009 y 2014), es posible establecer un modo diferente de comprender e instrumentar el análisis de las películas. Me centraré primero en un desarrollo netamente de lo cinematográfico por parte del autor que he elegido para orientar las siguientes reflexiones. Posteriormente, me referiré a la fotografía en cuanto a sus alcances analíticos.

Warren Buckland propone en estas publicaciones un interesante debate sobre el modo en que el analista de películas particulares concibe su trabajo a partir de una triple diversidad de cinematografías en cuyo eje se ubica el cine de Hollywood. Lejos de la típica división entre cine de géneros y cine de autor, Buckland prefiere una terminología para clasificar las películas que provienen de constantes económicas y estilísticas, es decir, de la intención de qué es una película en un proceso social que la convierte en producto para el consumo o en obra de arte.

Esta clasificación que propongo a partir de la lectura de sus libros más de corte analítico que teóricos-abstractos es útil para

concebir el trabajo del análisis en las siguientes relaciones fundamentales: del trabajo con la obra cinematográfica, del trabajo de ésta en su contexto, y de la obra y su contexto juntos como vehículo de la significación que estudia el analista.

Para Buckland, en la cinematografía mundial, cuyo referente es el cine de Hollywood, existen grandes tendencias de composición de la forma cinematográfica según el modo de producción en el que se ubiquen. Modos que no guardan una relación cronológica entre ellos y más bien tienen presencia simultánea a lo largo de la historia del cine.

Estas tendencias se pueden resumir en las siguientes cinematografías que conjuntan películas:

1. Empacadas y listas para repartir² (Buckland 2006).
2. Enigmáticas, autistas, difíciles, laberínticas o puzzles (Buckland 2009).
3. Enigmáticas y empacadas a la vez (Buckland 2014).

Las clasificaciones contemplan tipos ideales de directores, películas y espectadores, —yo agregaría analistas—, quienes construyen y reconocen la intención de sentido de un filme porque se ejerce cierto trabajo e intención con la materia prima audiovisual, llamada también “forma cinematográfica”, junto con una poética que se expresa en dos grandes tendencias estilísticas: las provenientes del autor y las que son impuestas por rituales, lógicas y hábitos de creación industrial. El estilo no es sólo el resultado del genio creador de un director excepcional, también está determinado por condicionantes tecnológicas, culturales y económicas; el respeto a estas determinantes no siempre deriva en un trabajo estandarizado y banal, es decir, en un cine excesivamente obvio, pues también la expresión creativa tiene cabida.

El análisis implica conocer, extraer, describir y referenciar la forma cinematográfica en relación con la poética del director a

2 “Packing-and-deal-making”.

partir de pistas reconocibles en cuanto a sensibilidad y tratamiento de la forma. El saber hacer del cineasta es en sí su poética, conformada por un estilo autoral o industrial y sus competencias artísticas sobre el arte cinematográfico. Es posible reconocer la habilidad del director que se traduce en el tratamiento audiovisual que se muestra en un filme en particular y, por lo tanto, el analista puede identificar. Esta habilidad consiste en conocer el proceso de visualización de la relación espacio-tiempo de la película tanto en la puesta en escena como en el montaje, así como su tratamiento secuencial y/o simultáneo en pantalla. Se trata de un trabajo de reconocimiento y reconstrucción de los modos de representación espacio-tiempo según el tratamiento expresivo propio de la sensibilidad del director: “cada técnica fílmica necesita ser evaluada según cómo ha sido usada para representar cierto contenido, y cómo funciona (o no funciona) en relación con la puesta en escena o las estrategias narrativas en una secuencia o escena particulares” (Buckland 2006, 51).

El análisis de una película contempla el estudio de la habilidad del director para manipular la forma cinematográfica, moldeada según rutinas autorales o industriales en la construcción de un mensaje con cierto sello estilístico. Esto permite al analista reconstruir el proceso de creación de una película según las intencionalidades explícitas e implícitas de un film. Y es precisamente el énfasis entre la organicidad de sentido de una película y su ambigüedad de significados lo que está debatiendo la triple clasificación mencionada líneas arriba.

Las películas “empacadas y listas para repartir” acentúan, en su intención y hechura, el proceso económico que siguen los *blockbusters* hollywoodenses, cuya finalidad es preservar la unidad orgánica, el sentido obvio, en cada secuencia que compone un filme, porque el modo de producción, esto es, la película en su función de mercancía altamente rentable, demanda una rápida y eficiente recuperación de la inversión y una considerable plusvalía: “Un *blockbuster* puede ser definido en términos de dos variables: las altas sumas involucradas

en su producción y promoción mercadotécnica, así como por la cantidad de ingresos recibidos” (Buckland 2006, 17).

El análisis de estas películas fáciles, obvias, comerciales y condescendientes, ¿es igualmente simple? No, no lo es. El proceso de análisis requiere de algo más que “buen gusto” para conocer los significados formales y culturales de una película. Todo análisis implica un ejercicio intelectual complejo en el que se relacionan conocimientos especializados y conjeturas innovadoras. El análisis de las películas empacadas y listas para repartir constantemente tensiona la estandarización genérica y de contenido que sobresale en la superficie con una serie de detalles formales y narrativos que escapan a la obviedad.

Tampoco se puede hablar de una “industria del análisis”, como sí se puede hablar de una industria cinematográfica que tiende a la homogeneización de sus productos, o bien, de una industria de la interpretación, como llamó David Bordwell (1995) a la crítica cinematográfica que sigue esquemas para construir un juicio plausible, genérico y ambiguo sobre el valor de una película.

El analista valida su argumentación siempre considerando el texto cinematográfico como evidencia que corrobora y se discute. Sin embargo, este tipo de películas resultan un reto de análisis más en lo que se dice que en el modo en que se dice. Las temáticas suelen ser el motivo del análisis porque “el dispositivo cinematográfico”, en términos de Jean Baudry (1975), funciona para reproducir una realidad que se muestra, gracias al tratamiento de la imagen y del montaje, como naturalizada. La enunciación, el aquí y el ahora de la película, se desplaza y queda en segundo plano para que se acentúe el efecto de realidad y con ello evitar el cuestionamiento de que una película es también un modo de reproducir una ideología. En este tipo de películas el estudio de la forma no suele ser pertinente al menos que se tenga la intención de corroborar cómo el modo de producción determina la construcción ideológica de un filme o de un *corpus* que reproduce ciertas regularidades.

El análisis de las películas “simples” demanda identificar la estandarización formal en el contexto de diversas temáticas narrativas. Es útil para clasificar géneros y tratamientos históricos de la imagen y el sonido al dar cuenta del proceso histórico de homogeneización con la finalidad de crear productos legibles para la mayoría de las personas. La pregunta central se puede plantear de la siguiente manera: ¿de qué trata una película? Las respuestas especializadas suelen inclinarse por respuestas que en la diversidad de tópicos llegan a un punto mínimo de interpretación: reflejan algún aspecto de la sociedad, incluso si son películas sobre seres sobrenaturales o fenómenos poco comunes. La alegoría aparece como recurso de aleccionamiento cultural.

Lo importante de estas películas es mantener la coherencia en la unidad orgánica del relato para que las inferencias del espectador no fracasen y con ello se complique la búsqueda de sentido. El análisis sistemático, es decir, aquél compuesto por una serie de estrategias de descomposición y recomposición formal y de contenido, es el pertinente para las películas empacadas porque permite ordenar y jerarquizar una materia de expresión estandarizada. El recurso cognitivo más común consiste en identificar elementos y explicar cómo interaccionan con otros en cuanto a cantidad y pertinencia de información a favor de una película que “refleja la realidad”. Estas películas deben ser redundantes porque así evitan los cabos sueltos. Si un espectador no comprende algún aspecto de la trama, se debe reiterar de tal modo que no exista, al final, ninguna ambigüedad, y con ello algún sentimiento de fracaso interpretativo. La pertinencia es la cualidad “útil” que tiene la información para facilitar la comprensión justo en el momento en que lo necesita la película. Si bien existen pistas redundantes en el cine empacado, la pertinencia cobra especial relevancia porque la forma y el contenido cinematográficos están al servicio de una pretensión de universalidad cultural.

Las películas enigmáticas, *puzzles films* en la noción de Buc-land (2009), no responden a los hechos externos, a la realidad

sensible, ni a la representación ideológica dominante. Son, siguiendo a Hugo Münsterberg (1916), películas que funcionan con las características internas de la mente en cuanto a la relación espacio, tiempo y causalidad. La linealidad temporal y la unicidad del espacio físico, junto con la noción de que todo efecto tiene una causa, se relativizan en un cine “autista”, complicado, que expande el entendimiento de los fenómenos naturales y de la sociedad en sí al mostrar otras relaciones netamente cognitivas. En las películas enigmáticas, los recursos visuales y narrativos se amplían para mostrar la no linealidad en la presentación de las acciones, los tiempos circulares, la fragmentación del suceso espacio-temporal, así como vacíos, decepciones y estructuras narrativas laberínticas y ambiguas, abiertas a las coincidencias y a la sinrazón (Buckland 2009, 5-6).

Estas películas son herederas de las políticas de múltiples cines de autor, provenientes de Europa, América Latina, Asia y del cine independiente norteamericano. En ellas se desplaza la unidad orgánica que da cuenta de un mundo representado por una suerte de ambigüedad del universo fílmico autosuficiente, autorreferencial y que problematiza los modos de representación y las temáticas de las cuales se inspira. Más que entretener, afirma Buckland, enredan tramas, y yo agregaría, también la forma fílmica que deja de considerarse sobre valores de cantidad y pertinencia, para concebirse a partir de la duda, la confusión y el caos.

Estas películas no son ilegibles. Siempre proponen pistas para su interpretación, pero sí demandan un tipo de análisis diferente al sistemático. Buckland propone llamarlo “conectivo” y se caracteriza por describir:

las relaciones entre objetos y conceptos en situaciones particulares, con el objetivo de descifrar la estructura general de sentido. Dicho análisis no es jerárquico, se mueve horizontalmente, rechaza el modelo de superficie y profundidad (análisis sistemático del tipo de Raymond Bellour, 2000), reemplazándolo por el de conexiones múltiples en la superficie.

Las películas difíciles o *puzzle* no se reducen a la explicación de caminos bifurcados —como afirma David Bordwell (1996)—, pues trabajan con estructuras laberínticas y abiertas, y operan en dos niveles: el de la narrativa y el formal manierista (Castellanos 2012, 28).

Para el estudio de una narrativa laberíntica, cuyo modelo es la memoria, la fantasía y la proyección del pensamiento humano, resulta útil recurrir a la productiva división de los formalistas rusos (Albèra, 1998) entre trama o *syuzhet* y fábula. Mientras la trama presenta un modo de organización formal del contenido propuesto por el cineasta, sin relación cronológica o causal aparente y obvia, la fábula es realmente una reconstrucción temporal que hace una persona sobre aquello que vio al reorganizarlo según algún principio de legibilidad y que ayuda a entender las secuencias que conforman una película en una nueva organicidad que no es la del director.

La trama compuesta por el autor, junto con la fábula reorganizada por el espectador, constituyen la primera estrategia analítica para las películas enigmáticas. La legibilidad de las películas enigmáticas no se logra ajustándolas a un sistema orgánico de sentido, sino gracias a la asociación de conexiones múltiples de lo que la película transporta en cuanto a imágenes, sonido y relato.

Asociar lleva consigo una actividad cognitiva de relación conceptual de ideas y hechos que se derivan de la película. Se trata de establecer correspondencias abductivas verificables en el texto fílmico. Al no tener el referente de la estandarización, el analista valida su interpretación con argumentos que explican de modo particular y no genérico. No relativiza sus hallazgos de conocimiento, más bien, los pone a debate.

El nivel de lo formal manierista se refiere a la libertad con la que el cineasta moldea la materia de expresión cinematográfica con el espacio que se traduce en la puesta en escena y la puesta en cuadro, es decir, la relación entre los elementos visuales de una imagen en movimiento con la actividad de la cámara para

reforzar o contradecir los significados de objetos y personas. El otro componente de la materia de expresión cinematográfica trabaja con el tiempo mediante un procedimiento cognitivo de relación sintáctica y semántica que se da entre temporalidades yuxtapuestas en el montaje.

La principal característica del tratamiento manierista consiste en construir sentidos intrincados entre contenido y forma, sea porque representan símbolos enigmáticos, signos desplazados de sus contextos de enunciación original o porque se problematiza la intención de comunicar algo a alguien al emplear recursos audiovisuales y narrativos ambiguos y sin referentes identificables. El analista frente a las películas difíciles o *puzzles* debe aprender a convivir con el fracaso de la comprensión.

El sentido narrativo y formal de estas películas tampoco está en la intención de un autor con un particularísimo punto de vista sobre el arte cinematográfico. No es nada productivo para el análisis de las películas corroborar la sinrazón o el simbolismo esotérico de un director. Más bien, el analista sólo puede superar la frustración que causa la búsqueda de un sentido incompleto gracias a las asociaciones narrativas y formales que aparecen en el filme con relación a una serie de referentes laberínticos y enigmáticos que se revelan en su complejidad tan sólo en parte, pero que son suficientes para explicar los efectos de sentido que la película suscita. El analista debe dar cuenta, más que del contenido y la forma por sí misma, del modo, del cómo el particular manierismo del director acomoda en pantalla la materia de expresión cinematográfica. Las vanguardias históricas de principios del siglo XX son ejemplo elocuente para demostrar cómo las películas enigmáticas, si bien rompen con todo patrón de sentido obvio, pueden partir de una serie de principios que buscan intencionalmente el fracaso comunicativo y la exigencia de lecturas críticas, de forzar el pensamiento asociativo del espectador en esa búsqueda del sentido fracasado.

Gabriele Buffet afirma, en un texto que publica en 1917 (Albèra, 2009), una idea tan precisa sobre la vanguardia artística en el cine, aún en relación con la pintura, que nos hace pensar tanto en el caprichoso proceso de la creación artística como en el enigma de proponer una lectura generalizable y consensuada: “la blanca inquietud de nuestra tela”. El nerviosismo, la expectativa y la disposición por significar a partir de imágenes y sonidos que emanan de la pantalla resumen la inquietud de verse frente a frente con la blancura de una pantalla, o un lienzo, que puede transportar lo que sea una vez que el desfile de luces y sombras se refleje en esa superficie:

la pantalla desprovista de proyecciones, iluminada solamente por la luz del proyector (...) la blanca inquietud de nuestra tela, si bien apela a la provocación del público (...), no por ello deja de ser menos receptivo ante todo a su valor poético objetivo (...) (Albèra 2009, 87-88).

Los cineastas enigmáticos son una especie de poetas de la narrativa y la forma que demandan, en un nivel de interlocución erudita, a un analista convertido en filósofo que busca y sabe cómo encontrar los significados profundos de una superficie inquietante, una blancura de la nada que reta al intelecto.

Las películas enigmáticas tienen la importante función de la renovación del arte cinematográfico al romper purezas formales, como la del cine clásico, al ir en contra de las estructuras narrativas fáciles y obvias, como las de las películas empacadas, y la función de sacar de su zona de confort al espectador al provocar experiencias cognitivamente desagradables y frustrantes. Asimismo, producen un analista que aprende a asociar significados aleatorios, fragmentados y heterogéneos.

Las películas que son al mismo tiempo enigmáticas y empacadas se caracterizan porque tensionan la unidad orgánica de una película mediante el empleo formal y narrativo de una serie de “excesos” autorales. Son películas que trabajan en los márgenes

de un centro de gravedad conservador. Ejemplo histórico es la idea extendida en los estudios cinematográficos sobre el papel del autor en el cine hollywoodense. Mientras que al cine empaçado le corresponde un modo de producción industrial y un principio de máxima legibilidad en cuanto a forma y contenido cinematográfico, el cine enigmático rescata el valor de independencia creativa para hacer películas a partir del principio de máxima confusión formal y narrativa. Históricamente, estos regímenes, el cine clásico *versus* el cine de autor, se han presentado en *corpus* separados de películas según criterios de clasificación por director, nacionalidad o tratamiento formal. Por ejemplo, el cine europeo respecto al cine hollywoodense.

Gilles Deleuze (1983 y 1986) explicó de modo profundo y magistral cómo funcionan los signos en dos grandes sistemas audiovisuales cinematográficos que se constituyeron durante el siglo XX gracias a la evolución de los usos artísticos y sociales del cine, el momento de una coyuntura política e histórica, y la innovación tecnológica incorporada en lo que él pensó como el proceso de emancipación de la cámara. La imagen movimiento, la de la gran forma narrativa, es opuesta a la imagen tiempo, que trabaja con signos visuales y sonoros independientes del relato:

Se puede afirmar que el cine clásico, narrativo y sensorio-motor, produjo un pensamiento unívoco, mientras que la ruptura del cine moderno, de situaciones ópticas y sonoras puras, rompió con el vínculo tradicional, casi utópico, del hombre con su entorno. Mientras el cine clásico nos propuso una ilusión de mundo verdadero, el moderno nos lo reveló sólo como creencia que no remite a una adecuación mimética o analógica entre cine y mundo, sino a la presencia en pantalla del tiempo mismo (Castellanos 2012, 195).

Buckland (2014) retoma el debate sobre el papel de la innovación tecnológica en la influencia de las películas enigmáticas y empaçadas a la vez, propias de una tendencia hollywoodense con

influencias diversas provenientes de ámbitos antes irreconciliables, pero que con la llegada del cine digital se interrelacionan para dar lugar a otro tipo de cinematografía, es decir, el cine ha logrado expandirse con la tecnología digital, pero lo digital ha hecho que el cine relacione su materia de expresión signaléctica, para usar la noción de Deleuze (1983), en otro régimen audiovisual que apenas inicia.

La pregunta pertinente es, ahora, ¿qué cambios ha producido la era digital en el cine? Manovich (2013) habla de cómo la cultura del *software* está cambiando los referentes sobre los cuales se construye la imagen cinematográfica y el modo en que la lógica de programación y funcionamiento de las interfaces, tanto en su presentación en pantalla como en su fundamento informático, afecta las narrativas y las imágenes que el cine muestra en la actualidad digital.

Stewart precisa esta idea en los siguientes términos: “en la ilusión continua que propicia la pantalla, ¿cómo pueden los efectos cinematográficos aludir a sus propios medios de visibilidad —a las tecnologías que generan o imprimen— y luego proyectan en sus imágenes? (Stewart 2007, 1) Y es que las imágenes enigmáticas y empacadas a la vez, debido a su origen contradictorio, son autorreferenciales. Esto obliga al espectador, y al analista con mayor razón, a preguntarse acerca de los mecanismos que las constituyen en lo formal, en lo narrativo y en lo social, en el contexto de procesos culturales propiciados por lo digital:

Dos paradigmas de la representación conviven en la cinematografía virtual: el de la potencia de la imaginación y el del registro fiel de la realidad. Fantasía y realidad conforman, a su vez, un doble desafío, al mostrar en pantalla la imaginación de la humanidad mediante la fidelidad de la reproducción cinematográfica. Se trata de una realidad reensamblada que por sí mismo el cine nunca hubiera logrado y que la computadora posibilitó en la medida en que los lenguajes de programación trabajan para imitar el mundo natural y cultural

que nos rodea. Las imágenes híbridas no son una curiosidad tecnológica propia de los efectos especiales, más bien son una práctica cada vez más extendida que concierne a la cultura audiovisual contemporánea y a los usos culturales de los nuevos medios (Castellanos 2012, 203).

Buckland (2014) reconoce las influencias que ayudan a entender cómo Hollywood produce películas cuya legibilidad no es obvia, pero que tampoco atentan a la comprensión de la trama y de la fábula. Digamos, complican su lectura, pero no la frustran. Estas películas a la vez laberínticas y predecibles son un tercer tipo de régimen que, siguiendo a Deleuze, podría nombrar como “imagen contradicción”, cuyos rasgos provienen, en mi opinión, de tres campos:

1. El de narrativas modulares, laberínticas y enredadas, pero fusionadas con lógicas del relato que se muestran obvias y predecibles.
2. De las estructuras de los nuevos medios digitales de bases de datos (recuperar y usar), de realidades virtuales (mundos paralelos de existencia física imposible) y de temporalidades no lineales (la construcción del montaje en pantalla a partir de espacios y tiempos en simultaneidad).
3. La cultura digital contemporánea aprovecha el potencial del hipertexto, es decir, la condición modular de objetos de programación, y beneficia a la interrelación entre texto, imagen y sonido en múltiples pantallas que influyen unas a otras; en este sentido, el cine ha sumado a sus influencias tradicionales de la pintura, el teatro, la ópera y la literatura, las lógicas de producción cultural de los videojuegos y el diseño del *software* de posproducción, así como los principios de animación, desplazando la base fotográfica del registro y con ello los supuestos de un cine como una ventana abierta al mundo.

Podemos mencionar como ejemplos de esta tendencia de películas que trabajan entre la transparencia del mensaje y los recursos

para obstaculizar la comprensión: *Gravity* (Cuarón, 2013, Estados Unidos) o *Interstellar* (Nolan, 2014, Estados Unidos y Reino Unido), ambos filmes narran una historia sencilla y, prácticamente, familiar, pero muestran imágenes imposibles que son materia de especulación de la física y la filosofía. Estas secuencias dificultan la comprensión por la novedad de poder percibir en su esencia el tratamiento cinematográfico del espacio y del tiempo.

La influencia de la innovación tecnológica en un medio como el cine, es decir, una tecnología en sí misma, históricamente ha producido cambios importantes que han inaugurado tendencias más allá de las coyunturas artísticas e industriales. La tecnología ha sido un componente protagónico que ha afectado los aspectos formales y narrativos. La cinematografía digital es contradictoria, multirreferencial e intertextual, y produce películas cuyo organicidad constantemente está en riesgo pero siempre, al final, conservan la posibilidad de comunicarse con un espectador sin territorio fijo: “La codificación numérica y la manipulación algorítmica hacen que los medios digitales sean maleables, variables, escalables, contingentes y serendipíticos, en lugar de fijos y permanentes, lo que permite una mayor combinación y fragmentación” (Buckland 2013, 3).

El análisis de las películas enigmáticas y empacadas a la vez debe trabajar con los signos de la irrupción formal o narrativa, en el modo en que los detalles autorales, los excesos, rompen con la organicidad de la película. Los signos de la irrupción son un recurso heurístico excelente para ubicar a un filme en el contexto de las lógicas digitales fragmentadas y multirreferenciales. Permiten referirse a lo cinematográfico, a sus propios medios de visibilidad según Stewart, y a lo extracinematográfico, traducido en una cultura que permanentemente cuestiona los saberes supuestos y los poderes impuestos en la construcción de un ser humano que aún conserva cierto grado de credibilidad en la imagen.

Los signos de la irrupción evidencian la estructura orgánica de una película al subvertirla y al transformar lo obvio en enigma de significación. Desde el punto de vista del director, son signos de

creatividad formal mediante los cuales demuestran el dominio de su virtuosismo cinematográfico, de ahí que sean considerados autores. Desde el punto de vista del analista, son signos que evidencian la intención de la película de mostrarse como lo que es, es decir, una película acerca de algo, que construye su referente cinematográfico al exhibir otros referentes físicos o de la imaginación. Se trata de pensar en signos muy poderosos para relativizar nuestras creencias y conocimientos del mundo. Un pretexto también para plantearnos respuestas diferentes a la pregunta ontológica original: ¿qué es el cine?

El análisis de las fotografías.

Para el análisis de las fotografías no es pertinente la clasificación expuesta en el apartado anterior. La fotografía puede ser rastreada por sus propios regímenes de producción y circulación-exhibición, por lo que el análisis también adquiere particularidades formales, narrativas y culturales.

En el centro del debate de la imagen fotográfica sigue estando presente, sin importar su uso social, régimen visual o tendencia artística, el poder de signo indicial dado por su origen óptico de huella del mundo, la cual se conserva gracias a alguna tecnología química o algorítmica como testimonio de existencia.

Del daguerrotipo a la red social Instagram, por más diferencias que existan, la fotografía es evidencia de experiencia de “haber estado-existido” en un momento y espacio determinado. Si bien su condición indicial es la que permite distinguir la especificidad ontológica de la fotografía, es insuficiente como variable para saber cómo se ha diversificado en su tratamiento formal según contextos sociales diferentes.

La fotografía es también un medio de expresión social, una escritura de luz democrática para apropiarse del mundo visible al cual se tiene acceso de modo directo, ya sea si se es fotógrafo o se accede por mediación cultural a otras visualidades como lector de este tipo de imágenes.

Además de la condición indicial de su origen ontológico al momento de la toma, la fotografía es una práctica de autoría personal, amateur o profesional, que moviliza argumentos y afectos, por lo que a la par de su análisis cultural, se debe dar cuenta de las relaciones intersubjetivas que produce. Ontología indicial, cultura y subjetividad, son tres variables que dan origen a “tipos” ideales de fotografías que conviene describir ahora para conocer cómo el analista trabaja con las particularidades de estas materias de expresión de la memoria, el signo visual y la realidad capturada.

Es importante aclarar que estas categorías son pertinentes para la fotografía analógica, y que yo prefiero ubicar en un sistema cultural de imágenes que está conformado por fotografías de indexicalidad no manipulada. A la vez, la fotografía digital, también conocida como posfotografía, conforma el otro sistema de fotografías de indexicalidad manipulada. Si bien existen casi 150 años entre uno y otro, en la actualidad ambos sistemas se relacionan en una serie de continuidades y rupturas que nos hacen repensar el papel ontológico y epistemológico de la imagen fija.

A diferencia del cine, en el que las vanguardias históricas de los años veinte y las propiamente cinematográficas de la segunda mitad del siglo pasado dan origen a las películas enigmáticas, de una autoría renovadora de la forma y de la narrativa, en la fotografía los movimientos en contra de la indexicalidad fueron protestas sin mayor trascendencia. El estatus de la fotografía con relación a su objeto físico, sólo ha sido cuestionado por el uso masivo de lo digital, que es donde se han rescatado los esfuerzos históricos por manipular el resultado final de una fotografía y su relación, por ejemplo, con la pintura (el puntillismo, Demahcy 1897), el *collage* (el fotomontaje, Rejlander 1857) o la secuencia narrativa (el reportaje gráfico, Fenton 1855), así como con el deterioro de la luz sobre los materiales fotosensibles de las superficies fotográficas (oscurecimiento, blanqueo, pérdida de color). En suma, no identifico un tercer sistema, como sí existe en el cine, de fotografías que

puedan conformar un *corpus* por su autoría o manipulación de algún elemento del proceso de creación y lectura de una imagen.

Las fotografías de indexicalidad no manipulada priorizan el momento de la toma, por lo que los atributos de composición y captura definen su valor. La relación entre imagen y objeto, en términos semióticos según Peirce (1973), adquiere una particularidad que otros signos indiciales no poseen, como las improntas del caballo sobre la nieve o el humo que produce el fuego. Hemos visto que Henri Cartier-Bresson (1952) lo definió como el “instante decisivo”. Sin importar si se trata de un retrato, de una imagen de guerra o del registro de la cotidianidad en una ciudad, este tipo de fotografías pre-digitales convierte al hecho fotográfico efímero en un fragmento de historia visual que se conserva como documento de existencia.

El índice fotográfico conserva rasgos de existencia del objeto físico que le da origen y sentido. La relación entre imagen y realidad física capturada por la acción de la luz en alguna superficie fotosensible remite a dos de los posibles modos del recuerdo: la memoria histórica y la nostalgia. La fotografía indexical cambia el estatus del objeto de existencia física a existencia momificada. Es el caso de la fotografía de prensa que intenta documentar el proceso de transformación lento y cotidiano de los asuntos y personas que se consideran de interés público para conservarlos como memoria histórica, es decir, un hecho de existencia convertido, por la acción fotográfica, en testimonio. Algo similar ocurre en el ámbito personal e íntimo del papel que jugó durante muchos años el álbum familiar. Esta colección de fotografías con algún tipo de organización cronológica, representó durante varias décadas la línea de tiempo en la vida de una persona, pero en forma de una nostalgia que conoce el poder evocativo de una imagen que es presencia perenne de un objeto ausente.

Las fotografías provenientes del “instante decisivo”, en el nivel de objeto semiótico, trabajan con una cualidad y un procedimiento. La cualidad es la de ser evidencia de existencia de lo efímero capturado en un momento justo y significativo tanto para quien

hizo la toma como para quien se beneficiará con la lectura de esa imagen. El procedimiento es momificar el “instante decisivo” gracias a la acción fotomecánica de un dispositivo mediático, conocido sencillamente como cámara. La relación entre cualidad y procedimiento da lugar al valor artístico y cultural de la fotografía. También nos ayuda a desglosar una serie de categorías analíticas en la relación entre objeto fotografiado y cámara.

Las categorías de la cualidad engloban las relaciones entre objeto fotografiado, imagen y usos que activan mecanismos culturales referentes a la memoria y a la nostalgia. ¿Qué merece ser fotografiado? La imagen que resulte como respuesta a esta pregunta dependerá del uso social, que puede ir desde el registro de un instante personal cuasi banal hasta el instante que se puede convertir en memoria histórica de la humanidad, de la instantánea a los géneros profesionales de la fotografía, del retrato espontáneo de un niño a la cuidadosa imagen publicitaria, o de la mediación fotográfica del viajero como recuerdo de su estancia temporal en una región no habitual al cuidadoso trabajo de planeación y edición de un ensayo fotográfico. La cualidad del objeto fotografiado cambia de realidad visible a símbolo que produce el interés cultural por una fotografía. En el plano de lo cultural es donde nos interesamos por el contenido de una imagen. Un interés que puede impactarnos de modo profundo, o bien, pasar por una atención coyuntural. Estos usos son realmente testimonios del ámbito público sobre el devenir de la humanidad, o bien, testimonios del ámbito privado de la historia personal. En ambos casos, se interrumpe, por el acto fotográfico, el flujo temporal y causal de nuestra realidad sensible.

Las fotografías son resultado de una cultura que presenta y representa sus objetos para ser recordados. Los recursos simbólicos se dan en función de algún aspecto que prolongue la experiencia del instante decisivo en forma de añoranza, remembranza y evocación de un tiempo y espacio ausentes. Son símbolos de la temporalidad perdida del objeto, pero conservada en forma de imagen instantánea.

El resultado de estas dos categorías de la fotografía de indexicalidad no manipulada, es decir, la captura más la acción de la cámara sobre la imagen, deriva en lo que se podría llamar “la puesta en fotografía”, lo que es, en otras palabras, una escenificación del espacio-tiempo que se traduce también en valores analíticos del arte fotográfico como lo son los efectos sobre la imagen del uso de determinada apertura del diafragma, del tiempo de la obturación, del tipo de lente que determina el ángulo de visión y las relaciones espaciales, comprimidas o expandidas de los objetos que aparecen en un mismo encuadre, así como la organización jerárquica e intencional de los elementos visibles.

La puesta en fotografía aprovecha todos aquellos elementos visibles en la imagen, y sus variantes de apariencia, que no forman parte de la cualidad indicial o existencia pre-fotográfica del objeto capturado. Los efectos visibles del procedimiento fotográfico, que se hacen presentes en la puesta en escena, guardan una relación antonímica de presencia-ausencia en el encuadre, pues no pueden existir de modo simultáneo en una misma fotografía de este régimen. Se pueden enumerar los pares de opuestos que afectan la imagen debido a la acción de la cámara según las variables que existen entre captura y luz:

- Profundidad de campo: amplio rango de nitidez o foco *versus* reducido rango de nitidez o foco. La variable es la apertura del diafragma: a menor apertura, mayor rango *versus* a mayor apertura, menor rango, es decir, una imagen con amplio rango de nitidez necesitará al momento de la captura más cantidad de luz, mientras que una fotografía con poco rango de foco requerirá la presencia de menos luz en el mismo momento de la toma.
- Movimiento capturado como congelado (detenido) de objetos en movimiento al momento de la toma *versus* movimiento capturado como barrido (esparcido) de objetos en movimiento al instante de la toma. La variable es el tiempo de exposición a la luz de la fotografía que permite el deslizamiento

del obturador: a mayor tiempo, los objetos en movimiento aparecen congelados; a menor tiempo, aparecen barridos.

- Visibilidad del grano. A mayor grano, la textura de la imagen será poco definida (borrosa o deforme) *versus*, a menor grano, la textura de la imagen será altamente definida y clara. La variable es la sensibilidad del material fotosensible a la luz, por lo que, a mayor sensibilidad, mayor grano y pérdida en la definición de los detalles de la imagen *versus* a menor sensibilidad, menor grano y ganancia en la definición de los detalles.
- Imagen sencilla *versus* imagen combinada en un mismo encuadre. En la primera existe una total correspondencia entre referente fotografiado e imagen; en la segunda se superponen, en el mismo encuadre, dos o más referentes capturados en diferentes espacios y tiempos pero que se presentan simultáneamente en una misma fotografía. La variable es el trabajo de la luz junto con la pre-visualización que da como resultado una composición no realista de objetos realistas.
- Organización y jerarquización del encuadre según principios profesionales o personales de composición. Aquí las oposiciones se multiplican según los recursos que el fotógrafo emplee de acuerdo a qué desea comunicar con su fotografía y, en función de esto, la decisión de cómo es que los elementos visibles se acomodan para dar el sentido esperado. Incluso lo que puede parecer una ocasional instantánea es el resultado del entrenamiento del ojo para responder al “instante decisivo”. Entre las variables de la composición destacan las siguientes parejas de opuestos: angulaciones picadas *versus* contrapicadas; respetar las convenciones de distribución del espacio fotografiado o alejarse de éstas; decidir un rango amplio o reducido de profundidad de campo; optar por congelar o barrer los objetos en movimiento; centrar o descentrar el motivo principal de la imagen; invisibilidad del grano o presencia notoria de éste en la imagen.

La intención que privilegia la captura y los procedimientos ópticos y mecánicos de la cámara fotográfica sobre la imagen que produce son los instrumentos culturales y tecnológicos que por más de dos siglos han definido al arte de la fotografía de indexicalidad no manipulada. En este sentido, el análisis fotográfico ha tenido dos grandes campos de desarrollo: en primer lugar, el estudio sociológico de la fotografía en diversos contextos culturales, y un segundo, más especializado, en los acercamientos comprensivos provenientes del arte fotográfico y su especificidad entre captura, luz, cámara e intención comunicativa del autor.

Esta preocupación central en el índice ha obligado a los estudiosos del fenómeno fotográfico a trabajar con referencias teóricas sobre la representación de lo real en la imagen. De igual forma, la puesta en escena fotográfica se ha vuelto tan familiar para los lectores de fotografías que ya no se distingue lo que una imagen tiene como tal y lo que representa de su objeto capturado.

¿Es posible que tanta producción y estudio de la fotografía haya distorsionado nuestra visión de lo real? Se trata de una distorsión que nos hace pensar nuestro entorno de existencia física y determinantes humanas como si todo fuera una fotografía. En otras palabras, creemos más en la imagen que en la realidad.

Para referirme a la vigencia de la fotografía de indexicalidad no manipulada, estudio la imagen ganadora del Word Press Photo 2019, pues nos da pistas para comprender el valor que la fotografía tiene como evidencia de existencia tanto por su cualidad como por sus procedimientos. La fotografía es del periodista John Moore y se titula *Crying Girl on the Border*. Es la imagen de cuerpo completo de una pequeña de alrededor de dos años que llora mientras su madre, Sandra Sánchez, está siendo arrestada por un oficial de US Border en McAllen, Texas, el 12 de junio de 2018. En el contexto de la política del presidente de Estados Unidos, Donald Trump, de detener la migración centroamericana a su país, ésta llegó al extremo de separar a las madres y padres de sus hijos cuando migraban juntos.

La imagen de este fotógrafo de origen estadounidense acentúa el momento de la toma al capturar la imagen a la altura de la niña, de tal forma que es la única de cuerpo entero, mientras los dos adultos, la madre y el oficial, están recortados a la altura de la cintura. Aprovecha la iluminación existente, no obstante que es una toma de noche, para no intervenir con el flash la fotografía, y con ello agregar un elemento de distracción. En el plano del fondo se distinguen con claridad las siglas US que están grabadas en el vehículo de la policía, seguidas de otras palabras que cubren las piernas de los adultos. En la explicación de John Moore, es claro cómo el valor de cualidad de existencia de la imagen fotográfica aún vigente, y los procedimientos que imponen, son los de la toma:

(...) el fotógrafo premiado, lleva una década plasmando la crisis de los migrantes en el continente. Explicó a *The Washington Post* que la noche del 12 de junio los agentes estaban apostados en la orilla norte del Río Grande. “No había luna y era muy difícil hacer fotos”, dijo. Él ya sabía que en lugar de una petición de asilo a los migrantes les esperaba un centro de detención. “Ellos lo ignoraban y se les oía acercarse en lanchas”. De repente, los guardas de frontera les iluminaron y Moore comprobó que se trataba en su mayoría de mujeres y niños. Cuando cachearon a Sandra, su hija se echó a llorar desconsolada. Luego las metieron en una camioneta y desaparecieron”³.

Esta realidad adulta recortada contrasta con la realidad de una totalidad que es la de la pequeña. La separación es un acto de mutilación para el adulto, pero es una pérdida completa en la vida de una niña de tan corta edad. La fotografía se convirtió en un símbolo que condena la decisión del presidente Trump.

En contraste, las fotografías de indexicalidad manipulada privilegian los procedimientos sobre la cualidad. El instante decisivo

3 Ferrer, Isabel (2018). *Diario El País*, España, https://elpais.com/cultura/2019/04/11/actualidad/1555002609_827421.html, recuperado en junio de 2020:

es importante en la medida que proporciona algunos elementos de la realidad sensible para montar, en algún dispositivo computacional, una imagen realista de múltiples referentes. En la expresión más acabada de estas fotografías nos encontramos con imágenes que relacionan objetos y personas que en la captura no tenían relación de cercanía física o de coexistencia. El fotógrafo tiene la opción de ocultar o de hacer evidente esta relación imposible en la realidad física, y el lector de la imagen puede dejarse engañar o tomar conciencia de que lo que se presenta ante él es un discurso sobre el realismo fotográfico que ha dejado de tener como origen de credibilidad la cosa fotografiada en sus coordenadas espacio-temporales.

Hago la aclaración que esta acentuación en el procedimiento de la fotografía de indexicalidad manipulada no es aplicable a toda la producción fotográfica digital. Aunque los equipos tradicionales que usan película son marginales en nuestros días, los fotógrafos siguen empleando cámaras digitales para una captura y procesamiento computacional exclusivamente de carácter indicial. Por ejemplo, tanto en los criterios editoriales de medios periodísticos como en las convocatorias de premios y muestras, se suele especificar lo que un profesional del fotoperiodismo puede alterar de los valores originales de la toma al momento del procesamiento. Esta decisión trae consigo la defensa de la credibilidad de la imagen fotográfica como el resultado de una expresión que históricamente ha tenido su razón de ser en el registro testimonial de lo visible. Sin embargo, siguiendo la misma línea de lo que entendemos por arte, la fotografía de indexicalidad manipulada posibilita como nunca antes nuevas imágenes realistas de nuestro entorno y, con ello, una nueva educación de los modos de verlos.

Asistimos a un momento histórico en el que la cualidad fotográfica no es más un todo encuadrado y momificado para la memoria y el recuerdo, sino tan sólo fragmentos de índice que son re-utilizados, re-compuestos, o bien, puestos en escena fotográfica a la par de otros igualmente fragmentarios que en su conjunto

constituyen un nuevo todo cuya existencia de realidad no está más en la captura, sino en la imagen misma. De creer en la realidad capturada en una fotografía, pasamos a sorprendernos por las posibilidades de realidad que el fotógrafo es capaz de comunicar. Un punto de inflexión que se conserva del pasado fotográfico es fundamental en este nuevo régimen visual que le ayuda a darle especificidad fotográfica: sigue siendo una imagen realista. Si bien los procedimientos son los de la pintura o de otras artes visuales, las imágenes fragmentadas de una composición fotográfica de indexicalidad manipulada siguen siendo en parte capturadas por la acción de la luz en la cámara en un instante decisivo.

Este cambio de acentuación también tiene consecuencias en la importancia que se le da a las máquinas que intervienen en la producción de fotografías. La cámara deja de tener la exclusividad en la captura, pues se suman a ésta los dispositivos móviles que invitan a los fotógrafos noveles a emplear la fotografía como un recurso para relatar “lo que ocurre”, “dónde se está”, “lo que se ve” y “lo que se disfruta”. Sea en el mismo dispositivo o en otra máquina computacional, la imagen resultante se somete rápidamente a la edición. Lo que antes era el lugar de un profesional, el cuarto oscuro, y donde era posible visualizar, corregir y alterar las fotografías, ahora se ha convertido en un espacio virtual en el que una pantalla ofrece un sinnúmero de cambios en la imagen original, y con una rapidez y automatización tales que cualquier persona puede obtener buenos resultados.

El énfasis en los procedimientos de tratamiento de la fotografía de indexicalidad manipulada puede englobarse en las siguientes categorías.

1. Procedimientos de mejora de captura (revelado digital). Son los más básicos y sólo ayudan a mejorar la captura en términos de contraste, definición y grano, temperatura y saturación de color, gama de grises, re-encuadre y profundidad de campo.

2. Procedimientos históricos de alteración de la fotografía. Históricos porque son efectos deseados o inesperados que las imágenes fotográficas tradicionales han tenido por diversos factores en el revelado, en el positivado o en la alteración intencionada de colores, matices y grises, y que la industria del *software* ha recuperado con cierta nostalgia en sus algoritmos. Los virados al sepia, al azul, al verde; los re-encuadres expandidos o cuadrados; los filtros de contraste o de saturación de color; y los efectos de deterioro, son tan sólo ejemplos de una oferta de modificaciones que parece no tener fin en cuanto detalles y pequeñas variables.
3. Procedimientos de superposición de elementos. Son propios de la imagen digital y consisten en una gran variedad de distorsiones, agregados y marcos como animaciones, máscaras y capas, que rompen con la naturaleza indicial de la fotografía. Superposiciones sin relevancia, por lo que son sólo modas temporales.
4. Procedimientos de composición por capas. Herederos del *collage* fotográfico, en la fotografía de indexicalidad manipulada, estos procedimientos constituyen el eje del cambio en la cultura visual contemporánea. Se respeta el realismo de cada módulo extraído de su contexto original de captura para yuxtaponerlos cuidadosamente a otros con la intención de hacer visible y realista la imaginación de un fotógrafo convertido también en diseñador de imágenes. Estos procedimientos aún requieren de la habilidad de la composición a mano alzada del fotógrafo para lograr un efecto de sorpresa y de extrañamiento al presentar en un mismo campo visual una puesta fotográfica imposible fuera de la imagen.

Las fotografías de Liza Ambrossio (2018) nos pueden ayudar a ejemplificar cómo se instrumenta el análisis de la fotografía de indexicalidad manipulada. Esta joven fotógrafa mexicana, nacida en los años noventa del siglo XX, aprovecha las tecnologías

digitales de captura y procesamiento con las que prácticamente nació. En ella no existe una nostalgia por la fotografía analógica, más bien, son recursos de una memoria que debe alterarse de modo siniestro, es decir, aprovechar la fotografía para conducirla por un camino poco común, desconcertante, extraño, provocador y opuesto a lo que visualmente estamos acostumbrados. En Ambrossio, lo siniestro no es sinónimo de malo, sino de opción creativa que hace ver el lado oculto de la realidad que revela a las apariencias en su dimensión contradictoria. Provoca más interrogantes sobre lo visto que respuestas posibles.

En su libro titulado *La ira de la devoción* (2018), esta fotografía no convencional nos presenta composiciones fotográficas que manipulan la indexicalidad mediante procedimientos de *collage* al interior del cuadro o mediante yuxtaposiciones de imágenes que muestran relaciones chocantes entre los objetos o sujetos que están en las fotografías. No pretende agrandar al ojo educado, sino alterar un estado de cosas sin aparente conflicto para que aparezca precisamente lo que oculta toda armonía, es decir, lo siniestro. Las fotografías familiares, documentales o instantáneas las articula en una nueva composición:

(...) mi trabajo se ha convertido en un ejercicio de libertad siniestra llevado a sus más extrañas consecuencias, que tiene una fuerte relación con el azar y el instinto tratando de usar todas las herramientas narrativas para crear alguna emoción dentro de la imperfección. Es una afrenta al terror y la deshumanización porque creo que la pasión humana es en sí misma un acto de desafío. Disfruto el jugar a vivir, fallar y ganar; mezclando diferentes técnicas (imágenes de archivo, intervención pictórica, maquillaje, collage, cámaras de juguete y profesionales, etc.)⁴.

Herederas de las técnicas de alteración de la fotografía del siglo XIX, Ambrossio crea un puente que une su subjetividad con el potencial multidisciplinario que permite la fotografía de indexi-

4 <https://lizaambrossio.com/>, recuperado junio 2020.

calidad manipulada. Además de sus profundas motivaciones personales que la orillaron a la creación fotográfica (principalmente una madre que no la comprendió), está su virtuosismo para pensar y hacer de las imágenes símbolos fuera del lugar lógico que producen diversos extrañamientos que van de la sorpresa a la franca molestia por parte de quien mira.

A la fotografía de un bebé dormido en su cuna le yuxtapone el cuerpo de mujer embarazada sin ocultar el recuadro que se agrega. Esta obviedad en la construcción de la obra, que hubiera sido fácilmente ocultada en la posproducción digital, funciona como una extensión que hace pensar en el sentido siniestro que Ambrosio propone.

Es importante resaltar que la manipulación de la indexicalidad de la fotografía tiene viejos antecedentes en el siglo XIX y es justo con la tecnología digital que éstas regresan con una nueva fuerza creativa. Ambrosio aleja a los jóvenes de su generación del hedonismo de la imagen instantánea, y propone que con el *collage* de imágenes imposibles articuladas en una nueva obra artística es posible ver el lado no amable de las personas y el misterio de las cosas que reflejan que la maldad existe.

Escritura y análisis.

Roland Barthes, parafraseando a Émile Benveniste, afirma que “la lengua es el único sistema semiótico capaz de interpretar a otro sistema semiótico” (Barthes, 1986: 261), sin embargo, este proceso no es de equivalencias ni correspondencias fáciles de asimilar entre uno y otro. El proceso de interpretación entre materialidades significantes diferentes requiere de adaptaciones que no siempre dan felices resultados, como cuando Barthes se refiere al adjetivo y a la predicación como una condena en el momento en que la lengua habla de la música.

La reflexión central, para evitar que el análisis se convierta en un proceso mecánico de localización y descripción, debe contemplar el hecho de que éste trabaja con el sistema semiológico de la lengua

y, por lo tanto, con procedimientos de escritura, argumentación y retórica que, a la vez que describen, citan, modelizan, conceptualizan y articulan la materialidad de una fotografía o de una película, también la interpretan tanto en sus elementos perceptivos como en lo que éstos tienen de signo con la finalidad de comprenderla.

No existen análisis a partir de los propios códigos visuales, más bien, el analista organiza el sistema semiológico de la lengua de tal modo que facilite la referencia en cuanto imagen, sonido o sucesión, y a la vez intenta alcanzar un segundo nivel de inteligibilidad temático, autoral, psicológico y social de los múltiples mensajes que cada imagen transporta. El análisis es el trabajo entre la materialidad de una fotografía o película y la interpretación sustentada y referenciada de algunos de los significados que se desean revelar y que no son evidentes.

La escritura del análisis tiene una serie de recursos que pueden ser considerados como condenas porque no han terminado de resolver el problema de cómo es que la fotografía y el cine significan para comprenderlos por la mediación de la lengua. En lugar de una reflexión analítica de los recursos, mecanismos y estrategias de interpretación, tenemos una instrumentación que no suele cuestionarse en cuanto sus límites heurísticos ni tampoco en sus condenas de adjetivación, descripción y narrativización.

En la instrumentación del análisis, tal y como la hacemos la mayoría de los analistas de corte académico, hemos recurrido a las siguientes estrategias de escritura cuando la lengua interpreta fotografías o películas.

- El relato analítico de la narrativa audiovisual. En el cine es más notorio al tratarse de películas que tejen y transforman el significado en secuencia. Además, hay que considerar el hecho de que la mayoría de las películas cuentan historias. No obstante, las imágenes fijas también narran, y el relatar la imagen es un recurso común de instrumentación del análisis.

- Descripción analítica del campo visible, los sonidos o las secuencias de una fotografía o película. El describir conlleva la idea de apearse lo más fielmente posible a la cosa que se procura explicar en su apariencia, relaciones y significados. Este recurso brinda al análisis cierto carácter objetivo y es la base de la interpretación.
- Recursos de citación no escritos. El relato y la descripción de carácter analítico son insuficientes en una relación de equivalencias entre imagen y palabra. El analista recurre frecuentemente a la referencia visual, fija o en movimiento, para mostrar la materialidad de aquello que se estudia. Este traslado de lo visible y sonoro al centro de la lengua ha sido un recurso muy útil cuando la escritura no es capaz de traducir con la precisión que se requiere la especificidad audio / visual propia de otros sistemas semiológicos.
Los analistas de la imagen han tenido que ingeniárselas en el empleo de la cita y referencia no escritas. De hecho, han inaugurado estrategias que poco a poco han ganado confianza por el potencial pedagógico y expositivo que tienen. Estos recursos han ayudado a comprender el proceso del análisis y a dar soporte empírico. Se puede mencionar la división por cuadrantes de una fotografía, el *découpage* de una escena o secuencia cinematográfica, el empleo de plantillas de localización del sonido respecto a la cámara en una película, la reconstrucción espacio-temporal mediante marcas gráficas que llegan a conformar un código del análisis, o bien, el diseño de esquemas en los que los elementos de la imagen y el sonido se re-organizan, jerarquizan y recomponen en función de la hipótesis de trabajo del analista.
- Otros recursos de apoyo bibliográfico, hemerográfico, filmográfico o fotográfico. El analista se encuentra en un espacio cultural entre diversos textos que se referencian unos a otros. Lo que se analiza de una imagen es también aquello que requiere de una explicación sociológica, artística, tecnológica

o semiológica. Estos recursos dan fundamento histórico y conceptual al análisis, de tal forma que el analista inicia una conversación entre lo que busca encontrar en una fotografía o película y lo que otros ya han considerado como pertinente. La conversación no resulta siempre en coincidencia, sino que puede producir debate e ideas opuestas. Se trata de fundamentar el análisis en un diálogo semiodiscursivo con otros textos que se han ocupado de nuestra materia de estudio.

El sistema semiológico de la lengua al que se somete el análisis de fotografías y películas emplea prácticamente todas las formas de expresión lingüística para hablar de algo que no es lenguaje natural, sino otro sistema de significación. El analista aprende a narrar la imagen, a explicar conceptos audiovisuales a partir de razonamientos lógicos, a emplear metáforas lingüísticas que clarifiquen tanto lo que objetivamente se ve y oye como lo que significan los objetos representados en una imagen, y a brindar información verificable sobre hechos, fechas, personas, épocas o cualquier otro dato importante que sustente el análisis y lo valide.

La escritura del analista es creativa en la medida en que emplea todo el potencial de expresión de la lengua para hablar de aquello que se lee de manera audiovisual. El desafío se ha logrado sortear porque, si bien el sistema semiológico de la lengua se puede condenar por la facilidad con que se adjetiva y describe, también es cierto que la escritura es el medio de expresión más económico, complejo y comunicativo que usa el humano para significar e interactuar con otros y para encontrar sentido a las fotografías y a las películas en nuestro caso.

Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) proponen tres criterios que validan el análisis. Si partimos del hecho de que la semiótica es la ciencia empírica del texto, entonces el analista debe procurar que su trabajo se apegue a lo que es reconocible e identificable por todos en una fotografía o en una película. Esto será el punto de partida para lograr coherencia interna en el

análisis y que éste tenga una guía fuerte, una conclusión lógica, lo cual también evitará contradicciones. La conclusión del análisis es resultado de una intención de ir más allá de lo sabido y de lo obvio, es por ello que el estudioso de la imagen desarrolla una explicación novedosa y actualizada del tema, estilo, forma o cualquier otro aspecto cultural o artístico de una fotografía o de una película. Estos autores nombran respectivamente a estas tres características como: fidelidad empírica, coherencia interna y relevancia cognoscitiva.

Al tratarse de una actividad compleja de traducción de un sistema semiológico a otro en el que se ponen en juego prácticamente todos los recursos de la lengua, salir del análisis también se complica. El analista debe evitar la escritura árida; la exposición gráfica que identifica elementos, pero que no modeliza; así como alejarse de los recursos de citación que sólo engrosan el dato empírico sin ser relevantes cognoscitivamente.

Estos tres criterios de validación del análisis son el fundamento de lo que en este capítulo he nombrado la téttrada analítica, cuyo complemento es una escritura que encuentra la justa dimensión entre la expresión clara, directa y comprensiva, con el placer de transmitir una nueva idea acerca del sentido profundo que pueden tener una fotografía o una película que nos han impactado de tal modo que estamos obligados a estudiarlas.

Aumont y Marie (1990) explican cuál es la utilidad del análisis, lo cual también significa que es posible delimitar los alcances de esta actividad cognoscitiva en el desarrollo de explicaciones originales sobre la imagen contemporánea. Las tres finalidades que proponen establecen diferentes relaciones entre teoría y análisis. La más común es analizar para verificar el potencial explicativo de una teoría o de un modelo en el que todos los recursos del analista están siempre subordinados a principios conceptuales que tienen algún tipo de existencia o evidencia en el texto fotográfico o cinematográfico: sintagmas paralelos, tensiones entre ayudantes y oponentes, empleo de metáforas visuales, sistemas

intertextuales que entran en colisión y un sinnúmero de hallazgos que dan cuenta del funcionamiento textual.

Una segunda finalidad del análisis consiste en promover ciertas estrategias y rutas metodológicas para explicar aspectos profundos en la forma y en el contenido. Sin embargo, los conceptos son los que se ponen a prueba, no las relaciones de sentido que están en los elementos espacio-temporales de una fotografía o una película.

En lo personal, me apropio de la idea de estos autores franceses de que la finalidad del análisis, la que le da sentido como empresa intelectual, es la de la invención teórica en la que se desarrolla una perspectiva conceptual de la fotografía y el cine a partir del análisis de las obras en particular. No se trata de que una teoría ilumine al análisis, sino de problematizar la imagen para ir al encuentro de ideas y nociones que obliguen al analista a la duda y, con ello, a iniciar una búsqueda de comprensión que moviliza, de alguna manera y con alguna apariencia, la imagen.

El análisis circula en ámbitos académicos en forma de artículos, ensayos, ponencias, exposiciones y resúmenes gráficos en carteles, es decir, aprovecha los medios comunes de la difusión de conocimiento especializado. Un analista forma parte de una comunidad de estudiosos de la fotografía o del cine del que se espera también cierta habilidad para transmitir sus hallazgos. Elsaesser y Buckland (2002) aprovechan la lección de la retórica clásica para hablar de la importancia que tiene el dispositivo de exposición en el intercambio de ideas. Identifican tres estados en lo que llaman “método de análisis procesal” proveniente de la retórica clásica: la invención, el ordenamiento y la elocución. Cada uno requiere de habilidades que el analista debe aprender, a la par de su trabajo intelectual, con los textos visuales que le interesan. En suma, se trata de saber y estar consciente de qué decir, cómo articularlo conceptual y argumentalmente, y cómo hacerlo atractivo, claro y simple. La elocución es el momento en que se sintetiza el esfuerzo del analista para explicar, mostrar e iniciar

la conversación de un trabajo heurístico que hizo con esmero al analizar una fotografía o una película.

La elocución del análisis es una etapa que se aprende con la experiencia, pues es necesario articular todos los recursos de narrativización, citación y documentación en una exposición que, como las buenas películas y fotografías, se quede en la memoria de las personas, por lo que el empleo de mecanismos de seducción como el suspenso o la sorpresa también se valoran positivamente. La elocución tiene una finalidad pedagógica de la que se aprende tanto el porqué del análisis como el modo en que se instrumenta su trayecto para llegar a una interpretación novedosa de la imagen.

Bibliografía.

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1971). *Teoría estética*. Taurus. Madrid.
- ALBÈRA, François (1998 comp). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Paidós. España.
- _____. (2009). *La vanguardia en el cine*. Manantial. Buenos Aires.
- AGUILAR, Sergio (2020). *Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental*. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (19), 41-60.
- ALLEN, Robert C. y Douglas Gomern (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós. España.
- AMBROSIO, Liz (2018). *La ira de la devoción. Desiertas ediciones*. México.
- ANDREW, Dudley. (1978) *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili, segunda edición. Barcelona.
- ARNHEIM, Rudolf (1986). *El cine como arte*. Paidós. Barcelona.
- AUMONT, Jaques y Michel Marie. (1990) *Análisis del film*. Paidós. Barcelona, segunda edición.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial. Argentina
- BHABHA, Homi (2003). “El entre medio de la cultura”, en S. Hall y P. du Gay (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu. Buenos Aires
- BALAZS, Béla (1978). *El film: Béla Balázs: evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili. Barcelona.
- BERGER, John. (1972). *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona.

- BARTHES, Roland: (1974). El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Siglo XXI. Buenos Aires.
- _____. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.
- _____. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- _____. (2001). *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Paidós. Barcelona.
- BAZIN, André (2001). *¿Qué es el cine?* Rialp, quinta edición. España.
- BARRY, Ann Marie (1997). *Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*. State University of New York Press. New York.
- BATE, David (2009). *Photography. The Key Concepts*. Berg. UK.
- BELLOUR, Raymond (2000). *The Analysis of Film*. Indiana University Press. USA.
- BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica*. ITACA. México.
- BODEN, Margaret (2003). *Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Routledge, New York.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona.
- BORDWELL, David: (1995) *El significado del filme; inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós. Barcelona.
- _____. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David and Kristin Thompson (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, David, Janet Staiger and Kristin Thompson (1997) *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.
- BAUDRY, J.-L. (1975). *Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. Communication, Psychanalyse et cinéma 23*. Le Seuil. Paris.
- BRANIGAN, Edward y Warren Buckland (2014) *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge. New York.

- BUCKLAND, Warren (2006). *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Londres: Continuum International Publishing Group.
- _____. (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. London. Wiley-Blackwell.
- _____. (2014). *Hollywood Puzzle Films*. London. Routledge.
- CABRERA, Julio (1999). *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa. España.
- CALVINO, Italo (2009). *Los amores difíciles*. Siruela. Madrid.
- CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952). “El instante decisivo”, en Joan Fontcuberta (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CASETTI, Francesco: (1989). *El film y su espectador*. Cátedra. Madrid.
- _____. (1993) *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid.
- _____. (1995) “La pasión teórica”, en *Historia general del cine*. Cátedra. España.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.
- Castellanos, Vicente. (2011) “Espacio y tiempo en el cine digital: la puesta en computadora o puesta digital del “cine cinematográfico”, en *Actas del IV congreso sobre análisis fílmico*. Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid.
- _____. (2012) “Espacio y tiempo en la imagen cinematográfica digital”, en Gómez, Rodrigo y Dorcé, André, *Comunicación y cultural. Problemas comunes en el contexto de la digitalización*. UAM Cuajimalpa. México.
- _____. (2017). “La escritura audiovisual en la comunicación intercultural”, en Cornejo Portugal, Inés. *Juventud rural y migración mayahablante: acechar, observar e indagar sobre una temática emergente*. UAM Cuajimalpa. México.

- CASTELLANOS, Vicente y Elvira Hernández (2012). “Estereotipos sexistas en personajes humanos y no humanos de la película *Beowulf*. Una mirada desde el género”, en *Revista Derecho a Comunicar*. AMEDI. Número 4, enero-abril. México.
- CASTELLANOS, Vicente e Inés Cornejo (2019), “Las tecnologías audiovisuales digitales como facilitadoras para documentar juntos el fenómeno migratorio en Yucatán, México”, en *Revista ÑAWI*. Vol. 3, Núm. 2. Julio. Ecuador.
- CASTELLANOS, Vicente, Rodrigo Martínez y Raúl García (2019). *Cine digital y teoría del autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubezki*. Colección Investigaciones Contemporáneas sobre cine. UAM Cuajimalpa. México.
- CORNEJO, Inés y Vicente Castellanos (2013). *Indagar de imágenes y sonidos. La investigación de la comunicación con mayas yucatecos, en Castellanos, Vicente, Andrea Aguilar y Gabriel Pérez, La producción social del conocimiento en las ciencias de la comunicación y su incidencia social*. AMIC – UAC. México.
- CORNEJO, Inés, Vicente Castellanos y Patricia Fortuny (2014). *Estrategia integral de comunicación*. UAM – C. México.
- CORONEL PEREYRA, Ernesto (2020). *El poder político del filme: análisis cinematográfico a la luz de Jacques Rancière*. Tesis de doctorado. UNAM. México.
- CORONA BERKIN, Sarah (2011). *Postales de la diferencia. La ciudad vista por fotógrafos wixáritari*. Culturas Populares/CONACULTA. México.
- CORONA BERKIN, Sarah y Olaf Kalmeier (coords.) (2012). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*. México. Gedisa.
- CORRIGAN, Timothy (2001). *A Short Guide to Writing about Film*. Longman, Fourth Edition. USA.
- DANESI, Marcel and Paul Perron (1999). *Analyzing Cultures: an Introduction & Handbook*. Indiana University Press. USA.
- DANESI, Marcel (2002). *Understanding Media Semiotics*. Arnold. Great Britain.

- DARLEY, Andrew (2002). *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.
- DELEUZE, Gilles. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós. Barcelona.
- . (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós, primera reimpresión. Barcelona.
- DELADALLE, Gérard (1996). *Leer a Peirce hoy*. Gedisa. España.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós. Barcelona.
- DICK, Bernard F. (1988). *Anatomy of Film*. St. Martin's Press, Third Edition. USA.
- DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona.
- DUCROT, Oswald y Jean Marie Schaeffer (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Arrecife. Madrid.
- ECO, Humberto (1988). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen, cuarta edición. Barcelona.
- ELSAESSER, Thomas and Warren Bunckland (2002). *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. Arnold. Great Britain.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1986) *La forma del cine*. Siglo XXI. México.
- EPSTEIN, Jean (1960). *La inteligencia de una máquina*. Nueva Visión. Argentina.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1990). *Le processus interprétatif. Introduction á la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège. Mardaga.
- . (2001). "La comunicación artística: una interpretación peircean", en *Signos en Rotación*, Año III, n° 181.
- FALCONÍ, D. (2015). "Los hieleros del Chimborazo y Baltazar Ushca, el tiempo congelado: narraciones filmicas y literarias del indigenismo ecuatoriano. Un análisis intertextual y decolonial de la subalternización nativa" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 8. Universitat de València, consultado en febrero de 2020 en <http://www.uv.es/extravio>.

- FAUCONNIER, G. and Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books. Nueva York.
- FONTCUBERTA, Joan. (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona.
- FRIZOT, Michel (1999). *The New History of Photography*. Könemann. Italy.
- FUENTES NAVARRO, Raúl (2015). “Convergencias y divergencias epistemológicas en y para el estudio de la comunicación”, en *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*. Vol. 12, Núm. 23. ALAIC. Brasil.
- FUERY, Patrick (2000). *New Developments in Film Theory*. St. Martin's Press. Great Britain.
- GARCÍA, Raúl (2019). *La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido*. Colección Investigaciones Contemporáneas sobre cine. UAM Cuajimalpa / Filmoteca UNAM. México.
- GISÈLE, Freund. (1993). *La fotografía como documento visual*. Gustavo Gili. Barcelona.
- GRICE, H. P. (2005). *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. (J. J. Acero, Trad.). Tecnos. Madrid.
- HARRELL, FOX (2013) *Phantasmal Media. An Approach to Imagination, Computation, and Expression*. MIT Press. USA.
- HERNÁNDEZ ESPEJO, Octavio (1998) “La fotografía como técnica de registro etnográfico”, en *Revista Cuicuilco*, volumen 6, número 13, mayo-diciembre. México.
- HILL, John and Pamela Church Gibson
 _____. (1998) *The Oxford Guide to Film Studies*. Great Britain.
 _____. (2000) *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford University Press. Great Britain.
- HJELMSLEV, Louis (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, segunda edición. Madrid.
- HJELMSLEV, Louis (1972). *Ensayos lingüísticos*. Gredos. Madrid.
- LYPOVETSKI, Gilles y Jean Serroy (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Barcelona.

- JOST, Francois y André Gaudreault (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós. Barcelona.
- JULLIER, Laurent (2006). ¿Qué es una buena película? Paidós. Barcelona.
- KERKHOFF, Manfred (1997). *Kairós : exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico.
- KOLKER, Robert (2002). *Film, Form and Culture*. McGraw-Hill. Second Edition. USA.
- LANGDALE, Allan (2002). *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. Routledge. USA.
- LOTMAN, Yuri. (1973) *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili. Barcelona.
- _____. (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra.
- _____. (1991). “Acerca de la semiosfera”, en revista *Criterios*. La Habana, 30, VII-91-XII-91.
- McLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona
- MAILLARD, Chantal (1998). *La razón estética*. Alertes. Barcelona.
- MENKE, Christoph (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Visor. Madrid.
- MANOVICH, Lev (2005). *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós. Barcelona.
- _____. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic. New York.
- MARTÍNEZ, Rodrigo (2019). *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica*. Colección Investigaciones Contemporáneas sobre cine. UAM Cuajimalpa / Fimoteca UNAM. México.
- MARZAL FELICI, José Javier (2000). *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane, Orson Welles (1941)*. Editorial Octaedro. Barcelona.
- MAST, Gerald (1977). *83Film, Cinema, Movie. A Theory of experience*. The University of Chicago Press. USA.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús y Sarah Corona (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. FCE. México.

- METZ, CHRISTIAN. (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- _____. (1977) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Gustavo Gili. Barcelona.
- _____. (1978) *Lenguaje y cine*. Planeta. México.
- _____. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen uno*. Paidós. Barcelona.
- _____. (2002-a) *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen dos*. Paidós. Barcelona.
- _____. (2002-b) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós. Barcelona.
- MITRY, Jean. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indiana University Press. USA.
- MOSCOWITZ, John (2002). *Critical Approaches to Writing about Film*. Prentice Hall. USA.
- MONACO, James (2000). *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory*. Oxford University Press, Third Edition. USA.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós. Barcelona.
- MUKAROVSKI, Jean (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili. Barcelona.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1970). *The Photoplay*. Arno Press & New York Times. USA.
- MUYBRIDGE, Eadweard (1984). *The Male and Female Figure in Motion: 60 Classic Photographic Sequences*. Dover Publications. USA.
- NAKAYAMA, T., and R. Halualani, eds. (2010). *The Handbook of Critical Intercultural Communication*. West Sussex: Wiley-Blackwell. England.
- NEWHALL, Beaumont. (2001). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona.
- NICHOLS, Bill. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona.

- _____. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. Indiana.
- NOVELL-SMITH, Geoffrey (1996). *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford University Press. Great Britain.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. 2003. *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid.
- PEIRCE, Charles S (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva visión.
- PERKINS, V.F. (1976). *El lenguaje del cine*. Editorial Fundamentos. España.
- PÉREZ Y PÉREZ, Rafael (2015). *Creatividad computacional*. Grupo Editorial Patria y UAM Cuajimalpa. México.
- _____. (2018). *Introducción a la creatividad computacional: el caso del proyecto MEXICA-impro*. En I. Galina, M. Peña, E. Priani, J.F. Barrón, D. Domínguez y A. Álvarez (Coord.) Humanidades Digitales: Lengua, texto, patrimonio, datos. Bonilla Artigas Editores. México
- PERICOT, Jordi (1987). *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Ariel. España.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- _____. (2012). *Las distancias del cine*. Manantial. Buenos Aires.
- ROHMER, Eric (2000). *El gusto por la belleza*. Paidós. Barcelona.
- RUFFINELLI, Jorge. 2012. *América Latina en 130 documentales*. Uqbar Editores. Chile.
- SAUSSURE, Ferdinand, de (1986). *Curso de lingüística general*. Fontamara. México.
- SCHAFF, Adam (1969). *Introducción a la semántica*. FCE. México.
- SONTAG, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Edhasa, cuarta edición. España.
- SORLIN, Pierre (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Siglo XXI, México.

- STAM, Robert (2001) *Teorías del cine: una introducción*. Paidós. Barcelona.
- STAM, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós. Barcelona.
- STEWART, Garrett (2007). *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema (Cinema and Modernity Series)*. University of Chicago Press. Chicago & London.
- SZARKOWSKI, John (1966). *The Photographer's Eye*. Museum of Modern Art. New York.
- SPOTTISWOODE, Raymond (1967). *A Grammar of the Film*. University California Press, Sixth Printing. USA.
- WOLLEN, Peter (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press. Great Britain.
- ZAVALA, Lauro. (1994) *Permanencia voluntaria: el cine y su espectador*. Universidad Veracruzana. México.
- _____. (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM-X. México.
- ZUNZUNEGUI, Santos: (1989) *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.
- _____. (1996) *La mirada cercana*. Microanálisis fílmico. Barcelona, Paidós.
- ZYLINSKA, Joanna. (2017). *Nonhuman Photography*. MIT Press. Cambridge

*Itinerarios del estudio teórico y analítico
de la fotografía y el cine*
Versión electrónica
Marzo de 2022

En su formación se utilizó la tipografía
Scala Offc Pro y su variante Scala Sans Offc.

ITINERARIOS DEL ESTUDIO TEÓRICO Y ANALÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE

Fotografía y cine son dos objetos de conocimiento y cuestionamiento que se han redefinido mutuamente. Su coexistencia convoca a reflexionarlos como una integración histórico-conceptual en la que convergen ontología y epistemología. Es pertinente indagar la especificidad de cada uno de estos medios y, también, preguntar cómo podemos conocerlos para así establecer una articulación dual que, por un lado, diserte sobre ambos recursivamente y que, además, vincule el qué (lo ontológico) y el cómo (lo epistemológico) de su integración.

Con base en este enfoque, el presente libro aborda los itinerarios entre fotografía y cine a través de cuatro posibilidades: su pertenencia a un proceso recursivo y reflexivo de transformación que evidencia continuidades y rupturas conceptuales; su condición de regímenes visuales cuyo tipo de visión ha sido modificada por la irrupción de la computadora; su implicación intercultural e intersubjetiva en el esclarecimiento de los límites entre lo visible y lo invisible en el espacio sociocultural; y el entendimiento que el análisis cinematográfico puede aportar sobre fotografías y películas como un acercamiento heurístico.

Estos itinerarios teórico-analíticos sostienen que fotografía y cine son medios de conocimiento y formas creativas vinculadas con actividades profesionales. Se trata de instrumentos complejos que pueden difundir o acompañar saberes tanto en sus ámbitos propios como en áreas de investigación, divulgación o educación. Además, el encuentro entre cine, fotografía y creatividad posibilita un tipo de escritura cuyas imágenes pueden ser abordadas por el análisis cinematográfico.

COLECCIÓN INVESTIGACIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE CINE
<http://icc.cua.uam.mx/coleccion>

