

# Las imágenes: ¿nos hablan?\*

Armando Silva T.\*\*

## PRESENTACION

Una teoría de la imagen, desarrollada en años anteriores a la luz de una semiología lingüística o, en otras corrientes de pensamiento bajo su influencia, en cuanto un acontecimiento autónomo respecto a la palabra o, al contrario, en completo dominio por la lógica y parámetros de lo verbal, amerita su revisión y reconsideración. Establecer vínculos entre nuevas investigaciones lingüísticas y psicoanalíticas en relación con una pregunta fundamental, sobre cómo se comunican las imágenes, corresponde al propósito y a la esperanza dentro de los cuales escribimos estas notas.

- 
- \* El presente es un ensayo que parte del ya publicado anteriormente por la revista ESTETICA de Buenos Aires, bajo el título *Focalización Visual* (Revista de Estética Nº 7, 1988. Pgs. 75-81). Para la presente publicación hemos puesto el énfasis en el problema propiamente comunicativo de la imagen, valorando el aspecto pedagógico de los argumentos y, además, agregamos toda la segunda parte donde presentamos el funcionamiento aplicado de nuestra idea de los correlatos icónicos, incluyendo la circunstancia específica de sobrevaloración de los contenidos lingüísticos en la cotidianidad de la imagen. La segunda parte es completamente inédita y en ella representamos una aplicación de nuestra propuesta de lectura de imagen focal, en concordancia con el sentido didáctico que damos a este escrito.
- \*\* Armando Silva es profesor de Estética y Semiótica en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional y tiene a su cargo un Seminario sobre el Símbolo, en el Depto. de Antropología y otro sobre Psicoanálisis en el Depto. de Psicología de la misma universidad. Tiene especialización en Lingüística y Literatura en España y Maestría de Filosofía en la Universidad de Roma y concluyó sus estudios académicos para doctorado, en París, en el Area de Ciencias del Lenguaje.

Podemos partir de un postulado de la actual teoría polifónica de la enunciación, dentro de ese revelador desplazamiento de la lingüística pos-estructural hacia la teatralidad en las actuaciones del lenguaje, como el de 'puesta en discurso'. Ya con tal enunciado salta a la vista la vecindad con la clásica noción teatral de 'puesta en escena': poner en escena sería equivalente a poner en forma, digamos, **construir** una representación.

Entre **enunciar** y **representar** es evidente su familiaridad. Esto quiere decir que deben existir profundas operaciones en la construcción de un texto o mensaje, bien lingual o icónico, que relacione en algún modo esas dos categorías comunicativas o significativas. Lo anterior quiere decir que mientras un mensaje verbal **enuncia** aquello que constituye su enunciado, la operación visual **representa**, aquello que precisa y selecciona lo representado.

Nuestro objetivo es presentar, entonces, una propuesta para la comprensión de la imagen visual, según la noción de **foco y focalización**. En el lugar de la imagen colocar el escenario. Este ejercicio, de orden semiótico, exige repensar la imagen insertándola en órdenes superiores que la incluyen como, precisamente, *aquel del escenario*. La imagen es el escenario o, si se prefiere, la imagen se representa en el escenario y por tanto siempre se implica como una 'puesta en forma'.

La definición de **foco fotográfico**, que nos da tal aparato, la cámara misma, en su misma constitución físico-química de la imagen, nos ha parecido de gran utilidad, para sobre su estrategia montar la primera parte de nuestra exposición. Luego, en una segunda, nos dedicamos a aplicar los distintos criterios dados a conocer en la exposición metodológica que proponemos.

Iniciamos con la siguiente formulación. Existen tres propiedades en la imagen: *lo que la nombra, lo que la indica y lo que la muestra*. Estos tres correlatos nos acompañarán en toda la exposición, para destacar los aspectos verbales, indicativos y visuales o estéticos presentes en la imagen.

Lo visual mismo, cubierto por la 'palabrería', o por las 'indicaciones', no dejará de asombrarnos cuando por sus distintas estrategias logra salir al exterior para mostrarnos, quizás lo innombrable y oculto. Sobre estas sorpresas apariciones de lo visual en la imagen proponemos algunas reflexiones en el último capítulo del presente ensayo, que debería entenderse en tal sentido literal de ensayo mismo.

## LA IMAGEN DESDE EL FOCO FOTOGRAFICO

### Poner en discurso

Si hacemos una comparación entre literatura, como acontecimiento narrativo, y teatro, en cuanto representación escénica, diríamos:

El narrador en una obra literaria pone en discurso los personajes: pronuncia por su intermedio la primera palabra.

El actor protagonista, pone en escena el discurso en los personajes teatrales: pronuncia la segunda palabra, el narrador se dirige a un lector (en principio imaginario), mientras el actor lo hace al público (en principio presente y real en su alocución).

El actor no es el único dueño ni responsable de lo que la representación diga o exprese: le antecede el personaje previsto por el libreto. Lo propio del teatro es que se enuncia por interpuesta persona: el actor es un personaje previsto (en principio) en un libreto escrito, el personaje es un actor que éste encarna en la representación.

El personaje enunciado y diseñado en el texto escrito 'está puesto en discurso'.

El personaje enunciado y representado por el teatro está 'puesto en escena'.

Pero ¿qué es enunciar?

La enunciación será, como nos explica Ducrot, "un acontecimiento cada vez particular que constituye el apareamiento de un enunciado". Plantear el significado de un enunciado, será descubrir su enunciación, en un escenario determinado.

Quizás se puede entender mejor acudiendo a la diferencia ya establecida con simplicidad y elocuencia, como hablar de las distintas voces que acuden a establecer la diferencia entre el 'decir' y lo 'dicho'<sup>1</sup>. El decir corresponde a la enunciación; lo dicho, a lo enunciado.

¿Qué es una representación? Hemos dicho: poner en escena.

---

1. Conceptos desarrollados por Oswald Ducrot en *Le dit et le dire*, Minuit, París, 1985 (la traducción al español fue hecha por Paidós Comunicación, 1987).

Partamos de una definición de escenografía en el teatro: conjuntos de signos del teatro, que se dan por fuera (si bien luego en interrelación) de los actores, se instalan en el espacio y son objeto de percepción visual. El actor actúa en ese espacio y hace vivo el escenario: cada puesta en escena, o nueva representación, planteará entonces nuevos juegos de significados.

Hay, pues, una relación polifónica entre enunciar y representar. Lo mismo que entre enunciado y representado.

### **La imagen**

La imagen, aun cuando parezca paradójico, no es sólo visual. Esta será una de las razones fundamentales para aceptar que su estudio no se agota en lo que la lingüística puede aportarnos, pero también es un motivo poderoso para aceptar que la lingüística y el estudio de la comunicación verbal, puede hablarnos mucho de las representaciones icónicas.

Si la imagen no es sólo imagen en el sentido de esa entidad visual que se opone a la palabra, entonces proponemos incluirla en un espacio mayor en el cual componentes lingüales pueden aparecer en la interacción que le corresponde. Se trata del *escenario*: el escenario en el lugar de la imagen, para corresponder ésta última en todo su juego de representación.

Una imagen por lo menos posee tres correlatos, o sea componentes que le son inherentes y que por tanto lo cualifican.

- La imagen es nombrada.
- La imagen es indicada.
- La imagen es mostrada.

#### **1. Nombrar la imagen es darle un significado**

Cuando alguien le da nombre a un objeto real o a una fotografía o imagen de tal objeto y la llama, digamos, **la luna**, lo visual ha sido nombrado; su nombre ya lo conocíamos, a no ser el de un nuevo objeto que mereció el invento de una nueva palabra. Por ejemplo, cuando el hombre la visitó por primera vez y ante el televisor el locutor se inventó la palabra correspondiente para esa imagen que nunca antes vista ni realizada (en el sentido de actualizada como experiencia real), exclamó: ¡**alunizar!** El nombre se hizo verbo y como tal entra en todas las posibilidades de conjugación; con plena lealtad podemos decir en buen español: algún día yo espero alunizar.

#### **2. Indicar la imagen es señalarla**

Cuando señalamos la imagen para acompañar el nombrarla, hacemos un signo ostensivo: nuestro dedo índice se dirige a la luna, para indicarla. Pero también

podemos señalarla y nombrarla a la vez:... "mire la luna...", para indicar con ello que finalmente apareció o, tal vez, para hacer ver: **¡Qué hermosa está!**

Pero, fijémonos, indicar con el dedo índice la luna y decir 'mire la luna' aun cuando lo que queremos decir es: ¡Qué hermosa está!; en esa operación hay por lo menos una ambigüedad. Lo que indicamos no es lo que queremos decir. Con lo anterior se supone, entonces, que indicar, señalar la imagen, va nos libera en algo de su denominación. Nuestro dedo indica no lo que el verbo dice sino, si se quiere, habla (si todavía habla) más con el deseo o al menos con la emoción.

Si observamos lo contrario podremos entender mejor la ambigüedad que destacamos.

Uno puede decir: "mire la luna", sin señalarla; en este caso, tal vez sólo nos interesa nombrarla para ser testigos de su presencia. Pero decir, "mire la luna", e **indicaría con la mano**, implica un gesto —para-lingüístico— que le da emoción a la frase, por eso sobrepasa el (simple) acto de nombrarla y la luna se vuelve, además, objeto de admiración. Algunas propiedades visuales ya se hacen presentes.

### 3. Mostrar la luna es recrearla en su imagen, evitando (o imposibilitando) nombrarla

La luna ya es nuestra imagen que reflejamos adentro, en nuestro interior: la luna de la poesía, de la tabulosa fotografía, la luna del arte, del amor y de los enamorados. La luna mostrada, quiere evitar su denominación, tal vez rehuye su nombre para ganarla para la imagen. Es aquí donde la relación imagen-imaginación se encuentra y se hace fecunda.

Imagen viene del latín *imago*, lo análogo a algo. Por ejemplo: la luna-imagen, análoga a la luna-real. Imaginar es producir imágenes en la imaginación, sinónimo de fantasear. Producir fantasmas que rondan por los territorios del arte y la utopía; esto es, desear otros mundos posibles. El arte, ya se ha dicho por parte de filósofos como Lyotard, tiende a la figura, a deshacerse de las palabras para tornarse imagen. Es entonces cuando en nuestra lengua española valdría la pena introducir un adjetivo: **imágica**: la magia de la imagen, como señala un autor<sup>2</sup>. El calificativo de la imagen cuando adquiere el poder visual de mostrarse en su belleza fantástica, empobreciendo al máximo su posibilidad denominativa; la imagen cuando se muestra y no basta con nombrarla. Lo visual de la imagen desemboca en la función estética de la comunicación, como lo reiteraremos en la última parte de este escrito. Aquí la fuerza primordial de la imagen se hace presente y si pensamos en el arte en su momento indescifrable

2. Ch. Metz en entrevista publicada en la revista *Hors Cadre* N° 4, París, 1986.

de la imagen, tendríamos que admitir que se trata de una extraña operación humana para decir lo indecible. Para pronunciar el mundo en su mudez.

### **El argumento del foco fotográfico**

La focalización en la narrativa designa, como nos explica Genette, "la delegación hecha por el enunciador a un sujeto que conoce llamado observador". El observador, como cualquier protagonista, focaliza: de este modo el narrador expone varios 'puntos de vista'.

Para los efectos visuales hemos propuesto el argumento del foco fotográfico:

Todo objeto que pretenda ser registrado por la cámara fotográfica tiene una distancia focal y una luminosidad, medibles ambas con exactitud. Las imágenes *fotográficas no tienen porqué ser nítidas en toda la superficie*. El control de las zonas de nitidez permite resaltar elementos especiales de la imagen que así quiera destacar el fotógrafo; la existencia de fondos, o primeros planos desenfocados, será la justificación para el fenómeno conocido como la ilusión de profundidad en las fotografías. El procedimiento más sencillo, como nos aconsejaría cualquier manual fotográfico, para disminuir la profundidad de campo, será utilizar aberturas más grandes de la lente; en este sentido una figura desenfocada pierde el detalle aun cuando conserva lo general: el buen enfoque exigirá que el fotógrafo cuadre el objeto a fotografiar con la lente que, una vez precise distancia y luz, mostrará la imagen 'nítida' en (y ante) la cámara.

¿Cómo funcionan nuestros ojos naturales? Figurémonos situados en el centro de una habitación, mirando la calle a través de la ventana: no podemos percibir con igual nitidez y de manera simultánea, el marco de la ventana y las casas de enfrente, sino que, por el contrario, debemos ir acomodando los ojos a las diversas distancias. De este modo podemos mirar, primero las flores a corta distancia de donde nos encontramos —por ejemplo desde la cama— enseguida un avión que pasa y que divisamos a través de la ventana y luego, quizás, descubrir la luna en el fondo del improvisado escenario.

No obstante el ojo de la cámara fotográfica, distinto al natural (al cual imita hasta donde le sea posible), tenemos que graduarlo nosotros mismos; cada uno que se proponga tomar una fotografía, para conseguir sobreponer con nitidez, el objeto que se enfoca, con su representación en el visor de la cámara. Para lo anterior nos servimos del dispositivo de enfoque de distancia, que suele ser un anillo cuya escala se inicia con cero metros y termina con el signo que indica infinito. Incluso existen cámaras fotográficas muy sencillas que marcan, ellas mismas, ciertos enfoques progresivos, tales como:

- Distancia corta, para retrato
- Distancia media, para grupo
- Distancia larga o infinita, para paisaje.

*El enfoque fotográfico, entonces es selectivo: según la abertura de la lente se toman distintas impresiones de la imagen, aún desde el mismo punto de vista, en este caso equivalente al ángulo de visión. La poca profundidad de campo que se consigue mediante la gran abertura, hace que solamente un elemento, el focalizado, aparezca nítido, mientras el resto del escenario queda borroso o desenfocado. Por ejemplo: puede enfocarse el detalle del primer plano, mientras el fondo permanece desdibujado; o bien puede concentrarse la atención en las distancias medias o al fondo, quedando borroso el primer plano.*

De las anteriores notas, que más parecen para una enseñanza técnica de la fotografía, nos servimos para plantear nuestros intereses teóricos:

El foco fotográfico sigue entonces los siguientes pasos:

Selecciona un objeto.

Focaliza: esto es, hace corresponder el objeto con la distancia y luz apropiadas, lo cual se reconoce por la nitidez de la imagen en el visor de la cámara.

Toma la fotografía: esto es, oprime el obturador. En lo que va de la primera selección, aquella de la búsqueda del objeto, que se hace sin mediar la cámara, simplemente porque 'quiero fotografiar' alguna cosa, hasta la toma real, en la que 'tomo una fotografía', hay un importante recorrido. La cosa real que seleccioné como objeto se volvió imagen, imagen fotografiada. *Tal fotografía reúne todos los caracteres de lo que llamamos la representación.*

En este momento objeto e imagen viven como uno solo y bien puede argumentarse que el objeto entra al mundo de la cultura, precisamente cuando se vuelve imagen. Se trata ya no sólo del sustantivo, fotografía, sino del auténtico 'acto fotográfico', como con sabiduría lo denomina Philippe Dubois: "En la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible". La fotografía como transformación de lo real, pero también como huella de un real. Ingreso de la cosa, del objeto, a las redes (semiosis) de los sentidos culturales. Un problema semiótico por excelencia.

### **Escenario y representación de la imagen**

Examinemos unos ejemplos en imágenes pictóricas:

Cuando reyes y monarcas en épocas pasadas se hacen pintar, como por ejemplo Luis XIV en Francia, aquel que dijo el 'Estado soy yo', hace entonces que

otro, el pintor, cuente su historia. El pintor, a cargo del rey, pinta, lo pinta: hay una complicidad entre quien hace la historia y aquel que lo dibuja: entre el rey y el artista. Medallones y pinturas del período Luis XIV se han estudiado<sup>3</sup>, encontrándose una relación entre poder político y poder de representación, el poder del 'estado soy yo' se complementa con 'yo estoy aquí (representado y representando) para el estado'. La imagen cumple una función ideológica explícita y, por tanto, el escenario de su figuración es previamente estudiado y calculado para la historia.

Cuando el gran pintor expresionista Francisco de Goya y Lucientes, pinta y tiene que pintar a la reina María Luisa (a la horrible María Luisa como lo confiesa en su Diario) lo hace, pero en sus dibujos y aguafuertes se ocultan epígrafes o secretos reveladores. En uno de los caminos de la serie 'los caprichos' escribe el epígrafe: "todos caerán", en él alude a todos los amantes de la reina. En otro escribe "ya van desplumados", evoca las grotescas venganzas que la propia María Luisa ideaba contra las damas de quienes sentía celos; en la 'mala noche', recuerda las aventuras nocturnas de la soberana "que al decir de sus enemigos y el pueblo, dejaba su palacio para irse de fiesta"<sup>4</sup>.

Con lo anterior sólo pretendemos citar un caso en el que la censura, o mejor dicho lo censurado, se tornaría materia de focalización visual, a pesar de seguir siendo materia oculta. Goya mostraba la reina en la 'forma ordenada' por el monarca, pero el epígrafe la descodificaba en su propia y subjetiva apreciación. Su Diario y otros elementos de análisis (como dijimos en la nota anterior, Nº 4) sirvieron para descifrar sus escenarios, que no por casualidad se adjetivizan como 'goyescos'. La palabra como adjetivo, puede ser la continuación de esta reflexión en la que no intentamos algo distinto de rastrear como se originan las imágenes o las palabras que las nombran<sup>5</sup>.

- 
3. Me refiero a los estudios de Louis Marin *L'inscription de la memoire du Roi sur 1' histoire metalique de Luis XIV*. En Pre-publicado, No, Universidad di Urbino, Italia.
  4. I de Bergyes, *Dibujos y grabados de Goya*, Barcelona, Joaquín Gil Ed. Barcelona, S/F de publicación. En este texto se recogen los epígrafes del pintor y se anexan comentarios que el mismo Goya escribió en sus Diarios personales, dejando ver como tales 'pensamientos' ya son parte de la primera puesta en escena (primer sentido social asignado a un texto) de las respectivas obras.
  5. En este punto el lector puede considerar además del adjetivo 'goyesco' que ya es aceptado por las mismas academias de lenguas, el concepto mismo de imagen expresionista, cuyo nacimiento formal en el arte moderno suele vincularse, por historiadores de arte, con el mismo Goya. Nos llama la atención, en las notas que traemos en el texto, el origen de tales pinturas de Goya, cuando en abierta contradicción con su disposición laboral a cargo del rey, pintaba con rabia y pasión (contra su voluntad podría decirse) y se obtiene como resultado una imagen de gran capacidad expresiva: expresionista. Estos aspectos, de diferencias entre lo que se quiere y lo que se ejecuta, esa contradicción psicológica, no es extraña a la creación, pues ya psicoanalisis-



Por lo anterior bien se puede concluir que la *imagen Goyesca corresponde a una imagen satírica, desdoblada, burlona, casi siempre representando explícitamente el doble sentido.*

Las pinturas y medallas ordenadas por Luis XIV, como los dibujos y pinturas ejecutadas por Goya, son imágenes puestas en escenarios mayores. La imagen sólo la captamos, en su sentido original (si es posible hablar de una primera intencionalidad) si la comprendemos como el escenario mismo en el cual la figura inter-actúa con varios motivos, inclusive con aquellos que no vemos porque no fueron representados, pero desde afuera del cuadro afectan y condicionan el paisaje de la visión. En el escenario hay algo que vemos y algo que no, pero todo es parte de su construcción, bien material, bien social, pero siempre como medida de un proceso.

### **Interpretación de la Imagen**

Sobre este aspecto conviene recordar una célebre posición asumida por R. Arnheim en su ensayo **Qué es la Fotografía**, en el que habla de dos fases en su desarrollo: el primer período en el cual la imagen, por así decirlo, trascendió la presencia momentánea de los objetos retratados debido a la duración de la exposición (podría ser, en sus mejores momentos, de varios minutos el posante aguantando la respiración) y a lo voluminoso del equipo (que impedía un rápido desplazamiento o incluso la imposibilidad de que el fotógrafo pasase inadvertido); y la segunda fase en la que se explotó la posibilidad técnica de captar el movimiento de una fracción de segundo. La fotografía adquiere velocidad y desplazamiento.

En este último ya estamos, entonces, en la fotografía espontánea, fotografía de la acción y la narración, que podemos cotejar y oponer a la del retrato, heredera esta última de la pintura y orientada así mucho más a la descripción. *Sólo la evolución de la fotografía hasta la captación de fracciones de segundo y la posibilidad de una rápida movilización de sus equipos por sus diminutas proporciones, es lo que hoy en día nos hace sentir 'vistos por ojos invisibles', cualquiera puede imaginarse la 'cámara oculta que me está espiando'. La interpretación de la fotografía ya no es sólo en cuanto a una labor de análisis externo a su 'maquinación', sino que se instala en el centro mismo de su razón de ser y es parte del imaginario social: pensar (y sentir) que un intruso oculto nos está fotografiando. La fotografía como sospecha y, al revés, como instrumento para vigilar y controlar.*

---

tas como A. Ehrenswig han hablado de percepción profunda y superficial y personalidades como E. Kris se refiere al reino de lo patológico" en el que que el yo (conciente) abandona su supremacía. El mismo Freud habla del estado de ebriedad en los que el adulto vuelve a ser niño y recupera el derecho "a pasar por alto las limitaciones".

Si tenemos en cuenta todo lo dicho anteriormente, bien podemos decir que cuando tomamos una fotografía hay un triple ejercicio: de una parte un esfuerzo intencional, se busca, se selecciona un objeto; de otra parte hay un ejercicio pasional, 'deseo el objeto', lo miro, lo quiero hecho imagen, entonces oprimo el botón, para ganar la imagen (fotografiándola). Pero habría un tercer ejercicio más de orden social y es el hecho de que vivimos dentro de una 'cultura fotográfica' y esto conlleva a que al 'sabernos mirados' esto influye, primero en la pose, y luego, digamos que en el mismo fotógrafo (para nuestros efectos un eventual narrador), quien en la construcción de su escenario dejará introducir en su narración huellas permanentes de mirón-mirado.

Producida la imagen, para volver a nuestros problemas técnicos de su comunicación, ésta ha conllevado una operación focalizante. Se tomó el detalle, se reconstruyó el plano general de un paisaje, o cosas semejantes. De cualquier manera lo que era objeto real se volvió imagen y ésta accede a la dimensión (cultural y) estética. El orden de la forma, el gusto o el rechazo, el orden de la belleza.

Pero esta fotografía original, puesta en circulación social, en la rotación entre amigos, en el periódico u otro medio, exigirá nuevas operaciones focalizadoras. En rigor cada quien la volverá a focalizar.

Tanto lo hará con la razón y la objetividad, como con pasión y sus propios deseos. Si la fotografía focalizó, codificando; el observador de la misma focaliza, pero des-codificando. Puede ser que el detalle central de el fotógrafo, pase a un segundo plano en el observador, entonces en su mente le da valor —o nitidez— a lo que la fotografía presentaba secundario —o borroso—. Juegos emocionantes de la vida donde el hombre vuelve a reinterpretar las máquinas, así sea las máquinas de la fotografía que no dejan de tener en el hombre su único 'encontrador'.

Lo cierto es que la fotografía sea observada por cada quien de una manera muy particular (con sus propios ojos, al fin y al cabo), pero de uno u otro modo en cada ver una fotografía se produce una nueva escenificación. En la fotografía la vida psíquica está presente, representando. Para evidenciar lo anterior, piénsese en experimentos que se han hecho con cámaras ocultas en los estudios fotográficos: una persona llega para que le tomen un retrato y cámaras ocultas le disparan 'tomas' por todas partes; cuando finalmente está frente al fotógrafo, para el momento de la foto, la persona se transforma y asume una pose. *En este momento prepara su imagen para el futuro.*

También se dice que los niños son desprevenidos y frescos ante las cámaras, pero en la medida que crecen aprenden a posar, y el gesto espontáneo se vuelve deliberado, esquemático: posa según la ocasión y la ocasión la 'ordenan' las circunstancias sociales. Las circunstancias sociales condicionan

el escenario de un modo **pre-figural**, así no aparezcan explícitamente en la fotografía.

Un psicólogo cuenta que se fue de paseo por una ciudad, en compañía de sus alumnos, armados de cámara en mano, cada uno de ellos preguntaba a los transeúntes: “¿Me permite tomarle una fotografía?”.

El resultado de esa curiosa encuesta<sup>6</sup> fue que el 35% de los solicitados, aceptó la fotografía, mientras el 65% se negó rotundamente: se cubrían el rostro con las manos, fruncían el ceño y se alejaban temerosos apresuradamente. Toda esa rica gestualidad demostraba que hay una coreografía propia de la cultura de la fotografía que tiene que ver con la imagen que cada quien admite mostrar. En el caso de las mujeres, en el juego este de ser fotografiadas, se mostraron mucho menos dispuestas que los hombres a que se les tomara un retrato; parecería que se repite un hecho ineludible: que en nuestra vida psicológica la mujer se educa más concientemente en el cuidado y factura de su imagen y, por tanto, hace mayor conciencia de las circunstancias y momentos en los que le es dado mostrarse.

La cámara, pues, como ya lo dijimos, lleva la marca del testigo intruso que muestra, quizás, más de lo que uno puede permitir. De ahí la pose, que bien puede traducirse como la *imagen calculada que puede circular públicamente*.

Así, entonces, si lo que nos interesa es la interpretación de la imagen, habrá los siguientes pasos por reconstruir, como proponemos a continuación:

- **La pre-figuración**, o circunstancias sociales desde las que se preparó el escenario.
- **El escenario** dentro del cual se encuentra la figura focalizada.
- **La figura focalizada**.

Podremos advertir que aquello que aludimos en el primer punto, la prefiguración, no existe visualmente, aun cuando se puede deducir. La pintura no nos dice ni expresa, ‘el rey ordenó pintarlo’, pero por otros documentos extra-pictóricos podemos comprender tal circunstancia (por lo menos incluidas en códigos secretos), lo cual sería el caso de los epígrafes señalados por Goya, y explicados no en sus dibujos, sino en su Diario.

---

6. Datos obtenidos en la Revista Facetas, V 10, Nº 3 de 1977 y escrito por S. Milgran *Un sicólogo observa la fotografía*.

Los puntos 2 y 3 si están presentes visualmente: la imagen representada y la figura detallada forman el escenario material. Si pensamos en la labor de una 'crítica de arte' llamada retórica (o formalista, pero este término se presta a ambigüedades con lo relacionado con el fenómeno de la forma en el arte), la definiríamos como aquello que sólo consulta los aspectos previstos en los puntos 2 y 3 desconociendo los criterios pre-figurativos de toda imagen, incluyendo la artística<sup>7</sup>. Poner a hablar el escenario visual, entonces, en el sentido de explicarlo verbalmente, es posible, pero hasta cierto punto.

El mismo Dufrenne ya había dicho en ilustre argumentación, refiriéndose a la crítica de arte, a la lectura que se hace de las imágenes del arte, tan caras a nuestra argumentación por el límite de intraductibilidad que conllevan: se trata de una escritura poética, que no produciría un discurso, sino un encantamiento, no enuncia una verdad sobre arte, "exorcisa la presencia de lo que el arte expresa y nos exhorta a ser por un momento sensibles a la expresión. Después de lo cual retornaremos a la operación del saber". Lo anterior lo entendemos como una exaltación pre-figurativista. No es posible hacer crítica de arte desconociendo los indicativos profundos que la pre-figuran (historia, producción social del arte, simbología, etcétera), pero tampoco podría creerse que es posible captar algún significado único, bajo la argumentación de adelantarse dentro de cualquier 'ciencia objetiva'<sup>8</sup>.

- 
7. Sobre nuestra propuesta de análisis de la imagen bajo la división de: aspectos prefigurativos, escenario y figura focalizada, queremos subrayar, ya que en ocasiones se nos ha preguntado sobre el tema, que partimos de criterios muy distintos a los que condujeron a Panofsky, en su célebre obra del *Significado en las artes visuales*, y en sus *Ensayos sobre Iconología* que nunca dejamos de reconocer, a proponer pre-iconografía, iconografía e iconología como instancias en el estudio de las imágenes. Si bien coincidimos en tres pasos, para Panofsky se trata de un método para clasificar y evaluar, en el nivel iconológico, las imágenes sometidas a un trabajo de compilación. En nuestra propuesta, primero, no se trata de colecciones de imágenes —necesariamente— (como supone Panofsky en su pre-iconografía), sino que lo consideramos que el recorrido de las tres instancias se hace incluso en una sola imagen, pero, lo más importante, en segundo lugar, consideramos que los tres aspectos intervienen en favor de la interpretación. Incluso, si se quiere, funcionan al revés ya que lo pre-figurativo a pesar de considerarse el primer paso es el último, el que queda por fuera de la misma imagen y precisamente del que hay que deducir las circunstancias (sociales, artísticas, históricas) que hicieron posible que se produjese tal respectiva figura. Téngase presente que nosotros partimos de un problema semiótico-comunicativo, mientras el texto de Panofsky se refiere a su gran esfuerzo para ubicar las imágenes en la historia de arte bajo algún entronque técnico de clasificación.

En el Encuentro sobre Teoría y Crítica del Arte, celebrado en Caracas en 1984 y al cual fuimos invitados, una profesora venezolana (Helena Sasón) llegó a argumentar que por fin teníamos en la Semiología el verdadero instrumento objetivo y veraz para hacer crítica de arte. A lo cual me permitía recordarle que no existía un significado semiológico como para justificar tanta euforia. El significado siempre es social y la Semiología no haría otra cosa que contribuir a develarlo, siempre en proceso, por ser el significado un acontecimiento vivo que se transforma con el tiempo.

### Palabras y puntos de vista sobre escenario

Punto de vista lo definimos, en nuestro libro al respecto (*Punto de vista Ciudadano*), "como una operación de mediación; aquella entre la imagen y su observador". El punto de vista implica, de esa manera, un ejercicio de visión, el captar un registro visual, pero también compromete nuestros deseos de querer mirar: en la mirada hay un ejercicio de 'voyeur', de goce por lo que se mira.

Cuando yo miro focalizo para mi comprensión y para mis deseos, por tanto en la imagen que miro habrá, según lo que argumentamos: lo que puedo nombrar; lo que indico y lo que se muestra. Aquello que se me muestra —que nuestro—, constituye su mayor valor figurativo o visual y progresivamente el menor valor de traductibilidad lingual. En otras palabras, lo que **nombre** de la imagen lo constituyen sus analogías lingüísticas o verbales, los elementos verbales de la imagen. Lo que **indico** y lo que **muestro** ascenderán hacia mayor visibilidad por tanto menor grado denominativo o referencial.

Aquello que se nombra de la imagen constituye su nivel de comprensión verbal; aquello que permanece mostrado, como figura pura, digamos intraducible, responde a una necesidad (y al impulso de la) estética: con esto último podríamos comprender por qué "el arte tiende a la figura". De manera similar se expresa el Catalán Pere Salabeter cuando escribe: "de ese signo, digo, hay que recuperar el equilibrio mediante el reajuste. Es decir la 'armonía perdida' correspondiente al lenguaje adámico, o endémico, donde la palabra no *de-signa* puesto que es la cosa" (si bien, como luego recalcaré, una vez que la cosa es signo siempre lo seguirá siendo y entonces el regreso a la cosa no funciona más que como deseo o anhelo, dando origen de este modo al orden imaginario). Poderosa fuerza visual que deshace al hablante de su argumentación verbal.

Según lo dicho, en los escenarios visuales podrán encontrarse:

- Elementos lingüísticos o verbales
- Imágenes indicativas más o menos hablantes
- Las figuras intraducibles a palabras (en nuestro ejemplo de la luna, hemos recorrido los tres niveles).

Focalizar una imagen, de acuerdo con los distintos elementos que hasta aquí argumentamos, implica siempre el doble ejercicio de comprensión y pasión; una operación intelectual-afectiva.

Pero si focalizar da cuenta de la manera como seleccionamos y enfocamos un objeto, *focalizar está correlacionado a ocultar*: la puesta en escena, entonces pone de presente los contenidos explícitos y los ocultos, tales contenidos escondidos en las tramas de toda representación, aparecerán en la imagen pero de manera virtual: habrá que descubrirlos; se relacionan con aquellos elementos pre-figurativos o de circunstancias sociales en las que se construyó el escenario.

## LA IMAGEN EN OFICIOS CONCRETOS SU ACTUACION BAJO DIVERSAS CIRCUNSTANCIAS

### APLICACION DE LA PROPUESTA DE FOCALIZACION VISUAL

#### Publicidad

##### 1. *Indicar el objeto*

“Todo hombre tiene su precio”.

Dice un anuncio (publicado en la Revista Diners, Junio de 1983) de whisky Old Parr. Una mujer medio cubierta (casi vestida) con un abrigo de piel, saca de su pecho una botella, de la marca anunciada.

En la anterior imagen priman los elementos indicativos. Lo para-verbal asume la mayor presión en la captación del mensaje. Las indicaciones son algunas explícitas: tomar el whisky mencionado, pero otras implícitas: el whisky sale de su pecho, del lado del busto derecho, como ofreciendo leche o el mismo busto (de mujer hermosa). El lema: todo hombre tiene su precio ratifica su sentido oculto sugerido por la indicación implícita.

Si tenemos que aplicar el cuadro que proponemos, podemos sostener que *toda publicidad es, por principio, indicativa*, está hecha para indicar, para ordenar, para dirigir la mirada hacia algo de su previo interés enunciativo. Pero en la misma publicidad pueden encontrarse jerarquías y hallar textos donde prime lo denominativo o hasta lo estético.

##### 2. *Nombrar el producto*

- “Anímese a descubrir todo lo que lleva adentro” (1985 Diners).
- “En cualquier lugar, en cualquier ocasión... Néctar pone lo mejor” (Revista Semana, 1987).
- “Tiro directo al buen gusto” (Revista Elenco, 1980).

Estos tres anuncios, en tres medios y en tres momentos distintos, pero del mismo anunciante, Aguardiente Néctar, son un buen ejemplo de nombrar el producto. Si bien se acompaña de imágenes; en el primero una botella al revés junto con dos copas volteadas y el “Anímese a descubrir lo que lleva adentro”. En el segundo dos parejas, una sentada y otra bailando alrededor de la botella y

el "... En cualquier ocasión...". En el tercero un balón atapado por las manos de un arquero de fútbol y el "Tiro directo al buen gusto". Como vemos, en las tres ocasiones no se hace algo distinto de denominar el producto y las distintas figuras de su iconografía sólo funcionan para reforzar el ícono de la botella convertido en referente explícito del mismo mensaje.

En la operación denominativa la imagen se agota en su función verbal y si connota algo diferente sólo se debe a alguna ambigüedad en su recepción que, como en todo proceso de comunicación, siempre está abierto a (sucesivas) reinterpretaciones. Pero, como propuesta emisora, cuando se trata de jerarquía verbal de la imagen, ésta no hace algo distinto que hablar y designar.

### 3. *Mostrar la cosa*

"Tu cutis también se muere de sed" (Vanidades, 1984).

Anuncio colocado sobre las franjas rotas de un desierto reseco, en la parte alta de una composición visual. En un recuadro, hacia abajo, una mujer extiende la pomada por su rostro y un pequeño subtítulo: "Tu cutis lucirá fresco y joven". Más abajo la figura dominante de toda la composición: un pote de la crema, Ponds, con su reconocido eslogan "Humectación profunda".

En el anterior anuncio, a pesar de toda su literatura (y mensajes verbales) dominan los elementos visuales. Es decir la *cosa exhibida se torna objeto de contemplación*. El paisaje se vuelve vista, el objeto permite el ensueño. La referencia indicada no sólo sirve para la 'crema', sino que el mismo paisaje existe, visualmente, como tal. Hablamos de ciertos niveles de la publicidad en los cuales se puede dar la autorreferencia, dislocándose, como en el arte de un máximo de utilitarismo.

"Tu cutis también se muere de sed", escrito sobre la imagen del paisaje reseco. Fijémonos que el mensaje devuelve su de-signación al mismo paisaje, *ilustrado con sed, reseco. Hasta aquí, si no fuera por los otros recuadros 'aprovechados', que buscan utilidad para la crema anunciada, una cualquiera, también puede reconocer, sentir, entregarse a la sed del paisaje y por ahí derecho a las añoranzas de desierto con agua.*

Pero las imágenes de la publicidad no son las del arte. *Mientras la publicidad predica para algo, el arte lo hace para alguien.* la redefinición del ser hombre no deja de ser el centro mismo del acontecer en el paisaje artístico. Su referencia es autorreferencia, como arte por arte, en cuanto que cada obra se 'exhibe' para otro, se 'muestra' para ganar vista del que mira y así ensoñar la ausencia, todo eso que nos falta y que hace del hombre un ser incompleto. Es como si la imagen del arte jugase a mostrarnos lo que nos falta, si bien lo que nos falta es irrecuperable, como enseña el psicoanálisis en sus reflexiones sobre la ley

simbólica que ajusta al hombre en toda su conducta frente al objeto que nombra o evoca. Adorno dijo algo al respecto. Podemos agregar: lo que muestra es la carencia misma.

La publicidad no. Esta muestra, puesto que también puede indicar o simplemente hablar, como si lo que nos faltase es lo que nos ofrece. Así la publicidad 'miente', quiere hacernos creer que podemos ser felices, si logramos lo prometido. Su problema no son los hombres, en primer plano, sino las cosas, aun cuando sean para los hombres. Todo su imaginario está dispuesto para el consumo, aun cuando en ocasiones falla y al volverse autoreferencia de su figuración, *más que del producto, entonces actúa de manera similar al arte. Pero por principio su imagen es utilitaria. Usa lo que sea, para enganchar al otro y volverlo (hombre o mujer) consumidor.*

Dicho lo anterior podemos reconocer que lo visual, su jerarquización como instancia superior en la representación icónica, no exige que desaparezca la escritura, el lenguaje verbal, sino que nos referimos a una función lograda, la estética, que hace de la palabra imagen. Al contrario también es cierta la regla: lo visual, como expresión en figura sin palabras, no implica que no estemos al frente de un mensaje de conformación verbal. *Las imágenes, así, pueden hablar y mucho, hasta el punto de que no son visuales. Pero cuando prima la imagen, ésta se muestra, como cuando el hombre se queda mudo, ante la desnudez de la cosa.*

## **El álbum familiar**

### *1. Lo que se oculta, ¿cómo se muestra?*

Para concluir la ilustración de nuestra propuesta de lectura y efecto de imagen, vale la pena pensar en un último caso que todos por lo general vivimos: el álbum familiar de fotografías<sup>9</sup>. En él aparecen varios momentos felices de la familia, que pueden entenderse como instantes colectivamente focalizados, los que no se muestran, seguramente por dolorosos e inapropiados, se ocultan. Así la familia construye el álbum familiar bajo el paradigma de un cuento de hadas, los diferentes episodios registrados por este medios serán, por lo general, información visual fácilmente traducible: corresponde a lo que llamamos imágenes nombradas.

---

9. Algunas de las anotaciones que hago en este aparte del ensayo, corresponden a las primeras aproximaciones a un trabajo de investigación que hemos iniciado, en su primera parte metodológica, en la Universidad Nacional, con estudiantes de Antropología y de Diseño Gráfico. El proyecto prevé una considerable extensión (en todo el país) pues se ampliará a varias regiones del país y por esto sólo expresamos todavía apreciaciones muy generales que no obstante constituyen ya algunas deducciones que hemos logrado sobre una pequeña muestra —de 30 álbumes— recogida en Bogotá.



Los ritos de paso, como los llaman los antropólogos, el matrimonio de los padres, el nacimiento y bautismo de los hijos, la fiesta de los 15 de la hija, los cumpleaños, la entrega de trofeos, triunfos y éxitos de la familia. Se ha construido un relato visual, con argumento fácilmente reconocible; son una serie de retratos sin mayor fuerza visual, pegados y reunidos en una colección con un mayor sentido de prueba: *lo que está allí, allí, sí ocurrió*. Es de este modo como prácticamente se usa la fotografía en el ámbito familiar.

El álbum familiar, no obstante, puede *mostrarnos* un argumento más profundo: qué desean, qué quieren, qué se proponen los miembros de la familia, y para esto no hay que fijarnos sólo en lo que nos muestran, sino quizás lo más importante, en todo aquello que ocultan y por tanto ha desaparecido del registro visual explícito.

Lo que se *muestra* en el álbum familiar corresponde, pues, a un nivel más profundo: es aquello que requiere interpretación cuidadosa, pues bordea todo ese nivel que nos hemos permitido denominar componentes visuales de la imagen.

El álbum familiar focaliza verbalmente —o sea **nombra**— los momentos claves de la familia que se destacan en los episodios relatados visualmente en las fotos; esto constituye lo verbal.

El álbum familiar focaliza visualmente, esto es, pone en escena, también los deseos y anhelos profundos de la familia; esto es lo que se **muestra**.

A través de la historia algo se muestra y algo no, existen estrictos códigos éticos que filtran la producción estética. Por parte de las culturas regionales ocurre lo mismo, algo se muestra y algo no. Objetos límites, como la muerte, como el deseo sexual, como lo obscuro, viven sus resquicios sociales. Examinamos algo de cada uno de los límites mencionados.

## 2. *El cadáver que no se muestra*

El cadáver, hoy no aparece en las fotos de los álbumes colombianos, a no ser excepcionalmente. Por ejemplo es importante el cadáver y su foto de un hombre público, de un presidente, un ministro o un líder político. De los padres de cualquier familia, no. Mas bien, cuando alguien muere, sus dolientes se apresuran a esconder lo feo o desagradable. Aun lo bueno y agradable puede ocultarse en los primeros días de duelo, bajo la presunción de que el recuerdo, producido por la imagen, puede acrecentar el dolor. Pero el cadáver en comienzos de siglo sí se mostraba. Algo así como dar por concluido un ciclo de vida y la fotografía podía dar testimonio de ello. Aún hoy puede seguirse mostrando la muerte en algunas regiones del país bajo creencias similares.

Nada más consecuente entre dos naturalezas como la muerte y la fotografía. Esta misma significa, como lo recuerda Metz, inmovilidad y muerte, caracte-

rísticas que "no son solamente aspectos objetivos de la muerte, sino también sus símbolos principales, ellos configuran la muerte". Su instantánea, la paralización de un instante, es alusivo a la muerte, pero lo que queremos destacar es que a pesar de las lúcidas observaciones que acabamos de transcribir, surge una pregunta: la fotografía es muerte, no obstante en el álbum familiar, la rehuye. Aquí se revela algo más profundo, como la lucha de dos naturalezas, que si bien la foto testimonia el instante pasado irrepetible; su figuración, su pose, su teatralización familiar juega por la evidencia, no sólo de vida, sino de felicidad. Entonces no es extraño vivir tal parte de un relato progresivo. Toda parte de esa historia, una foto aislada, no tiene valor propio ya que sólo indica un paso dentro de la cadena con un principio y un fin. Y el relato del álbum vive, hoy, para mostrar felicidad, por lo menos en su demostración más generalizada.

### 3. *El cuerpo al desnudo*

Hay, por supuesto, otros encadenamientos. Hemos conocido dos casos en los cuales sus relatantes (los narradores de sus propios álbumes) nos 'confesaron' que allí donde hay un 'hueco' una foto despegada, había antes, una foto erótica. Foto que salió de circulación visual cuando el álbum a fuerza de la presión ejercida por la familia dejó de ser 'privado', para goce exclusivo del coleccionista y sus contenidos entraron a ser parte de la 'propiedad colectiva de la familia narradora'. Estos casos, al parecer no tan excepcionales, evidencian el valor individual de una foto, digamos, 'errada' inclusión dentro del álbum de familia y el triunfo final del relatante colectivo, la familia misma. Digamos, de otro modo, que la familia no 'podía permitir' que fotos suyas quedasen relegadas a una colección individual de (sólo) uno de sus miembros.

Pero también evidencian, los dos casos contados anteriormente, que la foto erótica, sobre los límites de lo mostrable, no tiene lugar en el álbum familiar, aun cuando sin duda posee un gran espacio en colecciones privadas que en tal situación dejarán de ser álbumes (de familia) para entenderse mejor como, 'caprichos', con innumerables connotaciones. Sin embargo en tales fotos eróticas, a pesar, o mejor decirlo, por esto mismo, aparecen los elementos visuales en plena acción expresiva. La fuerza de la imagen, el mostrar lo inmostrable, conflictúa la visión social. El cuerpo mismo en su desnudez, como afirmó Metz en la entrevista mencionada, corresponde a un estado sin expresión acústica, una noción puramente visual.

Quizás el descubrimiento del desnudo, que incita a ver, crea el deseo de ver. Una especie de parálisis lingüística opera en el sujeto de tal experiencia visual. *Podría decirse una deslingüístificación que ocasiona un aumento en el goce-de-ver-viendo-lo-imposible.* Es explicable entonces que el álbum de familia no pueda soportar una foto erótica de tal naturaleza visual. Hemos comprobado, y así dicho, que el álbum constituye un relato donde sus imágenes están dispuestas para contar historias e incluso varios de sus cuentos ya están contados, en el mismo sentido de que su código narrativo (colectivo) impera sobre cualquier

esfuerzo individual (de una familia o persona individualmente considerados), por 'mostrar' o 'contar' de otra manera.

Otra cosa es la revista (o la filmografía) pornográfica. Sus imágenes calculadas para mostrar, si bien en ciertas circunstancias logran su cometido, de otro lado su desgaste semántico, su reiteración del desnudo, su extrema convencionalización de la foto-sexy, reduce sus fotos muchas veces, a lo que en este ensayo llamamos la foto indicada: incapacidad para mostrar conformándose con una señal publicitaria, como decir, "*heme aquí, este cuerpo desnudo para tu deleite*". Pero así, no opera la mente humana, mucho más completa y contradictoria, no es extraño que le huya a la invitación y que sus efectos se produzcan al contrario: el enfriamiento del deseo momentáneo.

En esta forma lo que llamamos la función visual de la imagen no es lo obvio ni fácil. *Cubierto lo visual por la 'palabrería' no deja de asomarse al exterior*, pero los controles eficaces de la sociedad, en poder para lingüísticar todo, operan en sus múltiples caminos. Freud nos ha enseñado que en los sueños y entonces en sus imágenes, el Ello (o Id) muestra, más que ve. Sabia manera de transmitirnos esa paradójica situación en la que el inconsciente, libre de la censura consciente, se deja ver, cuando sus imágenes se le revelan al durmiente silencioso.

#### 4. La imagen obscena y las 'buenas fotos'

Groserías y 'malas palabras'. Que no las diga. Esto se lo dicen a los niños desde muy pequeños. Pero las imágenes también pueden serlo (a esto suele llamarse iconoclastía). Por la calle, por los buses, por doquier hay dibujos groseros (iconoclastas). También podría haber en los álbumes, pero la verdad es que muy pocas. Lo obsceno tiene que ver con el sexo, pero también pueda darse por el gesto inapropiado, de mala conducta, de mala educación, como sorprender a alguien con el dedo entre la nariz<sup>10</sup>.

---

10. Conocemos un curioso caso en Italia. Personas de beligerancia política de derecha sacan anualmente un libro de fotos (de restringida circulación según parece) en el que se muestran las situaciones obscenas de su gente en la vida social. Se llama *Fotografie del Borguese*, (Editado en Milano) y en este libro se pueden encontrar fotos de situaciones límites como la esposa del ministro dejando ver algo de su cuerpo cuando se sienta con solemnidad, el militar que se cae de un desfile glorioso, la pareja elegante cuando él le da un caramelo a su compañera y parece que le diera otra cosa. Cosas así, registradas con picardía por la foto y para deleite de una clase social. Como anécdota puedo contar que (durante algún tiempo que viví en Italia), hice fila (de manera inocente) para almorzar (en el temible 1978 italiano) con este libro (en la mano) en un restaurante universitario y fue sabotado, casi con violencia, por los estudiantes, de izquierda, quienes 'identificaron' mi acción con un gesto de la derecha (ya que me complacía con sus chistes). Esta anécdota evidencia la situación social en conflicto entre dos sectores sociales y políticos (severamente diferenciados en esa época) y también a quien va dirigida la publicación: sólo era para ser leída por la gente de "derecha", creándose una complicidad entre la foto obsena que era mostrable sólo a su misma gente. Pero algo parecido

La imagen obscena no circula en las evidencias familiares. Se oculta para evitar malos entendidos, que siempre se buscan evitar cuando estamos en familia. En los casos en los cuales aparece el "gesto oprobioso", como hacer un ademán sexual con los dedos de la mano (el famoso hacer 'pistola' en Colombia), éste se resuelve como una evidencia para-gestual, que al fin de cuentas hace del simulacro una simple indicación, cercano más bien a la ironía y el chiste. Esta observación nos sirve para destacar que la imagen, en ocasiones con mayor precisión que la palabra, puede cumplir la función principal de toda lengua, como es referenciar lo que está significando. La función referencial, tal cual la llaman lingüístas como Jakobson, es fónica y lingual. Las indicaciones de las imágenes no requieren de escritura, sino de un cuerpo vivo con capacidad para señalar con exactitud lo que se quiere decir.

La frontera que nos impusimos de captar lo obsceno en el álbum, sólo resulta entonces en algunas poses, como aquella que bien podemos llamar típica, de aquel miembro familiar 'delegado' por el grupo para hacer el chiste, quien suele aparecer haciendo alguna monería, sacando la lengua, espelucándose o en algún ademán impertinente, pero en todos esos casos no es más que una delegación impuesta por la acción colectiva para que alguien haga reír. Estamos ante la focalización narrativa, como delegación hecha por un narrador a un observador para que éste cuente. Se trata de un punto de vista del enunciatario, dispuesto desde quien emite un mensaje y que llega a los observadores reales (los que contemplan la foto) como aparente gesto de espontaneidad. No obstante un cuidadoso análisis de estas poses nos permitirán deducir que, como toda pose, ya suficientemente convencionalizada, al posante no hace más que llenar un puesto en la exhibición, aquel previsto por la tradición y el código narrativo.

La foto obscena por fuera de la pose, sin función indicativa o denominativa, sí existe, pues puede llegar a producir la potencialidad visual y esto ocurre cuando efectivamente el accidente de una caída, cualquier falla en la conducta esperada o alguna demostración de deseo ocurre, y ello es captado, también espontáneamente, por el fotógrafo y así revelado. Estas circunstancias acostumbran a llamarse de manera coloquial y espontánea, como 'las buenas fotos', esas que salen de lo esperado y revelan alguna circunstancia imprevisible, que espero me comprendan y acepten que pueden llamarse, con algo de generosidad, las fotos-obscenas. No moral, pero sí socialmente. *Las buenas fotos gustan a la gente, no saben porqué, pero sí intuyen que por allí se coló lo inesperado.*

---

puede deducirse de distintos diarios y periódicos que pulularon en la izquierda colombiana durante los 60 y 70: sólo se dirigían a sus propios camaradas o compinches de grupo, razón, por lo demás que determinó y evidenció su aislamiento comunicativo y el encerramiento grupal de la izquierda colombiana, sin penetración, al menos como imagen pública, dentro de distintas instancias sociales.

**Y, entonces, qué de lo visual: que las imágenes hablen como en el cine, que indiquen como la casa de la palmera, o que muestren como la cosa al desnudo**

Quiero volver a revisar lo que hemos dicho, para recalcar el funcionamiento de nuestra propuesta de lectura focal de imagen. Permítanme apoyarme de un reconocido estudioso del lenguaje y de las imágenes, el filósofo Emilio Garroni, quien en su *Proyecto de Semiótica* en uno de sus últimos capítulos, nos despide con la siguiente formulación:

“No es posible sin determinadas condiciones culturales percibir, utilizar semióticamente lo que llamamos imagen, sin alguna referencia fónica e incluso, sobretodo verbal; ni lo que llamamos palabra, sin alguna referencia fónica y visual”. Semióticamente, es decir con fines significativos o comunicativos, la imagen funciona, a nuestro parecer, en los tres niveles mencionados. Pero es posible, esta tormentosa pregunta que nos volvemos a hacer, ¿es posible la pura visibilidad? Bueno, quizás el video o el arte abstracto, quizás el sexo en cuento cuerpo presente, quizás toda pérdida de palabra, como el mismo susto en el que quedamos mudos, sin palabras ante el monstruo al frente, quizás en todo eso la función visual de la imagen se jerarquiza sobre el sujeto.

Si hablamos de cine, como nos recuerdo Garroni, de un texto de Boris Eichenbaun, podríamos afirmar ¿que sea mudo en todos sus sentidos, es decir privado de una referencia lingüística esencial? “Es un error definir el cine como un arte mudo, no es de esto de lo que se trata sino de una ausencia de la palabra audible, de una nueva relación entre palabra y objeto”. Por esto el cine llamado mudo, en esencia no lo es. El gesto habla por la palabra y quizás ningún cine más hablante que aquel sin la voz de los interlocutores (antes del sonoro) que no sólo señalan, sino que para mayor seguridad, le colocan avisitos escritos para que el público no se equivoque en lo que quieren decir.

Qué las imágenes hablan; sí, mucho, como en el cine mudo.

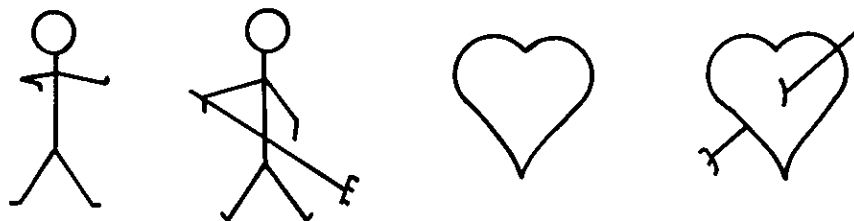
Que las imágenes indican sí, como en la publicidad, en los pictogramas, en las indicaciones de la ciudad. Un aviso encontrado en una calle de un pueblo colombiano nos enseña lo dicho:<sup>11</sup>



**Este grafema quiere decir: por aquí se va a la casa de la palma.**

11. Este grafema está en la colección de imágenes que viene adelantando el arquitecto Dicken Castro, de la Universidad Nacional y fue que dada a conocer en una conferencia en la Universidad Javeriana, en el mes de octubre de 1989.

Algo parecido encontré en una colección epistolar 'italiana' en una de tales cartas, 'escritas' por migrantes analfabetos que vivían y trabajaban en Alemania y cuyo destinatario, en este caso que paso a graficar, era su madre. Le escribió la siguiente carta (grafema):<sup>12</sup>



Este otro grafema quiere decir: **Madre estoy aquí, trabajando, y la quiero mucho!**

Que las imágenes muestran, sí, como en aquella foto erótica o en esas donde la toma registra el momento donde el fotografiado falla, o acontece algo parecido que haga de la expresión la fuerza de la imagen.

*Producir un discurso sobre la imagen, incluso para decir que de ellas no se puede hablar, se hace con palabras* Solo palabras que van y vienen y es allí, como enseña el psicoanálisis, en esa fisura, en esa caída, en esa falla, donde el sujeto se muestra en lo que quiere (o necesita) ocultar. En la labor de análisis y terapia con el lenguaje el sujeto no se revela tanto por lo que dice, cuanto por lo que calla, o por la forma en que los silencia. No se trata de lenguaje, sino de sus blancos, o de la reconstrucción de lo no dicho por la forma (y disposición) como lo dicho quedó dicho. Y aquí ¿no se revelan las analogías con esas peripecias de las imágenes cuando se muestran?

### Bibliografía

Arnheim Rudolf, **Qué es la Fotografía** Facetas, Vol. 9 Nº 3, Washington: 1976.

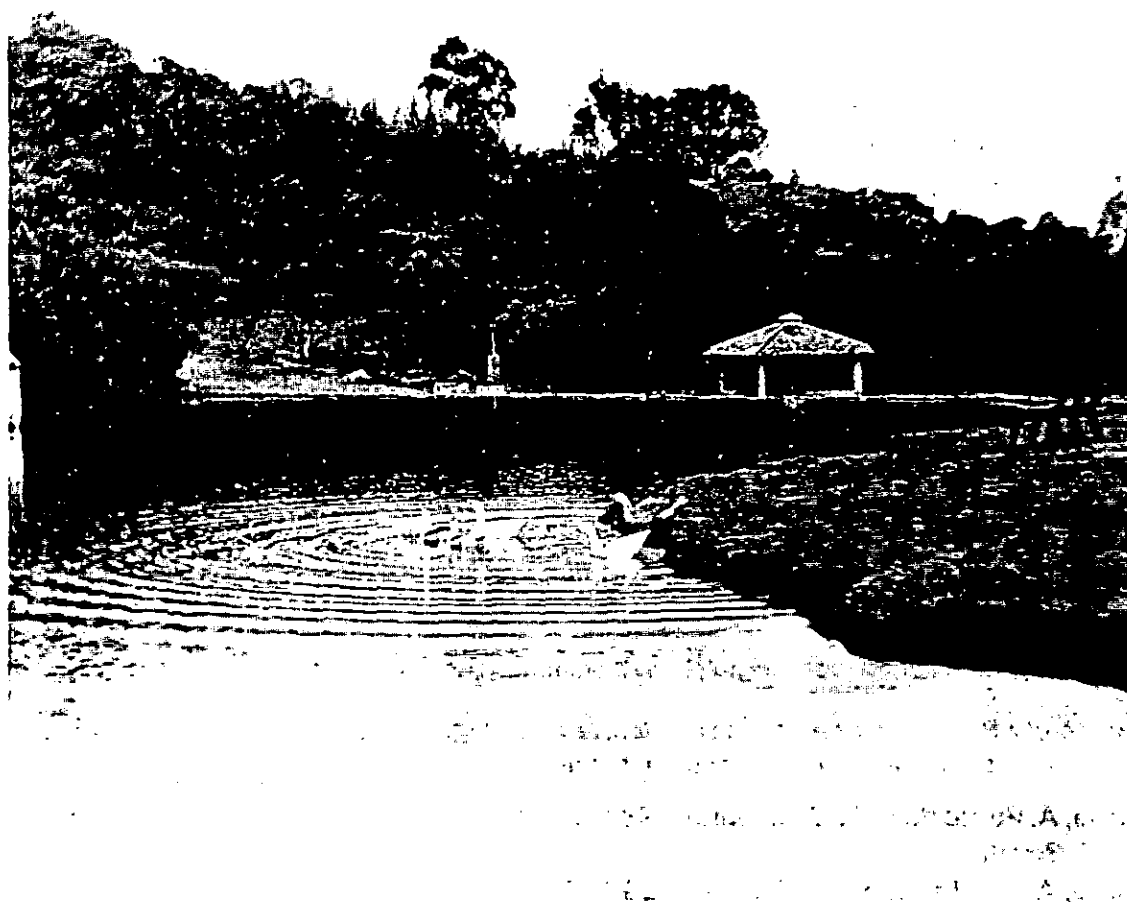
Adorno W. **Teoría estética** (1970) Ed Ital. Einaudi: Torino, 1975.

Berges I de, **Dibujos y grabados de Goya**, Joaquín Gil Ed: Barcelona, S/F de publicación.

Ducrot O. **Le dire et le dit** (1984), Herman: Paris.

12. En esta ocasión, dadas a conocer por la Facolтта di Filosofia e Lettera, en su Depto. de Estética (1978) se puede reconocer el valor comunitativo de la imagen empleada como palabra. Debe tenerse en cuenta que su bien la persona analfabeta no escribe, sí habla, y de este modo la lógica del lenguaje verbal no le es ajena, sino antes bien corresponde a su fiel demostración expresiva.

- Dubois Philippe, **El acto fotográfico** (1983) Ed. de Paidos: Barcelona, 1986.
- Dufrenne M. El Arte y los Discursos, en **Revista Estética**: Buenos Aires, 1987.
- Ehrenzwig, A. **Psicoanálisis de la percepción artística** (1965), Gustavo Gili: Barcelona, 1976.
- Freuds, S., El Yo y el Ello (1923), en **Obras Completas de Freud**, T. III, Biblioteca Nueva: Madrid, 1981.
- Garroni Emilio (1972) **Proyecto de semiótica**, Gustvo Gili: Barcelona, 1973.
- Fotografie del Borghese**. Milano, gennaio, Junio, 1968.
- Genette Gerard, **Figures III** (1972) Seuil: París.
- Greimas, A.J. Semiotique, **Dictionaire raisonné de la tehéorie du langage** (1986), Hachete Universite: París.
- Jakobsn R. Saggi di linguistica general (1963), Feltrinelli: Milano, 1978.
- Kris Erns. **Psicoanálisis del arte**, Ed. Paidos: Buenos Aires, 1955.
- Lacan J. **Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudian**. (en Ecrits), Seuil: Paris, 1960.
- Lyotard J.E. **Discurso y figura** (1974), Gustavo Gili: Barcelona, 1982.
- Marin L. **L'inscription de la memoire du Roi sur l'histoire métalique de Louis XVI** (en Working Papers), Universita di Urbino: Urbino, 1980.
- Metz Christian. Fotografía y fetiche, 1985, **Revista Signo y Pensamiento**, Universidad Javeriana: Bogotá, 1987.
- Metz, Ch. (Entrevista con), **Revista Hors Cadre**, Nº 4. Paris, 1986.
- Milgran S. Un sicólogo observa la fotografía, en **Facetas**, Vol. 10, Nº 3: Washington, 1977.
- Panofsky, E. **Essais d'iconologie** (1967), Gallimard, Paris.
- Salabater Pere, **Estética del todo o teoría de lo 'light'** (1988), Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo (Documentos de Trabajo): Valencia.
- Silva, A. **Punto de vista ciudadano** (1987), Instituto Caro y Cuervo, Imprenta Patriótica: Bogotá.
- Silva, A. Focalización visual, **Revista ESTETICA**, Nº 7: Buenos Aires, 1988.



*Luz Estela Martínez - Título: Patos al agua.  
Concursante. I semana de la Comunicación Javeriana.*