

La vocación de Medusa: Notas sobre la narrativa fotográfica*

Por Adrián Reyes Hernández

Abstract

El siguiente ensayo aborda la controvertida competencia narrativa del medio fotográfico: primero mediante una disección semiótica, tomando en cuenta la capacidad de los signos icónicos para transmitir la ilusión del tiempo. En un segundo plano, considera la soberanía otorgada al aspecto técnico, que funda una atestiguación originada por la existencia irrecusable del referente y su paradójica contribución a la Historia. En una tercera dimensión, explora la práctica cultural del medio fotográfico, pues existe una dimensión narrativa implícita en él. Por último, se analiza el uso privado de la fotografía, donde la imaginación y la memoria participan del ejercicio de preservación personal.

Palabras clave: fotografía, narratividad, intermedialidad, semiótica, subjetividad, memoria.

I

Todo lo convertía en piedra. Al instante, con furia. Perecieron ante este maldito portentoso hombres y bestias. La fatal seducción de la Gorgona se encuentra en su mirada y en el acto de dirigirla; ella misma es un deseo de posesión vital del mundo. Pero, ¿es realmente esta mirada sinónimo de aniquilación vital, obliteración total del referente? La raíz del nombre Medusa, proveniente del verbo μέδω, que en griego clásico significa “proteger”, permite una interpretación en donde lo contrario es igualmente cierto: la mirada que petrifica es conservación a través del tiempo.

Quien protege, preserva. Medusa, como señalé, es la protectora. Tal epíteto podría resumir el móvil de la empresa fotográfica desde su difusión: la coagulación del tiempo, la transmisión de una historia mínima. Medusa convierte en piedra a todo ser vivo sobre el cual

* El presente texto forma parte de una investigación de mayor envergadura que aún está en proceso. Este avance fue presentado en el marco del “Coloquio de Literatura Comparada: rumbos y perspectivas”, que se celebró del 7 al 9 de mayo de 2013 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

posa su mirada, con lo cual lega un cadáver incorruptible que conserva cierto grado de similitud y apariencia, mas no de identidad. Este cadáver es la imagen. Curiosa paradoja: la pétrea mirada, al aniquilar, fija también instantes vitales y los reproduce infinitamente, donde el referente deviene su propio espectro. Es cierto que para ganar la inmortalidad, primero se debe morir.

II

A partir de la eficiencia técnica, la cultura asignó a la fotografía una preocupación primordial por el tiempo. Dos órdenes rigen este uso social de la fotografía: el público y el privado. Cada una de estas esferas dicta una serie de posicionamientos y sensibilidades en torno al acto fotográfico, donde la importancia del instante, la atribución de veracidad y el papel de los productores de la imagen reciben una valoración desigual. Todos convergen en la capacidad de preservación fragmentaria de la cámara fotográfica. A través de ella, el fotógrafo es capaz de transmitir una narrativa mínima de acuerdo a un programa personal –abierto al avance del suceso y delimitado por la capacidad del aparato– y que, posteriormente, la mirada del consumidor de imágenes, gracias a su lectura, da un arreglo narrativo a la imagen. Sólo en este sentido es posible resolver la interrogante planteada por John Berger al final de *Otra manera de contar* (2008), cuando el crítico inglés pregunta si cabe “pensar en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica.” Aceptada esta posibilidad, ¿qué elementos le permiten al fotógrafo transmitir una narrativa?

1. Narratividad

La teoría narratológica distingue a la narración de la historia. La narración, a través de una instancia autoral, da cuenta de una progresión de acciones e interacciones de referentes ya reales o ficticios (ver Pimentel, 1998). Esta primera definición, basada en el modo de enunciación,

reconoce al narrador como garante de la construcción verbal del relato, a quien le es dado describir espacio y personajes, emitir juicios, citar opiniones, ofrecer relaciones causales y emplear dispositivos de la cronología diegética, tales como prolepsis y analepsis. Mientras que la narración es un discurso que transmite una historia o contenido narrativo, la historia, en cambio, es una abstracción o imagen mental que deja como consecuencia la lectura o audición de un relato. Y es justamente esta abstracción la que permite su transmisión mediante otros discursos semióticos.

Así, es posible hablar de una narratividad como principio general de todo discurso, pues habla de una serie de “transformaciones de un estado de cosas a otro” (Pimentel, 1998: 15), lo cual permite la generación de sentido. La fotografía, como discurso semiótico, puede articular una narrativa para transmitir una historia, con diferentes y virtudes prerrogativas que su contraparte verbal.

2. Espacialidad

Contrario al arreglo sintáctico del lenguaje y su dinámica temporal, la imagen fotográfica, como signo icónico, se articula sobre una extensión espacial, ejerciendo así una simultaneidad de sus elementos. Pero afirmar que el espacio es el único dominio de los signos icónicos resulta inexacto; en realidad, la aprensión de las imágenes no se da de modo simultáneo ni transparente, sino también en un eje temporal. Esta operación tiene como resultado una ilusión de espacialidad, puesto que una fotografía documental activa la identificación icónica de sus elementos, que conjugados entre sí mediante una mecánica de la percepción visual, ayudan a construir un espacio diegético. En ocasiones, esta identificación icónica permite la datación de una fotografía de acuerdo a una cronología universal inaugurada por el hombre (eso que llamamos Historia).

Puesto que apela a la vista (no entendida sólo como impulso, sino también como intelección), la construcción del espacio en la fotografía es más efectiva que en aquella del relato verbal.

En un primer plano se encuentra un hombre de traje y corbata. Dos más con gabardina al fondo. Mesas, bancos y una barra. Al fondo, un tablero con el menú de alimentos y sus precios. Dos personas vestidas de blanco detrás de la barra. Una máquina de café, una caseta telefónica. En esta fotografía de Ralph Bartholomew Jr., hecha como anuncio (y por tanto, arreglada, pero sin demérito a su narrativa), no leemos los objetos icónicos como objetos independientes, sino que una vez identificados, procedemos a asociarlos con el fin de generar sentido. Parece tratarse de un comedor estadounidense de la década de 1930, a juzgar por la ropa, los objetos y el lugar. Esta lectura ratifica este sentido cuando la mirada tropieza con el arma que el hombre de traje oscuro del primer plano extrae de su saco y que dirige su vista hacia un segundo hombre entrando en la escena a punta de pistola. Se trata, por tanto, de una pelea de *gangsters* en el contexto estadounidense de 1930.¹ Así es como se pasa de una identificación icónica a un significado cultural, cuyo tránsito no es transparente ni automático como quiere hacernos creer la fotografía.

3. El instante fecundo

Todo se reduce al instante. Al menos, eso nos dice cada cierre de obturador. El debate sobre la competencia de la imagen para sugerir el tiempo no es nuevo. En la antigüedad clásica, algunas teorías del arte mostraban reservas hacia esa controvertida capacidad, limitación que quiso ser sobrepasada por la proclama “la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda”, de Simónides de Ceos y la *ut pictura poesis* horaciana. Pero los excesos no siempre compensan las otrora carencias. Los sueños de correspondencia entre la poesía y las artes visuales serían criticados por G.E. Lessing, en su *Laocoonte* (1993), donde trazó una división primigenia: la poesía, en su épica narración de acciones, pertenece al tiempo; la artes plásticas, en su carácter

descriptivo, al espacio. Sin embargo, Lessing no clausura los posibles esfuerzos de cada disciplina por acercarse la una a la otra, pues concede que existe cierto contenido narrativo en la imagen siempre y cuando logre captar el “instante fecundo”:²

[...] si la pintura [metonimia para hablar de las artes plásticas en general], en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, *debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas, puedan hacer presumir una acción.* [...] La pintura, obligada a representar lo coexistente, *no puede elegir sino un solo instante de la acción y debe, por consiguiente, escoger el más fecundo*, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue (Lessing, 1993: 94-96).

En el caso específico de la fotografía, la narrativa se logra conjugando espacio, actantes y suceso, cuyo efecto es más ostensible en una serie fotográfica en torno a un acontecimiento, pero que también es posible condensar en una sola imagen que sugiera una continuidad de acciones que la ligen a un estado previo y a uno subsecuente. A su modo, se trata de una narrativa fugaz, que es al mismo tiempo una sinécdoque narrativa visual de un suceso más amplio y complejo.

Veamos la célebre fotografía “Death of a Loyalist Soldier”, de Robert Capa.³ Es un testimonio de lo que presumimos es una refriega durante la Guerra Civil Española. No cabe presumir que el soldado haya sido herido gravemente, salvo por el título, si no llevara ese rifle (metáfora de belicosidad) y no fuese atravesado por una bala que no vemos pero que precipita su caída. Sin duda alguna, el rictus del soldado, su cuerpo cayendo y otros elementos presentes (como el rifle vencido y las cartucheras en el ceñidor) ayudan a reconstruir el contexto en que se desenvuelve el instante previo y el posterior. Es cierto, el obturador no miente, pero ignora la complejidad de las cosas. Por eso es necesario diseccionar este instante, separar las hebras de la mirada pues, más bien, el instante lo reduce todo.

4. Autor

El registro fotográfico recuerda constantemente que la participación de un fotógrafo es necesaria para esta rendición y que el suceso no se reduce a su documentación fotográfica. Es decir, la articulación de un contenido narrativo se da a través de una instancia que registra un acontecimiento, elige los referentes, un punto en el espacio y un momento específico desde donde activar el obturador, lo cual tiene como correlato una perspectiva, que la teoría narrativa ha definido como focalización.

Señalar al autor significa no olvidar de forma complaciente las subjetividades que rigen la toma de decisiones de quien documenta un acontecimiento (que, desde luego, acarrea implicaciones éticas): lo que excluye del mismo, la configuración plástica de lo mostrado (pues hay una retórica en la composición); a quién lo muestra y para qué lo muestra. La supuesta invisibilidad y auto-amputación del fotógrafo de su propia toma no son más que ilusiones en la lectura del espectador, y quizá del fotógrafo mismo, quienes buscan abonar a las pretensiones de objetividad y transparencia semiótica de la fotografía.

5. El indispensable texto

En la fotografía, cada instante preñado de significado apunta constantemente a una historia de sus elementos, la cual trasciende al fotógrafo, pero determinará su actuación. Imposible indagar en esta historia, el fotógrafo se volcará completamente a la introducción de una discontinuidad primordial, mostrando acciones en pleno devenir, pero no podrá ofrecer causas ni tejer relaciones sutiles, mismas que sólo pueden ser puestas de manifiesto mediante un paratexto, monopolio de la palabra escrita. De otro modo, la narrativa visual naufragará en la polisemia de la imagen (ver Ryan, 2012), lo cual puede conducir a usos mediáticos de la imagen tan disímiles. Esta función de la palabra que esclarece a la imagen Roland Barthes la denomina *anclaje* (ver 1986), y se

puede apreciar en la difusión de las fotografías en medios escritos, tales como revistas y periódicos.

En la tristemente célebre fotografía de Eddie Adams, una mínima narrativa fragmentaria puede articularse en torno a este instante. Ignoremos todo cuanto sepamos acerca de esta fotografía y ejecutemos una lectura sin más elementos que la propia imagen y nuestro bagaje enciclopédico (una suerte de *close-reading* icónico). Para este fin, he omitido el título de la fotografía.⁴

Vemos un instante previo a una ejecución, cuyo desenlace es coherente dentro del contexto del conflicto armado. Podemos adivinar la incertidumbre y el miedo a la muerte del ajusticiado, delatado por su rictus de dolor (aquella gestualidad); también, que el prisionero próximo a su muerte está vestido de civil y es de origen asiático; del mismo modo, podemos apreciar la determinación del verdugo uniformado que, presumimos, le llevará a accionar el gatillo; también, imaginamos que su impersonalidad y frialdad, estando de espaldas, asemeja mucho a la del arma que empuña; sabemos también que es de día y el espacio es urbano. Y nada más. Pero el fotógrafo es incapaz de transmitir las causas de la ejecución, explicar con imágenes porqué se ejecuta a una persona vestida de civil o sugerir el odio de la víctima hacia su verdugo, si alguno, o viceversa. Tampoco podrá expresar, aún si lo cree o lo desea, que la guerra es una manifestación del horror, que ninguna muerte es pequeña.

6. Narrativa medial

El carácter intermedial de la prensa se compone de una interacción entre la palabra y la imagen para ofrecer un mensaje más sólido; en un primer momento, esta relación fue de subordinación, como si la referencialidad espacial de la fotografía supliera la carencia de aquella en la lengua. El nacimiento del moderno fotoperiodismo se debe al reconocimiento de una retórica de la imagen y

su capacidad de articular una narrativa propia sobre los sucesos más importantes en el devenir de colectividad (como si dictara aquello que es memorable), con un tácito pacto de objetividad con los lectores (que, como sabemos, casi siempre rompe por perseguir otros intereses). Es exactamente el subtexto de esta modalidad del periodismo, novedosa a principios del siglo XX, lo que permite añadir una narratividad a la fotografía, otorgada esta vez tanto por el productor de la imagen como por el consumidor. Este es un criterio cultural, que nos advierte sobre la ideología del medio y las expectativas de lectura que plantea. La interacción con el medio es un reconocimiento del poder de la imagen por registrar y ratificar una cronología construida de manera colectiva.

7. Contribución a la Historia

Asumir la focalización en el registro fotográfico ayuda a despejar la bruma sobre los poderes de atestiguación del medio fotográfico: dicho poder redefinió el concepto de acontecimiento. En lo sucesivo, el acontecimiento fue entendido como todo aquello que ha sido documentado con fotografías. Es decir, hubo una reversión: es cierto que el fotógrafo construye un alegato de su presencia en un lugar y su inscripción en una cronología universal (con lo cual se suma a la construcción de la Historia), pero el acontecimiento histórico no explica ya una fotografía, sino que esta última se ha vuelto garante del primero, tomando la forma de un emblema y absorbiendo la globalidad del mismo en una imagen asequible (ver Frizot, 2009). En el fondo, no deja de ser contradictorio la contribución a la Historia: la fotografía es la constatación de la cronología universal fundada por el hombre, pero también un alegato de particularidad y fragmentación en contra de la misma corriente universalista, hecho aún más ostensible en el uso privado de la fotografía, como veremos a continuación.

8. Uso privado de la fotografía

Ni la disección de la mecánica ni el estudio del embalsamamiento sónico del instante nos explican la íntima búsqueda de preservación ante el avasallador paso del tiempo. Quizá nadie ha entendido esto mejor que John Berger, quien en *Otra manera de contar* (2008), explica uno de los usos ingenuos que tiene la fotografía: proteger al sujeto contra el implacable avance de la Historia.

Toda fotografía es producto de una discontinuidad: es una escisión entre el momento registrado y el momento de mirar. Y para poder leer una fotografía, pretérito trunco, es necesario saber algo de la historia en que se da la ruptura, porque todo en ella es constatación de una narrativa universal (ver Berger, 2008). Sin embargo, esto no significa una total subordinación de la fotografía a su circunstancia histórica. Berger afirma que existe una oposición a lo histórico en cada fotografía que busca resguardar la vida íntima del sujeto, el modo subjetivo de la existencia para que no naufrague en la corriente inductiva de la Historia.

Uno de los logros de la modernidad fue fundir la noción de tiempo y la de cambio histórico. Previo a esta fusión, el ritmo de la vida premoderna era lento, lo que permitía que la conciencia individual del paso del tiempo (en sí, experiencia subjetiva) fuera distinta a la noción del cambio histórico (ver Berger, 2008). La facultad de la memoria detentaba un papel más activo en este drama universal, pues tenía la capacidad de anular el paso del tiempo al recordar. Pero no es la única facultad con ese poder, también la imaginación, que unifica la experiencia del tiempo pasado y futuro con el tiempo inmediato (el aquí y el ahora), el cual es percibido sólo mediante los sentidos. Gracias a esta ampliación en la percepción del tiempo que otorgan tanto memoria como imaginación, el sujeto puede construir una identidad, en virtud de una idea de su propia permanencia en el tiempo (ver Rosset, 2008). El sujeto puede afinar su lugar en una línea existencial mediante ciertas garantías mentales y algunos momentos de furor o ensoñación, que

son formas de resistencia contra el tiempo y la Historia (ver Berger, 2008), y que hallan un paralelismo material en las fotografías, sirviéndose a la postre de ellas. La reflexión de Berger concluye que

[...] la ingenuidad popular [...] utiliza lo poco que esté a su alcance para preservar la experiencia, para crear un área de “intemporalidad”, para insistir sobre lo permanente. De este modo, centenares de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a *lo que tiempo histórico no tiene derecho a destruir*.

La fotografía privada es tratada y valorada hoy como si fuera la materialización de esa mirada desde la ventana, a través de la historia, hacia aquello que estaba fuera del tiempo. (Berger, 2008: 108. Las cursivas son mías)

Veamos la siguiente imagen. Está fechada en 1963. El autor es Josef Koudelka.⁵ Esta fotografía bien podría ilustrar una obra monográfica sobre los usos y costumbres de una rural Checoslovaquia (1918-1993), pues da una idea del carácter antropológico de lo que es un suceso social y sus participantes: el modo de vestirse, el rito fúnebre, el papel en el mismo de acuerdo al sexo y edad. Es, por tanto, un documento valioso para la historiografía y la antropología social, porque en ella, los elementos referenciales alardean su carácter histórico. No obstante, es también una flagrante oposición a la Historia: se trata de un instante sumamente íntimo, como sólo lo puede ser el destino postrero de una persona. Una familia numerosa despide a una de sus mujeres junto a un ventana visitada por el sol. Niños que ignoran la dura realidad del mundo de los adultos, y en la que acaban de ser iniciados. Esta fotografía ha salvado, gracias al tajo de discontinuidad, este momento de luto de ser engullido por la Historia y ha triunfado en asegurar la memoria, por algunas generaciones, de la mujer muerta, salvándola de esa zona de continuo desgaste que es la muerte. Porque los muertos siguen muriendo, a menos que se los recuerde.

A modo de conclusión

La fotografía, como principio técnico, no es más que un registro de variaciones fotónicas, pero de ella emerge un ejercicio impregnado de metafísica. El ánimo de comunicación de cierta narrativa es uno de los principales motores de la fotografía, que no es otra cosa que una consciencia del paso del tiempo. De tal suerte, la fotografía apunta continuamente a aquella zona que se escapa a nuestro horizonte de significatividad y que genera un pasmo certero: la muerte (ver Barthes, 1989; Berger, 2008). El legado fotográfico muestra su carácter narrativo por el instante vital apresado, por la existencia –y expiración– del referente, el tiempo pretérito al que alude, a la necesaria nostalgia que permea el acto fotográfico. El cadáver icónico es la imagen fotográfica, una fantasmagoría que resucita del pasado para recordarnos la ontología del presente indicativo que constantemente somos y dejamos de ser, así como el paso a una metafísica del pretérito imperfecto. Y en este juego existencial entre la fuga y lo permanente, la mirada de Medusa se revela como una cálida benefactora al proteger al sujeto de su disolución en el estruendo de la Historia, y en última instancia, de la muerte.

¹ Ralph Bartholomew Jr. Fotografía para un anuncio de la Eastman Kodak, 1954.

² Por otra parte, los productos contemporáneos de la cultura desmienten en todo momento la distinción normativa entre las artes del tiempo y las artes del espacio: el cine, con su ilusión de espacialidad, también se desarrolla en un eje temporal. La escritura, sin menoscabo a su propiedad temporal, necesita de un soporte material, organizando sus fonemas y sintagmas sobre un acomodo espacial, (ver Lizarazo, 2004).

³ Robert Capa. “Death of a Loyalist Soldier”, España, 1937.

⁴ Eddie Adams. “Saigon Execution” (General Nguyen Ngoc Loan ejecutando a un prisionero Viet Cong). Vietnam, 1968.

⁵ Josef Koudelka. “Gitanos”. Jarabina, Eslovaquia. Checoslovaquia, 1963.

Bibliografía:

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós.

-
- (1989) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós.
- Berger, John (2008). *Otra manera de contar*, trad. Coro Acarreta, Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, Michel (2009). *El imaginario fotográfico*, trad. Sophie Gewinner. México: Ediciones Ve.
- Lessing, G. E. (1993). *Laocoonte*, trad. Amalio Raggio, México: Porrúa.
- Lizarazo Arias, Diego (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, Mexico: Siglo Veintiuno Editores.
- Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo veintiuno editores/ UNAM.
- Rosset, Clément (2008). *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, trad. Maysi Veuthey, Madrid: Abada.
- Ryan, Marie-Laure (2012). “Narration in Various Media” [en línea] en *The Living Handbook of Narratology*.
Dirección URL: < <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> >
[Consulta: 10/08/2011]