

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:
OTREDADES EN EL DISCURSO FOTOGRÁFICO DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS**

**AUTOR:
WILLIAM GUSTAVO BETANCOURTH MOSCOSO**

**TUTOR:
LUIS FERNANDO VILLEGAS BAYAS**

Quito, abril del 2016

Cesión de derechos de autor

Yo, William Gustavo Betancourth Moscoso, con documento de identificación N° 1711899300, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de grado/titulación intitulado: Otredades en el discurso fotográfico de autores contemporáneos, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciado en Comunicación Social, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



William Gustavo Betancourth Moscoso

1711899300

Quito, 06 de abril del 2016

Declaratoria de coautoría del docente tutor/a

Yo, declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación "Otriedades en el discurso fotográfico de autores contemporáneos" realizado por William Gustavo Betancourth Moscoso, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, 25 de febrero del 2016



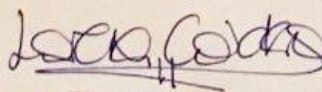
Luis Fernando Villegas Bayas
CI. 1802143444

Quito, 25 de febrero de 2016

CERTIFICADO

Yo,Lorena Caldero....., con C.I. H05166435, y nacionalidad Ecuatoriana, autorizo voluntariamente con base a la Ley de Comunicación del Ecuador se haga uso de mi trabajo fotográfico, de manera especial de la foto "La Paciencia" perteneciente a la serie Egos, en el artículo de tesis Otredades en el discurso fotográfico de autores contemporáneos de William Gustavo Betancourth Moscoso, tanto en los medios pertinentes como en las fechas que se estimen apropiadas. Todo esto, previa revisión discursiva y acuerdo con lo expuesto acerca de mi trabajo en la argumentación del tesista.

Asimismo autorizo el uso de mis opiniones vertidas en una entrevista en video mantenida con esta misma persona.



FIRMA

DM Quito, 25 de febrero de 2016

AUTORIZACIÓN

Yo, *Geovany -gato- Villegas Sánchez*, con *C.I 1712129285*, y nacionalidad *ecuatoriana*, autorizo voluntariamente con base a la Ley de Comunicación del Ecuador, que se haga uso de mi trabajo fotográfico previa autorización. Específicamente autorizo el uso de las fotos con las leyendas “Nosferatu is in the house”, “y luego dicen que los libros no son un puente” y “Marlyn sigue en pantalla” en el artículo de tesis “Otriedades en el discurso fotográfico de autores contemporáneos” de William Gustavo Betancourth Moscoso. De igual forma autorizo el uso de mis opiniones vertidas sobre los temas que Betancourth me planteara en las entrevistas que mantuvimos y que se registraron en video.

El uso de mis imágenes y criterios, podrá ser en los medios pertinentes como en las fechas que se estimen apropiadas, siempre que tengan fines académicos. De darse un uso comercial, oportunamente se establecerán los acuerdos del pertinentes. Finalmente expreso que dada la naturaleza analítica y crítica del trabajo de tesis, Betancourth podrá expresarse libremente sobre mi trabajo.

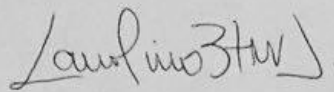


FIRMA

Quito, 25 de febrero de 2016

CERTIFICADO

Yo, **Carolina Bustamante**, con C.I. **1713922803**, y
nacionalidad **ecuatoriana**, autorizo voluntariamente con base a la Ley de
Comunicación del Ecuador se haga uso de mi trabajo fotográfico, de manera especial
de las fotos y palabras acerca de ellas pertenecientes al libro Uyapura, en el artículo
de tesis Otredades en el discurso fotográfico de autores contemporáneos de William
Gustavo Betancourth Moscoso, tanto en los medios pertinentes como en las fechas
que se estimen apropiadas. Todo esto, previa revisión discursiva y acuerdo con lo
expuesto acerca de mi trabajo en la argumentación del tesista.
Asimismo autorizo el uso de mis opiniones vertidas en una entrevista en video
mantenida con esta misma persona.



FIRMA

Dedicatoria

A todos aquellos que en su búsqueda por comprender el mundo, profetizan la llegada de la complejidad en tanto estrategia metacognitiva para abordar la dinámica del universo. He ahí cierta esperanza para el hombre y su conocimiento.

Dedico asimismo este esfuerzo, a razón de lo anterior, a mi familia por ser parte importante de este camino de acción y pensamiento.

Agradecimiento

Agradezco de manera especial a mi tutor Luis Fernando Villegas y a la maestra de la PUCE María Fernanda Noboa por encausar las palabras silentes, que son las ideas que dieron origen a esta investigación sistemática, antes planeada para el mundo físico por el gran arquitecto y artista de la complejidad del universo.

Índice

Introducción	1
Metodología	10
Enfoque metodológico	12
Estrategia metodológica	15
Resultados	18
La imagen fotográfica como representación	18
La representación espacial	18
La representación material	20
La representación inmaterial	23
La representación temporal	24
Eje dialógico directo sujeto fotógrafo-sujeto fotografiado	27
Eje dialógico análogo o indirecto intérprete-sujeto fotógrafo/sujeto fotografiado	36
Interpretación de las fotografías	39
La paciencia	40
Nosferatu is in the house	42
Sin nombre	44
Conclusiones	48
Referencias	52

Índice de anexos

Anexo 1: la paciencia en imagen	55
Anexo 2: Nosferatu en imagen.....	60
Anexo 3: Marilyn	64
Anexo 4: y luego dicen que los libros no son un puente.....	64
Anexo 5: sin nombre en imagen.....	65

Resumen

Este trabajo propone mediante la convergencia entre la semiótica y la hermenéutica, los lineamientos base para la creación de un modelo analítico complejo para la interpretación del sistema fotográfico, en tanto fenómeno multidimensional – comunicativo, entre otras aristas¹, aplicado a la generación de una concepción dinámica-no lineal del discurso fotográfico –desplegado mediante la imagen fotográfica–, en sus etapas de producción y consumo, como condicionantes genésicas, interpretativas, y legitimantes afirmativas de la Otredad en el contexto de la comunicación.

Para ello, se plantea complejizar el discurso fotográfico a través de la recuperación del sujeto en su interacción comunicativa con un Otro. De este modo, la relación entre el sujeto fotógrafo en tanto Mismidad y el sujeto fotografiado en tanto Otredad, se considera como el eje *dialógico* (unidual) directo en la producción de toda imagen fotográfica. Reconocida y validada esta relación, se introduce el eje dialógico análogo o indirecto intérprete/ fotógrafo y sujeto fotografiado en la instancia de consumo de la imagen fotográfica para estructurar las bases del sistema interpretativo propuesto.

Sólo entonces, ambas etapas de producción y consumo proyectan juntas nuevos horizontes de discursividad en el acto interpretativo, con el propósito final de efectivizarse en la aplicación del modelo a tres casos de estudio.

Palabras clave: Otredades, discurso fotográfico, complejidad, comunicación compleja, fenomenología.

¹ Estos signos -x- son empleados a lo largo del trabajo para insertar comentarios extras, no obstante importantes a los argumentos claves del discurso.

Abstract

This paper proposes through convergence between semiotics and hermeneutics, the basic guidelines for the creation of a complex analytical model in order to interpret the photographic system considered as a communicative –multidimensional phenomenon among other ledges–, applied to the generation of a non-linear dynamic conception of the photographic discourse –displayed by the photographic image–, in its stages of production and consumption as genealogical interpretative conditions and affirmative legitimating of the otherness in the communication context. For this purpose, it is propounded to make complex the photographic discourse through the recovery of the subject in its communicative interaction with otherness. On this way, the relation between the photographer subject as Mismidad and the photographed subject as Otredad is considered as the direct dialogical axis in the production of every photographic image. Recognized and validated this relationship, it is introduced an analog or indirect axis interpreter/photographer and the photographed subject in the instance of consumption of the photographic image to structure the bases of the proposed interpretative system. Only then both stages of production and consumption project together new discursive horizons in the interpretive act, with the ultimate aim of become effective in the application of the model to three study cases.

Palabras clave: Otherness, photographic discourse, complexity, complex communication, phenomenology

Introducción

El emprendimiento de esta propuesta analítica, puede aspirar a una imagen esquemática y descriptiva de un modelo interpretativo para la fotografía, pero no por completo a un complejo teórico finalizado en todas sus interrelaciones. Solo un trabajo mucho más minucioso puede dar forma a este propósito. Dicho esto, es pertinente fomentar un recorrido explicativo por el problema del cual emerge la intención propositiva de este estudio, en tanto advenimiento de lo cualitativamente nuevo.

Con ello, se afirma que existe una co-constitución lineal-instrumental del discurso fotográfico en sus etapas de producción y consumo, en el sentido de un sujeto productor y un sujeto consumidor que promueven, de manera conjunta, un discurso sobre la fotografía supeditado al determinismo tecnológico del aparato o cámara y concomitantemente a la causalidad lineal de cualquiera de los dos individuos, o de ambos, por sobre el resto de factores que intervienen en el fenómeno.

El discurso es entendido aquí como un texto con semántica, de ahí la tarea se orienta a explicar cuáles son “las relaciones mediante las cuales se atribuyen determinadas significaciones” (Magariños de Morentín, 2010, pág. 37) lineales al fenómeno fotográfico.

La primera por explicitar es la fetichización del acto fotográfico, motivada por la ausencia de control de la tecnología por parte del ser humano. Esta forma popular de determinismo, suele venir acompañada de una concepción tecnocientífica centrada

en “valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud, enraizados en el racionalismo y el empirismo del siglo XIX²” (Fontcuberta, Después de la fotografía: identidades fugitivas, 1998, pág. 106).

Visto así, el problema recae en una razón instrumental que cosifica al sujeto y derivado de ello lo convierte en objeto. Se trata de un sujeto pasivo, determinado por una objetividad ajena a él: en primer término un mundo de los hechos o realidad externa, y en segundo lugar, una tecnología que instrumenta su observación o mirada de ella. Por consiguiente, la acción del fotógrafo se limita a disparar fotos y no a otorgar sentido. Desde la posición del consumidor, la fotografía es catalogada como reflejo de la realidad, sin subjetividad vertida en ella.

Aunque en el ámbito teórico dichos supuestos erróneos parecen superados, aún es posible encontrar matices argumentales amparados en tal visión técnica. Por ejemplo, esta misma pareja terminológica es empleada por el artista austriaco Peter Weibel para denotar que todos los aspectos de lo visual están apoyados por máquinas digitales o análogas, que conducen mediante ellas a una percepción mecánica. Si bien es cierto que “el descontrol se refiere fundamentalmente a la *producción* y al uso de la tecnología” (Diéguez, 2005, pág. 10) no es posible —en el caso de la fotografía al menos—, afirmar que “la visión con máquinas ha hecho que el hombre pierda otro monopolio antropomófico, o que las máquinas observan por nosotros, ven por nosotros” (Weibel, 1998, pág. 111) en sentido estricto³.

² Fontcuberta emplea estas palabras en el mismo sentido propuesto acerca del valor de registro objetivo de la fotografía amparado en una visión tecnocientífica, aduciendo además a su carácter a medio camino entre la pintura y el infografismo.

³ Lo paradójico del asunto, y que confirma la intención comunicativa global del texto citado, es que Weibel aporta desde la doctrina de la electrónica interpretada como endofísica, la vía para abandonar el valor de neutralidad objetiva, la razón dualista, y la visión mecánica-reduccionista, que pesan

Esta breve contextualización introductoria denuncia también la característica de lo lineal: esta viene dada por una ciencia que se apoya en trayectorias mecánicas, una de cuyas razones es un modelo geométrico del universo, basado en *leyes generales a priori*.⁴ De esta manera, en una recta de causalidad siempre es A en posición de causa, la que determina un efecto B. “Un sistema lineal es aquel en el que causa y efecto están relacionados de una manera proporcionada, de tal manera que- (...) se repiten para una misma situación inicial dada” (Pérez & Massoni, 2014, págs. 25-26). Esta dinámica se sostiene en una verticalidad y unidireccionalidad de las relaciones. Con Boaventura de Sousa, se entiende que cualquier saber, sea científico o no, que se halle sometido a la *monocultura del tiempo lineal* es absurdo, puesto que se basa en “la idea según la cual la historia tiene sentido y dirección únicos y conocidos” (De Sousa, 2011, pág. 30), a cuya semejanza se re-produce un *conocimiento totalizador de la modernidad*.

Extrapolado a la fotografía, lo anterior deviene en uno de los aspectos determinantes de la denominada causalidad absoluta del fotógrafo, respecto de las significaciones que inscribe en la imagen y, por ende, referido a aquellas a las que debe remitirse el intérprete. En este caso, el problema reside en dejar al margen la intencionalidad y conciencia histórica del intérprete, en tanto sujeto histórico. Lo mismo sucede si el orden se invierte entre el intérprete y el fotógrafo, siendo así la intencionalidad y subjetividad reflexiva de este último la que se torna difusa o inexistente.

sobre la tecnología considerada bajo la óptica de la ciencia moderna. Para ello se basa en una co-implicación de la tecnología con la posición relativa del observador y su interacción con el mundo-interfaz, lo cual conduce a la simulación de mundos modelo y la posibilidad de un lado exo-objetivo del mundo. Lo anterior se traduce en un sujeto partícipe de la realidad y en mecanismos observadores de segundo orden.

⁴ El determinismo legalista se remite a la comprobación de la ley previamente establecida.

En esta disquisición se localiza un eje importante de la pregunta: ¿cómo generar una concepción dinámica-no lineal del discurso fotográfico desplegado en la imagen fotográfica, en sus etapas de producción y consumo, como condicionantes genésicas, interpretativas, y legitimantes afirmativas de la otredad en el contexto de la comunicación?

Así, el descubrimiento de las operaciones “cerebrales-mentales de representación/ interpretación del productor de la imagen, que determina la semiótica cognitiva por la instrumentación en manos del intérprete de ciertas operaciones técnicas destinadas a intervenir analíticamente en los discursos sociales” (Magariños de Morentín, 2010, pág. 20), pueden complementarse, por ejemplo, con los conceptos de una hermeneútica de la imagen o una hermeneútica filosófica general. Esto con el afán de manifestar la labor del intérprete, “quien, como mismidad, encuentra en un mismo espacio a la otredad, que expresa en un formato discursivo las características de su inmanencia” (Rodríguez, 2002, pág. 1).

No obstante, con el filósofo y hermeneuta Emerich Coreth, es posible explicitar los puntos divergentes entre un contacto directo y otro mediado por la palabra escrita, que por su naturaleza se presenta semejante a la intelección en imagen:

La única diferencia esencial radica entre la intelección de la palabra pronunciada en el diálogo y la intelección de la palabra escrita en un texto que tengamos delante. En el primer caso (...) la comprensión mutua se desarrolla en el diálogo. En el segundo caso, (...) tanto más debe el texto ser entendido por su contexto, tanto más debe

preguntarse por (...) el uso lingüístico (...). Pero así también la intelección tiene carácter de diálogo aunque analógicamente. (Cárcamo, 2005, pág. 208).

Por tanto, se infiere que el eje dialógico análogo o indirecto para la imagen fotográfica está conformado por el intérprete y el fotógrafo. Sin embargo, la solución a la linealidad en la interrelación de ambos términos es insuficiente para sortear con éxito el problema de la naturaleza propia de la imagen. Ella demanda algo más, puesto que en su proceso de construcción interviene un Otro fotografiado, cuyo valor estratégico para conseguir una articulación sistémica de la interpretación fotográfica reside en su diálogo con las intenciones del fotógrafo, y es reconocido por medio *la razón visibilizante co-constituída* entre el productor y el consumidor dispuesto a interpretar la imagen. Este encuentro entre el sujeto fotógrafo ahora como mismidad y el sujeto fotografiado en tanto otredad, es en cierto sentido anterior a toda imagen, no obstante rescatable por ella misma en calidad de huella. Se trata de un eje dialógico directo si se lo considera en la producción previa a toda representación.

El objetivo propuesto, que apunta a un modelo para la interpretación de la fotografía, se orienta a determinar mayoritariamente la complejidad estructural del sistema. No obstante, se encamina hacia el firme propósito de en un futuro no lejano, explorar con minucia la complejidad dinámica y comunicacional del sistema fotográfico, y con ello lograr la aceptación de una aplicación metodológica.

Por lo pronto, la justificación para la presente labor investigativa, tiene como puntal el valor teórico de identificar los elementos del sistema e interrelacionarlos en una

totalidad organizada, capaz de dar cuenta del comportamiento de fotografías particulares en tanto unidades vivas y, consecuentemente, sujetas a dinámicas no lineales. En todo caso, también se integra al antiguo paradigma, puesto que haciendo referencia a una de las ciencias de la complejidad: “las dinámicas caóticas pueden aparecer en ciclos alternando con dinámicas lineales” (Pérez & Massoni, 2014, pág. 27).

Asimismo, se pretende utilidad metodológica interdisciplinaria, derivada del cruce entre la metodología semiótica, la hermenéutica y el método fenomenológico. Su triangulación aporta con conceptos útiles para la lectura integral de la imagen fotográfica. El pensamiento simplificador queda atrás siempre y cuando se adopte una razón postclásica eminentemente relacional.

Sobra decir que a propósito de su poca aplicación en otras ciencias, “la complejidad –tanto en el estudio de las ciencias de la complejidad como del pensamiento complejo– (...) es incluso más marginal en las ciencias sociales y humanísticas” (Rodríguez Zoya & Aguirre, 2011, pág. 149). He ahí no obstante el interés por fomentar un discurso teórico renovador, alimentado empero por tradiciones teóricas vigentes y ampliamente incorporadas al mundo académico.

La entrada de este estudio es semio-hermenéutica a la luz de una epistemología de la complejidad en tanto teoría epistemológica de segundo orden, lo cual significa que el sujeto se problematiza a sí mismo en su relación con los sistemas observadores (cómo conocemos) y los sistemas observados (qué conocemos), para de este modo dar cuenta de la complejidad de la dicotomía sujeto/objeto al interior de la realidad misma, cuyo efecto es una difuminación de estas categorías; así como también en su

intento por objetivar la realidad, cuyo efecto es el cuestionamiento de la posición del observador (Rodríguez Zoya, 2009, pág. 2).

Con el objeto de profundizar en este sustento epistemológico, entre la vertiente filosófica y científica de la complejidad se hace referencia en ambos polos en primer lugar al artículo de Rodríguez Soya (2009) inspirado en la epistemología compleja de Edgar Morin, *El método como sistema complejo*, para pensar en el marco de un metamétodo⁵ la triangulación metodológica después descrita. De otro lado, el estudio de Carlos Maldonado (2011) *Termodinámica y complejidad*, compendia en clave histórica un recorrido por la primera ciencia de la complejidad, a saber: la termodinámica del no-equilibrio. El esclarecimiento de sus conceptos está abocado al empleo del pensamiento de Ilya Prigogine en las Ciencias sociales y Humanidades.

Desde el método fenomenológico y un amplio recorrido por las grandes tradiciones y autores del pensamiento occidental, pasando por la hermeneútica gadameriana, el enfoque hermenéutico clave es sostenido por el filósofo mexicano Fernando Zamora⁶ (2007) en su obra *Filosofía de la imagen*, en la cual propone una teoría de la representación amparada en la convivencia entre lo visual y lo verbal. De ella, adquiere especial relevancia su cuadrante de la representación para el estudio de la imagen fotográfica.

⁵ Estrategia metacognitiva que convoca diferentes disciplinas y métodos del saber científico con fines inter y transdisciplinarios, donde en palabras de Rodríguez Zoya la metodología misma se presenta como un campo de articulación interdisciplinaria.

⁶ Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor en la escuela nacional de artes plásticas y en la facultad de filosofía y letras de la UNAM. Estancia de investigación en la Universidad de Mannheim y Offenbach am Main, Alemania. Investigador categoría I. Cuenta con numerosos cursos y publicaciones sobre estética, teoría de la imagen, hermeneútica, relato y poesía, entre las que cuentan *La imagen electrónica y la educación humanística* en la revista Synthesis de la Universidad Autónoma de Chihuahua, el libro *Filosofía de la Imagen, y la redacción del texto Artes visuales* en el volumen la UNAM por México.

Como parte de una respuesta a la especulación metafísica, en donde está inscrita en mayor o menor medida la hermenéutica, la obra *La semiótica de los bordes* de Juan Magariños de Morentín (2010)⁷, enmarcada en una vertiente cognitiva de la semiótica, es instrumentada junto a la hermenéutica con el objeto de aportar conceptos útiles para desentrañar la sintáctica, semántica, e interpretación de la imagen fotográfica. Cabe aclarar desde ya que la aplicación metodológica se ampara en la fotografía considerada por Morentín como caso particular del sinsigno icónico.

Para el estudio de la otredad, cobra protagonismo la obra *Totalidad e infinito* de Emmanuel Levinás (2006), quien desde la antropología filosófica establece, mediante una dialéctica de la distancia, la crítica de la reducción del Otro a la ontología. Aquello es

fundamental para la construcción del eje dialógico análogo o indirecto intérprete-sujeto fotógrafo-sujeto fotografiado, asimismo para el eje dialógico directo sujeto fotógrafo-sujeto fotografiado, puesto que ambos se hayan fundamentados en el cuestionamiento de la mismidad por la otredad. Por lo demás, su concepto de rostro es problematizado y cuestionado por el de cuerpo de Merleau Ponty.

En lo respectivo a la concepción sobre la fotografía, esta se halla fundamentada en los artículos *Después de la fotografía: identidades fugitivas* de Joan Fontcuberta (1998) y *El mundo como interfaz* de Peter Weibel (1998). Sus investigaciones con enfoque artístico sobre la post-fotografía y la concepción del mundo como interfaz

⁷ Profesor titular de semiótica y metodología de la investigación por la Universidad Nacional de Jujuy y la Universidad Nacional de La Plata. Organizó el primer instituto de semiótica en Buenos Aires, el ILAE. Director del instituto de investigación de la comunicación social en la Universidad de La Plata. Investigador categoría I. Cuenta con numerosas publicaciones y seminarios sobre semiótica cognitiva y comunicación, entre los que cuentan *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*, *La semiótica de los bordes*, y, *Hacia una semiótica indicial*.

respectivamente, parten de la imagen digital y electrónica, donde lo tecnológico es la condición de posibilidad para interpretar lo icónico.

Por último, *La nueva teoría estratégica* de los autores Sandra Massoni y Rafael Alberto Pérez (2014), explica el tratamiento del objetivo que encierra ya el título de su obra. Lo interesante es que para ello deconstruyen el antiguo paradigma moderno con los conceptos de un paradigma complejo, en donde el estudio de la estrategia se ampara en un cambio de matriz dirigido hacia la comunicación compleja. Esta manera renovada de concebir a la comunicación es profundizada en el libro *Estrategias de Comunicación* de Rafael Alberto Pérez (2008) con el propósito de cimentar una teoría de juegos.

Antes de pasar al apartado siguiente, conviene recalcar una vez más que el abordaje de este trabajo es preliminar e introductorio, y no se centra en desarrollar el pensamiento de los autores, sino en mayor medida en el tratamiento puntual de su propuesta en torno a las categorías de análisis: sujeto fotógrafo, sujeto fotografiado intérprete-imagen fotográfica-tecnología de la cámara fotográfica, mismidad y otredad, estudiadas como trama relacional.

Metodología

Para el diseño metodológico de la presente investigación cualitativa, orientada finalmente al estudio de casos, se toman en cuenta tres momentos en su desarrollo: a) marco metodológico, b) enfoque metodológico, y c) estrategia metodológica.

Marco metodológico

En clara sintonía con la visión epistemológica propuesta, y brevemente descrita anteriormente, el método que se emplea es un *meta-método*. Como elemento previo para situar su perfil interdisciplinario, es pertinente señalar que la emergencia del pensamiento complejo erigido en estrategia metacognitiva para el estudio de *problemas de complejidad organizada*⁸, no marca sin más a los fenómenos con esta impronta. La razón real y objetiva de la complejidad radica en la ontología de la naturaleza misma, así como también de manera especial en su posición relativa al sujeto de conocimiento en tanto endo y exo presencia; en definitiva, partícipe de la realidad que procura describir, y al mismo tiempo observador, que en la distancia con lo observado advierte la intencionalidad que los une. Interrogarse, entonces, por un lado exo-objetivo del mundo es en este sentido retornar equívocamente al dualismo sujeto/objeto y a la consideración formal de la naturaleza.

Precisamente, es oportuno reconquistar el dominio del sujeto debido a que pensar por medio de un meta-método, permite objetivar nuestra condición de productores de

⁸ Fenómeno o problema científico caracterizado por la interdefinición cualitativa de sus variables, o amparado en Rodríguez Zoya y Julio Aguirre, caracterizado por cualidades interrelacionadas que conforman un todo orgánico y complejo, que por cierto no resulta comprensible por medio de enfoques reduccionistas-analíticos. Con Reynoso es posible señalar que los problemas de complejidad organizada son abordables por modelos sistémicos, al contrario de modelos estadísticos o mecánicos según se trate de problemas de complejidad desorganizada o problemas de simplicidad respectivamente. Esta tipología la toman Rodríguez Zoya y Julio Aguirre de Warren Weaver.

conocimiento, es decir, comprender la acción del cómo conocemos, y a partir de allí qué clase de saber es posible. Todo ello implica una subjetividad reflexiva al contrario de un sujeto objetivo a la manera de la ciencia clásica, por cuanto lo considera “objetividad” independiente de su universo interior y de la realidad externa.

“Por lo tanto, los métodos (...) son formas co-organizadoras y co-productoras del conocimiento” (Rodríguez Zoya, 2009, pág. 18), no independientes de este. Este es el sentido intrínseco de la personalidad del método, debido a que es parte activa en el proceso dinámico de concretar una *totalidad relativa*⁹ de conocimiento o producto, no obstante, nunca final por resistencia al estatismo. En base a este enunciado hay que aclarar que, los métodos no solo aportan una órbita informacional, sino que incorporan de igual manera un nivel hermenéutico. “Los métodos en tanto instrumentos y herramientas permiten una interacción del sujeto con el objeto cuya resultante son datos susceptibles de ser interpretados por una acción activa del espíritu cognoscente, y así obtener un conocimiento elaborado” (Rodríguez Zoya, 2009, pág. 14).

En relación de causa-efecto al mismo tiempo, la apelación a la personalidad del método se efectiviza *en y por un sujeto relacional* antes que racional, para quien resulta fructífero en el caso que atañe al estudio, concebir al meta-método como un campo edificante del *tejer en conjunto*¹⁰ entre la metodología semiótica, aplicación

⁹ Se refiere a un todo de conocimiento más o menos estable, pero no fijo en las posiciones estructurales de las variables por ser dinámico, y no finalizado en todas sus interrelaciones e implicaciones por la complejidad y amplitud del fenómeno. Esta postura es acorde a la epistemología constructivista de Piaget. Rolando García señala en torno a ella, que la estructura consiste en una serie de estructuraciones y desestructuraciones.

¹⁰ Nótese el acercamiento de la etimología de la palabra complejidad “tejer en conjunto” con la naturaleza inter y transdisciplinaria del metamétodo; el mismo que es aplicado precisamente por el sujeto promotor de una trama relacional propuesto por Massoni y Pérez en La nueva teoría estratégica.

metodológica de la hermenéutica y el método fenomenológico; todos ellos en torno a una complejidad abarcativa del pensamiento complejo y las ciencias de la complejidad, específicamente de la termodinámica del no-equilibrio.

El argumento del epistemólogo Carlos Maldonado en favor del diálogo entre ciencias y humanidades, “la co-implicación entre ambas ciencias tiene como puente el estudio de los problemas de estabilidad” (Maldonado, 2011), se hace extensivo a lo concreto de esta triangulación, que halla su justificativo en la articulación interdisciplinaria “de un sujeto quien construye y redefine su estrategia de conocimiento conforme se desarrolla el proceso cognoscitivo” (Rodríguez Zoya & Aguirre, 2011, pág. 155).

Sintetizar esta estrategia es reconocer también la imposibilidad de un contraste óptimo que señale todas las diferencias y semejanzas entre los tres campos metodológicos. Lo cierto es que mediante la argumentación lógico-discursiva se promueve la coherencia y cohesión de esta tríada de tradiciones distintas, convocadas por el fenómeno fotográfico en condición de objeto relacional entre el quid de su representación, la actitud natural que fundamenta su percepción e incremento en la actitud fenomenológica, con el objeto de obtener lineamientos base para estructurar un modelo interpretativo complejo.

Enfoque metodológico

La conformación de un modelo analítico para la interpretación del fenómeno fotográfico mide sus alcances en las unidades fotográficas, consideradas como casos singulares de complejidad. Se entiende, entonces, que el modelo es estructural pero no estático en la atribución de significado a determinada imagen, a diferencia de una imagen estructuralista del concepto, a la que critica Magariños de Morentín señalando que “ 1) se clausura toda posibilidad de un nuevo significado y 2) sólo se

puede reconocer lo ya sabido” (Magariños de Morentín, 2010, pág. 23).

La aplicación es, por ende, una forma de poner a prueba el modelo, y si se quiere, una manera de reconfigurarlo cada vez que se confronta con la singularidad, y esta a su vez con la triangulación metodológica instrumentada por el sujeto. Conforme a esto, se deriva la integración conjunta entre hallazgos teóricos y hallazgos empíricos bajo los principios de racionalidad propios del pensamiento complejo. Es pertinente explicitar dos de ellos para comprender la dinámica de la causalidad no lineal, ante los cuales subyace una lógica inductiva, que tiene como punto de partida la observación de las fotografías para establecer regularidades en un macro nivel.

El principio del bucle recursivo tiene como base el entender al efecto a su vez como causa que actúa de manera retroductiva sobre lo que, –a sabiendas de emplear terminología lineal, sin embargo útil para la explicación–, se puede convenir como origen de causalidad primera solo en el orden del reconocimiento lógico formal, del cual no se puede inferir su carácter absoluto, puesto que el sistema vivo de la causalidad supone “un bucle generador en el que los productos y los efectos son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce” (Morin, 2002, pág. 99) . La condición primera para ello es el *bucle retroactivo o retroalimentación* entre ambos factores. “Inflacionarias o estabilizadoras, estas retroacciones (...) permiten el conocimiento de los procesos autorreguladores” (Morin, 2002, pág. 99).

Por lo demás, en el empleo de estas lógicas interviene, a diferencia de la conjetura a favor de una circularidad viciosa, “un movimiento asintótico que permite en cada fase del proceso, situarse en un nivel distinto a donde se estaba previamente” (Rodríguez Zoya, 2009, pág. 3). Estas palabras¹¹ en favor de la metáfora de espiral

¹¹ Tomadas de Rolando García por Rodríguez Zoya para su exposición del meta-método

dialéctica, de manera inmediata significan que cada una de las piezas teóricas presuponen a las precedentes o posteriores, y además que recogen sus pasos aunque situadas en un nivel distinto de profundización teórica.

Todo lo anterior supone el promover una unidad compleja en cuanto totalidad organizada. Se trata del *sistema*¹² como concepto estratégico ordenador del mundo fenoménico. Unidad dispuesta a una *auto-eco-organización*¹³ de sus partes en interacción dinámica-no lineal, que en su horizonte interno configuran permanentemente una totalidad particular, pero que además en la apertura con su horizonte externo puede incorporar una parte incierta en la constante de su interacción. En tal sentido, se afirma que la totalidad es posibilidad, pero además es condición de su posibilidad debido precisamente a que:

Un sistema no es algo que esté dado a priori en el mundo fenoménico; sino que, por el contrario, es una construcción teórico-conceptual con la cual se representa una porción o recorte de la realidad caracterizada como un sistema complejo (Rodríguez Zoya, 2009, pág. 47).

Ahora bien, lo particular de la fotografía concebida como sistema complejo de producción y consumo para la articulación del sentido en su corpus interpretativo, incorpora la interdefinibilidad como rasgo característico, que para Rolando García “exige que los componentes de un sistema sean definidos y estudiados en función del

¹² En palabras de Morin, convocadas por Rodríguez Soya y Julio Aguirre a la discusión sobre los sistemas complejos, un sistema es una unidad global organizada de interrelaciones entre elementos, acciones o individuos.

¹³ Los sistemas complejos se regulan a ellos mismos por la interacción de sus componentes, además siempre están abiertos a su entorno, del cual pueden incorporar un agente que altere su dinámica interna.

resto” (Rodríguez Zoya & Aguirre, 2011, pág. 8)¹⁴.

Estrategia metodológica

El corpus que conforma específicamente el objeto de estudio para el análisis de casos, es propuesto en dos niveles: a) en primer lugar se hallan los fotógrafos en cuanto sujetos históricos relacionales con el sujeto fotografiado, b) como parte de ellos se extrae una fotografía de cada uno, a razón de visualizar la unidad sincrónica que permite analizar el modo particular de concebir la otredad en la etapa de lectura de la imagen fotográfica.

No obstante, lo sincrónico de esta pertinencia, se procura situarla en el movimiento diacrónico que implica una aproximación general a la producción fotográfica de los exponentes. Estos han sido seleccionados del grupo de facebook “Fotógrafos ecuatorianos”. Al momento de obtener la muestra, 30 de abril del 2014, contaba con 334 miembros activos.

Como parte de la intención de emprender un análisis comparativo por diferencia, los criterios de selección se guían por el género fotográfico “Retrato”. En este punto de la reflexión se entiende el concepto no por las reglas de composición, que lo limitan a un recorte por debajo del hombro de un sujeto, sino más bien por el contenido, traducido en emanación en la materia fotográfica de un sujeto fotografiado, sobre el cual se argumenta más adelante.

Con el afán de delimitar aún más y enriquecer la contrastiva analítica, se fomenta el criterio opinático del Magíster en fotografía Raúl Yépez¹⁵, quien ha sugerido tomar

¹⁴ Los sistemas complejos adquieren particularidad por esta característica en el artículo de Rodríguez Zoya y Julio Aguirre.

¹⁵ Arquitecto. Máster en estudios visuales. Profesor de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fotógrafo itinerante. Expositor en la casa de la Cultura Ecuatoriana Sede Quito con la obra Habitáculos visuales, entre otras tantas incursiones en diferentes galerías.

al interior del gran género propuesto, autores que manejen diversos registros. En un extremo del espectro se encuentra el retrato en estudio, espacio donde se predispone a la representación; mientras que, en el otro extremo, se encuentra el retrato en exteriores, signo de un espacio presto a la espontaneidad de la representación. Entre lo documental y lo ficcional, –lo cual se *co-implica*¹⁶ con lo dicho por Zamora acerca de los grados de representación signica o simbólica, y sus límites en la presencia–, se encuentran: Lorena Cordero, Carolina Bustamante y Gato Villegas.

De otro lado, y como parte de la estrategia para la conformación del corpus teórico de un modelo interpretativo del sistema fotográfico complejo, así como también para el estudio de casos, se estipula sustancial en primer término la técnica de recolección de datos, posterior a la revisión de material bibliográfico en formato virtual o en biblioteca. La mayoría de estos trabajos han sido expuestos en la perspectiva teórica, aunque cabe mencionar publicaciones propias de los fotógrafos, tales como: el artículo de Gato Villegas en el libro *Trascámaras* del compilador Alex Schlenker, el libro *Uyapura* de Carolina Bustamante y *El laberinto en el espejo* de Lorena Cordero. Otro tanto aportan asimismo los textos a pie de foto o abstract de los proyectos fotográficos contenidos en las páginas web de los autores, o su participación en redes sociales. Convenimos con esto, que el lenguaje es una imagen lógica del significado¹⁷ (Zamora Águila, 2007, pág. 69).

En torno al propósito anterior de tener una noción clara de la postura de los sujetos, también han sido sostenidas entrevistas a profundidad con los fotógrafos, las mismas que se hallan registradas en video. Para ello se estructuraron previamente guías para

¹⁶ El prefijo co es ampliamente utilizado en la complejidad para significar mutua interacción, o en este caso, mutua implicación.

¹⁷ Aunque esta concepción es tomada por Zamora de Wittgenstein, aquí es empleada en lo que tiene de fijo la imagen lógica del lenguaje o significado al margen del contexto de la significación como proceso de atribución de significado.

la formulación de las preguntas.

Por último, las fotografías como tales entrañan sin duda, bajo la técnica de la observación, la materia donde se confrontan el cruce de intenciones presente en los dos ejes dialógicos antes descritos.

Resultados

La imagen fotográfica como representación

Con base en el cuadrante de la representación de Zamora, este apartado se enfoca en desarrollar para la imagen fotográfica el aspecto espacial, material, inmaterial y temporal, de su singularidad, amparados en la alternancia de la hermenéutica con la semiótica y fenomenología. Esto resulta de especial trascendencia antes de explicar los ejes que conforman el fenómeno y sistema fotográfico, puesto que estos ponen en relación la imagen fotográfica con otras categorías de análisis o partes del sistema para la interpretación de la fotografía.

La representación espacial

En el amplio campo articulador de la representación, se trata el aspecto espacial como alusivo al carácter simbólico de la tríada copia-signo-símbolo, misma tríada que para Zamora aumenta en grado la representación, al tiempo que la aproxima a las presencia post representacional de las cosas.

Influenciado por Ernst Cassirer, el filósofo mexicano explica el símbolo en términos de sustitución de la cosa por la representación precisamente por la distancia que media entre ambas; así se entiende en rigor la índole de lo espacial, puesto que el aquí y ahora de la cosa, es embebido por la presencia simbólica; siendo esta el nuevo lugar de lo inmediato o lo presente que, no obstante, aún remite a su referente.

Lo expuesto deriva implicaciones teóricas particulares: abandonar el lastre de la semejanza al objeto del cual la fotografía es imagen, en situación de preeminencia explicativa para su comprensión. Debido a que esta tesis se sustenta en dar prioridad al objeto fáctico del mundo empírico, del cual la fotografía es en cierto sentido

emanación, el *objeto intencional fotografía*¹⁸ se mantiene oculto, y por ende excluido de una actitud fenomenológica. De este modo, o bien el objeto de la mirada no sería una fotografía, sino una copia de la realidad¹⁹.

Sin embargo, una reducción fenomenológica aproximativa muestra que el espacio-tiempo tridimensional que en teoría es copiado, y en el cual los sujetos productores o consumidores se hallan insertos, es sustituido por el espacio bidimensional de una imagen plana; de este modo, es correlativo de una materialidad de la altura y el ancho –como únicas dimensiones–, reflejadas en papel o en una materialidad virtual. De este modo, es posible pasar del juicio equivocado Toda foto es su referente a Toda foto es signo de su referente o imagen sígnica en primera instancia. Con ello se precisa que Toda foto o realidad bidimensional en la precisión fenomenológica del contexto espacial, es signo o causa referencial de una realidad tridimensional-efecto de referencia o referente.

No obstante, como parte de una dinámica retroactiva alterna a dicha precisión, en el contexto semio-hermene tico que es eminentemente vivencial, no se cumple la reversibilidad causal consistente en que Toda realidad tridimensional sea signo o causa referencial de la foto o realidad bidimensional en calidad de efecto de referencia o referente, pero sí se puede dar en algunos casos hipotéticos en los que se cumplan condiciones de identificación que trasciendan un planteamiento ocular del espacio-tiempo, desprovisto de valores y multiplicidad de formas simbólicas, para comulgar con el valor simbólico y el horizonte hermene tico de valores

¹⁸ Aquello que es fotografiado por la intención del fotógrafo.

¹⁹ Zamora considera a la fotografía – a lo menos de manera inicial- como copia poco representativa. De él se toma para la fotografía, no obstante, la hermeneútica de la representación que transita desde la mímesis hasta su quid configurador del mundo en los límites poco claros con la presencia, con lo cual se sostiene que la fotografía puede adquirir valor simbólico y así trascender su carácter denotativo como única posibilidad de configuración interpretativa.

que alimentan por cierto la precomprensión del objeto intencional fotografía²⁰.

La representación material

Antes de pasar a la representación material, se enfatiza que esta taxonomía representacional tiene como objetivo distinguir aspectos, que pese a tener características específicas, se hallan interrelacionados. Zamora señala que “debe tomarse en cuenta que entre cada una de estas cuatro modalidades y las demás hay otras relaciones dinámicas, que van más allá de las relaciones axiales” (Zamora Águila, 2007, pág. 269) inscritas en el eje cronotópico o espacio-temporal, y en el eje físico-eidético o inmaterial-material.

Cabe explicitar la interdefinibilidad de esta naturaleza, a razón de erigir el fenómeno fotográfico de representación como estructura dinámica o disipativa²¹ en interrelación más o menos estable entre el aspecto espacial, material, inmaterial y temporal de su sistema.

Dicho esto, la materialidad de la fotografía viene dada por cierta materia sensible o perceptiva de la cual está compuesta, y que es advertida en el espacio-tiempo. De manera general, se trata de la fijación de la luz por medios químicos o electrónicos en un soporte. Se entiende entonces, que la dinámica de reflejo y absorción lumínica de los cuerpos es parte de un juego de autorepresentación auténtica de su presencia, o juego de la naturaleza en el que la actitud natural ante la imagen-copia o signo, haya

²⁰ Este punto refleja la alternancia de la fenomenología pura por el aporte del círculo hermeneútico de Gadamer. Entre los valores y formas simbólicas que revisten el espacio, pueden situarse por ejemplo criterios de aquello que es fotografiable o precomprensiones acerca de la forma en que se muestran determinados “géneros fotográficos”. Tal es el caso del paisaje cuestionado por Weston, entre otros, en fotografías que lo trasladan a los límites con los detalles de las formas y piel humana o vegetal.

²¹ si es que se quiere emplear un término para sintetizar la unión entre ciencias sociales y naturales, bajo la confluencia en el estudio del no-equilibrio que ambas promueven. A este respecto revisar Carlos Maldonado. Según este autor la estructura disipativa es una forma de designar a los sistemas complejos análogamente, cuyo nómeno disipativo radica en la capacidad autoorganizativa de fluctuar y bifurcarse en posibilidades, en la que el orden es sólo una posibilidad de la dinámica.

cierto fundamento. No obstante, el juego de la representación²² otorga protagonismo a la intención del sujeto, quien ya no tan sólo funge de instrumento para la autorealización del juego; sino que, más bien, se perfila activo y genera una obra, sirviéndose de la cámara fotográfica en condición de símbolo para la “captura de la realidad espacio-temporal”²³ –a lo sumo se trata de una captura de la intencionalidad que une al objeto con el sujeto–.

La superación de la fotografía en tanto copia de la realidad, conduce, como es evidente, al reconocimiento histórico y epistemológico del sujeto en el sistema fotográfico –si pretendemos avanzar hacia una postura compleja–; aunque no tan sólo en su posición individual, puesto que bajo influjo fenomenológico: “el carácter icónico de una imagen material es intersubjetivo” (Zamora Águila, 2007, pág. 143). La comunidad de representación permite que algo sea visto como algo. Con ello, “la auténtica mimesis es ante todo una forma de reconocimiento por medio de la representación material” (Zamora Águila, 2007, pág. 40).

De pronto, un hallazgo es que la semiótica cognitiva de Magariños de Morentín y la hermeneútica de la representación de Zamora confluyen en el punto en que ambas consideran a la denotación el meollo del signo o de la representación, según sea el caso y por oposición a la mimesis ingenua. Sin embargo, esta semiótica particular, muestra un desarrollo conceptual en la medida en que: “la relación de representación se establece como sustituto de la imagen perceptual que hubiera sido el resultado, en la retina, de una efectiva percepción o de una percepción posible y aún imposible pero imaginable” (Magariños de Morentín, 2010, pág. 118).

²² Zamora señala que el juego de espejos y reflejos es fruto de la naturaleza y no de la intención del sujeto, por ende no es representación como tal. De otro lado, el juego de la representación requiere de esta intención que le permite autorealizarse, pero que asimismo lo transforma.

²³ Sívanse las comillas para expresar la idealidad de esta pretensión, con lo cual la cámara se halla en lugar del artefacto que la haría posible.

Zamora apunta a la consideración intersubjetiva de las imágenes materiales e imaginarias fruto de estas percepciones. Por tanto, ambos modos de lo imaginal, existen y son reales en el mundo cultural construido en manos de la colectividad humana. De esta manera, se valida el concepto semiótico de atractor existencial correspondiente a la imagen visual figurativa o sinsigno icónico, a la cual pertenece la fotografía en esencia puesto que es: “una imagen material visual que muestr(a) una concreta analogía²⁴ con un existente”, (Magariños de Morentín, 2010, pág. 182), y que mediante una operación de reconocimiento analógico amparada en una “representación mental –o intersubjetiva si seguimos a la fenomenología y hermenéutica– archivada en la memoria visual –o ámbito existencial–” (Magariños de Morentín, 2010, pág. 184), da cuenta de las cualidades reconocidas del existente en la representación.

Se propone en este sentido, reparar en el elemento figurativo de la imagen fotográfica, como “máxima probabilidad de un sistema” fotográfico cerrado. Su equilibrio se rompe, sobre lo cual Morentín hace alusión, en el accionar en favor de la presencia simultánea de elementos figurativos, plásticos y conceptuales en una imagen material visual (Magariños de Morentín, 2010, pág. 183), sucediéndose asimismo un eventual “proceso de nucleación gracias al cual es posible la amplificación de (las) fluctuaciones” (Maldonado, 2011, pág. 95) existenciales, abstractivas o simbólicas, correspondientes a los atractores de las diferentes modalidades imaginales materiales²⁵.

²⁴ Nótese el empleo del concepto de analogía antes que de copia o mimesis.

²⁵ El proceso de nucleación de fluctuaciones sucede cuando una de ellas por autoecoorganización del sistema, decide el futuro de la trayectoria del mismo, amplificando su alcance y poder sobre el resto de posibilidades.

El atractor existencial corresponde en la reflexión de Magariños al sinsigno icónico. Se basa en un proceso de reconocimiento analógico con un existente, o aún inexistente, pero imaginable. Se hallan

En otro ámbito, es legítimo preguntarse si: ¿en la foto el hecho está acabado o como un proceso, en definitiva materia de un fin o de un proceso? Quizás el problema en esta disquisición radica en considerar la materia de su emanación como un fin en sí mismo, o cese de la acción continuada que desarrollan dos sujetos correlacionados por un cruce de intenciones en el tiempo histórico, al que los entes del tiempo fijado en la imagen aluden en calidad de signos. Sobre la posibilidad antes explicitada de la fotografía remitir a un referente de realidad, se sitúa el valor estratégico de profundizar en el protagonismo del sujeto, que no obstante genera acción sobre el mundo²⁶, cuya imagen de la acción en la fotografía es una especie de diégè²⁷ que invita a continuarla en el pensamiento proposicional-lingüístico para poder interpretar la imagen fotográfica.

La representación inmaterial

Quedó ya estipulado, que la complicidad entre las representaciones materiales e inmateriales se da en la intersubjetividad. Para ello, retomando la propuesta de Zamora, se abandona la postura que ve en las representaciones inmateriales imágenes mentales visuales, puesto que son imaginarias. Paralelamente, se postula que pese a

determinados por las marcas, ejes y contornos de oclusión de la forma reconocida. Un ejemplo puede ser una fotografía de Albert Einstein.

El atractor abstractivo corresponde al cualisigno icónico y se basa en un proceso de reconocimiento de un quale o sensación de la cual el espectador dispone en su memoria no-consciente. La tarea del productor es hacerlas socialmente compartibles. Ejemplo de los quales son experiencias cromáticas y texturales. Un ejemplo puede ser una pintura conformada por manchas.

El atractor simbólico corresponde a los legisignos icónicos, o a una selección de elementos perceptuales socialmente normados. Tienen el carácter de tipos puesto que se hallan organizados en un sistema. Tanto los tipos como el sistema preexisten como estereotipos preconfigurados en el ámbito social al que pertenece el intérprete. Se hallan determinados por una estructura-sostén y morfología. Un ejemplo puede ser una imagen que muestre en qué dirección batir una mezcla.

²⁶Se propone el desarrollo de una teoría de acción simultánea en la fotografía, puesto que muchas acciones ocurren a la vez, siendo el observador quien hilvana a partir del acto trascendental, que no es más que aquel que tentativamente confiere sentido a todo el resto, la simultaneidad ex post o interpretativa. Aquello es el punto de vista que permite a su vez la implementación de una semiótica de enunciados -al modo de Morentín- para la imagen fotográfica, de cuyo acto trascendental adquiera lógica la narración interpretativa.

²⁷ Término francés para designar la impresión de que se ha llevado a cabo cierta acción antes o después que realmente se efectivice.

que no tienen “existencia física, operan en la vida efectiva de los sujetos” (Zamora Águila, 2007, pág. 149).

Se comprende no obstante que: “la representación inmaterial no es intrínsecamente una imagen visual, aunque puede haber imágenes visuales que puedan ser tomadas como correspondientes a ella²⁸, y para cuya labor además de pensarlas, imaginar es pensar con ellas” (Zamora Águila, 2007, pág. 279 y 148). En definitiva, no existe diferencia entre el imaginar y el pensar cuando se elaboran imágenes inmateriales.

Se avizora entonces en esta *unidualidad*, una fusión de los bucles retroductivos y recursivos en favor de un movimiento en el que percepciones reales conducen a imágenes no sensibles, o a su vez, en el que la imagen inmaterial –sea esta esencial, abstracta u otra–, da origen a una representación material.

Queda proscrito de este modo *el adentro y afuera* como campos existenciaros independientes. Más bien, la materia de la fotografía es la forma y el contenido²⁹, orden al cual el contenido retrotrae para manifestarse en el callar como articulación del modo de ser específico de la imagen (Zamora Águila, 2007, págs. 97,108 y182). La *entridad*³⁰ en que ambos modos de lo imaginal co-existen es co-constitutiva de su simultaneidad para comprender el mundo y formar una imagen de él. Sea en la inmediatez de la imagen expresiva o en el cariz distante de la representación, “lo de adentro es lo de afuera” (Zamora Águila, 2007, pág. 282).

La representación temporal

La dimensión temporal de la fotografía ha sido vinculada en gran medida a su

²⁸ En definitiva la imagen inmaterial para Zamora es visualizable.

²⁹ Referir a la continuidad materia-forma espíritu. En qué parte.

³⁰ Neologismo que engloba la zona fronteriza en que la imagen material e inmaterial confluyen y ambas se convocan, donde la una refiere a la otra por el unísono de su existencia.

carácter de representación espacial. Mucho se ha dicho de su capacidad de capturar el tiempo que pasa a ser espacio del pasado inmediato. Pero al estar en su lugar, se reconoce la imposibilidad temporal histórica de retornar a él. La flecha del tiempo corre en una sola dirección. Por cuanto el objeto ausente, o tiempo pasado, fue en otro espacio-tiempo, se radicaliza la distancia en la imposibilidad objetiva de trasladarse hasta el lugar del objeto presente o imagen sensible de ese espacio-tiempo³¹.

El pasado solo se puede vivenciar en imagen. La imagen presente demanda invertir el curso del tiempo para acceder al ser o presencia permanente.

En este sentido, el pasado en su única forma posible o imagen presente, da pie a una reflexión que Zamora emplea para explicitar el punto de partida de la temporalidad existencial del ser, que en este caso en la analogía con su imagen fotográfica, se erige propicio para dar cuenta del principio dialógico entre estos dos tiempos: “el ser es una presencia permanente, una presencia siempre previa, a la que se accede yendo hacia atrás” (Zamora Águila, 2007, pág. 219).

En la remitencia mutua entre presente y pasado, radica el quid mismo de la representación, puesto que “lo que se repite está siempre presente, pues se representa” (Zamora Águila, 2007, pág. 218). De este modo, se encuentra en la representación un correlato de la temporalidad humana. Ella se dirige “hacia el propio futuro, superando las cadenas del presente, para retornar como en un círculo, al propio pasado” (Zamora Águila, 2007, pág. 218). Con la complejidad, no obstante, se puede argumentar a favor de una espiral dialéctica que incorpore el eventual surgimiento de un nuevo aspecto en la presencia permanente, de la representación y del ser, puesto que la repetición envés de cerrarse sobre sí misma en una circularidad

³¹ En esto radica la añoranza y angustia existencial que puede provocar.

viciosa, se sitúa en un nuevo nivel.

Ahora bien, la remitencia triádica no lineal entre presente, pasado y futuro, se da constantemente debido a que “la representación presentificadora consiste en producir cada vez el objeto, en re-producirlo” (Zamora Águila, 2007, pág. 290). Cabe señalar con base en esto, que la única temporalidad capaz de ser retroactiva y retroductiva es la subjetiva, que en la comparecencia ante la intersubjetividad da vida a una representación imaginaria del tiempo.

Surge así “la naturaleza del dispositivo fotográfico (...) relacionada con una manera de experimentar el tiempo -y más exactamente con la posibilidad de reproducirlo imaginariamente” (Durand, 2012, pág. 82).

Haciendo justicia a Régis Durand:

El ya-está-ahí del objeto fotografiado (...) no es sino una apariencia engañosa. Sólo existe un déjà-vu. Para el espectador, es la mirada del fotógrafo sobre el objeto. Para el fotógrafo, es la mirada que se posa no en un objeto sino en la imagen de un objeto, es el desdoblamiento inicial. (Durand, 2012, pág. 36).

Aquí se vehicula la imagen perceptual del objeto real como la base para la proyección en la imagen material efectiva –o imagen fotográfica propiamente tal–. Bien podría plantearse este sustento material como el contrapunto de la representación imaginaria del antes y el después, en cuyo conjunto reside el carácter indicial-simbólico de la fotografía.

Eje dialógico directo sujeto fotógrafo-sujeto fotografiado

Una vez explicitado cómo se entiende a la fotografía en su multidimensionalidad, se procede a una explicación del sistema fotográfico de producción de la imagen fotográfica, entendida ex ante y ex post de su configuración propiamente imaginal. Para ello, las categorías de sujeto fotógrafo y sujeto fotografiado son tratadas a la luz de la Mismidad y Otredad, concediendo a esta última suma importancia para la comprensión sistémica del modelo interpretativo.

Dicho esto, existen dos modos de recuperar la otredad o en este nivel teórico sujeto fotografiado presente en la fotografía. Pese a que ambas se complican, pueden ser estipuladas como el reconocimiento de su relación con el Mismo anterior a toda representación fotográfica, y, en segundo lugar como emanación de lo Otro en la materia fotográfica, que en calidad de huella lo sustituye espacialmente por su imagen, al tiempo que lo refiere por ser índice del desdoblamiento inicial –al cual ya se hizo referencia–.

El estudio de la primera relación es la que compete en este apartado, tanto más si se establece que el eje directo que ambos sujetos co-constituyen se da en el mundo de la vida o lebenswelt, donde desenvuelven su existencia y modifican el entorno en la cultura. En este sentido, y bajo un dominio aparente del sujeto fotógrafo, para la postfotografía “el autor se camufla o está en las nubes” (Fontcuberta, 2012, pág. 95), más en su insipiente autoría “la cuestión de representar la realidad deja paso al énfasis en la construcción del sentido” (Fontcuberta, 1998, pág. 106). De este modo, la percepción histórica del autor en tanto único modo de ser y productor de la imagen, es puesta en duda en la cadena de circulación de la imagen, para promover la parcelación de facetas autorales manipuladas por diferentes sujetos o modos de

ser. No obstante, pese a la recuperación del sujeto en su campo de acción y relación, el sujeto fotografiado es relegado a “un conjunto de cualidades formando una imagen” (Levinas, 2006, pág. 74), y por ende reducido al Mismo. Levinas lega la clave existencial para subvertir esta totalización. “Un cuestionamiento del Mismo se efectúa por el Otro (...) como la ética que realiza la esencia crítica del saber” (Levinas, 2006, pág. 67).

Asistimos así al nivel existencial, que capitula el ser con todo su espesor de ente, y asimismo reconoce en él, el sedimento que hace posible la relación del Mismo con el Otro. Otro ente, y otro ser, es el que se revela al Mismo. Debido a que la alteridad constituye el contenido mismo de lo Otro (Levinas, 2006, pág. 62), el puente teórico entre Levinas y Zamora, se yergue inminente. La continuidad entre la tríada materia-forma-contenido da cuenta para el filósofo mexicano que “en la expresión, la materia significa en sí misma y el significado no sólo es conceptual, sino también material” (Zamora Águila, 2007, pág. 127). De esta manera, la presencia del Otro que se perfila en su rostro, en el encuentro cara a cara, es su contenido de alteridad. Lo problemático se presenta al instante. Levinas se enfoca en la actualización de la presencia, en el propio acto de su revestimiento o ínfula presentificadora. Es por ende, una relación verbo visual con el Mismo, desprovista del contacto material que incorporase el tejido conjunto³². La relación metafísica incluye la visión que se vuelve no visión, en el sentido de insinuación de un rostro que no cede al olvido o representación en la apropiación de una forma plástica (Levinas, 2002, pág. 130). Comienza a surgir con esto, a la distancia, una conciencia del sujeto fotografiado en imagen perceptual, o una conciencia imaginante del sujeto fotografiado, que se irá perfeccionando con su palabra, y que asimismo tiene lugar en el Otro con respecto al

³² Nótese la similitudes entre la etimología de la complejidad y la propuesta desarrollada por Ponty.

sujeto fotógrafo.

Por cierto, Levinás se ocupa de la expresión relacional en la relación metafísica, que coloca en situación al Mismo y al Otro através del lenguaje, de cuyo diálogo se obtiene una figura lingüística de la opinión en lo de sí, o posición existencial que exhibe un modo de ser en el mundo. Señala asimismo que “es la franca presencia de un ente que puede mentir (...), aunque sin poder disimular su franqueza de interlocutor” (Levinas, 2006, pág. 90), por lo cual reconoce ex ante cierta incertidumbre en la veracidad de su vocablo. Sin embargo, Merleau Ponty otorga una clave para sortear lo incierto y el antes mencionado escaso contacto material. Pese a que ambos coinciden en ver en el lenguaje una potencia del sentido perceptivo anterior al concepto universal, y en este contexto, una co-implicación de los ámbitos existencial y comunicativo en el habla auténtica o comunicación auténtica, con Ponty se profundiza, puesto que es válido concebir al cuerpo como el lugar concreto de lapresencia inmediata. El rostro se reviste así con la expresión de la carne, lo cual recoge Zamora del filósofo francés con estas palabras: “nuestros sentimientos o incluso nuestros pensamientos se transparentan en nuestro rostro” (Zamora Águila, 2007, pág. 182). Esta afirmación cuenta con todo el bagaje de la integración noético noemática en el cuerpo, cuando se considera al polo subjetivo conciencia encarnada.

El problema que Levinás encuentra en la postura merleauPontyana en torno al antes o después del ser noético “yo pienso” o subjetividad reflexiva, y que por ende debería dar cuenta ex post de la encarnación de la conciencia, se encuentra no obstante siendo ya por aquello que el filósofo llama pertenencia del espíritu a la carne. La paradoja encierra un profundo sentido, que se pretende sortear con la hipótesis que ve tras la aplicación de la reducción trascendental husserliana, el encuentro con la entridad quiasmática de lo subjetivo y objetivo, del sentir y ser

sentido, y de este modo, el encuentro con el propio aspecto irreductible de la reducción fenomenológica en torno a la percepción, y a pesar o a espaldas de ella. Actitud contra el método, pero gracias a él, incluso si se contempla cierto reducto del ser noético capaz de dar cuenta de esta imbricación. Este itinerario filosófico inevitable que conduce –a manera de síntesis– a una esfera de inteligibilidad que no sería (...) la de la objetivación requerida por la ciencia positiva, pero que sería aún más original que la subjetividad trascendental (Lévinas, 2002, pág. 112)”, ve en la entridad el espacio de la propia ambigüedad. La condición anterior que se refiere con el término “original” arguye que:

El cuerpo del otro y el mío son un único todo, el anverso y el reverso de un único fenómeno, y la existencia anónima, de la que mi cuerpo es, en cada momento, el vestigio, habita en adelante estos dos cuerpos a la vez (González & Jiménez, 2011, pág. 126)³³.

La intercorporeidad es entonces el tejido que permite distinguir un Mismo y un Otro únicamente por el quiasma de sentir y ser sentido.

Todo esto es contradictorio sólo si se examina a partir de un principio de polaridad, irreductibilidad de las esferas noética y noemática, o supremacía del ser noético. La enunciación de la carne parece ser para Merleau Ponty la cosa en sí que encierra su lógica de conciencia encarnada. Es posible entonces introducir el principio de recursividad ipso facto del fenómeno de la distinción e interrelación retroactiva de los dos aspectos. Esto no implica, contrariamente a lo que se puede pensar, un apriorismo lógico, puesto que de lo que se trata es de que el objeto intencional percibido, en este caso cuerpo, se advierte como punto de partida de toda percepción

³³ Roberto González y Gabriel Jiménez toman a su vez estas palabras de Merleau Ponty.

y ontología de la sensibilidad.

El gesto es, si se puede decir así, la unidad por medio de la cual se hace comprensible la sensibilidad. Merleau Ponty recalca su inmediatez expresiva al señalar que “el sentido del gesto es claro, porque indica una determinada actitud del hombre frente al medio” (Vásquez, 1982, pág. 74). Esta actitud es postura corporal, pero siguiendo a Ponty, es a la par postura existencial de la conciencia que se proyecta por medio de una imagen sensible. Emerge así el imperioso sentido del “llevar desde “adentro” hacia “fuera” –por presión y de manera directa- emociones, sensaciones o estados anímicos” (Zamora Águila, 2007, pág. 126), que viene a ser el expresar; y con ello, la continuidad entre materia y espíritu en el sujeto.

El concepto de síntesis corporal se presenta indispensable para entender un mundo constituido por el cuerpo, misma carne que desarrolla un determinado esquema corporal conformado por un estilo de gestos (Botelho, 2008, pág. 72). La significatividad inmediata se ha desplazado de este modo a los terrenos de la imagen sensible de un gesto expresivo ligado a un hábito de la conducta o comportamiento³⁴. Figura no lingüística, que mantiene una postura existencial ante el mundo, la misma que deja entrever la enunciación organizada de juicios en la opinión.

A pesar que Ponty no desarrolla una semántica gestual o de la palabra, esboza que el encuentro del Mismo y el Otro en la sensibilidad del cuerpo anónimo induce a la telepatía, debido a que “sentir el cuerpo propio, es también sentir un aspecto para los demás” (González & Jiménez, 2011, pág. 128). La coexistencia pretética del sujeto/objeto en el Mismo y en su relación con el Otro hace de la intercorporeidad una intersubjetividad anterior al Yo y al Otro. Cabe preguntarse si esta encarnación

³⁴ Esta imagen sensible se mantiene para otro tipo de gestos, que se explicitarán después.

de la conciencia que es la corporeidad situada entre los sujetos, ¿no es asimismo una conciencia encarnada entre los mismos? De ahí que se entienda que: “el gesto del habla de otro diseña en apuntillado un objeto intencional con el cual nos comprometemos y por nuestro cuerpo nos ajustamos a él y lo recuperamos” (Botelho, 2008, pág. 74) en su forma encarnada de emotividad o pensamiento. De esta manera, la intención encuentra en la carne el algo de su compromiso y crea así el objeto intencional.

Pero lo que resulta obvio en su espontaneidad no lo es tanto para el kinema³⁵ en tanto objeto cultural que implica siguiendo a Levinás una intersubjetividad que supone la convención del Yo y el Mismo.

De esta manera, la comunicación no verbal que el Otro revela, y que me habla de él, se comprende por la intercorporeidad que funda el gesto en su materia significativa, o en su defecto por el acuerdo que inaugura la representación con su discontinuidad entre ella y su referente, o entre una semiosis sustituida y una semiosis sustituyente. Es válido con base en esta propuesta conciliadora, comprender que la crítica levinasiana de la teoría, por retornar el Otro al Mismo en su inteligibilidad desprovista de ente, y por ello mera ontología, halle su superación en la imagen del gesto que proviene de la materialidad de la presencia existencial del Otro, atestiguando de este modo su presencia, pero a la vez conformando su contenido.

Esto es tanto más significativo cuanto acerca de la teoría de la reducción de la incertidumbre, Charles Bergery y Richard Calavrese explicitan que, “cuando dos extraños se encuentran su principal preocupación es reducir la incertidumbre o acrecentar la predictibilidad de sus conductas y de las de los demás en la interacción”

³⁵ Un ejemplo sería la señal de la cruz que significa la invocación a la santísima trinidad.

(Pérez, 2008, pág. 276). El cuerpo y la imagen gestual, son los vehículos de la comunicación. Gran parte de su producción se origina por debajo del umbral óptimo de conciencia, tornándose visible una estrategia instintiva; no obstante, en la dialéctica de distancia/acercamiento entre el sujeto fotógrafo o Mismo y sujeto fotografiado u Otro, muchas de las actitudes se tornan conscientes y parten de una intención, sea que se busque una espontaneidad casi expresiva, o una predisposición a la representación fruto de una imagen mental del fotógrafo, quien lucha por posicionarse como autor al dirigir al referente o esperar su correcta disposición material.

Así, el nivel pretético de desciframiento del gesto por la alteridad que precede al Mismo y al Otro, se alterna en la dinámica del nivel intencional con el gesto/imagen sensible, devenido precisamente en objeto intencional puesto que es proveniente de un Otro. El ver cinestésico como soporte imaginal entre ambos sujetos recapitula entonces el proceso de negociación de intenciones cruzadas. Es esta intencionalidad cruzada la que da origen a la imagen fotográfica en condición de imagen propiamente intersubjetiva, construida en labor conjunta y ambigua entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado. Aquello que no es completamente del Mismo ni del Otro es lo que se proyecta a la imagen representada por el fotógrafo. La fotografía es en esta medida, y para ambos productores, la alteridad intersubjetiva.

Aunque, “en la comunicación (...) se operan unas relaciones -a medio camino entre la adivinación y la inferencia-” (Pérez & Massoni, 2014, pág. 41), la rama de la comunicación estratégica permite reconocer con la agencialidad, “la conducción de la acción bajo el dominio de estados intencionales” (Pérez, Estrategias de comunicación, 2008, pág. 266), para de este modo producir determinada propuesta fotográfica. En el momento en que la acción es dirigida hacia los fines del Mismo, o

en que es conducida por fines comunes al Mismo y al Otro, surge el nivel estratégico, que se sintetiza con una breve argumentación relacionada con la teoría de los juegos de Rafael Pérez.

Existe una analogía en el cruce de intenciones de ambos sujetos, fotógrafo y fotografiado, con los juegos consecutivos y simultáneos, puesto que ambos agentes interactúan de manera paralela y alternada con respecto a la intencionalidad en forma de jugada del Otro. Sin embargo, incluso en el direccionamiento de la acción se anima un reconocimiento de las alteridades y sus posibles puntos de encuentro, lo cual es clave para strategar –según los autores de la nueva teoría estratégica–, e incluso se anima un recorrer de la distancia –tarea levinasiana del Mismo–, que desemboca empero en un despropósito instrumental cuando el objetivo es menguar las intenciones del Otro. “La persona que toma la decisión en un punto anterior tiene que mirar hacia adelante no sólo para establecer sus propias decisiones, sino también para anticiparse a la de los demás” (Pérez, 2008, pág. 101). En el movimiento previo del ser noético a la intencionalidad de Otro, la incertidumbre estructurada, por conocer el estado actual del sistema y desconocer su proyección fluctuante, permite que “el automatismo estratégico dej(e) paso a la hermeneútica”³⁶ (Pérez, 2008, pág. 239). La incertidumbre en esta hermeneútica existencial, a razón de ser actualización de la materia significativa de la que está hecha la existencia, es de corte interpretativo y semántico.

De otro lado, es importante recalcar que la estrategia en el juego no sólo es conflictiva, sino que también puede ser cooperativa. “La existencia del yo que limita la comunicación por centrarse en sí mismo, también la funda por apertura a su

³⁶ Rafael Pérez emplea la frase para estipular la actitud interpretativa del jugador para con el Otro cuando no tiene estrategias dominantes para la acción.

entorno y al Otro” (Botelho, 2008, pág. 75). En lo anterior influye de manera decisiva el aspecto tecnológico. En el juego de la percepción, como en el juego de la representación, la tecnología de la cámara fotográfica puede ser vista como una mediación, que “sólo adquiere sentido si se limita a reducir distancias” (Levinas, 2006, pág. 68) entre el Mismo y el Otro, y no las anula, o, en la constitución del mundo por el objeto técnico, puede ser vista como “apéndice del cuerpo, una extensión de la síntesis corporal”³⁷ (Botelho, 2008, pág. 72). Se vislumbra en este punto más que un sujeto ausente ajeno a una formulación compleja, un sujeto en estado pasivo. No obstante, el mismo hombre que da vida a los objetos, decide si someterse a su voluntad.

Hemos arribado con el aparato que hace posible la representación, a los límites mismos de la comunicación auténtica. Antes de pasar al otro eje, se subraya la enorme trascendencia de la comunicación, por ser el campo articulador de niveles de conocimiento en el cual adquiere sentido un recorte de realidad complejizado a partir del nivel existencial, comunicativo no verbal, estratégico y hermenéutico. Al tejer en conjunto, no se trata ya de la urdimbre de algo plano, sino de la comunicación como fenómeno que configura una trama relacional multidimensional gracias a la cual la realidad se construye por la incorporación de dimensiones que hasta entonces no se relacionaban (Pérez & Massoni, 2014, pág. 11). Con ella, es lícito plantear también, que desde este multiperspectivismo, los conceptos son plurales y multidimensionales. Con esta aportación, falta plantear el nexo entre comunicación y representación.

Sobre la base de la expresión, toda representación rebasa en cierto sentido la representación, puesto que conserva la emanación del gesto corporal que no

³⁷ Tomado por Botelho a su vez de la Fenomenología de la percepción.

necesariamente se reduce únicamente a la intención representativa en tanto figura unidireccional, pero que en su referencia a un existente, es por la imagen sustitución que actualiza una nueva presencia, en los límites mismos de lo representable explícitamente en la comunicación simbólica por lo comunicable expresivamente.

Eje dialógico análogo o indirecto intérprete-sujeto fotógrafo/sujeto fotografiado

El fruto de la representación es la obra eyectada al mundo u horizonte tercero, con la cual el fotógrafo representa algo. A ella hace referencia Lyotard en calidad de imagen comunicativa, debido a que en esta y por esta son dispuestos los otros dos horizontes, o el intérprete en cuanto mismidad, quien por medio de la obra, se encuentra con las operaciones representativas de una subjetividad otra. Sin embargo, se objeta que en la representación fotográfica material, el espectador advierte primero la emanación de una Urbild, que para Zamora no es más que la individualidad del sujeto fotografiado o retratado. Con los precedentes teóricos se entiende que esta surge como un modo particular de aparecer de la carne respecto del ser existencial, lo cual supone el incremento ontológico del ser de la imagen, y que además se presenta como la única manera análoga de acceder a su existencia.

Es el advenimiento del sujeto fotografiado en imagen y por ella representado, que no responde tan sólo a una intención a representar del fotógrafo, sino que mantiene un pacto intersubjetivo ambiguo con él. Para el lector o intérprete la relación con los dos sujetos necesariamente se revela como alteridad intersubjetiva, de la cual se distingue una otredad que fija la representación, o la orquesta si es el caso. Con ello, la representación se define a su vez por la ejecución de una intencionalidad estratégica

unidual o unidireccional que pretende sortear la ambigüedad incierta de intencionalidades cruzadas.

De otro lado, sería ingenuo pensar que se puede recuperar la cadena total de estas intencionalidades, muchas de ellas sin carne, sin embargo, el rostro del sujeto fotografiado nos reporta algo sobre ellas, y de este modo algo sobre el sujeto fotógrafo. Por su parte, este último en el modo de operar esa extensión de su cuerpo que es la cámara, lo cual por cierto no anula el nivel teórico de un ser noético dispuesto a representar, deja un registro de la relación con el Otro. La piel congelada o movida, su distancia en profundidad, y otros aspectos sutiles. En la incertidumbre que la interpretación sortea, ambas partes son “condición de la verdad y el error teórico” (Levinas, 2006, pág. 75).

No obstante, en cuanto la representación fotográfica da cuenta de un nivel teórico, el relevo con el nivel preobjetivo no se da del mismo modo que se lo hace por el cuerpo, puesto que la cámara no incluye por completo los dos elementos de la estructura intencional en una misma carne; con lo cual, el objeto percibido cámara es también representado, y así la cámara deviene instrumento para la percepción por ser representativo —en facultad de representar— de la intención del sujeto que va en busca de un objeto/sujeto para re-presentarlo.

En lo que concierne a la alteridad intersubjetiva entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, en el eje anterior se estipuló que su resultado es la imagen misma. En este sentido, “una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. (...) Esa receptividad no

presupone (...) autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios” (Gadamer, 2007, págs. 335-336).

En todo caso, la acción intencionada de hallar a su vez las intenciones de los productores de la imagen, incorpora la dimensión valorativa del intérprete-lector que la pone en marcha, y con ello cierto valor de conciencia capaz de reconocer en el Otro las intenciones propias, o, en su defecto, revelar otras diferentes en el uso del lenguaje audiovisual. Operación de comparación amparada en la estructura circular, que “expresa la necesidad de apertura que la intelección debe tener hacia los nuevos sentidos” (Cárcamo, 2005, pág. 209). En este punto se evidencia la mayor diferencia entre la fenomenología y la hermeneútica, la cual radica en que “ya no se trabaja con la cosa en sí misma sino con el lenguaje” (Cárcamo, 2005, pág. 210) que la mata en el sentido existencial, pero la produce constantemente en la hermenéutica discursiva, en el lenguaje como instrumento creativo.

Con lo anterior, se funda un escenario de co-pertenencia del sentido “para trascender al plano de la otredad y lo propio como fenómeno rector del proceso de interpretación” (Cárcamo, 2005, pág. 212). El resultado es completar la conformación de una alteridad intersubjetiva promovida mediante el intelecto. De este modo, “miramos la mirada con la que alguien ve el mundo, y no ese mundo mismo” (Durand, 2012, pág. 33), pero simultáneamente el intérprete produce desde la ambigüedad de lo propio otro texto o imagen interpretativa, que reporta sobre una mirada que se posa en la estructura profunda, muchas veces inadvertida para los productores de la imagen.

En base a la propuesta de Magariños de Moretín, se sintetizan los pasos a seguir para llegar a ella. Para conseguir este propósito resulta vital explorar el contexto

sociocultural del autor que tentativamente lo conduce a la producción de una determinada representación o configuración de un estilo representativo. (Rodríguez, 2002, pág. 4). Ahora bien, debido a la imposibilidad de reconstruir todo el entorno del sujeto, el sujeto intérprete es quien en alguna medida dispone la dimensión valorativa del autor.

1. Enunciación o continuidad preposicional de las acciones que se llevan a cabo en la imagen, vinculando los diferentes elementos reconocidos debido al atractor existencial.
2. Construcción de definiciones contextuales, consistentes en establecer el sentido de un término en base al contexto existencial en que se desenvuelve un fragmento textual referente a la imagen.
3. Establecimiento de ejes conceptuales ordenadores en base a los cuales las definiciones obtenidas adquieren ordenamiento categorial.
4. Interpretación con base en categorías vinculantes o contrastantes. Construcción de nuevos horizontes de discursividad o mundos semióticos posibles en el sentido de Morentín.

Interpretación de las fotografías

Este apartado promueve la confrontación del modelo esquemático con tres casos de estudio. Para ello se han ejecutado los tres primeros pasos de una semiótica de enunciados, que pueden ser revisados en los Anexos; cuyo fruto es la interpretación propiamente tal, gestionada en cada una de las fotografías con las categorías que resulten más oportunas debido a que un despliegue total resulta tendencioso para la naturaleza de este estudio. Asimismo, se fortalece el contraste diferencial entre las tres unidades analíticas y sus singularidades.

La paciencia³⁸

La enredadera que abraza al hielo expresa el dominio de lo vivo sobre lo inerte, que atestigua el tiempo profundo³⁹ pero no lo advierte con auto conciencia. En esta medida se trata de un testigo mundo. Idea que se fortalece en el contraste con la presencia de un ser humano que le presta su voz, lo cual del otro lado de la relación redondea una sugerencia a lo efímero de la conciencia autoconciente, la misma que sugiere en la comparativa existencial entre su brevedad y el “eterno mundo” de posesión, la trascendencia de una revelación mayor que da cuenta de una posesión transitoria, de la cual se puede esperar únicamente el atestiguamiento de la muerte del ser.

De este modo, las imágenes de la trascendencia que profundizan el más allá de un tiempo humano, son las estrellas que fulguran en la noche; son las estalactitas que sólo pueden ser formadas en el interior de una caverna, aunque no se halle un contorno de oclusión⁴⁰ que confirmaría la especulación figurativa. Al margen de aquello, la fotografía señala en torno al cómo representar la paciencia: “se me vino a la mente el que esté cayendo una gota, es decir, que se esté derritiendo algo gota por gota” (Cordero, 2014), lo que bien puede hacer convergir la postura del fotógrafo con el intérprete, al decantar el líquido hacia la recepción de un tiempo trascendente que se efectiviza en la espera paciente de aquello que no depende de voluntad humana.

³⁸ Ver Anexo 1.

³⁹ Expresión utilizada para denotar el tiempo que sobrepasa al tiempo humano, aquél que se remonta muy atrás en el tiempo y que maneja cierto remanente en el presente.

⁴⁰ Morentín toma de Marr este concepto como un contorno que marca una discontinuidad en la profundidad y que se corresponde habitualmente con la silueta de un objeto visto en una proyección bidimensional.

De otro lado, a razón del atractor existencial que bien puede dar cuenta de una cueva glaciaria, la presencia de una hiedra, no obstante, resulta incierta de presentarse en ambientes hipogeos congelados, lo cual configura las fronteras del reconocimiento de un escenario onírico.

Lo mismo ocurre con el líquido rojo purpúreo que toma rumbo hacia el recipiente puesto que mana de una fuente incolora. ¿Es posible que se trate de sangre que cae en la forma oval de una gota? Esto sin duda reforzaría el salto cualitativo de lo inerte a la vida autoconciente y todas las aristas que conlleva. En todo caso, los elementos inconexos dispuestos bien por el montaje digital o la escenificación cuidadosa, remiten a una ficción cercana a la representación simbólica que se sostiene en una alegoría visual con el concepto o relación verbovisual.

No obstante, el espejismo de entrada al cuerpo interpretativo de la fotografía en cualquier relación que se explicita, viene dado por el movimiento de lo vertical, de aquello que fluye de arriba hacia abajo o inversamente, y que configura el campo semántico de lo alto o bajo y su significación⁴¹. Es lo que sucede, por ejemplo, con el tiempo líquido que se congela en su fluidez, de cuyo gesto sereno en visión del líquido que ocupa gota a gota el recipiente, se puede inferir la propia fluidez de la mujer con lo trascendente; acción en la que radica una aproximación contextual a una concepción de la paciencia antes esbozada.

⁴¹ La figura de humo que se posiciona en las alturas, muy aparte de si adquiere o no forma de rostro, adquiere vista por su campo abarcativo de la visión, y a pesar que el propio Levinás aterrizara la metafísica a la figura del prójimo, no se puede negar lo absolutamente otro del deseo metafísico a la materia heterénea en tanto signo de las alturas, porque en el retorno a la Mismidad del Hombre, revela la diferencia de su posición de observación privilegiada. Algunos objetarán que el hombre ha alcanzado las alturas, pero siempre hay —por decirlo así— una altura mayor por alcanzar. Tal podría ser la búsqueda de la exofísica por simular mundos modelos que permitan darnos cuenta de si hay principios externos diferentes de los que rigen el funcionamiento interno del sujeto de conocimiento con la realidad.

Antes de abordar otro ejemplo, cabe preguntarse por la postura de autocontención de la alteridad inmediata presente en la fotografía. Sus brazos cruzados y su mano izquierda sobre su hombro derecho aluden sino a una autoprotección, a la mantención de cierta distancia o alejamiento. Esto permite un matiz en la interpretación, toda vez que se sostenga independencia de la funcionalidad del gesto respecto de la mesa. Es así que la paciencia en la forma cósmica de la autoconciencia en estado de fluidez con lo trascendente, mantiene empero cierta independencia o enmienda de autonomía⁴².

Nosferatu is in the house⁴³

La operación de autoreferencia al acto fotográfico junto a la dialéctica de la ausencia y la presencia, de lo visible y sus huellas y lo no visible aunque visualizable, torna aún más conciente o intencional la tarea del fotógrafo, pues reflexiona sobre lo que significa o implica fotografiar. Además, permite preguntarse siguiendo a Durand, si ¿la fotografía no es acaso el acto de revelar volviendo a velar, y la propia existencia de la imagen algo que muestra y oculta simultáneamente?

Lo anterior refleja una especie de documentación del acto que lleva a cabo el sujeto fotógrafo autoconciente, similar en la intención premeditada de la fotografía conceptual antes analizada, aunque diferente en los efectos simbólicos de los

⁴² Se opta precisamente por culminar con un giro interpretativo centrado en la otredad para dar fuerza a su justificación en la aplicación del modelo como condicionante genésica, interpretativa y legitimante de nuevos horizontes de discursividad que afectan no tan sólo al marco interpretativo de la alteridad, sino a todo el cuerpo interpretativo.

⁴³ Ver Anexo 2. Si bien en esta imagen el otro es aparente y no absoluto, aún da cuenta de la diferencia con la cual se conforma la alteridad intersubjetiva, y que más que la imagen de una presencia, es constituido por el lado oculto del ser en pacto con el Mismo. Sin embargo hay q tener en cuenta que es posible la dislocación entre la intención y el gesto expresivo en él. Es la autenticidad del Mismo en aparente ruptura consigo mismo, y que sólo permite su mantención por el psiquismo.

elementos visuales para imaginar el concepto paciencia y sustituirlo espacialmente, y los efectos denotativos de un signo que ahonda en su creación.

En este sentido, a partir de la reflexión ontológica la imagen fotográfica es un iceberg existencial o apariencia visible del homúnculo interior, que por referencia diacrónica a la obra del autor, se complementa con la palabra para direccionar el sentido acorde al ropaje ocasional con el que se viste la presencia inmediata, y de esta manera en conjunto poder visualizar el horizonte significativo.⁴⁴

En la foto documental, que es en la que yo me muevo, necesitas mucho del texto para que te contextualice, y de este modo la polisemia de la imagen se encause un poquito para que así no sea tan disparatado el entendimiento (Villegas, 2014).

La reflexión de una Mismidad que retorna lo Otro hacia sí es expelida por el psiquismo en un aparente externo absoluto que otorga cuerpo a la reflexión, imagen de una extremidad y de la sombra que funcionan como el espejo que tarde o temprano conduce de vuelta al gesto reflexivo. Aquello no derrumba el acopio del gesto expresivo, que tras el Otro como un sí mismo, profundiza sin embargo en la ipseidad del “yo fotográfico” desde el momento mismo de su producción. De este modo, Nosferatu es gestado como “el externo” o alter del mismo, y además como el lado oculto, de aquello que sale al encuentro en la inmediatez del ser que habitamos, y que a su pesar no obstante está en la morada del ser. El hipotexto del impresionismo como género fortalece precisamente este tratamiento semántico contrastado.

⁴⁴ Al contrario de narrar la historia del ser, lo cual supone una limitante de la imagen por sí sola.

De este modo, la complementariedad en lo propio del ser adviene correlativa de la asociación palabra/imagen con el fin de suscitar la entridad de una imagen imaginaria. Se trata del vampiro que emerge de las sombras en el fuera de campo de nuestra imaginación. *Marilyn sigue en pantalla*⁴⁵ es otro buen ejemplo del lugar enunciativo a medio camino entre lo icónico y lo verbal. Como resultado, Marilyn se desprende de la vida de las formas hacia su continuidad en el medio audiovisual.

En este punto lo interesante del fotógrafo es que opera sin excluir la potencialidad del propio lenguaje de la imagen. Tal es el caso de la metáfora visual con el paratexto *y luego dicen que los libros no son un puente*⁴⁶, donde la imagen se cuenta –por así decirlo– por sí sola en su totalidad.

Todo lo anterior permite en primer término estipular a *Nosferatu is in the house* como el emblema que invita a realizar un examen de conciencia en el marco de la fotografía y su lenguaje, o función metalingüística. La singularidad de esta imagen anticipa cierto estado de máxima probabilidad de un sistema para la producción de imágenes por Gato Villegas y el consumo de las mismas, entregado a las funciones del lenguaje visual y su comportamiento imaginal con la materia de la lengua. De allí se bifurcan otras posibles fluctuaciones.

Sin nombre⁴⁷

A diferencia de las otras dos unidades analíticas interpretadas, la Otredad inmediata de esta fotografía se halla conformada por operaciones de representación llevadas a

⁴⁵ Ver Anexo 3.

⁴⁶ Ver Anexo 4.

⁴⁷ Ver Anexo 5.

cabo por el sujeto fotógrafo en complementariedad con la vida de las formas. Estas son las siguientes:

- a) Fotógrafo que proyecta en la vida de las formas un rostro humanoide.
- b) Vida de las formas que se configuran de cierta manera que justifica la proyección de un rostro humanoide en ellas a manos de un sujeto fotógrafo. En el pensamiento de la autora esto se expresa por el “pedir permiso para entrar en su mundo y tener el honor de que ellos se manifiesten” (Bustamante, 2015). Las formas en disposición de configurar un ser manifiesto, permite que esta operación unida a la primera, sostengan juntas la estructura fenomenológica de la intencionalidad.
- c) Ver, que al conducirnos a la intersubjetividad permite comulgar con la proyección figurativa del fotógrafo, y así hacernos plenamente conscientes del mirar, con lo cual surge propiamente una otredad en la imagen fotográfica.

De este modo, se conduce al espectador de los terrenos de la imagen material visual plástica, a los de la imagen material visual figurativa, que por ende nos remite a un existente.

Pese a la utilidad de convenir una otredad simbólica en la imagen fotográfica, puesto que se halla en lugar de las formas aunque gracias a ellas, y que permite dar cuenta del gesto malevolente en su rostro⁴⁸, este Otro solo se haya completo una vez que se advierte su diferencia en el paratexto lingüístico. “Los Elementales son las almas protectoras de la Naturaleza que habitan en los cuatro elementos: Agua, Fuego, Aire y Tierra” (Bustamante, 2015). Con ello, se complementa la tendencia de superar la naturaleza sígnica de la fotografía hacia una representación simbólica que se rebasa a

⁴⁸ Ver Anexo 4.

sí misma a favor de la presencia de un ser que causa desconcierto y toda una posible gama de respuestas.

Este fenómeno bien puede hallar un complemento en la dimensión temporal de la fotografía, que en este caso testifica el encuentro con la materia significativa, la misma que se conjuga con la fe representativa del símbolo. De manera retroactiva, en este punto el símbolo puede convertirse en el referente temporal histórico del que la fotografía es imagen, y así finalmente ocupar su lugar.

Asimismo, esta otredad que busca ser advertida, únicamente es palpable en el acercamiento técnico y enfoque preciso de su cuerpo, caso contrario escapa al encuadre estricto de sus formas para revelarse y adquirir vida; no obstante, resulta complicado que un ser en actitud semejante de malevolencia busque ser visto, sin embargo se objeta que esta actitud ahonda aún más las posibilidades de su diferencia.

Ahora bien, si se examina la intención representativa del fotógrafo, que ve en una porción de fango y las luces y sombras que lo definen, el incentivo para alumbrar un ser con todo el espesor ontológico que eso significa, es factible advertir el papel de un artesano alfarero que moldea con su manos, o en este caso con la angulación de la cámara, la mezcla de agua y tierra para construir algo diferente a partir de este componente de creación. Desde este momento, el fango pasa a ser barro, puesto que comparten el campo semántico de su composición, pero este último es considerado el “material arcilloso moldeable que se endurece para la cocción, utilizado en alfarería y cerámica” (Real Academia Española, 2016).

Se presenta aún más concluyente esta vinculación, si se considera que muchos de los mitos de creación del hombre a lo largo del mundo, en culturas como la maya, babilónica, sumeria, hacen referencia a una mezcla de agua y tierra o componentes afines, como la arcilla, lágrimas, o sangre. A modo de ejemplo, en el *popol vuh* se relata cómo los Dioses en uno de sus intentos crearon al hombre de barro, al que finalmente destruyeron con una gran inundación por considerarlo imperfecto.

Conclusiones

En primer lugar, la fotografía es un ejemplo paradigmático de la representación, puesto que si ésta última consiste en la repetición o re-presentación de lo que está siempre presente, la fotografía sitúa al espectador ante el mismo referente de realidad una y otra vez, aunque es posible advertir nuevos aspectos cada vez que es conformado su corpus interpretativo, así también cada vez que es fotografiado el mismo referente por el fotógrafo.

El estudio de la otredad es crucial para la articulación del modelo sistémico de interpretación fotográfica, puesto que permite abandonar el sistema cerrado de la Mismidad reductora, y además permite ejercer un diálogo con la figura incierta del Otro, empero por su gesto complementaria en la promoción de una imagen intersubjetiva en la interpretación.

Una aproximación a un concepto plural de la fotografía, da cuenta que ella es la captura en imagen representativa de la imagen perceptiva de una realidad pasada co-constituida en la estructura intencional directa, devenida en espacio bidimensional por la fijación material electrónica de la luz; misma realidad que es advertida en cuanto tal por el reconocimiento y configuración de un atractor existencial, obtenido por el rescate imaginario de un “tiempo pasado” con el fin de promover imágenes que eventualmente se correspondan con su materialidad. En este sentido, de ambos lados es posible rastrear el aspecto imaginario de su materialización, o el aspecto material de su ideación.

Es posible estipular para el sistema fotográfico el patrón sígnico-denotativo como instancia representativa máter, que se sostiene en la regularidad interdefinida de su dimensión material, espacial y temporal. Sin embargo, esta estructura bien sea por predisposiciones en la estructura intencional o dinámicas internas de fluctuación, puede dar origen a un atractor abstractivo o simbólico en complementariedad con el carácter denotativo de la fotografía, al punto de parecer secundario en el aumento en la escala de representación.

En el contexto del eje indirecto, siempre existirá de entrada para el intérprete una alteridad intersubjetiva co-constituida, así la estructura de la intencionalidad en el eje directo se halle mermada por la no participación del fotógrafo o del sujeto fotografiado, en cuyo caso la relación en este eje no puede considerarse intersubjetiva. Esto es así porque el intérprete en condición de Mismo efectúa el recorrido de la distancia, y advierte por la imagen la presencia de un sujeto fotógrafo y un sujeto fotografiado e interpela las huellas de sus subjetividades y corporeidades, para así promover analógicamente entre todos una imagen discursiva del significado.

El cuerpo del fotógrafo se halla conformado por el cuerpo del Otro en relación con el resto del cuerpo de la fotografía.

Con todo lo anterior, es posible sostener que los elementos del sistema fotográfico, sujeto fotógrafo-sujeto fotografiado-intérprete-imagen fotográfica-tecnología de la cámara fotográfica, se hallan estructurados en ejes y sus correspondientes estructuras de intencionalidad, niveles, dimensiones e incrementos representativos. El estudio de estas interrelaciones promete la culminación del estudio de la complejidad estructural

para abordar los terrenos de la complejidad dinámica y comunicativa del sistema fotográfico.

Una vez levantado el sistema fotográfico y evaluada la estructura intencional del eje directo a manos del intérprete en el eje indirecto, y estudiados los aportes del fotógrafo y sujeto fotografiado hacia la configuración de determinado atractor y naturaleza signica o simbólica, entre otras relaciones, es posible evaluar lo anterior con la materia significativa de la propia imagen fotográfica, con el objeto de promover una imagen unificada del corpus interpretativo general de la unidad analítica y su sistema de producción y consumo, puesto que ambos factores son el revés retroactivo del otro. Con ello, se reconoce que la estructura disipativa mayor está definida por la interdefinición y tráfico entre todos los elementos, que sostienen en conjunto la imagen significativa de la fotografía.

Bien puede el fotógrafo evitar la confrontación con la presencia inmediata del Otro con la intención de mostrar su diferencia a partir de la no intervención, sin embargo aquello no supone ningún recorrido de la distancia, por lo mismo se mantiene en los fines de comodidad del Mismo y por ende exotización reductora del Otro. No obstante, el intérprete de igual manera puede interpelar las huellas de su existencia y entablar un diálogo en favor de la imagen intersubjetiva.

La fotografía es un fenómeno que a la luz de la comunicación, en calidad de trama relacional, adquiere múltiples niveles de profundización teórica y convoca a múltiples disciplinas que enriquecen su comprensión.

Por último, este modelo tiene el valor de revelarse en la praxis como un recate efectivo de la otredad y la intencionalidad de los sujetos que buscan realizar una propuesta fotográfica, puesto que la fotografía no es sólo una imagen tecnológica, sino que también una trama multidimensional que se traduce en determinado empleo intencionado del lenguaje visual.

Referencias

- Botelho, F. (enero-junio de 2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y pensamiento*, 27(52), 68-83.
- Bustamante, C. (2015). *carolina-bustamante*. Recuperado el 14 de Mayo de 2015, de uyapura: www.carolinabustamante.com
- Cárcamo, H. (4 de Abril de 2005). Hermeneútica y análisis cualitativo. (F. d. Chile, Ed.) *Cinta de moebio*(23), 204-216.
- Cordero, L. (24 de octubre de 2014). Documental sobre fotografía. (G. Betancourth, Entrevistador) Quito, Pichincha, Ecuador.
- De Sousa, B. (julio-septiembre de 2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y praxis latinoamericana*(54), 17-39.
- Diéguez, A. (2005). El determinismo tecnológico: indicaciones para su interpretación. (U. d. Sevilla, Ed.) *Argumentos de razón técnica*(8), 67-87.
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. (G. Gallardo, Trad.) Oaxaca, México: Oceano.
- Fontcuberta, J. (21 de Febrero de 1998). Después de la fotografía: identidades fugitivas. *En revolución digital y sus dilemas 2.*, 100-109.
- Fontcuberta, J. (2012). Por un manifiesto postfotográfico. En V.A, J. Arnaldo, & E. Fernández (Edits.), *El arte en su destierro global* (págs. 87-112). Madrid, España: Círculo de bellas artes.
- Gadamer, H. G. (2007). *Verdad y método*. (A. Agaud, & R. de Agapito, Trans.) Salamanca, España: Ediciones sígueme.
- González , R., & Jiménez, T. G. (abril de 2011). Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau Ponty. *Ideas y valores*, 60(145), 113.130.

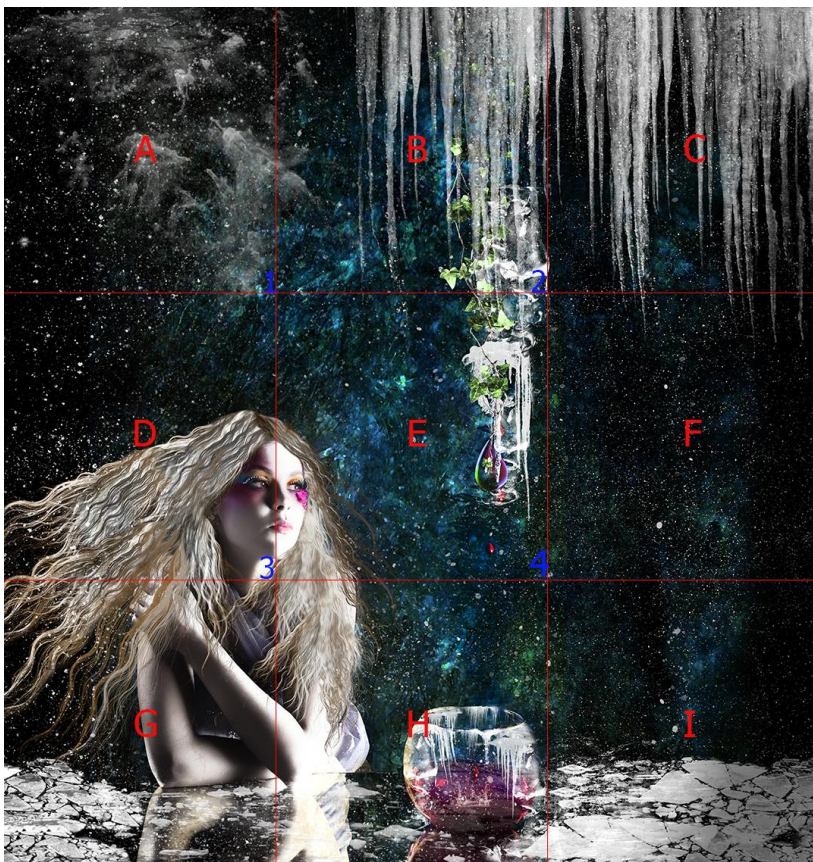
- Lévinas, E. (2002). *Fuera del sujeto*. (J. M. Caparrós, Ed., R. Ranz, & C. Jarillot, Trads.) Madrid, España: Caparrós editores.
- Levinas, E. (2006). *Totalidad e infinito* (7 ed.). (D. Guillot, Trad.) Salamanca, España: Sígueme.
- Magariños de Morentín, J. Á. (6 de Febrero de 2010). *Semiótica cognitiva*. Recuperado el 10 de Mayo de 2015, de La semiótica de los bordes: <http://www.magarinos.com.ar/>
- Maldonado, C. (2011). *Termodinámica y complejidad. Una introducción para las ciencias sociales y humanas*. . Bogotá D.C, Bogotá, Colombia: desde abajo.
- Morin, E. (2002). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. (1 ed.). (P. Mahler, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Pérez, R. A. (2008). *Estrategias de comunicación* (4 ed.). Barcelona, España: Ariel.
- Pérez, R. A., & Massoni, S. (8 de Noviembre de 2014). *Octavio Islas "contra el silencio y el bullicio invento la palabra...* Recuperado el 19 de Junio de 2015, de La nueva teoría estratégica: <http://octavioislas.com/>
- Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la lengua española-edición del tricentenario*. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de A. sitio web de real academia española: dle.rae.es
- Rodríguez Zoya, L. (2009). El método como sistema complejo. Sociogénesis y epistemología del conocimiento metodológico. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Buenos Aires.
- Rodríguez Zoya, L., & Aguirre, J. (Julio-Diciembre de 2011). Teorías de la complejidad y ciencias sociales. *Nómadas*(30), 147-166.

- Rodríguez, Y. (2002). La hermeneútica aplicada a la interpretación del texto. El uso de la técnica de análisis de contenido. *Revista ciencias de la educación*, 12(20).
- Vásquez, J. (1982). La semántica fenomenológica de Merleau Ponty. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*(17), 61-83.
- Villegas, G. (29 de Octubre de 2014). Documental sobre fotografía. (G. Betancourth, Entrevistador) Quito, Pichincha, Ecuador.
- Weibel, P. (21 de Febrero de 1998). El mundo como interfaz. *En revolución digital y sus dilemas* 2, 110-121.
- Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen; lenguaje, imagen y representación* (1 ed.). México DF, México: Universidad nacional autónoma de México.

Anexos

Anexo 1: la paciencia en imagen





Enunciación, definiciones contextuales y categorías

(1) Humo que se sitúa sobre la mujer y tentativamente sobre toda la escena.

(1.1) Mujer que es vigilada sin saberlo.

(2) Mujer que ve las gotas o tentativamente algo fuera de campo.

(2.1) Gotas que son vistas por la mujer.

(3)Mujer que se apoya en la superficie y adopta una postura.

(3.1)Superficie que acoge a la mujer, la refleja, y condiciona de cierto modo su postura.

(4)Líquido rojo que gotea llenando el recipiente.

(4.1)Recipiente que recepta el líquido rojo que gotea desde el hielo.

(5)Recipiente que se sitúa sobre la mesa.

(5.1)Superficie que acoge al recipiente y lo refleja.

(6)Superficie que acoge escarchas de un líquido.

(6.1)Estalactitas que filtran agua que se escarcha en la mesa. (las estalactitas son anteriores a todos los elementos).

(7)Estalactitas que filtran líquido que forma estalactitas en el recipiente.

(7.1)Recipiente que acoge estalactitas (hielo).

(8) Estalactitas que son contenidas por la enredadera.

(8.1)Enredadera que abraza a las estalactitas.

Humo.-

1. Aquel que se sitúa sobre la mujer y tentativamente sobre toda la escena.

Mujer.-

1.1 Aquella que es vigilada sin saberlo.

2. Aquella que ve las gotas o tentativamente algo fuera de campo.

3. Aquella que se apoya en la superficie y adopta una postura.

Gotas.-

2.1 Aquellas que especulativamente son vistas por la mujer. **(Doble vigilancia).**

Superficie.-

3.1 Aquella que acoge a la mujer, la refleja, y condiciona de cierto modo su postura.

(Apoyo y condicionamiento)

5.1 Aquella que acoge al recipiente y lo refleja.**(Apoyo)**

6. Aquella que acoge escarchas de un líquido.

Líquido rojo.-

4. Aquel que gotea llenando el recipiente.

Recipiente.-

4.1 Aquel que recepta el líquido rojo que gotea desde el hielo. **(Recepción y goteo)**

5. Aquel que se sitúa sobre la mesa.

7.1 Aquel que acoge estalactitas.**(Transformación. Ocupación y Filtrado)**

Estalactitas.-

6.1 Aquellas que filtran agua que se escarcha en la mesa. **(Transformación. Ocupación y Filtrado)**

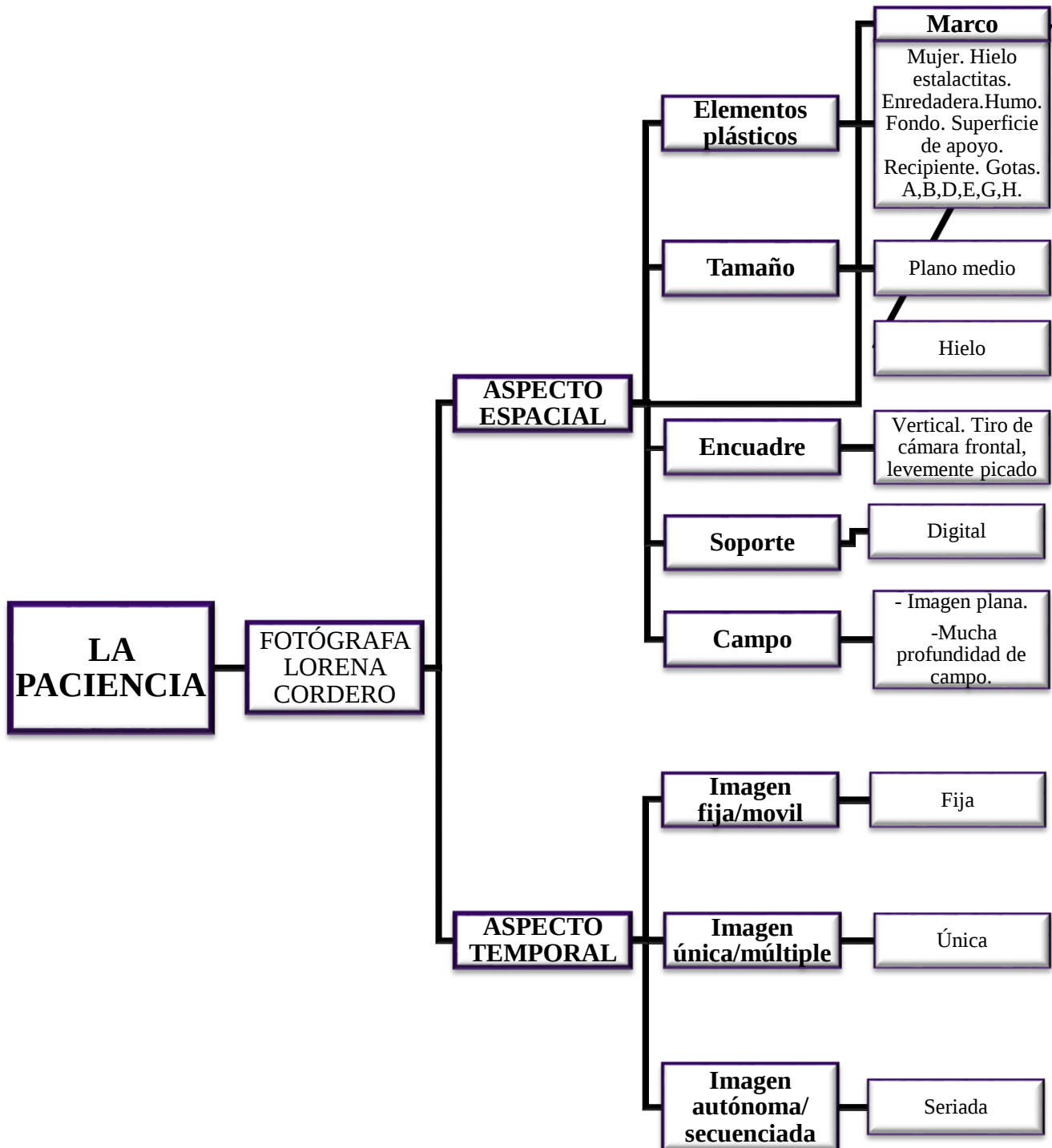
7. Aquellas que filtran líquido que forma estalactitas en el recipiente.

8. Aquellas que son contenidas por la enredadera.

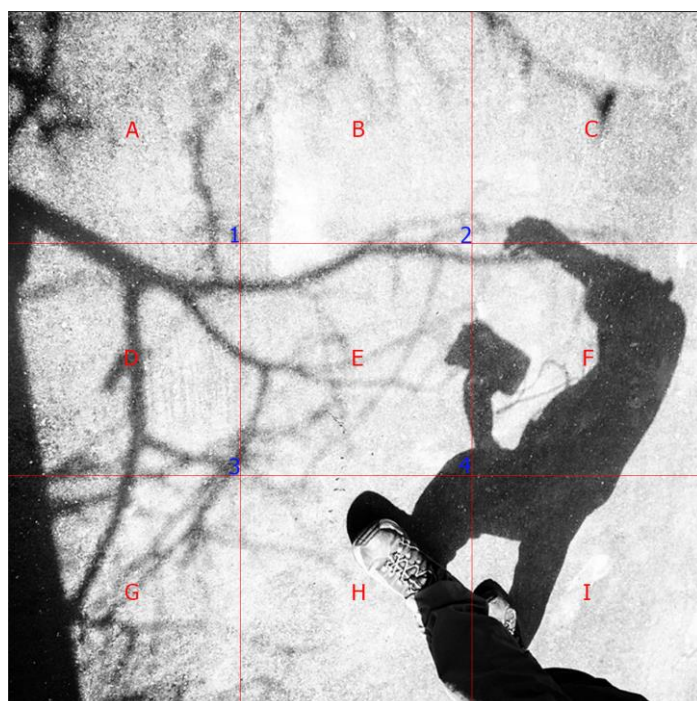
Enredadera.-

8.1 Aquella que abraza a las estalactitas. **(dominio de lo vivo sobre lo inerte** que atestigua el tiempo profundo, pero que no lo advierte con auto conciencia)

Mapa técnico



Anexo 2: Nosferatu en imagen



Enunciación, definiciones contextuales y categorías

(1)Piernas que pisan el cemento.

(2)Piernas recortadas que refieren a un sujeto parcialmente ausente.

(3)Sujeto parcialmente ausente que es proyectado por completo en su sombra caminante.

(3.1)Sombra del sujeto parcialmente ausente que constata su postura.

(4)Sombra del sujeto ausente que revela una cámara fotográfica y/o Postura que es forzada

por el sostén de una cámara fotográfica.

(5)Cámara fotográfica que captura la escena.

(6)Sombra de un árbol dibujada sobre el cemento.

(6.1)Cemento en cuya superficie se dibujan las sombras.

Piernas.-

1. Aquellas que pisan el cemento.**(posicionamiento)**

2. Aquellas recortadas que refieren a un sujeto parcialmente ausente.**(ausencia)**

Sujeto parcialmente ausente.-

3. Aquel que es proyectado por completo en su sombra caminante. **(huellas de la presencia)**

Sombra del sujeto ausente.-

3.1 Aquella que constata su postura. **(actualización inferida de la presencia)**

4. Aquella que revela una cámara fotográfica y/o postura que es forzada por el sostén de una cámara fotográfica. **(autoreferencialidad)**

Cámara fotográfica.-

5. Aquella que captura la escena. (**acto fotográfico**)

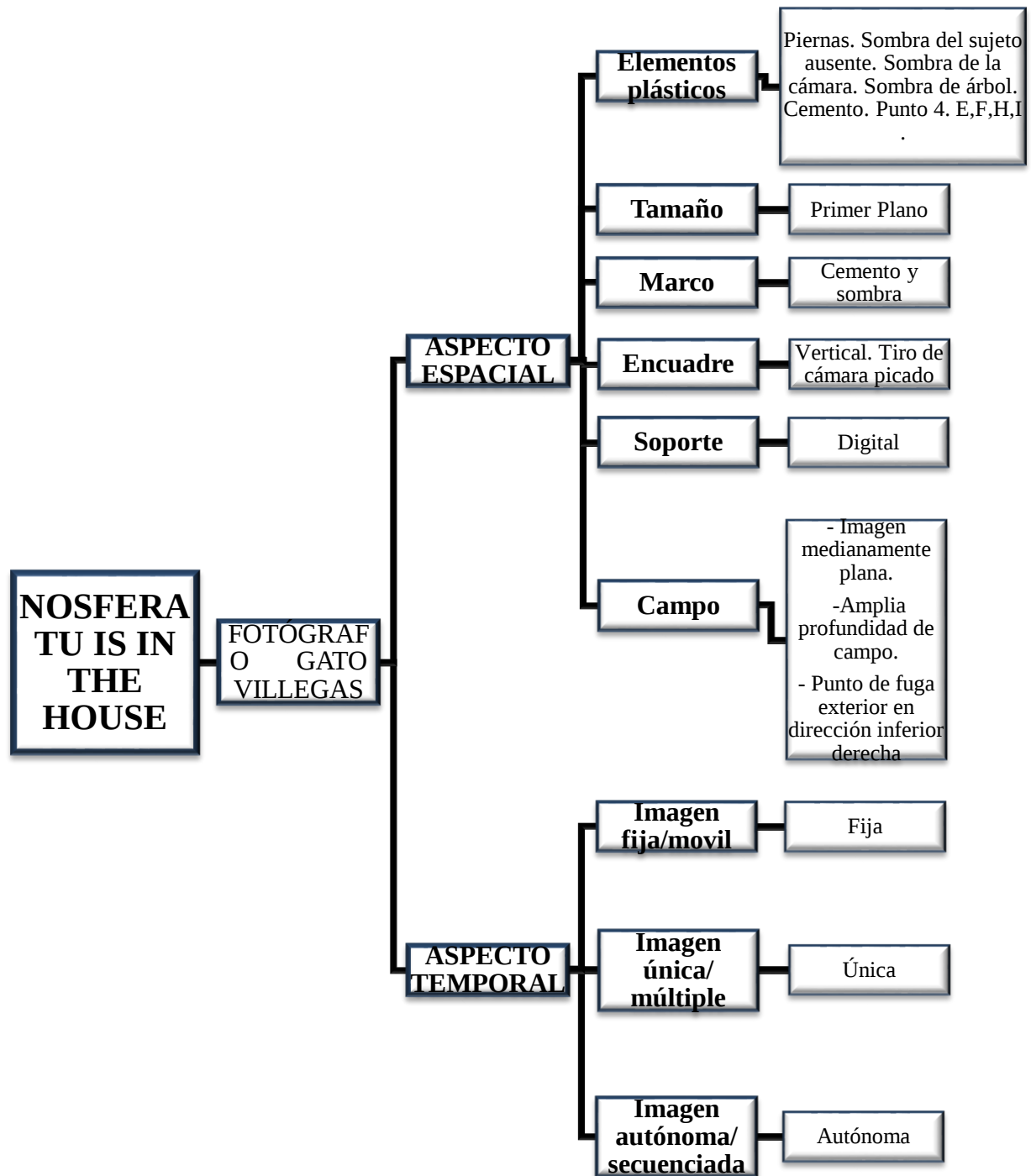
Sombra de árbol.-

6. Aquella que es dibujada sobre el cemento.

Cemento.-

6.1 Aquel en cuya superficie se dibujan las sombras.

Mapa técnico



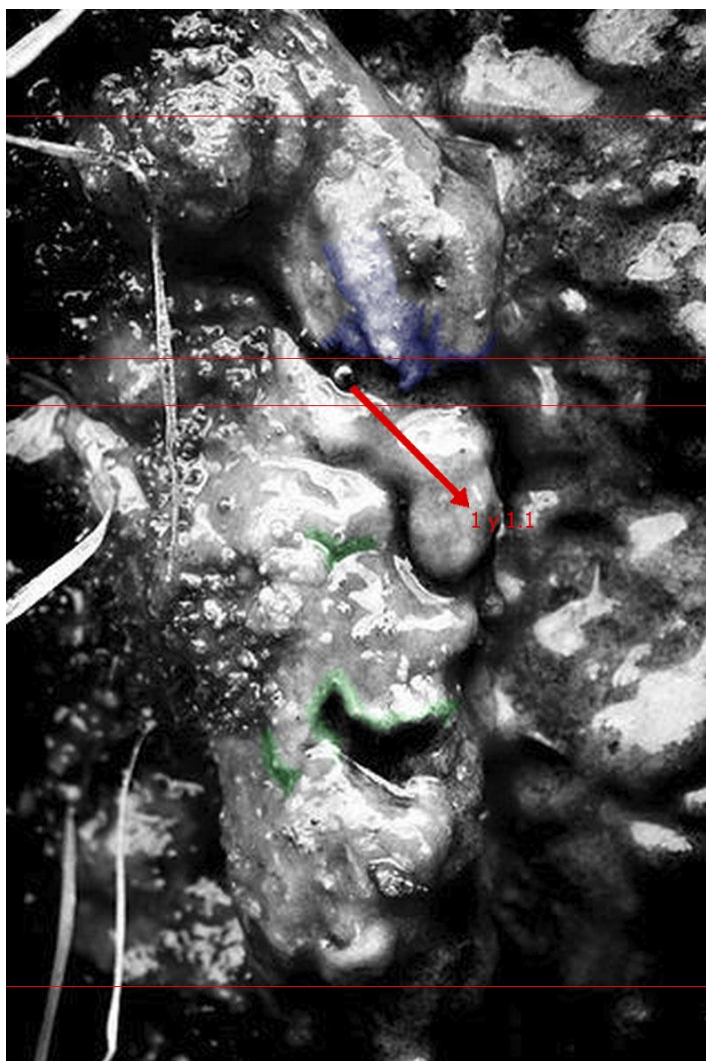
Anexo 3: Marilyn

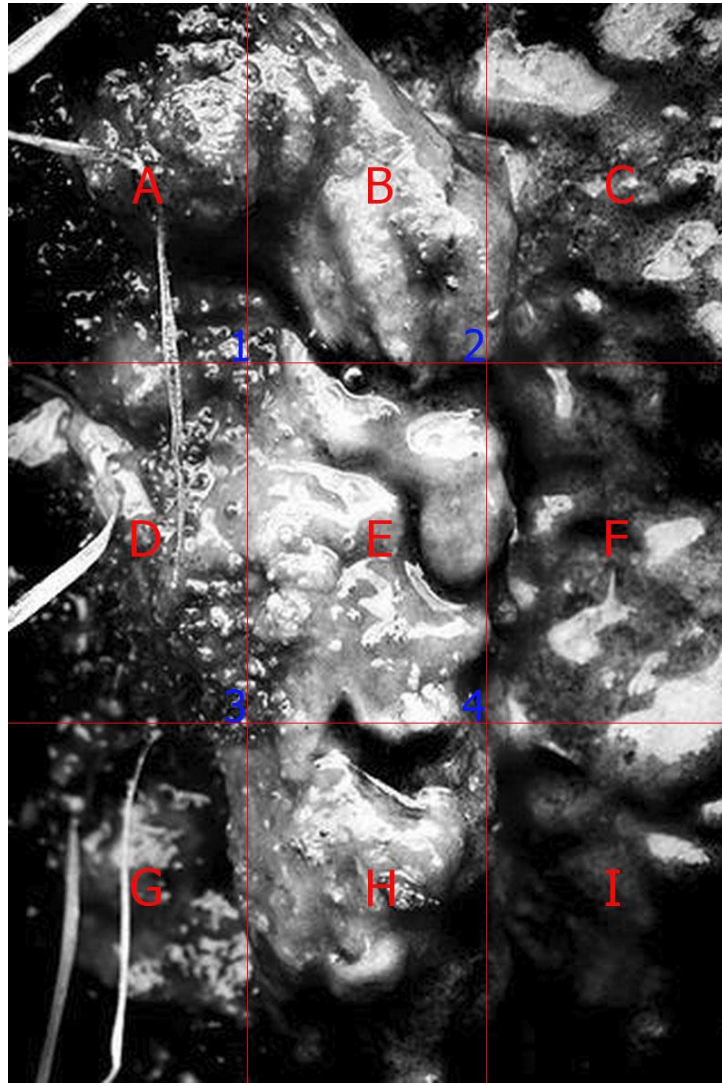


Anexo 4: y luego dicen que los libros no son un puente



Anexo 5: sin nombre en imagen





Enunciación, definiciones contextuales y categorías

(1) Rostro antropomorfo que mira con malevolencia algo fuera de campo.

(1.1) Algo fuera de campo que presumiblemente causa o evoca ese sentir en el “sujeto” del rostro antropomorfo.

Rostro antropomorfo.-

1. Aquel que mira con malevolencia algo fuera de campo.

Algo fuera de campo.-

1.1 Aquello que presumiblemente causa o evoca ese sentir en el “sujeto” del rostro antropomorfo

Mapa técnico

