



***Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, Nelly Schnaith, Madrid, La Oficina Ediciones, 2011, 207 pp.**

### **Arrojando luz sobre la fotografía**

Hasta hace relativamente poco tiempo la mayoría de los trabajos que abordaban el hecho fotográfico lo hacían desde una dimensión histórica o técnica. Esto provocó una justificada denuncia: había cierta carencia de investigaciones que explorasen la imagen fotográfica con intención de desgranar su ontología, de entender esta disciplina como un medio cuyos frutos eran susceptibles de analizarse tal y como llevaba haciéndose, desde hacía muchos años, con el cine (por señalar una manifestación que cuenta en su haber

con una sólida tradición teórico-crítica). Ha llegado el momento de abandonar esa letanía y comenzar a reivindicar que, ya sí, podemos contar con un nutrido grupo de obras encargadas de estudiar la sintaxis fotográfica superando los límites que imponían los “tratamientos técnicos o históricos” (p. 11) señalados por la autora de este volumen. Libros como el reseñado en estas páginas muestran explícitamente la intención de trascender lo, hasta la fecha, *puramente* fotográfico (la mera reunión de un puñado de fotografías acompañadas de diversos nombres propios y ciertas especificidades anecdóticas) para adentrarse en la caverna de la imagen fotográfica o, más bien, en las complejidades de un lenguaje que ha soportado durante demasiado tiempo el peso de la huella barthesiana.

*Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, título inspirado en la inconclusa obra de Merleau-Ponty y homenaje confeso al filósofo francés, se presenta como una serie de seis ensayos y una oportuna *addenda* escritos por la filósofa y profesora argentina Nelly Schnaith. Sumadas a estos textos, encontramos noventa fotografías estratégicamente seleccionadas y distribuidas a lo largo de las doscientas páginas del libro para cumplir una doble función: primero, ilustrar (o más bien esclarecer, como subraya la autora) la exhaustiva argumentación de cada ensayo y, segundo, inspirar al lector-espectador que encontrará en estas páginas curiosos juegos visuales e intencionadas apelaciones a su función activa como exégeta de las mismas. Schnaith muestra de esta manera la firme decisión de predicar con el ejemplo y adapta parte de su trabajo a uno de los principales pilares argumentales presente en estas meditaciones: el espectador es, a estas alturas de la historia gráfica, coproductor de significados, hermeneuta privilegiado que debe saber leer unas imágenes (las fotográficas) que parecen esconder más de lo que enseñan.

Schnaith identifica las coordenadas conceptuales de su compilación de ensayos (tres de ellos inéditos hasta esta publicación) a partir de las siguientes preguntas: “¿Qué significa ver y hacer ver en una imagen? ¿Bajo qué condiciones es posible hablar de una verdad fotográfica en esta época que da por sentadas las mistificaciones de la cámara? ¿En qué medida una foto es “realista”? ¿Cuáles son las complejidades secretas del arte del retrato y el autorretrato? ¿Qué relaciones mantiene la fotografía con Eros y Tánatos?” (p.13). Encuentro entre estas cuestiones dos detalles

fundamentales: por una parte la autora prescinde, por lo menos en primer término, de la pregunta por excelencia en la actual plétora analítica (me refiero a la cualidad digital de la imagen o, por decirlo de otra manera, al trasvase que estaría viviendo la fotografía –de los haluros de plata a los píxeles, del álbum al *icloud*– con los consiguientes debates sobre los flujos de información y el abandono del estatuto material de la imagen); y, por otra, a pesar de ello, en ningún caso elude episodios fundamentales en el estudio de la imagen fotográfica, pues son estas seis hipótesis de partida fiel reflejo de los temas por excelencia tratados a lo largo de la historia de la percepción y de la representación, es decir, a lo largo de la historia visual de la humanidad.

Así, Schnaith encara con intención pedagógica y en muchos casos demostrativa (aún cuando declara su palpable distanciamiento de la ingenuidad probatoria en lo que a estas cuestiones respecta –“la conjetura en estos temas es un camino más honesto que la demostración” (p. 103), dirá–, debates ineludibles en el campo fotográfico revisados, eso sí, a la luz del actual contexto histórico y social de Occidente. Por eso, la autora comienza preguntándose por el peso de la mirada en la construcción fotográfica o, dicho de otra manera, revisa la máxima gombriehiana que anunciaba aquello de que no existe el ojo inocente para concluir después que, hoy por hoy, podemos sostener tal axioma sin riesgo a equivocarnos. Hundiendo su argumentación en la cosmogonía de la visión, Schnaith repasa la utopía de la percepción objetiva –el “ilusionismo icónico” (p. 19)– que ha acompañado hasta el hartazgo a la práctica fotográfica y dictamina que lo *pre-visto* siempre se cuele por las porosidades de lo *visto*. Los objetos, aquello a retratar, son para Schnaith pretextos necesarios que en verdad remiten a imágenes extradiagéticas, a un espacio en *off*, obligadamente ausentes en el encuadre. La ilusión realista, el conocido “efecto realidad” en palabras de Barthes, ese “vacío del signo” (Barthes, 1987: 187) que nos haría regresar a la plenitud referencial evitando el incómodo escalón de la representación (de la mediación del lenguaje) para dejarnos de bruces ante la realidad, no sería más que un estigma superado a día de hoy por la imagen fotográfica.

La fotografía ya no es el sustituto del acontecer. Esta imagen a priori estática ha pasado a entenderse como una creación que muestra los “entretelones de irrealidad y fantasía” (p. 47) arraigados en la propia concepción de lo real. Pero

si nos detenemos en el análisis un poco más, explica Schnaith, veremos cómo lo que principalmente se tambalea en ese cambio de estatuto de la imagen fotográfica es, en verdad, la idea acerca de la escurridiza e intangible dimensión de la realidad, estado que sólo atisbamos a partir de sus hijos bastardos: palabras e imágenes. Entonces tienen cabida para la autora ciertos pasajes de la teoría psicoanalítica que vendrían a apuntalar, y a revisar, la maltrecha construcción del principio de realidad. La realidad no es un mero producto discursivo al que accedemos desde sus reflejos simbólicos (desde las fotografías, por ejemplo), una construcción salida de las manos de hombres-demiurgos, si no que, más bien, una parte de la misma inevitablemente se “transfuncionaliza” –el término es de Žižek (2004: 5)– en ficción para ser deglutida, *tragada*. O, dicho en palabras de Schnaith: “toda re-presentación es, en parte, invención de lo visible [...] supone una des-organización de la realidad previa a cualquier re-organización icónica de la misma. En este proceso que va de la desorganización a la reorganización cabe la creatividad” (p. 59). Para hacer pasar este núcleo duro de la representación (tomando ahora el término con pinzas), Schnaith apela a enfoques teóricos que inevitablemente exceden los límites de las superficies icónicas y se hace eco, además, de ideas sartreanas: “Ya es tiempo de que diga por fin la verdad, pero no la podré decir si no es en una obra de ficción” (p. 94).

Entonces, ¿dónde quedaría la función informativa de la fotografía?, ¿se habría terminado la capacidad comunicativa de una imagen que además de sus propias limitaciones constitutivas –encuadre, composición, punto de vista– porta una mentira congénita, un *pecado original*?, ¿cómo asumir el papel de la fotografía en un mundo saturado y definido por iconos, en un mundo donde el acceso a lo real se hace a partir de unas imágenes-mediadoras que no sólo delimitan lo visible, sino que además lo crean? Una vez más, nos explica Schnaith, lo que está en juego no es el estatuto de la imagen fotográfica sino, en este caso, la noción esencialista de verdad. Hemos pasado de juzgar las fotografías por su adecuación al referente (ese “desprestigio de la retórica” que señala la autora) y su automatismo (o “ascetismo denotativo”), a introducir en su interpretación no sólo el contexto de captura y recepción (de fotógrafo y espectador), sino también la dimensión creativa contenida en el tejido de lo real. Nos dice Schnaith “[...] es desde *el tipo específico de distancia* que la foto instaura respecto a

la realidad desde donde es posible pensar la validez o la fraudulencia de su mensaje” (p. 102). Y la *distancia* para la autora no es otra cosa que la firma personal de cada fotógrafo, la retórica, la apelación al tropo, el esquema referencial de cada creador y, también, de cada lector. Por tanto, sólo desde esta distancia, desde esta *nueva* posición, puede informar la fotografía y seguir cumpliendo su imprescindible función comunicativa en ningún caso reñida (nunca lo estuvo) con ciertas derivas artísticas.

Dos de los ensayos y la citada *addenda* tienen especial relevancia en este libro, creo yo, por condensar las argumentaciones sostenidas hasta el momento y enfrentarlas, cara a cara, con el arte del retrato y del autorretrato fotográfico. El título “Mirar en otra mirada” nos da una idea de los derroteros que toma el discurso de Schnaith para con la práctica de esta disciplina: el retrato fotográfico es para la autora un choque de percepciones o, más bien, “el duelo entre dos ilusiones” (p. 158), batalla librada por fotógrafo y fotografiado en la producción del más subjetivo de los documentos. Retomando lo dicho a este respecto por un nutrido grupo de fotógrafos (Edward Weston, Eugene Smith, Diane Arbus, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Paul Strand o Richard Avedon, por citar algunos), reflexiona sobre la ambigüedad de una práctica que cristaliza, como lo hace el propio acto de mirar, la identidad del otro dejando en esa clausura enormes brechas por las que se cuelan tanto el modelo como el espectador. Schnaith vuelve a trastocar la ya de por sí difuminada noción de autoría fotográfica, y roza la idea del autor múltiple en un medio que nunca tuvo una posición en firme sobre el último y definitivo creador de sus destellos.

La autoexploración fotográfica descrita por Schnaith deja lugar, además, para los más complicados desdoblamientos de la identidad (o esa entelequia a la que intentaríamos parecernos de manera obsesiva). Tomando como punto de partida el “espejo sedicioso”, es decir, la práctica del autorretrato, repasa ciertas *hibridaciones* de la personalidad gráfica que actualmente modulan la deforme (por moldeable) concepción de identidad. Tienen cabida en su obra, desde Narciso o los enamoramientos ante el propio reflejo en un momento donde parece que “tener una imagen” trasciende a “tener un sujeto”, hasta la máscara como pose

inevitable que tratamos de alcanzar, pasando, en último lugar, por el doble que se esconde en la práctica del *autoclik*. Será precisamente ese “otro yo”, coágulo del propio rostro, el que en un ejercicio de trampantojo nos haga pensar en el sujeto ausente de la imagen (aquel que dispara la cámara) como un avatar de lo que sería la auténtica identidad: la identidad fotográfica.

Schnaith acude, ya en las postrimerías del libro, a la psicología de la percepción para matizar algunas de las argumentaciones vertidas sobre el cincelado de la identidad. La citada manifestación identitaria, siempre virtual, habría encontrado en la fisonomía “el campo perceptivo por excelencia” (p. 194) para reflejarse sin abandonar su continua actitud insurrecta, transformista. Así las cosas, los retratos fotográficos son para la autora expectativas (propias y ajenas) a las que nos acogemos, abstracciones cercanas al denominado “milagro de la cámara” (p. 197) surgido, no sin cierta paradoja, de lo que Schnaith identifica como la falta fundamental en el medio fotográfico. Es el tiempo entendido este como el paso de la acción en la imagen, —el *durar* que explicara en su “Ontología de la imagen fotográfica” Bazin (2004)— un parámetro inexistente en la fotografía que describe la autora, pero, a pesar del evidente escamoteo de humanidad, la disciplina fotográfica es capaz de proporcionarnos retratos más que convincentes. Y ahí, precisamente, en esa brecha para con lo real, en ese vacío que es la “inmolación del tiempo y del movimiento” (p. 133) (más patente si cabe cuando es la figura humana detenida, retenida, la que se revela en la superficie fotográfica) reside, o más bien se cuela, lo invisible en lo visible.

## Referencias bibliográficas

- BAZIN, Andre (2004), *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.  
 BARTHES, Roland (1987), *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.  
 ZIZEK, Slavoj (2004), “Fotografía, documento, realidad”, *Letra Internacional*, nº 85, p. 5.

**Nieves Limón**  
*Universidad Carlos III de Madrid*