

La fotografía antropológica: ubicuidad e imposibilidad de la mirada

Raymundo Mier*

Resumen: Con el surgimiento de la antropología moderna y la invención del trabajo etnográfico, la fotografía revela una importancia especial: no es solamente un mecanismo de registro de rasgos culturales o de objetos; sino una mirada autónoma. La respuesta dada a la interrogación por la naturaleza de la mirada, al enfrentarse a la fisonomía peculiar de la diferencia cultural, es lo que ha definido los alcances del análisis antropológico y su relación con la fotografía.

Abstract: With the arise of modern anthropology and the invention of the ethnographic work, the photography reveals a special importance: it is not only a mechanism of registry of cultural characteristics or objects, but an independent glance. The answer given to the question about the nature of this glance, when facing the peculiar appearance of the cultural difference, is what has defined the reach of anthropological analysis and its relationship with photography.

I. Antropología y fotografía: algunas reflexiones

1. *La nostalgia de la mirada total*

El problema del uso de la fotografía para el trabajo antropológico parece simple, porque con frecuencia se ha concebido como una técnica auxiliar; la imagen aparece como instrumento paralelo, o incluso, en ocasiones, como un mero suplemento del trabajo antropológico.

Con la aparición de la antropología moderna a principios de siglo y del trabajo etnográfico, la fotografía comienza a revelar una importancia especial; no es solamente un mecanismo de registro o un recurso para conservar

* UAM-X, ENAH

o presentar cierto tipo de escenas, rasgos culturales u objetos; es decir, no es sólo un auxiliar de la memoria antropológica, sino una mirada autónoma, un régimen analítico propio, una percepción soberana capaz de entresacar lo velado a la vista precipitada del investigador, una observación indócil e inquisitiva, desprendida de la voluntad del fotógrafo y, sin embargo, reveladora por sí misma; pero la fotografía fue también, y sobre todo, un síntoma. Síntoma, en la medida en que la fotografía adquiere desde el principio, para Malinowski, la calidad de un fantasma, una potencia capaz de revelar los desfallecimientos y las lagunas de la reflexión y la observación, capaz de exhibir los ínfimos y múltiples fracasos de la interpretación antropológica, capaz también de atenuar o incluso remediar las rigideces y los prejuicios que conducen y maniatan la mirada del antropólogo. Desde el principio del trabajo etnográfico, la fotografía cobró dimensiones inusuales e imprevisibles. Ya en 1929 Malinowski planteaba el problema central de la fotografía: «Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un grave error».¹

La fotografía revelaba rasgos que habían pasado inadvertidos durante la observación, gestos imperceptibles para la mirada desasosegada y la atención dispersa, desorientada, del antropólogo. La ausencia de la fotografía parecía condenar a la observación a su aprehensión precaria y deslavada, a un recuerdo sin nitidez, a la observación precipitada de un acontecimiento fugaz o a una percepción cuya complejidad hacía imposible su aprehensión; la mirada, desamparada frente a la violencia del instante, condenaba al acontecimiento antropológico al olvido o la tergiversación. Excluir la fotografía o concederle sólo un lugar marginal era entorpecer la comprensión, vulnerar la claridad de la evidencia: «No existe ninguna razón que justifique que no haya podido mostrar la siega de la maleza, el entresacado de los tubérculos, las mujeres escardando sus parcelas y, sobre todo, cada una de las distintas fases de la recolección».²

El imperativo que surge con la fotografía es una *fantasía*: mostrarlo todo; poder, aunque sea tardíamente, mirarlo todo para encuadrarlo en una memoria que no es ya la propia, sino la de la imagen fotográfica; el acto etnográfico no es sólo anotar, sino registrar en el amplio sentido de la palabra, preservar las imágenes, los relatos de todo aquello que vertebra la vida de las comunidades. Nada más deplorable que la mirada errante, volátil,

¹ Bronislaw Malinowski, «Confesiones de ignorancia y de fracaso», en *La antropología como ciencia*, José R. Llobera (compilador), Anagrama, Barcelona, 1975, p. 138.

² *Ibidem*.

sin la persistencia del registro, sin la duración de la fotografía. «Día tras día —escribe Malinowski— me sentaba y los miraba [a los recolectores trobriandeses], con el sentimiento de que mañana sería otro día, quizá el más imperdonable de los pecados.»³

Esa mirada culpable de desdeñar la memoria, esa mirada relajada e indiferente no sólo es ajena al acto antropológico, sino que lo socava, mina su lucidez, lo degrada: al menospreciar el registro de esos actos aparentemente insustanciales, por su cotidianidad o su monotonía, Malinowski se reprocha: «cometí uno de los pecados mortales contra el método de trabajo de campo. Me dejé llevar por el principio que podríamos llamar pintoresquismo y la accesibilidad». Más tarde reaparecerá ese lamento: «me sentía atraído por lo dramático, excepcional y sensacional».⁴ Es esa fascinación por lo espectacular del acontecimiento singular, por la fulguración de lo irrecuperable, de lo inaudito, lo que desmiente la fuerza testimonial, la exploración analítica de la mirada fotográfica. Detrás de estos reproches es posible adivinar la nostalgia y el deseo de Malinowski: acumular todas las evidencias, recoger todas las imágenes, recobrar todos los testimonios, salvaguardar los más ínfimos, nimios, cotidianos, indiferentes detalles de la vida, que son piezas fundamentales y, sin embargo, inciertas del armazón que rige los tiempos, los actos, las vicisitudes y las expectativas de las comunidades, su vida misma. Este deseo habla del lugar peculiar de la fotografía, pero no sólo de esto, sino de la naturaleza del acto fotográfico.

2. La mirada antropológica y el acto fotográfico

Es preciso distinguir, al considerar la relevancia antropológica de la fotografía, dos órdenes distintos que rigen la práctica fotográfica: la fotografía como aparición e inserción de la *imagen fotográfica* en sí misma, es decir, la imagen propiamente dicha y su lectura, su sentido, sus interpretaciones; y el *acto fotográfico*, el acto que inscribe esa mirada en una trama de acciones, que le da a la mirada fotográfica (que es también una promesa de memoria y de preservación de lo mirado) un lugar en el régimen de la acción colectiva. El acto fotográfico es así modo de acción y reciprocidad, fundador de intercambios, creador de donaciones, objeto también de generosidades o de rechazos. Cada uno de estos aspectos que constituyen el proceso mismo de la fotografía tienen, no obstante su íntima relación, una implantación, un efecto, una relevancia distinta en el trabajo antropológico.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem*, p. 139.

Sería posible caracterizar, aunque sea provisionalmente, a la *imagen fotográfica* como la disposición material de las imágenes, mientras que el *acto fotográfico* antecede, funda las imágenes, pero también las excede, manifiesta una eficacia propia. El acto fotográfico, como tal, no queda confinado a la materia fotográfica, aunque la determine y defina su tiempo, su oportunidad; el acto impone a las imágenes sus perfiles peculiares, su lugar en el espacio simbólico compartido entre el objeto fotografiado y el ojo que mira; entre ambos se instituye un régimen de reciprocidad; entre quien produce la imagen y quien la origina surge lo que Susan Sontag ha llamado la tenue complicidad⁵ que surge entre fotógrafo y modelo.

Pero existe otra relación no menos cómplice en el acto fotográfico: la que se anticipa y se anuncia ya en el acto mismo de fotografiar, y que incluye al observador virtual de la imagen terminada. El acto fotográfico define entonces la posición de la mirada: define su lugar, es decir, su identidad, que dura el lapso en el que fraguan sus imágenes, su alcance, sus tiempos, su régimen en el universo simbólico de los participantes.

Hasta que no llegó la antropología moderna, en especial la antropología funcional y privilegiadamente los trabajos de Malinowski y Radcliffe-Brown, la antropología era una disciplina incierta, a medio camino entre la literatura, la filosofía, la especulación, la invención política y quizá otras formas de invención literaria. La antropología moderna determina otros alcances, otras expectativas, diseña métodos de campo, arraiga a la antropología en las tierras de la evidencia: mirar adquiere entonces un perfil particular, específico. La mirada antropológica se desprende de otras disciplinas empíricas. No se trata de mirar lo mirable, sino de mirar lo más reticente: una «calidad» evanescente, intangible, del vínculo humano —«mirar lo invisible», dirá Malinowski— para hacer de la mirada no un simple recurso para el reconocimiento y la descripción de los entornos, de las prácticas, sino para hacer de la mirada algo mucho más abstracto, casi incalificable, un régimen analítico, una mirada que discierne, una mirada capaz de regirse con una lógica y una intuición de relacionar para la que surgirá como un signo visible la singularidad del universo de relaciones que se presenta en cada acto, en cada disposición de objetos, en cada modelamiento del paisaje humano, en cada constelación de vínculos y jerarquías sociales. La obsesión y el rasgo esencial de la antropología desde entonces ha sido el lugar de la mirada, esa mirada disciplinada, esa mirada que incorpora y fija, que despliega, un proceso analítico.

⁵ Susan Sontag, *Acercas de la fotografía*, 2ª edición, Edhasa, Buenos Aires, 1981, p. 63.

Quizá la antropología ha hecho de la mirada uno de sus temas decisivos y definitivos, además de cuestionarla más radicalmente que lo que haya logrado cualquier otra disciplina. La respuesta dada al cuestionamiento sobre la naturaleza de la mirada, al enfrentarse a la fisonomía peculiar, singular, de la diferencia cultural, es lo que ha definido los alcances del análisis antropológico y de su relación con la fotografía. Y, sin embargo, esta pasión por la mirada no ha dejado al mismo tiempo de cuestionar la naturaleza del acto antropológico. ¿Qué es hacer antropología? Aparentemente, se dirá, no es sino aprender a mirar de cierta manera, aprender a mirar desde un lugar peculiar. Cada intento de definir los contornos y la calidad de esta mirada, cada intento de delinear los alcances y el sentido de la mirada antropológica se ha enfrentado a una vacuidad desconcertante. Cada vez que el antropólogo ensaya un lugar para mirar, cada vez que su mirada se empeña en una metamorfosis de su propio lugar, la mirada antropológica fracasa. La evidencia de los procesos contemplados, su curso, su momentáneo desenlace, se encargan de devolverle un cuestionamiento que no logra superar ni responder con claridad. La mirada del antropólogo, incluso su misma disciplina, están regidas por sus propios atavismos, por su historia, por su modo de darle significado a los actos. Esa inclinación «culpable» de Malinowski por lo espectacular se revela como una condición inevitable del acto antropológico: centrar la mirada ahí donde los objetos, los actos, los símbolos parecen revelar con más intensidad su distancia frente a quien mira. Pero la espectacularidad no está jamás en lo mirado. El sentido de lo espectacular está siempre en quien mira. Las imágenes captadas por la escritura o por la imagen fotográfica, cuando se transforman en espectáculo, cesan de hablar de los otros para establecer un velado soliloquio; hablan de sí mismas, hablan de su propio acto, revelan su lugar pero no frente a quienes son diferentes, sino frente a sí mismos, a su propia imagen reflejada por las imágenes de los otros. En las imágenes espectaculares se eclipsa, cesa la antropología. La espectacularidad de la fotografía es un síntoma, al mismo tiempo del simulacro, de las imposibilidades y de la violencia del acto antropológico. Cuando la imagen fotográfica se despliega como espectáculo, transforma la naturaleza de la mirada: mirar a los demás, a los diferentes, no es entonces más que un recurso para mirarse a sí misma. La mirada antropológica se abisma en la fascinación especular que le suscita su propia imagen, transformada en el paisaje desafiante de otra miseria. La fotografía «etnográfica» —no menos que el texto antropológico— no es a menudo otra cosa que el signo triunfante de ese extravío narcisista de lo que hemos dado en llamar —con una pretensión

y una vaguedad intolerablemente arrogantes— Occidente. Y, no obstante, la antropología se empeña en desprenderse de esa fascinación por sí misma, por la espectacularidad de lo distinto. Extraviarse en esa reticencia, en esa opacidad de la diferencia cultural, fascinarse no con lo fascinante, sino con lo incalificable, lo ínfimo, lo invisible. El imperativo de la antropología es imposible: mirar con una mirada *neutra*; paradójicamente esta neutralidad da origen a su tajante e intratable radicalidad; al margen de un involucramiento, al margen de todo lo que parezca un compromiso en el que *nada* interviene —ni las emociones ni el destino ni el proyecto mismo del antropólogo—, abandona el orden de lo humano como un simulacro de inhumanidad, se niega a sí misma, interroga y niega su propio proyecto, pero funda su posibilidad de crítica: mantener el proyecto inútil pero esencial de no dejarse arrastrar por el peso de la cultura que engendra la mirada, ni por el espejismo de la extrañeza del otro.

¿Qué tipo de mirada es ésta, sin historia cultural, sin historia social y sin pasiones que involucren a una cultura? El proyecto de Malinowski fue desde el principio imposible y, no obstante, actualmente reaparece y vuelve obsesivamente a la antropología contemporánea.

Esa dramática imposibilidad del proyecto antropológico fue experimentada y testimoniada por el propio Malinowski. En su diario, escrito durante su estancia con fines etnográficos en las islas Trobriand, revela el brutal impulso no de una mirada neutra, sino de una mirada irremediamente arraigada en su propia historia, ceñida por sus propios horizontes, inmersa en sí misma: esa mirada era atravesada por la pasión, la nostalgia, la urgencia sexual, las inclinaciones contradictorias hacia los trobriandeses —desprecio y exaltación, extrañeza y familiaridad, odio y apego—. Miraba a esa cultura como un universo paradisiaco y como un exilio elusivo, un universo que lo rechazaba violentamente, al mismo tiempo que convocaba su propia presencia extraña, extranjera, y respondía con un rasgo de antagonismo; un universo que le mostraba todo lo que no podía ser, pero también que lo impulsaba a la nostalgia implacable de lo que había abandonado, a la añoranza de lo que había sido su vida, sus deseos, todo lo que eran sus apegos, sus herencias, su propia identidad.

Desde el principio, el proyecto de Malinowski fracasó. En él plantea de manera casi inconciliable dos puntos de vista: por un lado, el imperativo de positividad impuesto a la antropología, y que lo coloca a él en una situación paradójica: la necesidad de involucrarse apasionadamente en su desaparición como conciencia y como subjetividad en el proceso de descripción; la «voluntad de diferencia» se funde en la antropología con la voluntad de conocimiento del otro, para surgir en la figura del control; al mismo tiempo,

esta convergencia entre voluntad de diferencia y conocimiento obliga al antropólogo a un reconocimiento tácito de que el control reclamado no es posible sino pagando un precio demasiado alto: la destrucción de la empresa antropológica como tal, la devastación de la mirada antropológica. La antropología se ve entregada, sin alternativas, a una tensión en el punto de convergencia de dos voluntades: la voluntad de integración, de identificación, incluso de fusión con el otro y, al mismo tiempo, la voluntad intransigente del distanciamiento, de plantearse una mirada extrínseca a la realidad. La antropología convierte así esa encrucijada en un lugar imposible. Es en esta encrucijada —simultáneamente involucramiento absoluto y distanciamiento total— donde vive el fantasma de la fotografía antropológica.

Al estar marcado por esta ambigüedad, por esta dualidad, este proyecto antropológico no puede sino aspirar a reconstruir, desde esta mirada neutra, la totalidad de lo que ve.

¿Qué es ese cuestionamiento de la mirada que lo vacía de su propia identidad? ¿De dónde surge la fuerza devastadora que se desata en el antropólogo por el solo acto de atestiguar la extrañeza de los otros? Malinowski vive en las islas Trobriand un par de años; pero durante ese breve periodo clausura toda alternativa para desprenderse de esta imagen absorbente de esta otra cultura. Sin duda, pesa sobre él la tarea imaginaria de una antropología en vías de cobrar la dignidad de conocimiento positivo: descubrir quiénes son ellos; y sin embargo, corrobora que esto no es otra cosa que preguntarse también, oblicua, inconfesadamente, por su propia identidad. La pregunta de ¿quién soy? acompaña insistentemente, irrenunciablemente, al ¿qué miro? y al ¿qué comprendo de estas imágenes?

Se es antropólogo porque la propia mirada ha elegido la atopía, no porque se estudie al otro, al indígena, al salvaje, a las comunidades «sin historia», sino porque se ha elegido un punto de vista imposible, un cuerpo incalificable e inadmisibile, porque no se tiene un lugar, porque se ha renunciado, de hecho, a una mirada. Es esa mirada vacía, imposible, y el ejercicio de saber que emana de ella, lo que define el lugar crítico, irreductible, del proyecto antropológico. Es en esa búsqueda de la mirada donde la cámara tiene un sentido alegórico y suplementario. Está ahí para suplir una terrible fractura de la identidad y una imposibilidad del saber.

La fotografía representa para Malinowski esta especie de mirada alegórica, esa mirada radicalmente inhumana: la «mirada de Dios», positiva, científica, mate. La fantasía de Malinowski es que la cámara podría haberle dado lo que ningún ojo humano le puede dar: una visión intemporal, mecá-

nica, implacable, minuciosa; es decir, la posibilidad de forjar una imagen de los otros omnipresente, ubicua, intransigente, capaz de trascender incluso la mortalidad de quien mira y es mirado. Esta idea marca el impulso y la intuición incomparable de Malinowski.

Consciente de todos sus límites humanos, Malinowski pone en la fotografía esta expectación especulativa. A la mirada antropológica que se revela como algo sintomático, la fotografía también añade una exacerbación del carácter sintomático de esa mirada.

3. Tiempo y sentido de la mirada antropológica

La antropología está atada a la pregunta sin respuesta sobre la mirada, su destino y sus vicisitudes; se funda en la credibilidad con que la inviste, las potencias que le atribuye, las calidades éticas con que la impregna. Pero también, y quizá más esencialmente, el vínculo de la antropología y la mirada tiene una materia esencial: la experiencia y el sentido del tiempo. La antropología se ha preguntado infructuosamente, a veces de manera directa, a veces de manera indirecta, por el tiempo: ha definido su propio horizonte a partir del tiempo y la historia de los otros. Ha definido su objeto y sus alcances por una fascinación por lo aparentemente inmutable, por las sobrevivencias, por las culturas que han eludido, aparentemente, las mutaciones y los quebrantamientos impuestos al vínculo social por la propia duración y los destinos de la reciprocidad. La antropología, en su aproximación a las culturas, ha conformado la imagen de la invariancia o de la resistencia, de la ahistoricidad o de la historicidad no acumulativa. Ahí donde los vínculos parecen preservarse al margen de la catástrofe durante 200 o 400 años, la antropología queda amparada ante la violencia de las preguntas sobre el origen y la transformación de los regímenes de intercambio, o sobre la experiencia cultural de la fuerza creadora de la historia, o sobre los desalientos de la quietud en el orden humano.

La antropología se ha enfrentado al tiempo no sólo en la elección y la propia delimitación de su objeto. Lo ha hecho también en la elección de sus pasiones y sus objetos privilegiados: los mitos y su narración de tiempos primordiales, de los orígenes; la formulación tensa y contradictoria de una persistencia del orden y de una figura de sus dislocamientos; la antropología frecuenta el mito de una narración que busca conjurar la amenaza de la finitud y los desequilibrios del sinsentido. La antropología se centró en el análisis y acercamiento a esas culturas cuya historia se originó en los márgenes fijos impuestos a la ficción, a la sombra imaginaria de los lenguajes indelebles. Se ha repetido incesantemente: el primer objeto fantasmal de la antropología son estas sociedades aparentemen-

te sin tiempo, sin historia. Hay antropólogos que llaman a estas culturas sociedades ahistóricas; otros ponen esa perseverancia en el registro de la resistencia, de la imaginación de la identidad, de la obstinación ciega, casi muscular, para preservarse, en un deseo de perduración troquelado en el alma como un espectro del arraigo; otros más ponen esa duración obstinada en el lado de los equilibrios ecológicos: calidades cambiantes de una pasión equívoca de la antropología por el tiempo; otros quizá en una fatalidad de las formas y los recursos figurativos y conceptuales del conocimiento.

Y, no obstante, esa regularidad ofrece un desafío insalvable a la mirada antropológica: cada matiz, cada acto, cada gesto surge como una reliquia, como una clave de la permanencia, como un signo de los recursos de esa estabilidad inquietante e inaprehensible para la mirada moderna. La identidad de estas sociedades, aparentemente ajenas a los acontecimientos, reclamaba una mirada ubicua y obsesionada por las más ínfimas mutaciones. En ningún momento Malinowski dudó de que tenía que registrarlo todo. Cada signo se vuelve ante sus ojos fijos en la rutina inquietante de las Trobriand una clave virtual, esencial, de la vasta y exacta relojería de los regímenes de intercambio, de su capilaridad, de su extensión, de su violencia. El *Kula* surge como pieza reveladora y enigmática de la vastedad y la fineza de los vasos comunicantes que articulan cada hecho social. La institución de intercambio económico de los trobriandeses era un punto sobresaliente, pero no exclusivo, de la trama que se extendía y se anudaba con las más imperceptibles formas de la expresión indígena. Al hablar sobre las condiciones de la traducción de las nociones indígenas —como el *Kula*— a la lengua inglesa, Malinowski advierte no sólo la tiranía de la exigencia de exhaustividad, de totalidad del acto antropológico, sino también esa vastedad de la retícula regulatoria involucrada en la visibilidad del *Kula*.

*Tales palabras [como el Kula] sólo pueden ser traducidas al inglés, no al dar su equivalente imaginario —obviamente es imposible hallar uno real—, sino al explicar el significado de cada una de ellas mediante una descripción etnográfica exacta a partir de la sociología, la cultura y la tradición de la comunidad nativa.*⁶

Hacer comprensible este solo acto económico llevaba a la imposible tarea de narrar —de reconstruir— las vicisitudes de toda la red de institucio-

⁶ Bronislaw Malinowski, «The Problem of Meaning in Primitive Languages», suplemento a C. K. Ogden e I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 10ª edición, 8ª impresión, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1972, pp. 299-300.

nes y significaciones del aspecto ritual, de su historia y de los resortes de su permanencia. El *Kula* era un punto de convergencia de elementos religiosos y económicos, pero también el resultado privilegiado de creencias, de pautas reguladas de intercambio, de fundamentos míticos y de actos rituales. En este acto económico estaban involucrados todos los elementos y aspectos de esta cultura. Para entender este solo acto económico tenía que reconstruir, parte por parte, la totalidad de lo visible; pero también la totalidad de las reminiscencias, restaurar el perfil de lo desaparecido, la fuerza de lo sobreviviente, la tradición.

El *Kula* se convierte en clave, en centro imaginario, magnético de la imaginación antropológica, punto de donde parte el antropólogo para ir ampliando su mirada hasta abarcarlo todo; pero la inquietud de Malinowski no tiene solución. No hay en la fisonomía de los objetos, en la morfología de sus relaciones, la señal que permita calificar su peso, adivinar su densidad, aprender de manera inmediata su resonancia en las claves temporales y en las tramas jurídicas de lo social. No queda otra salida más que una paciente interpretación de las mutaciones recíprocas, una comprensión de las correspondencias, una restauración siempre retroactiva de la incidencia de unos factores, de unos actos, de unos sentidos sobre otros. El acto antropológico se confunde con la reconstrucción histórica: ahí surge el perfil radical de la fotografía como materia privilegiada, su capacidad de erigirse ante la mirada antropológica como un registro de la historia de su mirada, una mirada incluso más autónoma, más inquisitiva, más fiel, menos proclive a los olvidos suscitados por la pasión, el aburrimiento, la animadversión, el cansancio. La única posibilidad que entrevé Malinowski para redimirse de la incertidumbre, de la imposibilidad de la etnografía, es que la fotografía muestre lo que él no fue capaz de advertir, que ofrezca como evidencia las reminiscencias de lo que él ha olvidado o desestimado. La actitud de Malinowski ante la fotografía no puede ser más significativa: la visión idílica, el peso fantasmal de la cámara se conjuga, contradictoriamente, con su calidad de mero instrumento auxiliar en el trabajo etnográfico.

El problema de la mirada fotográfica se vuelve sintomático de los límites de la antropología, porque señala la absoluta imposibilidad de la mirada antropológica para definir los mecanismos específicos de una cultura elusiva, opaca, a partir del testimonio de la presencia de una mirada inquisitiva. Es esa distancia y esa memoria material, inerte, lo que dará a la palabra antropológica una elocuencia que haga significante aquello que se ha observado.

En este extravío del antropólogo hay una fe irracional y sin embargo frágil depositada en la cámara. La cámara es un instrumento comparable con la pluma

que describe, pero dotado de otra calidad, de otra potencia. Arrastra consigo la evidencia de la finitud del proyecto antropológico y la cauda de sus imaginaciones.

4. La fotografía y la memoria

Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía*, ha descrito dos puntos de vista decisivos en la historia de la fotografía: a veces convergentes, otras antagónicos; en ocasiones contemporáneos, pero también, en otras condiciones, sucesivos: la fotografía concebida o bien como *registro* o bien como *expresión*; o bien como *documento* de lo ocurrido en los márgenes del lenguaje, o como «composición, como *revelación* auténtica», es decir, o bien como *rastró* y como imagen de un momento en el que la mirada y la intención del sujeto anteceden a lo fotografiado, lo captan, lo fijan en la precaria imagen del papel o, por el contrario, se convierten en *emanación del fotógrafo*, encarnan su voluntad estética o comunicativa, se convierten en materia, instrumento áspero pero entregado a la voluntad formal del fotógrafo. Cuando la fotografía se convierte en expresión, el acto fotográfico se confunde con el encuentro en el que la mirada fotográfica surge propiamente de esa convergencia azarosa, afortunada, del ojo con el acontecimiento; este encuentro se mira como el fundamento del sentido estético de la imagen fotográfica. O bien la fotografía como registro confiere preferencia al sentido atribuido socialmente a lo fotografiado, o bien, concebida como expresión, la fotografía hace significativo lo insignificante: confiere a la materia muda un sentido que surge del acto fotográfico mismo y de su despliegue visual en las imágenes.

El vínculo de la fotografía con la muerte, con lo muerto, es una resonancia de su lazo con la rememoración, inherente a la noción misma de registro; ese vínculo hace posible admitir, en esta coexistencia entre testimonio y expresión, una transformación del lugar de la memoria. La fotografía no hace sólo posible la fijeza de lo memorable, provoca la transformación de lo evanescente, de lo inadvertido, en memorable. La fotografía puebla de monumentos el pasado, lo satura de presencias, lo agobia de cuerpos y de nombres, hace inminente la insignificancia en cada imagen. La imagen se convierte sutilmente en emblema, o quizá más, en alegoría. Las imágenes de guerra no muestran muertos sino la muerte, las fotografías antropológicas no exploran la heterogeneidad de las prácticas, sino la existencia del otro o de lo otro. El juego alegórico de las imágenes tiene una elocuencia equívoca: se ofrece a lo inmediato, lo espectacular, o bien, contradictoriamente, despliega un velo, plantea un desafío a la interpretación de quien contempla las imágenes.

La fotografía suple lo real con la alegoría; nunca un acontecimiento histórico coincide con el sentido de sus imágenes. Éstas lo desbordan, lo abandonan, toman un significado propio, fragmentario, pedagógico, estético. Extrañamente, la naturaleza de la imagen fotográfica, su inherente semejanza con lo real, hacen de la alegoría fotográfica un signo equívoco: a pesar de la semejanza aparentemente irreparable de la imagen con el objeto, la alegoría representa algo mediante signos totalmente ajenos, en su fisonomía y en su lógica, a lo representado. La alegoría fotográfica se construye con signos en cierto modo idénticos a lo representado para entonces abandonarlo, significar otra cosa irreductible al sentido de su modelo. De ahí lo equívoco, lo inquietante del sentido fotográfico, su elusividad, su reticencia a constituirse en la materia misma de la evidencia. Y no obstante, la fotografía, como la alegoría, no pueden eludir su vínculo con un orden que las constituye, la expresión de la finitud, la exhibición de los signos que revelan la disolución de lo real, la muerte. Roland Barthes escribe: «Ante el objetivo, soy a la vez: el que me creo, el que quisiera que se me creyera, aquel que el fotógrafo me cree, y aquel de quien se sirve para exhibir su arte».⁷

La fotografía encara un objeto que, en su metamorfosis ante la cámara, ante el lente que incita y capta la plena multiplicación de ese ser, lo vacía de su identidad o lo inscribe en una fulgurante serie de metamorfosis; en ese objeto equívoco que se presenta frente a él se hacen reconocibles los ecos de fisonomías ficticias, formadas y fraguadas por el dispositivo fotográfico mismo y su atmósfera ritual. En la fotografía se conjugan el tiempo singular, irrepitible de estas metamorfosis, el acontecimiento de ese espectro de imágenes fraguadas desde la modulación mecánica del dispositivo fotográfico, y al mismo tiempo la apuesta de una intemporalidad de la imagen, de una fijeza que habrá de desbordar los márgenes de la desaparición. Quizá hay algo en esa paradoja del tiempo, en el acto fotográfico, que explica el porqué del rechazo brutal que algunas culturas y personas experimentan por la fotografía.

No existe una posibilidad de mantenerse indiferente ante el acto fotográfico, ese desdoblamiento imaginario que incita tiene la calidad de una irrupción violenta en una extraña región de la intimidad. Esto nos revela que ese peculiar intercambio de imágenes fantaseadas hacen tolerable o brutal la efigie que pertenecería sólo a la intimidad o al otro. Esa intrusión adquiere la violencia de un despojo de la vida: «En el fondo, aquello hacia lo que me dirijo en la foto que se toma de mí (la “intención” con la cual la miro), es la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa fotografía)».⁸

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil-Cahiers du Cinéma, París, 1980, p. 29.

⁸ *Ibidem*, p. 32.

La fotografía define entonces un orden paradójico: la imagen de sí mismo, una imagen siempre destinada al otro, siempre destinada al soporte de los juegos de donación, se presenta ante sí, siempre ajena, apenas admisible; pero, al mismo tiempo, esa imagen ha conjugado la presencia de otras identidades imaginarias, íntimas, a veces impronunciadas, que impregnan la propia fisonomía: la imagen fotográfica de sí mismo acoge finalmente el escándalo de una imagen que disloca las fronteras de lo público y lo privado, que las transgrede: la intimidad se exhibe, se hace pública; la imagen pública a su vez se transforma en modelo y referencia de la representación íntima de sí mismo; en ese instante de disipación de esos bordes se toca el fantasma íntimo de la muerte. La fotografía, como ha insistido Barthes, convierte a nuestra imagen en un objeto, en una materia. Barthes habla de este momento intransigente de la espera de la fotografía: ese tránsito hacia la muerte:

Imaginariamente, la fotografía (aquella de quien tengo la intención) representa ese momento extraordinariamente sutil en el que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto de verdad en espectro.⁹

La fotografía adquiere los ecos exaltantes y amenazantes del augurio, despierta esa misma fascinación; pone en entredicho todos los territorios de la cultura, pone en juego todas las interrogantes de la memoria y el tiempo.

El nexa entre la fotografía y la antropología es una extraña relación de especial contradicción. La fotografía es un espejo que le devuelve a la antropología sus propios límites, sus propios vínculos íntimos con otra dimensión.

II. Algunos elementos para un análisis de la fotografía antropológica

Memoria, tiempo y acto en la fotografía involucran también formas de construcción de la imagen, hacen perceptibles ciertos contornos de la composición, de la elección del punto de vista, de la complicidad entre mirada y modelo. Pero esta complicidad, que pone de relieve el peso del acto fotográfico como tal en la invención de la imagen, hace surgir otro factor esencial en la formación de la figura: el cuerpo. Los cuerpos plasmados en la fotografía surgen de esa acción sobre sí mismo que surge de la presencia del otro en el ritual del acto fotográfico, de su mirada y de la conjugación de sus fantas-

⁹ *Ibidem*, p. 30.

mas, de las evocaciones, de las presencias y las memorias, de los márgenes atávicos que rigen la conducta de los sujetos en cada cultura. La fotografía se convierte en la imagen virtual de esa confrontación de presencias, esa intrusión de cuerpos, de quien ve y de quien es visto, de quien captura la imagen y de quien ve trastocada, deformada, reconstituida su imagen íntima para ofrecerla, ya ajena a su modelo, ante los ojos de otros; la fotografía es esa reminiscencia de sí mismo, al mismo tiempo íntima y ajena. La mirada fotográfica conlleva la exacerbación del acto de mirar; en ella se encuentra larvada la espectacularidad de la efigie de los cuerpos y las identidades, también de los actos. Miro a través del aparato y esa mirada cobra dimensiones desconcertantes y la fuerza explícita de una promesa de duración de mi propia efigie. Pero hace también visible, casi palpable, el acto de mirar. El fotógrafo se mira mirar, es mirado, se le mira mirar, se convierte en objeto para la memoria de los otros, para sus narraciones y sus imágenes. Ésta es una dialéctica fundamental para el antropólogo.

Las reflexiones anteriores tienen sin duda repercusiones en los criterios de análisis de las fotografías con finalidad antropológica. Quizá sería posible enumerar cinco dimensiones que podrían esbozar un marco analítico y que atañen directamente a la interrogación antropológica en su relación con la fotografía:

1. las señales del tiempo: el tiempo del acto fotográfico y los tiempos significados en la imagen,
2. el lugar de la mirada,
3. el «sentido» del acontecimiento fotografiado y su inscripción en las tramas narrativas de la memoria,
4. las fisonomías del cuerpo: el cuerpo en el acto fotográfico y el cuerpo desplegado en las imágenes,
5. el problema de la violencia del acto fotográfico.

Uno de los aspectos en que es necesaria una reflexión más detenida es la distinción que caracteriza ya a la fotografía decimonónica y de las primeras décadas de este siglo, contemplada como una parcela del «arte de la memoria», en contraste con la fotografía contemporánea, en la cual se experimenta ya la radical transformación del sentido de los monumentos y las reminiscencias. Esa transición entre regímenes agonísticos de la memoria expresa claramente los mecanismos que definen la relevancia de la imagen. La fotografía parecía, en sus tentativas iniciales, doblarse a los criterios colectivos de relevancia: «eso es fotografiable porque es relevante para la mirada colectiva»; no obstante, la transformación experimentada por

el régimen de la mirada y de la memoria en la experiencia contemporánea ha invertido los términos del vínculo entre la imagen y su objeto: «aquello que es digno de ser fotografiado se convierte en socialmente relevante». Esta transformación del régimen histórico de la mirada tuvo un impacto fundamental en la mirada antropológica.

La fotografía deja de ser una forma de memoria y de registro para convertirse en el rostro contemporáneo de la mirada misma.

Estos cambios están enlazados con un cambio fundamental: la fotografía ha abandonado sus resonancias antropológicas para convertirse en un acto espectacular. Este cambio de la memoria ha modificado las densidades histórica y antropológica de la fotografía. Ésta se funde con la interrogación de la memoria, en el momento en que se autonomiza y es capaz de señalar el objeto y definir su importancia. Se podría decir que no hay nada más ajeno a la fotografía antropológica que la fotografía espectacular. Cuando la fotografía se autonomiza, la separa del objeto, de la memoria de una cultura, las convierte en un objeto soberano; esta autonomía destruye a la fotografía como un hecho o un acto antropológico.

Lo anterior nos lleva a cuestionarnos acerca de los géneros fotográficos, como la fotografía precipitadamente llamada artística. Desde sus inicios, desde los tiempos de Curtiss o quizá antes, la fotografía indigenista hizo de la diferencia étnica y del sometimiento de los grupos indígenas un espectáculo cuyo patetismo, en ocasiones, cobraba el sentido de una denuncia; el patetismo de la miseria y la extrañeza se aliaron con la exaltación por el folclor; cuando la fotografía se alía con el folclorismo no sólo es ajena al cuestionamiento antropológico, sino que además está usurpando el lugar de la mirada antropológica.

Quedará sin responder, sin embargo, una pregunta decisiva para la reflexión contemporánea: ¿se puede hacer arte con la fotografía antropológica?

A continuación analizaremos algunas fotografías con base en las cinco dimensiones mencionadas. Cada fotografía busca ilustrar, privilegiada, paradigmáticamente, una de las dimensiones del análisis.

1. El acto fotográfico y los tiempos de la imagen

Hay algo de reticente en esta fotografía, cierta opacidad; no obstante, exhibe una disposición inquietante de signos. En ella empezamos a reconocer un sutil juego de reminiscencias cuyos tiempos se entrelazan; la mirada expectante, casi indescifrable de la mujer se conjuga con la tensión virtual que adivinamos por la presencia de la mirada fotográfica.



Foto 1. Señora parada frente a puerta mirando de frente a la cámara.

Se puede decir que los elementos más evidentes de esta fotografía son los interrogantes del tiempo. La edad de la mujer, de los rasgos arquitectónicos, el periodo que hace posible el trazo de esos espacios, la altura de los techos, la amplitud de los umbrales, la antigüedad de ciertos gestos y posiciones corporales, el tiempo de esa expectación, desafiante e indiferente, de una disposición corporal, de un gesto, de una mirada.

Esta mujer mirando de frente a la cámara, saliendo quizá de un lugar, despliega una acumulación de signos, de índices de una coexistencia de los tiempos. ¿Dónde, cuándo es esta coexistencia posible? ¿Qué tiene que ocurrir en un orden social para que se dé esta convergencia, esta súbita armonía de signos de heterogeneidades temporales claramente demarcadas?

La relación entre espacios y cuerpos en una cultura cambia histórica-

mente. Esto habla del lugar y la naturaleza de las construcciones, pero también habla de la naturaleza simbólica de los cuerpos. La figura habla de una disciplina que enmarca una mirada, que la inscribe en un juego de espejos: tolerar la mirada, esperar, admitir, la condescendencia, la sutil complicidad entre dos cuerpos, uno de los cuales exhibe su indiferencia al tiempo inerte que fragua su imagen; en el centro de ese juego de espejos esta mujer mira de frente, tensa; fija la mirada en la mirada distante, inerte, indiferente que la fotografía. La tensión de las miradas hace perceptible la distancia del fotógrafo, una mirada exterior, sin otro contacto con ese universo que el encuentro fortuito con un cuerpo.

Sabemos que para las distancias entre los cuerpos las culturas determinan significaciones específicas, identidades, tolerancias, permisividades, repudios; distancia y mirada se conjugan para imponer a la tensión entre los cuerpos la fuerza específica de una significación. Prohibiciones y reglas rigen los distanciamientos y los acercamientos, donde la densidad y la significación de la mirada cambian con la separación. No se mira a alguien fácilmente, no fácilmente se es indiferente a la coerción de una disciplina y a la modelación disciplinada de los afectos y los valores.

Todos los signos en esta fotografía son virtualmente significantes: la mujer, sus vestiduras, su gestualidad hermética, al igual que el estilo de la construcción arquitectónica, sus dimensiones, sus materiales, las texturas, la intensidad de la luminosidad que habla de la hora del día; por sí mismos, esos signos son ambiguos, ininterpretables; lo que ha producido su significación es la fotografía misma, su conjunción en el marco de esta materia duradera, de esta figura que las conjunta y ordena sus perfiles y sus relieves, un momento en el tiempo hace posible esta composición, este cuerpo femenino vestido de manera característica junto a la textura de esas paredes que exhibe las pautas y las herencias de una cultura, bajo esas superficies de tablones que hablan de una técnica y una disponibilidad de la madera hoy casi inaudita. Surge de esa fotografía una identidad de los cuerpos, una calidad de la sexualidad, una delimitación de las reciprocidades que emana de la conjugación de los cuerpos, las distancias, las miradas, es decir, un modo de exposición del cuerpo femenino. Las propias magnitudes del cuerpo y su ubicación en la superficie enmarcada por el umbral construido son susceptibles de interpretación, dejan adivinar una historia. Esta foto despliega interrogantes sobre la organización del tiempo, de los objetos, de los espacios, los cuales dan las pautas que revelan un sentido antropológico.

Esta fotografía nos habla tanto de la mujer como de su espacio, de su entorno; pero también, y sobre todo, de esa tensión paradójicamente indiferente y desafiante ante la irrupción distante de la mirada; se articula una nueva significación en ese acto singular en el que se entrecruzan las miradas, un acto de tiempos apenas aprehensibles, construido por el acto fotográfico.

2. Las tramas fotográficas de la memoria: los signos como índices y el lugar de la mirada

Podemos considerar esta foto como canónica de un estilo, ejemplar de lo que se ha dado en llamar y se ha consagrado como «género antropológico», por la temática que alude a estas culturas cuyo *status* e historia son inciertos.

En esta fotografía son evidentes ciertos signos: la posición peculiar de los cuerpos sedentes, que revelan una disciplina específica, cierta relación con los espacios significantes de una casa. El aspecto del vestido revela zonas contrastantes, franjas pobladas de figuras; se traza así un mapa vestimentario, una fragmentación de la superficie visible del vestido, del cuerpo, desplegada en signos cuya manufactura podríamos deducir de los contrastes vestimentarios; es marcador de diferencia o incluso de prestigio. Observemos la tercera figura del lado derecho. Un cuerpo en apariencia accidental que proporciona el contraste de su vestido sin signos (sin bordados) con el de los otros dos personajes que portan marcas sobre su vestimenta. La diferencia en el lugar y el peso de sus personajes en una ceremonia adivinable se expresa en esos signos que marcan distintas jerarquías e identidades en la organización ritual.

Observemos los instrumentos musicales. Marcan otra dimensión temporal inherente a la fotografía. El tiempo ritual está indicado por los instrumentos que señalan la presencia de la música, objetos inequívocamente sometidos a la densidad simbólica de los rituales. Los patrones del bordado de los trajes insinúan también, en clave simbólica, elementos de prestigio y el lugar de la posición jerárquica que está al mismo tiempo relacionado con el acto musical mismo.

La posición de los cuerpos y el lugar donde se asientan, definen territorios, márgenes del espacio ritual; es decir, hay una territorialidad marcada por la relación de los cuerpos y las zonas de la casa, sus espacios. Otra vez la mirada fotográfica instaaura una diferencia, toma otra identidad: se disipa. Las miradas y las posturas exhiben una marcada indiferencia hacia



Foto 2. Dos personajes con trajes bordados.

la mirada acechante del fotógrafo. La proximidad cultural, o bien la indiferencia de la cultura «objeto» ante la irrupción abrupta de la mirada fotográfica se exhiben en este desdén de los cuerpos frente a esa mirada. La mirada del fotógrafo no convoca otra mirada específica; se hace insignificante. La evidente proximidad del fotógrafo señala también su identidad, su lugar antropológico; su presencia se adivina plena, admitida, no solamente en los márgenes, sino en el seno del orden mismo de la comunidad; la

sutil complicidad entre el fotógrafo y su objeto adquiere tonos intensos; la identidad virtual de esa mirada se expresa en esa proximidad: el fotógrafo es o bien miembro de la comunidad, o quizá visitante, pero ha sido admitido claramente dentro de los hábitos que lo privan de un peso significativo, perturbador; ya sea porque la cultura ha admitido como un hábito la presencia del fotógrafo, o porque el fotógrafo ha logrado inscribir su mirada como una ligera, tolerable opacidad, en el régimen de la colectividad, a tal punto que la mirada de su cámara atenúa su violencia y su capacidad de intimidación.

En esta foto observamos la disciplina del acto fotográfico: cada acto, aun privado de toda relevancia, se hace potencialmente significativo, exhibe involutariamente huellas de los órdenes y las regulaciones que modelan, doblegan y proveen de su impulso a los cuerpos.

Hay una alianza directa entre las disciplinas que una cultura impone a la mirada y a sus diálogos, a sus coexistencias, y las maneras en que ésta configura su espacio de sacralidad. Quizá habría que considerar que toda taxonomía de espacios, toda delimitación de fronteras dentro de una cultura, involucra reglas específicas de ordenamiento de la posición corporal, de su posición territorial, de sus proporciones espaciales, de la densidad de sus entornos, de su rango de movimientos; son esas fronteras las que dirigen y hacen visible y significativa la mirada. La duración de la mirada, el tiempo en que se fija, el lapso en que se dirige hacia otros cuerpos es también un motivo del acto disciplinario. La existencia del hecho fotográfico revela un nivel de tolerancia particular a la violencia desplegada por la fotografía; a una mirada capaz de violentar las formas y los patrones de reciprocidad. El intercambio de miradas, sin duda, participa de las lógicas de la donación; es un acto pleno de intercambio simbólico, cuya relevancia mítica e incluso económica y jurídica tienen alcances singulares en cada cultura.

3. Las conjugaciones simbólicas y las fisonomías del cuerpo

Esta fotografía muestra plenamente lo que podría ser una fotografía antropológica.

Vista desde la perspectiva de las tensiones corporales que exhibe, de sus fisonomías, de las marcas que se despliegan sobre el cuerpo, hace visible una profusa congregación de imágenes, de señas de identidad, de señales que advierten de los trayectos de la interpretación mítica o del sentido ritual de las figuras. Ahí donde los cuerpos muestran fisonomías



Foto 3. Personajes con pintura corporal, danzando.

rituales, señaladas por marcas de códigos cifrados, figuras, trazos, fisonomías evocativas que señalan, a través de analogías y diversos despliegues icónicos, la tensión de los territorios que cruzan y fragmentan los cuerpos rituales. Las zonas demarcadas, las manos desnudas y los rostros marcados por una cinta sobre los ojos en cuerpos cuya disposición apunta a un comportamiento ritual, son una clara alusión, en contraste con cuerpos carentes de toda alegoresis, a figuras rituales y marcas simbólicas que señalan deidades; señales que aluden a animales cuyas identidades deberán sustentarse en narraciones míticas virtuales, implícitas. No obstante, las marcas no sólo señalan despliegues figurativos de identidades míticas, capaces de ordenar movimientos y gramáticas rituales, sino también re-

giones corporales que enlazan su propia naturaleza a la de los personajes míticos. Las identidades de las distintas partes del cuerpo contrastan para advertir de una narración implícita, de un juego de tensiones entre las representaciones de esos órdenes territoriales del cuerpo y el desenlace del drama mítico que tiene su resonancia en el ritual.

Por otro lado, surge otra tensión: la que se percibe entre las representaciones animales que conjugan su propia sacralidad mítica con la figura significativa de la naturaleza y lo estrictamente humano. Se encarnan en cuerpos que se oponen, que divergen en su trayectoria y su destino rituales. Podríamos desdoblar las pugnas elementales entre naturaleza y cultura, en esa serie de territorios corporales, en sus particulares sentidos, en sus distintas resonancias rituales que se tiñen además con el sentido mismo del acto, la gramática y el simbolismo propios de la congregación ritual que fragmentariamente indica la identidad del grupo.

La fotografía permite formular alguna conjetura sobre la relevancia específica de la organización ritual, por el despliegue de la heterogeneidad de los signos que vemos sobre los cuerpos, ese despliegue de una taxonomía marcada, reconocible, aunque indescifrable si tomamos en cuenta la imagen en su aislamiento de otros órdenes narrativos. Estos contrastes hacen visible la reconstrucción de las constelaciones de identidades rituales, míticas, sociales e incluso individuales, que se articulan en el universo específico del espacio ritual.

La fotografía, desde el punto de vista que ella misma revela, muestra que las miradas convergen en un punto interior de la imagen; es decir, las miradas no se disparan fuera de la foto; tampoco se dirigen al fotógrafo; la disposición que trazan se advierte en la organización misma de los signos visuales dentro de la imagen. El cuerpo se orienta según la dirección de la mirada del sujeto capturado en movimiento: se escinde en dos mitades, el frente y la espalda adquieren significación ritual diferenciada. La espalda, sin embargo, parece quebrantar la regularidad ritual; los signos son perfectamente legibles, nuestros, introducen la tensión de signos de procedencia contemporánea, quebrantan las inclinaciones a una hermenéutica regular, a una interpretación canónica de ordenamiento ritual, impiden la disciplina de un régimen de análisis formal, introducen una resonancia incompatible con los imperativos narrativos del orden mítico establecido. Éste es un signo que inscribe la ambigüedad y la perturbación en el desciframiento de la historicidad ritual. Muestra, inscribe en el cuerpo la presencia violenta no sólo de los signos de la lengua de la dominación ancestral, el

español, sino también de la exaltación de una excentricidad que hace insostenibles los desciframientos canónicos de la antropología; la inscribe plenamente en una pendiente interpretativa. La presencia transcultural que es el cholo, como representación, adquiere una nueva posición ritual, se inscribe en la zona consagrada al nuevo reordenamiento de los cuerpos, se implanta en su taxonomía de los territorios corporales; es la exacerbación de una marginalidad cultural en tensión con la identidad nacional. Este letrero en la espalda parece definir un mecanismo de ocultamiento y de exhibición: la espalda, ese territorio permanentemente al margen de cualquier mirada reflexiva, pero al mismo tiempo lugar abierto a la mirada de los otros, es el lugar privilegiado para exhibir esos signos incalificables, esas zonas extraterritoriales de la identidad.

La fotografía articula sus figuras en una densidad de signos con diversos arraigos e inscripciones históricos y narrativos, congrega diálogos entre signos y tiempos del objeto representado. En esta foto tenemos las interrogantes del tiempo, de los cuerpos, de la historia, de la memoria y de las confrontaciones de la mirada.