

CONCEPTOS

Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino

Av. Corrientes 1723

C1042AAD – CABA

Tel. (54-11) 5530-7600

Fax: (54-11) 5530-7614

Sarmiento 1565

C1042ABC – CABA

Tel. (54-11) 5217-9401/02

E-mail: conceptos@umsa.edu.ar

Año 98 / N° 518 / Agosto 2023



AUTORIDADES

Rector emérito

Dr. Guillermo E. Garbarini Islas †

Rector

Dr. Eduardo E. Sisco

Vicerrectorado de Posgrado e Investigación

A cargo del Sr. Rector

Secretario General

Lic. Aníbal C. Luzuriaga

Facultad de Artes

Decana Lic. Alejandra Portela

Facultad de Ciencias Económicas

Decano Dr. Leonardo Gargiulo

Facultad de Ciencias Humanas

Decano Lic. Gustavo Maüsel

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

Decano Mag. Mariano Cúneo Libarona

Facultad de Lenguas Modernas

Decana Lic. Fabiana Lassalle

Director de Gestión Académica

Dr. Leonardo Gargiulo

Secretaria Académica

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

Director de publicación

Dr. Ernesto R. B. Polotto

Secretario de Redacción

Dr. Eduardo Tenconi Colonna

Consejo de redacción

Trad. Pública Mariana Barragán

Mag. Mariano Cúneo Libarona

Dr. Andrés Febbraio

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

Dr. Eduardo Tenconi Colonna

Dr. Fabián Vázquez

Dra. Patricia Vázquez Fernández

Traductora

Mag. Cristina De Ortúzar

Editor responsable

Museo Social Argentino

Sumario

Editorial	
<i>Alejandra Portela</i>	7
Video Experimental Argentino, relatos de vuelta a la democracia	
<i>Ricardo Pons</i>	13
Alfonsín fotografiado. La imagen como enunciado	
<i>Felipe A. Matti</i>	37
Últimos días del victimario: el fin de la censura cinematográfica en Argentina y su aporte a la transición democrática	
<i>Fernando Ramírez Llorens</i>	63
Cuerpo, subjetividad y poder. Reflexiones en torno a la representación de la figura humana en la obra escultórica de Juan Carlos Distéfano y Pablo Suárez	
<i>Alejandro Zuy</i>	107
Acción estético-política hacia la transición democrática. La fotografía como apropiación de la experiencia en el ágora porteña	
<i>Cecilia Latorre</i>	135
Comprender la racionalidad de las prácticas indígenas para no perpetuar el colonialismo	
<i>Patricia Nogueira</i>	157
<i>La responsabilidad por el contenido de los artículos es exclusiva de sus respectivos autores.</i>	

Alfonsín fotografiado: la imagen como enunciado

Alfonsín photographed: the image as enunciation

Por Felipe A. Matti

Resumen

En este trabajo se analizará cómo la fotografía política señala una estructuración política determinada y la vuelve objeto de su propia contemplación. Se plantea como hipótesis principal que ese tipo de imagen es recibida por el cuerpo crítico y actual de una sociedad que atestigua su propia estratificación. Así, todo espectador de la imagen política es puesto en el revés de la fotografía, su propia existencia se ve comprendida dentro de una estructura social de la que hasta ese momento no era plenamente consciente. El clima vivido de la fotografía es una realidad a la vez oculta y manifiesta dentro de un marco visual donde todo confluye: la imagen fabrica y confabula un relato con el espectador allí presente. Sin embargo, el entramado de esta narrativa solamente será sostenida por el juez impiadoso y político que copresencia tanto la fotografía como la crítica de ella; en tanto la sociedad estratificada apoye el vivo reflejo de su existencia, tanto más fuertemente se enhebrará el relato fotogénico. Político y entre-imágenes, quien contempla esta fotografía es también quien la compone, sus demandas hallan asidero en las narrativas visuales que expresan lo más intrínseco de su deseo.

Palabras clave: fotografía, imagen, enunciado, estratificación, espectador

Abstract

This paper discusses how the political photograph marks a given political structurization and makes it object of its own contemplation. It is held as main hypothesis that this sort of image is received by the actual and critical body of a society that witnesses its own stratification. Thus, every spectator of the political image is put at the backend of the photograph, its own existence is comprehended within a social structure of which, up until that point, they were not thoroughly aware of. The lived atmosphere of the photograph is a reality both hidden and manifested within a visual frame in which everything converges: the image fabricates and confabulates an account where the spectator takes part in. However, the weave of such narrative will be only sustained by the impious and political judge that attests both the picture and its criticism; inasmuch as the stratified society supports the lively reflection of its existence, so will be stronger the interviewing of the photogenic narrative. Political and within-images, those who contemplate this photograph are also those who compose it, its demands grip onto the visual narratives that express the innermost intrinsic of its desires.

Keywords: photography, image, enunciation, stratification, spectator

Fecha de recepción: 23-05-23

Fecha de aceptación: 23-06-2023

1. Introducción

Cada obra de arte refleja la totalidad de una sociedad, con sus características actitudes políticas, sociales, éticas e ideológicas; pero sólo después de que esa sociedad ha pasado por un doble filtro: el primero es el artista individual, y el segundo es su grupo o clase social (Morawski, 1977, p. 324).

A cuarenta años del retorno a la democracia, en este trabajo se desea analizar y situar el impacto político y social que guardan dos imágenes con las que, de algún modo u otro, la presidencia y gobierno del presidente Raúl Alfonsín es enunciado. La imagen fotográfica se manifiesta como un dispositivo que logra superponer capas culturales, sedimentadas en lo más profundo de las estratificaciones políticas y enunciativas, que componen al espectador que ve y presencia el acontecimiento. Así, tal espectador es capaz de remitirse a un momento dado y juzgarlo en función de su propia estratificación social, sea esta idéntica a la representada por la fotografía o no. Es entonces menester señalar que este análisis se sienta en el corazón de su objeto, motivo por el cual el esfuerzo es alcanzar un nivel de abstracción que permita reflexionar sobre el fenómeno del cual se es parte. Nosotros somos espectadores que, si bien un tanto por encima del escrutinio del presente en el cual se formuló la imagen, poseemos en nuestros sedimentos y horizontes de comprensión la narrativa de la cual las fotografías formaron parte, de allí la pregunta esencial: ¿qué tanto puede uno independizarse de la coyuntura política y social que la imagen representa? ¿Qué lectura puede hacerse de esa imagen? En definitiva, ¿quién termina por

configurar el estrato social y político al que la imagen remite? ¿Por qué porta la sociedad la apariencia de jueza feroz y, al mismo tiempo, protagonista del acontecimiento?

En suma, este trabajo consta de tres momentos analíticos y una conclusión en la que se intentará alcanzar una síntesis de lo propuesto, de tal modo que se verifique la certeza de la hipótesis barajada. En primer lugar, se introducirá la temática del anacronismo de la imagen y su poder de cautivar al espectador al transmitir una configuración visual de un determinado estrato. En segundo lugar, se buscará dar con la definición de la fotografía política como dispositivo de enunciación eminentemente político. Luego, se analizará la recepción social y la congenialidad entre el relato fotográfico y el espectador político. Finalmente, se ofrecerá una reflexión en torno a lo trabajado en la que se determinarán las características agenciales de la imagen fotográfica.

2. La imagen como enunciado



¿Qué enuncia aquella voz apagada cuya velocidad se combina con el gesto difuminado de la mano en alza? ¿Qué instalación temporal arroja esta imagen donde un simple micrófono parece estar mancillado por la cicatriz del tiempo, señalando un instante pretérito? Lo que encapsula la fotografía es el comienzo de una estratificación sociocultural que lanzaría al pueblo argentino a la reconstrucción de su república, siendo capaz de ahora en más de pronunciar su poder político. Esta autonomía, tan solo representada por aquellas cápsulas albinas, en plena interlocución con la banda presidencial que ha asumido voz de triunfo, está también reflejada en la fotografía. Puesto que, en definitiva, ¿de qué es indicadora esta foto? ¿Cuántas líneas narrativas anticipa? ¿Cuántas otras concluye? Cuando una foto decide integrar el rastro del movimiento visible, esto es, darle un lugar significativo en la toma y composición de la imagen, ella cede a una fuerza ambigua. Existe, por un lado, aquello real y palpitante que forzó el pulso de la imagen: ella nació ante el encuentro con lo imprevisible y crudo que otorga autenticidad a la fotografía de pretensiones naturalistas. Pero, por otro lado, “nada es menos natural que esas líneas temblorosas, esos espesores, esos empastes por los cuales la imagen se dota, en todo o en parte, de una vida segunda, irreductible a la simple mirada, a lo inmediato de la visión” (Bellour, 2009, p. 87). En el encuentro con esta característica, el espectador es cómplice de la imagen en estado naciente, porque siente realmente cómo el tiempo propio de la fotografía “choca con esa materia heterogénea que surge de su ordenamiento realista, se pliega, se dilata, se desfleca” (Bellour, 2009, p. 87), el espesor del tiempo, vínculo profundo entre el acontecimiento

de la imagen y el presente del espectador, se muestra a sí mismo en aquel contorno borroso que detiene lo móvil. Y bien, cabe preguntarse entonces quién habla en esta enunciación, ¿quién hace hablar por turnos a estos elementos dispuestos que, en el fondo, pueden decir “esto ocurrió, en esto estuviste involucrado”? ¿O es más bien un murmullo anónimo, una suerte de colectividad acallada que, en el intestino del discurso, se muestra plenamente en el registro de lo visual? Se inaugura así un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan y responden en el plano de la imagen “sin afirmar ni representar nada” (Foucault, 2012, p. 66), mas señalando, para el espectador dispuesto, la cicatriz de su nacimiento.

Así, el tiempo enmarcado por la imagen se desdobra y crea una sensación de vértigo, como si por medio de esos contrastes y difuminaciones se abriera un abismo que hace temblar la escena captada por cada uno de sus bordes. Este gesto fotogénico expresa el flujo del tiempo a través del efecto de lo movido, el no enuncia “yo soy la verdad”, la realidad en la que hay que creer, ni tampoco “esto que muestro es algo falso, algo imperceptible, soy una construcción ficticia de un suceso que sólo yo puedo relatar visualmente”; más bien propone “una realidad inmediatamente duplicada por una distancia con respecto a ella misma” (Bellour, 2009, p. 95). Esta imagen es un signo reconstruido, un signo de arte que trata de expresar la pulsión de todo un estrato que se inscribe en el tiempo y se solidifica en la fotografía. Autónoma, ella es objeto de lectura. Pero este ejercicio visual es más que la comprensión de la imagen como texto, porque aquella temporalidad narrativa que se le añade a la imagen no le pertenece enteramente, sino que será

el espectador del fenómeno fotográfico quien acabe su sentido. Y somos nosotros, los estratificados, los estructurados o formalizados políticamente, quienes extendemos a un antes y un después “lo que está limitado por un marco” y que, mediante el arte de contar historias, “damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita” (Manguel, 2002, p. 25). Como toda obra de arte, la fotografía también se desarrolla cuando atraviesa un sinfín de capas textuales y gestuales, de las cuales debe desnudarse sin más para que el solícito espectador pueda alcanzar el trasfondo significativo que ella presenta de modo independiente: “en esa lectura última (y primera), estamos solos”, señala Manguel (2002, p. 30). Pero, se debe añadir, por debajo de la soledad espectral permanece el sedimento de la historia que se vive y es parte.

Por ende, así como está arraigado socialmente, el contemplador también lo está temporalmente. Como señala Didi-Huberman (2015), la temporalidad de la imagen es ineluctable, siempre uno se encuentra ante un relato que encalla hondo en la historia; de hecho, la imagen eleva al espectador, ahora puede participar de ese instante que, visto desde lejos, no es más que un repliegue temporal. Así, como condición necesaria, toda imagen está totalmente abierta a ser interpretada en cualquier momento, y tan solo musita aquel tiempo que le pertenece como acontecimiento:

Ante una imagen —tan antigua como sea— el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’. Ante una imagen -tan reciente,

tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. (Didi-Huberman, 2015, p. 32)

En definitiva, ante una imagen se reconoce humildemente que probablemente ella nos sobrevivirá, tanto más su polívoco relato, del que somos solo un frágil elemento privilegiado que la observa y añade a su estratificación sedimentada una piedrecilla. Así, la fotográfica política concluye su narración una vez que sea recibida por el espectador político. Descansa sobre él la completitud del relato que la foto tan sólo puede emitir como un enunciado abierto, una frase silenciosa cuyo texto es únicamente visual. Por ende, este tipo de imagen se configura en dos partes cuyo espejismo denuncia que, en realidad, son una y la misma cosa. De un lado, el enunciado político que manifiesta la foto, del otro, el receptáculo social que se ve inmediatamente incluido en ese suceso: de rechazarse la historia que presenta la imagen, ella quedará abierta a una nueva reinterpretación y se solidificará en una nueva estratificación sociopolítica; en cuanto el espectador sea favorable al relato, la imagen será un basamento visual del relato que se termina de construir.

Para avanzar, será conveniente brindar una mayor claridad al proceso de estratificación aquí asumido, para luego analizar con detenimiento la función que cumple la imagen como dispositivo narrativo y su vinculación con las estructuras sociales de las cuales nace y a las que interpela. Una estratificación es el proceso donde una o más distribuciones

de aquello que es visto y aquello que es dicho forma capas, o sedimentos, que se superponen unos a otros y se suceden para configurar estratos serializados que entran una historia. En cada momento de esta serie habrá una combinación de lo enunciable y visible distinta, formando un campo heterogéneo y siempre variable que es el saber. Ahora bien, ¿qué enmarcación reciben las cosas arrojadas dentro del estrato? Es necesario encontrar la condición de estratificación de la enunciación, es decir, la manera en la que un saber específico posibilita una conjugación de lo enunciable y lo visible. La condición más general de los enunciados o formaciones discursivas es lo que el filósofo Gilles Deleuze (2015) resume en la frase “se habla” (o mismo el ser-lenguaje, hay-lenguaje). Aquí, toda división entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, mismo objeto de enunciado o referente de la enunciación, se diluye totalmente: el sujeto pasará a ser una variable, o conjunto de variables, del enunciado. De este modo, el sujeto pasa a ser un emplazamiento o posición asumida por una multiplicidad o murmullo anónimo, un campo inmanente de voces que pueden actualizarse en el enunciado como el sujeto de enunciación: esta virtualidad, que Deleuze (2015) observa en las voces, es reflejada en las capas de tiempo que se combinan entre el presente de la fotografía y el del espectador. En simples términos, aquello que esboza la fotografía es una enunciación, donde solamente se muestra aquel plano del que surge la enunciación misma. El giro que se propone, entonces, es que la fotografía será un dispositivo para que la sociedad política estratificada adquiera consciencia de sí misma, puesto que se verá enunciada en ella.

La imagen, entonces, puede ella misma pensarse como quien enuncia. Así, todo sujeto de enunciado pasa a ser un efecto del saber que reúne las singularidades y captura la multiplicidad virtual inmanente del lenguaje. Esta inmanencia pasa a ser la condición de posibilidad de todo enunciado, así como también de toda subjetividad enunciativa. ¿Quién narra? ¿Quién agencia el relato político de la imagen? La propia fotografía y el receptor de su narración incipiente e incompleta son unificados en un solo proceso de agenciamiento socio-político. Lo que une a ambos es un murmullo infinito, anónimo y obsesivo, “que rodea el silencio de las figuras, lo sitúa, se apodera de él, lo hace salir de su interior, y lo vuelve a verter finalmente en el dominio de las cosas que se pueden nombrar” (Foucault, 2012, p. 30), así la imagen simultáneamente muestra una determinada configuración o estratificación e inmediatamente, dada su condición de enunciado, la disuelve por completo, abriendo totalmente la posibilidad de una nueva estructuración. Así, la imagen es un dispositivo político que enuncia al espectador la posibilidad de rearmar su espacio.

¿De dónde extraer enunciados si uno se enfrenta a palabras, frases y proposiciones articuladas en una territorialidad determinada? Siguiendo a Foucault, Deleuze señala que es necesario hacerse de un “corpus” (un conjunto de palabras, proposiciones, o actos de habla) que esté reglado formalmente por un poder que lo estratifica. Por lo tanto, una enunciación es una formación determinada de un conjunto de frases, palabras, etc. que expresan el corpus de una estratificación precisa del tiempo o la historia. Es decir que el lenguaje es una determinada manera de

existir que se enuncia infinitiva e impersonalmente como un haber o ser-lenguaje, dimensión en la que el lenguaje se da como un agrupamiento de sí mismo. Por lo tanto, debajo de cualquier enunciación hay un plano inmanente que otorga la caracterización representativa, significativa y referencial a la imagen. Ahora bien, dentro de un campo social, las expresiones (sean políticas o no, visuales o no) van a insertarse e intervenir en los contenidos para anticiparlos, para unirlos o separarlos de otra forma y provocar una estructuración distinta. Sucede, además, que las formas de contenido y de expresión son inseparables del estrato que las engloba. Ocurre que lo dicho y lo visto son entrelazados por la fuerza que ejercen el uno sobre el otro, produciéndose “intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de palabras” (Foucault, 2012, p. 49) que congenian en una enunciación. Por ende, todo estrato, aunque albergue elementos dispares, formaciones discursivas contrarias y en tensión, “no deja de tener una unidad de composición” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 512). Mas los estratos tienen una gran movilidad, y cada estrato es siempre capaz de repercutir en otro, independientemente de que haya un orden evolutivo o sucesivo que los aproxime. La estratificación, entonces, es la creación continua de un mundo que nace de la doble articulación de un contenido y una expresión.

En síntesis, los estratos son las formaciones históricas o capas sedimentarias que albergan tanto los objetos como los enunciados que les refieren. Todo aquello visible, decible y enunciable está, en última instancia, estratificado de manera histórica. Toda palabra es una expresión y toda imagen un contenido, formados

por la estructura histórica que los enuncian. Por ejemplo, en una imagen de una prisión, el contenido adquiere una forma y sustancia determinadas: los presos, el aislamiento, el “ilegalismo” cometido, el ejercicio de poder sobre el cuerpo apresado, o el inminente castigo policial a quien delinque son todas visiones manifestadas por la imagen, a partir de ella devienen visibles. A su vez, la expresión está también formalizada, aquello dicho por la imagen forma parte del estrato y nace de él: la imagen acompañada de un epígrafe que enuncia al delincuente y su crimen, o mismo al castigo propiciado. En definitiva, ninguna época es capaz de preexistir al enunciado que la expresa, ni a la visibilidad que la acapara: por un lado, “cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella; por otro, de un estrato a otro existe variación de la distribución, puesto que la visibilidad cambia de modo y los enunciados cambian de régimen” (Deleuze, 2015, p. 76).

Por ello, cada estrato está compuesto por una manera de decir y una manera de ver, y la formación discursiva, o saber, que en ella se forma y echa raíces, es la combinación de ambas. ¿Quiere decir esto que la fotografía es, entonces, una determinada formación discursiva, hija de su tiempo, solamente leída por quien se encuentre en el mismo estrato histórico? He aquí el corazón de este escrito, puesto que la fotografía es capaz de ejercer su poder sobre aquel espectador cuyo estrato puede no ser el mismo. La figura, o gesto, de la fotografía política traza una línea transversal que supera su propio estrato y alcanza aquella nueva formación que puede, aún más, incluirla y apropiarla. Pero esto no es indicador

de que, una vez recibida la fotografía, ella pierde su anclaje temporal; justamente, el poder de la imagen está en ser vehículo de la comunicación entre una estructuración y otra, de tal modo que su existencia es un desfase. Es esto lo que la hace un dispositivo, ella entabla una conexión entre una estratificación u otra y provoca el agenciamiento de una nueva formación enunciativa. Ahora bien, esto mismo puede ocurrir intrínsecamente en cualquier estratificación, puesto que más de un discurso puede formar parte de un mismo espacio “en el que diversos objetos se perfilan y continuamente transforman” (Foucault, 2002, p. 53).

Políticamente hablando, en esta coyuntura actual en la que se celebran 40 años del retorno a la democracia, varios discursos políticos han convivido dentro de este espacio democrático que ha sido agenciado cuando todo un pueblo decidió recuperar su poder de elección. En ese preciso instante, se solidificó un estrato social adunado por un nuevo saber, y es retrato de eso la primera imagen que aquí se ha seleccionado. En fin, lo visible y lo enunciable “son el objeto no de una fenomenología, sino de una epistemología” (Deleuze, 2015, p. 79), porque es el saber, en última instancia, el agenciamiento práctico que dispone la variedad de enunciados y visibilidades que le forman parte. Así, como dispositivo en sí misma, la imagen manifiesta un saber que se formaliza en el preciso instante que retrata. De este modo, para señalar a alguien desestratificado, completamente ajeno a la cultura que nos compete, bastaría entregar la imagen: en ella todo un saber está implícito, complicado, y expresa la estratificación a la que refiere la circunstancia fotografiada.

Entonces, ante la pregunta sobre qué enuncia la fotografía, se sugiere que no es ella sino la mismísima estratificación que a través suyo instala una narración que fija un vínculo entre los elementos (sean diegéticos o no) que la componen. Lo enunciado es la función que se ejerce verticalmente y permite decir, a propósito de una serie de signos, si éstos “están presentes en ella o no” (Foucault, 2002, p. 144). El enunciado es una función de existencia que pertenece a los signos y señala qué acto o agenciamiento colectivo los reúne, para quién significan y bajo qué condiciones son significantes. Dado lo cual, la fotografía, en tanto refiere a un estrato determinado, es ella misma un enunciado. Asimismo, dado que la fotografía nace del estrato al que remite, ella es también un agenciamiento. De ello nos ocuparemos a continuación.

3. La imagen como agenciamiento político

Todo agenciamiento es el proceso a partir del cual un estrato desdibuja sus propios límites y se configura un nuevo territorio o estrato donde diversos elementos heterogéneos son congregados. Esto quiere decir que considerar la imagen como tal señala cómo ella puede no solo mostrar la estratificación que justifica su nacimiento sino, además, liberarse de esa enmarcación histórica y permanecer abierta a nuevas sedimentaciones. Aquello que queda liberado y desestratificado, es diagramado y agenciado en una nueva formación enunciativa. El agenciamiento es aquel proceso por medio del cual la estructuración colapsa, de modo que el propio dispositivo agencial está estratificado pero guarda en sí el germen de la disolución. Constantemente el agenciamiento

quiebra y recompone las estructuras, porque no es otra cosa que un agente de remoción, es una “compleja constelación de objetos, cuerpos, expresiones, cualidades y territorios” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 326) que se ensamblan en determinados períodos de tiempo para formar distintos procesos de enunciación. Así, el agenciamiento se encuentra dentro de todas las estructuras, y permanece entre dos capas o estratos, y emerge del arreglo de elementos heterogéneos que se combinan en un proceso productivo, tal como la formación enunciativa.

¿Ahora bien, en qué medida la imagen agencia la estructura del espectador? En cierto aspecto, es posible pensar el mundo de la imagen como un gran texto, donde “todos los objetos que la componen están atravesados por el juego infinito del significante” (Anasuma, 1992, p. 47), volviéndose así polisémicos. Bajo esta interpretación, el mundo que aparece para el espectador es un mundo-imagen, el cual no es el producto de una actividad personal del sujeto, sino más bien “el conjunto de representaciones o de imágenes existentes en una sociedad” (Anasuma, 1992, p. 48): el espectador es partícipe de ese mundo-imagen que lo refleja. Se termina por formar así un infinito espejismo, producto del remitente estructural de la imagen. Pero, en última instancia, el mundo-imagen no remite a nada, porque no es la imagen del mundo, sino “el mundo mismo para quienes viven en ese mundo” (Anasuma, 1992, p. 50). Es decir, ¿a quién remite la fotografía? Nada más y nada menos que a la estructura de la cual surge como enunciación, la fotografía política esboza la narración que la fundamenta. Haciendo esto, ella se muestra como un dispositivo, como un agenciamiento que

desarticula las estructuras sociales que albergaron el acontecimiento del cual nace.

¿Qué evoca el sordo grito de Alfonsín? Aquella estructuración social que entregaba en su voz todo el poder y deseo de retornar a la independencia democrática, ¿cómo es posible observar allí esto hoy, cursando el cuadragésimo año? Porque el mundo enunciado va más allá del instante impreso en la fotografía, ella cuenta de una temporalidad más profunda, donde pasado y presente entran en contacto y se confunden. Esto se debe a que la imagen política no está solamente anclada en la estructura de la cual nace, sino que la deforma para que prevalezca la polivocidad de su enunciación. Totalmente abierta, la imagen sobrevuela todos los tiempos y se instala en un tiempo único y rectilíneo que comprende todas las sucesiones temporales posibles, amén de ello su polisemia y mundo abierto. Este tipo de imagen otorga una información precisa sobre el tiempo del suceso o la situación representada, y para que esta función sea posible fue necesario que ella se presentase de manera enteramente convencional y codificada. Sin embargo, rara vez una fotografía política cuenta con un solo hilo narrativo del cual se nutre, más bien capas se le suman o sustraen para formar una formación discursiva que simultáneamente esconde todas las demás formaciones posibles; esto es resultado de la polisemia del gesto visual. Este horror, por lo equívoco, no es solamente fruto de la constitución abierta de la imagen, sino también de la completitud que le da el espectador, también estratificado y también agenciamiento que colapsa toda estratificación de la que es parte: "Una presencia activa, múltiple, móvil, virtual, infinita: siempre hay

ya *algo* de imagen, *algunas* imágenes, *debajo* y *en* la imagen. Toda imagen es a la vez fondo y forma de otra, que nace de un fondo ilimitado de imágenes” (Bellour, 2009, p. 251).

En síntesis, la representación del espacio y del tiempo en la imagen es una operación determinada por la intención global de narrar el acontecimiento: “Lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo *diegéticos* y el trabajo mismo de la representación está en la transformación de una diégesis, o de un fragmento de diégesis, en imagen” (Aumont, 1992, p. 262). Dicha diégesis es una construcción imaginaria, un mundo ficticio de leyes propias que se ha configurado a partir de lo que es socialmente demandado, “por convenciones y códigos, por los simbolismos en vigor de una sociedad” (Aumont, 1992, p. 262). Es por ello que, como contrapartida de un Alfonsín que tiene el clamor del pueblo bajo la virulencia de su mano huidiza, el paseo solitario con Menem en la Quinta de Olivos contiene una configuración diegética distinta: una y otra imagen son fruto de una misma estructuración social y política. Sin embargo, el espectador de una y otra difiere de tal modo que la formación discursiva será distinta, la estructuración política y social ha cambiado, y el sentido de la imagen se nutre de diferentes estratos. Es por ello que toda representación de esta índole es referida por su espectador a enunciados ideológicos, culturales, y hasta simbólicos, sin los cuales no tiene sentido.

Es entonces que, en rigor de verdad, el relato político de la fotografía no es otra cosa que una formación enunciativa. En lugar de una narración, la cual se

apega a la estructura de la cual nace, la fotografía es un enunciado, o más bien la manifestación de una formación enunciativa. Alterando de esta manera los términos, es entonces posible proponer la natural solidaridad que hay entre la imagen y su espectador, puesto que uno y otro terminan por acabar el enunciado de la estructuración determinada que los convoca. En simples términos, esta imagen es en sí misma polisémica, y su significación será determinada por el estrato del que nace y que la recibe como juez y crítico. ¿Cómo es esto posible? Ocurre que, como señala Barthes, la fotografía es el devenir de uno mismo como otro, “una disociación ingeniosa de la consciencia de identidad” (Barthes, 1980, p. 28). Todo lo fotografiado adquiere el privilegio de verse a sí mismo porque la fotografía “transforma el sujeto en objeto” (Barthes, 1980, p. 29), es más, dado que en la formación enunciativa no hay, a decir verdad, ni objeto ni sujeto sino un agenciamiento histórico determinado, la fotografía hace que la estructuración que “saca” la foto de un acontecimiento se convierta en lo enunciado. La imagen política es, al fin y al cabo, la conjugación de la imagen-visual (en este caso la foto) y la recepción de la estratificación que completa el enunciado primigenio.

¿En qué medida es la fotografía un agenciamiento? ¿Por qué es la imagen-visual un dispositivo? Porque emancipa al espectador, quien a partir de entonces puede acompañar la enunciación abierta de la foto, o mismo criticarla, y transformar el relato para apropiárselo. Como espectador, las fotos “vienen del mundo a mí, sin que yo lo demande” (Barthes, 1980, p. 33), no son más que imágenes que se presentan insólitamente y muestran aquel mundo dentro del

cual vivo. Emancipado, entonces, adquiero un punto de vista que habilita el juicio de la estructura en la cual, hasta ese momento, me veía involucrado.

4. ¿Qué tanto puede emanciparse el espectador de la coyuntura que lo amerita?



Esta pregunta cala hondo en el dominio que tiene la imagen sobre el espectador, el cual es, al mismo tiempo, una configuración pasiva/receptiva y activa; porque, si bien el interlocutor de la imagen yace inmóvil en un tiempo y espacio estructurados, el escrutinio solicitado por el enunciado inconcluso de la fotografía amerita el traspaso y superación de la estratificación. Es evidente que la fotografía, en cuanto tal, es más que la manifestación de un suceso estructurado, ella es la apertura total de la articulación discursiva dentro de la cual transcurre el evento: “Las fotos abren otro tiempo: un pasado del pasado. Un tiempo segundo y diferente” (Bellour, 2009, p. 78), o, complementando la declaración de Bellour, la posibilidad de una diferenciación en el corazón del tiempo estructurado.

Y he aquí que, además de verse el espectador sumergido en un tiempo donde capas de presente coalescen (siendo posible entonces para él vivenciar más de un tiempo a la vez), es protagonista de su propia paradoja, como señala Rancière (2021). Pues bien, claramente el filósofo francés desarrolla su tesis en torno al espectador del drama teatral, por lo que aquí se utilizará la noción de espectador de modo análogo, porque así como “no hay teatro sin espectador” (Rancière, 2021, p. 10), es evidente que tampoco hay imagen. Ciertamente, la diferencia estará en que nuestra lectura pretende desdibujar los límites que se trazan entre espectáculo y expectante, confundidos en las estructuras socio-políticas que les dan nacimiento. Al momento de ver la imagen, el espectador se sumerge en ella y forma parte de su mundo visual, tan solo después se retracta de este avance y emite un enunciado, ya sea reflejando, ya sea delimitando la formación enunciativa de la fotografía. ¿Por qué entonces aseverar que el espectador se emancipa? Puesto que, siendo la imagen un agenciamiento, ella no es otra cosa que una acción llevada adelante por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Los cuerpos instanciados en la fotografía, pertenecientes al acontecimiento, se mueven en cuanto un enunciado brota de sus gesticulaciones inacabadas, al mismo tiempo, el cuerpo social del espectador es llamado a moverse: se trata de una transferencia de poder, donde los cuerpos primeros contagian el agenciamiento y formación de enunciados a los segundos. Es así que el espectador es sustraído de la posición del observador “que examina con toda calma el espectáculo que se le propone” (Rancière,

2021, p. 12), y arrastrado al punto que no tiene más opción que actuar frente a la imagen, completarla con una nueva enunciación. De este modo, al igual que el teatro, la imagen que se instala como enunciado político es una formación que conlleva la idea de comunidad como presencia en sí, es decir, una manera de ocupar un lugar y un tiempo como un cuerpo actuante: “Un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas” (Rancière, 2021, p. 13). La emancipación del espectador comienza donde termina el gesto de la imagen, cuando la oposición entre mirar y actuar es cuestionada de manera intrínseca por la fotografía que le ha presentado a la estratificación social y política su propia imagen como objeto; se comprende así que “las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción” (Rancière, 2021, p. 19).

En suma, ver la imagen es propiamente una acción que confirma o transforma la disposición de los cuerpos y los objetos, porque emite un enunciado en cuyo seno se encuentra una estratificación social determinada. De allí que el espectador reconfigura la imagen al asociarla con una historia que le pertenece: que ve, siente y comprende en la medida que compone “su propio poema” (Rancière, 2021, p. 20). Ahora bien, para Rancière esto representa una distancia indisoluble, porque entre el maestro y su ignorante llamado a la acción hay una brecha que restringe todo lo que no sea aquella tercera cosa de la que ninguno es propietario, ni posee el sentido, y que se erige entre ambos “descartando toda transmisión

de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Rancière, 2021, p. 21). Y, sin embargo, la emancipación del espectador es el brinco por sobre este clivaje, ya que su agenciamiento es la reapropiación de una relación consigo mismo, perdida en el proceso de separación. Es decir, el espectador cae en la cuenta de la estratificación que le involucra, del enunciado que lo toma a él por objeto, del que solo queda una imagen, un relato o formación discursiva totalmente abierto; es así que el espectador cierra esta brecha asumiendo la tarea de estratificar la imagen, tras leer en ella el gesto visual que lo involucra e interpela como miembro del cuerpo social apelado:

Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre territorios. (Rancière, 2021, p. 23)

Todo espectador deviene un agente de su formación discursiva, y toda formación discursiva crece en el seno de una nueva formación enunciativa que la comprende y fundamenta: todos devienen espectadores de la misma historia, aún cuando individualmente sus configuraciones narrativas difieran radicalmente. En síntesis, la emancipación

del espectador es el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre los agentes colectivos de la única historia estratificada y los individuos del cuerpo colectivo paciente. Tras esta ruptura, adviene el reconocimiento de que uno es un cuerpo sitiado y estructurado por una formación enunciativa dada, y que es incitado a revisar esta articulación, a colegir la propia estratificación.

5. Conclusión

Acompaña a esta última imagen la pregunta de cómo, entonces, opera la fotografía un agenciamiento político en los cuerpos estratificados. Se ve aquí el modo en que el simple contraste entre la primera y última imagen evoca el surgimiento de una nueva enunciación. En lugar de una totalidad esperanzada que apoya a quien será símbolo del retorno a la democracia, se observa la soledad absoluta de un gobierno saliente. ¿Qué vemos nosotros, espectadores vivientes, en los que 40 años de este proceso han sido llevados a cabo? ¿Qué veo yo, lector estratificado totalmente ajeno a aquellos tiempos, dado que aún no había nacido? Entre-imágenes, acontece una transferencia de poder que, tras el abandono del pueblo desilusionado, se deposita tácitamente en la figura del presidente por venir. He aquí que dentro de un enunciado dos discursos emergen como contrarios, anunciando la brecha irresoluble que nosotros, espectadores, debemos subsanar.

En efecto, los procedimientos de la crítica social tienen como fin la “curación de los incapaces”. Estridentemente la imagen interpela a quienes aún no comprenden el sentido de lo que ven, quienes no

saben ordenarse bajo la nueva configuración de saber que reclama nuevos enunciados. Es menester registrar el discurso y provocar la acción en quienes aún permanecen ciegos a la novedad. El agenciamiento de la imagen-política, particularmente de la fotografía, es operar la reconfiguración de lo perceptible y pensable, de lo visible y decible; sencillamente, de lo enunciable. Asimismo, es también “modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades” (Rancière, 2021, p. 52). El disenso entre una foto y otra pone en relieve la evidencia de lo que es percibido y pensable, al mismo tiempo que la división entre “aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2021, p. 52) y los que no.

En conclusión, hay una pedagogía oculta de la imagen, porque ella moviliza la toma de consciencia y reestructuración sociopolítica del espectador. La imagen es un dispositivo político que enseña el acontecimiento del que se ha formado parte. Asimismo, con la imagen se perpetúan las enunciaciones y estratificaciones, razón por la cual el arte es tan eficaz. La imagen es el dispositivo que define el modo en que los cuerpos, sus demarcaciones espaciales y hundimientos temporales, están “juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, 2021, p. 57). Un breve vacío se ubica entre el acontecimiento y el espectador, donde uno y otro entran en juego y se retroalimentan activamente, gestando una bella figura de diástole/sístole, uno llenando al otro, uno vaciando al otro: entre ambos, la polisemia de la imagen, la pura virtualidad temporal que se actualiza ora en una u otra estratificación que ha optado por hacerla suya o

rechazarla. Acaezca una u otra alternativa, la imagen seguirá por siempre abierta.

Referencias bibliográficas

Anasuma, K. (1992). La cualidad estética del texto cinematográfico. En *Christian Metz y la teoría del cine* (págs. 47-57). Catálogos Versión.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Éditions de l'Etoile.

Bellour, R. (2009). *Entre-Imágenes: Foto, Cine, Video*. Colihue.

Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Paidós.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas*. Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de la imagen*. Adriana Hidalgo editora.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2012). *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Eterna Cadencia.

Manguel, A. (2002). *Leyendo imágenes*. Editorial Norma.

Morawski, S. (1977). *Fundamentos de Estética*. Ediciones Península.

Ranciere, J. (2021). *El espectador emancipado*. Manantial.

Felipe Andrés Matti
Licenciado y Profesor de Filosofía (UCA)
Becario doctoral UCA-Conicet
Profesor Titular de Historia del Arte II
(Escuela Nacional de Museología, Buenos Aires).
mattifelipeandres@uca.edu.ar