

AISTHESIS

Revista Chilena
de Investigaciones
Estéticas

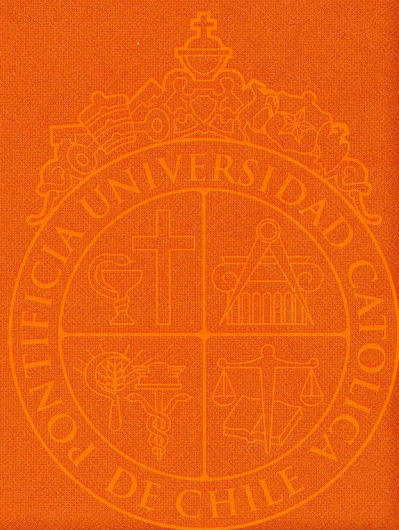


IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LENGUAJE

José Pablo Concha

*Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica De Chile*

Aquí se pretende reflexionar sobre lo propiamente fotográfico y sobre la calidad de lenguaje de la imagen fotográfica. Esta condición (de lenguaje) se considera desde las posibilidades simbólicas de la fotografía, descentrando este problema de la urgencia de encontrar una equivalencia entre la estructura del lenguaje visual y la estructura del lenguaje verbal. Finalmente se aborda la idea de lengua a partir de la presencia vinculante que propone W. Benjamin, y las aperturas de interpretación que esta idea levanta en la imagen fotográfica.

Here we ponder on what is the properly photographic thing and on the language quality of the photographic image. Such language condition is considered from the symbolic possibilities of photography, releasing this problem from the urgency of finding an equivalency between the structure of visual language and the structure of verbal language. Finally, we analyze the concept of language from the binding presence proposed by W. Benjamin, and the interpretation opening that this idea arises in the photographic image.

La fotografía se problematiza, entre otras cosas, en el momento que no distinguimos claramente cuál es el campo en que se hace eficiente como modo de conocimiento. ¿Qué es posible conocer o iluminar por medio de la fotografía? Esta pregunta nos sitúa en un ámbito difuso. Aparecen las nociones de tiempo y espacio, objeto y sujeto y mediatización.

El acercamiento hacia la fotografía se verifica en la cotidianeidad. La distancia que tenemos con ella es prácticamente nula y desde allí se hace compleja la relación de sujeto que observa al objeto, por lo tanto se dificulta la definición de las nociones propuestas. Para aproximarnos a la fotografía nos vemos obligados a efectuar una agrupación de imágenes. Esto nos permitirá reconocer cierto tipo de fotografías que comparten algunas estrategias comunes, formales y de contenido, es decir, los géneros. En estos géneros fotográficos, como fotografía documental, fotografía periodística, fotografía científica, fotografía artística, fotografía familiar, etc. se advierten diversos tipos de imágenes que usan códigos estéticos y de lenguaje disímiles, lo que hace muy complejo el modo de abordar sistemáticamente, desde la teoría, bajo un modelo común, a todas ellas.

Nos haremos, nuevamente, la pregunta sobre la fotografía. Decimos “nuevamente” porque ésta ya ha sido realizada en innumerables ocasiones desde diversos puntos de vista a lo largo de su historia, desde la historia del arte como de la estética. ¿Qué es la fotografía? Esta pregunta nos obliga a tratar de llegar a lo propiamente fotográfico, es decir al ser de la fotografía. Heidegger en *Ser y tiempo* nos señala que al formular la pregunta por el ser, de alguna manera “nos movemos desde siempre en una comprensión del ser” (28). Habrá un conocimiento implícito que nos permitirá hacer la pregunta que nos guíe en dirección a la respuesta; esto no significa una acción inútil por cuanto la respuesta esté ya dada, sino que de alguna manera el campo al que se alude está demarcado. El uso de la fotografía, al estar ampliamente masificado, genera un campo de conocimiento que se muestra claro e inequívoco (el uso común dirá: la fotografía es un registro de la realidad). Desde aquí se hace necesaria esta pregunta ya que rápidamente advertiremos que esta claridad es, en realidad, confusión. Se tratará entonces, de comprender la fotografía y su particular manera de producir una imagen, a través de un medio mecánico.

Hacer la pregunta por la fotografía, crea un modo de relación especial entre quien pregunta y lo preguntado. La relación será una búsqueda que permitirá dar sentido a algo que se muestra difuso. Esta relación será distinta de quien se vincula con la fotografía de manera pasiva, considerándola como un útil, o sea, la relación convencional (comunicacional, documental, etc.); aquí el modo de relación es por medio de la pregunta y ésta moviliza. La fotografía es un ente que se relaciona de un modo particular con quien la interroga. Este trabajo tratará de reflexionar sobre ese vínculo como modo de conocer a la fotografía.

¿Qué es aquello que se muestra difuso? La transparencia de su lenguaje. Este lenguaje vehicula la comunicación entre el sujeto y el objeto y es lo que se muestra difuso. Al referirnos a la transparencia del lenguaje, se podría pensar en cierta facilidad en su lectura o decodificación, pero es precisamente allí donde se sitúa la mayor complejidad. Debemos preguntarnos, entonces, por el lenguaje fotográfico y antes de esto por el lenguaje. La fotografía y la palabra comparten un rasgo que hace que dirijamos la mirada a ésta para comenzar a comprender a aquella. Este rasgo lo podríamos definir a través del uso: tanto la palabra como la fotografía desaparecen en tanto son usadas. A esto nos referimos cuando hablamos de transparencia. Humberto Giannini en su libro *Metafísica del lenguaje* (1999), nos dice: “El lenguaje, antes de ser un dato que se entrega pacíficamente a la visión contemplante, antes de ser una técnica al servicio de las ciencias, es uso. El verbo lleva y trae el mundo a sus espaldas, lo coloca, lo ilumina; reduce sus formas infinitas a su propio estilo...” (23). Giannini nos muestra el lenguaje como instrumento en uso, pero, antes de conocer los alcances y posibilidades del lenguaje como significante, como portador de significados específicos, antes de tomar conciencia de esta característica propia del lenguaje, éste es usado. Antes de ser pensado es usado. Más adelante Giannini agrega: “Dentro de este horizonte, del instrumento me sirvo y, sirviéndome lo “conozco”. Esta modalidad cognoscitiva me cierra el acceso al interior de las cosas, tanto que en la intimidad misma del uso el objeto se me transparenta, pierde para mí, ponderabilidad y consistencia” (Ibid. 25). Frente a la necesidad de sacar un tornillo tomo la herramienta adecuada (destornillador) y procedo a realizar el acto que me

llevará al fin buscado. En ningún momento me detengo a pensar en el destornillador, éste desaparece frente al tornillo liberado. Es cierto que la herramienta es usada y por tanto hay un ámbito de conocimiento que permite optar por el destornillador y no por el martillo, pero este vínculo no permite acercarse al "interior de las cosas", es decir, no la conocemos en su sentido más profundo. La usamos por las opciones que nos entrega el sentido común. El mundo es transformado en palabra, pero seguimos mirando al mundo a través de la palabra y no nos detenemos a observarla, a considerarla, a "ponderarla", tan sólo la usamos para un fin que está fuera de ella, esto es conocer el mundo.

La fotografía también se transparenta. La dificultad de conocer a la imagen fotográfica está dada por su insuperable capacidad mimética. En el uso habitual decimos "que bien aparece fulano en la fotografía" o "que mal", no hablamos de "similitud" sino de "aparición". Es el sujeto que "aparece" frente a los ojos, producto de la fotografía. En la pintura realista o hiperrealista buscamos el "parecer", el parecido entre lo pintado y el modelo. Inevitable es el acto de reconocer lo que la fotografía nos muestra, en el tipo de fotografía que sea. Entonces no observamos la fotografía misma, sino que ésta se transforma en un medio para llegar a otra cosa. El arte sería un tipo de signo intransitivo, es decir, aquel tipo de signo que antes de todo exige la atención en sí mismo. La fotografía se ve impedida de ello. Inevitablemente se nos muestra como un útil, en tanto sirve para reconocer y ver aparecer aquello que no está, pero que se hace presente por la fotografía.

Cuando decimos que la fotografía se nos presenta como un útil, no queremos decir que esto sea siempre así. Habrán géneros que se alejen de esta condición más que otros. Lo que nos preocupa es considerar a la fotografía como lenguaje, lenguaje que es el vínculo. La fotografía comunica. Esto quiere decir que en ella existe un conjunto de elementos que se articulan de una manera particular, propia, para movilizar contenidos codificados hacia un receptor capacitado para decodificar dichos contenidos. (La cultura occidental produce la imagen técnica y el hombre occidental aprenderá rápidamente a *reconocer* lo que la imagen le ofrece, asumiendo la transparencia de su lenguaje; esto no es así en todas las culturas.). La fotografía será un tipo de lenguaje. Esto nos obliga a pensar en una sintaxis fotográfica: estructuras propias de la fotografía que una vez aprendidas nos permitirán leer con cierta exactitud el contenido propuesto. Esta necesidad de leer adecuadamente, convoca dos necesidades: primero reconocer los elementos constituyentes de la fotografía y luego un método hermenéutico. De esta manera podremos ir demarcando el vínculo y acercarnos al sentido propuesto por la imagen. Hablar de imagen, relativo a la fotografía, puede parecer una redundancia ya que se asumirá que lo es, pero frente a la diversidad de tipos de imágenes es conveniente, metodológicamente, precisar definiciones. ¿Qué entendemos cuando hablamos de imagen? Hablamos de un fenómeno que se nos presenta a la mirada y que nos remite a algo que no es él. Será, entonces, algo que tiene un contenido más allá de sí mismo. La definición más básica de signo es "algo que ocupa el lugar de otra cosa" (Eco 1970). En este caso es algo constituido por un contenido que no es él. Cuando decimos contenido nos referimos a cierto mensaje articulado por medio de elementos sintácticos propios.

Vilem Flusser propone la siguiente definición para imagen: "Superficie llena de significado en la cual los elementos se relacionan mágicamente" (Flusser 1990). Si atendemos a la condición de "superficie" de la imagen, inmediatamente pensamos en cualquier soporte que contenga una "imagen" con la condición básica de bidimensionalidad, en oposición a la tridimensionalidad de la "realidad" (dejamos entre comillas este concepto). Esta superficie estará llena de significado, es decir, en ella se articula un contenido o mensaje constituido por aquellos elementos que le son propios (luces, sombras, etc. en fotografía; líneas, colores, etc. en dibujo). La articulación de estos elementos será, según Flusser, mágica, en tanto que en la imagen la relación entre sus elementos no es lineal, sino, circular. Al momento de reencontrarnos con una imagen, podremos optar libremente por el espacio en que iniciaremos su lectura, nada nos obliga a tomar un camino lineal como en un texto escrito. El condicionamiento cultural de la lectura dice que leeremos una imagen como leemos un texto, es decir, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, pero una vez realizado el acto decodificador, podremos iniciarlo por otro extremo y terminar por donde antes habíamos empezado. Esta característica, que puede parecer poco relevante o evidente, determina una especificidad. La imagen como texto (es decir donde se propone un mensaje) permite el "eterno retorno" al inicio y al final e incluso invirtiendo las funciones de estos últimos. Todas estas especificidades, que son propias de la imagen en general, también lo son de la fotografía. Trataremos, ahora, de reconocer las propiedades particulares de la fotografía.

¿De qué hablamos cuando decimos lenguaje fotográfico? Nos referimos a aquello que distingue a la fotografía de cualquier otro modo de crear una imagen y de su especial manera de articular sus elementos sintácticos. Habría entonces un lenguaje fotográfico. ¿Cuáles son aquellos elementos que nos permitirán hablar de lo fotográfico?

La imagen fotográfica es producto de la técnica, la que entenderemos como un conjunto de conocimientos teóricos aplicados (Flusser 1990), es decir, abstracciones teóricas que permitirán crear un medio para conseguir un fin práctico. En la fotografía tradicional (entendida como la anterior a la digital) concurren la óptica, la mecánica y la química. En la era digital la imagen estará construida por una serie de ceros y unos que, como lenguaje computacional, se traducen a una imagen en la pantalla del computador, la que luego será impresa. Acotaremos nuestra reflexión a un tipo de imagen capturada desde la realidad sin manipulación posterior al momento de ser registrada, la que reconoceremos como fotografía tradicional. En este tipo de fotografía la mecánica es aplicada al aparato fotográfico, el que será un conjunto de piezas que deberán operar enlazadamente. La óptica está referida a los objetivos, los que están conformados principalmente por un grupo de lentes que tienen por función transmitir la luz desde el exterior hasta el negativo. Esta luz será "capturada" por las sales de plata, las que luego de ser energizadas deberán ser reveladas con el químico adecuado. La fotografía digital elimina la química e incorpora la electrónica. Siempre concurren la mecánica y la óptica. La fotografía será, entonces, el registro, a través de la técnica, de una situación encontrada en la "realidad", la que será

transformada en imagen y susceptible de ser almacenada y reproducida. Si ya precisamos las características materiales de la fotografía, el cómo se consigue una fotografía, trataremos de entender, ahora, qué nos muestra la fotografía.

Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* (1994) realiza un recorrido analítico sobre lo fotográfico, donde reconoce la calidad particular de signo que es la imagen fotográfica. La singularidad fotográfica será la "huella", dice Dubois, en este caso electromagnética, del referente, es decir, la necesidad de la presencia material de lo fotografiado. Dubois dirá que según las categorías peircianas (Charles S. Peirce) del signo, la fotografía ya no será un icono, ni un símbolo, porque aquel alude a la similitud como determinante para su condición de signo y por otro lado la convención general otorgará la calidad de símbolo a una determinada imagen. La fotografía será un "index", es decir, aquel tipo de signo que es tal por la "contigüidad física del signo con su referente" (Ibid. 42). Será la "huella" que deja el referente. Dubois cita más adelante a Roland Barthes quien dirá en la *Cámara lúcida*: "el nombre del noema de la fotografía será, pues: eso ha sido". Esta condición de index (como presencia obligada del referente) de lo fotográfico resulta imprecisa en el momento en que encontramos otras "huellas" por medios "fotográficos" (a través de material fotosensible), pero obtenidas sin la presencia de ningún referente, por ejemplo los fotogramas, esto sin considerar la utilización de la categoría temporal de la afirmación "eso ha sido" y lo confusa que ésta resulta. Para evitar dislocaciones conceptuales precisaremos, nuevamente, que la fotografía será: el registro (luego aclararemos de qué registro se trata), a través de la técnica, de un suceso encontrado en la "realidad", transformado en imagen y que podrá ser almacenada y reproducida por medios fotoquímicos. La exclusión de la "fotografía digital" de este análisis se sostiene en que consideramos que la imagen producida por este medio, anecdóticamente ha sido llamada fotografía, dada la similitud de ésta con el registro de las sales de plata. Al demarcar nuestro análisis a la fotografía tradicional, se determina un centramiento en una imagen capturada a través de un solo acto, sin manipulación posterior. La fotografía digital, por definición, es manipulación de imagen. Será, entonces, un código otro que plantea nuevas preguntas semiológicas y estéticas.

El problema del lenguaje fotográfico nos propone una serie de dificultades teóricas y acercarnos a una demarcación del campo de lo fotográfico es comenzar a resolverlas.

Ante la pregunta de qué es posible conocer por medio de la fotografía, la única respuesta posible es: "una ficción". Todo cuanto muestra la imagen fotográfica es una ficción. La condición de registro se verá puesta en cuestión, en tanto registro de algo que "ha sido". Eso que "ha sido" nunca ha sido sino que siempre será proyecto de ser. La fotografía como prueba de verdad ya no se pone en duda a partir de la subjetividad del fotógrafo, ni del traspaso de una realidad tridimensional a un soporte bidimensional, ni la transformación a escala de grises de una realidad cromática. En este caso de lo que se trata es de preguntarse por el tiempo y el espacio. En la fotografía operan varios "tiempos"; uno el de la toma, es decir, el momento en que la cámara obtura. Técnicamente al aparato fotográfico se mantiene abierto el "tiempo" necesario para que pueda ser registrado, por las sales de plata de la

película, lo que ha sido fotografiado. Las condiciones luminosas determinarán este "tiempo"; un tiempo extenso con pretensión de instantaneidad, desde el momento en que lo observamos como una "imagen fragmento" (la fotografía se lleva a cabo a partir del impacto de la luz, por una fracción de segundo, es decir, un "tiempo", a las sales de plata) de una totalidad mayor, como podríamos considerar las veinticuatro horas del día. El estado circunstancial del fotógrafo será otra variable temporal. Podríamos hablar del tiempo interior del creador que condiciona aquello que será registrado. Habrán tiempos agitados y otros reposados. Otro tiempo es aquel que se tome el observador para recorrer la imagen y distinguir aquello que la fotografía propone, sin olvidar el tiempo interior del observador. Tiempo interior llamaremos al estado variable de percepción determinado por el estado de ánimo. Finalmente, y aquí nos detendremos, llegamos a la ilusión de la fragmentación del tiempo. ¿Cómo se podrá fragmentar aquello que es una construcción teórica, con pretensión de eterno y continuo movimiento hacia delante?

Hacernos la pregunta por la fotografía ya no es por la luz como elemento definitorio, sino por el tiempo. La fotografía será la ilusión del tiempo fragmentado. El tiempo será entendido a partir de la acumulación de acontecimientos que se suceden unos tras otros, sin la posibilidad de volver a aquellos que ya han pasado. Será el ser humano quien leerá esta constante sucesión o progresión de hechos como un perpetuo devenir. Estos hechos se ordenan en una linealidad sin retorno y en eterno movimiento: será el proyecto de ser del hombre moderno. El hombre en la medida que acontece, incorpora perceptivamente este acontecer como una linealidad temporal. La lectura lineal de la historia como una sucesión causal de situaciones, ordena este devenir. El hombre vivirá, entonces, sometido al tiempo. Este incesante devenir nos evidencia la imposibilidad del presente, en el instante que se actualiza se consume; llegar a ser, es no ser; se es siendo. ¿Cómo podremos hablar de fragmentar el tiempo sin considerarlo una pura ilusión o construcción intelectual y, peor aún, hablar de detener el tiempo y congelarlo en un "eterno" presente?¹ Todas estas posibilidades se nos derrumban y nos quedamos con lo único que puede ser la fotografía: una aparición simbólica. Sería una quietud eterna que el observador al no tener ninguna posibilidad de identificación con la realidad, sino a través de una ilusión, la liberará de una referencialidad rígida y así se abrirá a infinitas posibilidades de interpretación. Símbolo a partir del momento en que la fotografía es una pura creación, es decir, un signo intransitivo, que se recrea infinitamente en quien lo observa. Ricoeur propone la siguiente definición de símbolo: "Llamo símbolo a toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero" (1975).

La otra variable que se muestra como necesaria de esclarecer, es el espacio. Heidegger condiciona al ser a la urgencia de verificarse en un estar. El ser se conoce en una temporalidad y espacialidad específicas, es decir, "el ser arrojado al mundo". El ser acontece necesariamente en un espacio. Podríamos decir, tal vez, invirtiendo

¹ Para profundizar en los conceptos de "tiempo" y "espacio" en la obra de Husserl y Heidegger, remitirse al libro de Kuropulos, Petrus. *El tiempo en el hombre*: Ayuso, 1970.

los factores, que el espacio es en la medida que el ser se hace presente. En la fotografía el espacio registrado no es independiente al fotógrafo, no es una "realidad" fuera de él, sino que, es en el momento que es fotografiado y como fotografía se hace un espacio especial y nuevo. Es obvio que sin la presencia del fotógrafo el espacio no podrá ser registrado, no aparecerá la circunstancia del fotógrafo. Estando el fotógrafo, está su tiempo y su espacio, pero registrado simbólicamente en otro nuevo.

Una vez aclarado el problema de las particularidades de la fotografía, como construcción de imagen, trataremos de defender la tesis de la necesidad de considerar a la fotografía como lenguaje. Eco, revisando a Lévi-Strauss, nos dice que no hay que caer en el prejuicio de considerar lengua sólo a aquella que posea la doble articulación que nos enseña la lingüística. Habrá distintas maneras de comunicar un contenido, por ejemplo las imágenes, a las que no es necesario tratar de ajustarle posibles dobles articulaciones para que accedan a la categoría de lenguaje. Recordemos que el lenguaje es el vínculo entre sujeto y objeto (éste, entendido como fenómeno portador de un contenido articulado de manera específica) que se hace transparente en el uso. La necesidad de reconocer un lenguaje fotográfico se funda en el otorgamiento de funciones a la fotografía que escapan a sus posibilidades, por ejemplo su supuesta condición de "index" (Dubois 1994) que la deja atrapada con su referente inexorablemente. La fotografía es un lenguaje y éste es una abstracción de la realidad que permite conocer al mundo; "El lenguaje en sí mismo, en tanto que medio significante, exige ser referido a la existencia" (Ricoeur 21). La fotografía es otra abstracción que permitirá de otra manera conocer al mundo, nos alejamos de la materialidad del mundo, para acercarnos a él de manera simbólica.

Cuando nos enfrentamos a una fotografía (siempre en el sentido de fotografía tradicional) nos encontramos con un soporte, a veces autónomo y otras veces formando parte de un conjunto, plano donde observamos un grupo de tonos grises, negros y blancos, dando forma a imágenes icónicas, que serán la codificación de la percepción de la luz (Eco 1972). Esta codificación del fenómeno luminoso será una traducción de éste a las posibilidades del medio fotográfico. "Por supuesto podemos considerar una solución técnica dada como representación de una experiencia natural porque, en nosotros, se ha formado un *sistema de expectativas*, codificado, que nos permite introducirnos en el universo de los signos propios del artista" (Eco 1972).

Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influida por nuestra expectativa. Nos enfrentamos con la creación artística como aparatos receptores ya sintonizados. Esperamos encontrarnos ante un cierto sistema de notaciones, una cierta situación en el orden de los signos; y nos preparamos para concordar con ella. En este sentido, la escultura ofrece ejemplos aún mejores que la pintura. Lo que vemos ante un busto corresponde a nuestra expectativa y, de hecho, no lo vemos como una cabeza cortada... Quizá por esa misma razón no nos sorprende la ausencia de color en una fotografía en blanco y negro².

2 Cita a Ernst Gombrich del libro *Art and illusion*. Washington: ??, 1960. en Eco, Umberto. "Semiología de los mensajes visuales". *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Las formas que toman los tonos de grises y el blanco y negro, son *traducidos* como la “aparición” (y no la representación) del objeto fotografiado, producto del entrenamiento de nuestro aparato perceptivo sensible a la luz. Nuestra mirada reconocerá aquellas formas sin considerar que éstas son una pura convención, que en realidad son una abstracción del mundo como lo es la palabra.

El ejercicio de describir a la fotografía como lenguaje, nos conduce a revisar el trabajo de Erwin Panofsky y su método iconográfico como primer acercamiento a aquello que se nos presenta complejo (la imagen fotográfica). Este método nos servirá para describir a la imagen y a los elementos que la constituyen. Será el punto de partida. Este método nos propone el reconocimiento de formas por medio del *código iconográfico*, los que en lenguaje de Prieto (Eco 1972) serán las *figuras*, es decir, formas reconocibles pero inconexas, las que luego de reconocidas permitirán su articulación, para de esta manera, poder acceder a un plano más complejo de significación, o sea, el *sema* (Eco 1972) o enunciado o sentido. Desde aquí volveremos a Ricoeur (1975) para otorgarle el sentido de símbolo, antes mencionado, a la imagen fotográfica. La pregunta es, ahora, ¿cómo accedemos al sentido de este símbolo? Responder a esto será, espero, la aclaración de aquello difuso de la fotografía.

Si hablamos de la condición simbólica de la fotografía (en el sentido dado por Ricoeur al símbolo) las posibilidades de significación se expanden ampliamente. Cada observador podrá *leer* la imagen según su propia experiencia. Esta lectura será el acto hermenéutico. Todo interpretar es comprender, nos dice Gadamer en *Verdad y método* (1997). Esta interpretación, que deviene comprender, deberá ajustarse a las posibilidades que el objeto de interpretación le otorga, es decir, no se podrá interpretar sino aquello que, en este caso, la fotografía permite.

Una vez demostrada la imposibilidad de la fotografía de ser mediadora de una realidad a otra, las posibilidades interpretativas se abren según la competencia de quien interpreta; la mediación será desde el mundo significativo propuesto por la imagen fotográfica, hacia el mundo de quien comprende.

En resumen la fotografía será un tipo de signo especial que llamaremos símbolo (Ricoeur 1975) y que nos remite a una ficción, esta ficción (imagen fotográfica) toma forma a partir de las particularidades técnicas, la que se materializa en la gama de grises que van del blanco al negro, y remite a un mundo creado por el fotógrafo.

Al hacernos la pregunta por la fotografía nos encontramos con categorías temporales y espaciales que determinaron la ruta de reflexión. El tiempo y el espacio determinarán la especificidad de la fotografía frente a otras maneras de creación de imágenes, en este caso, técnicas. El contenido comunicable de la fotografía nos condujo a la justificación de la condición de “lenguaje” de ésta. Inevitablemente dirigimos la atención hacia la semiología para encontrar las equivalencias entre la lingüística y la imagen; esta reflexión ha sido fértil (antes que nosotros) hasta el punto de encontrar innecesaria la condición de la doble articulación (fonemas y monemas) para considerar la fotografía como lenguaje³.

3 Para profundizar sobre el problema de la doble articulación del lenguaje llevado a la imagen, consultar “Semiología de los mensajes visuales” en Eco, Umberto. *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Al encontrarnos con el texto *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* de Walter Benjamin, el campo se expande a márgenes muy amplios que exceden los límites de este trabajo, pero no por ello dejaremos de hacer mención a la apertura reflexiva a que nos obliga.

Como dice Elizabeth Collingwood-Selby, comentando este texto, la primera impresión al comenzar la lectura es de desconcierto. Benjamin nos arroja sin contemplación al ámbito metafísico. Todo objeto o sujeto natural es lengua en tanto es espiritual. Habiendo contenido espiritual éste es comunicable ineluctablemente. De un salto el autor nos sitúa en un espacio especial. Ya no serán lenguaje sólo aquellos dispositivos abstractos cuya función es vehicular contenidos a otros, sino que todo es lenguaje en tanto es espíritu. La pregunta es ¿a qué se refiere Benjamin con espíritu? Benjamin nos dice: "Un ser que estuviese enteramente sin relaciones con la lengua es una idea; pero esta idea no puede resultar fecunda ni siquiera en el ámbito de las ideas que definen, en su contorno, la de Dios" (Collingwood 1997). Todo aquello que se sitúe en nuestro tiempo y espacio, podríamos decir que compartiera nuestras mismas coordenadas, comunica en tanto su estar es vinculante: la cosa se me muestra y este mostrar es comunicar, por lo tanto, es lengua. La comunicación de las cosas será presencial, estando comunican su ser. Benjamin dirá que esta comunicación es imperfecta porque sólo es perfecta la lengua cuando nombra y sólo el hombre nombra: "La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre..." (Collingwood 144). Las cosas no nombran, por lo tanto son imperfectas. Aunque las cosas sean imperfectas en su comunicación, comunican; y lo que comunican es su espíritu. Habrá una identificación entre el espíritu y la lengua. Esta afirmación tendrá alcances tan extraordinarios que le permite a Benjamin vincular la filosofía con la religión en tanto compartirán una característica fundamental, la revelación. La lengua y el espíritu revelan al ser, o lo muestran como comunicable.

La naturaleza lingüística de las cosas, a partir de lo expuesto por Benjamin, nos plantea la condición metafísica de la comunicación y que esta comunicación no sólo es entre los hombres. No ahondaremos en Benjamin puesto que no es el objetivo de este trabajo, pero resulta inevitable el vínculo, en tanto lenguaje, con la fotografía. En relación a esto una última reflexión. La fotografía será un medio no natural (es decir creado por el hombre) que comunica contenidos. A partir de lo dicho por Benjamin la fotografía en su presencia nos revela su condición de fotografía, así como la particularidad de la lengua del hombre es *nombrar*, la condición particular de la fotografía será el mostrar aquello que registró con las especificidades tratadas anteriormente, que hacen que la fotografía se comunique a ella misma y en un segundo nivel a un contenido simbólico que se escapa de los márgenes de la propia fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Collingwood-Selby, Elizabeth. *La lengua del exilio, la invención y la herencia*. Santiago: Arcis-Lom, 1997.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Eco, Umberto. "Semiología de los mensajes visuales" en *Análisis de las imágenes de Christian Metz (Et. Al)*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- . *Signo*. Barcelona: Labor, 1976.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Gadamer, H. G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- Giannini, Humberto. *Metafísica del lenguaje*. Santiago: Lom/ Arcis, 1999.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago: Universitaria, 1998.
- Kuropulos, Petros. *El tiempo en el hombre*. Madrid: Ayuso, 1970.
- Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megápolis, 1975.

EXPERIENCIA