

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco
Posgrado en Ciencias y Artes para el Diseño
Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

**El cuerpo vívido como dispositivo
simbólico y su revelación de sentido
en la imagen fotográfica.
Una interpretación hermenéutica.**

Idónea Comunicación de Resultados

Que presenta:

L.D.G. Fernando Reyes Santiago

Tutora: Dra. Araceli Soní Soto

Área de concentración:

Estética, Cultura y Semiótica del Diseño

Ciudad de México, marzo de 2026

Resumen

Este proyecto de investigación tiene como objetivo comprender la imagen fotográfica en su dimensión ensayística a partir de un marco interpretativo y simbólico específico: la representación del cuerpo vívido, a su vez, enmarcado teóricamente en la filosofía y la fenomenología.

En la fase de interpretación se presentan (como objeto de estudio) una serie de imágenes fotográficas seleccionadas a partir de un modelo propuesto por Vilém Flusser (2002), en el que reflexiona acerca de siete mundos que se pueden vivir en “La cama” (nombre del ensayo en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas*). Estos mundos son los siguientes: sueño e insomnio, lectura y enfermedad, nacimiento y muerte y, por último, el amor. Dichos mundos se retoman en este proyecto como tópicos y, en este sentido, se comprenden como fenómenos vivenciales o como experiencias corporales y corporeizadas (vívidas), cuya proyección se refleja en las imágenes fotográficas del *corpus* analítico.

Como se indica en el título, se menciona el término “imagen fotográfica”. Esta propuesta además de ser categorial es también teórico-metodológica, y se retoma de la autora Nelly Schnaith (2011) en *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, ya que comprende la fotografía más allá de su literacidad visual. Así, dicha imagen fotográfica no solo muestra aquello que es visible en su escena (es decir, en su captura), sino que además revela un sentido de invisibilidad que se hace evidente a través de valoraciones intersubjetivas, interacciones metafóricas, simbólicas y asociaciones conceptuales mediante los elementos estilísticos y compositivos de la propia obra fotográfica.

La tesis (íntegramente enunciada) que se sostendrá es la siguiente: *la imagen fotográfica expresa y representa elementos de la fenomenología del cuerpo vívido a través de sus principios compositivos, a saber, la iluminación, la escena, el cuerpo retratado y los elementos semióticos que inducen a una comprensión de los signos, así como por la interacción de los elementos estilísticos, recursos y referentes simbólicos, retóricos, discursivos y metafóricos que funcionan como reveladores de sentido.*

Palabras clave

Cuerpo vívido, imagen fotográfica, fenomenología, interpretación, revelación de sentido.

Aprobado por:



Dra. Araceli Soní Soto

Agradecimientos

Agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, anteriormente CONAHCYT) por el apoyo económico brindado durante estos dos años. Sin su valioso respaldo, este proyecto no habría sido posible.

Mi reconocimiento y admiración intelectual a mi tutora, la Doctora Araceli Soní Soto. Agradezco la confianza brindada y por haber vislumbrado un sendero prometedor para forjar este proyecto. Gracias por haberme aceptado como su asesorado. Valoro todas las pláticas que tuvimos: desde aquellas que me encauzaron en mi investigación y ayudaron a esclarecer dudas, hasta las recomendaciones de libros y películas y nuestros diálogos compartidos. Gracias por estos dos años de asesoría.

Agradezco las sabias y oportunas palabras de mis lectoras. A la Dra. Sandra Martí, por su sensibilidad y presencia cálida en la docencia. A la Dra. Erica Sandoval Rebollo, por sus observaciones, su lectura atenta y ese vocabulario prolijo que refleja gran lucidez teórica. Así como también agradezco a mis profesoras del área de concentración: a la Dra. Martha Flores Ávalos (con quien tuve mi primera clase en la maestría) y, por último, a la Dra. Eloisa Fuentes Mayén. Gracias por las referencias compartidas, las revisiones y el acompañamiento.

A mis profesores y profesoras del tronco común (por sus enseñanzas y dedicación), y a mis compañeros —especialmente a Ceci, Jaquie, José y Aline—, por su acompañamiento a lo largo de este camino.

Qué sería de todos los logros si no hubiera un sentido compartido de éstos y de la vivencia. Doy gracias por la compañía y confianza de las personas que amo y que me aman; por su apoyo y comprensión en mi proyecto individual y profesional que he decidido forjar. A mi familia, a mi hermana y especialmente a mi mamá: gracias por todo (las palabras me resultan insuficientes para poder detallar con precisión el sentimiento de gratitud que me abarca).

También, por el apoyo y la comprensión: Diego, te agradezco por todo; por la etapa que compartimos, y por el recuerdo de momentos inolvidables y llenos de goce.

Se entrelaza en mí un profundo y bello sentimiento de gratitud institucional hacia la UAM Xochimilco, por haber hecho posible (en conjunto) la materialización de este sueño que guardaba desde hace casi una década: cursar este posgrado. Gracias por haber sido un espacio de crecimiento profesional e intelectual.

El cuerpo
vívido
como dispositivo simbólico
y su
revelación
de sentido
en la
imagen
fotográfica

Fernando Reyes Santiago

¿No hay que decir que
la idea de la trascendencia = devuelve al infinito
todo *lo que* creemos tocar o ver?
No, sin embargo: lo visible, que está siempre «más
lejos», se *presenta* como tal. [...] lo visible deja de ser
un inaccesible si yo lo concibo, no según el
pensamiento proximal, sino como abarcador,
investidura lateral, *carne*.
Maurice Merleau-Ponty (2010: 192-193)

La consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la
del mundo, es por el contrario el único medio que
tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome
mundo y haciéndolas carne.
Maurice Merleau-Ponty (2010: 123)

En todos los casos, de lo que se trata, para la
fotografía, es de convertir su inmolación del tiempo
y del movimiento, la fijeza «muerta» del instante,
en una metáfora.
Nelly Schnaith (2011: 134)

Índice

página

7 **INTRODUCCIÓN**

12 **Estructura del trabajo de investigación**

14 **Fundamento teórico-metodológico**

20 1. Cuerpo vívido. Entidad sensible y marco simbólico de interpretación

22 **1.1. El cuerpo vívido como entidad somatosensorial**

22 **1.1.1. Aproximaciones fenomenológicas sobre el ser-cuerpo**

26 **1.1.1.1. Ser carne y encarnación con el mundo**

32 **1.1.2. El cuerpo-mundo como estructuración de sentido existencial**

35 **1.1.3. Cuerpo y experiencia vívida**

36 **1.2. Umbrales del cuerpo e in-corporeidad. Experiencias límite**

38 **1.2.1. Nacimiento**

42 **1.2.2. Muerte**

47 **1.2.3. Amor: metáfora trascendental del entrelazamiento y la alteridad**

51 **1.3. Zonas intersticiales del cuerpo**

52 **1.3.1. Repliegue entre la vida y la muerte: insomnio, enfermedad y sueño**

52 **1.3.1.1. Insomnio**

54 **1.3.1.2. Enfermedad**

58 **1.3.1.3. Sueño: experiencia poética del repliegue**

61 **1.4. Lectura: símbolo del repliegue. Con-tacto y contingencia**

65 2. La imagen fotográfica como acontecimiento vívido

70 **2.1. La imagen fotográfica en sus diez dimensiones**

72 **2.1.1. Más que una técnica de representación**

75 **2.1.2. Encarnación somatosensorial**

84 **2.1.3. Literacidad visual: proyección de mundos**

88 **2.1.4. *Punctum* como afección vívida y metáfora del repliegue**

91 **2.1.5. Multiplicidad de capas y sentidos ocultos**

94 **2.1.6. Concentración multitemporal de sentidos**

98 **2.1.7. Trascendencia hacia lo simbólico**

102 **2.1.8. Operación simbólica**

106 **2.1.9. Imagen poética vívida**

110 **2.1.10. Revelación(es) de sentido: apertura y vitalidad de lo invisible**

113 **2.2. Esquema de interpretación**

Índice

página

116 3. Interpretación y revelaciones de sentido

117 **3.1. Nacimiento**

123 **3.2. Muerte**

128 **3.3. Amor**

134 **3.4. Insomnio**

138 **3.5. Enfermedad**

142 **3.6. Sueño**

147 **3.7. Lectura**

152 **Imágenes vividas. Reflexiones finales desde el cuerpo como dispositivo simbólico de interpretación**

161 **Índice de imágenes, figuras y tablas**

161 **Imágenes**

161 **Imágenes fotográficas**

162 **Figuras**

163 **Tablas**

164 **Fuentes de consulta**

INTRODUCCIÓN

Antes de encaminarse hacia la lectura de los dos primeros capítulos del presente documento, es propicio que el lector se detenga en algunas consideraciones que responden, de la manera más detallada posible, al porqué de muchas de las decisiones y vicisitudes que han dado forma a esta investigación.

El problema de investigación se construyó a partir de dos materias de estudio: la fotografía y el cuerpo. Sin embargo, para efectos de esta investigación, ambas se configuran como fenómenos vivenciales con mayores complejidades tanto teóricas como metodológicas, pues rebasan el sentido inmediato de conceptualización (es decir, “fotografía” y “cuerpo”) al nombrarse **imagen fotográfica** y **cuerpo vívido**. Este giro terminológico o de enunciación no es meramente nominal, sino que establece un horizonte de comprensión más amplio, vivencial y simbólico desde el cual se orienta la interpretación propuesta.

La construcción teórica del **cuerpo vívido** se nutre fundamentalmente de la filosofía y la fenomenología del cuerpo, con aportes de autores como Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry, Jean-Luc Nancy y Marc Richir, quienes permiten pensar el cuerpo más allá de su dimensión biológica, como una entidad vivencial, autoafectiva y estructurante de sentido. En esta misma línea, Juhani Pallasmaa enriquece la comprensión de la relación cuerpo-imagen desde perspectivas estéticas y temporales.

Para el estudio de la **imagen fotográfica**, los referentes teóricos se centran en Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 2018) y Nelly Schnaith (*Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, 2011), quienes posibilitan un acercamiento hermenéutico para entender la fotografía como un acontecimiento que excede su cualidad de registro técnico y revela sentidos en los que lo invisible se hace presente dada la interacción entre la imagen y el espectador. A esto se suman aportes de William A. Ewing para comprender la representación del cuerpo en la fotografía desde un enfoque estético-reflexivo y de Llorenç Raich para comprender la contemplación de la obra fotográfica como una experiencia que se internaliza y se verbaliza.



Con la intención de ser iterativo, se ha optado, como se indica en el título, por el término de “imagen fotográfica” antes que por el de fotografía, ya que nos sitúa de una manera activa en el sentido de ser de la propia obra, pues no sólo tiene una característica testimonial, sino que, además, se nos presenta como una forma de mirar a la imagen fotográfica desde su materialidad (capturada) y desde nuestro interior para revelar sentidos ocultos mediante una vinculación sensible.

Esta propuesta, además de ser conceptual y categorial, es teórico-metodológica y se retoma de la autora Nelly Schnaith (2011), pues comprende la obra fotográfica más allá de su literacidad visual, de tal manera que dicha imagen fotográfica muestra aquello que es visible en su escena; a la vez que muestra (es decir, revela) un sentido de invisibilidad que se *hace ver* mediante valoraciones intersubjetivas, interacciones metafóricas, simbólicas y asociaciones (de carácter conceptual) mediante elementos estilísticos y compositivos de la propia obra fotográfica. Para esta revelación es requerido el sentido vivencial de quienes participan tanto de la construcción de la obra como de su contemplación.

Con estos puntos mencionados acerca de la construcción teórica, el problema de investigación radica (en un primer momento) en la representación y expresión del *cuerpo vívido* en la imagen fotográfica. A su vez, este problema adquiere un giro interpretativo de sentido hermenéutico del que es subsidiario; por lo tanto, se integrará a la tesis propuesta con la idea de que, la representación del *cuerpo vívido* se hace evidente (se *hace ver*), por medio de un proceso de interpretación y posibles revelaciones de sentidos.

Es de tal manera que, el andamiaje teórico del *cuerpo vívido* funciona como un dispositivo de pensamiento que, al mismo tiempo se desempeña como un marco referencial y como un dispositivo simbólico para la interpretación, dicho de otra manera, en la imagen fotográfica pueden hacerse manifiestas entidades simbólicas —el cuerpo que se vive, el cuerpo que se revela como una entidad simbólica en la

representación de la obra fotográfica— que trascienden la propia materialidad de la fotografía o de su *literacidad visual*.¹

La tesis (íntegramente enunciada) que se sostendrá es la siguiente: *La imagen fotográfica expresa y representa elementos de la fenomenología del cuerpo vívido a través de sus principios compositivos —a saber, la iluminación, la escena, el cuerpo retratado en sí mismo, los elementos semióticos— que inducen a una comprensión de los signos, así como por la interacción de los elementos estilísticos, recursos y referentes vivenciales, retóricos y metafóricos que funcionan como dispositivos simbólicos de revelación de sentido.*

Ahora bien, se han mencionado hasta el momento las categorías de análisis, el marco teórico y conceptual de referencia, así como las nociones conceptuales que apoyan dichas categorías, y es pertinente hablar de la selección del objeto de estudio antes de mencionar la formulación de las preguntas y los objetivos propuestos.

En cuanto al objeto de estudio, éste se encuentra compuesto por un conjunto de siete imágenes fotográficas. La elección de estas obras se encauza a través de siete maneras de concebir al cuerpo vívido, o bien, en cuyos sentidos vivenciales se tornan como elementos dotados de una apreciación conceptual (como entidades simbólicas). El motivo de selección se retoma del ensayo “La cama” en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas*, de Vilém Flusser (2002), en el que propone que hay “mundos” que se pueden vivir en la cama y reflexiona sobre siete de ellos cuyo criterio de enunciación, además del autobiográfico, es el padecer. Estos mundos son, nacimiento, muerte, lectura, enfermedad, sueño, insomnio y amor, los cuales se recuperan en este proyecto como tópicos y en este sentido, los comprendo como fenómenos vivenciales o bien, como experiencias corporales y corporeizadas (vívidas) que se entrelazan con la condición existencial del cuerpo.

¹ Como lo menciona Nelly Schnaith (2011) en *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, obra capital para la construcción de esta categoría de estudio que será una referencia esencial para el sentido metodológico.



Teniendo presente el motivo de selección del *corpus*, es posible mencionar el sentido de las preguntas de investigación que dirigirán el diseño de la investigación y, por lo tanto, de los alcances propuestos en los objetivos. Se formuló la siguiente pregunta general:

¿De qué manera interactúan los elementos compositivos en la imagen fotográfica y cómo influyen para su interpretación, revelación de sentido y experiencia estética sensible según la fenomenología del cuerpo vívido?

Las dos preguntas siguientes se derivan de la anterior y competen a la manera de aproximar la interpretación hacia el *corpus*:

1. ¿De qué manera surge el *punctum* en la imagen fotográfica y qué implicaciones tiene (su posicionamiento) para la revelación de sentido al margen del cuerpo vívido?
2. ¿Cuál es la posible revelación de sentido que se detalla en las imágenes fotográficas más allá de su escena (la capturada) según la interacción de sus elementos compositivos y de la relación con su tópico o mundo vívido (nacimiento, muerte, lectura, enfermedad, sueño, insomnio y amor)?

Una manera de responder a estas preguntas es mediante dos sentencias provisionales que están construidas o que hacen evidente la forma relacional del marco teórico del *cuerpo vívido* (mediante la filosofía y la fenomenología, como disciplinas de las que emana) y del marco metodológico del cual se retoma el fundamento que dará sentido a la interpretación para el estudio del *corpus*. La respuesta (hipótesis principal) se enuncia de la siguiente manera:

La imagen fotográfica representa al cuerpo vívido a través de sus principios compositivos, no obstante, para la revelación de sentido (que trascienda la escena de captura), es necesario un ejercicio interpretativo que requiere de la interacción entre la composición, la asociación de elementos estilísticos con recursos y referentes simbólicos, retóricos, conceptuales, metafóricos y hasta vivenciales.

Mientras que la respuesta secundaria que apoya tanto a esta primera formulación y que responde a la forma de vincular lo teórico con lo metodológico es la siguiente:

El punctum, en este sentido, surge de la interacción establecida entre la imagen fotográfica y el espectador en conjunto con el ejercicio interpretativo y la sensibilidad provocada.

Finalmente, los objetivos propuestos están compuestos por uno general que es el siguiente: *Comprender a la imagen fotográfica en su dimensión ensayística a partir de un marco interpretativo y simbólico específico, el de la representación del cuerpo vívido (cuya procedencia se halla en la filosofía y fenomenología del cuerpo).* Y otros cuatro objetivos específicos que servirán para la realización del objetivo general, son los siguientes:

1. Comprender, primeramente, el concepto de cuerpo vívido enmarcado en la filosofía y la fenomenología del cuerpo (marco teórico).
2. Explicar la manera en que se produce la interpretación y con ello, establecer las diferencias entre algunos conceptos asociados, tales como percepción, encarnación y vivencia, a modo de comprender los factores que intervienen en la interpretación de las imágenes fotográficas, objeto de estudio de este proyecto.
3. Revisar las referencias seleccionadas en relación con la fotografía que trate (y retrate) el cuerpo, en un sentido no sólo estilístico, sino desde un abordaje teórico-reflexivo (principalmente con una perspectiva filosófica), así como comprender el sentido conceptual de *fotografía* y el de *imagen fotográfica*.
4. Realizar un ejercicio de reflexión en torno a siete imágenes fotográficas, previamente elegidas; éstas servirán como objeto de estudio y dispositivo de pensamiento simbólico y como efecto de la selección, se construirán por medio de ensayos las revelaciones de sentido según cada imagen.²

² Las siete imágenes fotográficas seleccionadas se muestran en el tercer capítulo, con la indicación de su procedencia. El motivo de su selección se retoma del modelo de Vilém Flusser acerca de siete mundos que se pueden vivir en “La cama”, ensayo en *Filosofía del diseño. La forma de las cosas* (2002).

Estructura del trabajo de investigación

El presente documento se encuentra estructurado con tres capítulos, además de un apartado conclusivo. El primer capítulo, titulado “Cuerpo vívido. Entidad sensible y marco simbólico de interpretación” desarrolla la fundamentación teórico-fenomenológica desde la filosofía y la fenomenología del cuerpo. En éste se conceptualiza al cuerpo vívido como entidad autoafectiva, encarnada y estructurante de sentido. Se proponen además las siete experiencias corporeizadas a partir de los mundos que Flusser (2002) identifica en su ensayo “La cama”. Por un lado, los tópicos *nacimiento*, *muerte* y *amor* se conciben bajo experiencias límite, que trastocan nuestra condición existencial y que la sitúan a la deriva de la vida: las primeras por no ser plenamente vividas, mientras que el amor se concibe como una metáfora del entrelazamiento y la alteridad. Por otro lado, *insomnio*, *enfermedad* y *sueño* se piensan como umbrales replegados entre la vida y la muerte. La lectura, por su parte, es una forma de estructurar todo sentido existencial.

El segundo capítulo “La imagen fotográfica como acontecimiento vívido” se constituye como una propuesta categorial a través de diez dimensiones que caracterizan fenomenológica y simbólicamente el sentido de ser de dicha imagen: un acontecimiento vívido que excede la simple representación facsímil de la realidad. La propuesta de estas dimensiones responde a que la *imagen fotográfica*:

1. Es más que una técnica de representación (de la realidad).
2. Es una encarnación somatosensorial.
3. Se compone de su literacidad visual como proyección de mundos.
4. Contiene un *punctum*, que es una afección vívida y metáfora del repliegue.
5. Contiene multiplicidad de capas y sentidos ocultos.
6. Es una concentración multitemporal de sentidos.
7. Trasciende hacia lo simbólico.
8. Opera en niveles simbólicos.
9. Es una imagen poética vívida.
10. Revela sentidos (ocultos).

Asimismo, se propone al final de este capítulo un esquema de interpretación estructurado por 3 momentos interpretativos y una zona intersticial (La imagen poética vívida como intersticio) ubicada previamente a la revelación:

1. Emergencia del punctum (como afección)
2. Conformación simbólica
3. Revelación de sentido

El tercer capítulo, “Interpretación y revelaciones de sentido”, contiene las siete imágenes fotográficas que componen el *corpus* de análisis de este proyecto de investigación. Cada imagen es abordada reflexivamente según el esquema de interpretación estructurado (al final del capítulo anterior) y en relación con su tópico vivencial. Esto permitió revelar un vínculo entre cuerpo vívido e imagen fotográfica a través de la interacción entre los elementos compositivos, las conformaciones simbólicas, la afección y la potencia poética que de esta interacción se encarna en la verbalización de cada revelación de sentido.

Finalmente, el apartado “Imágenes vívidas. Reflexiones finales desde el cuerpo como dispositivo simbólico de interpretación” se sistematizó mediante cuatro momentos conclusivos que recapitula de manera sintética lo concerniente a los dos primeros capítulos teóricos sobre el cuerpo vívido y la imagen fotográfica (respectivamente). También se brindan respuestas a las preguntas de investigación aquí presentadas, así como una breve disertación sobre la imagen vívida, misma que podría ser una línea de investigación derivada de este proyecto.

Fundamento teórico-metodológico

El desarrollo de este apartado constituye un preámbulo metodológico en el que se brindan las razones que guiaron la estructuración del capítulo 1 “Cuerpo vívido. Entidad sensible y marco simbólico de interpretación”. Es por ello que se exprese como fundamento teórico (en el que se exponen las categorías de análisis) y también metodológico.

Como un primer punto de acercamiento, es propicio delimitar desde qué tópicos se construirá el enfoque de apreciación teórica del cuerpo. Es necesario anticipar, que, como se menciona en la introducción, el objeto de estudio de esta investigación no solamente se vislumbra en la selección de las siete imágenes fotográficas, ya que, dicha constitución adquiere un cariz determinado como las mismas categorías de análisis que se proponen como tópicos de reflexión teórica.

Estas siete categorías de análisis representan ya desde este punto una reinterpretación de los mundos propuestos por Vilém Flusser en su ensayo “La cama” en *Filosofía del diseño. La forma de las cosas* (2002), en el que propone que hay “mundos” que se pueden vivir en la cama y establece siete, a saber, el nacimiento, el acto de leer, el sueño, el amor, el insomnio, la enfermedad y la muerte. Los criterios metodológicos que determina son dos: uno autobiográfico (sin dar mayor razón de ello) y el padecer, motivo por el que los ordena de manera ascendente y sobre un modelo piramidal:

En la cima situaré al amor; a sus flancos colocaré mundos paralelos. Es decir, mirando desde la cima hacia derecha e izquierda, sueño e insomnio como primer par, lectura y enfermedad como segundo, y nacimiento y muerte como par fundamental, en la hipotenusa. Así consigo establecer una jerarquía. Una jerarquía polivalente, o al menos eso espero. Los mundos escogidos están conectados mediante vectores que apuntan hacia el amor en la cima. (Flusser, 2002: 149-150).

Aunque no hay especificidad por parte de Flusser, es preciso decir que la geometrización de los mundos estaría representada en un triángulo rectángulo ya que es la figura geométrica de tres lados que posee una hipotenusa y en cuya cúspide se ubicaría el ángulo recto de 90° (como se puede ver en la figura 1).



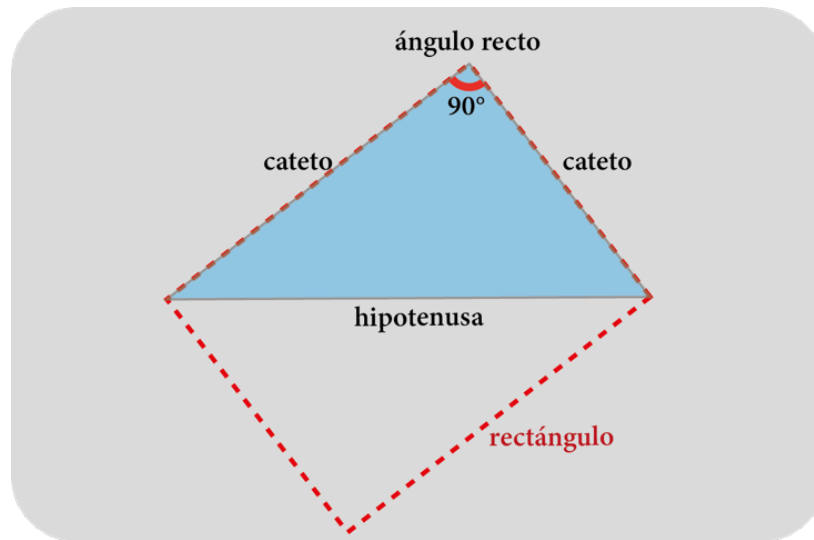


Figura 1. Triángulo rectángulo. Elaboración propia.

Teniendo presente la figura 1, es posible entender entonces que el mundo del amor (ubicado en la cima) se halle más cerca de uno de los mundos fundamentales (de la hipotenusa), o sea, del nacimiento o de la muerte. Debido al carácter reflexivo que adopta Flusser en el ensayo del amor, es posible intuir que la muerte sea el mundo al que aproxime. Así entendido, la representación de los mundos se puede observar en la figura 2.

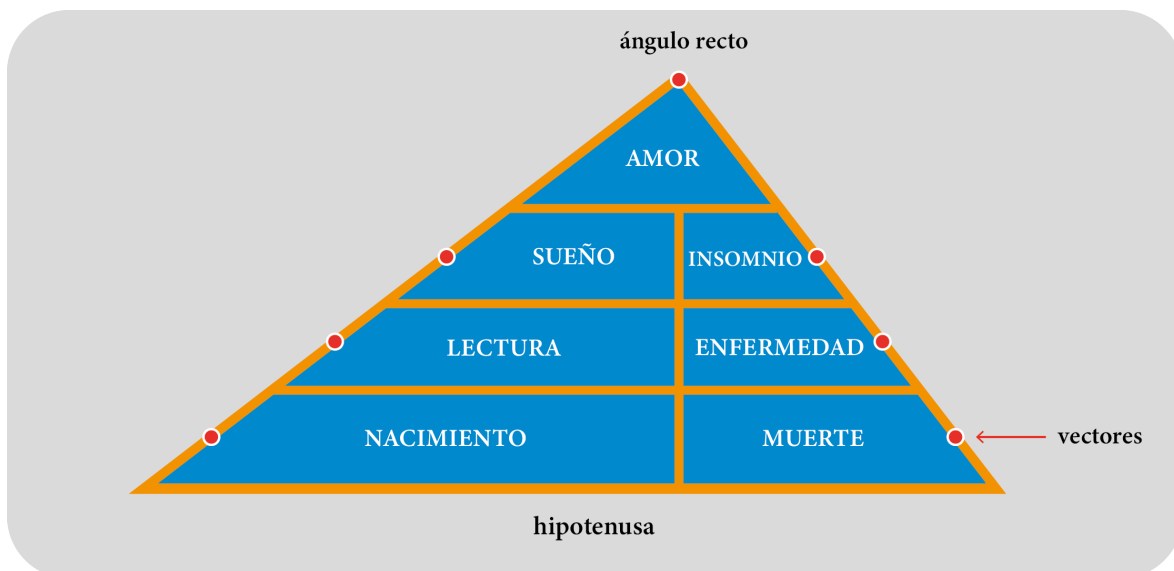


Figura 2. Representación de los siete mundos propuestos por Vilém Flusser en "La cama" en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas* (2002). Elaboración propia.

Ahora bien, era necesario presentar estas dos figuras para hacer la aclaración que, si bien fue una evidente resonancia metodológica para esclarecer el motivo de selección de las siete imágenes fotográficas, esta decisión también tuvo incidencia teórica para el replanteamiento (y reestructuración) del primer capítulo, para así establecer la manera en cómo se pensaría sobre el cuerpo vívido. En otras palabras, este esquema no sólo orientó (en un primer momento) la selección del *corpus* fotográfico, sino que actúa como principio de estructuración del cuerpo vívido como un dispositivo simbólico. Por ello, los mundos se recuperaron como tópicos o momentos experienciales del cuerpo vívido —aunque algunos no plenamente vivibles—, en tanto que son fenómenos de la existencia.

La figura 3 (página 17) ilustra una forma propia de comprender el modelo de Flusser que responde tanto a las necesidades metodológicas, como a la estructura teórica del primer capítulo. Los círculos cromáticos con degradados representan los momentos vívidos y los umbrales, mientras que, los círculos delineados simbolizan estructuras de contención. En lo que respecta a los tópicos del amor, nacimiento y muerte, son pensados como umbrales del cuerpo, los cuales representan experiencias límites de la existencia. Esto con la idea de que el nacimiento y la muerte no pueden ser completamente vividos por una existencia detentada como propia o para sí misma, de ahí que se dedique un subapartado titulado “Umbrales del cuerpo e in-corporeidad. Experiencias límite”.

En este sentido, tanto el nacimiento como la muerte se erigen como zonas límite de la vivencia [des]encarnada, pues lo vívido aún no es, o bien, deja de serlo. Esta consideración —metodológica e interpretativa— tiene sus resonancias en el propio esquema y entendimiento de Flusser. Él mismo expresa que “[...] los mundos fundamentales del nacimiento y la muerte no podemos vivirlos. Debemos confesar que no podemos conocer nuestro nacimiento ni nuestra muerte. Sólo conocemos el nacimiento y la muerte del otro. Esto no puede ser de otro modo”. (2002: 150).

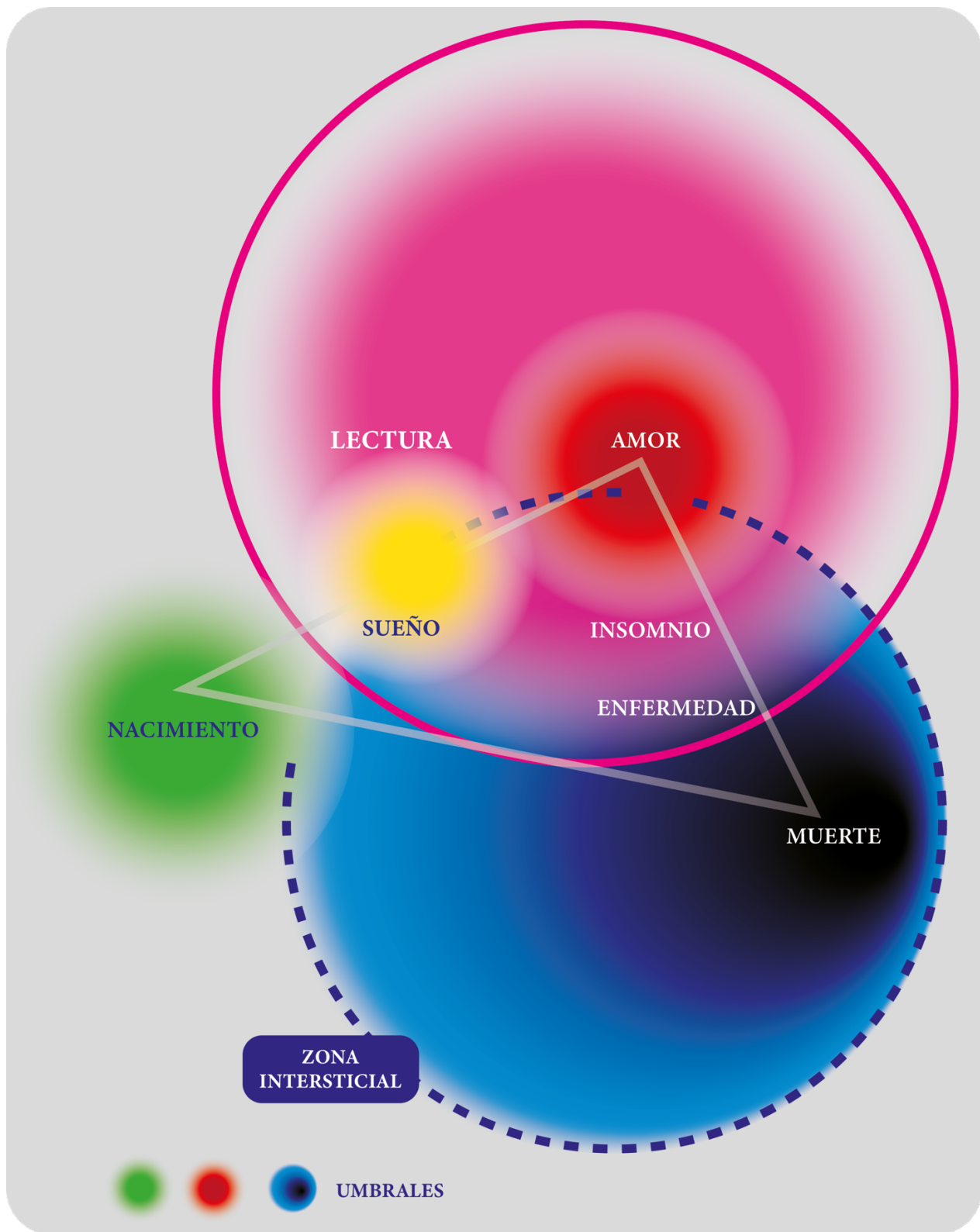


Figura 3. Interpretación adaptada del modelo piramidal de Vilém Flusser. Elaboración propia.

Asimismo, en el diagrama se puede observar que los mundos del insomnio y de la enfermedad se ubican muy cercanos a la muerte, además de contenidos dentro del triángulo, así como de un círculo que se degrada desde el negro hasta el color azul. Este gradiente delimitado por una circunferencia punteada en azul oscuro representa una zona intersticial³ y de este modo, es una interpretación simbólica ya que estas dos afecciones, implican una radicalización de la existencia en tanto que (de manera metafórica) nos acercan (o repliegan) al sentido de la muerte, mientras se “permanece” en la vida. Por esta razón es que se denomina zona intersticial ya que repliega tanto a la vida como a la muerte en dos momentos existenciales de padecimiento: en el insomnio y en la enfermedad.

El caso del sueño también es concebido como una especie de intersticio (por lo cual, en conjunto con el insomnio y la enfermedad, se encuentran contenidos en el subapartado de “Zonas intersticiales del cuerpo”) con la diferencia de que dicha vivencia, en el diagrama, se encuentre ubicada en una zona limítrofe en coalescencia con otros mundos: toca el límite de lo intersticial, así como el espacio perimetral del triángulo y el mundo difuminado del nacimiento. Sin embargo, para simbolizar una forma de descentralizar el mundo del sueño en tanto que no es plenamente vívida (o lúcida) su experiencia, su título se halla de igual manera, descentralizado de su punto de irradiación, así como alineado con el mundo del insomnio (esto con la finalidad de respetar, al menos en este caso, la idea de mundos paralelos, que originalmente geometriza Flusser).

La ubicación de la palabra “lectura” en el mismo diagrama (figura 3), alineada con la palabra “amor”, ha sido intencional, pues ambos manifiestan un correlato simbólico e interpretativo: de proyección y apertura, así como figura de contigüidad y contacto. Para el caso del amor, como una forma de con-tacto, un entrelazamiento que representa una forma de alteridad, y de ahí que, en su desarrollo teórico, se

³ Esta circunferencia punteada presenta dos discontinuidades, la primera del lado del nacimiento, y esto permite que la hipotenusa del triángulo marque una transición de mundos (del nacimiento hacia la muerte) así como una fusión entre sus gradientes (verde y azul) para representar la noción de mundos gravitatorios, pues el nacimiento como marca originaria contiene –potencialmente– el acto de morir en estado latente. La otra discontinuidad se encuentra en el umbral del amor, pues también permite una interpretación conjunta (en las imágenes fotográficas de ambos tópicos).



presente como “Amor: metáfora trascendental del entrelazamiento y la alteridad”. Es decir, una proyección y compenetración de los cuerpos que se desenvuelven en el acto amoroso (como un entrelazamiento compartido de la carne).

En esta correspondencia simbólica, la lectura refiere también a una forma de entrelazamiento, no sólo de los cuerpos como acto contiguo, sino como entrelazamiento que otorga sentido existencial. “Leer es soportar proyectos. La lectura es una pasión, pues me permite proyectar [...] Leo en dirección del otro” (Flusser, 2002: 153). Esto es ya un indicio de apertura, de compenetración, con los otros, y como soporte existencial de lo propio (un cuerpo-mundo que deviene contingencia singularizada).

La lectura (color rosa), más que ser un momento existencial, es una forma de contingencia de lo vívido, es decir, de estructuración de sentido y de entrelazamiento con los mundos y con otros cuerpos. Como se observa en el mismo diagrama, el círculo delineado de color rosa contiene el resto de los mundos vivibles —amor, sueño, enfermedad e insomnio—; con la excepción del nacimiento y de la muerte, ya que ambos, como umbrales y zonas límite, no pueden ser experimentados desde la encarnación plena del cuerpo vívido. En suma, la lectura funciona también como una mediación simbólica: figura de contención, pero también como un acto de proyección de sentidos. La lectura es un *continuum* estructurante y existencial de lo vívido.

1.

Cuerpo vívido.

Entidad sensible y marco
simbólico de interpretación

El alma es carne y sangre que habla, pinta, escribe,
inscribe en carne o sangre rayas, barrotes, signos...

El cuerpo... ¡Ah el cuerpo! ¡Mucho debería
discutirse un concepto tan «espiritual»!

Eugenio Trías (1971: 163)

Este primer capítulo tiene como objetivo primordial brindar una conceptualización del *cuerpo vívido* como una categoría de análisis que esclarezca el sentido bajo el cual será comprendida la noción del cuerpo y su representación (tanto matérica como simbólica) en la imagen fotográfica. Si bien para algunos aspectos será necesario mencionar su cualidad material (como entidad biológico-funcional), el tratamiento posterior que predominará lo hará en su dimensión fenomenológica y simbólica, es decir, en su correlato como entidad experiencial y vívida, y sobre todo como una manifestación estructurante de sentido. Esta especificidad permite comprender al *cuerpo vívido* como un dispositivo de pensamiento simbólico y no como un eje temático aislado. El pensamiento simbólico del cuerpo —vívido— adquiere un segundo nivel o toma un giro, que en cuya aparición (captura de las escenas del objeto de estudio seleccionado), figuración (como representación), o invisibilidad, orienta y condiciona la lectura de las imágenes fotográficas y su posterior revelación de sentido.

Para precisar algunas cuestiones, es necesario aclarar lo siguiente: el primer apartado de este capítulo se titula “Aproximaciones fenomenológicas sobre el ser-cuerpo”, el cual, más que buscar una sistematización exhaustiva o una unificación teórica entre la diversidad de propuestas fenomenológicas sobre el cuerpo, se ofrece más bien como un horizonte de interpretación (inclusive plural que cobra sentido para la propuesta integral de la Idónea Comunicación de Resultados). Esta perspectiva orienta la comprensión experiencial y existencial del cuerpo en su sentido filosófico, fenomenológico, afectivo y simbólico. La elección del término *aproximaciones* responde, precisamente, a la inquietud de desplegar distintas perspectivas que, aun en algunos casos manifestando cierto grado de oposición, comparten el eje común de pensar el cuerpo como la condición imperativa para la mutua aparición de sentido, la del ser-cuerpo y la del mundo.

En este marco teórico, autores como Michel Henry, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy y Marc Richir serán quienes adquieran un peso predilecto, no sólo por la densidad de sus reflexiones (y como referentes esenciales) en cuanto al cuerpo, sino porque sus propuestas permiten articular claves —simbólicas—



interpretativas que en capítulos posteriores orientarán la interpretación en una transición de lo teórico (fenomenológico) hacia lo metodológico (hermenéutico), pues incidirá para las revelaciones de sentido de las siete imágenes fotográficas (*corpus* de la investigación). Por esta razón es que en el título se enuncie el *cuerpo vívido* como dispositivo simbólico.

Esta construcción teórica se hizo desde una visión dialógica con los mundos propuestos por Vilém Flusser en su ensayo “La cama” en *Filosofía del diseño. La forma de las cosas* (2002), que se retoman y se representan con cada una de las imágenes fotográficas. El cuerpo en esta caracterización trasciende la concepción puesta en su facticidad (en tanto entidad biológica) para que sea leído como una inscripción, es decir, como zona de umbrales: en donde se in-corpora la existencia con el nacimiento, en donde se comparte —la existencia— en el amor, o por la que se [des]encarna, con la muerte; y de intersticios: que repliega la vida y la muerte con las experiencias de: el insomnio, la enfermedad, el sueño y la lectura. Estas experiencias corporeizadas son a su vez instancias reveladoras de sentidos, y constituyentes de un mundo propio que tienen afección en el ser-cuerpo.

1.1. El cuerpo vívido como entidad somatosensorial

1.1.1. Aproximaciones fenomenológicas sobre el ser-cuerpo

Una perspectiva fenomenológica considera que no es solamente el cuerpo comprendido como una de entre tantas cosas, o el cuerpo detentado por la biología (como la imbricación de procesos fisicoquímicos y en general, desde la consideración objetiva por la ciencia) lo que permite la consecución de la vida. En primera instancia, se reconoce la participación innegable de la conciencia (corporeizada) la que permite su propia realización y proyección en el mundo. Esta constitución de la conciencia que dispone al mundo y que lo realiza se constituye en el curso de la experiencia misma y, a su vez, con la intersección de las experiencias de los otros. Con base en este planteamiento, es preciso decir que, la realización del mundo adquiere su sentido conforme a la vivencia y en su despliegue activo vívido.



Es entonces reconocible que dicha realización del mundo, implica *ipso facto*, una condición material del cuerpo, en tanto materia extensiva —es decir, del cuerpo constituido como biológico, y en este sentido, como lo afirma Michel Henry (2007), tratándose como una estructura más de la naturaleza—, así como de un entrelazamiento con las actividades sensibles que se constituyen en la inmanencia de este cuerpo con operaciones biológicas y en conjunto con las afecciones sensibles de su ser (como el nudo subjetivo que da sentido a la retención de sí mismo como una propiedad vivible).

En la experiencia —fenomenológica— y constitutiva del cuerpo vívido, se reconoce de su dimensionalidad, su condición matérica o cárnica atravesada por las impresiones sensibles de las funciones orgánicas. Con base en esto, existe una profundidad afectiva que, aun encarnada, se manifiesta como interioridad vívida que proyecta la experiencia corporal hacia una facultad sensible. Se trata de una presencia etérea —no en el sentido de un alma escindida, sino como la presencia entrelazada con la experiencia que acontece en el cuerpo mismo.

Este cuerpo así descrito, puede ser reconocible como un cuerpo subjetivo, según lo dicho por Michel Henry, puesto que “sin subjetividad, no existe para nosotros mundo ni experiencia”. (Henry, 2007: 57). En este sentido, la subjetividad —para Henry— es una forma de constitución que parte del cuerpo como principio originario del mundo circundante y con una posibilidad de poder en éste, de causalidad. La siguiente idea hace patente lo anteriormente mencionado:

[...] el cuerpo se nos da en una experiencia interna trascendental, que el conocimiento que tenemos de él es verdaderamente un conocimiento originario y, por consiguiente, que el ser del cuerpo pertenece a la región ontológica donde son posibles y acontecen tales experiencias internas trascendentales, es decir, a la esfera de la subjetividad. El ser fenomenológico (es decir, originario, real y absoluto) del cuerpo es, pues, un ser subjetivo. (Henry, 2007: 94-95).

Como puede advertirse, esta afirmación despliega tres nociones esenciales que estructuran los fundamentos de la filosofía y fenomenología del cuerpo en Henry (y

que es importante mencionar, que retoma de Maine de Biran). Estas tres nociones son las siguientes:

1. El cuerpo se manifiesta como una experiencia interna trascendental.⁴
2. Esta experiencia constituye una forma de conocimiento ontológico del ser (ser-cuerpo).
3. Ambas nociones —la experiencia interna trascendental y el conocimiento ontológico— se integran en una configuración subjetiva del cuerpo como manifestación del mundo.

Asimismo, Henry propone una identificación radical entre el cuerpo y una entidad denominada *ego*. En otras palabras, se trata de una misma instancia fenomenológica. La noción de ser *ego* se presenta indivisible de la del cuerpo y, por tanto, también de la subjetividad. No es una representación fundada desde lo exterior, sino la misma entidad por la que se origina el mundo como acontecimiento. En este sentido, el *ego* no actúa a través del cuerpo, es el mismo cuerpo y en conjunto son una actividad. De manera concreta:

[...] el *ego* actúa directamente sobre el mundo. No actúa por mediación de un cuerpo, no recurre en la realización de sus movimientos a ningún medio: él mismo es ese cuerpo, ese movimiento, ese medio. *Ego*, cuerpo, movimiento, medio, son una y la misma cosa, y esta es muy real: no se disuelve en la noche del inconsciente ni en el vacío de la nada, es un ser, y ese ser es el de todo lo que nos es dado en una experiencia interna trascendental, es el ser mismo del *ego*. (Henry, 2007: 98)

Como es posible identificar, la aseveración anterior, interrelaciona dos nociones de ser que son, cuando menos, condiciones necesarias para dicho principio originario del mundo. La existencia como un *ego* y éste como una subjetividad. *Ego* es lo que somos en tanto que nos revelamos a nosotros mismos como una forma de apropiación de conocimiento.

Ahora bien, respecto a esta doble consideración de términos (*ego* y subjetividad), el *ego* es una forma de conocimiento ontológico: “El yo, en efecto,

⁴ Con “experiencia interna trascendental”, me refiero a una revelación originaria de ser para sí mismo. Esto significa que lo vívido es una forma de autoconocimiento sensible en conjunto con el mundo.

sólo puede entenderse como la condición de todo conocimiento [...] precisamente la condición y el elemento mismo del conocimiento, el elemento ontológico de la manifestación pura”. (Henry, 2007: 72-73). Esto implica, según la noción de Michel Henry en *Filosofía y fenomenología del cuerpo*, que esa entidad del yo (o *ego*) se conforma como la condición misma de todo lo que aparece (en lugar de ser una representación objetiva de tantas en el mundo) desde la cual se manifiesta todo acontecer, toda posibilidad y toda causalidad (Esto permite esbozar una diferencia respecto de Merleau-Ponty, quien considera que tanto cuerpo como mundo se dan en la constitución de la carne y se funden como inmanencia).

Desde esta perspectiva, todo lo que acontece —todo lo que es— se manifiesta según el yo, el cual funciona como un conocimiento ontológico, en cuyo ámbito es donde el ser se da en forma de vida. Ahora bien, el conocimiento ontológico deviene en una propia autoafección interna, que en esta investigación se podría enunciar en términos de la manifestación detentada del ser-cuerpo, como la propia vivencia de sí y para otros, no objetivada, más bien como forma primera de vida: situacional y vía de la experiencia.

En este sentido, el conocimiento que tenemos de esta autoafección interna designa al ser como una forma de singularidad que proyecta (y por la que conoce eventualmente) el mundo mismo:

[...] es nuestra manera de vivirlo, y sólo dentro de esta vida llegamos a conocerlo. El conocimiento ontológico es un conocimiento individual; el ser de cada individuo es la luz del mundo y, de una manera más radical, en tanto que verdad originaria, es la luz de esa luz. (Henry, 2007: 74)

Y es así como una consideración de lo vívido, según la manifestación del cuerpo y dicha singularidad, irradia del mundo donde éste se compenetra. El ser-cuerpo es vívido para sí como actividad y autoafección originaria y como un acceso a la forma de autoconocimiento.

En segundo término, esta autoafección se constituye como algo que Henry llama experiencia interna trascendental, a la que comprende como una revelación de dicha singularidad y de ser para sí mismo: “[...] revelación originaria de la vivencia

a sí misma, tal como acontece en una esfera de inmanencia radical, es decir, conforme al proceso ontológico fundamental de la autoafección”. (Henry, 2007: 41). El fenómeno de la revelación implica un devenir constante de uno mismo, de darse como forma existencial vívida y situada con el mundo; es pues, una constitución que anuda la existencia del mundo (de su ser y su estar) a la forma radical del cuerpo como génesis.

La autoafección, en cuanto proceso ontológico y fenomenológico, es la propia presentación del cuerpo como forma viviente. De ahí que el ser-cuerpo, el ego y la subjetividad no presenten niveles escindidos, sino una experiencia singular de manifestación de lo vívido, como existencia de sí, pero incluso que es menester señalar, que también se constituye como forma radical de sentirse mutuamente con otra entidad del ser-cuerpo.

1.1.1.1. Ser carne y encarnación con el mundo

Es pertinente, en esta aproximación fenomenológica en cuanto a la consideración del cuerpo, tener presente ciertas diferenciaciones que pueden verse involucradas bajo el esquema detentado por la entidad del ser-cuerpo.

La experiencia encarnada del cuerpo puede entenderse como un constante devenir en el que el cuerpo propio, además de experimentarse en su sentido material (es decir, lo biológico), también constituye un entramado inmanente de sensaciones, percepciones, afectos y vivencias integrales que trascienden las operaciones orgánico-funcionales (aunque provienen de éstas) para así encarnarse con un sentido existencial propio al del “yo” que las vive.

Este cuerpo no es una máquina que funciona de manera externa al “yo”; es el “yo” mismo manifestándose en su relación con el mundo. Es, pues, en todo caso, una constitución de encarnaciones según sus formas o propiedades de su ser (como cuerpo del ser humano), tal como las describe Michel Henry:

1º) El cuerpo como entidad biológica, cuya realidad debe ser en última instancia el lugar común de las determinaciones científicas que le conciernen o, mejor dicho, que lo constituyen. 2º) El cuerpo como ser vivo, tal como se



presenta en nuestra experiencia natural; este cuerpo es asimismo una estructura trascendente cuyas características fenomenológicas son las características mismas de la percepción que nos lo da. 3°) El cuerpo como cuerpo humano, que es también una estructura trascendente de nuestra experiencia, pero cuyas características no pueden reducirse simple y llanamente a las de cualquier cuerpo vivo, sino que parecen constitutivas de una nueva estructura o, como se dice hoy día, de una nueva forma. (Henry, 2007: 29)

Esta consideración de tres registros fenomenológicos expone, a su vez, tres dimensionalidades del ser en tanto que aparece como cuerpo: desde una materialidad orgánica (que, en este sentido, constituye una estructura más de la naturaleza) hasta una forma de trascendencia que, siguiendo a Henry, permite la constitución de la subjetividad.

Ahora bien, comprender al cuerpo como una unidad que integra estos tres estatutos existenciales ha sido una tarea fundamental de la fenomenología. Para los fines teóricos de esta investigación, propongo que dicha integración puede pensarse bajo el estatuto del ser-cuerpo como una entidad somatosensorial: un intersticio existencial en el que se entrelazan la materialidad biológica, la vivencia perceptiva, sintiente y la autoafección (en coalescencia con la integración del cuerpo-mundo) y una subjetividad encarnada.

Frente a los equívocos que podría suponer la consideración de *la carne* (la *chair*) como un facsímil de cuerpo en el puro sentido biológico, matérico, o como entidad que percibe su entorno reducida a las funcionalidades fisiológicas, es importante considerar que, dicha noción de carne para Merleau-Ponty⁵, no se limita a la pura dimensión anatómico-funcional del cuerpo, sino que constituye el fundamento de la experiencia donde cuerpo y mundo se revelan como esencia constituyente de la experiencia.

La siguiente pregunta formulada por Merleau-Ponty es digna de cuestionamiento —como objeto de análisis filosófico y fenomenológico— en la

⁵ Esto al menos para su propuesta más madura, desarrollada en *Lo visible y lo invisible*, obra publicada de manera póstuma por Claude Lefort en 1964. El manuscrito está inconcluso debido al fallecimiento de Merleau-Ponty en 1961.

medida en que propone una reconsideración de la carne como materialidad biológica: “¿Dónde poner el límite entre cuerpo y mundo, puesto que el mundo es carne?”. (2010: 125). Esta pregunta no busca una delimitación anatómica o epistemológica, es decir, con la intención de franquear las delimitaciones claras entre el objeto cognoscente (presumiblemente como el cuerpo) y el objeto a conocer (como el mundo). Se trata en todo caso de una interrogación que pone en tensión la dicotomía tradicional del sujeto-objeto, cuerpo-alma, materia extensa-materia pensante (*res extensa* y *res cogitans*, respectivamente). En este sentido, emergen de una misma entidad ontológica, que es la carne (y, por ende, el cuerpo como forma de ser y aparecer situado desde sí y en entrelazamiento con el mundo).

Así entendida, la carne, en tanto que es una co-pertenencia de la textura originaria entre el mundo y el cuerpo, surge como una categoría filosófica fundamental para Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, a la que él define de la siguiente manera:

La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Sería necesario, para designarla, el viejo término de «elemento», en el sentido en que se lo usaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una *cosa general*, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela de él. La carne es, en este sentido, un «elemento» del Ser. No es hecho o suma de hechos, pero es adherente al *lugar* y al *ahora*. Mucho más: inauguración del *dónde* y del *cuándo*, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. (Merleau-Ponty, 2010: 127)

Esta formulación permite comprender que la carne constituye el elemento originario del Ser, una condición de ontogénesis desde la cual el cuerpo propio —el cuerpo entendido como vívido— deviene en un mundo para sí. En tanto principio encarnado (que adhiere el *aquí* y el *ahora*) permite el sentido originario y la posibilidad —aprehensiva— de los hechos. El cuerpo es carne, más allá de su determinación máterica y biológica, como una simultaneidad creadora de sentido de su ser afectivo y de orden simbólico.

Por otro lado, Marc Richir en *El cuerpo* (2016), formula un cuestionamiento fenomenológico y metafísico —y me atrevo a decir que hasta existencialista—: “¿Tenemos o somos un cuerpo?” (2016: 9). Pues bien, ante esto, expresa que somos una “copertenencia” entre el ser y el tener y los transitamos por la experiencia de vivir encarnados. Menciona también un exceso “[...] algo que *excede* al cuerpo, que *tiende a escaparse de él, y en relación a lo cual el cuerpo aparecerá siempre más o menos limitado, de una u otra manera.*” (sic) (2016: 12).

Marc Richir propone su noción del “vivir encarnado” aunque, primeramente, es preciso decir que él piensa en el cuerpo no sólo como algo que se tiene, sino, como lo que se es y sobre todo, que se vive en la profundidad. Con esta “profundidad” no pretende decir que se vive de manera interna o internalizando el mundo, inclusive, ni siquiera en la dimensión anatómica (o no únicamente). Más bien, “Esta profundidad, [es el] lugar del “vivir encarnado” [...]” (Richir, 2016: 12) y se manifiesta como la excedencia anteriormente mencionada.⁶

Así, la encarnación del cuerpo (o vivencia encarnada), supone una profundidad vívida, afectiva y abierta al sentido que excede la mera materialidad del cuerpo físico, y haciendo de éste, un cuerpo encarnado y trascendente, que además aparece en medio de intersticios donde lo sensible, lo simbólico y lo existencial (en términos espaciales, pero sin ser reductible a sólo esto) se entrelazan.⁷ Esta excedencia representa (para Richir) una posibilidad infinita proyectada sobre la propia vida: “El cuerpo y sus excesos, en la afectividad, es pues el lugar por excelencia del paso a la vida, en su libre juego entre ella misma consigo misma, como crecimiento infinito”. (Richir, 2016: 95).

⁶ Esta excedencia —expresa Richir— se ha nombrado desde la tradición griega como *psyché* o alma (y dice que se podrían hallar equivalencias para nombrarla en otras culturas).

⁷ Richir concibe la excedencia a través de una fenomenología del vivir encarnado que se manifiesta por cinco determinaciones que son las siguientes: las sensaciones, las afecciones, la afectividad, las pasiones y los pensamientos. Al respecto afirma: “Se trata, pues, de pensar en el exceso sobre lo que aparentemente se determina como cuerpo en el “vivir encarnado” mismo. Es decir: pensar el exceso en la sensación misma, en la afección misma, en la afectividad misma, en las pasiones o los pensamientos mismos, sin referencia al tener o al ser, sin por ello prescindir de la referencia al “quien”. (Richir, 2016: 14). La referencia al “quien” parte de una exhortación para dejar de endilgar estas determinaciones a la *psyché*, y pensar el exceso mismo como la propia vida y con “ritmos propios de despliegue”. El “quien” como el acontecimiento mismo del vivir encarnado.

La encarnación del propio cuerpo (envuelto como un mundo, como apertura ontológica de la existencia) demuestra que, en tanto que es un elemento, no es algo que simplemente *tenemos*; es además por lo que *somos* (en sentido estricto, carne y aparición). Es la manifestación directa de nuestra subjetividad con lo físico y lo tangible. Así como lo expresado por Michel Henry al afirmar que el cuerpo no puede separarse del *ego*, ya que toda subjetividad es, en esencia, una relación consigo misma a través del cuerpo (como una experiencia interna trascendental).

Toda existencia del mundo, con sus determinaciones físicas y espaciales, de alguna manera, encuentra su correlato existencial con la vivencia encarnada del cuerpo. Retomando la cita de Merleau-Ponty, se puede pensar en que todas las cosas y los elementos del mundo tienen un correlato existencial según nuestra vivencia encarnada y su facultad somatosensorial para insuflar sentidos, significaciones y simbolizaciones. Nuestra vida afectiva es una experiencia colindante con los elementos, y éstos adquieren dicha apertura sónica y simbólica, por la designación y posibilidad de la propia carne. Una idea similar que expresa Michel Henry en la siguiente cita:

Lo que hace que el agua sea agua es el que yo no pueda retenerla entre mis dedos y el que, si me zambullo en ella, me hunda y, sin una técnica adecuada, corra el riesgo de ahogarme. El medio líquido significa para mí el fin del reino de la solidez, la ausencia de un suelo y de todo punto de apoyo fijo. El placer de la contemplación del mar conlleva siempre un trasfondo de intranquilidad; todo alberga en el corazón de su ser la imagen de un destino humano, el mundo está impregnado de una vida que es la mía: yo soy la vida del mundo. (Michel Henry, 2007: 61).

Lo que hace que cada elemento —y, de manera más extensa, cada objeto o acontecimiento del mundo— tenga una resonancia en nuestra vida afectiva es por nuestro propio cuerpo. Tal como en la cita de Henry, aquellos acontecimientos que son dignos de contemplación o que desatan mi intranquilidad, se entretajan como experiencias constitutivas de la singularidad de mi cuerpo-mundo, pues, en ese sentido, *yo soy la vida del mundo*.

Es posible revelar esta forma de encarnación con el mundo a través de múltiples experiencias cotidianas, de los momentos sucesivos de nuestra vida



propia y en conjunto con otros. Es así, con esas experiencias encarnadas, con las que detentamos una singularidad corporeizada. Es nuestra propia vivencia un darse constante a la apertura del mundo encarnado en mutua complicidad: hacemos al mundo y éste nos constituye como una forma de ser.

Experimentar el mundo implica hacerlo de una manera corporeizada siempre entrelazada a las vivencias tan cotidianas como significativas como pueden ser el acto de leer (como la constante estructuración de sentido y significaciones), el sueño (como una forma reparativa de la vida y de experimentación sensible y sublime), o ciertos umbrales que son formas trascendentales de manifestarse en el cuerpo como experiencias límite, a saber, el amor (como un repliegue del propio ser-cuerpo en alteridad con otro), el nacimiento (apertura existencial) y finalmente, experiencias que se viven en zonas intersticiales en tanto que no se contemplan como experiencias plenas de la vida y que anuncian un destino irreversible del cuerpo, es decir, la muerte (como clausura total de la vida e irrealización de lo posible), así como el insomnio y la enfermedad (como experiencias corporeizadas del repliegue entre la vida y la muerte).

Esta dimensión encarnada de la experiencia, tal como se hace patente en la noción de la carne, abre la posibilidad de pensar el cuerpo —vívido— no sólo como una consideración biológica o como el sujeto cognoscente, sino como una estructura simbólica por la que el mundo se significa. El cuerpo no representa el mundo (como una entidad ajena de éste), lo articula; se implican mutuamente. Así, cada experiencia afectiva y vívida, cada umbral vital (de apertura o de cierre), cada experiencia y forma sensible, se vuelve una inscripción de sentido como carne y como encarnación.⁸

⁸ En este marco, la imagen fotográfica —cuando se comprende como afección vívida— puede ser leída e interpretada como una resonancia simbólica (es decir, que excede los márgenes de lectura y experiencia aparente de su literacidad visual). Lo simbólico aquí, remite a la inscripción del cuerpo como encarnación de múltiples experiencias sensibles e intersubjetivas. En este sentido, el cuerpo en la imagen fotográfica no se presenta como la captura del cuerpo *per se* (como un mero objeto), sino como un fenómeno encarnado que también se entrelaza con el mundo y con la sensibilidad originaria de quien observa.



1.1.2. El cuerpo-mundo como estructuración de sentido existencial

El mundo es una constelación de puntos en la que el «yo» (como entidad corporeizada) no deja de situarse en tanto la actividad perceptiva actúa como una constitución de sentido: como un mundo percibido. Es en éste (el mundo percibido) donde la forma del «yo», y en el que cada uno, en tanto disposición de sí mismo, deviene en entidad existente, es decir en una relación demarcada con las cosas. Maurice Merleau-Ponty advierte que no habrá una distinción en el mundo que se nos revela como horizonte del propio cuerpo, que es aprehensible no en el interior del ser humano⁹ sino que es una inmanencia con él mismo, pues junto con éste somos presencias inmediatas.

[El ser humano] [...] está en el mundo, es en el mundo que se conoce. [...] El mundo es aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres [y mujeres] o en cuanto sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una luz y participamos del Uno sin dividirlo. (Merleau-Ponty, 1985: 11).

Es en este sentido que dicha aseveración de Merleau-Ponty apunta a que todo aquello en cuanto somos se constituye (y sostiene) en un entrelazamiento continuo, en el que se constituye —el mundo— y a su vez, éste nos constituye como una condición estructurante de sentido.

La unidad fundada como inmanencia cuerpo-mundo, significa que el mundo es tal como lo percibimos, y esto se hace patente ya que deviene de una correlación entre las estimulaciones somatosensoriales (impresiones sensibles) y lo que es en tanto que se presenta así en el horizonte del cuerpo. Por otro lado, es la percepción la que efectúa dicha revelación de existencia de tal manera que no sean el mundo ni el cuerpo entidades escindidas (como aseidad¹⁰, uno independiente del otro). “El mundo que distinguía de mí como una suma de cosas o procesos vinculados por unas relaciones de casualidad, lo redescubro «en mí» como el horizonte permanente de todas mis *cogitaciones* y como una dimensión respecto a la cual no ceso de situarme” (Merleau-Ponty, 1985: 13).

⁹ El autor utiliza el término «hombre», sin embargo, he optado por designar a dicha entidad como «ser humano».

¹⁰ El término se refiere a una existencia por sí misma, sin interrelación ni participación de otra entidad.



A diferencia de la propuesta anterior (de Merleau-Ponty), el mundo también puede ser pensado como una extensión del cuerpo en la que se determina su sentido, según la actividad del propio «yo» constituido y por sus movimientos detentados —sobre el mundo—. Esta idea es propuesta por Michel Henry: “[...] el mundo es un *mundo vivido por el ego* y no separado de él, [...] tiene una vida, la vida misma que el ego le confiere. [...] El mundo es un mundo que mi causalidad penetra [...]” (Henry, 2007: 60).¹¹ Ambas propuestas coinciden en un mismo punto, que el mundo es vivido por la vinculación necesaria que tiene con el cuerpo y su afección como vida aprehensible, como una constitución singular, cuerpo-mundo, para efectos de este trabajo.

Es previsible que el mundo se pudiera concebir como una forma ulterior al cuerpo, es decir, como una constitución derivada de las afecciones, intelecciones, impresiones sensibles, de una causalidad originaria de las relaciones que se entretejen siempre desde la corporeidad como fuerza orientadora. Que el mundo sea, por inserción de lo corpóreo. “La vida del mundo es la del ego y, por tanto, el mundo es un mundo donde se entrecruzan causas y fuerzas, [...] El mundo es un mundo que mi causalidad penetra [...]” (Henry, 2007: 60). Esta idea no es equívoca, pero señala sólo un rasgo definitorio de lo corpóreo. Es el cuerpo vívido el que proyecta un sentido a la extensión circundante y es en este aspecto, que se constituye como un cuerpo-mundo: un entrelazamiento diferente, pues representa una inmanencia que dota de sentido existencial mientras el mundo también impregna algo de su ser.

El sentido existencial deviene —como se ha mencionado— de un entrelazamiento continuo. Es una especie de nudo contingente formado entre cuerpo y mundo, en donde no son dos entidades discernibles o excluyentes, pues el mundo es una constitución hilvanada con el cuerpo, es decir, un entretejido resultante del cuerpo posicionado en el mundo y no como su exteriorización.

¹¹ Tal como se explicó en el apartado “Aproximaciones fenomenológicas sobre el ser-cuerpo”, para Michel Henry no hay distinción entre el ego y la subjetividad. Es de tal manera, el ego, una forma de causalidad para el mundo,



[...] mi cuerpo es, no una suma de órganos yuxtapuestos, sino, un sistema sinérgico cuyas funciones todas se recogen y vinculan en el movimiento general del ser-del-mundo, en cuanto que es la figura estable de la existencia.

[...]

Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi «compreensión» (Merleau-Ponty, 1985: 249-250).

Es preciso decir que este entrelazamiento y sentido existencial del mundo que se hace posible como facticidad, como carne del mismo cuerpo, es una consecuencia del cuerpo en tanto es medio directo para engendrar las cosas (y los sentidos del mundo). “La consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la del mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne”. Así lo expresa Merleau-Ponty (2010: 23). Cuerpo-mundo, según esta forma de apreciarse, es surgimiento mutuo, conformación entrelazada y condición de ser, ante todo, una inmanencia.¹²

En este entrelazamiento, el cuerpo que habita el mundo, lo hace posible desde una aprehensión sensible para sí, en donde hacer carne al mundo implica darle un alcance tangible y visible, como lo expone, de nuevo, Merleau-Ponty: “El cuerpo nos une directamente a las cosas por su propia ontogénesis, soldando entre sí los dos esbozos que lo componen, sus dos labios, la masa sensible que él es y la masa de lo sensible de la que nace [...]” (2010: 123-124).

El cuerpo no es solamente un vehículo que da sentido al mundo (como entidad mediadora entre el sentido existencial del mundo y dicha conciencia detentada sobre éste). Ser cuerpo implica ya un entrelazamiento resultante y proyectable, ontogénesis para la carne del mundo. Es también, entrelazamiento de lo visible o lo vidente, en conjunto con lo sensible. Cuerpo-mundo es una experiencia encarnada desde ambos puntos y, ante todo, como entidad vívida y posibilidad de advenimiento continuo.

¹² O cuando menos, movimientos continuos e inmanentes en el advenimiento de la proyección-introyección.



1.1.3. Cuerpo y experiencia vívida

En este punto es necesario articular una concepción del cuerpo vívido en tanto que es una entidad fecunda para el seno de la experiencia y de lo vivencial, es decir, como afección originada del propio entrelazamiento como cuerpo-mundo y como vida, en sí, para sí y para otros. El cuerpo vívido es la manifestación conjunta de la experiencia que se da y se despliega como posibilidad. Si bien tiene una extensión y constituye una forma de espacialidad encarnada en su aquí y ahora, es también, en un sentido simbólico, apertura del acontecimiento (como proyección que insufla un sentido existencial al propio mundo).

En este sentido, el cuerpo vívido es la entidad activa del viviente (del cuerpo propio) dispuesta en su nodo espaciotemporal: en el instante, replegada en sí misma y a la vez como apertura consustancial hacia los otros. Así entendido, el cuerpo vívido conjuga la compenetración de su propio ser, con el entrelazamiento del mundo y de sus cosas, así como de la mutua afección con los otros cuerpos. Es decir, se da como repliegue para sí pero también como apertura para otros. Es, en su constitución fenomenológica, un entrelazamiento que funda el sentido compartido de la existencia

Total, que mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos, un complejo de cualidades sensibles entre otras, es un objeto *sensible* a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como los acoge (Merleau-Ponty, 1985: 251).

Por otro lado, la experiencia vívida responde a una singularidad existencial que repliega el sentimiento y fundación de sí con el cuerpo-mundo, esto es, de darse como una conjunción de todos los instantes percibidos y cuyo sentido de propiedad se constituye bajo el imperativo del «yo» activo en todo momento. Es también una condición y cualidad en tanto viviente, la de darse y consumarse (no como finitud clausurada, sino, como acto, como vida y posibilidad estructurante del sentido) con una alteridad, es decir, de ser para sí, como para otros en el entrelazamiento de sus cuerpos y de sus vidas.



1.2. Umbrales del cuerpo e in-corporeidad. Experiencias límite

En el apartado anterior se presentaron las nociones que sirvieron para proponer una conceptualización del cuerpo como una entidad vívida y encarnada, que, a su vez, requiere en buena medida de lo biológico (pero sin la visión reductible a sólo esta condición), así como de su capacidad y potencial somatosensorial y de las formas de estructuración de sentido y de simbolismos, que es posible decir, son condiciones que articulan la existencia y su entrelazamiento con el mundo.

Así entendido esto, es posible detenerse en aquellas situaciones en que la vivencia del cuerpo se revela como lo vívido, a saber, los umbrales de la vivencia. Se comprenden en este trabajo como experiencias corporeizadas (o tópicos) que, según lo mencionado al inicio de este primer capítulo, son retomados de los mundos propuestos por Vilém Flusser.

Los umbrales del cuerpo son zonas que no tienen un aquí y ahora si no es mediante la experiencia encarnada de la existencia del cuerpo. Se constituyen como los momentos límite en los que el cuerpo vívido, si bien se halla supeditado a su condición biológica y a su sensibilidad perceptiva, dicha condición también se manifiesta bajo una radicalización de lo propio y que se repliega en lo otro: 1) como apertura para comenzar a ser, con el nacimiento; 2) hacia un *momento* ontológico que desgarrar su existencia —toda— y la instaura en la clausura del sentido: la muerte; y 3) a través de una experiencia que transgrede su propia carne y existencia hacia la del otro, con la vivencia del acto amoroso. La característica de estos tres umbrales es que en ninguno se detenta la vivencia propia, pues siempre es requerida la participación del otro cuerpo. No hay experiencia —vívida— en el nacimiento ni en la muerte si no es por conocimiento de los otros, así como no hay un acto amoroso que se encarne al cuerpo del amante.

Los umbrales del cuerpo, en tanto zonas (si es que se puede nominar de tal manera) de afección radical, indican la apertura o clausura del sentido existencial (dejar de ser en sí, esto es, el cese del cuerpo-mundo). Estas experiencias (nacimiento, muerte y amor) constituyen revelaciones encarnadas en la existencia propia y en conjunto con la de los otros, que permiten pensar al cuerpo, ya sea como



lugar del *ser*, y como un acontecimiento simbólico que se abre al mundo, que reconfigura nuestra experiencia y que a veces la repliega (se hará referencia constantemente a esta idea del *repliegue*).

En el marco de esta reflexión sobre el cuerpo vívido, resulta imprescindible detenerse en los umbrales que marcan su aparición y desaparición: el nacimiento y la muerte. Si bien se ha mencionado que los mundos retomados de Flusser, para esta investigación, son propuestos como tópicos o bien, como momentos corporeizados cuyo término propone un enraizamiento con el ser-cuerpo (o un entrelazamiento del cuerpo a dichos mundos, en tanto que uno representa su nacencia como organismo y el otro, como finitud) también es importante destacar que estos momentos, no se comprenden únicamente como etapas biológicas.

El hecho mismo de concebir estos dos tópicos como umbrales de la *incorporeidad* nos sitúa en una nominación simbólica dado que la existencia (fáctica) no puede ser de dicha manera (bajo una incorporeidad). No podemos experimentar una forma de incorporeidad, si no es bajo una apreciación simbólica de aquello que estos momentos representan: la imposibilidad de vivenciarlos como carne, como un cuerpo vívido sintiendo su propia autoafección (sin que esto sea bajo las percepciones del cuerpo matérico o biológico). En el caso del nacimiento, el cuerpo vívido aún no ha emergido al mundo desde una subjetividad que se reconozca a sí misma (entrelazada con el mundo); mientras que, en el caso de la muerte, marca una ruptura en el *continuum* existencial del cuerpo como entidad somatosensorial, autoafectiva y constitutiva de sentido como lo hacía en la vivencia encarnada.



1.2.1. Nacimiento

No puedo vivir mi nacimiento. Ya ha “pasado”. No puedo vivir mi muerte. Está “por venir”. Pero el pasado me proyecta y el porvenir es el sentido del proyecto. En mis entrañas, siento mi nacimiento como proyecto y mi muerte como meta. Soy nacimiento y muerte, y ambos me están siempre presentes.

Vilém Flusser (2002: 165)

La cuna se balancea sobre un abismo, y el sentido común nos dice que nuestra existencia no es más que una breve rendija de luz entre dos eternidades de tinieblas. Aunque ambas son gemelas idénticas, el hombre, por lo general, contempla el abismo prenatal con más calma que aquel otro hacia el que se dirige (a unas cuatro mil quinientas pulsaciones por hora).

Vladimir Nabokov (s.f.: 10)

Hay una triple inscripción designada que demarca la condición fenomenológica del nacimiento. En primer lugar, se manifiesta en la aparición genealógica del existente según su forma inaugural de vida (es decir, de un organismo biológico). En segundo lugar, se puede considerar como una consecuencia lógica de la primera inscripción, o sea, toda nacerencia lleva consigo una marca originaria de su eventual finitud: nacer implica inscribirse como forma límite para su desaparición. Y, en tercer lugar, en una constante aparición de ser-sí-mismo, en tanto que es una forma contingente de subjetividad encarnada y constituida en su propio cuerpo-mundo.

El cuerpo, según las dos primeras inscripciones de una fenomenología del nacimiento, representa simbólicamente un maridaje entre el ser (como advenimiento de la propia vida corpórea) y su desaparición. En este sentido, dicho advenimiento, es la conformación del cuerpo en su sentido biológico-funcional, puesto que su aparecer representa la transición de un mundo hacia otro. En términos precisos: del cuerpo de la madre y la nacerencia como acontecimiento



transicional hacia el mundo propio; en otras palabras, esa apertura existencial será primeramente lo originario.

El cuerpo humano, recién nacido, es un cuerpo en continua interacción con el medio, en intercambio incesante con lo otro que se vuelve para él "principio de vida". [...] Visto desde la perspectiva de la angustia del nacimiento, lo que llamamos "necesidades corporales" no son sino la expresión del binomio cuerpo-mundo, de la salida del feto inerte al exterior. El cuerpo-mundo es el resultado de la pérdida y la ocultación de la madre. (Pérez-Borbujo, 2014: 40)

El cuerpo, entonces, (en este primer acto genealógico), se vincula con lo otro como un medio de subsistencia. La escisión física del cuerpo materno como donación de la vida, representa, no sólo existencial y simbólicamente, la constitución del mundo que comienza a ser para sí. Desde esta transición, el cuerpo-mundo, a partir de su nacer, portará como una sombra ontológica, la eventual clausura de su ser como autoafección. En este sentido, el umbral del nacimiento está atravesado por la posibilidad inexorable de la muerte en tanto presencia simbólica que acompaña a la vida encarnada y no como el acontecimiento mismo (que acaece). Tal como lo expresa Fernando Pérez-Borbujo (2014) en "El cuerpo naciente: hacia una fenomenología de la angustia":

El cuerpo vive su nacimiento como la experiencia de un cambio de medio (*metabolé*). Pasa de un medio acuático a uno aéreo; de una respiración asistida mediante el intercambio de oxígeno a través de los capilares que rodean la placenta a la respiración pulmonar propia, tras una apnea que se experimenta como sensación de ahogo y muerte cuando en realidad es el inicio de una nueva forma de vida. [...] El cuerpo no se encuentra experimentando la muerte sino el nacimiento, sólo que en el nacimiento se esconde, como en su raíz, la posibilidad inherente de la muerte, marcando con ello la fragilidad del ser que se vive como pura contingencia emergente, en un acto tan creador y renovador como vulnerable. (2014: 38).

Es en este sentido que el tópico de la muerte, en tanto permanece en su forma potencial —es decir, como posibilidad no actualizada—, se manifiesta simbólicamente como una zona intersticial que acompaña a toda vida encarnada. Cuando dicha posibilidad se actualiza (cuando la muerte acaece) se configura entonces como umbral final: el acto que clausura tanto al cuerpo vívido, y en el que



cesa el momento encarnado de la autoafección; privando de tal manera todo acto facultativo perteneciente al cuerpo-mundo espacializado y del ser para sí.

Finalmente, la tercera inscripción dentro de esta fenomenología del nacimiento refiere a su aspecto simbólico del cuerpo y del ser viviente como una forma contingente de la subjetividad encarnada. Esto implica que el cuerpo aparece bajo esta figura simbólica de constante aparecer como cuerpo-mundo:

Nacemos en cada momento y en cada punto del trayecto en que el Cuerpo (nuestra existencia designada a ser) cae en cuenta de sí (y en el justo momento en el que, desde la conciencia, caemos en cuenta en el ser del propio «aquí y ahora») como un ser expuesto en el mundo (ex-puesto en el «ahí» del mundo), como una luz que alumbra aquel lugar donde antes había un vacío. Ese destello que me constituye es la revelación del Cuerpo para mí mismo y para los otros. (Reyes, 2023: 60)

Esta consideración del nacimiento implica rebasar el sentido material y biológico del cuerpo como forma de vida meramente orgánica que cumple un ciclo vital. La experiencia simbólica de este nacimiento deviene en una constante aprehensión de cuerpo-mundo y como sentido existencial encarnado.

Soy desde este Cuerpo que nace, una apertura que se abre al propio mundo y que con ello, dilata al espacio tiempo -todo-, lo altera y lo disloca para llegar desde esa venida penetrativa, desde ese advenimiento incluso seminal, para formármeme como un designio inscrito, un propio estallido incandescente que, desde dicha venida (que en su preciso momento, comenzó como un desde ahora), no cesará en su devenir en cada instante. Se dice entonces, "en cada instante" porque mi Cuerpo se me presenta desde el "instante" precipitándose relativo y hasta su final como mi propio aquí ahora, siempre y ralentizado. (Reyes, 2023: 61).

Este cuerpo-mundo es ya un espacio simbólico, una afectividad proyectada de sentido, en donde la subjetividad es una experiencia en constante devenir que se constituye desde la encarnación sucesiva de instantes vívidos. Algo afín puede interpretarse del siguiente fragmento de Marc Richir:

El análisis fenomenológico no "funciona" sino en la medida en que hay, en todo vivido, un exceso, a priori indeterminado, del vivir sobre lo vivido que cae bajo la pinzas (sic) del análisis: este vivir mismo está siempre en estado



naciente [...] Así pues, en este sentido, el cuerpo fenomenológico como cuerpo vivido (o vivir encarnado) forma parte integrante del exceso del vivir sobre lo vivido [...]. (Richir, 2016: 99-100).

Esto sugiere que, en esta tercera inscripción, el nacimiento no debe concebirse como un instante cerrado (reductible al nacimiento biológico), sino como una condición constitutiva de toda existencia vívida, esto es, como apertura y emergencia sucesiva en cuanto a la estructuración de sentido.

En suma, el nacimiento representa una múltiple encarnación de la existencia: 1) en tanto instante inaugural, visto en su alumbramiento y desde una perspectiva biológica; 2) bajo una emergencia simbólica de la existencia, en tanto acto originario: apertura del cuerpo-mundo hacia su propio desvanecimiento; como cese inscrito pero latente; y 3) como constante entrelazamiento de ser-sí-mismo.

En esta encarnación, desde el surgimiento originario y el entrelazamiento constante, es que nuestra vida se presenta como una condición existencial que, en su advenimiento, implica en tanto destino, un repliegue de ser con el de su propia finitud. En última instancia, darse en vida y existir vívidamente en ella, significa oscilar entre dos abismos: entre el comienzo que nunca recordamos y el final que no podremos narrar. Finalmente, eso es lo que significa lo enunciado anteriormente acerca del *constante entrelazamiento*: replegar en nuestro reiterado devenir, el sentido (vívido) de nuestra inexorable finitud.

1.2.2. Muerte

La muerte me parece a mí, como observador, una pérdida gradual de información a través de la grieta abierta. [...] El padecimiento que la muerte acarrea consigo equivale a sufrir una pérdida de información. Entropía: eso es la muerte para mí como espectador.

Vilém Flusser (2002: 164)

Veo venir a la muerte, porque siempre está aquí. Sin embargo, no termina de acercarse.

Y al final no sabré de su llegada, pues habré partido.

Fernando Reyes Santiago (2023: 188)

La muerte es la clausura definitiva de la existencia propia. Es la imposibilidad radical de la autoafección y de la experiencia interna trascendental. No es solamente el fin de las funciones vitales, o el cese definitivo del cuerpo en tanto organismo, sino la ruptura del cuerpo vívido como instancia simbólica que des-encarna su propio sentir entrelazado con el del mundo; la muerte es la desarticulación del propio cuerpo-mundo. Recordemos que el cuerpo vívido es aquello que si bien se vive a través del impulso orgánico (como pura sobrevivencia) también se experimenta a sí mismo como una forma y posibilidad de realización frente a otras formas —vívidas— por las que reverbera y experimenta su propia existencia.

Como lo ha señalado Flusser, nunca vivimos nuestra propia muerte. Sólo asistimos, en repetidas ocasiones, a la muerte del otro. La muerte en este sentido representa una ruptura abrupta, el cese del mundo del otro, y la irrupción radical de su entrelazamiento con nuestro mundo. La muerte propia es, en sentido estricto, inaprehensible *ipso facto*, puesto que no hay condición espacio-temporal que permita su autoafección; por ello, la muerte que nos afecta es la del otro.

La muerte no es más que un simple hecho contingente procedente del exterior de la estructura del para-sí finito, lo que significa que el mero descubrimiento de su propia finitud no implica que su condición será estar-



vuelto-hacia-la-muerte. Solo la «experiencia» de la muerte de otro me permite descubrir mi «morir propio» [...] (Schumacher, 2018: 172).

Esta forma en la que se da la muerte a través del otro se configura como una pérdida del entrelazamiento. La muerte se padece por los otros, por el padecer la pérdida de los otros y, en este sentido, dicha pérdida alcanza el nivel intersubjetivo:

La muerte que se padece en la lucha por el reconocimiento no es una necesidad biológica. Se sitúa en un nivel interpersonal. El otro queda circunscrito en ella. En cierto modo, esta muerte surge del *ámbito intermedio*, que al mismo tiempo es un margen de reconocimiento. (Han, 2018: 13).

En todo caso, la muerte propia se nos presenta como una prefiguración posible: es a través de la pérdida del otro que vislumbramos nuestra exposición última ante tal clausura final. La muerte del otro se anuncia a nuestros ojos, a nuestra propia encarnación, como un presagio inexorable.

Según el diagrama final en el “Fundamento teórico-metodológico”¹³, se presenta el tópico de la muerte como uno de los umbrales que hace referencia a la experiencia límite, cuyo acaecimiento desborda la existencia hacia la incorporeidad, la imposibilidad de ser. Pues bien, a partir de esta consideración, es preciso añadir que la muerte, en su dimensión simbólica, puede entenderse como una zona intersticial que coexiste con la vida. Es, en este sentido, un entendimiento —simbólico— dado por un repliegue entre la vida y la finitud, es decir, un pliegue de lo vívido hacia su propio límite desde el cual se intenta proyectar un horizonte significativo que otorgue sentido (narrativo, signico y descriptivo) ya que representa un acontecimiento que no se puede vivir directamente.

Este repliegue simbólico se configura como una forma de asestar nuestra comprensión hacia ese “más allá” que desprende la existencia, para conferirle signos a lo que carece de ello. Significa simbolizar lo que nos [des]encarna. Como lo expresa Robert Redeker (2017) de manera mirífica en *El eclipse de la muerte*:

La angustia se cubre de máscaras y símbolos: se simboliza la muerte para darse la ilusión de poseer un saber acerca de ella, de repatriar la muerte en

¹³ Figura 3. “Interpretación adaptada del modelo piramidal de Vilém Flusser. Elaboración propia”. Véase en la página 17 de este documento.

el hogar del lenguaje, ahí donde el hombre [y la mujer] habita. Por lo general, un símbolo remite al saber que poseemos acerca de la cosa simbolizada. [...]

El simbolismo de la muerte se sobreañade a la muerte; este proviene de nosotros, los vivientes: no es la muerte la que nos hace señas, somos nosotros los que asustados ante la ausencia de signos —lo que es la verdadera nada, el lugar donde no hay signos— la simbolizamos. (Redeker, 2017: 18-19).

En este sentido, todo aquello que podemos decir de la muerte —de todo lo que nuestro entendimiento puede designar— lo hacemos a través de simbolismos que conllevan una excedencia de sentido, no porque rebasen los confines de la significación ya cerrada, sino porque se intenta colmar un vacío originario y, con ello, hacer lenitivo el crisol de la existencia, de su finitud.

Sin embargo, este intento de colmar la muerte con signos no debe hacernos olvidar que es justamente su vacuidad la que permite que la vida no se reduzca a la pura proliferación de sí misma, de un continuo sin sentido. La muerte no es solamente un final, sino también, una condición humana estructurante: es lo que bordea y nos vuelve un cuerpo-mundo contingente como formas de existencia. En efecto, la muerte en su cesura —entendida como posibilidad siempre latente de acaecer— es la que funda la existencia, por la que se instaaura siempre contenida en umbrales límite de experimentación.

La existencia toda, como manifestación vívida, requiere de esta doble inscripción, es decir, de su doble figuración en vida y muerte; encarnación e incorporeidad. No se trata, en este sentido, de dos eventos contradictorios. Vida y muerte son estadios entrelazados por un destino yuxtapuesto (apertura constante hilvanada a su finitud; como inscripción originaria desde el nacimiento, y posibilidad de fenecer y, con ello, de cerrarse a la vida). Vivir es un estar *ahí* expectante para la muerte —como bien se expresa en términos heideggerianos—; una exposición a dicha experiencia límite y trascendental.

Con ello, la muerte, en su posibilidad, en latencia, no es propiamente un aparecer fáctico —para sí mismo— (pues recordemos, no se puede vivir la propia muerte). Más bien, se manifiesta como presencia espectral que nos acompaña:



como figuración sin un cuerpo (a diferencia del amor, que se da en un entrelazamiento con el otro, o como el nacimiento biológico que representa, como acto originario, el surgir desde el cuerpo de la madre). La muerte priva de todo sentido vívido al cuerpo. Es una sustracción.

La existencia, aunado a esto, implica una integración de todos sus umbrales, pues, aun en su experiencia límite, forma parte de nuestra constitución existencial (de lo humano), tanto en el ser y estar, como en el desaparecer. En este sentido, todos los umbrales son estructuras simbólicas que modelan a la existencia. La vida, como contingencia encarnada, necesita de ese límite para ser nominada como “existencia”. Jean-Luc Nancy (2006) expresa con claridad esta forma radical de la existencia como el repliegue entre la vida y la muerte. En sus palabras:

Sin la muerte no habría más que contacto, contigüidad y contagio, propagación cancerosa de la vida que, por consiguiente, no sería ya la vida; o bien sería sólo la vida, no la *existencia*, no sería más que una vida que no sería al mismo tiempo la *anastasis*. (sic) La muerte abre la relación: es decir, el compartir la partida (Nancy, 2006: 72).¹⁴

Algo que tiene un gesto similar con lo expresado por Irvin D. Yalom en *Mirar al sol. La superación del miedo a la muerte* (2008), “Muchos de nosotros nos negamos a entender que los límites, la reducción y la pérdida forman parte indisoluble de la existencia”. (Yalom, 2008: 91). Con ello, vida y muerte se repliegan como un entendimiento conjunto (simbolizado) de lo que significa nuestra existencia, en su apertura y en su finitud.

Aquello que podría entenderse como inmanencia, para efectos reflexivos e interpretativos, se denomina repliegue. Se trata de una doble exposición en la existencia: la irradiación de la vida (como forma encarnada) y en coalescencia con

¹⁴ Jean-Luc Nancy en *Noli me tangere* (2006) reflexiona sobre un pasaje evangélico, en el que Jesús interpela a María Magdalena con la frase “No me toques”. Según esta escena y dicha oración imperativa, plantea una reflexión sobre el cuerpo, la vida, la muerte, el contacto y la *anastasis* (que es la resurrección). Sin embargo, deconstruye la manera de comprenderla, pues él mismo expresa que la resurrección “[...] no es una reanimación: es la prolongación infinita de la muerte que desplaza y desinstala todos los valores de presencia y ausencia, de animado e inanimado, de alma y cuerpo. La resurrección es la extensión de un cuerpo a la medida del mundo y del acercamiento de todos los cuerpos”. (Nancy, 2007: 71).



el umbral de la muerte (como se había mencionado anteriormente), ambos cristalizando la existencia. Ambas manifestaciones (vida y muerte) se compenetran en una irradiación simultánea. En lo que respecta a esta presencia espectral de la mortalidad, no radica como un acontecer vívido, sino como potencia, como un “más allá” que se hace ver. Como fuerza anticipativa que

[...] proporciona al ser humano el saber de un poder que, de actualizarse fácticamente, daría origen a la "imposibilidad de todas las imposibilidades", porque de hecho ese poder tiene que ver con la posibilidad originaria y fundante en la que toda otra reposa o descansa. La gran pregunta es: si la muerte no se ve ni se toca, ¿cómo y por qué nos sabemos mortales? (Pérez-Borbujo, 2014: 59).

Bajo esta visión espectral, es preciso añadir que la muerte no es un hecho (al menos no en cuanto al ser para sí, cuando acaece), sino una irradiación en términos simbólicos, como una luz solar que no se puede ver directamente, pero que insufla con su marca a todo lo viviente.

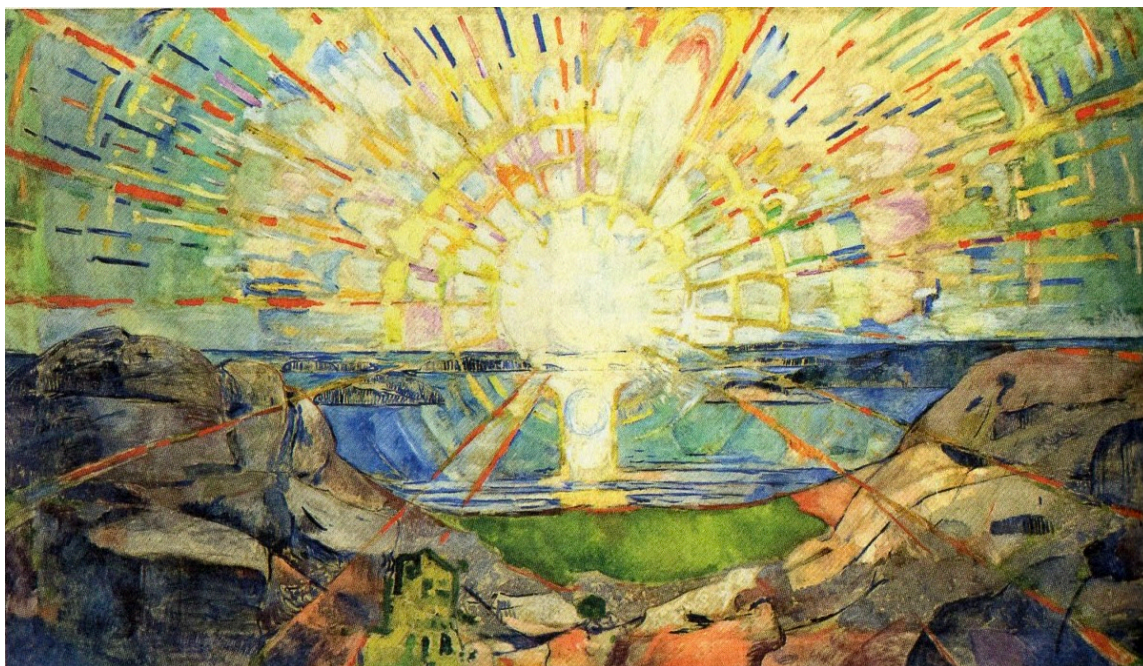


Imagen 1. “Edvard Munch, El sol, 1911. Universitetet | Oslo kunstsamling”. Imagen recuperada de *Muerte*. Revista de la Universidad de México. Núm. 901, Nueva época.

1.2.3. Amor: metáfora trascendental del entrelazamiento y la alteridad

Temblamos en el abrazo. Algo nos ha abrazado. ¿Qué es ese algo, ese algo totalmente otro? Eso totalmente otro es lo que nos hace ser “nosotros”. En nuestro “nosotros” hemos perdido nuestro “tú” y nuestro “yo”.

Vilém Flusser (2002: 157)

El amor es un fenómeno que se proyecta como exaltación y apertura de umbrales que nos [des]encarna de nuestro propio cuerpo, de nuestro cuerpo-mundo y que trasciende los límites de un «yo» hacia otro, un «tú». Es esta forma de alteridad, como roce afectivo, que desborda la experiencia propia para hacerla vívida en confluencia con ese “tú”. En dicha [des]encarnación es que surge una nueva carnalidad que nos vuelve un “nosotros” expuestos y que deviene como nuevo mundo encarnado. “El amor nos acopla más allá de los lenguajes. Ahí, donde se tramitan infinitas correspondencias. [...] Amar: cuando la identidad se difumina y se hace cómplice de la fundición de los cuerpos”. (Zafra, 2019: 28).

Zakaría Zafra en *Maquinaria íntima: Cuerpo/Exilio/Memoria/Palabra* (2019) piensa —de manera poética— esta conjunción de los amantes, de sus cuerpos, con múltiples imágenes metafóricas, por ejemplo, su descripción de la *sutura* entre los amantes podría corresponderse con lo que he denominado [des]encarnación: un proceso simbólico en el que ambos cuerpos se toman en el acto amoroso, donde cada amante se conforma en (y por) el otro. “[El cuerpo del amante] Sus volúmenes perdidos me agitan, me cercan sus escándalos, su espera fatal de vibraciones. Ya no guarda fronteras, sino regiones de privadas suturas. No tengo más cuerpo que ese.” (Zafra, 2019: 13). Otro ejemplo, por antonomasia, es el de la imagen asociada al fervor producido por el cuerpo del amante, de ambos, tomándose, conduciéndose hacia un extravío:

El amante, además del suyo, se extravía en otro cuerpo. Hace con él una sola llama que enciende el paisaje. Por eso, cuando el incendio cesa, el rescate es tardado y el amante no da señales de vida: ha perdido dos cuerpos y le ha quedado la fiebre. (Zafra, 2019: 11).

Esa sutura, en otras palabras, es el “nosotros” —del que habla Flusser— que se entrelaza en el cuerpo-mundo del amor en tanto acto resultante, como vértigo compenetrativo. A su vez, el extravío bordea una duplicidad metafísica de la carne, ya que, por un lado, entreteje un nuevo mundo que se acompasa con las coordenadas corporales del «yo» y el «tú» que resurge del acto amoroso y, por otro lado, supone el extravío que Zafra menciona, como pérdida del incendio amoroso.

Es en este sentido que el cuerpo, bajo los efectos del acto amoroso, es decir, del amor como el despliegue existencial de toda la carne, se configura como una experiencia que se bordea entre múltiples límites. Es un umbral que se abre y cierra: representa la [des]encarnación propia (el extravío) y la compenetración (sutura) con el otro cuerpo. Es también un límite de la existencia entre lo propio y su alteridad (el cuerpo del amante). Es un borde infranqueable con el umbral de la muerte. Hay en todo acto amoroso un intento por superar el sentido (y consumación) de la muerte, y, por consiguiente, de la finitud.

Se puede decir que el amor toca la experiencia de lo indecible, de aquello que difumina y suprime la existencia individualizada. El acto amoroso es un acto que contrarresta la eventual desaparición. Al respecto de esto, Vilém Flusser reconoce que la muerte acaecerá en toda individualidad y que esta última desaparecerá como destinada a ello. Con base en lo anterior, el “nosotros” entrelazado se revela de un acto amoroso que va más allá de la finitud, que atenta contra la muerte:

Sólo "yo" y "tú" pueden morir. El "nosotros" no puede morir. Nosotros somos inmortales. Sobre el nosotros la muerte ha perdido todo poder. Pues la muerte es juez únicamente del yo insustituible, y lo juzga con rigor y justicia. En nuestro "nosotros" hemos vencido a la muerte. [...] aunque tú y yo muramos solos, cada uno por nuestro lado, nosotros seremos inmortales. (Flusser, 2002: 158).

A decir de este “Nosotros”, acontece como nudo que inscribe un nuevo sentido sobre el cuerpo de quienes [se] aman. No se trata únicamente de significaciones resemantizadas del «yo» y el «tú», sino de una confluencia metafórica y metafísica que [des]encarna un sentido vívido y entrelaza ambos mundos. Esta confluencia es,



al mismo tiempo, lectura del otro (como acto contingente), así como una forma de exposición, en términos de Jean-Luc Nancy, *excripción*: ex-poner el cuerpo propio ante la vida del otro. Y con ello, in-corporación tangible del límite (en el cuerpo del amante), es decir, como contacto de ambos umbrales, apertura: “inscripción-afuera” de los confines propios tanto del «yo» como del «tú». Respecto a la *excripción*, Nancy de manera concreta expresa lo siguiente:

La *excripción* de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más *propio* de su texto: el texto *mismo* abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre. (Nancy, 2016: 14)

Ahora bien, en lo que respecta a estar “completamente al límite”, implica, como bien lo nombra Jean-Luc Nancy, una apertura hacia lo externo; esto significa que es esa misma inscripción-fuera la que hace contingente ambos cuerpos como forma de incorporarse uno en el otro. Representa así, la compenetración y contingencia de la carne. Es de tal manera que la atracción de los amantes cobra sentido y por lo que adquiere su fuerza vívida mediante la gravitación hacia el amado/la amada. Tal como lo hacen ver Cernuda y Ortega en palabras de Cristóbal Pera:

Cada cuerpo enamorado, sujeto de una «atracción gozosa y dolorosa» (L. Cernuda), ha elegido al otro cuerpo para convivir en un espacio en el que los límites de ambos se confunden. El amor es «*gravitación* hacia lo amado», escribió Ortega, y a causa de esa gravitación que culmina con la confusión espacial, las fronteras de ambos cuerpos son recíprocamente transgredidas, en un progresivo desvelamiento de la intimidad, física y emocional. (Pera, 2006: 98).

El amor, visto según esta perspectiva, como un intento metafísico de fundir ambos espacios en una vorágine amorosa, es, entre tanto, despliegue del acto amoroso y repliegue de los cuerpos en su encuentro. El cuerpo del amado, en toda su gravedad, encarna una apertura, además de simbólica, también ontológica, pues, a su encuentro, se palpa el acontecimiento originario de un nuevo mundo, tal como se puede leer en este fragmento sugerente de Zafra:

Recibo del cuerpo amado la gravedad de sus iluminaciones, los arrestos que provoca su vibración siempre nueva: esa lejana sorpresa de la delicia. El cuerpo amado es realidad palpable e imaginaria, manifestación biológica y acontecimiento del ser. En virtud de mi apetito, cuerpo amado es aquí fisionomía y ontología, tacto y conversación, ritual y devoramiento. (Zafra, 2019: 16).

En este punto, el acto amoroso, como fuerza gravitatoria entre los cuerpos, se materializa en una metamorfosis s gnica que manifiesta su paroxismo en la unión sexual. En su crisol, se funden ambas esencias en una existencia compenetrada y, como acontecimiento, dicho entrelazamiento revierte su sentido metafísico. Al respecto, “[...] no podemos decir que en la relación sexual está comprometido solo el cuerpo, y no la persona entera. [...] Por lo demás, esta unidad no designa únicamente (de hecho, designa *también*) la unión de los cuerpos, sino el entretejido de dos existencias.” (Clément, 2017: 74).

Es en la encarnación sexual del acto amoroso donde el umbral de apertura de la existencia toma forma en el cuerpo del amante —de ambos amantes—, incorporándose en sus carnes y tomándose el uno al otro. Como resultado de esta metamorfosis s gnica, el encuentro se vuelve la metáfora trascendental del entrelazamiento que es, a su vez, “[...] el Aliento que soporta el mundo; porque es el lenguaje más fuerte, el más vehemente con que dos seres se pueden comunicar; porque hace de ellos «una sola carne» [...]” (Clément, 2017: 76).

En esta consumación, el cuerpo no es sólo una confluencia simbólica, como se ha visto mediante la unión sexual. Los cuerpos devienen en su compenetración como contingencia vívida de los amantes. El acto amoroso no se reduce a los cuerpos como individuaciones, sino que éstos se desbordan de sí, se proyectan y se entrelazan más allá de sus propios límites. En ese fenómeno paroxismal es que se da el cruce de lo finito y lo infinito. En palabras de Jean-Luc Nancy:

El cuerpo es sexuado por esencia. Esta esencia se determina como la esencia de una relación con la otra esencia. [...] En esta relación, se trata de su corporeidad en la medida en que ésta atañe por el sexo a su límite: goza, es decir, que el cuerpo es sacudido fuera de sí mismo. Cada una de sus zonas, gozando por sí misma, emite hacia fuera el mismo destello. Eso se

llama un alma. Pero las más de las veces eso queda apresado en el espasmo, en el sollozo o en el suspiro. Lo finito y lo infinito se han cruzado, se han intercambiado por un instante. Cada uno de los sexos puede ocupar la posición de lo finito o de lo infinito. (Nancy, 2016: 118).

El amor, en su devenir vívido y carnal, es la metáfora trascendental del entrelazamiento: como acontecimiento en el que dos cuerpos se desbordan para constituirse en un “nosotros”. En esa compenetración, la alteridad se revela como un límite y umbral de apertura en el que el «yo» y el «tú» se trastocan, se repliegan y revierten lo metafísico. Se transforman y se inscriben como una existencia contingente y compartida.

1.3. Zonas intersticiales del cuerpo

El insomnio y la enfermedad, así como el sueño, son tópicos que se presentan como formas de desvanecimiento, aunque remiten a condiciones biológicas y simbólicas del cuerpo profundamente distintas. Por un lado, el insomnio y la enfermedad conducen hacia un desvanecimiento que se padece, que pesa y que recrudece la existencia vívida. Por otro lado, el sueño repliega la experiencia en un desvanecimiento reparador para las potencialidades de la corporalidad (en términos biológico-funcionales). En todos los casos, el cuerpo se vuelve diáfano y las experiencias se repliegan hacia una figuración de muerte no consumada, como si se tratase de un trance o suspensión de lo vívido a la vez del margen de elección, y que se proyecta hacia el interior.

En este sentido, las zonas intersticiales del cuerpo se presentan como estadios en los que se trastoca la vivencia; se suspende —la vida— en una diafanidad que permite vislumbrar la muerte como un acecho, aunque en latencia, pero siempre inminente sin que por ello se consuma una [des]encarnación definitiva. En su repliegue, entre la vida y la muerte, no hay lucidez plenamente vívida ni descriptiva, aunque su condición fenomenológica pueda nominarse desde el padecer que altera el tiempo.



1.3.1. Repliegue entre la vida y la muerte: insomnio, enfermedad y sueño

1.3.1.1. Insomnio

Hace ya una eternidad que decidí dormir. Estoy totalmente abierto en dirección al sueño. Pero él no ha venido. Hace una eternidad que espero, y, alrededor de mí, el tiempo se petrifica en eternidad.

Vilém Flusser (2002: 159)

Desde una fenomenología del cuerpo vívido, el insomnio no refiere únicamente a una alteración orgánico-funcional o un trastorno del descanso, sino que, es un modo de autoafección y, sobre todo, de aflicción. Surge como repliegue entre el pesar del cuerpo y del tiempo. Se habita en tanto, al margen de la supresión del sueño y en la instauración suspendida del estado de vigilia “perpetua”.

El insomnio surge como un exceso que nos condena,: “¿Qué es una crucifixión única comparada con la cotidiana que sobrelleva quien padece de insomnio?” pregunta Emil Cioran en *El inconveniente de haber nacido* (1998: s.p.). Sólo podemos articular que es una exposición continua al tiempo eternizado, atados a éste. Cuando se vuelve consuetudinario, nos arrastra a una condena que se asemeja a la idea del eterno retorno.¹⁵

Bajo el entendido de una condición que se vuelve perenne, el insomnio rebasa por mucho la caracterización simbólica o de un sentido metafórico. No es simplemente una figuración del lenguaje con un efecto intensificado. Es una realidad encarnada que ralentiza las noches en un *continuum* en el que el tiempo nocturno se dilata y el cuerpo se repliega hacia su interior absorbente. Cioran vuelve a afirmar lo siguiente: “El verdadero saber se reduce a las vigiliass en las tinieblas: solo el conjunto de nuestros insomnios nos distingue de los animales y de nuestros

¹⁵ La idea del *eterno retorno* fue planteada por Nietzsche. Ésta propone que el tiempo —y con ello, la vida—, ha de repetirse infinitamente con todos sus detalles. Este planteamiento busca interrogar si dicha repetición sería una condena inevitable o, por el contrario, algo plenamente deseable.

semejantes. ¿Qué idea rica o extraña fue nunca fruto de un durmiente?” (Cioran, 2014: 212). En este estado se agudiza la conciencia hasta volverla punzante.

El insomnio —en su carácter desolador— se entiende como interrupción del descanso, entretanto se revela como una catástrofe perceptiva y como vértigo reflexivo absorbente; de nuevo Cioran lo nombra sin ambages:

El fenómeno capital, el desastre por excelencia es la vigilia ininterrumpida, esa nada sin tregua. [...] El insomnio es una lucidez vertiginosa que convertiría el paraíso en un lugar de tortura. [...] Las horas de vigilia son, en el fondo, un interminable rechazo del pensamiento por el pensamiento, son la conciencia exasperada por ella misma, una declaración de guerra, un ultimátum que se da el espíritu a sí mismo. [...] en la cama se cavila sobre lo insoluble hasta el vértigo. (Cioran, 1996: 4).

En este punto, los momentos de insomnio devienen como los antípodas metafísicos que repliegan la existencia (su lucidez vertiginosa) con el lugar de las tinieblas. De ahí que se conciba como una zona de intersticio.

En esta zona intersticial del cuerpo vívido se expresa una suspensión de la vida y de la muerte. Se denomina intersticio justamente porque pende entre dos estados existenciales, no se duerme, pero tampoco se desarrolla plenamente la vigilia. La autoafección pesa, y es absorbente al grado que se torna casi doliente, pues el ser encarnado se experimenta a sí mismo como un punto ralentizado, sin dirección ni sentido. Con base en lo anterior, el cuerpo insomne se confina entre dos mundos: entre la vida consciente y la supresión vital del sueño, pero sin pertenecer del todo a alguno. Es la experiencia ralentizada de sólo estar, aunque sin habitar; de persistir en un estado limítrofe en el que el mundo no se vive y en donde no se encuentra la revitalización del sueño.¹⁶

Recapitulando, en este sentido es que se piensa en la categoría de *zona intersticial*, pues se trata del entrelazamiento cuerpo-mundo bajo una condición en la que se encarnan (como se mencionó anteriormente) los múltiples antípodas metafísicos, que dislocan la existencia. Por ejemplo, el repliegue entre la vida y la

¹⁶ Pues, ante todo, recordemos que el mundo de la noche consume y en su oscuridad nos repliega hacia nuestro interior



muerte —y un estado intermedio aletargado en el que no existe la plenitud para vivirse—; la interioridad pesada del cansancio y la inercia contrapuesta del desvelo; la vigilia y el sueño como estados latentes; atrapado entre el mundo suspendido de la noche y la promesa del día; la interioridad que pesa, que repliega, y la materialidad circundante que absorbe. El cuerpo repliega para sí mismo estas dislocaciones existenciales.

El insomnio (en su dimensión recrudecida) se revela más allá de su estado corporal y de la simple aprehensión como metáfora del instante eterno. Es decir, no se trata de una construcción retórica: es la experiencia y aflicción liminar de un fenómeno que encarna la existencia bajo el signo del tiempo desgarrado. En tanto zona intersticial, condensa estadios radicalizados donde se ralentiza y/o se suspende la proyección plenamente vívida y el entrelazamiento cuerpo-mundo se instaura en el umbrío tiempo detenido.

1.3.1.2. Enfermedad

El dolor me hace objeto, pues, a través de él, el cuerpo se arroga todo el poder sobre la cosa en la que me he convertido. [...] El tiempo ha desaparecido. Soy una cosa extensa. Las dimensiones del espacio son mi dolor. [...]

¿Es el abismo hacia el que camino con la muerte? ¿Acaso el abismo se ha hecho carne y sufre, en un extremo positivismo repugnante?

Vilém Flusser (2002: 161-162)

La enfermedad es el lado oscuro de la vida [...]

Susan Sontag (2022: 11)

El término *enfermar*, en su conformación según se deja ver en cualquier diccionario, procede del término latino *infirmāre* (así se puede leer en el Diccionario de la lengua española) bajo la conformación del prefijo de negación *in-* y la palabra *firmus* (firme).

Una de sus definiciones se aproxima mucho de su explicación etimológica, a una condición ontológica: “Debilitar, quitar firmeza, menoscabar, invalidar”.¹⁷ Quien enferma pierde su firmeza, su equilibrio y, con ello, la posibilidad de mantenerse en una relación armónica con el mundo, en principio con su cuerpo-mundo.

Cuando se trata de una dolencia pasajera, la enfermedad es un sucinto recordatorio de nuestra vulnerabilidad orgánica; no obstante, cuando la enfermedad marca una ruptura radical de nuestra entidad vívida, atraviesa nuestra encarnación y la de quienes nos rodean; afecta nuestra apertura con el otro. La enfermedad, en este último sentido, disloca el flujo continuo de nuestro entrelazamiento cuerpo-mundo y nos repliega (esto significa, que nos acerca) al umbral de la muerte.

La revelación de la inmanencia de la muerte se lleva a cabo, en general, gracias a la enfermedad y a los estados depresivos. [...] Si las enfermedades tienen una misión fisiológica, ésta no puede consistir más que en mostrar lo frágil que es el sueño de una vida realizada. (Cioran, 1996: 20).

El cuerpo cuando enferma —en un sentido simbólico— se vuelve diáfano. Bajo esta dimensión, que marca una ruptura radical, existencial y de sentido, permite ver un trasfondo dentro de su carne: más allá de su condición biológica y funcional, permite ver a la muerte. No refiere a un sentido del mirar factual, como figuración material que acontece frente a la visión. La muerte refiere a su estado siempre latente y que acompaña. En la enfermedad, la muerte es una constatación que se presagia: “La enfermedad convierte la muerte en algo siempre presente; los sufrimientos nos unen a realidades metafísicas que una persona normal y con buena salud no comprenderán nunca.” (sic) (Cioran, 1996: 20).

Es de tal manera que la enfermedad irrumpe no sólo en el cuerpo —biológico, desde su consideración funcional y matérica—, sino que trastoca las estructuras del sentido, manifiestas en la palabra (y esto significa, designadas en la configuración del lenguaje como vehículo integrador de realidad). Con un cuerpo enfermo, se anuncia a la conciencia, la prognosis de la muerte: una anticipación que comienza a bosquejarse en lo vívido (como una pre-figuración destructora) y a proyectarse

¹⁷ Esta es la segunda definición que se puede leer para la palabra “enfermar” en <https://dle.rae.es/enfermar> Última revisión el 4 de octubre de 2025.

desde la carne debilitada. En otros términos, se trata de una inscripción que designa a la carne, que la desarticula y que invade en el signo, más que tratarse de una visión espectral (ilusoria) de la muerte.

Esta desarticulación que se inscribe en la carne, que consume al ser, se infiltra en el lenguaje y se verbaliza como fisura que tartamudece la expresividad del cuerpo. Las palabras, que en la salud cumplen su función como vehículos entre la experiencia y el sentido, se vuelven a veces umbrías; su resonancia excede el significado literal y las descodifica hasta volcarlas en un tono místico, tal como lo expresa Virginia Woolf en este fragmento:

Al estar enfermos, las palabras parecen adquirir cualidades místicas. Comprendemos lo que está más allá de sus significados literales, intuitivamente tomamos esta, aquella o la de más allá —un sonido, un color, un énfasis aquí, allá una pausa—, que el poeta, a sabiendas de que las palabras son escasas comparadas con las ideas, ha regado por la página para evocar, al reunir las, un estado mental que ni las palabras pueden expresar ni la razón explicar. La incompreensión tiene un enorme poder sobre nosotros al estar enfermos, y es mucho más legítimo del que los sanos permitirían. (Woolf, 2024: 13).

Por otro lado, Marcela Quiroz Luna, en *La escritura, el cuerpo y su desaparición* (2014), habla también de la enfermedad como una vivencia que desarticula el tiempo y su devenir: “[...] el cuerpo diagnosticado al reposo, al silencio y al aislamiento se encuentra obligado a *estar* en su propio tiempo, viviendo a profundidad y sin posibilidad de tregua su devenir refractado. [...] en esos estados el cuerpo (in)activo no-está sino condenado a la experimentación de sus imposibilidades”. (Quiroz, 2014: 54-55).¹⁸ Esto hace ver que el cuerpo, durante la enfermedad, se sume en una profundidad temporal dilatada (al igual que en el

¹⁸ En este sentido, Quiroz Luna también nos hace patente el estado de las palabras —del que nos habla Virginia Woolf— al usar el término “refractado” como ascesis mistificada con un sentido más allá de su uso habitual. Ella precisa su razón: “Usar la refracción para adjetivar el devenir de un cuerpo enfermo ayuda a entender que, después de la herida, el cuerpo (antes sano) se ve obligado a cambiar la dirección e ímpetu de su trazo; su andar traspasa otra consistencia y modifica también la velocidad que lo habita y mueve, tal cual sucede con las radiaciones electromagnéticas y los haces de luz al cambiar su medio conducente”. (Quiroz, 2014: 55).

insomnio), pues el instante del dolor, de su agonía, se vuelve un momento hendido, en el que el porvenir parece nunca presentarse:

Se vive una suerte de cotidianidad perdida cuando se desvincula el cuerpo del tiempo y el espacio exterior, al reducir el sujeto al tiempo interno, el dolor induce el miedo ante la propia disolución. [...] Un cuerpo roto se vuelve extraño cuando su continuidad motora, sensible y narrable se ve interrumpida; condición que sucede cuando el cuerpo entiende desde dentro que no puede ya confiar en sí. (Quiroz, 2014: 69-70).

De ahí que la enfermedad se entienda como signo de desgaste físico y como una vivencia en los márgenes del ser (entrelazado a las dolencias de su carne además, replegado hacia su desaparición). Las palabras se fragmentan hacia una [in]existencia (donde no se puede verbalizar del todo dicha des-apariencia), pues en el cuerpo deviene esa caída abismal. Cioran intensifica esta experiencia como tránsitos abruptos entre ápices y profundidades:

Quien no ha experimentado el miedo a todo, el terror del mundo, la ansiedad universal, la inquietud suprema, el suplicio de cada instante, no sabrá nunca lo que significan la tensión física, la demencia de la carne y la locura de la muerte. Todo lo profundo surge de la enfermedad; todo lo que no procede de ella no tiene más que un valor estético y formal. Estar enfermo es vivir, quiérase o no, sobre cimas, las cuales, sin embargo, no representan únicamente alturas, sino también abismos y profundidades. Sólo existen cimas abismales, puesto que de ellas puede uno despeñarse en cualquier instante; y son precisamente esas caídas las que permiten alcanzar las cumbres. (Cioran, 1996: 48).

Enfermar es, en última instancia, ocupar el borde de lo indecible. Es una zona intersticial en donde el lenguaje se fragmenta y el tiempo se dilata. El cuerpo es el umbral de entrada del mundo de la enfermedad. Además del deterioro orgánico, se trata de una experiencia de quiebre que toca lo simbólico y que suspende las certezas de estar ante la vida (y su promesa con el porvenir). En la enfermedad, la carne habla desde dicha fractura y su lenguaje se vuelve inaprehensible e inefable. Queda así condenado el ser ante su propia desaparición y con él, el cuerpo-mundo que se desvanece frente al presagio indecible de la muerte.



1.3.1.3. Sueño: experiencia poética del repliegue

Duermo. Mañana volveré de nuevo en mí. ¿Dónde estoy ahora? En la cama, sí, pero estoy esperando mi regreso. Estoy fuera de mí. ¿Dónde? En el sueño: he caído dormido.

Vilém Flusser (2002: 154)

En el sueño hay una suspensión, no de la vida, más bien de lo que ella significa en términos de su despliegue vívido. Si la vida (y con ello, su autoafección), representa posibilidad, voluntad, disipación, apertura y proyección, el sueño se consume como un momento ingrátido de la realidad. Es preciso añadir que la realidad no se suprime, sólo se despliega en otra *forma*, o más propiamente, se deforma; y es de tal manera que bajo esta dimensión onírica la vida no cesa, pues en todo caso se transmuta más allá de las concesiones del lenguaje (de lo decible). El sueño es una suspensión y transmutación de las formas como potencialidad del ser.

El sueño más profundo es esencialmente un fenómeno del *reposo* óptico y del reposo verbal. [...] La noche y el silencio son los dos guardianes del sueño: para dormir es preciso no hablar y no ver. Hay que entregarse a la vida elemental, a la imaginación del elemento que nos es propio. Esta vida *elemental* escapa a ese trueque de impresiones pintorescas que es el lenguaje. Sin duda, el silencio y la noche son dos absolutos que no se nos dan en su plenitud, ni siquiera en el sueño más profundo. Al menos debemos sentir que la vida onírica es tanto más pura cuanto más nos libera de la opresión de las formas, y que nos devuelve a la sustancia y a la vida de nuestro propio elemento. (Bachelard, 2017: 39).

El sueño se experimenta (simbólicamente) como el presagio ante la muerte en tanto que es un (breve) desvanecimiento del ser para sí, entrelazado como cuerpo-mundo. Durante el sueño dejamos de ser —en términos lúcidos— una encarnación vívida con el mundo, y más bien, nos desvanecemos hacia una experimentación (replegada) de nuestra propia internalización. A diferencia de la muerte, sobre el sueño se posa una certeza que más bien se edifica como una esperanza, misma que nos abrirá nuevamente al mundo: la de retornar. La esperanza de “regresar” a la posibilidad vívida; y en este aspecto, lo vívido es una regresión, un retorno.

El sueño es una *epojé* de las significaciones (conscientes) del mundo en relación con lo que nos rodea (aquello que nos entrelaza), pues durante el sueño no hay más que el «yo» ingrávigo, suspendido en su propio abismo y diseminado hacia el interior. Al dormir “[...] es la nada lo que gano. Gano el océano del anonadamiento, de la aniquilización. La suspensión, la liberación, la destrucción de la carga, la pausa, *epoché*, lo esencial. El descanso: *quiem in pace*. ¿Qué pierdo? Todo.” (sic) (Flusser, 2002: 155). Todo esto con la esperanza puesta en el retorno a la proyección, es decir, al despertar, volver; [re]vivir como un retorno a la encarnación que se manifiesta vívida en su despertar. Son estas dos certezas las que repliegan lo vívido: la diseminación hacia el interior y el [re]vivir, mismos que, en términos de Flusser, representan el dejarse caer y volver, mientras que el sueño para él se instaura como un abismo sin tiempo:

Pero hay un abismo entre esas dos certezas. No puedo hablar de ese abismo, pues estoy fuera de mí cuando lo cruzo. Cuando camino por el abismo estoy en la cama. En el abismo no estoy presente. Pero tampoco me pierdo en él, ni vuelvo en mí. El abismo es intemporal. (Flusser, 2002: 154).

Hay materias deslizantes hacia la [ir]realidad en el sueño, pero no son la realidad ni la irrealdad mismas. Son repliegues conformados en la zona intersticial del cuerpo ingrávigo que cae dormido. Los abismos del sueño representan una breve supresión, pero no la máxima supresión (que es, a saber, la muerte propia). Es en todo caso, un abismo ingrávigo porque ello significa que no pesa ni absorbe como la gravedad exánime del final absoluto. Es el sueño la desapropiación de las certezas mencionadas por Flusser, en las que, además, nuestra autoafección vívida tampoco se detenta con plenitud.¹⁹

Aunque he sostenido que el sueño es un abismo, esto no representa la disolución absoluta, pues de ello depende el sentido reparatorio de la vida y del cuerpo mismo. Hay también ascensos durante su caída, como se puede leer en líneas anteriores, el sueño es ingrávigo: hay levitaciones, fuerzas que hacen que en

¹⁹ Algo similar a los umbrales del nacimiento y de la muerte en los que tampoco se tiene una plena encarnación de nuestro cuerpo-mundo —vívido— (ya que, en dichos mundos, no hay una proyección que pueda encarnar el sentido asible de la experiencia ni de la palabra).

su introyección (más que representar una imagen literal del descenso absoluto) se experimente como un vaivén bajo el cobijo de la noche. El siguiente fragmento de Gaston Bachelard ilustra ese mundo onírico de manera poético-descriptiva:

El océano celeste es, pues, a nuestro juicio, el océano de nuestra vida nocturna. Nuestra vida nocturna es un océano porque flotamos en ella. Durante el sueño no vivimos nunca inmóviles sobre la tierra. Caemos de un sueño a otro más profundo, o bien hay en nosotros un poco de alma que quiere despertarse: entonces nos levanta. Subimos o bajamos sin cesar. Dormir es descender y ascender como un ludión sensible en las aguas de la noche. (Bachelard, 2017: 74–75).²⁰

En este sentido, el sueño es también presentado como un umbral que restituye la vida misma, es decir, que la repara. Tal como lo expresa Bachelard, es en la noche donde el soñador accede de nuevo a la belleza del mundo. “La ensoñación ilustra así un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad.” (Bachelard, 2013: 16).

En resumen, más que identificarse, en totalidad, como la pérdida absoluta del cuerpo-mundo, el sueño simboliza una forma poética que se vincula (en el interior) con las ensoñaciones producidas desde su breve desencarnación. Según lo anterior, el sueño es un repliegue poético que yace entre el ascenso y el descenso, entre la realidad y la irrealidad y entre el mundo vívido (suspendido) y la retirada hacia el abismo intemporal.

²⁰ Los siguientes dos pasajes de *La vida está en otra parte* (2014) de Milan Kundera ilustran con pertinencia lo que Bachelard expresa, que dormir implica descender y ascender, ir de un sueño a otro: “Xavier no duerme por acumular fuerzas para la vigilia. No, desconoce ese monótono péndulo sueño-vigilia, que oscila trescientas sesenta y cinco veces por año.

El sueño no es para él lo contrario de la vida; el sueño es para él la vida y la vida es sueño. Pasa de un sueño a otro, como si pasara de una vida a otra.” (Kundera, 2014: 77). Xavier es una especie de *alter ego*, producto imaginario y onírico de Jaromil. Xavier no solamente vive en los sueños de Jaromil, sino que, como ascensos y descensos constantes, vive en cuantos sueños es posible atravesar: “Xavier no vive una sola vida, que va desde el nacimiento hasta la muerte como un largo hilo mugriento; no vive su vida, la duerme; en esa vida-sueño salta de un sueño a otro; sueña, en el sueño se duerme y tiene otro sueño, de modo que su sueño es como una caja en la que hay otra más pequeña y en ésta otra y otra.” (sic) (Kundera, 2014: 83-84).

1.4. Lectura: símbolo del repliegue. Con-tacto y contingencia

Puedo leer, pues la nada que hay en mí absorbe
informaciones. Si fuese compacto, como el puño que hoy
he sido, las olas de información romperían en la orilla de
mi isla. [...] Permito al libro que entre. El libro es el otro.
Permito la entrada al otro. [...] Dejo que el otro se grave a
fuego en mi plasma.

Vilém Flusser (2002: 152-153)

El tacto: incansable lector del cuerpo.

Zakarías Zafra (2019: 34)

La lectura no debe entenderse (o al menos no reducirse únicamente) al acto deliberado de decodificación, aprehensión y retención de signos bajo la convención de mutuo entendimiento de éstos. Lejos de representarse la lectura en su entendimiento literal, se propone como un modo de estar en el mundo, desde el cuerpo vívido. Es decir, como una forma de resonancia que afecta la carne que percibe, que siente y que es autoafectiva por el sentido que la atraviesa. La lectura implica un acto —además de compartido— compenetrativo de mayor importancia entre los seres en continua constatación vívida.

En tanto acontecimiento, leer implica acoger el mundo y replegarlo a la carne como acto simbólico del que emerge un sentido. Es dejarse afectar por la contextura misma de los acontecimientos, en su densidad existencial (tanto matérica como etérea). Es una forma contingente y contigua de alteridad: de afectarse en conjunto, de manera siempre relacional al propio ser encarnado (deíctico).

El cuerpo, si bien es situacional y referencial, no es un ente separado de su mundo, pues bajo la condición de la lectura, es que se repliega todo acontecimiento del que brota el estadio existencial. En este sentido, la lectura es símbolo del repliegue corpóreo, es un gesto que condensa lo vivible y lo vivido en una forma singular, irrepetible y constantemente situada. Como sugiere Jean-Luc Nancy, somos cuerpos expuestos en una tensión de fuerzas, cuerpos en contacto, donde



la contigüidad deviene en contingencia, y es ahí, bajo el punto del con-tacto —como roce indecible o difícil de descifrar— donde emerge el sentido, no precisamente como sentido objetivado, y mejor dicho, como una afección pura.

Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas unas contra otras. El «*contre*» [contra] (tal como en francés se dice «*à l'encontre*» [en contra de], «*à l'rencontre*» [al encuentro de], «*tout contre*» [absolutamente contra o absolutamente cerca]) es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las capturas, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas. Mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el resplandor de las luces o los roces de las tinieblas. (Nancy, 2026: 109).

En esta relación de con-tacto, del roce como fuerza situada en relación con otras fuerzas situadas —retomando una idea de Jean-Luc Nancy—, la lectura puede asumirse como una forma de interpenetración simbólica. Leer, como se mencionó anteriormente, no sólo implica la acción facultativa y comprensiva de la vista sobre el texto. Leer es una tactilidad —simbólica— que compromete a la encarnación.

En su ejecución, devenir y repliegue, la lectura opera como una inmersión táctil, cada palabra, signo, otros cuerpos, sus roces e introyecciones, actúan como pliegue sensible que modifica la encarnación (de sentido) de quien se asume como lector. Así, el sentido del mundo no se presenta al igual que una entidad codificada (es decir, como representación alfanumérica o como mero dato), sino como una con-formación que deviene por el roce continuo con la textura del mundo. Con base en esto, el mundo surge como contigüidad que afecta:

El tacto es el sentido que integra nuestras experiencias del mundo y de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se fusionan y se integran en el *continuum* háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy yo y cómo me sitúo en el mundo. [...] existe una experiencia táctil inconsciente inevitablemente oculta en la visión. (Pallasmaa, 2012: 112-113).

La visión misma se proyecta para asir una profundidad táctil más allá del registro del signo y de la palabra. En todo acto de lectura se despliega algo más que la instauración del sentido puesto en la palabra. La verbalización implica un modo de revelación y, con ello, un modo existencial de tocar los fenómenos (o de

aproximarnos a ellos), al mismo tiempo de quedarnos inscritos en éstos. Así lo expresa Marcela Quiroz Luna: “Pensar la relación entre el cuerpo y la palabra es encontrar que es en este proceso del decir que le es dado al cuerpo y sus profundidades expresivas donde éste acontece como posibilidad de dejar rastro”. (Quiroz, 2014: 90). Todo acto de lectura es, de tal manera, un gesto de encarnación inscrito, o sea, un modo de entrelazar el mundo (todos nuestros mundos) como acontecimiento que se inscribe en la carne: en este «yo» cuerpo-mundo.

Se sobrevive asumiendo que en la insuficiencia de las palabras sobre la propia experiencia hierve también su potencial en constante y continua realización y que en su imposibilidad inabarcable se alimenta la necesidad inagotada de la escritura, de la ejecución de la palabra —del *darse en cuerpo* a la palabra. Pues hay formas de hacer de la escritura en las que el cuerpo entero, no sólo la mano, está de por medio; se pone todo en juego, se arriesga y se sacrifica; escrituras que se ofrecen como formas de conocer (con) el cuerpo y desaparecer en la palabra. (Quiroz, 2014: 35).

En la lectura, el cuerpo proyecta el sentido del mundo encarnado en la palabra, pero también se repliega en ella. Conforme a lo anterior, la palabra no es únicamente el signo representado de una cosa, sino que es la materia viva que toca. Es carne que se extiende por el cuerpo y por el que éste, a su vez, se ve alterado. Nuevamente, Flusser deja ver que el acto de leer es ante todo una implicación que surge entre este «yo» encarnado que estructura sentidos o que *soporta proyectos*: “Soy un torbellino que absorbe. Mañana me volveré centrífugo. Proyectaré mi alteración contra mis horizontes. El proyecto de esa proyección está contenido en mi acto de leer. Leer es soportar proyectos.” (Flusser, 2002: 154).

Hasta los más insondables vacíos [des]caracterizados de explicaciones detalladas de aprehensiones sígnicas, que no devienen plenamente para la vida: como en el advenimiento de la nacencia o en la supresión vívida de ese «yo» [des]encarnado ante la muerte, estos vacíos poseen una sutil corporeidad. Son umbrales que se hacen manifiestos como ultimidad extrema; desde esta perspectiva es que se incorporan al sentido explicativo —visto— desde la vida (como apertura y cese de ésta). Jean-Luc Nancy comienza sus “58 indicios sobre el cuerpo” en *Corpus* (2016) con dos aseveraciones que dan cuenta de lo que es un cuerpo:

El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar.

El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los demás cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo. (Nancy, 2026: 105).

En este sentido es que el vacío, más que ser ausencia, es una forma —simbólica— de sutil materialidad que toca al cuerpo; si lo decimos de otra manera, adquiere una corporeidad no por sí misma, sino bajo una presencia figurada desde el entendimiento (por muy limitado que sea) bajo nuestra asimilación corporeizada. Es decir, si hay tópicos o mundos en los que nuestra existencia pende entre una supuesta “nada” abismal fundadora y ante su eventual desvanecimiento (nacimiento y muerte, respectivamente), éstos, como entidades que se prefiguran (en formas imaginativas), se in-corporan a nuestra condición existencial encarnada: como apertura y como finitud. Nuestro cuerpo se “llena” de sí mismo —encarnado— bajo dos abismos replegados. La lectura se inscribe como ese gesto que los vincula simbólicamente, por lo que es la operación que otorga contextura al vacío, que hace del abismo un lugar de sentido.

La lectura es, en suma, un acto simbólico que encarna el mundo (con-tacto y contingencia) que no agota su ejecución a la simple percepción, puesto que también implica actos de comprensión y verbalización (proyecta sus sentidos hacia los vacíos donde el lenguaje se desborda). En el límite de lo enunciable, la palabra misma también es contigüidad y se encarna al sentido del cuerpo-mundo. La palabra implica tocar (aun cuando aquello que roza sea inefable). En su acción más profunda, como acto vívido, leer es hacer de los vacíos una forma de presencia, para brindar textura en donde hay silencio indecible, y así, revelar —desde la carne— la posibilidad misma del sentido.



2.

La imagen fotográfica como acontecimiento vívido

Aunque petrificada la imagen atraviesa el tiempo.
No sólo llega a nosotros el instante coagulado en
la fotografía, sino el trayecto existencial que lo vivifica.
El abismo del pasado ensancha la lisura de la imagen
tanto como su animación en el presente.
Diego Lizarazo Arias (2013: 7)

En el presente capítulo se construye una conceptualización clave para la comprensión del objeto de estudio que se analiza,²¹ el de imagen fotográfica que contrasta con la noción meramente técnica o de un sentido reducido a lo documental o testimonial de la fotografía. A lo largo de esta investigación, la imagen fotográfica fue comprendida desde una perspectiva que trasciende el instante capturado, visto como un registro (representacional) de la realidad visible. La propuesta categorial se centra en pensar —teórica y filosóficamente— la imagen fotográfica y su contemplación, como un acontecimiento vívido en el que confluyen la experiencia sensible y una operación simbólica que articula y revela sentidos ocultos “más allá” de la *literacidad visual* de la obra.²²

Esta concepción se proyecta bajo la égida de una mirada fenomenológica y hermenéutica, donde el cuerpo vívido se erige como la entidad perceptiva además de estructurante de sentido (y de sus revelaciones). Participa activamente —el cuerpo y su sentir— en la configuración de la propia imagen fotográfica, y no en la simple contemplación (pasiva) de una fotografía. Así, se trata de una construcción de múltiples capas de sentido que no sólo “yacen” en la superficialidad material de la obra, sino que se revelan como una excedencia de sentido y es por lo que se denomina con el término de “operación simbólica”. En este sentido, la imagen fotográfica además de representar algo que se captura del panorama o del acontecer visual (a manera de una impresión retiniana facsímil a la realidad), en su contemplación, se entrelazan capas de sentido, afectos, memorias, simbolismos, concepciones y marcos de referencia que rebasan lo inmediatamente visible.

Con el propósito de clarificar la manera en que se constituye esta noción de *imagen fotográfica* en el marco del presente proyecto, se presentan tres diagramas que ilustran el proceso de afección y estructuración simbólica en distintos momentos, hasta su eventual revelación de sentido. El primer diagrama (figura 4)

²¹ Reservado para el tercer apartado “Interpretación y revelaciones de sentido” con las siete imágenes fotográficas seleccionadas, una por cada tópico.

²² Dicha literacidad visual se configura por los elementos compositivos, los cuales son el conjunto de aspectos visuales que otorgan sentido a la lectura (como integración perceptual) de la imagen fotográfica, por ejemplo: el encuadre, carga cromática, tonalidades en blanco y negro, la iluminación, profundidad de campo, el motivo capturado o la escena, entre otros.



muestra los componentes de la imagen fotográfica que “surgen” del encuentro entre el espectador y la obra fotográfica, como origen fenomenológico en su literacidad visual, es decir, los elementos que estructuran lo visible de la imagen en tanto que es su superficie perceptible.

Aunque el *punctum* y el cuerpo pueden ser considerados como parte esencial de la composición, en el contexto de esta investigación son tratados como entidades que marcan una transcendencia hacia lo simbólico en tanto que son dispositivos interpretativos más que elementos formales: el cuerpo como el lugar de la percepción (vívida) e inscripción afectiva, mientras que el *punctum* como un estadio de afección que penetra la literacidad visual. Lo simbólico es comprendido como una excedencia de sentido de lo literal y que, como consecuencia, despliega multiplicidad de capas interpretativas, así como de sentidos ocultos.

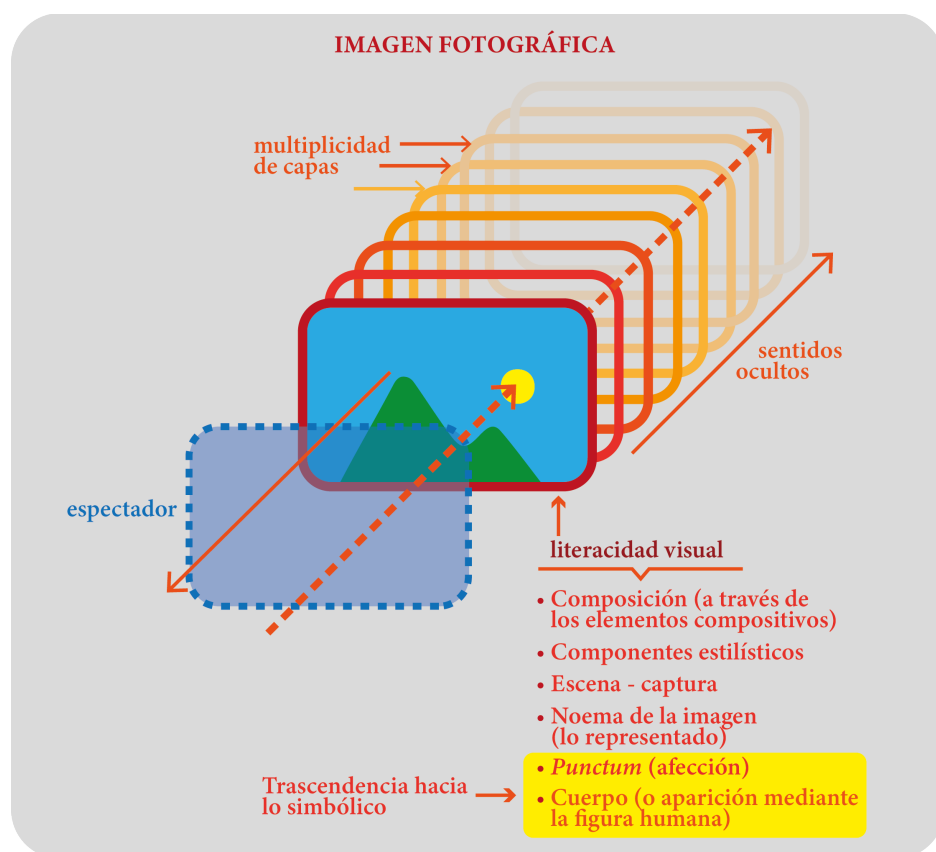


Figura 4. Imagen fotográfica (composición). Elaboración propia.

El segundo diagrama (figura 5) ilustra un nivel interpretativo que toma como propulsor la operación simbólica. Es importante mencionar que la operación simbólica es una actividad afectiva que, si bien es motivada por la literacidad visual, tiene lugar dinámico desde el espectador y en su encarnación al interior de la imagen fotográfica (mediante el despliegue de capas interpretativas, como se puede ver en el propio diagrama).

En otras palabras, el tránsito hacia lo simbólico, en este momento, se efectúa a partir del entrelazamiento entre los componentes visibles, y la activación sensible y vívida del espectador conforme a la constelación de los acontecimientos siguientes: las significaciones literales, las caracterizaciones conceptuales, los referentes culturales (tanto de la propia imagen, como los del espectador), el *punctum*, las interacciones metafóricas y los simbolismos. La interacción de estas constelaciones no se debe pensar de manera reducida a una lectura o procesos lógico-rationales (al menos no del todo) ya que dicha interacción implica una proyección sensible y apertura de lo experiencial hacia lo que no se encuentra plenamente codificado en la imagen fotográfica (es decir, hacia su invisibilidad).



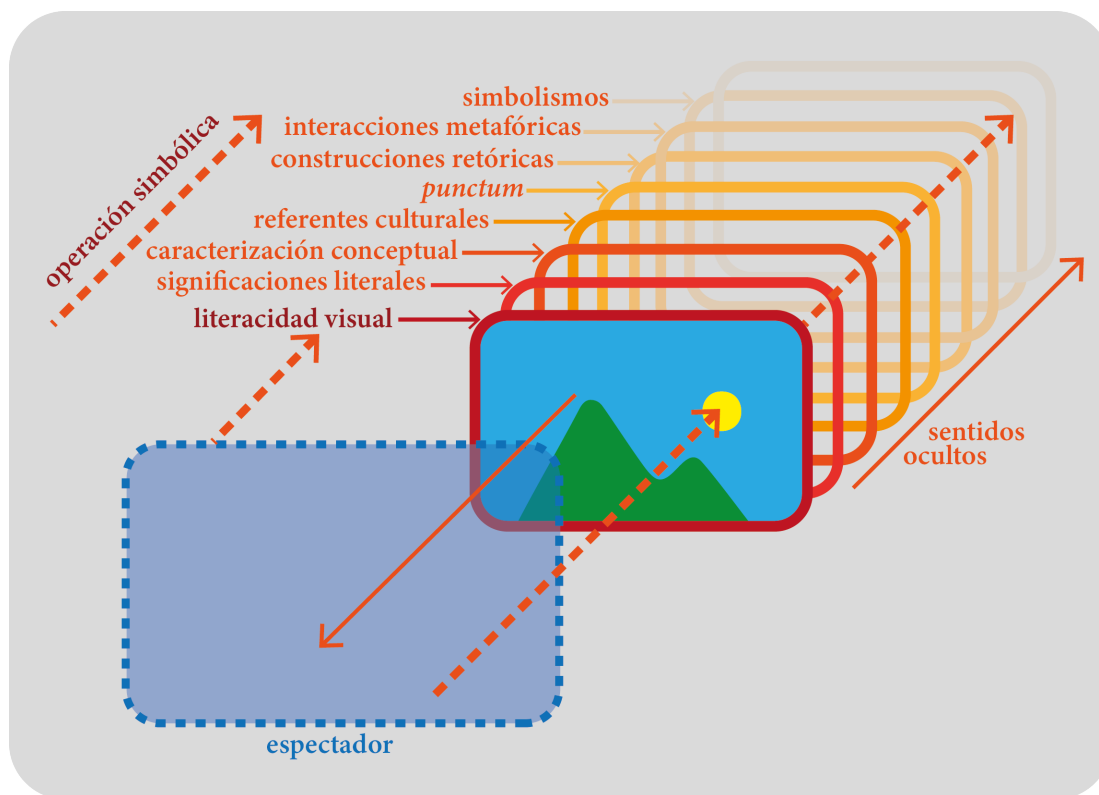


Figura 5. Operación simbólica en la imagen fotográfica. Elaboración propia.

Según este momento, en el que la interacción de las anteriores constelaciones que operan como un dispositivo simbólico es que, como consecuencia, la obra deja de ser una superficie representacional para así volverse un recurso que genera sentidos a partir de su estructura, pero también en la vinculación sensible de quien contempla. El simbolismo no es, en estricto sentido, una propiedad interna de la imagen, puesto que emerge de un entrelazamiento entre sus múltiples capas y la experimentación vívida de quien mira y *hace ver* lo invisible. A su vez, esta condición simbólica abre la posibilidad de la revelación de sentido, momento que se ilustra en el último diagrama.

El último diagrama (figura 6) representa el momento de la revelación de sentido en cuyo caso no debe comprenderse (o reducirse) a la explicitación de un mensaje único, ni como una verdad oculta descifrada. La revelación de sentido es un acontecimiento simbólico y sensible que emerge del entrelazamiento entre la

imagen y el cuerpo vívido del espectador y de su experiencia (bajo la encarnación somatosensorial y la afección vívida). Es por ello que, como se observa en el diagrama, el estadio de la revelación de sentido (o múltiples sentidos) se ubica(n) en una zona intersticial, como una imagen más, aunque en estado de invisibilidad entre el espectador y la obra fotográfica.

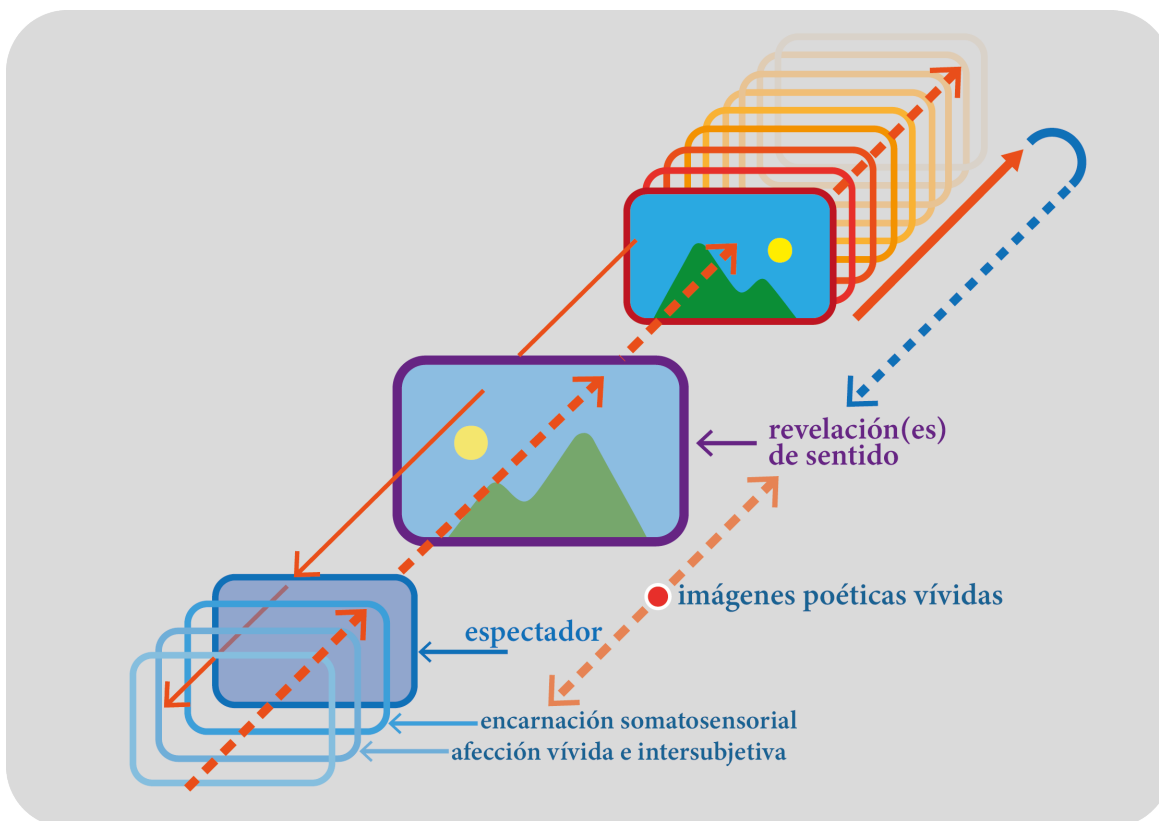


Figura 6. Revelación(es) de sentido en la imagen fotográfica. Elaboración propia.

2.1. La imagen fotográfica en sus diez dimensiones

En lo que respecta a la noción de *imagen fotográfica*, tal como se ha pensado teórico-metodológicamente en este proyecto, se distancia de la concepción tradicional de *fotografía*: como una técnica de representación o como registro documental. En su lugar se propone una comprensión más relacionada con el sentido vivencial en el que la revelación de sentido se concibe como un surgimiento vívido (activo y dinámico).

Para atender esta propuesta, se enuncian diez dimensiones fundamentales que permiten caracterizar los sentidos de la imagen fotográfica como un fenómeno más allá de su visibilidad y de su literacidad visual. Leídas en conjunto, conforman el andamiaje teórico del presente capítulo, aunque su aparición en el análisis particular de cada imagen no obedece a una jerarquía fija ni a una secuencia lineal. La propuesta de estas dimensiones responde a que la *imagen fotográfica*:

1. **Es más que una técnica de representación (de la realidad)**, pues no se reduce a la mera captura ni a la reproducción visual.
2. **Es una encarnación somatosensorial**, en tanto que surge y se percibe desde el cuerpo —vívido— como la entidad sentiente que experimenta la imagen más allá de una impresión visual unívoca.
3. **Se compone de su literacidad visual como proyección de mundos**, esto significa que sus elementos compositivos no son llanos, sino que proyectan la lectura hacia sentidos posibles.
4. **Contiene un *punctum*, que es una afección vívida y metáfora del repliegue**. Esto genera un entrelazamiento sensible entre la propia obra y el espectador, lo cual implica que activa procesos simbólicos y vivenciales.
5. **Proyecta multiplicidad de capas y sentidos ocultos**, ya que su significación no se limita a lo inmediatamente visible. La imagen fotográfica es una inmanencia entre lo visible y lo invisible.
6. **Es una concentración multitemporal de sentidos**, esto significa que la propia experimentación sensible es un encuentro de múltiples momentos, el del propio instante capturado, con la conjunción del tiempo del espectador. Imbrica una simultaneidad compleja de tiempos vivenciales.
7. **Trasciende hacia lo simbólico**, esto significa que rebasa la literacidad visual, así como la significación cerrada, y deviene en una excedencia de sentido.

8. **Opera en niveles simbólicos**, como dispositivo de pensamiento que es capaz de inducir a procesos de interpretación y asociaciones de sentido diversas.
9. **Es una imagen poética vívida**, en tanto que manifiesta y moviliza una experiencia sensible encarnada, ligada a la imaginación, a la memoria y a la evocación.
10. **Revela sentidos (ocultos)**, que devienen de los procesos anteriormente mencionados, y es un surgimiento que acontece entre el vínculo de la imagen fotográfica y el espectador.

Las dimensiones enunciadas no deben ser comprendidas como características según una secuencia progresiva, o en términos metodológicos, como un modelo interpretativo con pretensiones de replicabilidad en todos sus “pasos”. Es importante aclarar que no constituye una metodología en sentido técnico, sino más bien, un esquema interpretativo del cual, según el tipo de imagen fotográfica (o conjunto de ellas) así como el tipo de dispositivo simbólico, se pueden considerar con mayor predilección algunas dimensiones por encima de otras. Estos diez postulados son nociones transversales que configuran el horizonte teórico-vivencial desde el cual se comprenderá lo que en este trabajo se denomina *imagen fotográfica*. Estas dimensiones podrán surgir de manera entrelazada, simultánea o predominante (como se mencionó, según ciertas imágenes) sin la necesidad de que todas se concentren en cada caso.

2.1.1. Más que una técnica de representación

Tal como se establece en este proyecto, la elección de emplear el término “imagen fotográfica” en lugar de “fotografía” responde a una decisión teórico-metodológica inspirada en la propuesta de Nelly Schnaith en su obra *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica* (2011). La autora comprende la obra fotográfica más allá de su literacidad visual, pues no sólo muestra aquello que es visible en su escena, además revela una noción de invisibilidad que se *hace ver* mediante valoraciones intersubjetivas, interacciones metafóricas, simbólicas y asociaciones de carácter



conceptual y retóricas. Estas capas de sentido se hacen patentes en los elementos estilísticos y compositivos de la propia obra fotográfica, pero requieren igualmente del horizonte vivencial de quienes participan en la captura y, sobre todo, de quienes la contemplan.

Nelly Schnaith propone que la imagen fotográfica es una obra que es objeto de polisemia, lo cual ofrece múltiples lecturas y sentidos asociados:

La imagen fotográfica, producto cultural y obra personal, no escapa en su gestación ni en su interpretación a este «trabajo» por el cual se estructura su particular polisemia.

Cada elemento de la imagen encuadrada por la placa se ofrece a la mirada atenta como origen potencial de cadenas asociativas que integran calladamente la totalidad de su sentido, o mejor, de sus sentidos. (Schnaith, 2011: 54).

Como se indica en el título, la imagen fotográfica es más que una técnica de representación y reproducción de la realidad en su formato bidimensional. Es así que una “[...] imagen fotográfica puede contener más de una función de realidad e involucrar componentes indiciales, icónicos y simbólicos”. (Vargas, 2008: 84). De tal manera que la imagen, según su consideración simbólica, marca una apertura de la representación fotográfica (de lo aparentemente referencial), hacia una mirada reveladora para insuflar sentidos, incluso meta-reales. Esto manifiesta en la imagen fotográfica un trasluz de mayor compenetración ontológica (y hasta epistemológica) con el entrelazamiento de quien mira.

Aunque no es el propósito de problematizar con profundidad la noción ontológica y diferencial entre *fotografía* e *imagen fotográfica*, resulta necesario situar algunas conceptualizaciones de la fotografía para reconocer el paradigma técnico-operativo al que se alude y cómo se le interpela, para así, dirigir la subsecuente discusión desde dimensiones imaginativas, metafóricas y simbólicas. Vilém Flusser en *Una filosofía de la fotografía* (2009) otorga un estatuto a la fotografía como imagen, pero alinea su propuesta conceptual con otros conceptos que refieren a la condición técnica del medio, en tanto que es una imagen generada por un aparato, más que un fenómeno del encuentro imaginativo. Para él, la fotografía es “[...] la



imagen de una situación mágica, generada y distribuida mediante aparatos programados, de manera forzosa y automática, en un juego basado en el azar, cuyos símbolos informan a sus receptores para un comportamiento improbable”. (Flusser, 2009: 73).

En contraste con la visión de Flusser, tenemos una propuesta que orienta el sentido de la fotografía a un acto de comunicación y no de operación. Esta concepción de Gabriel Vargas Varela, así propuesta en “La fotografía como mensaje y significación” en el compendio titulado *Intersemiótica: la circulación del significado* (Jesús Octavio Elizondo Martínez, 2008), deja ver que el significado se construye en mutua implicación, desde la obra y por quien contempla:

La fotografía es comunicación, generación de significado, es acto de semiosis. Entendemos por *significado* la conciencia de estímulos externos con conceptos internos, es decir, la significación es la evocación de imágenes mentales construidas por la percepción expuesta de los sentidos ante todo tipo de fenómenos, la reactivación de la enciclopedia cognoscitiva del receptor, decodificador, lector del mensaje-estímulo. (Vargas, 2008: 83).

Esta propuesta sitúa a la fotografía como un proceso comunicativo que no sólo se cifra en la mediación verbalizada, ni sónica de manera unilateral (es decir, como si se tratara de la fotografía como el único medio expresivo del acto comunicativo), sino que hace de ello —de la comunicación— un acto también de evocación que se construye mediante las imágenes mentales o internas del receptor.

Así, la imagen fotográfica más que ceñirse a su carácter representacional de índole testimonial o documental, entreteje redes de sentido latentes en la memoria y en la imaginación, más allá de la operación técnica. La propuesta conceptual de Carmen Dalmau en *Elogio de la mirada. En torno a la fotografía* (2023), refuerza esta concepción, que la imagen fotográfica sea “[...] una materialización de imágenes mentales, de imágenes simbólicas, donde la técnica es solo la posibilidad de realizar la idea. La fotografía como Idea. La fotografía como acción.” (2023: 11). Esto refiere a un “encuentro” de múltiples imágenes “contenidas” en la propia obra fotográfica. La imagen fotográfica —siguiendo a Dalmau— trasciende lo técnico, pues, se trata de “[...] un proceso mental, un pensamiento atravesado por la razón

poética y parte indisoluble de la constelación de imágenes. Es un arte que se edifica desde la mirada, un proceso creativo de confluencias entre el fotógrafo, el «mirante» y la imaginación estética.” (2023: 11).

La propuesta de Dalmau desplaza la fotografía de una concepción instrumental y técnico operacional, hacia una dimensión ontológico-creadora profundamente arraigada en la mirada y con ello, como un proceso mental, imaginativo y simbólico, que excede el sentido también de lo literal. Al concebir la imagen fotográfica atravesada por la razón poética, deja de ser únicamente el resultado de una reproducción técnica para entonces, situar en la obra todo un acto materializado de la idea y de la imaginación. De este modo, la imagen fotográfica se vuelve un entrelazamiento con el pensamiento sensible y la afección que ésta nos irradia. Lo visible es en todo caso la superficie, apariencia que la mirada puede atravesar en confluencia con las imágenes mentales a las que evoca.

A partir de las perspectivas revisadas, la imagen fotográfica puede comprenderse como un fenómeno que trasciende la mera operación técnica y la reproducción de lo real. No es únicamente el resultado del aparato, ni un mensaje cerrado que el espectador recibe, sino un acontecimiento simbólico y vivencial que entrelaza la propia obra, la mirada, la afección que de ella experimentamos, y la imaginación. La imagen fotográfica se despliega como hecho fáctico (en la materialidad, como soporte bidimensional) y como acto imaginativo (proyección e internalización de imágenes). Evoca sentidos latentes y abre una dimensión entre lo visible y lo invisible.

2.1.2. Encarnación somatosensorial

Toda imagen nos toca profundamente. Esta aseveración nos obliga a repensar la concepción de la imagen más allá de su reducción al dominio de lo visual. Esto en última instancia significa no confinar el sentido de las imágenes (de nuestras imágenes, de las que habitan en nuestro sentido existencial) a la percepción óptica. Hay que afirmar que la imagen es una encarnación somatosensorial y esto implica



revelarla a la luz de un acontecimiento corporal íntegro, de un sentir multisensorial, que incluso, deviene de la conjunción de dos o más sentidos.²³

Antes de introducirnos en el tratamiento de esta dimensión, resulta necesario detenernos a problematizar el concepto mismo de imagen: ¿qué es lo que hace que hablemos de una imagen? ¿Qué condición es la que le permite afectarnos profundamente? ¿Se trata de una forma únicamente de ser aprehensible mediante la visión, o más bien de una experimentación más compleja, y que enlaza niveles físicos (o bien, de los referentes materiales), mentales y afectivos? En este sentido, es fundamental recuperar la reflexión de Juhani Pallasmaa, quien propone una comprensión más amplia:

El concepto de imagen se asocia comúnmente a una representación visual esquemática. Sin embargo, en nuestra vida mental desplegamos continuamente imágenes mentales o imaginarias. La principal facultad de la imagen es su capacidad mágica de mediar entre lo físico y lo mental, lo perceptivo y lo imaginario, lo factual y lo afectivo. (Pallasmaa, 2014: 45)

Pensar de tal manera el sentido de la imagen la vuelve una forma incluso más profunda en su comprensión al concebirla como una manifestación mediadora, encarnada en nuestra experiencia sensible, y no sólo como el producto de la percepción de un objeto detentado por la visión. Lo que se nos presenta como imagen, que, si bien puede estar condicionado por lo factual, aparece desde una aprehensión que excede lo retiniano, pues moviliza (conmueve) planos de nuestra afectividad y emotividad, nos toca y nos habita (se encarna al cuerpo).

El cuerpo, en su ser íntegro, repliega y despliega las imágenes como aprehensión y emanación constante de su condición situada. Es por las imágenes una encarnación determinada como entidad espacial conjunta con su mundo. En esta integración multisensorial del cuerpo y de las imágenes encarnadas es por lo que se conforma el sentido de lo vívido. Como señala Pallasmaa:

²³ Un claro ejemplo es cuando la vista se proyecta hacia el sentido táctil y, en consecuencia, con éste último, surge una propiocepción que ya no podría requerir de la visión, pues el cuerpo íntegro es capaz de reconocer su posición espacial.



Estamos conectados con el mundo a través de nuestros sentidos. Sin embargo, los sentidos no son simples receptores pasivos de estímulos, y el cuerpo no es solo un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar del pensamiento cognitivo, ya que nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad conocedora. Todo nuestro estar en el mundo es un modo de estar sensual y corpóreo, y, en este mismo sentido, constituye la base del conocimiento existencial. (Pallasmaa, 2022: 127).

Este fragmento, de alguna manera, mantiene una postura ecuánime respecto de la escisión tradicional entre cuerpo e ideas (pensamiento). Entre las múltiples problematizaciones que se pueden aducir, destaca su manera de concebir al cuerpo como unidad integradora de un sentido existencial que compenetra, tanto su fisicidad, como sus cualidades etéreas: el cuerpo y sus sentidos; cuerpo y sensualidad que detentan conocimiento. Toda corporeidad se hace manifiesta como una trama sensible que, en conjunto con el mundo (dado como cuerpo-mundo), encarna una vivencia singularizada.

Así, el cuerpo trasciende la condición anatómica (situada), a la vez que no se reduce a ser una entidad perceptible (de datos y de estímulos que codifica el mundo de manera automatizada). El cuerpo se constituye como una apertura vivencial que se entreteje con las imágenes que encarna según brotan las múltiples experiencias (esto significa con las imágenes que vuelve parte de su carne, que tocan en lo sensual de su ser, en su constitución vívida).

Merleau-Ponty ofrece una descripción poética de esta esencia multisensorial de la experiencia: “Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles y auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez de todos mis sentidos”. (Merleau-Ponty, cit. por Pallasmaa, 2022: 371).

Lo que expresa Merleau-Ponty rebasa la caracterización poética de la percepción y alude a una fenomenología de *ser* y de *estar* en el mundo (de *ser* que implica surgir con el mismo mundo). El cuerpo no fragmenta el mundo en percepciones segregadas (por el oído, por la vista, por el tacto, por el gusto, por el olfato). El



cuerpo, en tanto autoafección, incorpora el mundo en una unidad sensorial constantemente vívida. Esto es la encarnación: entrelazamiento de las imágenes que devienen como existencia corporeizada.

Las imágenes enuncian ciertas particularidades de aquello que muestran, remiten a una cosa (específica, determinada y delineada bajo los pormenores de dicha referencialidad). La cuestión en este punto es que, la imagen concebida como una encarnación somatosensorial, rebasa dicho sentido de manifestación particularizada, pues al formarse como una entidad encarnada, despierta el ser multisensorial. Es apertura y vinculación total con las demás imágenes que nos han conformado como entes vivos.

La imagen, por tanto, no se experimenta unívocamente (con un sólo sentido, por antonomasia, asociado a la visibilidad o a la óptica). Se experimenta —la imagen— en carne propia, con la superficie corpórea y con sus cualidades etéreas. Es multisensorial y multidimensional en este sentido. A su vez, esta integración (multisensorial y multidimensional) es la que permite que una imagen fotográfica nos toque profundamente, y que (como efecto) desborde lo que vemos en su literacidad visual. Lo que se revela, si bien inicialmente remite a lo visible, es también una condensación simbólica que se inscribe en nuestra carne (nuestra condición existencial) y en nuestra manifestación vívida del mundo.

Al mencionar experiencias multisensoriales, refiere, por un lado, a la adhesión de estímulos sensoriales percibidos de manera simultánea (por los diferentes sentidos: vista, tacto, audición, etc.). Asimismo, lo multisensorial constituye sí una integración de los diferentes sentidos, pero que se imbrican de tal manera que configuran una dimensión fenomenológica indivisa; es un entrelazamiento que constituye una forma de conocimiento corporal y afectivo, donde el espacio y el tiempo, la forma y la materia, lo factual y lo etéreo se incorporan a una dimensión vívida y existencial.

Dicha integración no es en estricto sentido una forma de traducción fisiológica de las percepciones como datos, pues todo estímulo, al atravesar por la red de intersensorialidad, se corporaliza, es decir, se encarna y afecta desde y hacia el



cuerpo. Esta forma de encarnación da lugar a la revelación. Las imágenes (visuales) en una reformulación, son comprendidas en doble sentido: como percepciones ópticas y como acontecimientos que tocan y que se sienten en todo el cuerpo.

La imagen fotográfica comprendida como una encarnación somatosensorial implica un entrelazamiento de sentidos: no vemos con los ojos de manera aislada de los sonidos que escuchamos, así como tampoco sentimos con la piel sin estar sujetos a una integración de las múltiples imágenes que esto despierta, que activa la imaginación. La imagen es carne viva, conjunción sinestésica que le otorga contextura al mundo.

No es posible pensar la experiencia somatosensorial de la imagen sin que se reconozca su espacialidad, es decir, desde el cuerpo que entrelaza, pues la carne siente y, en consecuencia, sitúa. Juhani Pallasmaa afirma que hay un entramado (inconsciente) de los sentidos que conforman una experiencia total del espacio:

Por lo general, no somos conscientes de que una experiencia táctil inconsciente se oculta inevitablemente en la visión y el oído. Mientras miramos, el ojo toca, e incluso antes de ver un objeto, ya hemos tocado y juzgado su peso, su temperatura y textura superficial. Escuchamos y sentimos las cualidades del espacio antes de entenderlas de manera consciente. Oímos volúmenes, tamaños, escalas, materiales, estructuras superficiales, etc. Oímos ambientes específicos, como las diferencias entre la noche, la mañana, el día y la tarde, ya que los datos meteorológicos (temperatura, humedad, etc.) condicionan las cualidades acústicas. En la oscuridad, tocamos la obra con las orejas y la piel. Incluso en la percepción normal, el tacto es la inconsciencia de la visión y del oído, y esta oculta experiencia táctil determina las cualidades sensuales del espacio o del objeto percibido. (Pallasmaa, 2022: 371).

Esta misma conjunción de sentidos que da lugar a la imagen es la que otorga su condición situada (espacialmente) como inscripción afectiva en el cuerpo y en el mundo. Cada imagen, ya sea recordada, imaginada, o bien, la imagen fotográfica, se produce en una espacialidad vívida: la del cuerpo como ser y estar encarnado. Al respecto de esta conjunción de sentidos resulta una potencia creadora de valoraciones, pues permite la imbricación de asociaciones desplegadas por los sentidos mismos. Nelly Schnaith postula que:



[...] una imagen visual fotográficamente lograda se carga con valores múltiples que instauran y restauran valencias asociativas con otras imágenes sensibles —táctiles, olfativas, motrices— y otros paisajes visuales; dimensiones diversas del universo humano, intelectuales y afectivas. (Schnaith, 2011: 32).

Se puede leer algo análogo (a esta conjunción y expansión sensorial que conforma diversas imágenes) en la siguiente cita de Joel Snyder de su texto “La visión como imagen pictórica” en *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía* (2002) de Steve Yates (ed.). El autor tampoco restringe la imagen a su completa visibilidad, pues la comprende como una [con]formación a partir de un entramado sensible: del oído, de la vista y del olfato, que surgen en la imaginación.

Todas las percepciones, según la *perspectiva* y su aliada la psicología facultativa, se producen mediante la formación de imágenes —hay imágenes del oído, de la vista, del olfato y así sucesivamente—. Las imágenes son juicios perceptivos completos sobre los objetos de sentido. Se fabrican en la mente, donde uno podía esperar encontrarlas —en la imaginación— (Snyder, 2002: 232-233).

Un claro ejemplo, aunque traído de una construcción ficticia, se da en la película *Memoria* (2021) del director Apichatpong Weerasethakul, y sirve para ilustrar esta situación de la conjunción multisensorial que genera una imagen: Jessica Holland, una cultivadora de orquídeas, despierta en medio de la noche tras escuchar un estruendo. Este sonido la ha perturbado en más de una ocasión, por lo que recurre a Hernán, un ingeniero de audio, para que la ayude a reconstruirlo. Primeramente, le dice que dicho estruendo lo ha escuchado en un cuarto y lo describe de la siguiente manera: “Es como una bola enorme de concreto que cae en un fondo de metal rodeada de agua de mar.” Tras escuchar algunas pruebas, agrega “Es más terroso. Es como un rugido que viene del centro de la tierra”. Es interesante cómo Jessica describe el estruendo, pues da indicios de que parece haber sido una escena visible para ella, aunque no haya sido así.

Esta evocación no involucra únicamente lo auditivo, sino también una visión que no fue óptica, aunque participa de lo imaginario. Se trata de una elaboración perceptiva más compleja, en la que emergen nociones de tamaño, de una condición



espacial situada (el fondo de metal), densidades y texturas (el concreto, el metal y el agua de mar) y hasta de una configuración emocional que intensifica la experiencia, que, aunque no fue factual, se vuelve vívida. La experiencia de Jessica ejemplifica lo que Snyder expone: toda percepción genera imágenes mentales que condensan y materializan la totalidad de un objeto sensible y esto encarna así un sentido más allá de lo visual.

Este fenómeno puede advertirnos que la imagen, al ser una encarnación somatosensorial (al volverse cuerpo), adquiere una conformación espacializante, es decir, que traza un lugar de la percepción encarnada, que transita de formas sonoras a formas visualizadas en la imaginación (como ya se ha mostrado). Es esta una característica multidimensional de la imagen: que puede volverse en una arquitectura con carga afectiva.

Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la percepción del espacio no es un fenómeno unívoco ni exclusivamente visual. Como sugiere Moholy-Nagy, el ser humano percibe:

[...] mediante su sentido de la vista, en cosas como: perspectivas amplias; superficies que se encuentran y se cortan mutuamente, esquinas, objetos en movimiento con intervalos entre ellos; objetos que se penetran mutuamente; relaciones de masa, luz; mediante su sentido del oído: según fenómenos acústicos; mediante la observación del movimiento: en distintas direcciones en el espacio; mediante medios de locomoción; horizontal, vertical, diagonal, intersecciones, saltos, etc.; mediante su sentido del equilibrio: mediante círculos, curvas, espirales (escaleras de caracol). (Moholy-Nagy, 2002: 208).

Esta descripción pone de manifiesto que la percepción del espacio es una integración multidimensional y multisensorial (además de cinestésica), que, dicho nuevamente, se encarna mediante imágenes simbólicas y sensibles, y que, con ello, sitúan existencialmente nuestro cuerpo-mundo como forma vívida que nos orienta y proyecta. Percibimos el espacio y el mundo (a la vez que nos lo creamos) como una encarnación que sentimos, que imaginamos y que cohabitamos.

La multisensorialidad, además de constituir un entramado sensible, remite a una experiencia que repliega una multidimensionalidad de doble inscripción: por un



lado, nos encarna en los tiempos vividos; por el otro, esos mismos tiempos se encarnan en nosotros. Esto implica comprender que toda experiencia se inscribe (a reserva del olvido) en la condición del tiempo que perdura como memoria encarnada. Toda vivencia persiste así, como recuerdo afectivo que se sostiene en y desde la carne.

La imagen que se forma (y que se conforma) en nosotros transgrede al instante perceptivo y condensa un espesor temporal que cohesiona toda nuestra vida; es decir, que es vívido y recordado desde la carne misma. Así lo expresa Jean-Louis Chrétien cuando postula que:

Sin la carne no podríamos aprender nada *par coeur* (de memoria; literalmente, «por corazón»), según la bella expresión francesa. El ser encarnado es por sí mismo potencia de recuerdo y de memoria, no porque el pasado se inscriba por sí mismo en él bajo la forma de huellas materiales, que están siempre con todo, presentes, y del presente, sino porque él es el único que nos abre y nos pone en relación con aquello de lo que nos podemos acordar. Si no hay más recuerdo que del pasado, la encarnación es condición y lugar de todo recuerdo. (Chrétien, 2002: 86).

De esta manera, Chrétien brinda una descripción poética del cuerpo como sede del recuerdo, al mismo tiempo que insufla en el corazón —metáfora y carne a la vez— un sentido simbólico que condensa lo vivido. Las imágenes de la memoria no son una figura estática del pasado, sino una experiencia que vuelve al corazón (a la carne) por su potencial afectivo. Esto simboliza que sean encarnadas somatosensorialmente. Las imágenes perduran como vibración encarnada en la sensibilidad de quien las resguarda.

Esta reflexión sobre el vínculo entre cuerpo, imagen y recuerdo, tiene una correspondencia con una escena cercana al final de la misma película *Memoria* (2021). Jessica se encuentra en medio de un paisaje arbolado con un hombre misterioso. Él toma una piedra y le relata una historia ocurrida hace mucho tiempo en la que un hombre fue atacado por otros dos. Hace énfasis en cosas que los involucrados dijeron y menciona que las vibraciones [acústicas] quedaron impregnadas en la piedra: “Esta piedra hace parte de la roca donde el hombre estaba sentado. La piedra, los árboles, el cemento. Ellos absorben todo. También



puedo sentir las vibraciones guardadas en el cuerpo. Puedo recordar lo que comía, el clima de todos los días, el movimiento de mi mano aquí sobre este pescado”.

La línea anterior sobre las vibraciones acústicas (que se graban en la materialidad circundante) es un paralelismo con las imágenes encarnadas en nuestra memoria, en nuestro cuerpo, impregnadas a éste. La memoria no es una construcción quimérica de imágenes mentales. La memoria se constituye de reverberaciones sensibles (y multisensoriales) que permiten el repliegue y despliegue de tiempos vividos que vuelven a la carne.

La reflexión que se ha seguido muestra que la imagen, en tanto encarnación somatosensorial, se manifiesta como una experiencia que rebasa la aprehensión y representación visual y, para el caso de la imagen fotográfica, su registro material, pues ésta se configura como un acontecimiento que toca profundamente la carne, que se vuelve vivencial y se inscribe en el cuerpo, como temporalidad afectiva. Las imágenes surgen como aquello que nos habita, se recuerda y nos afecta. Su fuerza radica en la manera en cómo reverberan en nosotros, como un trazo vívido que nos toca profundamente sin detenerse únicamente en su literacidad visual.

Es en este sentido que la imagen fotográfica, aun en su aparente distancia espaciotemporal, posee una cualidad táctil que trasciende lo visual. En su presencia y contemplación se entrelaza una experiencia sensible compuesta por múltiples sentidos que tocan nuestra carne, y que, por ende, nos afectan. La imagen fotográfica además de que muestra (su referente) es un medio de con-tacto.

La realidad esencial de una fotografía reside en la materia, en una materia cuya cualidad esencial es táctil. Por supuesto, no podemos tocarla, como podemos tocar la escultura y en menor grado las otras artes plásticas, pero la propia vista no es más que una modificación y una variación del sentido del tacto, y los fisiólogos nos han enseñado que la retina es un trozo de piel con la capacidad de tocar la luz. [...]

La fotografía no se satisface con el tacto; toca desde lejos. Lleva a buen puerto el increíble proyecto de integrar en nuestro control de las formas la transmisión misma de las formas, entre la realidad y nosotros mismos, mediante la luz y en la luz. (Lemagny, 2002: 202).



Ver es una forma de tocar; la imagen fotográfica es más que solamente luz capturada. Es luz que se compenetra desde la materialidad de la captura hacia nuestro cuerpo. Esta dimensión táctil de la imagen se repliega como afectación y como una presencia encarnada a nuestra constante creación de cuerpo-mundo.

Al entrelazar lo táctil, lo auditivo, lo visual, lo imaginario y lo afectivo, la imagen fotográfica configura un espacio multisensorial y multidimensional en el que la carne pervive, como memoria encarnada y como sentido entrelazado (en la conjunción cuerpo-imagen). No vemos simplemente una imagen, la habitamos. Y al hacerlo, la imagen se nos devuelve como mundo vívido, reactivado en la interioridad del cuerpo, como una conformación que vuelve al corazón —a la carne misma—, aún cuando su acontecer factual no haya sido presenciado en el instante espaciotemporal de su origen (de la captura).

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; [...] Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados. (Barthes, 2018: 94).

Esta es la potencia fenomenológica de la imagen fotográfica: que, a pesar de su distancia encarnada, en su latencia material y simbólica, se constituye como acontecimiento vívido. No se trata de una mera huella o registro del pasado al que accedemos mediante la vista, pues ante todo es una irrupción del sentido en el presente del cuerpo que mira, que recuerda y que padece. La imagen fotográfica, entonces, acontece como forma de mundo que toca, que revitaliza otras imágenes y que hace de su contemplación una forma de encarnación.

2.1.3. Literacidad visual: proyección de mundos

La imagen fotográfica, como se puede leer en las otras dimensiones que componen este apartado, puede ser objeto de interpretación y de revelación de sentidos ocultos. Específicamente, esta dimensión alude a los aspectos visibles de la superficie capturada, es decir, de los elementos compositivos. La literacidad visual



constituye, en este sentido, el umbral inicial a partir del cual puede desplegarse todo proceso de compenetración, de afección, de simbolización y, eventualmente, de interpretación que arribe a una revelación de sentido.

Desde una lectura inicial, la imagen presenta un conjunto de motivos visuales que muestran su referente y que se denominan elementos compositivos. Estos dan sentido a la morfología de la imagen fotográfica y son los que proporcionan la información directa del referente y de la escena capturada. En términos de Llorenç Raich Muñoz (2015), son los que, ya sea solos o en conjunto, componen una locución visual. El autor propone que la imagen fotográfica ya condensa un sentido visual incluso desde un único motivo, a diferencia de la palabra en el lenguaje verbal que, para denominar y encauzar ciertos sentidos, requiere de la concatenación de palabras. En concreto:

Una palabra, al igual que un motivo visual denota, sustantiva. En literatura, cuando se necesita referenciar un objeto de la realidad para expresar un concepto, se utiliza una palabra aislada -la que lo define- para, seguidamente, agregar otras con el fin de determinar un sentido textual; por el contrario, al fotografiar ese mismo objeto de la realidad, la imagen resultante conjunta toda una serie de datos sobre sus características de forma, textura, tamaño..., que en la misma toma configuran un sentido visual. Una palabra hablada o escrita por sí sola no constituye lenguaje, pero, por el contrario, un motivo fotográfico contiene, en sí mismo, toda una locución visual. (Raich, 2015: 19).

Es de tal manera que la caracterización de la imagen fotográfica como “locución visual” permite comprender su primera aprehensión y significación en un nivel literal, donde el conjunto de elementos visuales configuran una escena —informativa— perceptible. No obstante, ver únicamente este primer nivel, significa cifrar toda significación posible sin compenetrar en la imagen y en sus sentidos invisibles.

Nelly Schnaith (2011) menciona al respecto de la “literacidad visual” de la imagen (la escena capturada) lo siguiente: “[...] la obra fotográfica «muestra» literalmente todo a condición de trascender su literacidad visual; es decir, que vale la pena salir de la fotografía para volver a ella con una mirada cargada de extrañeza [...]” (Schnaith, 2011: 12). No se trata de una lectura técnica o formalista (en el más puro sentido estructuralista), sino de un modo de percepción en el que es importante



reconocer la composición visual de la imagen (y hacer de ello, de cada elemento, una afección sensible), como forma de “entrada” a la imagen y hacia una resemantización simbólica. Esto implica hacer de la imagen un campo de resonancia sensible en el que dicho componente verbalice otros sentidos, pues “Cada elemento de la imagen encuadrada por la placa se ofrece a la mirada atenta como origen potencial de cadenas asociativas que integran calladamente la totalidad de su sentido, o mejor, de sus sentidos” (Schnaith, 2011: 54).

Dicha transformación, o en todo caso, la revelación que surge, constituye un entramado sensible que entrelaza la imagen con la afección propia de nuestro mundo. Es una nueva visión que se comparte (entre la imagen y quien contempla) y que emerge según una disposición imaginativa y posteriormente como revelaciones de sentido; entre lo visible (la imagen como soporte, de su literacidad) y lo invisible (complejo asociativo). Este desplazamiento de lo literal hacia la revelación, implica una compenetración, una manera de trascender hacia una nueva forma de constitución de la imagen. Tal como lo expresa Schnaith:

La imagen construida terminará por volverse el foco de difusión de un complejo asociativo que excita la vitalidad de la imaginación, activando y actualizando una energía sensible dormida. La mirada crea seres diferentes de los que recibe la mera visión, seres cuyas cualidades se configuran a partir de las incitaciones sensibles que provienen tanto de lo que estamos acostumbrados a ver como de lo que deseamos ver, lo que no podemos dejar de ver o lo imprevisto que se impone en nuestro paisaje consuetudinario. (Schnaith, 2011: 29).

Es importante mencionar que, los elementos compositivos que se presentan a continuación conciernen al aspecto que conforma una parte de la literacidad visual (y este es un aspecto de la lectura inicial) de la imagen fotográfica. Estos elementos son importantes ya que de su contemplación permiten un desplazamiento (de lo factual de la imagen) hacia una resemantización simbólica que permita una disertación interpretativa y eventualmente una revelación de sentido.



Javier Marzal Felici propone variadas formas de lectura e interpretación de la fotografía en *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (2022) sin embargo, las que importan para esta dimensión específica son las que conciernen a su propuesta en el capítulo 4 (“Una propuesta metodológica para el análisis de la fotografía”) en el que propone cuatro niveles. Comienza con el *Nivel contextual* (concerniente a los datos generales y técnicos de la obra, así como biográficos del autor). Prosigue con los dos siguientes que ayudan para enunciar la constitución de los elementos compositivos de la obra:

2. NIVEL MORFOLÓGICO	Descripción del motivo fotográfico	
	Elementos morfológicos	Punto Línea Plano(s)-Espacio Escala Forma Textura Nitidez de la imagen Iluminación Contraste Tonalidad/B/N-Color Otros
	Reflexión general	

Tabla 1. Tabla recuperada de Marzal, Felici (2022): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra, Madrid. (página 180).

3. NIVEL COMPOSITIVO	Sistema sintáctico o compositivo	Perspectiva Ritmo Tensión Proporción Distribución de pesos Ley de tercios Orden icónico Recorrido visual Estaticidad/dinamicidad Pose Otros Comentarios
----------------------	----------------------------------	--

	Espacio de la representación	Campo/fuera de campo Abierto/cerrado Interior/exterior Concreto/abstracto Profundo/plano Habitabilidad Puesta en escena Otros Comentarios
	Tiempo de la representación	Instantaneidad Duración Atemporalidad Tiempo simbólico Tiempo subjetivo Secuencialidad/narratividad Otros Comentarios
	Reflexión general	

Tabla 2. Tabla recuperada de Marzal, Felici (2022): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra, Madrid. (página 196).

Cabe destacar que la inclusión de estos elementos morfológicos y compositivos de la fotografía (Marzal, 2022) tiene un carácter fundamentalmente nominativo. Esto es así con la finalidad de dar cuenta de las posibilidades (visuales) contenidas en la imagen fotográfica, y, a partir de las cuales —aunque no necesariamente de manera restrictiva— puede emerger el *punctum* como afección vívida. En este sentido, el anterior desglose compositivo permite la lectura inicial de la imagen para trascender hacia una consideración simbólica y que posteriormente revele sus sentidos ocultos.

2.1.4. *Punctum* como afección vívida y metáfora del repliegue

Hay fotografías que simplemente vemos, de las cuales podríamos pasar inadvertidos ante su visualización. Otras, en cambio, nos afectan profundamente, pues su representación (el referente) no [re]trata solamente eso que muestran, sino que afectan por lo que acontece al verlas porque trastocan nuestro tiempo y nos repliegan a ese instante tomado y suspendido.

Esas imágenes fotográficas simbolizan un repliegue, pues nos atraviesan de manera súbita, así como nosotros perforamos su superficie. En ese cruce, entrelazamos afectivamente lo que la imagen —o un detalle mínimo de ella— despierta en nosotros. Roland Barthes nombra esta forma de experiencia como el *punctum* el cual remite a la “[...] idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; [...] El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”. (Barthes, 2018: 46).

Barthes precisa que el *punctum*, debido a su efecto acuminado, suele concentrarse en un detalle de la imagen fotográfica, un fragmento que desencadena una experiencia expansiva. Es el detalle que posibilita la exploración de sentidos. “Muy a menudo, el *punctum* es un «detalle», es decir, un objeto parcial. [...] Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica”. (Barthes, 2018: 60-63). De tal manera que el *punctum* permite trazar una trascendencia (que desborda al referente y al objeto/detalle focalizado) hacia la evocación que despierta.

La mirada que no se posa sobre algo (un detalle) que no punza, que tampoco perfora, habla de una fotografía apresurada, sin detenimientos. No nos hiere ni nos atrapa; su tránsito es efímero y su percepción meramente informativa. Esas fotografías no nos retienen en el tiempo y son investidas de simple *studium*, como menciona Barthes. En cambio, cuando el *punctum* yace, irrumpe. Nuestra mirada permite que toda nuestra vida se entrelace con la imagen, esa perforación (en sentido metafórico) permite que entremos. El motivo nos hiere. Así, vemos la imagen mientras ésta nos toma y nos captura. Nos suspende en esa vorágine eternizada que repliega una doble temporalidad: la del instante capturado y la de nosotros (en el presente) al contemplarla.

En la imagen fotográfica, cuando hablamos de *punctum*, referimos a un punto parcial de la escena que nos permite entrar, al mismo tiempo que designa una consideración más profunda, pues hay algo que acontece como experiencia misma de mutua compenetración. Algo de la propia imagen fotográfica deviene en un



mundo que se entrelaza con nuestra mirada y que se encarna. Se convierte entonces en un efecto metafísico: la imagen y lo que de ella queda fijado en el tiempo nos atraviesa también a nosotros. Esta es la metáfora del repliegue.

Para decirlo en términos afinados con el postulado general de este trabajo, la caracterización del *studium* corresponde a la fotografía en tanto representación llana. El *punctum*, en cambio, concierne a la imagen fotográfica. Va más allá de ese *algo* que destaca, pues ante todo, acontece. El *punctum* como afección es aquello que instaura un estado de abatimiento. Hace de la imagen fotográfica un estremecimiento vívido que trastoca tanto la mirada como nuestro cuerpo (dicho en otras palabras, nos hiere).

Esta herida sensible, más que racional, nos conduce a una revelación que permite insuflar sentidos, hacer que de la propia superficie figurativa de la imagen emerjan sentidos subyacentes que se encontraban en latencia. Es el *punctum*, entonces, un “[...] suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*”. (Barthes, 2018: 72). En tanto forma de interpretación, con el *punctum* podemos establecer una experiencia que induzca a la lectura, no como una manera lógica, un análisis formal o explicativo del punto detallado (de entre toda la imagen). Más bien este detalle/objeto marca una afección sensible de la que irradia una [in]movilización interna:

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío [...] *inmovilidad viviente*: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión [...] (Barthes, 2018: 66).²⁴

Barthes reconoce una herida radicalizada que supera la percepción y afección del detalle, y se convierte en una aflicción del sentido, pues identifica una experiencia que no se sostiene en la forma, sino en la intensidad: “Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema «esto-ha-sido»), su representación pura.” (Barthes, 2018: 107).

²⁴ *Satori* (悟り) es un término que proviene del japonés (del budismo zen) que se puede traducir al español como comprender, iluminar o despertar. Es un momento súbito de iluminación.

Esta intensificación, remite en buena medida al instante capturado, así como a la emergencia de una temporalidad desgarradora a la conciencia, pues se sabe como una pérdida y como ausencia irremediable (de lo que *ha sido*).

Esta fuerza punzante, este acontecer de la aprehensión intempestiva de una temporalidad absoluta, irreparable, se ampara en las afecciones del duelo, de lo irrecuperable. Señala una forma radical del sentido tal como es formulado por la fenomenología. Este *punctum* que exhibe una modalidad afectiva de la intensidad, referida de manera inherente a la imagen fotográfica pone a la luz la relevancia de la composición de sentidos de la temporalidad. Ahonda la relación de la imagen fotográfica con la temporalidad, pero también con las afecciones de la desaparición, con las modalidades del duelo. (Mier, 2013: 17-18).

Lo que punza, en este sentido, es el detalle visto, en conjunto con el peso ontológico del *haber sido*, o bien, de su anuncio irremediable como aquello que no volverá de manera factual. El tiempo aquí no es una secuencia ni duración, es intensidad y acaecimiento. En este horizonte, la temporalidad se vuelve una categoría afectiva que interpela al cuerpo en su vulnerabilidad y que se manifiesta en la imagen como estallido y repliegue a la vez.

En suma, el *punctum* abre una fisura en su percepción y afección; en tanto intensidad temporal, expone al cuerpo a una experiencia radical de anonadamiento. El noema “esto ha sido” (del momento eternizado) fulgura en su constatación figurativa o representativa, así como por su confluencia encarnada: un repliegue afectivo entre la imagen fotográfica y el cuerpo vívido que contempla. Así, en este umbral es donde la interpretación se vuelve vivencial, y por el que la imagen fotográfica se afirma como una entidad que excede su propio referente (formal y temporal), ya que el *punctum* traspasa hacia lo invisible.

2.1.5. Multiplicidad de capas y sentidos ocultos

Esta dimensión parte del supuesto de que la imagen fotográfica implica una compenetración más allá de su superficie, de su composición y de la percepción de aquello denominado como literacidad visual. En tanto forma de afección vívida (que nos toca profundamente y que despierta y evoca múltiples imágenes), la imagen



fotográfica trasciende aquello que muestra, además de su inscripción como huella realista de lo que ha acontecido. Supera así, dos de las capas comúnmente reconocidas: el referente fotográfico y el noema, descritos por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (2018):

Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. [...] Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. [...]

El nombre del noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido» [...] (Barthes, 2018: 90-91).

Esta formulación de Barthes acerca del noema es, por antonomasia, la constitución ontológica y originaria de la imagen fotográfica, es decir, de su momento inaugural cuando se suspende el tiempo y, con ello, su condición de índice como primera capa de sentido espacial que se eterniza.

Detenerse únicamente en esta capa inaugural implicaría limitar la potencia simbólica y vivencial de la imagen fotográfica. La visión, si bien se encuentra anclada a lo retiniano, no puede reducirse al soporte material fotográfico. En su contemplación, la imagen también es animada por elementos que escapan incluso de la conciencia y que, como resultado de este acontecimiento contemplativo, se pueden entretener niveles de invisibilidad; Mirar una imagen fotográfica en este sentido, significa desbordarla de sus confines factuales y de sus elementos compositivos. Lejos de darse una contemplación pasiva, se trata de una disposición simbólica que abra la imagen más allá de lo representado (más allá del propio acto inaugural del referente fotografiado) en sintonía con el presente de quien mira.

Así, la imagen se constituye por su huella ontológica inmediata (del noema “esto ha sido”), que despliega un espesor simbólico de aprehensiones y de significaciones que exceden su literacidad visual. La superficie, que es percibida retinariamente, puede ser el incipiente umbral de acceso a dimensiones profundas para la construcción de sentido que no siempre yacen de manera consciente para quien contempla. Lo que se muestra no es, en sentido facsímil, la significación totalizante de su sentido. Entre lo visible y lo oculto de sus múltiples capas, entre lo



intencional, lo sugerente y lo revelado (como disposición del mirar), la imagen fotográfica se convierte en un recurso que incentiva las múltiples significaciones posibles, algunas de las cuales escapan a la intencionalidad del fotógrafo y del espectador. En este sentido, Nelly Schnaith señala lo siguiente:

[...] la imagen retenida en la eternidad de un instante no solo da a ver lo que se ve en lo visible, sino que también muestra lo que se *quiere* ver, lo que se *sabe* ver y aquello que se ve sin saber y sin querer. Todas estas dimensiones de sentido no conscientes hacen de la imagen un objeto polisémico que acoge significaciones superpuestas, yuxtapuestas y contrapuestas. (Schnaith, 2011: 48).

La imagen, al condensar capas de significaciones no conscientes, se manifiesta como un dispositivo simbólico que indica vías de sentido polisémicas que no se agotan en su representación figurativa. Al contrario, las imágenes fotográficas movilizan dimensiones contenidas tanto en ella misma como en quien contempla, derivado sí de su primera capa de sentido, pero que trascienden de lo mimético hacia proyecciones simbólicas, imaginarias y afectivas.

La polisemia de la imagen emerge de lo inconsciente o de lo sugerente, y también, como se ha sostenido, de un entramado simbólico que las múltiples capas de sentido ejercen sobre la representación figurativa. Potencialmente, en las “lecturas” realistas de la imagen fotográfica, se encuentran sentidos latentes que no subvierten los valores miméticos, pero que sí comprenden un estadio que resignifica la contemplación y que conduce a dimensiones de la revelación.

Tales dimensiones de significación *interfieren* en el sentido inmediato de la imagen, condicionando sus valores puramente realistas. En el contenido manifiesto de la imagen pugnan significaciones potenciales que interceptan su poder mimético, otorgándole sentidos que no la refieren a la realidad visible, sino a dimensiones fanstasmales (sic) [...] de los valores literales de la representación. (Schnaith, 2011: 48).

Así, el sentido de la imagen (y su eventual revelación) no está supeditado de manera cerrada al referente ni al noema, ni tampoco a su configuración compositiva, sino que activa o se proyectan valoraciones intersubjetivas que devienen por el acto mismo de la contemplación. Por otro lado, la polisemia responde a un



entrelazamiento que transita entre lo visible y lo invisible, entre lo capturado por el dispositivo fotográfico y lo revelado por la mirada de quien contempla. Esta forma de concebir la imagen como portadora de sentidos ocultos se conforma por lo simbólico y por lo afectivo. Nuevamente Nelly Schnaith afirma que la lectura múltiple justamente se da desde una dualidad:

La imagen fotográfica deja abierta, por ende, la posibilidad de una lectura múltiple por partida doble: la de la realidad hecha por el fotógrafo y la de la foto hecha por el espectador, una lectura que sigue el hilo de lo invisible en lo visible y que no obedece a un acto de libertad, sino que pone en acción un trasfondo significativo implícito e irreducible en todo acto de mirar. (Schnaith, 2011: 48-49).

Finalmente, La imagen fotográfica no se limita a la inscripción de lo que *ha sido*, ni a la mimesis de lo visible; es una constelación de capas superpuestas, evocaciones afectivas y sentidos que se activan conforme a lo figurativo (pero no como único determinante) y a la contemplación. En la imagen, lo simbólico y lo imaginario se entrelazan con lo real, y dan lugar a revelaciones que no se constriñen a una lectura prescriptiva, lineal y unívoca.

Al condensar significaciones no siempre conscientes, la imagen se manifiesta como un dispositivo simbólico que se desborda de su propia figuración y trasciende hacia lo oculto y da lugar así a la apertura interpretativa en la que convergen el “esto ha sido” y la evocación del espectador. Es en este encuentro donde la imagen fotográfica se convierte en un acontecimiento vívido y polisémico, siempre abierto a nuevas capas de sentido.

2.1.6. Concentración multitemporal de sentidos

Al referirse al tiempo representado, en esta dimensión, es imprescindible hacer un ejercicio interpretativo que exceda el sentido en que la imagen fotográfica captura un instante, en términos materiales mismos que manifiestan su cualidad ontológica, es decir, de las condiciones de la realidad que representa. Es un hecho indiscutible que la fotografía, en tanto dispositivo técnico y operativo, ofrece huellas —visibles,



con todo y sus dificultades— del contexto en el que fue tomada y, por ende, de la escena concreta e incluso de quien opera el dispositivo.

La concentración multitemporal de sentidos designa más allá del dato (técnico o histórico). Es una autoafección del tiempo vívido, es decir, que refiere al tiempo como una afección, como una apertura multidimensional (y como una figura del repliegue también de esos tiempos).²⁵ La afección en este sentido representa un desgarramiento del tiempo cronológico y una superposición, metafórica y metafísica, de múltiples momentos, dado que imbrica una simultaneidad de tiempos vivenciales que convergen en el espectador. Esta última participación —la del espectador— es clave en términos simbólicos, ya que es en quien se desgarran el tiempo cronológico, y activa con su mirada aquello que la imagen fotográfica muestra, desde su pasado contenido (*esto ha sido*) hasta proyecciones temporales, evocaciones ficcionales o imaginarias. Es en este sentido, una afección del tiempo vívido.

[...] miradas y efectos diversos se conjugan [...] Cada uno de estos momentos del mirar está, sin embargo, a pesar de su condición disyuntiva, señalado por esta múltiple síntesis temporal: presente, pasado y futuro se anudan en el régimen de ese "hacerse presente" de lo desaparecido. Esa conjugación temporal funda su singularidad. (Mier, 2013: 12).

Por un lado, es importante mencionar la concentración de temporalidades que refieren al instante decisivo, de la captura y, sobre todo, del fotógrafo, a este tipo de concentración de tiempos, André Rouillé denomina como “temporalidades del operador” en *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo* (2017), obra en la que describe tres temporalidades fotográficas, primeramente, lo que él denomina “el presente de la acción” “[...] durante la cual el operador está “confrontado en el

²⁵ Es importante aclarar que la *concentración multitemporal de sentidos* refiere más bien a la superposición (o encuentro) vivencial de múltiples tiempos: el instante fotográfico como noema de la imagen, el tiempo propio del fotógrafo y, por supuesto, el tiempo del espectador cuando entra en contacto con la obra. Esta última vinculación refiere a la evocación de múltiples tiempos, es decir, el pasado, las proyecciones a futuro y otros tiempos imaginarios (como el esbozo imaginativo de lo contenido en la escena de captura y de sus personajes). La presente dimensión podría ser claramente diferenciada de una que pudiera ser nombrada *inscripción histórico-material*, pues esta última señalaría que incluso en las dimensiones poéticas o simbólicas —ambas— siempre están enmarcadas en las condiciones técnicas, culturales, circunstanciales, estilísticas y estéticas de un determinado momento histórico. Así, se reconoce en esta probable dimensión el carácter documental de la imagen fotográfica (como signo de dicho momento histórico) y también la posibilidad interpretativa que abre una nueva veta hacia una arqueología de lo visual.



visor con la realidad” de los cuerpos y de las cosas. Este presente concreto y vivido de la percepción, del necesario contacto físico con la realidad material, tiene una cierta duración” (Rouillé, 2017: 276). Hace referencia a la inserción de quien toma la imagen fotográfica en correspondencia con la realidad. Es decir, en la espacialidad que en el instante de captura se contraerá en dos dimensiones.

En segundo lugar, se encuentra el del instante, “fijar un instante preciso”, o bien, como el “disparo mecánico” y refiere al “[...] presente abstraído, sin grosor, de la toma actualizada por el disparo repentino, breve y a menudo ruidoso del obturador. [...] un punto infinitesimal del tiempo.” (Rouillé, 2017: 276-277). Y finalmente, una temporalidad que hace referencia a una superposición de tiempos: “[...] la tercera temporalidad fotográfica: un pasado-futuro, pasado de las cosas y de los cuerpos, futuro del acontecimiento de la imagen”. (Rouillé, 2017: 277).

Resulta importante la mención de estas tres temporalidades, ya que la propia imagen fotográfica es una concentración además de temporal, de actos decisivos para su existencia. En la imagen fotográfica se concentran múltiples tiempos, pues, recapitulando, refiere a un instante que *ha sido*, uno que persiste en la imagen, aunque no en la realidad del instante siendo, así como también la imagen, es una forma de proyección hacia el futuro en tanto que su captura se hace pensando en la posteridad, en eso que *ha sido*, y en lo que será a partir de ahora: un instante para el futuro.

Sus imágenes están inscritas en un instante siempre pasado y, a la vez, vueltas a lanzar al futuro. Su toma y aparición están separadas por una fase de latencia (por cierto, se llama "imagen latente" a esa imagen invisible inscrita por la luz en las sales de plata, en espera de ser revelada por medios químicos). *Aún no ahí y sin embargo ya ahí*: así podría expresarse la temporalidad pasado-futuro de la imagen fotográfica en su estado de imagen latente. Imagen en devenir, la imagen latente abierta al porvenir: hacia la imagen misma. (Rouillé, 2017: 277).

Así, el estadio temporal de la imagen fotográfica se revela también como un repliegue entre dos umbrales: entre lo que *ha sido* y lo que aún no es; entre pasado y futuro, como un presagio suspendido en esa imagen latente o invisible. Es precisamente en esta forma de repliegue, entre el instante del obturador y la



apertura del porvenir, donde irrumpe una forma simbólica de finitud encarnada, no se trata únicamente de la materialización del instante *per se*, sino también de la contemplación de aquello que *ha sido*, como un acercamiento al desgarramiento temporal de ese instante perdido (por su carácter irrepetible).

Este es el tiempo que nos desgarrar: el del encuentro con lo que *ha sido* y ya no es (y no sólo eso, sino que jamás volverá a ser tal y como se delinea en la imagen). Una afección vívida que se revela frente a un límite radical de toda imposibilidad como el de mayor simbolismo de la pérdida que es la muerte. En este sentido, se alude a una “[...] metáfora ya usada pero de alto poder conceptual: toda fotografía detiene, arranca e inmoviliza como la muerte; [...] La imagen fotográfica se eterniza en su propio instante como una pequeña muerte que desciende sobre un paisaje o sobre un rostro.” (Schnaith, 2011: 116).

El siguiente fragmento de Nelly Schnaith expresa poéticamente cómo la imagen fotográfica puede operar como un doble acto expositivo: un acto que representa —simbólicamente— tanto a la vida como a la muerte: “[...] la cámara consume un acto de extrañamiento que inflige al objeto real una pequeña muerte simbólica. Una foto detiene y separa una imagen, dejándola en suspenso entre el antes y el después, apartándola, por ende, de sus coordenadas convencionales de realidad”. (Schnaith, 2011: 52).

No obstante, a pesar de ello, el encuentro con la propia imagen representa una especie de hallazgo con la vida que se capturó y con la muerte. Principalmente cuando ésta se posa sobre un ser querido, tal es el caso de Roland Barthes cuando busca el encuentro, mediante la fotografía, con su madre fallecida. Este encuentro representa una superposición de tiempos: el de Barthes desde su propia encarnación “aquí y ahora” y en conjunción con el tiempo del instante tomado en la imagen fotográfica (que es en sí mismo una muerte simbólica) y el de la muerte como evento clausural que se ha posado sobre su madre. El propio Barthes afirma que “Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo”. (Barthes, 2018: 102).

La imagen fotográfica “[...] sería entonces un dispositivo dotado del poder misterioso y divino de resucitar simbólicamente a los muertos, de permitir el regreso de los cuerpos de la muerte a la vida, de restituir lo que el tiempo abolió, de invertir su curso”. (Rouillé, 2017: 280). Esta afirmación revela el anhelo simbólico que encarna la imagen fotográfica en esta concentración multitemporal, al yuxtaponer el sentido vívido sobre lo desgarrador de la muerte. A su vez, las imágenes fotográficas son “[...] el punto de partida de interminables y difíciles recorridos hacia atrás, de regresos infinitos: remontar el tiempo, remontar una vida, remontar de la muerte a la vida, o bien, remontar de las apariencias a la esencia”. (Rouillé, 2017: 280). Siguiendo a Barthes, él mismo ilustra con claridad esta concentración multitemporal de sentidos:

Así he remontado yo toda una vida, no la mía, sino la de aquella a quien yo amaba. Partiendo de su última imagen, tomada el verano anterior a su muerte (tan extenuada, tan noble, sentada ante la puerta de nuestra casa, rodeada de mis amigos), llegué, remontando tres cuartos de siglo, a la imagen de una niña. Desde luego, la perdía entonces dos veces, en su fatiga final y en su primera foto, que era para mí la última; pero también era entonces cuando todo basculaba y la podía reencontrar por fin *tal como ella era en sí misma...* (Barthes, 1990: 127).

2.1.7. Trascendencia hacia lo simbólico

El símbolo puede verse de manera controvertida con la creencia de tener “concepciones” universales en su sentido o significación. Aunque hay determinada convención respecto a algunos símbolos, esto no significa que su representación se agote en ello, pues las maneras de conformar dicho sentido —de lo que sea objeto de representación simbólica— implican potencialidades y excedentes del mismo (o incluso en conformación de múltiples sentidos). En “El símbolo” correspondiente a *Estética del vacío* de Eugenio Garbuno Aviña (2012), él afirma algo similar sobre la concepción del *símbolo*, en tanto que:

A pesar del uso universal de los símbolos y de la tendencia natural del ser humano a simbolizar, el concepto *símbolo* se presta a equívocos, como su reducción a una semántica pobre en la que una imagen o un objeto tienen un

significado determinado y unívoco para una colectividad; si esto fuera cierto no habría necesidad de interpretación y por lo tanto nada qué desentrañar del símbolo. Fijar un significado para un símbolo equivale a anularlo. (Garbuno, 2012: 37).

Lo anterior señala uno de los equívocos acerca de lo simbólico al pensarlo como un código cerrado, como si se consumara según un significado fijo, común y definitivo (y sin interacciones conceptuales o sónicas). El símbolo se significa por evocación, resonancia y desplazamiento y no por correspondencia directa. Su riqueza radica precisamente en la potencialidad de concatenaciones y constante estructuración de múltiples sentidos, es pues, dominio de la imaginación fértil, en su apertura semántica que exige ser interpretada y resignificada desde distintas experiencias, contextos y hasta es preciso decir, que radica —su potencial— en la manera de recepción que se teje entre el objeto (o forma simbólica) y quien mira.

Contrario a una consideración extendida, la trascendencia de lo simbólico refiere una concepción del símbolo en la que éste no se configura bajo una estructuración de un lenguaje universalmente comprensible (es decir, con significaciones universalmente compartidas). Aunque ciertos símbolos funcionan así dentro de algunas comunidades, con significaciones culturales extendidas y construidas a través del tiempo, su materia de sentido radica en su cualidad para evocar sentidos diversos (supeditados al contexto específico, a las circunstancias interpretativas, a las evocaciones que despierta y a la experiencia y mirada de quien percibe) y no en la transmisión de un significado unívoco y cerrado (codificado para todos sus receptores).

Es importante mencionar que algo del signo subyace en la constitución de lo simbólico y en este sentido, el símbolo es:

[...] básicamente un signo, pero una clase distinta de signo. Todos los símbolos son signos pero no todos los signos son símbolos. Para diferenciarlo del signo simple, cuyo sentido es explícito, al símbolo se le concibe con un sentido implícito; el signo simple tiene un sentido literal, el símbolo posee un excedente de sentido, de ahí que sea necesaria su interpretación. El símbolo es, entonces, un signo complejo cuyo significado es más amplio y profundo. (Garbuno, 2012: 37).



Esta necesidad de distinguir lo simbólico del sentido del signo es relevante en el enfoque constitutivo de la imagen fotográfica (y para efectos, sobre todo, del esquema interpretativo utilizado para el análisis del objeto de estudio). Mientras que el signo, según su enfoque semiótico estructuralista, cumple una función comunicativa convencional, que es la de asociar un *significante* con un *significado* en una relación relativamente estable —nuevamente, como en los lenguajes codificados—, el símbolo, por otra parte, escapa a esa lógica dualista e inseparable (la trasciende) de estructurar un marco referencial que tiende a lo convencional en un sentido referido al código de los involucrados en un acto comunicativo.

La trascendencia hacia lo simbólico implica una mirada abierta al cuestionamiento y diálogo entrelazado con la imagen, con sus elementos contenidos y con una mirada activa y afectiva. Esta mirada (del espectador) trasciende incluso el sentido documental o testimonial y sitúa la experiencia y el sentir, como un umbral interpretativo.

El valor interpretativo del símbolo radica en su apertura y asociaciones de múltiples sentidos, incluso, por la mediación de múltiples lenguajes o sus expresiones, como lenguajes hablados, escritos o visuales, en la posibilidad misma de la resignificación (o de la resemantización, según un fenómeno de la semiótica) cada vez que se da un contacto con una nueva conciencia interpretante. Esto lo diferencia tanto del signo en sentido estructuralista, como del ícono o del índice en su función representativa de la entidad/cosa a la que se asemejan.

El símbolo no manifiesta su totalidad (pues yace en potencia de ser) y tampoco se agota en un único sentido. La trascendencia hacia lo simbólico incita a la imaginación a descubrir aquello que puede llegar a significar y a resemantizar lo oculto del símbolo a través de valores asociativos. Aquí lo imaginario se inserta como una potencia que permite la revelación y surgimiento de imágenes nuevas. Eugenio Garbuno establece así una relación entre la imaginación y los símbolos:

[...] el símbolo es, en términos visuales, una imagen cuyo significado está sugerido, pero que permanece en su esencia oculto en la profundidad del conocimiento.



Los símbolos en cuanto imágenes se vinculan con la imaginación, surgen de ella y de hecho operan como dispositivos de lo imaginario. (2012: 38).

La imaginación participa como una potencia para articular sentidos previos (con aquello que se conoce) y con la búsqueda y entrelazamiento de redes simbólicas también previas que, a su vez, operan como propulsoras de sentido. Es de tal manera que, bajo la mirada de una imagen (que se simboliza), en ésta, lo simbólico no es una presencia en estricto sentido, sino que lo resultante de dicho develamiento es ante todo una excedencia para la interpretación.

En esta consideración sobre las posibilidades de interpretación simbólica, Diego Lizarazo (2004) encuentra similitudes en las propuestas de Ernst Cassirer y de Gilbert Durand. Incluso señala que el conocimiento mismo es simbólico.

En un sentido análogo al de Cassirer, Durand reconoce que no hay acceso directo a lo real, sino que hemos de reconocer que todo conocimiento es *simbólico*, es decir, pasa por el lenguaje como ámbito en el que se ordena el caos de sensaciones en una experiencia. Pero este proceso de conformación no es único y cerrado, [...] se trata de un proceso plural y abierto donde los diversos niveles del lenguaje ocupan lugares estratégicos de articulación de la experiencia del mundo. (Lizarazo, 2004: 178).

Esto nos sitúa en una manera de mediar entre el mundo y su aprehensión con recursos simbólicos, es decir, de representaciones y de relaciones entre materias de sentido que se concretan en la experiencia. Lo simbólico en este sentido opera también como una manera intermedial para articular la realidad (de acuerdo con el lenguaje). Es decir, el símbolo no sólo representa; articula lo real en una experiencia plural y abierta, donde el lenguaje, en todos sus niveles, opera como un tejido vivencial de interpretación del mundo.

Esta dimensión simbólica de la imagen, como trascendencia, encarna su ser en la experiencia relacional proyectada desde el mirar (del *cómo mirar*, es decir, bajo qué dispositivos de interpretación). No toda imagen fotográfica se torna simbólica por sí misma, pues más bien su potencial y trascendencia hacia lo simbólico se realiza en el mutuo entrelazamiento (obra – espectador). Por último, el símbolo, en cuanto a su excedencia de sentido, nunca se agota a las respuestas (o



revelaciones) en apariencia conclusivas y, en su caso, como facultad de la creación, deberá mantenerse siempre con una disposición en constante construcción. Es precisamente en la apertura, en su desborde semántico y en el carácter vivencial, donde se funda la posibilidad de la operación simbólica, entendida como el despliegue sensible e interpretativo que entrelaza la imagen, la mirada y sus múltiples conexiones de sentido.

2.1.8. Operación simbólica

En este apartado, es menester aclarar que la operación simbólica no se concibe como una construcción metodológica, bajo el entendido de que suponga momentos procedimentales rígidos o establecidos. Más bien, debe pensarse como un modo de activación desde lo sensible, esto significa, como una afección intermedia entre la encarnación que surge de nuestra mirada compenetrándose con la esencia de la imagen y como una internalización que desborda su apariencia visible (su literacidad visual). En otras palabras, lo que opera —es decir, lo que activa y moviliza— es una red de interpretaciones semánticas y simbólicas que emerge del entrelazamiento entre la imagen, la mirada y las cadenas asociativas que se despiertan y se entraman de la experiencia sensible.

El símbolo, de tal manera, se construye en el acto interpretativo a través de la mediación imaginativa, que, a su vez, produce nuevas conexiones y resonancias significativas, conforme a una apreciación íntima, evocaciones memorables, proyecciones de múltiples sentidos (poéticos, metafóricos, narrativos, retóricos o bien, valoraciones asociadas a las características contextuales de la propia obra). Lo anterior refiere a una vinculación intersubjetiva que marca un desplazamiento del sentido literal de la escena capturada y que, en dicha operación simbólica, hace emerger el sentido invisible de la imagen fotográfica.

Lo simbólico, así entendido, constituye la forma operativa del pensamiento relacional y esto, en algún momento, implica valerse, por supuesto, de las significaciones, es decir, de las representaciones literales y del signo, pero no por el hecho de representar la cosa en sí misma, sino porque de ellas se proyecta e



imbrica una multiplicidad de capas desplegadas por la imaginación. En este sentido, es que se dice que la operación simbólica permite compenetrarse en la invisibilidad de la imagen fotográfica porque moviliza interconexiones sensibles —que ya han trascendido el significado literal y representacional— logrando así la subsecuente revelación de sentido, en tanto que son producidas y manifestadas en la afección vívida e intersubjetiva.

Dicho de esta operación efectuada en la imaginación (como su propulsor) entrelaza diversos elementos que, al integrarse, proyectan una constelación significativa que excede toda literacidad. En esta dimensión (según se puede observar en la Figura 5, página 69), se presentan ocho componentes, que no por ello son limitativos o ceñidos a la operación simbólica del listado aquí propuesto. Estos elementos deben entenderse como nodos de sentido que se entrelazan en el acontecimiento simbólico de la imagen fotográfica. En este encuentro, la mirada y la potencia poética de la propia obra se implican y propician una constelación significativa que desborda lo visible y abre el momento interpretativo hacia la revelación de sentido.

1. **Literacidad visual**, entendida como los elementos compositivos que se articulan en la imagen fotográfica que son materia *ipso facto* de su percepción.
2. **Significaciones literales**, que remiten a los referentes inmediatos de la imagen fotográfica, es decir, de su apariencia. Estos se hallan intrínsecamente relacionados con la literacidad visual.
3. **Caracterización conceptual**, permite establecer relaciones abstractas o categóricas a partir de las significaciones literales, pero motivando una interrelación entre varias de ellas y en compenetración con el espectador.
4. **Referentes culturales**, estos son activados por la propia referencialidad de la obra, así como por el posicionamiento cultural e histórico del espectador.
5. **Punctum**, como la irrupción afectiva o el desgarre temporal (cronológico) del espectador.



6. **Construcciones retóricas**, entendidas como los desplazamientos de sentido figurativo (que subvierten lo convencional) y que hacen emerger relaciones significativas mediadas por la mirada del espectador.
7. **Interacciones metafóricas**, constituyen las capas de sentido vinculadas con la sensibilidad provocada, la evocación de las imágenes poéticas y los sentidos posibles.
8. **Simbolismos**, que condensan el entrelazamiento profundo entre la imagen —vívida— del espectador con la imagen fotográfica. Representa una apertura en tanto excedencia de sentido.

En primer lugar, la literacidad visual permite el reconocimiento compositivo de la imagen fotográfica —su estructura formal y su lenguaje— en un nivel que refiere a lo perceptible o de impresión retiniana. A partir de ello emergen las significaciones literales, que permiten la construcción de los referentes reconocibles, y es la dimensión más directa y denotativa de la operación simbólica. Posteriormente, la caracterización conceptual ofrece un marco de comprensión del significado el cual puede proyectarse por los referentes culturales que median tanto en la imagen como entre el espectador y así constituir un sentido compartido.

En dicha operación, como un momento más entrelazado con la afección (o el sentir subjetivo e imaginativo del espectador), es que surge el *punctum* como la afección vívida (que desborda la lógica del significado literal) para irrumpir en lo sensible. Con ello, se posibilitan las construcciones retóricas entendidas como asociaciones no evidentes (esto significa que, conciernen más a la invisibilidad de la imagen) que desbordan lo convencional, tanto figurativa como literalmente. A decir de esto, Schnaith afirma que

[...] para que la retórica haga efectiva la fuerza significativa de lo imaginario, es preciso que los tropos, sea en versión lingüística o visual, se aparten de las figuras convencionales, ya codificadas, inventando o descubriendo, *creando* relaciones, esclarecedoras por imprevistas, entre los signos de su correspondiente lenguaje. (Schnaith, 2011: 92).

Una de las formas de crear relaciones esclarecedoras o con potencialidad reveladora de sentido, se efectúa mediante las construcciones metafóricas, ya que



permite la subversión de lo convencional y de lo codificado. Tal como lo advierte nuevamente Schnaith, la metáfora: “[...] logra despojarse de las corazas conceptuales, de las categorizaciones rígidas de la realidad, se atreve a abolir los límites convenidos, [...] deconstruye lo real para volver a componerlo, para reinventarlo: [en] nuevas ideas, en el puro juego de su transfiguración.” (Schnaith, 2011: 66). La metáfora, como una forma de operar desde lo simbólico, posibilita la apertura de sentido, es una revelación que subvierte, recombina y revitaliza la experiencia perceptiva y el proceso interpretativo.

En este horizonte, es pertinente decir que la metáfora opera como una forma de trascendencia del sentido literal, que desborda las estructuras de lo decible y de la apariencia. Tal desbordamiento se hace posible a través del lenguaje poético en tanto vía de excedencia. Así lo expone Araceli Soní Soto (2011):

La metáfora se adhiere a la infraestructura simbólica que funciona como un modelo, en el que se establece una relación entre una afirmación y la referencia. En cuanto modelo permite observar que es una forma analógica en el que la relación del lenguaje poético apunta hacia una realidad más allá de su apariencia (Soní, 2011: 73).

Es así como la metáfora permite construir las apreciaciones simbólicas, pues se configura como un modelo referencial, a la vez que el lenguaje poético nos conduce a formas del decir (y del *ver*, según el atributo de la imagen fotográfica) conforme a ciertas excedencias de sentido (de lo literal y lo codificado). La metáfora —siguiendo la idea de Soní— puede comprenderse como una vinculación del lenguaje con aspectos invisibles, profundos y experienciales: “La metáfora es la superficie lingüística de los símbolos y permite relacionar la significación (su semántica) con aquello que no se puede significar de manera precisa y que yace en las profundidades de la experiencia humana”. (Soní, 2011: 73).

Con base en lo presentado en esta dimensión, la operación simbólica, en tanto pensamiento relacional e interacción de los anteriores componentes enunciados, no opera restrictivamente bajo una lógica representacional o analítica, sino que es una afección sensible y una apertura desde el acontecimiento que representa el encuentro con la obra y la interpelación con nuestro propio ser



(integrado por imágenes vívidas). Se trata de una operación que, en cuanto a la búsqueda de sentido, puesto en el simbolismo de la imagen, lo irradia y lo despliega. El pensamiento simbólico/el símbolo ofrece potencialidades interpretativas de la imagen fotográfica, por lo que la revelación de sentido no tendrá que entenderse como el estadio que finaliza o detiene su operación.

2.1.9. Imagen poética vívida

Cuando la imagen fotográfica es comprendida más allá de su carácter representacional en sentido testimonial o documental, puede constituirse bajo una forma de excedencia, esto es: excedencia de su propio noema (lo representado); excedencia de sentido (bajo la comprensión de lo simbólico) y como una excedencia que verbaliza otro tipo de discursos, como en su dimensión poética.

Una imagen poética —como lo asevera Gaston Bachelard en *La poética del espacio*— “[...] pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”. (1975: 14-15). El carácter poético en la imagen designa una cualidad ontológica y afectiva relacional, entre la propia imagen, la compenetración de nuestra mirada y su eventual enunciación de sentidos develados. Es decir, es una imagen poética vívida al verbalizarse (y revelarse) mediante la facultad proyectiva de la imaginación en conjunto con la afección y la sensibilidad contenida de quien mira y enuncia.

La imagen poética es una entidad vivencial imaginaria específica que tiene una identidad, una anatomía y una esencia cohesivas. La imagen poética dirige y enfoca la atención del espectador oyente/lector/ocupante y da lugar a un estado de alteración de la conciencia que evoca una dimensión imaginaria, un mundo de la imaginación. (Pallasmaa, 2014: 118).

Esta caracterización de la imagen poética la aleja de una representación o percepción —como se ha insistido— meramente retiniana, ceñida únicamente a los elementos formales de la imagen fotográfica (es decir, compositivos, estilísticos y de la literacidad visual). Lo poético emerge, como se mencionó, de una afección vívida, y esto también comprende una alteración del modo habitual en el que se experimenta y entrelaza el mundo y la manera de encarnarlo a la vida de las



estructuras significativas, toda vez que las desborda. Al respecto de este sentir y vivir el lenguaje poético, se puede aducir de la poesía, lo siguiente:

Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo. El más insidioso de los automatismos, el automatismo del lenguaje, no funciona ya cuando se ha penetrado en el terreno de la sublimación pura. (Bachelard, 1975: 27).

Esta ruptura del automatismo en la que piensa Bachelard revela una dimensión emancipadora de las estructuras lingüísticas convencionales, pues, como la excedencia de sentido en lo simbólico, también implica un acto que propulse su comprensión y los estados contemplativos.

Así como María Zambrano en *Filosofía y poesía* (2016) expresa que el hacer y el decir del poeta implican un vuelo (en sentido metafórico), que supone un distanciamiento de la realidad a la que se alude, el surgimiento de las imágenes poéticas implica, por un lado, un desdoblamiento de la materialidad de la propia obra (de su literacidad visual, que, en sentido estricto, nunca se abandona, puesto que es su propulsor); mientras que por otro lado, también implica una introyección a ese mundo invisible, ya que permite el surgimiento de posibilidades y de las revelaciones de sentido.

Con base en lo anterior, es posible evocar un aspecto metafísico en este desdoblamiento, pues implica una doble dirección: sumergimiento en la imagen fotográfica y distanciamiento de ella. Como lo expone Zambrano: “De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es, también, una liberación de quien la dice”. (Zambrano, 2016: 22). La anterior idea se refuerza con la siguiente cita de Juhani Pallasmaa, él menciona que *la imagen poética existe simultáneamente en dos realidades*: “[...] la realidad física de la percepción y el reino “irreal” de la imaginación. [...] En la percepción de la imagen poética, la existencia material de la obra se suprime a medida que la experiencia del mundo imaginario va ocupando su lugar.” (Pallasmaa, 2014: 117-118).



La verbalización de dichas posibilidades proyectivas con un aura de irrealidad, contenida en la invisibilidad de la imagen fotográfica, es lo que permite su encarnación. Es la conjunción de las palabras —que acompasa a la imagen en su simbolismo— lo que posibilita su entrelazamiento como una condición vívida y como una expresión corporeizada, es decir, como surgimiento de una nueva imagen ubicada entre la materialidad de la obra y de nuestra facultad sensible. Así, la palabra poética atraviesa a la imagen a la vez que se simboliza su contemplación y, en consecuencia, su (potencial) sentido se despliega y la imagen se resignifica.

En este sentido, en el sentir de la imagen poética se “[...] crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema [y la imagen poética] es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada”. (Zambrano, 2016: 22-23). En esta dimensión, imagen y palabra no se oponen. Imagen y palabra se encarnan en una consonancia que surge en la zona intersticial del pensamiento poético. A su vez, la encarnación resultante es un acto de revelación de sentido al verbalizarse.

Por su parte, Llorenç Raich Muñoz menciona una mística que, en sintonía con la coexistencia de las dos realidades de las que habla Pallasmaa, ese *reino de irrealidad* inunda con sus potencias creadoras y, en consecuencia, dota no sólo de este misticismo, sino de simbolizaciones que permiten la emergencia de un lenguaje invisible contenido en la imagen fotográfica. En dicha mística yace la palabra: “La poesía mística se valió del recurso de la palabra poética como el único cauce posible para comunicar lo inefable; aquello que, por ser precisamente inexplicable, exhorta a ser significado o, en un término más propio, revelado”. (Raich, 2015: 7).

En esta imagen poética, el símbolo opera como un umbral, como un pliegue entre lo velado y lo visible, y aquello que permite su vinculación es el surgimiento de la palabra como vía que nos acerque a una consecución del sentido, como estructuración reveladora. En continuidad con Raich, la raíz etimológica de lo *místico* ilustra cómo en la imagen fotográfica, lo poético se ofrece a manera de un umbral del que se revelan sentidos:

El lenguaje de lo velado parte con la meta de llegar a percibir el anhelado motivo poético que se acerque al origen etimológico de la palabra mística: *mistikos*, del verbo *myo*, "cerrar"; un motivo poético que en un primer momento encierra su origen para que, al instante, surja la realidad de una procedencia contrapuesta al entorno en el que habita. En toda fotografía poética late otra imagen tan solo visible al cerrar los ojos, cuando la mirada, en la oscuridad, puede ver una tenue luz que le desvele lo invisible. (Raich, 2015: 29-30).

Es completamente previsible concebir en lo poético una forma límite del lenguaje y de la conformación de imágenes, pues con ello trasciende tanto la realidad objetiva (como ya se ha desarrollado) como las simples percepciones figurativas y compositivas de la literacidad visual. La revelación de sentido que se manifiesta a través de la imagen poética constituye, en sí misma, una forma de trascendencia debido a que implica el cruce de umbrales, y lo poético, así entendido, no se reduce a un estado de embelesamiento, pues su esencia es la de asumirse como una potencia constructora de sentido a partir de la excedencia:

Con sus diferencias de origen, la mística y el arte y, por ende, la fotografía, se sitúan ante un lenguaje poético que, además de dotar de una bella estética exterior al contenido de la obra, otorga la comprensión de su otra trascendencia al trabajar en su linde. En ese espacio incierto que es la linde, se atisba otro sentido de la belleza: el que se asienta en el acto creativo que se origina en el interior del lenguaje. (Raich, 2015: 9).

En efecto, es el lenguaje poético el que permite las excedencias que desbordan las estructuras del lenguaje habitual y que encarna una forma de conocimiento sensible, creador y vivificante.

Con el riesgo de caer en equívocos, es necesario decir que la imagen poética no representa el simple acto transicional hacia su verbalización (aunque necesaria), sino que su sola experiencia y contemplación, constituye una forma de encarnar lo inefable. Es precisamente a través de esa vivencia que puede revelarse un sentido. Encarnar la imagen poética implica también una trascendencia que va de la palabra —del lenguaje poético— hacia la condición vívida que hace posible dicha revelación y revitalización en el cuerpo.



Palabra, imagen y cuerpo se erigen así como un mundo entrelazado que se presenta a la razón (encarnada). La poesía, entre otras cosas, se manifiesta vívidamente cuando la imagen poética:

[...] se encuentra, de modo completamente corporeizado y emotivo, en la “carne del mundo”. No se trata de una simple representación retiniana o auditiva [...] la imagen poética es una experiencia internalizada. [...] Las imágenes poetizadas parecen tener una fuerza vital propia, como los seres vivos. [...] Las imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas poetizadas son todas ellas “criaturas” experienciales de nuestro mundo vivido. (Pallasmaa, 2014: 46-47).

Por último, es indispensable una breve reflexión en torno a lo poético en tanto forma estructurante de sentido, para así reafirmar su valor simbólico y evocativo con la finalidad de revelar y construir conocimiento. Asimismo, es pertinente resaltar la injusticia epistémica²⁶ que se le endilga, ya que lo minimiza frente al cientificismo (instrumentalizado principalmente) y a las formas de apreciación de la realidad mediante la racionalidad o la verificabilidad. El conocimiento poético (la imagen poética), por su parte, ofrece conocimiento sensible, encarnado y con potencial para resemantizar el mundo y, con ello, la comprensión de cómo es, para así proyectar una mirada transformadora hacia lo que podría llegar a ser.

2.1.10. Revelación(es) de sentido: apertura y vitalidad de lo invisible

La *revelación de sentido* no debe confundirse con una clave interpretativa cerrada y que fije de manera definitiva un único sentido revelado (y conclusivo) a la imagen fotográfica. En esta lógica, sería como reducirla al simbolismo por antonomasia de la captura: como un instante detenido y eternizado. Del mismo modo que este detenimiento parece confinar el tiempo y suspender el porvenir, fijar un único sentido representaría aniquilar toda vitalidad latente en la imagen fotográfica, en su invisibilidad y en sus sentidos posibles.

²⁶ Miranda Fricker fue quien acuñó el término en cuestión —injusticia epistémica— en su libro *Epistemic injustice. Power and the Ethics of Knowing* (2007). Traducido al español y publicado por Herder en 2017 con el título *Injusticia epistémica*.

El sentido que emerge, por tanto, no equivale a la consumación del acto interpretativo, como si fuese finalmente des-cifrado y expresado mediante la palabra. Aunque verbalizar forma parte del proceso de interpretación, la palabra no lo limita ni lo concluye; la revelación permanece como un acto inefable, proyectado siempre hacia la posibilidad de nuevos sentidos en constante surgimiento. Inclusive, la revelación es una perenne transformación revitalizante tanto de la palabra como de la imagen misma (invisible y latente). Por consiguiente, la revelación no representa el momento final o el destino que inmoviliza el proceso interpretativo.

En todo caso, la revelación de sentido se alinea más con el dinamismo de la vida: es una proyección que insufla de vitalidad a la superficie de la imagen fotográfica y a la operación imaginativa de quien la encarna. La mirada que se posa sobre la materialidad de la imagen combate a la propia muerte (la del instante capturado) y, de esta manera, es que la revelación de sentido simboliza la vitalidad, la apertura y no el sentido mismo clausurado.

El pacto combativo de la fotografía con esa muerte consustancial al ejercicio de sus posibilidades significa, por el contrario, revelar la plenitud de la visión, hacer ver en el *deceso* del instante, el *suceso* de la vida. Un tiempo incorporado ha de translucir en la brevedad puntual y fulminante de la toma para que el tiempo perdido se reencuentre en la quieta intensidad de la imagen. (Schnaith, 2011: 134).

El *deceso* del instante se vuelve suceso de la vida a través de la mirada que la encarna y que la vuelve parte de su acontecimiento corporeizado. La lectura de Schnaith subraya que la imagen fotográfica (lejos de ser un acto que clausura el tiempo o de petrificación del instante) abre un porvenir más que sencillamente mostrar su quietud capturada. Ese *suceso* de la vida se da en la contemplación y es así que la revelación de sentido deviene en un reencuentro o desvelamiento ante nuestros ojos frente al tiempo suspendido de la imagen. Al margen de dicho reencuentro (de la concentración multitemporal de sentidos), la apreciación simbólica en la imagen fotográfica constituye un carácter revelador al resignificar vívidamente —su instante capturado en el pasado— desde el tiempo de la contemplación en el presente.

Este vínculo entre revelación y resignificación es justamente la apreciación simbólica que alumbró y permite el desocultamiento de imágenes contenidas, de sentidos que se exacerban o que se descubren, algunos que más bien se crean o se revitalizan en tanto se vislumbra un motivo poético. Expresa Llorenç Raich Muñoz en *Fotografía y motivo poético* (2015) lo siguiente: “Lo invisible se hace visible por la capacidad de un motivo poético de actuar como un velo que esconde, de forma latente, una realidad que sólo se revela tras una lectura condicionada por un estado receptivo más que deductivo”. (2015: 29).

De esta manera, la operación simbólica, en tanto que también es una resonancia con el embelesamiento poético, constituye una apertura radical del sentido, del encadenamiento de múltiples sentidos.

El símbolo, además de un valor que embellece la lectura, es un recurso necesario para establecer ese otro valor que consiste en acercarse a la verdad que encubre toda realidad. [...] El símbolo propone interpretar; la metáfora dispone a imaginar. En ambos casos, aparece la poética que se exterioriza en esa segunda verdad: la que traspasa el límite de su representación. (Raich, 2015: 21-22).

Este tránsito: de lo latente a lo revelado; del velo a la irradiación; de la figuración literal a la compenetración y entrelazamiento revitalizante, es lo que confiere, según la imagen poética, su potencia de revelación, instituida como dispositivo simbólico de resonancia, de resemantización y, por lo tanto, de transformación.

La imagen fotográfica, tal como se ha propuesto pensarla en el desarrollo de este apartado, no puede reducirse al simple registro mimético de lo visible, mucho menos a la materialidad objetual del gesto técnico que reproduce la realidad. El sentido de ser —de la revelación— mediante la imagen poética, y en tanto zona intersticial, se conforma gracias a una facultad estructurante de sentidos y de excedencias bajo las cuales se pueden constatar momentos de lectura que son, en sí mismos, formas de concebir la imagen más allá de su ontología (de lo materialmente visible *ipso facto*). Por ello, la interpretación aquí propuesta no apela en última instancia a una verdad factual, sino a una revelación con resonancias

poéticas que entrelaza la mirada y que se corporeiza mediante la palabra. De tal manera, la revelación de sentido es afección directa en el cuerpo-mundo.

En este entrelazamiento dado entre la afección corporeizada y la imagen poética revelada en la verbalización, se configura más que la simple enunciación o caracterización alfanumérica. Como acto originario implica trascender el plano lingüístico consuetudinario hacia una transformación tanto de la obra que se mira como de quien lo hace. Es, en este sentido, una *verbaliz-acción*.²⁷ La palabra puesta en la revelación de sentido no es una clausura final del acto interpretativo, es una dinámica de resonancias y de constantes aperturas. La revelación de sentido es, en su ejercicio interpretativo, una revitalización persistente de la invisibilidad que yace en la imagen fotográfica.

2.2. Esquema de interpretación

La interpretación de la imagen fotográfica en este trabajo se postula como una articulación simbólica y vivencial que se instaura en tres momentos. Aunque es importante recalcar que no es un método, en estricto sentido, lógico aplicativo ni clausurado. Estos momentos emergen y se entrelazan con la mirada propia, desde la afección hasta la comprensión y las revelaciones de sentido.

Estas tres fases pueden comprenderse como: 1) la emergencia del *punctum* como una afección, 2) la conformación simbólica como el entramado interpretativo y 3) la revelación de sentido como el acontecimiento comprensivo. Así entendidas, las tres fases permiten una justificación metodológica (en clave hermenéutica) de la interpretación (que se desarrolla aplicativamente en el siguiente capítulo) y muestran cómo la imagen no es solamente contemplada como registro mecánico de la realidad, sino como potencia de sentidos simbólicos, poéticos y afectivos.

El siguiente esquema (figura 7) se presenta para ilustrar la manera en que las dimensiones desarrolladas en este apartado se corresponden con los tres

²⁷ El neologismo “verbaliz-acción” propone un proceso dinámico en el que la enunciación no se limita a ser un acto descriptivo, sino que se muestra como un campo de acción y de afección transformador del sentido. Es una acción que atraviesa a la imagen y que se entrelaza con el cuerpo –vívido–.



momentos interpretativos. Se puede observar que la dimensión “Imagen poética vívida” opera como un intersticio que permite la transición de los momentos “Emergencia del *punctum*” y “Conformación simbólica” hacia la “Revelación de sentido”, pues constituye el momento contemplativo que hace posible el acontecimiento vívido de la revelación.



Figura 7. Esquema de interpretación y concentración de las diez dimensiones propuestas para la imagen fotográfica. Elaboración propia

A continuación, se describen con mayor detalle estos momentos y su relación con las diez dimensiones propuestas previamente:

1. Emergencia del *punctum* (afección). En este primer estadio se sitúan las dimensiones donde la mirada y el cuerpo se implican y entrelazan activa y afectivamente con el ser propio de la imagen fotográfica. Es desde sus elementos visibles (donde se posa la mirada) que se comienza a movilizar una encarnación sensible que trasciende hacia una dimensión simbólica (o múltiples).

2. Conformación simbólica. En este segundo momento, la afección inicial se convierte en un movimiento de simbolización en el que el entrelazamiento previo de la mirada en relación con el entramado asociativo de la imaginación, se compenetrán para generar imágenes nuevas que son más bien las que yacen en estado latente (es decir, como lo invisible de la imagen fotográfica).

La imagen poética vívida como intersticio. Esta dimensión en particular no se puede situar de manera restrictiva en la conformación simbólica o en la revelación de sentido. La imagen poética es una especie de zona liminar del momento interpretativo porque, justamente, su cualidad yace en su fertilidad creadora, simultáneamente como potencia y excedencia de sentido que permite la progresión hacia el desocultamiento y la revelación de sentidos. Es así que tampoco se clausura (o ciñe) únicamente en lo simbólico, sino que lo atraviesa y desborda.

3. Revelación de sentido. Este es un proceso final (en términos metodológicos de la interpretación de las imágenes seleccionadas), mas no del sentido clausurado. En esta última fase, la interpretación propia alcanza su nivel de apertura, pues, como revelación, se trata ya de la verbalización de los sentidos ocultos. En este sentido, la revelación se muestra como una comprensión, en tanto que ésta es una encarnación de nuevas imágenes (de quien las hace emerger y como autoafección que transforma a la obra inicial).

En definitiva, la revelación de sentido es una estructuración verbalizada y razonada a partir de la imagen poética. Al mismo tiempo, la revelación proviene de las imágenes que se evocan de la contemplación de una obra fotográfica. No se trata únicamente de la visibilidad, sino de la integración que se despierta de la encarnación resultante entre la imagen fotográfica y su espectador, en donde, además, se transforma y revitaliza la “mirada” multisensorial y multidimensional.



3.

Interpretación y revelaciones de sentido

Una fotografía puede mostrar el otro lado de su realidad representada si al indagar en el lenguaje se obtiene una imagen que contenga la aspiración última de la mirada: concebir lo que se oculta tras el velo de lo visible.

Llorenç Raich Muñoz (2015: 30)

3.1. Nacimiento

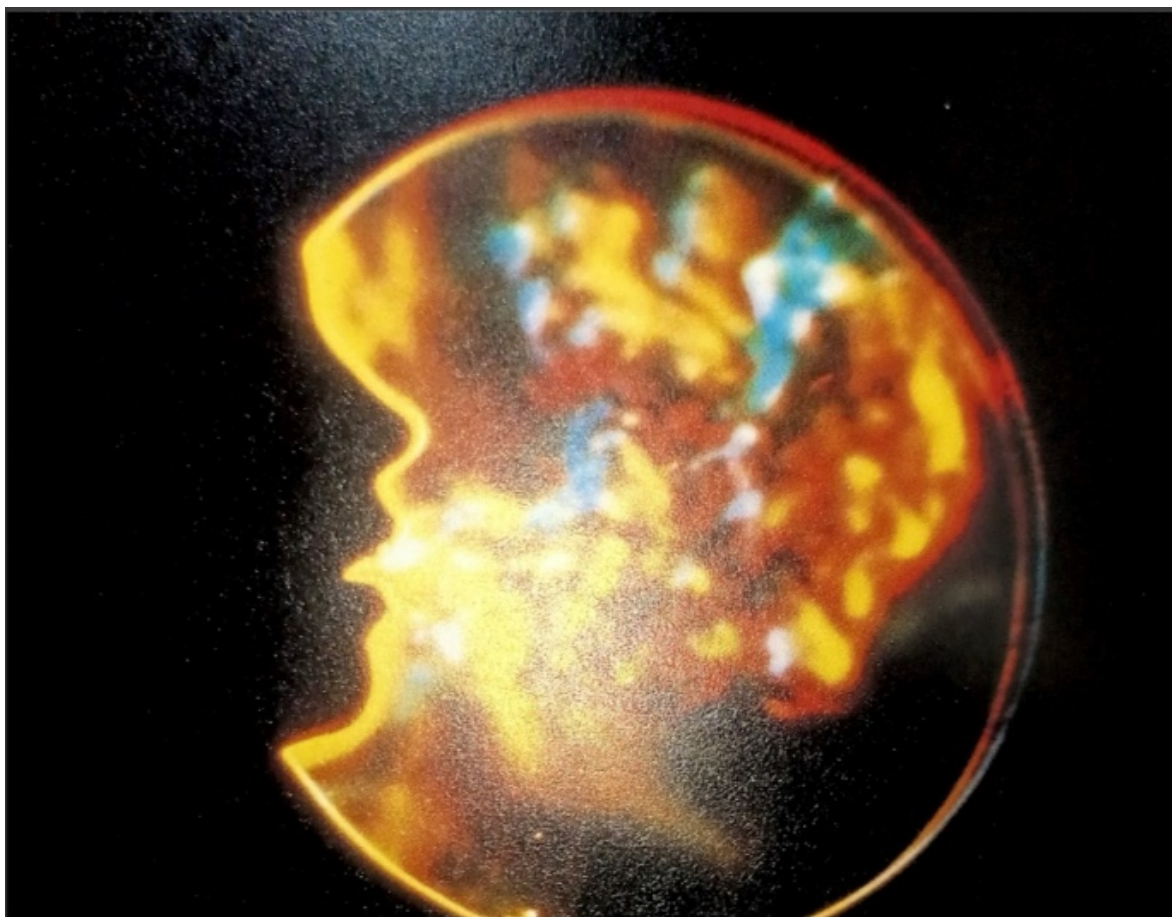


Imagen fotográfica 1. Dr. Gary Settles. Fotografía Schlieren de una persona exhalando, mostrando la turbulencia que produce tal acción, 1985. Transparencia en color. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 136.

Una de las características de lo simbólico es que, aun cuando se trate de aperturas y posibilidades que desplieguen sentidos (y se revelen mediante la intersubjetividad de quien mira), hay un incipiente sentido de significación que parte siempre desde aquello que se conoce previamente (Léase en “Trascendencia hacia lo simbólico”, página 98). En lo simbólico se tejen constelaciones de sentido entre las referencias culturales, las interacciones de carácter metafórico (como un motivo que disipa e intensifica los sentidos y significados), redes conceptuales y resonancias eidéticas.

Una vez aclarado lo anterior, es preciso decir que aquello que figura en esta imagen fotográfica —es decir, lo que surge como resonancia de su literacidad visual

hacia lo que se asemeja— no muestra un cuerpo representado en su figura humana (en un grado fiel a la captura física). Lo que se vislumbra es únicamente el contorno lateral de un rostro, desde la frente y hasta el mentón. Esta figuración sugiere un indicio de la presencia corpórea.

Sin embargo, no es esta aparición —del rostro— la que me permite establecer una relación con el tópico del nacimiento, sino el círculo que se encuentra en el fondo. Dicho halo lumínico es el que surge como un *punctum* transicional, es decir, que se desplaza de lo facultativamente visible, hacia asociaciones simbólicas. Este círculo me remite a otra imagen: la exocitosis de zinc de un óvulo humano posterior a su fertilización (ver imagen 2), un fenómeno bioquímico que da inicio a la activación (para la consecuente formación) del embrión y que podría revelarse aquí, como símbolo de apertura (y acontecimiento) del estallido generativo. El umbral lumínico de la vida. A su vez, alrededor de ambas circunferencias (tanto del contorno detrás del rostro, como del óvulo) se consume una oscuridad.

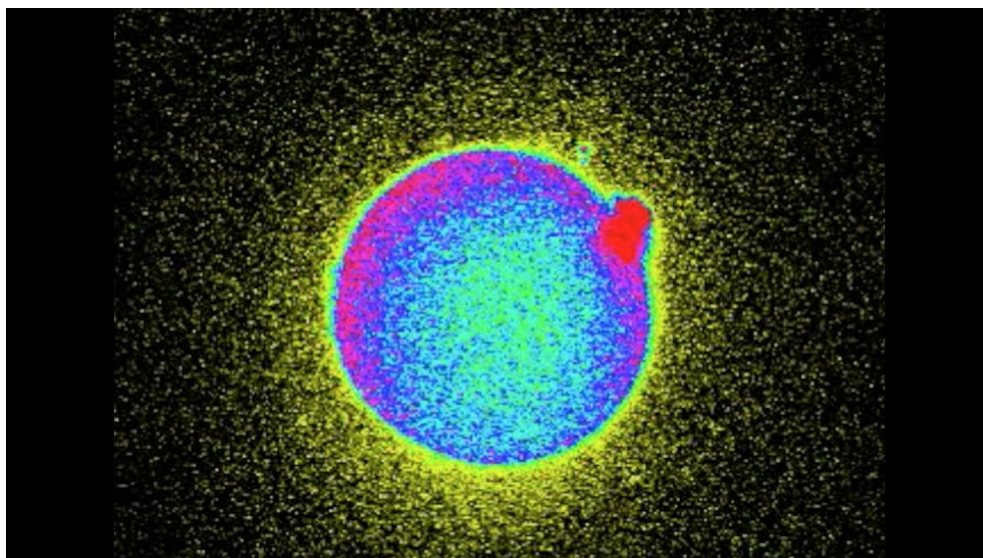


Imagen 2. Chispa de zinc (*Zinc fireworks reveal when human egg is fertilized*). Imagen recuperada de: <https://images.app.goo.gl/3C8Ua4F52ZAi1zZ18>

En esta imagen fotográfica no hay una representación facsímil del nacimiento, en estricto sentido, y se puede decir que es una imagen que hace falta. Que falta desde su origen. Con respecto a los siete mundos que se recuperan, propuestos

originalmente por Vilém Flusser, dice que cinco de ellos pueden ser vividos (lectura, enfermedad, sueño, insomnio y amor). “[...] Pero los mundos fundamentales del nacimiento y la muerte no podemos vivirlos. Debemos confesar que no podemos conocer nuestro nacimiento ni nuestra muerte. Sólo conocemos el nacimiento y la muerte del otro. Esto no puede ser de otro modo” (2002: 150).

Esto significa que nuestra experiencia vívida no puede penetrar en el umbral del propio nacimiento, por eso las imágenes de dicha eventualidad (desde nuestra concepción) nos faltan. Esta falencia encuentra correlación con reflexiones de Pascal Quignard: “Una imagen falta en el alma. Dependemos de una postura que tuvo lugar necesariamente, pero que nunca se revelará a nuestros ojos. A esta imagen que falta la llamamos «el origen». La buscamos detrás de todo lo que vemos. Y a esta falta que arrastran los días la llamamos «el destino»” (2018: 11).

Es en este sentido que, para efectos de esta representación, en la imagen fotográfica lo que falta tiene semejanza con la idea del nacimiento como una ausencia. El nacimiento abrirá el umbral de la existencia, y previamente a esto, no hay un cuerpo —conformado— que se posicione espacialmente en el mundo como una forma objetivada de un “yo” viviente y contingente que se entrelace con el mundo, o sea, como entidad corporeizada de la experiencia vívida. Faltan en su origen las imágenes múltiples del nacimiento, pero la propia imagen fotográfica es de tal manera una simbolización de aquello que comienza a germinarse para una existencia que devendrá (que nacerá), un futuro que será. En consecuencia, una forma de revelarse el sentido de la imagen fotográfica es a través de lo contecidero, como un acontecimiento inaugural de la existencia.

La reminiscencia o desplazamiento eidético de una imagen hacia otra (de la imagen fotográfica hacia la exocitosis de zinc) muestra la asociación y revelación de un sentido no precisamente representado, pero que concatena (y revela) el sentido de dichas imágenes. Esta manera de asociar las imágenes en la búsqueda y cohesión de sentidos, simbolismos y significaciones, otorga un “sentido” vívido para éstas, puesto que hay una constelación experiencial que detona la revelación misma. Las imágenes de tal manera pueden ser un soporte además existencial que



conforma el sentido de un “yo”. Cuando una imagen falta, supone una ruptura en dicha existencia. En este caso, la imagen que falta del nacimiento marca una ruptura del cuerpo que advendrá. Falta en su origen, pero en su destello lumínico (con la exocitosis de zinc) hay un destino que comienza a inscribirse, es decir, que hay un acontecimiento que será contingente desde un “aquí y ahora”.

Soy desde este Cuerpo que nace, una apertura que se abre al propio mundo y que con ello, dilata al espacio tiempo -todo-, lo altera y lo disloca para llegar desde esa venida penetrativa, desde ese advenimiento incluso seminal, para formárame como un designio inscrito, un propio estallido incandescente que, desde dicha venida (que en su preciso momento, comenzó como un desde ahora), no cesará en su devenir en cada instante. Se dice entonces, "en cada instante" porque mi Cuerpo se me presenta desde el "instante" precipitándose relativo y hasta su final como mi propio aquí ahora, siempre y ralentizado. (Reyes, 2023: 61)

Se revelan múltiples sentidos en esta imagen fotográfica, desde aquello que hace falta no solamente en su representación a nivel de literacidad visual con el hecho fáctico del nacimiento (como se ha venido sosteniendo), sino también, en un sentido simbólico, de aquella imagen originaria que falta en el *continuum* existencial del cuerpo vívido y desde que comienza su germinación. Es también notable mencionar que una revelación surge en la posibilidad de ser ante dicha apertura, como una *encarnación* designada para su conformación (en tanto cuerpo biológico) y como *ser* de potencial entrelazamiento contenido y contingente.

Es el cuerpo mismo un sentido de invisibilidad, una apertura a la forma de *ser* consigo y en conjunto con su entorno. Flusser describe esta condición como una transformación de la posibilidad de ser, hacia la condición extensa de la materia que interactuará con su entorno: “Lo estimularán influjos extremadamente complejos, de muy distinto origen y muy distinta intensidad. El sistema transformará esos influjos en vivencias, inclinaciones, pensamientos y acciones.” (2002: 151). Dejará de ser un punto originario vacío de experiencia y de esa invisibilidad surgirá un *ser* destinado a su cualidad vívida en su propio cuerpo, a ser originariedad pura de nuevos acontecimientos, de posibilidades abiertas y de otras rupturas existenciales. “Siempre habrá un resto de originariedad, de sorpresa, algo inesperado. Y este resto

será algo en todo punto nuevo, algo inexplicable e insustituible, es decir, algo misterioso". (Flusser, 2002: 151).

Si intentase proyectar aún más la constelación de imágenes que pueden estar contenidas en la invisibilidad de la imagen fotográfica correspondiente al tópico del nacimiento (como primer nivel), el círculo que aparece al fondo de la imagen fotográfica no sólo remite (en su segundo nivel) a la exocitosis de zinc que acompaña el inicio de la activación embrionaria, sino que —en un plano simbólico más amplio— puede evocar también a la figura del sol (en un tercer nivel). La imagen fotográfica articula un doble símbolo: uno científico que alude a un fenómeno bioquímico que desencadena la vida matérica y como una apertura de la posibilidad misma; y otro, en un sentido más arquetípico.

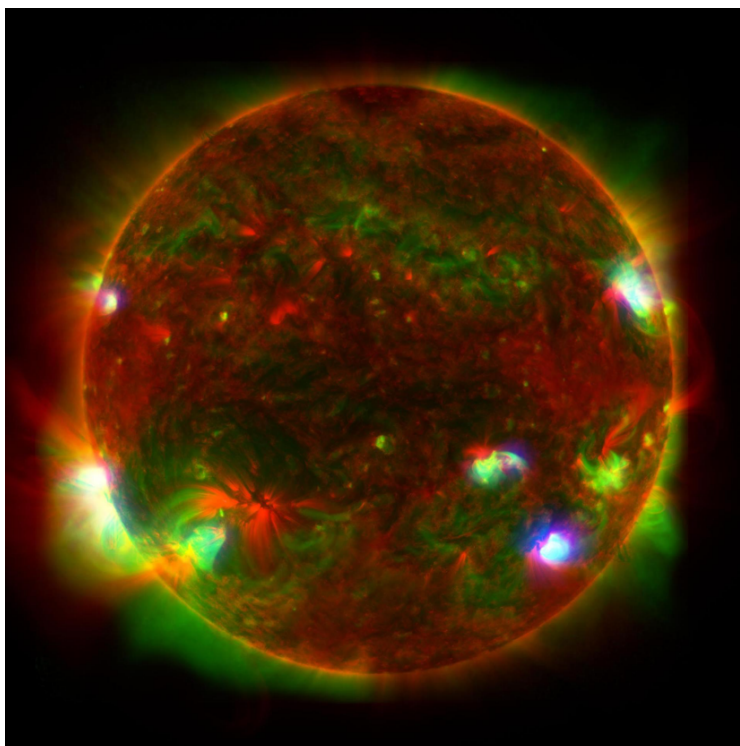


Imagen 3. *Three-Telescope View of the Sun*. Imagen recuperada de: <https://science.nasa.gov/image-detail/amf-pia25628/>

Esta correspondencia revelaría otro sentido a partir de una nueva relación de simbolismos: el sol como forma circular radiante, con acepciones relacionadas con la vitalidad, el origen y el ciclo. La resonancia visual en esta imagen sugiere un

estallido generativo que inaugura, además de la vida —biológica—, la posibilidad de devenir y de regresión, pues el ciclo nos remite a una finitud.

Esta relación de imágenes contenidas y que despiertan una *aestesis* multisensorial también es experimentada en el cuerpo biológico como pares fundamentales.²⁸ El nacimiento representa una transición de la vida intrauterina a la extrauterina (y con ello, de un cambio de medio acuático a uno aéreo), y dicha transición se conoce como alumbramiento. El nacimiento es un acontecimiento contiguo y contingente de su mundo contrario, el de la muerte. Y es así que, simbólicamente, de su luz y su oscurecimiento se conforma el ciclo.

El cuerpo vive su nacimiento como la experiencia de un cambio de medio (*metabolé*). Pasa de un medio acuático a uno aéreo; de una respiración asistida mediante el intercambio de oxígeno a través de los capilares que rodean la placenta a la respiración pulmonar propia, tras una apnea que se experimenta como sensación de ahogo y muerte cuando en realidad es el inicio de una nueva forma de vida. [...] El cuerpo no se encuentra experimentando la muerte sino el nacimiento, sólo que en el nacimiento se esconde, como en su raíz, la posibilidad inherente de la muerte, marcando con ello la fragilidad del ser que se vive como pura contingencia emergente, en un acto tan creador y renovador como vulnerable. (Pérez-Borbujo, 2014: 38).

La imagen fotográfica del nacimiento simboliza aquello que apenas comenzará a ser (en tanto que no testimonia lo sucedido, es decir, el acto de la nacencia). Su potencia no radica en la representación —literal— del inicio, sino en su apertura para la existencia, en la que en dicha fulguración (o chispa) el cuerpo (como entidad vívida) se anuncia como posibilidad. En el resplandor del círculo (tanto de la exocitosis como el del sol) se inscribe una apertura ontológica, un designio de lo que marcará un porvenir y que con ello se inscribe también el signo mismo de la finitud que acompañará a toda vida.

²⁸ Como los mundos propuestos por Flusser que, en su composición geométrica, representan formas de alguna manera dialécticas: el par fundamental nacimiento-muerte, además de la lectura-enfermedad y el sueño-insomnio.



3.2. Muerte



Imagen fotográfica 2. Roger Catherineau. Sin título, 1954. Fotografía tomada de La parte más bella (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 61.

La propia selección de las siete imágenes fotográficas se compone como un ejercicio en dos vías: tanto representativo visualmente (del modelo piramidal de Flusser), como interpretativo, según una forma asociativa de dar imagen, palabra y cuerpo a cada tópico, a partir del cruce de ciertas referencias que operan a su vez como dispositivos simbólicos que se activan en la vinculación y afectividad que despierte cada tópico-imagen. La nota metodológica anterior sirve para dar cuenta de los aspectos que interactúan alrededor de la imagen fotográfica concerniente al tópico de la muerte. Estos aspectos representan los puntos por los que dicha imagen puede ser “atacada” reflexivamente.²⁹

La imagen en cuestión puede ser abordada en este sentido, mediante su configuración técnica (de doble exposición) que conduce a la figura del sol como elemento simbólico que dotará de sentido o bien, que la vincula con el tópico en cuestión. Además de esto, la ruptura y la muerte se instauran como un desprendimiento o cese definitivo de la experiencia vívida del cuerpo.

Ahora bien, para el caso de esta imagen fotográfica, es la técnica lo que me remite al sentido de la muerte, pues se trata de una doble exposición de “[...] dos negativos –uno solarizado, el otro normal– con el fin de crear la impresión fantasmagórica de una mujer presionando sus manos sobre una ventana rota” (Oles, 2017: 59). Es el negativo solarizado el elemento que detenta a la muerte. Específicamente, Irvin D. Yalom en su libro *Mirar al sol. La superación del miedo a la muerte* (2008) inicia con el siguiente epígrafe: “*Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face* (Ni el sol ni la muerte se pueden mirar de frente) FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD, Máxima 26”.

²⁹ Esta interpretación en buena medida implica un punto de lo expuesto por Vilém Flusser: “Los cinco mundos que están subidos en la pirámide [el acto de leer, el sueño, el amor, el insomnio y la enfermedad] pueden ser atacados reflexivamente, pues pueden ser vividos. Pero los mundos fundamentales del nacimiento y la muerte no podemos vivirlos. [...] Sólo conocemos el nacimiento y la muerte del otro.” (2002: 150). Los mundos que se mencionan, en un sentido metafórico, son aberturas —analíticas— que fragmentan a la imagen fotográfica conforme a su respectivo tópico (y disertación teórica construida en el capítulo primero) para “atacarla” reflexivamente y con ello, arribar a ciertas revelaciones de sentido.

El sol es así, una forma simbólica para revelar un sentido oculto en la propia imagen fotográfica, con el simple hecho de que la técnica misma requiere de la exposición a una fuente lumínica. La figura del sol, en tanto símbolo, nos demarca en una condición dialéctica de la propia imagen: luz y sombra, vida y muerte, y el sol bajo esta óptica (como en la imagen fotográfica del nacimiento) propone una lectura que transita de una condición existencial hacia la otra (es decir, de un mundo a otro: nacimiento-muerte). El sol es un símbolo genealógico, transicional y de lo cíclico, esto significa, originario y consumatorio.

Hay una doble inscripción al inicio de la experiencia vívida corpórea (aunque ésta aún no se configure de tal manera en estricto sentido): primeramente, la apertura de la vida con el nacimiento y, seguidamente, como una marca originaria, es decir, como un destino inscrito, el hecho posible de morir. El propio cuerpo porta o se revela incesantemente con una doble exposición (como la misma imagen fotográfica), pues esa es la condición que nos constituye como humanos. En otras palabras, desde su irremediable concepción como forma de vida originaria (en su sentido biológico) yace este destino inscrito por el que cesará inexorablemente. Esta condición es la de ser humano en tal sentido.³⁰

La imagen fotográfica de la muerte, en tanto doblemente expuesta, no sólo representa una escena suspendida y abstraída del tiempo, sino que despliega un intersticio donde la técnica y el símbolo confluyen para revelar, desde su propia negatividad, la inmanencia con su finitud. Así, la muerte, aunque no pueda ser vivida, sí puede ser evocada y vislumbrada (representada visualmente) en lo que se sustrae, es decir, sobre lo que “captura” —el cuerpo—.

³⁰ Algo similar a lo que expresa Flusser toda vez que el cuerpo (biológico) es humano en el sentido de que la impronta de la muerte yace desde el nacimiento, y la descomposición es una caracterización en doble sentido: de su condición biológica y de su ser humano. De manera precisa: “Un ser pluricelular compuesto de tres hojas embrionarias. Un vertebrado, del tipo mamífero antropoideo. Si lo analizamos, está compuesto principalmente de agua, de polímeros con base de carbono y de otros elementos. Es un sistema, consume energía y depende del aire, del agua y de ciertas sustancias llamadas “alimento”. Y el sistema se descompondrá, y lo hará precisamente en aire, agua y alimento. Es un ser humano en este sentido.” (Flusser, 2002: 150). En este fragmento, Flusser de alguna forma recalca radicalmente la condición del ser humano atravesada por su constitución material, pues en todo sentido, la muerte como evento infortunado frente a la vida, se vale o se efectúa como una condición de las entidades biológicas destinadas siempre para su cese.

Flusser, en “Ruedas” (ensayo previo al de “La cama”), entiende al sol como un símbolo cíclico y con cierta excedencia de sentido que rebasa lo orgánico, y lo entiende en una doble dimensión: una de carácter metafísico; y otra de carácter matérico cuando lo piensa como una forma de *representamen* del tiempo —cíclico— (si se alude a la semiótica de Peirce). Hay una simbolización que se comparte en este sentido con la revelación de sentido del nacimiento, y es justamente la figura del sol como una forma invisible de ambas imágenes fotográficas.

El Sol es un disco llameante que gira en círculo alrededor de la Tierra. Ahora bien, lo único que vemos de ese círculo es su mitad superior, la que va de la salida al ocaso, mientras que la inferior permanece siempre en un oscuro secreto. [...] la vida es un proceso: describe un camino desde el nacimiento hasta la muerte, es un devenir para desaparecer. Pero la rueda del Sol también contradice a la muerte, y no sólo a la vida: secretamente, completa el círculo uniendo el ocaso con el amanecer. La rueda del Sol está por encima de la vida y la muerte, y el mundo todo se ve bajo esa rueda, pues sólo ella lo vuelve visible. [...] El tiempo es juez y verdugo: rueda por el mundo, lo pone todo en su sitio y todo lo atropella. Precisamente en esta tesitura de culpa y expiación y de eterno retorno, es decir, bajo el signo de la rueda del Sol, es como la humanidad ha pasado la mayor parte de su existencia en la Tierra. (Flusser, 2002: 140-141).

Con base en lo que se ha expuesto, es posible decir que se *hace ver* (en términos de Nelly Schnaith) en ambas imágenes fotográficas (nacimiento-muerte) la figura del sol; esto permite pensar una forma de asociación simbólica entre éstas. Se trata así, de ambos mundos como eventos de un mismo ciclo existencial y no como dos momentos aislados.

Esta reminiscencia de la figura solar (invisible en la imagen fotográfica, cabe señalar) trasciende por su lectura simbólica a una excedencia de sentido transmitida por su forma circular y su halo lumínico. Refiere a un origen y un final, para así articular una eternidad simbólica que lo abarca todo: alumbramiento, en sentido metafórico (es decir, nacimiento), finitud (con la muerte) y, sobre todo, constante cíclica (como proceso) en tanto devenir temporal. La imagen fotográfica en cuestión hace visible en dos de sus elementos compositivos este símbolo de la ruptura con el cristal roto y el doble develamiento del cuerpo como figura fantasmagórica.

En la imagen fotográfica de la muerte, el vidrio con una grieta visible, la solarización y, supeditado a esto, la representación del cuerpo en desdoblamiento (por la doble exposición), actúan como dispositivos simbólicos de una ruptura irreversible: la clausura definitiva del cuerpo y de lo vívido. Por lo tanto, la muerte no representa un hecho en sí mismo; en todo caso, la muerte en dicha aparición se manifiesta como una compañía (fantasmal) que en todo momento anuncia su posibilidad de acaecer. La figura del cuerpo se disuelve en la imagen como la vida en su cese definitivo. La doble exposición, al mostrar simultáneamente la presencia y ausencia, en lo visible y lo invisible (cuestiones simbólicas de la imagen) cifra la imposibilidad de vivir la muerte y, sin embargo, se nos presenta como un presagio o como un *memento mori*.



3.3. Amor



Imagen fotográfica 3. Antonio Salazar. Sin título. Serie Ecce Homo, ca. 1990. Fotografía tomada de La parte más bella (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 204.

La imagen fotográfica seleccionada para este tópico presenta una discontinuidad o ruptura de la literacidad visual del acto amoroso que trastoca la escena completa y que la distancia de su referente en grado fiel a la realidad. Su autor —Antonio Salazar— recurre al procedimiento compositivo del *collage* para lograr esta imagen (él mismo usa el término “fotomontajes” para toda su serie: *Ecce homo*). Con esta técnica superpone entre sí elementos de la propia imagen que inducen a una lectura simbólica que enriquece la interpretación.

La captura de la escena sugiere el desenvolvimiento del acto amoroso (y que puede ser transgredido hacia la dimensión sexual). Se trata de dos cuerpos en una posición sugerente y con una proximidad que indica una relación erótica. La pose de ambos cuerpos también sugiere que es posible la demostración de un beso o un abrazo. A pesar de que son visibles dos rostros, sólo en uno de ellos la mirada indica una dirección (hacia el inferior de la escena que se encuentra deconstruida por la disposición del *collage*).

Vilém Flusser dice al respecto del amor que hay un “nosotros” en el acto amoroso que, se puede decir, franquea los límites corporales, o bien, que demarca a otros consustanciales al acto: “Temblamos en el abrazo. Algo nos ha abrazado. ¿Qué es ese algo, ese algo totalmente otro? Eso totalmente otro es lo que nos hace ser “nosotros”. En nuestro “nosotros” hemos perdido nuestro “tú” y nuestro “yo”.” (Flusser, 2002: 157). Un “nosotros” que deviene de la intermediación amorosa que compenetra a los cuerpos: uno en el otro.

La imagen fotográfica, con especial focalización en su composición final —el *collage*—, muestra la compenetración de los cuerpos eternizados en el abrazo y en la disolución de los límites corporales. Sobre esta compenetración se simboliza también el acto amoroso como una [des]constitución espacial de los cuerpos singulares y puesta en el desenvolvimiento de la vorágine afectiva entrelazada en el “nosotros”. Este “nosotros” resultante deviene del instante que queda eternizado con la captura, como una promesa que transgrede la carne.

Aquello que concentra simbólicamente el tópico en cuestión y que se materializa en la escena capturada es el abrazo, el cual adquiere, a su vez, un giro

por la tensión (de índole sexual) que manifiesta. El *punctum* yace en ese abrazo: “El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado”. (Barthes, 2022: 29). Esta demostración física del acto amoroso se configura como una tensión que, desde la invisibilidad de la imagen, despliega un acto sexual en el que los cuerpos se implican por el contacto y la superposición, compenetrados entre sí, uno en el otro como si se tratara de una gravitación entre ambos amantes. En este sentido, la técnica del *collage* opera en una dimensión simbólica.³¹

Se trata, además, de una imagen enhiesta, y lo menciono ya que no se trata únicamente de un formato vertical, sino enhiesta porque refiere a una ascendencia en el acto amoroso, tal como es el acomodo de Flusser según sus siete mundos (el amor dispuesto en la cima de su modelo piramidal). Sobre la gravitación referida en líneas anteriores, es posible decir que se efectúa hacia el cuerpo del amado, al mismo tiempo que es ascendente y, por consiguiente, ingravida (como intento de escape) de los mundos situados en la base piramidal (nacimiento y muerte), pues así como lo señala Flusser, el “nosotros” (resultante del acto amoroso) es un intento por aniquilar la muerte individualizada del simple “yo” y “tú”. De manera precisa:

Sólo “yo” y “tú” pueden morir. El “nosotros” no puede morir. Nosotros somos inmortales. Sobre el nosotros la muerte ha perdido todo poder. Pues la muerte es juez únicamente del yo insustituible, y lo juzga con rigor y justicia. En nuestro “nosotros” hemos vencido a la muerte. [...] aunque tú y yo muramos solos, cada uno por nuestro lado, nosotros seremos inmortales. (Flusser, 2002: 258).

En esta invisibilidad de la imagen fotográfica y del acto amoroso se halla una consonancia, una cadencia que trasciende el propio ritmo estilístico de la literacidad visual y por la que se pretende *perpetuar en el tiempo* (en líneas posteriores desarrollaré esta revelación de la perpetuidad en el acto amoroso, subyacente al

³¹ El *punctum* de la imagen fotográfica se concentra en dicho acto del abrazo. No obstante, este abrazo también opera en una dimensión simbólica, pues simboliza la compenetración de los cuerpos. La técnica del *collage* refuerza estilísticamente la mencionada compenetración.

acto sexual). Es el ritmo corpóreo del amor que se funde en la deliberación sexual, misma que puede ser intrínseca al tópico tratado.³²

El acto sexual que se revela como un tópico subliminal —contenido en el del amor— emerge desde el contacto de los cuerpos; en esa composición que trastoca a la propia imagen se expresa una tensión inherente a su disposición técnica. La técnica del *collage* superpone a los cuerpos; los contiene, uno encima del otro. Esto se revela como una excedencia de sentido, pues simboliza la contingencia amorosa a la que se entrega un cuerpo que ama; la forma en que entregamos el cuerpo propio como símbolo entrelazador de nuestra vida con la de nuestro amante. Es así que dicha compenetración de ambos cuerpos vívidos detenta el fenómeno paroxismal del amor: un acto sexual de fondo (liminal), como acto originario y desencadenante de la vida y como acto que pretende perpetuarse en el tiempo.

Es algo normal arribar también a una compenetración interpretativa de ciertos tópicos que se transgreden e implican mutuamente, por ejemplo, la relación triádica que se imbrica entre nacimiento, amor y muerte. Flusser (sin mencionarlo de manera explícita en su ensayo “La cama”) coloca al amor en la cima como una especie de vector que conecta los mundos superpuestos y que sostiene su modelo piramidal (originario desde el nacimiento y como cese con la muerte). En este sentido, el amor y su tópico “invisible” o liminal —el del acto sexual— es el motivo desencadenante para la condición de seres encarnados y vívidos. El cuerpo vívido, amoroso y sexual se intensifica en dicho acto con la ulterior posibilidad de perpetuar la vida, de trascender su propia corporeidad e instaurarse en la del otro; compenetrarse (simbólicamente) en el cuerpo del otro.

Es menester cuestionar en este sentido si la muerte es un mundo contrario al de la vida, es decir, si se posiciona en un *más allá* del que no se puede tener una

³² Si bien la propia imagen fotográfica, por su técnica, deconstruye la literacidad visual de la escena y la desfigura, también propone un ritmo —sostenido— que trasciende la toma, pues la imagen muestra una cadencia de elementos repetitivos con los cuadros del *collage* (treinta en total) contenidos en su superficie, dispuestos de manera idéntica (no son crecientes ni decrecientes, siempre mantienen su proporción. Por lo tanto, son formas geométricas regulares), aunque el contenido de cada uno de ellos cambie. Se trata así de un ritmo compenetrativo que deviene del intento por aniquilar la muerte y el paso del tiempo en dicho instante eternizado.



experiencia vívida, o si es más bien un mundo que se contiene en el del amor (en conjunto con el del acto sexual) y también, en estrecha vinculación con el del nacimiento, aunque en menor medida.³³

El umbral entre los cuerpos [amados]

El acto amoroso se sitúa (en la imagen fotográfica y como elemento simbólico) dentro de un umbral; son sus gradientes de luz y sombra y la tonalidad de la propia obra en escala de grises los que representan el umbral. Este umbral es un intersticio: 1) en el que se desarrolla la propia escena capturada, 2) ubicado entre los propios cuerpos vívidos que se decantan en el acto amoroso (y sexual), 3) en el que surge la imagen fotográfica como obra y 4) como revelación no sólo de sentido, sino del propio cuerpo frente a otro en su desocultamiento y desvestimiento.

Esto es lo que se deja ver en la imagen fotográfica: el desocultamiento del propio cuerpo bajo la mirada amorosa del amante. Dicho de otra manera, no se trata de una visibilidad derivada (en su concepción literal) de la simple reflexión de la luminosidad sobre ambos cuerpos, sino por mostrarse con el umbral que el propio cuerpo desnudo revela ante el encuentro del amante. “No es luz lo que hay tamizado en la penumbra en la que se desnudan los amantes. Es la oscuridad primera que nos precede, que avanza, que progresa, que se alza en una inmensa ola que regresa sobre nosotros. [...] Entonces tenemos la impresión de ver lo no visible. De ver la propia noche por dentro”. (Quignard, 2018: 13-14).

³³ Ambos mundos para Flusser (nacimiento y muerte) se encuentran posicionados en la hipotenusa del triángulo, por lo que se les sitúa abajo del amor (y éste ocupa el ángulo recto de la triangulación). En este sentido, es posible suponer que uno de los catetos es más corto, por lo que el mundo del amor se encuentra más cercano a uno de sus tópicos opuestos, aunque sin precisarse de cuál se trata. Si acudimos al apartado del amor, es posible verificar que Flusser incluye una reflexión sobre el nacimiento y la muerte misma: “Estoy solo, pues solo nací y solo he de morir. Nadie me suplió al nacer, y nadie me suplirá cuando muera. [...] Tampoco puedo yo suplir a nadie en el nacimiento o en la muerte, o actuar y padecer como apoderado suyo”. (Flusser, 2002: 157-158). Aunado a esto, en ese apartado habla sobre lo que su esposa significa, y el dolor que supondría para él perderla y el vaciamiento de sentido (y de valor) de todas las cosas si ella faltara. Esto nos da un indicio claro de que posiblemente el mundo del amor se encuentre más fuertemente vinculado con el de la muerte.



Finalmente, lo que se revela no es únicamente el acto compenetrativo que deviene del encuentro en el acto amoroso. En lo invisible yace una dimensión que va más allá del “tú” y del “yo” escindidos (como cuerpos singularizados) y que se condensa en una donación que intenta disolver los límites corporales. El sentir de ambas existencias se conforma en un “nosotros” entrelazado por el acto sexual como revelación y tópico simbólico subyacente. La composición final del *collage* encarna una metáfora que se entreteje visualmente, y es la que sostiene la tensión simbólica de la unión que, al quedar eternizada en el instante capturado, perdura como promesa afectiva y compartida de los cuerpos vívidos.

3.4. Insomnio



Imagen fotográfica 4. Allen Frame. *Jonas, London*, 1995. Fotografía tomada de *La parte más bella* (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 94.

Un hombre desnudo yace en una posición que repliega dos posturas corporales, pero sin estar completamente instaurado en una: se encuentra entre sentado y recostado sobre una silla. Su postura es recogida, con la cabeza baja, su brazo derecho cruza por su pecho para sostenerse del respaldo de la silla. Si se puede hablar de su actitud, podría decirse que refleja un abatimiento silencioso, pero en definitiva, no es introspección.

Estilísticamente, esta imagen fotográfica representa el insomnio por ciertas características en el retrato del cuerpo, como las sombras densas que ocultan partes de él. Este elemento morfológico de la imagen se relaciona con cierta caracterización conceptual o vivencial que pesa cuando acontece el insomnio: la oscuridad y su relación con la noche, lo sombrío y especialmente con el peso de trasnochar (de transitar “eternamente” la noche en vela). Es la oscuridad y su

densidad la que interactúa con el agobio que rodea al cuerpo y lo absorbe. Es decir, las sombras son una visualización (o representación metafórica) de la noche.

En ese mismo plano visual, la densidad umbría, que comienza desde el borde inferior de la imagen fotográfica, no es únicamente una tonalidad oscura y nimia, ya que representa la transición de lo figurativo hacia lo simbólico. Las sombras, en este sentido, absorben al cuerpo, lo ocultan, y por ello, simbólicamente, lo funden con un umbral de suspensión existencial que lo desborda de su tiempo y lo eterniza (con todo y su padecer solitario). El cuerpo yace suspendido, al margen de dicha oscuridad, y se funde en la etérea materialidad umbría de la habitación. Esa oscuridad es la que [des]encarna al cuerpo de su propio ser y lo confina hacia una vastedad que desgarrar tanto al cuerpo como al mundo y lo somete a la eternidad de la noche en vela. Como escribe Cioran sobre el arribo del insomnio:

[...] Hasta que viniste tú, Insomnio, a sacudir mi carne [...] mi soledad englobaba la negrura circundante y se hacía más vasta que él. [...] No más aurora: velaré así hasta el fin de las edades: se me esperará entonces para pedirme cuentas del espacio en blanco de mis sueños... Cada noche era igual a las otras, cada noche era eterna. Y me sentía solidario de todos los que no pueden dormir, de todos esos hermanos desconocidos. (2024: 238-239).

La ambientación no es del todo oscura, pero crea contrastes que vuelven dramática la escena, ya que oculta el rostro del hombre. Se trata de una densidad que se vuelve lóbrega y se extiende por gran parte de la habitación; trasciende la propia literacidad, tanto textual (es decir, signica, de la palabra) como visual (de la escena, de lo visible) y adquiere una carga más allá de lo semántico; de ahí la consideración enigmáticamente simbólica. Esa densidad negra, además de cubrir, absorbe, y se vuelve funesta. Esto significa que adquiere valoraciones subjetivas que son, por lo tanto, experienciales; tiene cargas afectivas y emotivas que rebasan lo literal y que despiertan una lectura, nuevamente, mediada por lo simbólico.

Según esta dimensión simbólica y hasta ficcional, en el cuerpo, en analogía con la [des]encarnación, también se proyecta un fenómeno de despersonalización, pues en este ocultamiento del rostro, en dicha ausencia de rasgos visibles, se sustrae toda identidad. Este gesto plantea una excedencia de sentido de lo



individual, sitúa una apertura generalizada, pues en ese cuerpo, en esa oscuridad que absorbe y. en esa suspensión temporal, puede caer cualquiera y de esta manera ese cuerpo común —generalizado— remarca un signo de la fragilidad y vulnerabilidad compartida. Así, la imagen fotográfica trasciende tanto el noema, como a la persona retratada y refleja la figura del cuerpo que padece, consumida por la oscuridad y encarnada al abismo del tiempo “eterno”. En la imagen fotográfica, en ese cuerpo (desprovisto de sus rasgos) podríamos reconocernos a partir del instante capturado en la vigilia.

Hay algo que resulta paradójico. El hombre, en tanto que se encuentra en una habitación, se puede decir que yace bajo su propia intimidad, pero es una escena ficticia (aunque no por ello irreal). La cámara captura esta intimidad y la reconfigura, de tal manera que la desnudez no parece ser un signo de su propia libertad, del despojo de la vestimenta, sino que aparece más bien como símbolo de su vulnerabilidad radicalizada. Es un cuerpo abatido por esa vulnerabilidad, por ese despojo (tanto de la vestimenta como del sueño). Cuando el insomnio nos toma, ralentiza la existencia, la suspende (semejante a la cámara que captura el instante y lo eterniza). El insomnio en este sentido se simboliza como lo eterno, como la supresión del tiempo que acaece en el cuerpo y suspende lo plenamente vívido.

En este sentido, podemos hablar de un *punctum* que se repliega en la imagen, según las dos modalidades anunciadas por Barthes, hay un detalle que hiere, sí, es la oscuridad, pero no la de toda la escena, sino la que se posa exclusivamente sobre el cuerpo: en sus piernas, en su zona íntima, en la parte de su pecho y en la parte que vela su rostro. Pero también se puede hablar de ese *punctum* de intensidad, que desgarrar el tiempo porque lo ha vuelto eterno.

Sentado en esa silla, en medio de un espacio en penumbra, el cuerpo se repliega (casi de manera instintiva) para buscar sostén en algo fuera de su propia carne. Si el sueño introyecta la existencia hacia una interioridad etérea, el insomnio repliega dos dimensiones que atropellan, pues, por un lado, empujan al cuerpo hacia lo externo, a querer salir de él y, por el otro, lo instauran en una interioridad que pesa y absorbe; no consume del todo, pero lo relativiza hasta la aflicción.

La luz tenue que ilumina al hombre, en lugar de vislumbrar mínimamente una claridad reveladora, acentúa el abatimiento del instante eternizado. El cuerpo sin sueño se vuelve una encarnación inhóspita y sin horizonte, un intersticio entre la vida “consciente” y el anhelado descanso. El insomnio, entonces, se instaura con todo su pesar matérico sobre el cuerpo biológico, al mismo tiempo que trastoca la existencia encarnada (la vulnera). El ser está despierto, pero su vivencia está suspendida y sin plenitud, y, simultáneamente, llevada por un tiempo roto.

El insomnio se manifiesta aquí como una afección vívida que rompe el *continuum* dado entre el cuerpo y el mundo. No hay descanso, tampoco apertura hacia el exterior y el momento pesa debido al encierro detentado por la interioridad del cansancio. La habitación desordenada también es un medio que se vuelve contingente, ya que repliega dos dimensionalidades: la del plano superior con una iluminación que permite la distinción figurativa de algunos elementos, y la oscuridad del plano inferior atestada con esa carga funesta. El cuerpo se suspende entre ambas dimensiones y las repliega; es, por consiguiente, el punto intersticial de la imagen fotográfica y se puede inferir que encarna la vigilia y el deseo por el sueño.

En esta imagen se *hace ver* (se revela) el cuerpo abatido por el insomnio como una afección radical ralentizada en el instante suspendido y, a su vez, que se sustrae de sí, hacia la materialidad umbría de la habitación. En este pesar del cuerpo en vela, se configura un desgarré simbólico expresado por medio de la oscuridad que absorbe y que se posa en el cuerpo, que, como efecto, sustrae sus rasgos de singularización. La escena transita así, de lo figurativo hacia la operación simbólica, y es en este desplazamiento donde la imagen acontece como experiencia. El insomnio se padece entonces a través de dos estadios replegados: en un primer momento, deviene afección encarnada, capturada desde la atmósfera lúgubre —como símil de la imagen fotográfica—; en un segundo momento, como aflicción que se [des]encarna del cuerpo, que lo sustrae de lo plenamente vivible y se instaura como una vulnerabilidad reconocible y compartida.

3.5. Enfermedad



Imagen fotográfica 5. Hannah Wilke (con Donald Goddard). *Intra-Venus*. 1993. Fotografías cromagénicas supersatinadas. Fotografía tomada de Warr Tracey y Amelia Jones (2006): *El cuerpo del artista*, Phaidon, UK p.149.

Ocurre un caso especial para la representación de la enfermedad (que influirá en la interpretación de la imagen fotográfica) y es la particularidad de que el retrato del cuerpo aparece por completo.³⁴ Seleccioné esta imagen fotográfica con plena intencionalidad, pues para el caso de la artista Hannah Wilke, *Intra-Venus* es una serie de fotografías testimoniales que retratan su desgaste físico por el linfoma que padecía, aunado al devastador tratamiento oncológico al que se sometió. El motivo

³⁴ A diferencia de los demás tópicos representados, esta es la única imagen fotográfica en la que se muestra el cuerpo íntegro (y completamente figurado). Para el caso de la imagen del insomnio, el encuadre de la captura también muestra al cuerpo completamente, pero con la diferencia de que las sombras velan parte del mismo. En ambas imágenes, cada representación y tratamiento estilístico particular tiene implicaciones simbólicas que influyen (en términos de Nelly Schnaith) sobre aquello que se *hace ver*. Basta con recordar el siguiente fragmento: “[...] la imagen retenida en la eternidad de un instante no solo da a ver lo que se ve en lo visible, sino que también muestra lo que se *quiere* ver, lo que se *sabe* ver y aquello que se ve sin saber y sin querer. Todas estas dimensiones de sentido no conscientes hacen de la imagen un objeto polisémico que acoge significaciones superpuestas, yuxtapuestas y contrapuestas.” (Schnaith, 2011: 48).

de la selección parte de que la enfermedad se presenta como un punto de quiebre que se vuelve más que vívido y encarnado. El *punctum* de tal manera se halla en todo el cuerpo; además, la captura cenital (como un elemento estilístico) hace parecer que empuja al cuerpo (que lo hunde en la imagen fotográfica) junto con toda la escena hacia el fondo y, con ello, que sitúa a la vivencia en un abismo inexorable.

El cuerpo (su cuerpo) fue un motivo presente en la obra de Hannah Wilke como un dispositivo que rebasa la expresión y representación artística, ya que ella misma lo explora estética y políticamente. Si hablamos de la enfermedad, también fue un motivo explorado y vivenciado por la artista, pues su madre fue diagnosticada con cáncer de mama y por lo que falleció en 1984. La obra *Intra-Venus*, de la que forma parte la imagen fotográfica aquí retomada, la produce pocos años antes de su propia muerte en 1993 (y posterior a la detección del linfoma en 1987); lo hace con la ayuda de su esposo Donald Goddard. La serie fue expuesta finalmente de manera póstuma. Esta obra documenta la manera de encarnarse la enfermedad, con su progreso irreversible y, por lo que adquiere un giro en la forma de mirar el cuerpo, no como medio expresivo, sino como una forma de darse para la muerte, en su padecer mediante la enfermedad.

Pienso que la imagen es una abertura, no tanto por lo tangencial a la muerte (con esto no me refiero a que la enfermedad es una rendija por la que la muerte se puede vislumbrar), quiero decir que la imagen tiene grietas que exponen (y radicalizan) el sentido trágico de la vida: la pérdida de la misma. Representa el acto deviniendo en cuerpo y entronizándose en el instante (no es la enfermedad en el sentido potencial o como una afección lejana). Pero también, en su consideración diáfana, representa la vulnerabilidad del cuerpo [ex]puesto en la captura, y es en este sentido que el cuerpo se vuelve una manera de penetrar en el carácter testimonial (a manera de crónica) del progreso invasivo de la enfermedad.

El cuerpo y la vida de Hannah Wilke *hacen ver* la vulnerabilidad de su ser y estar —desnuda— a disposición de la mirada y, con ello, se revela —desde el cuerpo— la sujeción irremediable a la naturaleza y a ciertos acaecimientos devastadores. Veo en la desnudez de Hannah una inscripción de fuerzas:

primeramente, bajo un velo, el de la apariencia, que se da a través del despojo de la vestimenta no como signo de libertad, sino como testimonio de dicha vulnerabilidad, esto es, del cuerpo frente a sí mismo como presagio de la muerte; por otro lado, como una compenetración más allá de toda literacidad. Es, pues, un giro simbólico que se adquiere frente a esta “liberación”, una liberación eventual del cuerpo frente a la muerte que se manifiesta en la enfermedad.

En una interpretación relacional entre las siete imágenes fotográficas, ésta resulta destacarse por ciertas caracterizaciones de sus aspectos compositivos y estilísticos (y hasta de su configuración técnica) que trascienden hacia la interpretación. Es la única imagen que presenta una toma del cuerpo íntegro de la artista (a diferencia de la parcelación mostrada, como es el caso en el nacimiento y en la lectura). Aunado a esto, no se encuentra velada, umbría (como la del insomnio); fragmentada o reticulada (como la del amor). Por otro lado, la representación del cuerpo no tiene un sentido intervenido que desborde su figuración (como en el caso de las imágenes de la muerte o del sueño). Otra cuestión es que se trata de la única que conserva la fidelidad cromática con el noema, es decir, que “respeta” en cierto grado la naturalidad de la escena.

Respecto de esta naturalidad cromática, funciona como una apreciación simbólica (al menos para este tópico específico), pues opera como un potenciador del sentido de lo vívido: la enfermedad se presenta aquí como un mundo en acto, que acaece en el cuerpo y que toma la vida (la apresa). Es el cuerpo, íntegro y con fidelidad cromática, comprometido por su completa fragilidad. Es este cuerpo totalizante, en el encuadre de la imagen, que se vuelve la materia donde se inscribe (es decir, donde se escribe con la luz de la imagen fotográfica) la enfermedad.

En este sentido, la enfermedad deviene en testimonio de sus propios estragos (en tanto experiencia radical), así como un abismo que anuncia el presagio de la muerte. Esto significa que esta imagen fotográfica escribe con su luz, dos formas temporales, de aquello que *ha sido* y de aquello que dejará de ser: en el cuerpo enfermo se anuncia la vida que es y que se perderá. Es decir, no se trata de la enfermedad como amenaza inscrita sobre el cuerpo, y escrita como un porvenir

que se encarna y que avasalla, sino de un registro fotográfico que atraviesa la concentración de tiempos (como un despojo progresivo del sentido vívido). Dicho presagio se *hace ver*, tanto en sentido físico o del sentir fisiológico del cuerpo, así como simbólico, ya que en su testimonio visual se “escribe [y retrata] en duelo”, conforme a lo descrito por Marcela Quiroz Luna con cierta belleza trágica:

Escribir en duelo es saber que el cuerpo experimenta su ser desahuciado de la palabra en la profundidad irreductible (d)enunciada como asimilación al olvido de su sentencia crónica. Estado desheredado del lenguaje en el momento mismo en que las temporalidades de uno y otro se negocian por primera y última vez —el encuentro del cuerpo en la escritura sucede con la solvencia en velo con que se recompone la superficie del agua tras la penetración de un objeto ajeno que sin anticipo y brutalmente la violenta. (Quiroz, s.f.: 10)

Si bien esta imagen tiene un sentido completamente testimonial, y del que se puede reconocer su registro y valor documental, en ella se manifiesta un umbral donde la luz de su toma fotográfica, de su instante, atesta no sólo de ese momento, sino también de un presagio que se hace evidente (que se revela) en la vulnerabilidad del cuerpo. Es decir, el momento de la muerte que se inscribe como acto doliente anticipatorio, como posibilidad presente y, sobre todo, como destino latente. Lo que se revela a través del cuerpo enfermo es un *punctum* de intensidad (por su carga cromática) dispuesto en la enfermedad que progresivamente se [des]encarna de lo vívido. Es el instante ralentizado de la fragilidad y de la vulnerabilidad en acto.

Sobre todo, hay un paralelismo de la enfermedad con la imagen fotográfica, pues en ambos casos hay un sentimiento que se eterniza, el del tiempo dado en la enfermedad, o sea, del instante que nos repliega al sentido de la muerte como presagio del fin de nuestra existencia. En su desnudez, Hannah Wilke muestra algo más íntimo que la piel, expone su propio cuerpo a la eventual disolución que se escribe llegada la enfermedad. El cruce de miradas, de Hannah que parece mirar a quien la mira, es una forma (puesta en el instante capturado) de *memento mori* que nos expone a dicho presagio. Así, la imagen fotográfica representa más que la enfermedad *per se*, revela su paso ulterior, el fin (anticipado) de la vida.

3.6. Sueño



Imagen fotográfica 6. André Kertész. Distorsión n.º 86, C 1933. Impresión en gelatina de plata. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 361.

La imagen seleccionada para este mundo es del fotógrafo austrohúngaro André Kertész y pertenece a una serie de distorsiones en las que utilizó un espejo deformante para retratar el cuerpo en tomas que alteraban su forma: extremidades que se alargaban, figuras humanas que se duplicaban, siluetas que se exageraban drásticamente. En estas composiciones, la representación del cuerpo humano parecía diluirse, tal como si se disolviera en un sueño. La fecha de producción de

dicha serie no es una casualidad: el año de 1933, que se sitúa en el periodo de entreguerras y con ello, dentro de una intensa experimentación y constantes rupturas —estilísticas y estéticas— en la representación del cuerpo en las artes visuales. Si bien esta forma de ver el cuerpo, fragmentado, deformado o hasta mutilado, comenzó a delinearse desde los inicios del siglo XX, es posible que la Primera Guerra Mundial haya influido en esta percepción —alterada— del cuerpo e incidido en una crisis del sentido humano.

Respecto del tratamiento curatorial del libro en el que se encuentra esta imagen fotográfica, en “METAMORFOSIS: el cuerpo transformado” de *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana* (1996), bajo la antología de William A. Ewing, él mismo advierte algo que sugiere una descripción del cuerpo dentro de los estadios del sueño en los que la realidad parece desmaterializarse:

[...] se contempla al cuerpo experimentando un cambio más fundamental, como si anhelara liberarse de su propio encierro material, de los límites que le imponen las leyes de la naturaleza. En este tipo de fotografías, la carne puede desafiar la gravedad, la anatomía, la biología, el tiempo y la razón. Se disuelve o se funde con la naturaleza, se mezcla con los objetos y se metamorfosea en extrañas formas. (Ewing, 1996: 354).

La observación de Ewing resulta fecunda para la interpretación de esta imagen fotográfica y la transmutación del cuerpo que se diluye en la profundización del sueño, pues su propia vivencia implica una suspensión o una vivencia ingrávica.

Hay una similitud metafórica y expresiva en el vínculo de esta imagen fotográfica con el mundo vívido del sueño (en su imaginario), y es el de la deformidad de la realidad, o bien, de la inconsustancialidad de la materia. El sueño tiene la peculiaridad, además de ser reparatorio para el cuerpo (a diferencia de la muerte, que es devastadora para la vida), de ser liberador de las formas sólidas de la realidad y de la materialidad signica de la corporeidad. “El sueño más profundo es esencialmente un fenómeno del reposo óptico y del reposo verbal [...]” (Bachelard, 2017: 39). Esta suspensión de la mirada y de la palabra, que despoja al cuerpo-mundo entrelazado de sus límites figurativos, permite interpretar el momento del sueño como un estado de tránsito, ingrávico y fluctuante.

Si he de identificar un *punctum* en esta imagen fotográfica, lo haré mediante una doble trazabilidad, que inicia con la cabeza de la figura humana del lado izquierdo y que se extiende por todo el cuerpo deformado y, por otro lado, expandiéndose como un fluido hacia afuera de la escena (a modo de proyección desencadenada de la materia imaginativa de la psique). La forma en que el cuerpo se alarga y rebasa el borde superior de la imagen fotográfica recuerda a la inconsistencia y etérea sucesión de las formas y eventos en el sueño. En este sentido, el cuerpo escapa —momentáneamente— de las leyes físicas y es liberado por el desdoblamiento interno de la imaginación, para lo cual, parece ser representado con el mismo desdoblamiento del cuerpo en su doble aparición-dilución en la imagen.

El *punctum* en la cabeza actúa como portal del desdoblamiento, pero también como el punto del repliegue, como si desde ahí emanara el fulgor que despierta las potencias de los mundos oníricos. Cabe aclarar una cuestión: si bien he ubicado el *punctum* en la cabeza, así como he dicho que representa el fulgor onírico, esto no sitúa de manera restrictiva a la psique como la sede racional, sino como el centro de pulsión simbólica que permite y proyecta la energía imaginaria. El cuerpo, en su integridad, es energía que transita hacia el sueño. El cuerpo en su totalidad cae en la ingravidez cuando el sueño ocupa el lugar del mundo vívido. Al igual que en la imagen fotográfica de Kertész, todo el cuerpo es el que se diluye cuando dormimos (todo el cuerpo es materia de esta metamorfosis, como lo expresa Ewing en la cita presentada en líneas anteriores).

La manera en que se dispone el cuerpo en la composición de la escena tiende a desorientar el marco de referencialidad espacial. Aunque el cuerpo de mayor proporción (lado derecho) se encuentra enhiesto (en una posición de pie), las proporciones se deforman en el cuerpo del lado izquierdo y, aunado a esto, su desdoblamiento de la cabeza que invierte el sentido de la posición natural, parece simular el modo en el que se sueña: en una lógica del desbordamiento de los confines materiales de la facticidad corpórea y hasta biológico-anatómica (es aquí donde el sueño como estado de ingravidez se manifiesta visualmente).

El cuerpo es en todo sentido ingrávito y también, con una temporalidad suspendida, tanto por el instante tomado de la imagen fotográfica como por la representación simbólica del abismo intemporal que Flusser atribuye al sueño: “En el abismo no estoy presente. Pero tampoco me pierdo en él, ni vuelvo en mí. El abismo es intemporal”. (Flusser, 2002: 154). Esto de alguna manera se puede *hacer ver* en la imagen mediante el fondo oscuro que rodea a los cuerpos desdoblados, como metáfora de ese abismo intemporal que puede ser tanto acogedor como hostil, pues representa una zona de desconocimiento replegada entre la vida y el potencial desvanecimiento eterno de la muerte.

Este desvanecimiento revela, en el fondo, una suspensión: una momentánea [des]encarnación del pleno devenir vívido y del “yo” (lúcido, consciente). La ingravidez del cuerpo representa —simbólicamente— la epojé del sentido: “[...] el océano del anonadamiento, de la aniquilización. La suspensión, la liberación, la destrucción de la carga, la pausa, *epoché* [...]” (sic) (Flusser, 2002: 155). En este abismo suspendido, las estructuras de sentido del mundo: orientación, proporción, orden lógico y secuencial, así como su enunciabilidad, quedan entre paréntesis. Esta suspensión tiene su correlato visual en el desvanecimiento corpóreo de la figura humana que se proyecta hacia “afuera” del borde superior de la imagen fotográfica, tal como si atravesara el umbral de lo visible, y simbolizando así su fuga hacia el estadio intemporal del sueño.

La imagen fotográfica presenta una escena de deformación corporal, a la vez que constituye el acontecimiento simbólico en el que el cuerpo se diluye (transita) hacia el umbral del sueño. Revela también, su potencial para resemantizar y simbolizar desde la suspensión misma. En el repliegue lúcido del “yo”, cuando el cuerpo manifiesta su proyección hacia el mundo internalizado y se instaura en el abismo intemporal del sueño, también se hace patente un momentáneo encuentro (potencial) con el desvanecimiento eterno de la muerte.

Este proceso de desmaterialización, de distorsión y de fuga visual, da lugar a una resemantización del cuerpo en su potencial imaginativo, como territorio entre lo visible y lo que no puede ser completamente enunciable. La imagen en su

invisibilidad, más que representar un sueño en sí mismo, revela al cuerpo como una abertura hacia el mundo onírico, es decir, transforma y transmuta la materia corporal en signo abierto y dispuesto a su momentánea [des]encarnación.

Recapitulando, el sentido no se impone como una certeza plenamente vívida o racional, sino que se deja entrever en el despliegue onírico puesto en la trazabilidad descrita del *punctum*: desde la cabeza del cuerpo humano que se diluye y se proyecta hacia afuera de la imagen fotográfica. Esta fuga por el borde superior se convierte en una metáfora del tránsito hacia el umbral del sueño. Lo que se revela, más que constituir una verbalización que apele a la verdad o a la racionalidad conceptual, es un estado simbólico en el que la imagen y el cuerpo dejan de ser portadores de significaciones fijas para devenir en mundos suspendidos. En esta [des]encarnación de lo plenamente vívido, que el sueño representa, el sentido lógico queda brevemente suspendido y se abre a la experiencia del abismo intemporal.

3.7. Lectura



Imagen fotográfica 7. Gary Schneider. Sin título (impresión de una mano), 1933. Impresión en gelatina de plata. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 420.

Es menester aclarar lo siguiente: la lectura, simbolizada en la mano (que absorbe y concentra), no se limita (para efectos de esta interpretación) al gesto de intelección y desciframiento de códigos alfanuméricos. Leer es una forma compartida y compenetrativa de darse al mundo y de *ser* en él; por ello, es un acto que compromete a toda la estructura corpórea en tanto forma de sensibilidad que coexiste, y por lo que existe un mundo —con el que se entrelaza—. ³⁵

La lectura es una forma simbólica de tactilidad que “absorbe” y con la que se funde —el cuerpo— en una constelación existencial propia (que, a su vez, toca otros mundos y otros cuerpos). La tactilidad implica un constante advenimiento de nuestra autoafección en contigüidad con otras formas existentes, sean vivientes o no vivientes (orgánicas o inorgánicas), materiales o etéreas, para construir un sentido existencial vívido y singularizado. Con base en lo anterior, la lectura es un acto de contingencia que construye nuestro sentido existencial.

Las manos, desde una apreciación metafórica, representan una forma de inscripción del sentido y de la singularidad hecha cuerpo, como grafía de la carne inscrita en la existencia. Algo similar expresa Juhani Pallasmaa: “[...] cada par de manos cuenta con huellas dactilares únicas que no cambian un ápice a partir del cuarto mes de gestación del individuo; estos grabados en la piel humana son jeroglíficos secretos prenatales de su individualidad” (Pallasmaa, 2012: 27). Y lo literal de esta inscripción singularizada y vuelta cuerpo, se proyecta hacia lo simbólico en tanto que son, por antonomasia, la representación del tacto y con ello, de la forma de asir, de tomar y apresar el mundo (entre su singularidad).

Al respecto de esta manera de percibir la lectura como un entramado corporeizado desde la tactilidad, en sintonía con Pallasmaa, también afirma que los demás sentidos son derivaciones del propio sentido del tacto y que las impresiones sensibles son otras maneras de tocar. Dicho con mayor precisión:

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto.

³⁵ Esto en última instancia implica corporeizar el mundo.



Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. (Pallasmaa, 2022: 15–16).

Es hasta previsible negar que el tacto únicamente se asocie con la piel, pues con base en la anterior afirmación de Pallasmaa, la tactilidad es una forma de experimentar el mundo de manera multisensorial, en el que dicho entrelazamiento de los cuerpos, materiales y realidades deviene en imbricación de varios sentidos que conjugan un mundo. Así, la lectura se encarna como un acto que concentra y corporeiza nuestras experiencias; es el acto mismo por el que el entrelazamiento deviene en mundo y con ello, por lo que conocemos y estructuramos (y asimos, aun de maneras etéreas) múltiples sentidos. Al respecto de esta manera de conocer (vía el tacto), Henri Focillon añade lo siguiente:

La superficie, el volumen, la densidad y la pesadez nos son fenómenos ópticos: fue entre sus dedos y en el hueco de sus manos que el ser humano los conoció inicialmente. [...] El tacto colma la naturaleza con fuerzas misteriosas. Sin él, ésta sería semejante a los deliciosos paisajes de la cámara oscura: ligeros, planos, quiméricos. (Focillon, 2010: 124).

Es así que la mano se aprecia como una forma de representar la lectura vía la tactilidad. La mano es de tal manera un símbolo del con-tacto, de la lectura que sucede entre cuerpos que se tocan y cuerpos-mundo que se entrelazan.

En este caso particular, la imagen fotográfica encarna una dimensión táctil que repliega el distanciamiento espaciotemporal del que surge. Es esa palma de la mano, representada bajo la impresión en la gelatina de plata que rebasa su propio noema: Trasciende a la mano referencial para *hacerse ver* como el recuerdo capturado del con-tacto; el gesto encarnado de posar la mano sobre otro cuerpo. Más allá de esto, la propia imagen toca —en sentido figurado y simbólico— la pantalla. No se anuncia como la suspensión temporal de aquel instante capturado (tomado por la mano), sino como dilatación de éste. En un acto de concentración multitemporal de sentidos, la imagen y mi vista se alcanzan: se tocan en un acto compartido y contingente.



Desde aquel instante “suspendido”, me toca la imagen. La palma de la mano en la impresión —en referencia a Flusser— es excéntrica; se ha proyectado hacia afuera, ha irradiado su alteridad. Y yo, en tanto entidad que lee, que también me abro a la experiencia (que me encuentro al tacto, como cuerpo situado), me vuelvo concéntrico. “En la palma de esta mano abierta que soy reposa el libro que estoy leyendo. Vivo ahora en dirección contraria. No irradio, absorbo. No presiono, me dejo impresionar. No hablo, escucho. No actúo, comprendo. No soy excéntrico, soy concéntrico.” (Flusser, 2002: 152).

En un momento de revelación del sentido, se hace manifiesto aquello que yace invisible en la imagen fotográfica. Lo que parece mostrar (la mano, el noema), se hace patente en la visión, puesto que, en realidad, toca; ver la imagen implica acoger su sentido y asirlo, al mismo tiempo que implica dejar que me toque. Así, lo fotográfico se vuelve háptico y legible; esto significa, tocar con la vista y al mismo tiempo leer con el cuerpo.³⁶ La imagen nos toca e irrumpe. Hay algo que nos punza, en el sentido metafórico de la expresión y como acto vívido (que hiere y trastoca). El *punctum* que Barthes describe se vuelve una fisura que, con dicho toque, desgarrar la superficie de la mirada y nos abre a la lectura, nos vuelve concéntricos (como expresa Flusser). Esa apertura de la piel se constituye también como apertura al mundo (a los mundos que, según un marco fenomenológico, encarnamos en nuestra existencia vívida).

En esa metáfora de la tactilidad que simboliza la imagen fotográfica, el cuerpo se revela en una forma de contingencia, ya que con el cuerpo tocamos, a saber, superficies y materiales y también los umbrales: aquello no sólo que abre las posibilidades de la vida (como en el amor y su búsqueda yacente, de perpetuidad), sino aquello que representa su límite, lo que vulnera (a decir del umbral, aunque sin ser asible o vívido en plenitud, de lo que supone la clausura definitiva, es decir, con

³⁶ Al respecto del entramado con la tactilidad y en especial relación con lo *háptico*, Ricardo Sarmiento en *Haptopías. Cartografías de los sentidos* (2018), dice que: “[...] lo háptico no está correlacionado con un solo órgano: es un modo de percibir que conecta diferentes niveles de información donde se involucran el ojo, las extremidades, la piel y sus sensores [...] Lo háptico es el puente hacia lo intermodal, plantea la confluencia de sentidos, informaciones, percepciones, movimientos que suceden siempre en nosotros y entre nosotros” (Sarmiento, 2018: s.p.).

la muerte). Esto significa que el cuerpo es una tactilidad abierta que instaura y estructura sentidos variados, pero que también fractura:

Con el Cuerpo tocamos todas las experiencias límite que fracturan el mundo, que lo abren y tocamos entre otras cosas, todas las partes de nuestro propio Cuerpo en tanto vórtice inicial de lo abierto, tocamos la experiencia de replegarnos entre los placeres del Cuerpo, y entre las vacuidades existenciales. (Reyes, 2023: 184).

Leer con el cuerpo, entonces, es también una constante forma de ser como apertura contingente de las experiencias indecibles, que trastocan la existencia. La imagen que toca (que nos puede tocar, como se ha expresado en líneas anteriores), que punza, se entrelaza con esta dimensión de las experiencias límite que también nos tocan en el cuerpo.

Finalmente, en la imagen fotográfica, puesto que no se reduce a ser vista, se revela algo simbólico de su noema: su fuerza háptica y su capacidad de afección. En su apreciación, como metáfora que concentra el tiempo del instante capturado, se *hace ver* un modo de figuración y presencia que roza y punza (que nos alcanza al con-tacto). En otros términos, en la mirada contemplativa nos entrelazamos como cuerpos que se han tocado a pesar de la distancia espaciotemporal. La imagen, como tactilidad, moviliza un modo de lectura que corporeiza el sentido —una lectura que se ejecuta con toda la estructura sensitiva y multisensorial del cuerpo—.

Así entendido, la lectura es una forma de contigüidad y de con-tacto que se constituye a partir de una facultad sensible y simbólica. Leemos cuando nos dejamos afectar y nos abrimos a la imagen. Quizá por eso el gesto de la lectura representado con la palma de la mano que absorbe, que se deja impresionar y que se vuelve concéntrica —como menciona Flusser— no difiere del acto de contemplar una imagen, pues ambas experiencias implican acoger el mundo y dejar que devenga en cuerpo-mundo vívido.



Imágenes vividas. Reflexiones finales desde el cuerpo como dispositivo simbólico de interpretación.

A manera de cierre, este último apartado reúne las principales líneas reflexivas que se detallaron en la presente investigación con el propósito de articular respuestas (sintéticas) a las interrogantes formuladas en la introducción. Estas reflexiones finales se componen de los siguientes cuatro momentos: 1) una recapitulación sobre el marco teórico construido en torno al cuerpo vívido, en particular conforme a las experiencias corporeizadas, es decir, los siete mundos que se retomaron del ensayo “La cama” de Vilém Flusser, en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas* (2002); 2) una síntesis sobre el marco teórico postulado de la imagen fotográfica y su acontecer mediante las diez dimensiones estructuradas; 3) la exposición de las respuestas a las preguntas de investigación; y, finalmente, 4) una breve disertación sobre la imagen vívida como una posible línea de investigación que se derivaría de este trabajo.

El cuerpo vívido, entendido como experiencia encarnada, fue uno de los ejes fundamentales de esta investigación, pues se constituyó como dispositivo simbólico de interpretación. Desde las aproximaciones fenomenológicas encauzadas en el primer capítulo —especialmente con Michel Henry, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy y Marc Richir—, el cuerpo fue pensado como carne, como entidad que se encarna con el mundo, es decir, una co-pertenencia afectiva entre sensibilidad y sentido proyectado. Esta vivencia encarnada no es vista de manera reducida a lo fisiológico (al menos no para la perspectiva de este proyecto) sino que se constituye como ontogénesis del mundo, esto significa que el cuerpo deviene como su propio mundo al mismo tiempo que el mundo se vuelve cuerpo, marcando con ello un estado de inmanencia.

Así entendido lo anterior, fue posible pensar el cuerpo más allá de una comprensión anatómica o como entidad biológica. El propósito de esto fue para conceptualizar el cuerpo vívido —que da título a esta investigación— como una entidad somatosensorial, encarnada y autoafectiva, que se vive a sí misma y



conforme a un entrelazamiento constitutivo con el mundo (cuerpo-mundo). Este concepto de cuerpo vívido se estableció como una emanación originaria y engendradora de sentido y que en su despliegue (de sí mismo) y en su repliegue (como ser para otros) configura una realidad (compenetrativa) como horizonte de vida y de mundo. De manera exacta se puede leer lo siguiente en el subapartado “Cuerpo y experiencia vívida”:

El cuerpo vívido es la manifestación conjunta de la experiencia que se da y se despliega como posibilidad. [...] el cuerpo vívido conjuga la compenetración de su propio ser, con el entrelazamiento del mundo y de sus cosas, así como de la mutua afección con los otros cuerpos. [...] Es, en su constitución fenomenológica, un entrelazamiento que funda el sentido compartido de la existencia.³⁷

Posteriormente se estructuraron los siete mundos propuestos por Vilém Flusser de su ensayo “La cama” en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas* (2002). Cinco de ellos se pueden vivir (es decir, experimentar con cierto grado de lucidez); estos mundos son *sueño, insomnio, lectura, enfermedad y amor*. En cambio, el *nacimiento* y la *muerte* se concibieron como umbrales que escapan a la experiencia vívida directa, pues sólo pueden atestigüarse a través de quienes los atraviesan (de quienes nacen o quienes mueren).

De manera específica, estos mundos se consideran, para efectos de la investigación, como experiencias que se corporeizan, y que tienen una forma de encarnarse como experiencias límite: umbrales en donde el cuerpo vívido no ocupa una faceta plenamente vívida y se inscriben en lo indecible o bien, como formas inefables de la existencia (para el caso del nacimiento, la muerte y el amor). Por su parte, el sueño, el insomnio y la enfermedad fueron comprendidos como zonas intersticiales en las que la experiencia encarnada se repliega entre la propia vida, pero también entre su posible finitud. Es por lo que su afección (o padecimiento) se ralentiza e intensifica (como lo es en la enfermedad o en el insomnio). Finalmente, la lectura no se desarrolló como el simple acto de aprehensión de los signos

³⁷ Véase en el apartado 1.1.3 Cuerpo y experiencia vívida del capítulo primero “Cuerpo vívido. Entidad sensible y marco simbólico de interpretación”. Página 35.



alfanuméricos, sino como una forma de ser en cierta coalescencia con el mundo mismo. En todos los casos, el cuerpo aparece como entidad que detenta la experiencia y, a la vez, como un dispositivo simbólico que es contingente (del mundo) y que proyecta (e insufla) el sentido de la existencia ya sea en lo vívido o en las experiencias que anuncian la posibilidad de la clausura definitiva.

Esta concepción del cuerpo vívido como experiencia encarnada, afectiva y, sobre todo, simbólica, constituye el fundamento desde el cual se interpretaron las siete imágenes fotográficas seleccionadas en este trabajo. Cabe señalar que el acto mismo de la selección implicó ya una forma de interpretación y de representación —visual— para los mundos retomados de Flusser. Así, el cuerpo se vive y encarna en el mundo (como autoafección) al mismo tiempo que lo revela, lo significa y lo resemantiza como se realizó en cada uno de los umbrales vistos a través de cada imagen fotográfica.

En el segundo capítulo se desarrolló una propuesta categorial en torno a la imagen fotográfica en la que se rebasa el mero entendimiento —de la fotografía— como técnica de reproducción o representación del referente visual. En el marco de esta investigación, la imagen fotográfica se propuso como acontecimiento vívido, lo que significa que se da como un fenómeno que excede su propia literacidad visual y permite que se revelen múltiples sentidos ocultos, como resultado del entrelazamiento con nuestra forma de contemplar y de vivir la imagen con/en el cuerpo. Es decir, de una manera que no se reduzca dicho sentir, al acto de la visibilidad o de la óptica. De manera precisa al inicio del capítulo se plantea que:

[...] la imagen fotográfica además de representar algo que se captura del panorama o del acontecer visual (a manera de una impresión retiniana facsímil a la realidad), en su contemplación, se entrelazan capas de sentido, afectos, memorias, simbolismos, concepciones y marcos de referencia que rebasan lo inmediatamente visible. (Página 66 de este documento).

Esta concepción permitió desplegar un andamiaje interpretativo en el que se reconoce el registro visual y valor testimonial de la imagen fotográfica, además de verse como una experiencia multisensorial, afectiva y simbólica (que marca una excedencia de sentidos).



Para la propuesta conceptual se estructuraron diez dimensiones que permitieron caracterizar la complejidad fenomenológica, simbólica y poética de la imagen fotográfica. Las dimensiones se denominan de tal manera ya que configuran el horizonte vivencial desde el cual es posible sentir la imagen y dejar que ésta acontezca (en lugar de únicamente concebirse como un método analítico en sentido técnico). En este sentido, la imagen fotográfica es una entidad que afecta, que toca (que trastoca) y que se encarna en la sensibilidad de quien mira. Se sostiene que en toda imagen fotográfica acontece una concentración temporal y afectiva e imaginativa que más que mostrar el mundo (en su captura, en su instante congelado) revela aspectos que se *hacen ver* en una mutua implicación: de la materialidad de la obra y de la afección que provoca la mirada (con el *punctum*).

Algo importante a destacar, es que la imagen fotográfica es también una imagen poética vívida. Esta caracterización se postula como una forma de contemplación, de encarnación y de resonancia sensible que enmarca una lectura desde el cuerpo, desde la imaginación y por supuesto, desde el intento por verbalizar el sentido poético que la experiencia de la contemplación provoca. En este marco de lectura y de contemplación, lo poético no fue comprendido como un ornamento (una condición de embellecimiento de la obra), ni como un estado de embelesamiento de la mirada, sino que es una forma de mantener la actividad sensible como manera de creación y de estructuración del sentido (poéticamente razonado incluso); la poética se estableció como un lenguaje y una imagen que da lugar a la revelación de este sentido.³⁸

Finalmente, el acto interpretativo de la imagen fotográfica, como esquema presentado al final del segundo capítulo, marca la apertura en el surgimiento de nuevas imágenes (encarnadas) que surgen en la zona intersticial entre la imagen y el cuerpo vívido; este acto interpretativo que desencadena la revelación de sentido no debe verse de manera conclusiva y cerrada. Se trata, por lo tanto, de una experiencia de compenetración: entre la imagen capturada y las imágenes poéticas

³⁸ Es significativo mencionar que las revelaciones de sentido no constituyen el acto clausurado de la interpretación.

que surgen de quien las contempla. De esta manera, la imagen fotográfica se configura como un acontecimiento vívido que nos transforma, y que, en su contemplación, resignifica la propia obra.

Las preguntas de investigación formuladas permitieron articular una reflexión profunda que marca un entrelazamiento entre el cuerpo y la imagen fotográfica como acontecimiento vívido. La hipótesis principal que se presentó sostiene que la imagen fotográfica representa al cuerpo vívido a través de sus principios compositivos, pero que, para alcanzar una revelación de sentido, es indispensable un ejercicio interpretativo hermenéutico en el que se trascienda la escena de captura (en su literacidad visual) que involucre disposiciones simbólicas, retóricas, asociaciones conceptuales y hasta vivenciales.

La pregunta general de investigación fue la siguiente: *¿De qué manera interactúan los elementos compositivos en la imagen fotográfica y cómo influyen para su interpretación, revelación de sentido y experiencia estética sensible según la fenomenología del cuerpo vívido?* Y es posible decir que los elementos compositivos en la imagen fotográfica no actúan de forma aislada (unos con otros), ni son simplemente un registro indicial (del noema) o un detalle técnico de la obra. Los elementos compositivos —espacialidad, planos, encuadre, formas, texturas, luminosidad, contrastes, perspectivas, proporciones y hasta configuraciones técnicas, entre otros—, en tanto que comprenden la literacidad visual, posibilitan la afección y el sentido simbólico y con ello, la emergencia del *punctum* que activa la experiencia vívida y entrelazada con la contemplación.

Derivadas de la pregunta general se formularon otras dos, primero, *¿De qué manera surge el punctum en la imagen fotográfica y qué implicaciones tiene (su posicionamiento) para la revelación de sentido al margen del cuerpo vívido?* Inicialmente, es importante mencionar que el *punctum* no en todos los casos se puede localizar (u objetivar) espacialmente en un punto o en un elemento preciso de la imagen, ya que no siempre se localiza en un detalle compositivo; en ciertos casos se puede decir que éste concierne más bien a algún aspecto logrado mediante configuraciones técnicas o empleo de objetos que “alteren” la imagen en

el momento de la captura.³⁹ El *punctum* emerge como afección, como un efecto sensible generado en la mirada y en la experiencia contemplativa vívida. Dicho de otra manera, esta dis-posición del *punctum* deviene de un momento de compenetración entre la imagen y la mirada, y es donde acontece lo simbólico.

El marco fenomenológico del cuerpo vívido permitió comprender cómo esta interacción —entre los elementos compositivos— no es únicamente la simple percepción de datos o información en la imagen. Constituye, más bien, una experiencia sensible que toca, trastoca todo el cuerpo en tanto que es una entidad somática, pero también con atribuciones vívidas y vivificantes en el plano simbólico y autoafectivo; que lee, interpreta y resignifica la imagen a partir de los umbrales vivenciales (o experiencias corporeizadas) del nacimiento, la muerte, el amor, el insomnio, la enfermedad, el sueño y la lectura.

Se trata de una relación donde lo compositivo, más allá de la literacidad visual, permite la eventual emergencia del *punctum* a través de afecciones que exceden lo meramente visible. Dicha emergencia desplaza la función (únicamente) representacional del noema y propicia una apertura hacia lo simbólico, lo afectivo y lo poético. En este desplazamiento, la imagen revela sentidos desde una dimensión vívida en la que al mismo tiempo transforma nuestra encarnación somatosensorial, en su entrelazamiento con la memoria, con nuestras imágenes internas y con el mundo mismo.

La respuesta a la segunda pregunta derivada *¿Cuál es la posible revelación de sentido que se detalla en las imágenes fotográficas más allá de su escena según la interacción de sus elementos compositivos y de la relación con su tópico o mundo vívido?* es que, dicha revelación no se circunscribe exclusivamente a la literacidad visual de aquello que se muestra en la captura. Por el contrario, en la interacción de

³⁹ Esto se puede ejemplificar con la imagen fotográfica seleccionada para el mundo del sueño: “Imagen fotográfica 6. André Kertész. Distorsión n.º 86, C 1933. Impresión en gelatina de plata. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 361”. Véase en la página 142. El *punctum* en este caso lo “ubiqué” en una trazabilidad que va de la cabeza (en la figura humana del lado izquierdo) y que se extiende por todo el cuerpo deformado hacia el borde superior de la imagen. Este detalle (de la dilución del cuerpo) se logró ya que el fotógrafo —André Kertész— empleó un espejo deformante. Si bien no es propiamente una técnica de manipulación, el efecto logrado parece serlo.

los elementos compositivos y en su correlación con cada tópico-experiencia corporeizada —nacimiento, muerte, amor, insomnio, enfermedad, sueño y lectura— es donde se incentiva una simbolización que desborda lo representacional: cada imagen, al ser situada en un mundo, activa formas de lectura específicas que, al ser interpretadas según el dispositivo simbólico del cuerpo vívido, permiten la apertura y excedencias de sentido que no estaban presentes como elemento literal (y explícito) en la escena.

La revelación no consiste llanamente en un desocultamiento de algo previamente contenido o mostrado (porque como se ha insistido, concierne a la invisibilidad de la imagen), sino que se da en una inmanencia originada entre la imagen y la sensibilidad del espectador, entre la configuración compositiva formal de la obra y la experiencia y la afección que despierta, que hace emerger sentidos latentes, poéticos y afectivos, y sobre todo, verbalizados. Conviene enfatizar que la revelación de sentido no implica el agotamiento ni clausura del ejercicio interpretativo. Aunque verbalizar significa una manera de encarnar la revelación, la palabra no marca su clausura.

[...] la revelación permanece como un acto inefable, proyectado siempre hacia la posibilidad de nuevos sentidos en constante surgimiento. Inclusive, la revelación es una perenne transformación revitalizante tanto de la palabra como de la imagen misma (invisible y latente) [...]

En todo caso, la revelación de sentido se alinea más con el dinamismo de la vida: es una proyección que insufla de vitalidad a la superficie de la imagen fotográfica y a la operación imaginativa de quien la encarna. (Página 111 de este documento).

Como reflexión final de este proyecto, se propone una línea abierta de indagación que concierne a la imagen vívida como constitución misma de la existencia. Las imágenes (bajo este enfoque) no son simples representaciones detenidas y perceptibles por la visión; es decir, no se trata únicamente de percepciones ópticas, sino de imágenes que emergen de la experiencia —íntegra— y que afectan al cuerpo en su dimensión vívida. Son, en este sentido, modos de entrelazamiento con el mundo y, a su vez, la esencia del mundo interiorizado. Todas las imágenes que nos conforman y que nos habitan internamente, nos constituyen como existencias



singularizadas que se entrelazan con nuestro constante devenir encarnado, y es así como éstas también se corporeizan. Esto último significa que las imágenes devienen en una tactilidad que se concentra en nuestro cuerpo-mundo como entidad vívida y situada espaciotemporalmente como única.

Asimismo, la esencia etérea del tiempo se transmuta en la multisensorialidad de la imagen. Cada imagen vívida es un acontecimiento temporal condensado, esto es, una forma de encarnación del tiempo vívido que se recuerda y que es efecto de la rememoración. Con otros términos, son imágenes que se han vuelto parte del cuerpo, como en la expresión que dice que los recuerdos son imágenes que “vuelven al corazón” —metáfora que usa el sentido poético y encarnado de la imagen. Al ser interiorizadas y retenidas por nuestro cuerpo vívido, estas imágenes se vuelven constitutivas de la singularidad existencial. De ahí que el sentido trascienda la percepción del objeto que participa de lo visible y surja de su entrelazamiento multisensorial.





Esta investigación no se clausura con la obtención de “respuestas”, sino que abre nuevas preguntas sobre el cuerpo, la imagen y el sentido de nuestra existencia. Pensar en lo vívido y en su finitud es también una forma de encarnar lo poco de visibilidad que yace en su abismo.

Fernando Reyes Santiago

Índice de imágenes, figuras y tablas

Imágenes

Imagen 1. “Edvard Munch, El sol, 1911. Universitetet | Oslo kunstsamling”. Imagen recuperada de *Muerte*. Revista de la Universidad de México. Núm. 901, Nueva época p. 50. (Véase en la página 46).

Imagen 2. Chispa de zinc (*Zinc fireworks reveal when human egg is fertilized*). Imagen recuperada de: <https://images.app.goo.gl/3C8Ua4F52ZAi1zZ18> (Véase en la página 118).

Imagen 3. *Three-Telescope View of the Sun*. Imagen recuperada de: <https://science.nasa.gov/image-detail/amf-pia25628/> (Véase en la página 121).

Imágenes fotográficas

Imagen fotográfica 1. Dr. Gary Settles. Fotografía Schlieren de una persona exhalando, mostrando la turbulencia que produce tal acción, 1985. Transparencia en color. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 136. (Véase en la página 117).

Imagen fotográfica 2. Roger Catherineau. Sin título, 1954. Fotografía tomada de *La parte más bella* (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 61. (Véase en la página 123).

Imagen fotográfica 3. Antonio Salazar. Sin título. Serie *Ecce Homo*, ca. 1990. Fotografía tomada de *La parte más bella* (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 204. (Véase en la página 128).

Imagen fotográfica 4. Allen Frame. Jonas London, 1995. Fotografía tomada de La parte más bella (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México. p. 94. (Véase en la página 134).

Imagen fotográfica 5. Hannah Wilke (con Donald Goddard). Intra-Venus. 1993. Fotografías cromagénicas supersatinadas. Fotografía tomada de Warr Tracey y Amelia Jones (2006): *El cuerpo del artista*, Phaidon, UK p.149. (Véase en la página 138).

Imagen fotográfica 6. André Kertész. Distorsión n.º 86, C 1933. Impresión en gelatina de plata. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 361. (Véase en la página 142).

Imagen fotográfica 7. Gary Schneider. Sin título (impresión de una mano), 1933. Impresión en gelatina de plata. Fotografía tomada de A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid p. 420. (Véase en la página 147).

Figuras

Figura 1. Triángulo rectángulo. Elaboración propia. (Véase en la página 15).

Figura 2. Representación de los siete mundos propuestos por Vilém Flusser en "La cama" en *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas* (2002). Elaboración propia. (Véase en la página 15).

Figura 3. Interpretación adaptada del modelo de Flusser. Elaboración propia. (Véase en la página 17).

Figura 4. Imagen fotográfica (composición). Elaboración propia. (Véase en la página 67).

Figura 5. Operación simbólica en la imagen fotográfica. Elaboración propia. (Véase en la página 69).



Figura 6. Revelación(es) de sentido en la imagen fotográfica. Elaboración propia. (Véase en la página 70).

Figura 7. Esquema de interpretación y concentración de las diez dimensiones de la imagen fotográfica. Elaboración propia. (Véase en la página 114).

Tablas

Tabla 1. Tabla recuperada de Marzal, Felici (2022): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra, Madrid, p. 180. (Véase en la página 87).

Tabla 2. Tabla recuperada de Marzal, Felici (2022): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra, Madrid, p. 196. (Véase en las páginas 87-88).

Fuentes de consulta

Bibliografía

- A. Ewing, William (1996): *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid.
- Bachelard, Gaston (2017): *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, FCE, México.
- (2013): *La poética de la ensoñación*, FCE, México.
- (1975): *La poética del espacio*, FCE, México.
- Barthes, Roland (2018): *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI Editores, México.
- (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, España.
- (2018): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, México.
- Chrétien, Jean-Louis (2002): *Lo inolvidable y lo inesperado*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Cioran, Emil. (2024): *Breviario de podredumbre*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.
- (1998): *Del inconveniente de haber nacido*, Taurus, Madrid.
- (1996): *En las cimas de la desesperación*, Tusquets Editores, Barcelona.
- “Cuerpos enamorados” en Pera, Cristóbal (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, Triacastela, Madrid.
- Dalmau, Carmen (2023): *Elogio de la mirada. En torno a la fotografía*, Asociación Clavoardiando, Madrid.
- “El eros y el amor” en Clément, Olivier (2017): *Teopoética del cuerpo. Carne mortal destinada a la gloria*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

- “Elogio de la mano” en Focillon, Henri (2010): *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, DF.
- Flusser, Vilém (1999): *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid.
- (2002): *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*, Síntesis, Madrid.
- Garbuno, Eugenio (2018): *Estética del vacío en el arte contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Han, Byung-Chul (2018): *Muerte y alteridad*, Herder, Barcelona.
- Henry, Michel (2007): *Filosofía y fenomenología del cuerpo*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Lizarazo, Diego (2004): *Iconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*, Siglo XXI, México, D.F.
- Marzal, Javier (2022): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985): *Fenomenología de la percepción*, Artemisa, México, D. F.
- (2010): *Lo visible y lo invisible*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Corpus*, Arena Libros, Madrid.
- (2006): *Noli me tangere*, Trotta, Madrid.
- Pallasmaa, Juhani (2014): *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2012): *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2022): *DISEMINACIONES. Semillas para el pensamiento arquitectónico*, Gustavo Gili, Barcelona.

- (2022): *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Pérez-Borbujo, Fernando, Crescenciano Grave (2014): *El cuerpo y sus abismos*. Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones; 7), México, D. F.
- Quignard, Pascal (2018): *La noche sexual*, Editorial Funambulista, Madrid.
- Quiroz, Marcela (2014): *La escritura, el cuerpo y su desaparición*. Coedición: 17/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.
- (s.f.): 'Prognosis' en "*La escritura, el cuerpo y su desaparición*". Documento digital en https://www.academia.edu/3067666/Prognosis_en_La_escritura_el_cuerpo_y_su_desaparici%C3%B3n Última revisión el 5 de octubre de 2025.
- Raich, Llorenç (2015): *Fotografía y motivo poético*, Casimiro Libros, Madrid.
- Redeker, Robert (2018): *El eclipse de la muerte*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Richir, Marc (2016): *El cuerpo (seguido de «la verdad de la apariencia»)*, Brumaria, Madrid.
- Rouillé, André (2017): *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, Herder, Ciudad de México.
- Sarmiento, Ricardo (2018): *Haptopías. Cartografías de los sentidos*, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Schnaith, Nelly (2011): *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, La oficina ediciones, Madrid.
- Schumacher, Bernard (2008): *Muerte y mortalidad en la filosofía contemporánea*, Herder Editorial, Barcelona.
- Soní, Araceli (2011): *Trilce a la luz de la hermenéutica simbólica. Propuesta metodológica para el estudio poético*, UAM-Xochimilco, México, D.F.

Vargas, Gabriel (2008) “La fotografía como mensaje y significación” en Elizondo, Jesús (comp.): *Intersemiótica: la circulación del significado*, Universidad Iberoamericana, México.

Warr Tracey y Amelia Jones (2006): *El cuerpo del artista*, Phaidon, Londres.

Yalom, Irvin (2021): *Mirar al sol. La superación del miedo a la muerte*, Editorial Planeta Mexicana, Ciudad de México.

Yates, Steve (2002): *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.

Zafra, Zakarías (2019): *Maquinaria íntima: Cuerpo/Exilio/Memoria/Palabra*, Book Depot, Estado de México.

Zambrano, María (2016): *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.

Zamora, Fernando (2019): *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Catálogos de exposición

La parte más bella (2017), catálogo de la exposición (Museo de Arte Moderno, 2017). Secretaría de Cultura, Ciudad de México.

Revistas

Mier, Raymundo (2013): “La chambre claire, de Roland Barthes: la singularidad de la imagen y las afecciones de la desaparición” en Lizarazo, Diego y José Alberto Sánchez (coordinadores): *ROLAND BARTHES. Tiempo y fotografía en la cámara lúcida*. Versión, Estudios de comunicación y política. Número especial 2013. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Woolf, Virginia (2024) “Sobre estar enfermo” (fragmento) en *Enfermedad*. Revista de la Universidad de México. Núm. 907, Nueva época.



Tesis

Reyes Santiago, Fernando, sustentante *CUERPO – DESIGNIO – ESPACIO*.

Reflexiones desde la Filosofía del Diseño y las Metáforas del Cuerpo / 2023

Recuperado de

https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/456UHY11XM5AQ37YQ6MQVBIQH822DCBFANUXDQ5B2PXHMGU2IJ-04449?func=full-set-set&set_number=137981&set_entry=000001&format=999

