



El ensayo fotográfico, otra manera de narrar

*Alejandro Vásquez Escalona**

Resumen

En esta investigación se indaga sobre las particularidades de este género como posibilidad para hacer relatos con fotografías fijas. Se parte del estudio y reflexión sobre el ensayo literario, de anotaciones, declaraciones y comentarios fragmentarios de fotógrafos con destacada trayectoria acerca de esta forma de narración visual, para estructurar el corpus teórico. En esta investigación acerca del ensayo fotográfico, se propone una especie de bitácora a seguir en el proceso de indagación y construcción de este discurso visual, que se inicia con la idea temática o conceptual, pasa por un método creativo cercano a la antropología visual, a la deconstrucción de los ciclos vitales en la dinámica de la realidad que se aborde. Este viaje creativo se completa con la edición del ensayo, que sería la organización terminal de las imágenes fotográficas para que como conjunto adquieran sentido.

Palabras clave: Ensayo fotográfico, narración visual, narratológica, fotografía fija.

The Photographic Essay: Another Way to Narrate

Abstract

This research investigates the particularities of this genre as a possibility for telling stories with still photos. It starts with study of and reflection

Recibido: Abril 2011 • Aceptado: Julio 2011

* Universidad del Zulia, Venezuela. E-mail: acuantola@gmail.com

tion on the literary essay, notes, declarations and fragmentary comments by outstanding photographers regarding this form of visual narration, to thereby structure the theoretical corpus. The study about the photographic essay proposes a kind of log to follow the process of investigating and constructing this visual discourse, which begins with the thematic or conceptual idea, passes through a creative method close to visual anthropology, to the deconstruction of life cycles in the dynamic of reality being approached. This creative journey is completed with editing the essay, which will be the final organization of the photographic images so that they acquire meaning as a whole.

Key words: Photographic essay, visual narration, narratological, still photography.

El reconocimiento evidente del ensayo como género dentro del ámbito de la fotografía es relativamente reciente. Fue Eugene Smith quien propone la denominación de *photo essay* (foto ensayo) durante el desarrollo de su trabajo fotográfico sobre la población de la Bahía de Minimata, en Japón entre 1971 y 1975, villa de pescadores contaminados por el mercurio vertido por la empresa Chisso Corporation (Ledo, 1998). Smith ubica el *photo essay* desde un resumen de principios y maneras de abordar el trabajo fotográfico: observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión.

El ensayo fotográfico desde esta mirada sería la asunción del fotógrafo como autor con una autonomía de creación bastante amplia. Esa sería su gran diferencia con el *picturestory* (el reportaje fotográfico) que serían imágenes seleccionadas casi siempre por el editor gráfico, jefe de fotógrafos o cualquier otro directivo de la publicación, a lo máximo el fotoperiodista podría, en ocasiones favorables, emitir opinión sobre la estructuración del relato visual.

Smith haría esta diferenciación sin ambages. “Creo que un reportaje fotográfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las

fotos una coherencia que no creo que usted encuentre con frecuencia en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de reportaje fotográfico” (Hill y Cooper, 2001:246). Anterior a estas precisiones en la voz de un maestro de la fotografía como Eugene Smith, era frecuente oír hablar de reportaje fotográfico, aún para denominar investigaciones fotográficas densas con larga narrativa. O mencionar como ensayo a cuatro o cinco fotografías surgidas más del azar que del desvelo creativo y escudriñador sobre circunstancias o acontecimientos que han enamorado al fotógrafo. Seguramente aún sigue ocurriendo. Satisfactorio es investigar, indagar. No habitar en permanente círculo.

Visto de esta manera, el ensayo fotográfico es una narración visual larga. Es la novela en la literatura expresada en fotografías. Un conjunto de más de diez (10) imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación, donde ha arañado para encauzar un relato visual que enamore.

Smith conviene que el proceso de indagación en el ensayo está asociado a la observación participante. El fotógrafo no es el sujeto que revuelve la vida de unos seres y acontecimientos que serían su objeto de investigación. Al contrario, se esmera en la búsqueda del otro, en el encuentro en condiciones de similitud como posibilidades de autenticidad. Desde métodos de búsqueda, de análisis y comparación aprendidos desde disciplinas como la antropología y la sociología (Ledo, 1998). Entre estos métodos se incluirían los trabajos de observación en el ámbito a fotografiar, diversidad e interés de las fuentes, historias de vida, relatos orales sobre hechos históricos. Aunado a esto, convivirían en el trabajo de indagación visual del fotógrafo asuntos manifiestos como la necesidad del otro, disposición para la alteridad que difuminaría las líneas de separación entre sujeto y objeto, su participación en lo observado y su inmersión en la realidad que se va a representar en imágenes, especie de visados para reconocerse en la otredad.

El fotógrafo entablaría un diálogo con la alteridad, la traduciría y enunciaría como discurso en imágenes “y es en ese trayecto que el trabajo de campo adquiere su significación como observación participante, es el encuentro y desencuentro de culturas que se implican dialécticamente para convencerse de su existencia...nos damos cuenta de la imposibili-

dad de uniformar en su totalidad al mundo, cuyas invenciones e imaginarios nos invaden a cada momento” (Pérez Taylor, 2003: 145).

El ensayista honesto se asumiría como una especie de antropólogo visual al reconocer formas de existencias distintas a las suyas que alimentan su conocimiento. Al acercarse al convencimiento de que la otredad es la lectura de su propia similitud. El otro por si mismo es la imagen que tenemos frente a nosotros (Pérez Taylor, 2003) y de la que debemos descubrir lo que es rutina en ellos- las marcas, los enunciados, la heurística y una gran cantidad de emanaciones sociales que recrean a la sociedad, que fotografiaremos como una posibilidad de descifrar, traducir, explicar e interpretar todo lo que se tiene enfrente, lo que nuestros ojos ven y procesan, lo que oímos, sentimos y vivimos.

Solamente navegando en las profundidades de lo cotidiano de lo que fotografiamos: mirando, anotando, reflexionando sobre la reiteración de los ciclos de la vida diaria, podremos acercarnos a una representación visual donde palpite el aliento vital que arrase con los artificios, con el extrañamiento y el mirar exótico del turista. Del curioso buscador de lo casuístico, buceador en los mares de la suerte. En los jagüeyes enturbiados del azar.

El ensayista denso y apasionado, recupera los zigzagueos de la vida diaria. Hace de la observación respetuosa su más cercano acompañante. Mira antes y al decidirse a fotografiar, sabe que en la familia a retratar la cena se sirve a las seis de la tarde, que una luz mercuriosa entra sobre el comedor y tantea el rostro de los comensales. Ya se encargará de encerrarla como piel de un encuadre que les haga un guiño a sus observadores futuros. Ha visto cómo danzan los brazos empuñando utensilios metálicos que trinchan los alimentos para viajar a las bocas respectivas. Sabe cómo se mueve ese ritual alimentario en ese grupo familiar que pudiera ser junto a otros, muestras del resto de la comunidad en estos quehaceres.

El fotógrafo, al hacer sonar el cliquear de su pequeño baúl de seducción, conoce que los paisanos se reúnen en el bar del pueblo o la ciudad desde las ocho de la noche y más o menos sabe quiénes llegan primero. Cómo abordan el goce de una cerveza en el juego de dominó o de billar. Y cuándo se marchan a sus hogares después de creerse desde sus conversas con los amigos, el héroe, el villano duro o al enamorado ineludible de mujeres escandalosamente hermosas. Mirar antes. Mirar durante el proceso y mirar después, pareciera encaminar al fotógrafo al

acercamiento de lo escarbado debajo de los resuellos de la vida que simulan no ser tan novedosos. Y se reiteran para esperarlo con su máquina representadora de gente y mundo. De sentimientos. Posiblemente para aposentarse como imagen novedosa.

Seguramente, los ensayos fotográficos que han sobresalido por su calidad han surgido desde largos ciclos de trabajo y desde este abordaje. Así fueron las experiencias de Eugene Smith. En la convivencia prolongada se aguza el ojo para absorber con fluidez la vida que transcurre. Se estira el alma para cobijarnos junto al otro cuando desentrañamos sus imaginarios y éste a su vez, abraza los nuestros. En la mayoría de los casos, esto es así, en cuanto al tiempo que debería dedicarse a esta clase de indagación visual. Sin embargo, habrá ensayos que surgen de observaciones e investigaciones anteriores a la realización de las fotografías. O de una pertenencia del fotógrafo habitante en términos literales de esa comunidad y las imágenes deban hacerse en un período corto, por las condiciones como se produce el acontecimiento y que pudiera ser irrepetible. En estas condiciones la maestría del fotógrafo para registrar en breve tiempo unas circunstancias y su esencia vital, sería lo imprescindible. El ojo certero. La familiaridad con lo mirado.

Al acercarnos a la libertad creativa y la unión de emociones y reflexiones como elementos en el abordaje del ensayo fotográfico propuesto por Smith, asumiremos que el fotógrafo ensayista reflexiona desde sus imágenes sobre la vida e introduce su vida en la reflexión. La cámara fotografiadora es una especie de mediadora en este proceso. La fotografía que queda como huella de esta vivencia, es la apariencia de lo vivido por el fotógrafo, porque al ver esa imagen, reiteramos aquello de que “la apariencia del mundo es la confirmación más amplia posible de la presencia del mundo continuamente proponiendo y confirmando nuestra relación con esa presencia, que alimenta nuestra razón de ser” (Berger, 1998: 126). La fotografía se mostraría como la presencia postergada del momento de la mirada del hacedor de imágenes.

El fotógrafo, al participar honesta y visceralmente del mundo sobre el que reflexiona, lo hace movido casi siempre por la empatía y el enamoramiento que lo acerca a las circunstancias escudriñadas con su aliento, con su mirada y sus afectos. Mundos y haceres que repiensa y representa en fotografías. Impunemente empuñaría su máquina enjauladora de imágenes sin que el vaho anestésico del encargado de este su trabajo lo

asalte desde ningún lugar. El fotógrafo asume absolutamente su investigación. Si es financiada por alguien, éste mira al fotógrafo como autor, como un creador. Y le autentica la libertad de enfrentarse en la brega con sus molinos de vientos. Eso signó los ensayos fotográficos emblemáticos del siglo XX.

Nos arriesgamos a sostener que cada ensayo fotográfico de profundidad, huele o roza lo autobiográfico desde imágenes alegóricas de la vida del fotógrafo. La metáfora, el símil visual, entre otros, serían enlaces, entroncamientos entre lo fotografiado y el autor que mira por la máquina fotografiadora y siente desde el silencio de su vida de armador relatos visuales. "Los ensayos quieren siempre exponer en público la verdad común de una experiencia personal. En este sentido quieren convencer de algo. No seducir como los aforismos, ni reducir como los tratados: quieren justamente convencer...Por eso dije antes que el ensayista se fía de la videncia más que de la evidencia, porque le ocurre como al hombre invisible: su desnudez no lo muestra, lo muestran, en cambio, las vendas enredadas en su cuerpo...el Yo que el ensayo da como divisa es invisible en el ensayo mismo, que sólo puede mostrarlo al sesgo, en la valoración que hace de su intimidad" (Segovia, 2003: 223).

El ensayo fotográfico es evidencia de un compromiso del fotógrafo consigo mismo. Incluso cuando aparenta ver la vida sin compromisos, esto ya lo compromete con su propio imaginario de supuesto desarraigo. O de sedentario que husmea los solares vecinos para verse como uno más de ellos. Su pensar, seguramente se entreteje en una red donde habitan miles de seres humanos con visiones que comulgan de cerca con sus fotografías, aljibes de su forma de ver el universo. Y con la manera de armar sus historias. Es su visión, su compromiso lo que comparte con otros al hacerlos participar de su discurso visual. Del amasijo de relámpagos habitando en sus fotografías. Del vaho de ilusiones meciéndose en el columpio de sus imágenes.

Del ensayo fotográfico y su viaje creativo

Abordar el hacer de un ensayo fotográfico es doblar el silencio de la mirada. Aguzarla sobre un asunto particular de la vida. Sentir un hervidero que se desplaza por nuestros ríos interiores donde navegan seguramente lagartijas de colores y cientos de habitantes subjetivos que posible-

mente ayuden a empujarnos a contar algo en imágenes fotográficas. Es una sed por compartir nuestros aposentos de fabuladores visuales. Es dar cobijo a las discontinuidades de la memoria desde la fotografía.

El ensayo fotográfico, similar al literario, se descuelga de una tesis o premisa que el autor desarrollará (Herrera, 1989). El fotógrafo desplegará su capacidad creadora para argumentar con análisis, reflexiones e interrelaciones el universo que escudriñará visualmente para alumbrar el discurso ante sus semejantes. Esto lo abordará con un tratamiento lo más personal posible. Y será la huella troquelada de olor autoral. En este proceso, el fotógrafo describirá, narrará, pero sobre todo interpretará en imágenes su encuentro con el otro, a quien hace cómplice al ofrendarle a la fotografía como mediadora. Como vasija que empoza su imaginario.

En el proceso de creación de un ensayo fotográfico sucede algo similar a esto: un día o una noche, se nos ocurre una idea, o pensamos en algún tema para fotografiarlo. Algunas veces nos atormenta por un tiempo. Lo cargamos ahorcado en los hombros y el corazón hasta que podemos guardarlo en nuestra caja de recuerdos o sopesamos nuestras posibilidades creativas y materiales y decidimos hacerlo. Determinamos qué superficie del universo pensado cubriremos fotográficamente. Seguramente nos planteamos una premisa argumental sobre la forma cómo abordaremos el tema o idea a trabajar, es decir cuál es el tratamiento creativo que daremos a la indagación visual que asumiremos. Si la investigación la desarrollamos en un mercado, buscaremos tener cierta claridad sobre qué aspectos del lugar trabajaremos, por decir algo, el color en la dinámica del mercado o si lo hacemos en términos generales. Y aún sí abordamos esta última posibilidad, existirá una premisa subjetiva que si poseemos suficientes méritos como fotógrafo e investigador, marcará el resultado final del ensayo. Esta premisa tiene que ver con la forma cómo vemos el mercado. Con nuestra visión subjetiva: ¿Es un mercado donde se acumula la violencia y lo sórdido? ¿O es un sitio bucólico para el encantamiento de los turistas o forasteros que lo visitan? ¿Cómo vemos definitivamente ese lugar de convergencia de los habitantes de la ciudad? Después de todo, esto tiene que ver directamente con la visión personal del fotógrafo y será la que impregne al conjunto de imágenes que finalmente se seleccionarán, con el halo autoral, ese asunto resbaladizo y casi intangible, que está indisolublemente asociado a un estilo. A unos rasgos personales adheridos a cada fotografía o por lo menos al ensayo como unidad expresiva visual.

El proceso de realización de un ensayo no marcha en línea recta, sino en zigzag. Se nos ocurre que está más cercano al mundo de lo subjetivo, de la búsqueda por intuición. De la videncia más que de la evidencia. Del rastro más que de la prueba porque “a decir verdad, todo en el ensayo tiene que ver con las veleidades del autor que son sin duda aceptables en el ensayo, pero que no lo serían en una obra gobernada por un método, por cualquier método... porque en cuanto a género, el ensayo permite y hasta alienta la diversión la distracción (verterse en otra cosa, traer a otra cosa), aunque lo haga siempre alrededor de un centro... ese centro puede verse como un estilo, un interés o un gusto, porque un ensayista habla siempre a su manera sobre lo que le interesa o le gusta pero también porque esas tres cosas expresan su subjetividad” (Segovia, 2003:229). Su escritura es una especie de autoalabanza.

Cuando hacemos alusión a que pareciera que lo primero que sucede en la antesala del ensayo es la reflexión sobre un tema o idea para su abordaje, posiblemente, estamos entendiendo que hay dos grandes opciones para hacerlo: desde lo temático espacial donde predominará lo referencial, lo narrativo, obviamente cabalgando sobre las posibilidades alegóricas de la fotografía, es el mercado y lo que ocurre cotidianamente es ese espacio lo que interesa al fotógrafo. Es la temática por sus rasgos emblemáticos lo que seduce al ensayista, independientemente del tratamiento que le impregnará para dejar su rastro personal. Para dejar la videncia de una forma de querer, despreciar o ser indiferente por el mundo que se fotografió. Donde se habitó como fotógrafo, como humano.

El otro camino a seguir, pudiera ser el ensayo desde la idea, desde lo conceptual, donde se entiende que el “ensayo es a menudo una miscelánea, un conjunto cohesionado más por el estilo, el interés o el gusto del autor que por la unidad temática” (Segovia, 2003:270). Al fotógrafo lo mueve la voluntad de escudriñar y apresar, en un futuro ensayo, sus ideas visuales sobre el erotismo o la soledad de la urbe, entre otros, son asuntos más intangibles que nos exigen una mirada más reposada y extendida en el tiempo, donde pudiéramos sentir que caminamos bordeline, al borde del abismo. Las barandas de seguridad no las apreciamos tan cercanas y por tanto el riesgo de perdernos es mayor. El riesgo de no poder recoger en el ensayo, un sentimiento que navega en unos espacios, es cierto, pero que estos escenarios son apenas matices de lo que nos interesa fotografiar. De lo que nos proponemos compartir con otros.

La primera proposición de cómo abordar el ensayo fotográfico que hacemos, está asociada en muchos casos a lo que denominamos la búsqueda del exotismo, es decir, al viaje que nos conduciría al encuentro con lo poco visto. A ver de cerca la otredad en lo no cotidiano. Es un rasgo acentuado de la fotografía desde su nacimiento. La aventura, la necesidad de explorar universos insólitos animaba y sigue animando a muchos fotógrafos. La mayoría de las fotografías publicadas en revistas ilustradas como *Life* y *Nacional Geographic* posiblemente son la mayor expresión de esta visión de la fotografía y el ensayo.

La otra vereda para indagar fotográficamente en el ensayo, vale decir, desde lo conceptual, algunas veces, viaja en asiento compartido con lo que denominaremos la mirada interior, la reflexión personal de lo cercano y aparentemente intrascendente. Esta manera de contar visualmente tiende a poseer más acentuados los rasgos autobiográficos, el latido de los sentimientos cercanos.

Del corazón. Puede estar asociada a la pequeña historia. Al universo personal del fotógrafo. Puede expresarse como ensayo o en forma de reportaje fotográfico. Tal sería el caso del fotorreportaje realizado por Larry Towell sobre su familia, ganador del segundo premio en la sección *Vida Diaria* de la *World Press Photo* en 1995. La *World Press Photo* es una prestigiosa organización independiente holandesa para el fomento de la fotografía de prensa internacional, fundada en 1955.

Larry Towell es un fotógrafo canadiense, miembro de la agencia de fotografía *Mágnun* (*Mágnun Photos*). Su fotorreportaje premiado lo denominó *Álbum familiar*, está conformado por seis fotografías donde aparecen representados su esposa Ann, a quien vemos en una camioneta *Chevrolet* de los años cincuenta estacionada en una carretera de la granja, dando de comer una pera a su hijo Isaac. En otras fotografías, vemos a sus hijas, Naomi junto a Sarah que revisan las vacas de la familia. Sarah, de unos 13 años desnuda sobre la cama se cambia la ropa interior; Isaac, jugando con su gato y Moisés entre un sembradío de flores, en su coche de bebé y el depósito de la leña cubierto por la nieve dejada por una tormenta.

Otra experiencia clásica similar en la fotografía es el ensayo de Eugene Smith sobre su hija Juanita en 1974. Este mazo de fotografía, posee una extraña clase de intimidad y al que Smith, se refiere con cariño: “El ensayo sobre mi hija fue fácil porque me limité a mantener mis cámaras

cerca, y buena parte del asunto se hizo mientras probaba película. La seguía y la fotografiaba. A ella no le molestaba, porque generalmente yo entraba en sus juegos. Cuando se publicó en la revista *Life*, comenzó a recibir correspondencia de admiradores desde todo el mundo. Hasta recibió regalos desde Japón” (Hill y Cooper, 2001:256). Y Juanita contenta. Entendía que la ilusión vital se adhería a sus fotografías.

En estos ensayos de cercanía, lo personal, además es la ciudad donde habitamos. Nuestra familia. El barrio o la zona residencial que nos cobija, donde se acurruca nuestras ilusiones cotidianas. Nuestros desgarramientos de tristeza o soledad. Nos mueve más una idea ambigua que nos acerca a tenderle una celada a esamentada atmósfera, que se bambolea en esos espacios vividos. En estas indagaciones fotográficas, diciéndolo con la voz de Rosita, inquilina de la novela *Desayuno en Tifany*’s de Truman Capote, recogeríamos de los charcos de luz y sombra, lo que nos perturba, encandila o enamora: “como si te estuvieran espolvoreando el corazón con pimienta, como si por la venas te nadaran pececillos” (Capote, 1989: 121). Como si pescaras caballitos del diablo o versículos del Génesis para llenar la caja clikeadora de las apariencias. De las ambigüedades de tu vida como retratador. Como palabreador de visiones.

Hablar del mundo desde la narrativa fotográfica, parece estar más cerca de las videncias y más lejano de las formas acabadas. Del raciocinio metodológico estructurado como un posible lenguaje cerrado. Participar de la interpretación o edición de un ensayo fotográfico, es decir, de su producción y luego su lectura, lleva más olor a intuición soportada en el bagaje cultural de lo visual de quién lo hace que de un aletargado mide, pesa y comprueba. Esto lo alumbraba sin concesiones Roland Barthes desde su decir: “Cada vez que al avanzar un poco con un lenguaje, he sentido que su sistema consiste en, y así se desliza hacia una especie de reduccionismo y desaprobación, me he ido silenciosamente y he mirado en otro lado” (Barthes, 1981: 217). Así sea.

Un rastro de esta forma de entender el discurso fotográfico dejado por este semiólogo es su obra máxima “*La Cámara Lúcida*”, donde nos tienta a sentir la narración visual fotográfica, se despereza desde la ambigüedad que acompaña a las apariencias de la realidad citadas por la fotografía como huella del mundo.

Necesitamos hablar de estos asuntos desde los alientos dejados por Barthes, pero guiándonos por el celaje de uno de sus mejores intérpretes

Jhon Berger, fotógrafo y estudioso de la teoría del arte. Berger nos propone que todas las fotografías son ambiguas y han sido arrancadas de una continuidad que es el devenir del universo expresado en historia si es suceso público o en historia personal. Y sería esa ambigüedad la generadora de las revelaciones de lo narrado.

Al estar ante la presencia de unas imágenes que no surgieron de un contexto personal o cercano de quién la mira, reconocemos un mundo de ambigüedades por muy referenciales que sean las fotografías vistas: Un ensayo sobre una mujer que lleva un vestido negro y montada sobre una bicicleta, pastorea sus ovejas, luego asume sus labores domésticas dentro de una vivienda modesta de campo. No sabemos quién es la mujer ni el lugar dónde habita. La memoria se encargará de establecer las conexiones con la vida anterior de quién mira. La vecina que habitaba una casa azul cerca del mar hace 15 años, poseía y manejaba una bicicleta. “La visión de cualquier cosa o suceso aislado entraña la visión de otras cosas o sucesos. Reconocer una apariencia entraña el recuerdo de otras apariencias y estos recuerdos a menudo proyectados como expectativas, siguen calificando lo visto mucho después de la fase primaria de reconocimiento” (Berger, 1998:116). Ni se pesa, ni se mide. Es como un suspiro del alma.

Es la memoria cultural la encargada de empujar desde las interconexiones personales anteriores, la marcha del relato. De esta manera, cuando miramos un grupo de fotografías (un ensayo), esperamos con la impaciencia correspondiente, el surgimiento de una revelación. De una bocanada de luz que encienda la memoria y se inicie el entretejido de relaciones visuales de nuestro pasado y del pasado de las imágenes, es decir, cuando fueron tomadas, y el presente cuando las miramos en forma de ensayo posiblemente o como fotografía solitaria.

Después vendrán algunas explicaciones de las imágenes miradas que seguramente generaran otras búsquedas de nuevas revelaciones. Para nuevos entroncamientos sinápticos. Para nuevos saltos metafóricos. Mirar la ambigüedad que surge de la discontinuidad empozada en la fotografía, buscar las revelaciones desde nuestro telar de la memoria para ir al encuentro de otras indagaciones, sería el fluir de este cause escurridizo del relato fotográfico que abjura del esquema, de la estructura, especie de bastón de invidente de lo z creativo.

Disfrutar de esta manera de mirar sería compartir que las apariencias contenidas en la fotografía son oraculares (Berger, 1998) y poseen la

capacidad de insinuarse más allá de los fenómenos que muestran y, sin embargo sus insinuaciones nos serían obstáculos para refutar o deslegitimar cualquier lectura comprensiva. La revelación oracular, sería oída como un significado personal. Depende de la búsqueda o necesidad de quien la escucha. La voz del oráculo la oíríamos solos aunque tengamos compañía. Es posible que miremos las fotografías que nos ocupan, encirculados como remolino de gente que se mece en este columpio de la mirada en apariencia colectiva, con todo, en esa especie de trance de indagación visual, habitamos en solitario. Viajamos al encuentro de la revelación que esperamos aparezca como luciérnaga entre los cujisales arraigados en la pradera de la ausencia, en la planicie del imaginario individual donde habitamos.

Un proceso parecido, pero no igual, viviría el fotógrafo (Berger, 1998) porque éste sabría que una fotografía simplifica desde el encuadre, la tonalidad, la profundidad de campo, la interpretación del flujo del tiempo y la incorporación de otros elementos retóricos de la fotografía necesarios para esa simplificación al citar lo real para aumentar la legibilidad de su discurso visual. Su mirar sería menos azaroso. Buscaría persuadir a quienes miren para que se concedan casi simultáneamente un pasado y un futuro cobijado en el embalse de fotografías miradas: el pasado traería la revelación. El futuro pretendería dar la explicación.

La fotografía, otra manera de contar

Al hacer una síntesis podríamos sostener que la fotografía es una cita, una representación, una apariencia de la realidad (Berger, 2002). La fotografía rompería con la continuidad de lo real. Esa discontinuidad contenida en la imagen fotográfica es el origen de su ambigüedad. Tal ambigüedad disminuiría si lo narrado en las imágenes surge del imaginario cercano a quienes intentan interpretarlas.

La discontinuidad contenida en las fotografías, preservaría ciertos rasgos de las apariencias lo que permitiría su interpretación, un acercamiento a una cierta coherencia sincrónica que provocaría ideas. Estas serían una especie de entendimiento inicial de las revelaciones, es decir, el surgimiento de una lucidez individual sobre el discurso visual que presenciamos.

En el libro “Otra manera de contar”, sus autores, Jhon Berger y Jean Mohr, nos muestran un ensayo fotográfico de unas 150 fotografías

sobre la vida de una anciana. Conocen que estuvo en las dos Guerras Mundiales. Que es soltera, vive sola en los Alpes ingleses y trabajó como sirvienta en la ciudad.

Este ensayo no es testimonial. Sus autores, lo estructuran apoyándose en posibles recuerdos, sueños, creencias de las cosas que pudieron sucederle o desear vivir una mujer. Incluyen, además, varios retratos de la anciana en diversas circunstancias, pero en el ensayo viajan, la fotografía de una niña de unos siete años que escribe con tiza en un pizarrón (no es la anciana cuando niña), osamentas en un campo de concentración nazis, calles de una ciudad, imágenes surrealistas y metafóricas, entre otras.

La vida de la anciana es contada a través de suposiciones visuales de los fotógrafos, es como un viaje de la memoria y de los sueños: “No existe una sola interpretación “correcta” de esta serie de imágenes. Intenta seguir las reflexiones de una anciana mujer sobre su vida. Si se le preguntara de repente ¿en qué está pensando?, ella inventaría una respuesta simple, porque la pregunta cuando se torna seriamente, se vuelve incontestable. Sus reflexiones no las puede definir ninguna respuesta a una pregunta que empieza con ¿Qué? Sin embargo, ella estaba pensando, reflexionando, recordando y lo hacía de una manera consecutiva. Intentaba comprenderse a sí misma para sí misma” (Berger, 2002:133). Esta otra forma de narrar visualmente en el ensayo, no es una secuencia, no es lineal, generalmente no necesita texto que alivie la ambigüedad contenida en las fotografías (Berger, 2002). No hay orden espacio temporal. No existe una evidente línea argumental. Quien mira y desmonta el ensayo, es libre para avanzar en cualquier dirección. Lo vital anida en la presencia de una situación intangible que nos anima a seguirle el rastro a la tensión, al desarrollo del relato visual. Esta sería una manera de narrar sugestiva, sencilla en apariencia, pero endiablidamente compleja cuando nos embarcamos en su tren para relatar el viaje por las inmediaciones de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1981). **La cámara lúcida**. 3º edición. Traducción Joaquín Sala Sanahya. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Berger, John (2002). **Mirar**. 3º edición. Traducción Pilar Vázquez. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Berger, John y Mohr, Jean (1998). **Otra manera de contar**. 2º edición. Traducción Coro Acarreta. Murcia, España, Editorial. Mestizo A.C.

- Capote, Truman (1985). **Desayuno en Tifany's**. 1º edición. Traducción Agustí Bartra. Barcelona, España, Editorial Bruguera S.A.
- Herrera, Earle (1989). **El reportaje, el ensayo. De un género a otro**. Editorial Equinoccio, Caracas, Venezuela, Universidad Simón Bolívar.
- Hill, Paúl y Cooper, Thomas (2001). **Diálogo con la fotografía**. 2º edición. Traducción Homero AlcinaThevenet. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Ledo, Margarita (1998). **Documentalismo fotográfico**. 1º edición. Madrid, España. Editorial Cátedra S.A.
- Pérez, Taylor (2003). "Por una antropología simbólica". En Liliana Weinberg (coord.), **Ensayo, simbolismo y campo cultural** (pp. 103-127). México, Unam-Conacyt.
- Segovia, Francisco (2003). "Montaigne y el pudor". En Liliana Weinberg (coord.), **Ensayo, simbolismo y campo cultural**. México, Unam-Conacyt.