



Diego Lizarazo Arias
La fotografía y el otro.
Cuerpo y estética del retorno
Secretaría de Cultura Federal de México,
2022, 164 pp.

Paula Sánchez Mayor
Universidad Complutense de Madrid
paulasanchez1995@hotmail.com

En 2022 apareció el libro *La fotografía y el otro*. Lo leí con el ánimo de asistir a un diálogo desde los márgenes. Unos márgenes que no son solo los del texto, sino también los de las fotografías, unos márgenes que toman la forma del marco y del encuadre. En definitiva, unos márgenes que proponen una interpretación y plantean unas cuestiones.

Este ejercicio «marginal» –por seguir con el juego de palabras– consigue, por un lado, hacer explícito el marco de creación de comprensión de las fotografías a la manera en que Butler lo expresa a propósito de lo llorable y lo no llorable: «un tipo de encuadramiento conceptual que organiza un campo de sentidos al que responden ciertos individuos, ciertas vidas, y del que otras quedan fuera» (58);¹ y, por otro lado, cuestiona las posibilidades de que lo acaecido en la fotografía trascienda ese marco, como dice el autor en diálogo con Susan Sontag: «la cuestión entonces no sólo radica en que la imagen conmueva, sino en lo que la gente hace con dicha conmoción: encausarla o disolverla en el tiempo» (42). La fotografía conmueve, es decir, sale de su encuadre, de su marco, involucra al otro, a la alteridad en un movimiento mediado por ese «con» que se adhiere a «mover» y que implica que, ya sea que la conmoción perdure o se diluya, la fotografía no deja de poner en relación al menos dos realidades y, por tanto, varias temporalidades, tal y como se explica en el segundo capítulo.

Comprender la fotografía como un dispositivo capaz de trascender su marco de interpretación, o mejor dicho, un dispositivo cuyo marco interpretativo no es unívoco, es decir, que «la interpretabilidad es un campo en disputa, no un territorio sólo pette-

1 Cuando se indique únicamente la página se entenderá que la cita pertenece al libro *La fotografía y el otro* de Diego Lizarazo.

neciente al poder oficial» (64), permite ver en ella un objeto movilizador, en el que el movimiento de la emoción no se queda en una suerte de sentimentalismo pasajero y naif, si no que alcanza el plano político, como dice Lizarazo, «la foto, en algún punto puede hacer posible una indignación signada políticamente» (68). El margen que enmarca la fotografía tiene, como el lenguaje, la característica de la indeterminabilidad del juego, del doble, triple o múltiple sentido. A propósito de este marco, más allá de la explicación de Butler, este marco o margen que no puede sino ser poroso, se me viene a la mente alguna cita de Derrida acerca del *parergon* y creo ver cierta similitud con el trabajo que vemos en el libro de Lizarazo cuando el filósofo francés dice que

La filosofía quiere inspeccionarlo y no lo lograr. Pero quien produjo y manipuló el marco pone todo en obra para borrar el efecto del marco, lo más a menudo naturalizándolo al infinito, entre las manos de Dios. La deconstrucción no debe ni remarcar ni soñar con la ausencia pura y simple del marco (85).

En las páginas del libro acaece una suerte de deconstrucción del marco en el sentido que acabo de citar: no se trata de explicitarlo ni de borrarlo, sino de atender al efecto que produce. Tal efecto es, como señala Butler, el de «establecer unos cuerpos como dignos de duelo y otros como ajenos a ello» (73). Pero también, y esto es lo que resalta Lizarazo durante los capítulos segundo y tercero, el efecto de involucrar y transmitir el dentro y el fuera de la fotografía, lo dice el autor con las palabras de Butler que reproduzco:

Si podemos sentirnos persuadidos insistentemente es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida y, por ende, que ha habido una vida: es el momento inicial del conocimiento, una aprehensión, pero también un juicio potencial que exige que concibamos la capacidad de ser llorados como la precondition de la vida, la cual es descubierta retrospectivamente mediante la temporalidad instituida por la fotografía (75).

La fotografía está no solo enclaustrada por sus márgenes, delimitada y reducida a una interpretación que responde a su marco, sino que actúa, ella misma, como *parergon* en el sentido derridiano: «algo mixto de afuera y adentro, pero algo mixto que no es una mezcla o una semi-medida, un afuera que está llamado al adentro del adentro para constituirlo en adentro» (74).

Este diálogo, en el que el cuerpo y el tiempo son los protagonistas, entre la fotografía y su otro, su afuera que, como acabamos de leer, «está llamado al adentro», este diálogo, decía, no tiene como medio la voz, sino que la mirada. Introduciendo la mirada, Lizarazo hace aparecer el cuerpo en la fotografía de tal forma que escapa a la brutalidad de un reduccionismo voyerista o morboso. La mirada reside y remite siempre a un cuerpo y a su concreción, es decir, a un contexto, un espacio y un tiempo, que no por concretos se ven privados de la itinerancia y la comunicabilidad con otros cuerpos, espacios y tiempos. Es precisamente a esto a lo que remite la mirada cárnica y

la mirada textual. Me permito reproducir un pasaje un poco extenso en el que el autor habla de la mirada como comunicación:

Pero la mirada no sólo es un asunto del cuerpo propio, es, sustancialmente, una forma a través de la cual los cuerpos se comunican. La mirada no se cierra sobre sí, está constituida como puente para acceder a los otro y lo otro. Por ello, al ser la fotografía el resultado de una técnica que permite fijar la mirada. Es también una fuerza para dar cuenta del lugar del otro: de su cuerpo, su mundo e incluso, de manera especial, de su mirada. En la foto se suscitan, a su modo, los procesos y las relaciones de la mirada; las relaciones intersubjetivas e históricas del mirar. La mirada social se fija en la foto, pero también en la foto se despierta y habla la mirada que reta a dicha mirada social para, en ciertos casos, renovarla (81).

La mirada de un retrato necesita del artista (fotógrafo o pintor) para ser creada, para recibirla. ¿Hasta qué punto tiene sentido hablar de «mirada» en singular? La mirada es siempre compartida al menos entre dos, y por ello entre varios, pues en el *entre* dos hay siempre más de dos. Jean-Luc Nancy tiene un hermoso texto acerca de los retratos de Henri Cartier-Bresson en el que dice que

Cada uno se vuelve visible en esa mirada, *como* esa mirada que es la suya, pero que es la suya entregada, la suya que ya no le pertenece, dada, que sale de él y no de otra parte, ni vidente ni visible –ni siquiera para sí mismo–sino en sus miradas y como sus miradas. «H. C.-B.»² es todas esas miradas juntas y una por una, es una única mirada diseminada en centenares de miradas diferentes, todas aquellas a las que él se ha entregado para manifestar su misterio (*La partición* 266-267)

La entrega de la mirada no es unilateral. El retrato, cada cual, cada alguien, entrega su mirada a otro y ese otro, a su vez, entrega la suya. Henri Cartier-Bresson entrega su mirada a todos aquellos que fotografía y a la fotografía misma, es decir, a la exposición misma, al visor.

Habla así Nancy de la implicación del fotógrafo en la fotografía, pero ¿qué hay de la interpelación que la mirada y el cuerpo de la fotografía ejercen sobre quienes las miramos? Citando a Lizarazo, «podríamos decir que la fotografía tiene la capacidad de poner en juego una suerte de *fuerza de alteridad*: su capacidad de abrir un mundo en el que el otro real, corpóreamente concreto, nos interpela» (84). Se produce así, como dice el autor, una triangulación de miradas que trastocan el sentido lineal del tiempo para hacer converger, en un instante, temporalidades diversas.

La fuerza de alteridad irrumpe y nos pone ante lo otro planteándonos quizás la pregunta temida acerca de nuestra identidad propia. La fotografía nos da acceso, inaugura

2 Henri Cartier-Bresson.

la mirada y, con ella, como hemos leído, nos ofrece un puente hacia el otro. En palabras de Didi-Huberman, habría que decir que la imagen se estructura como umbral.³

Este alzarse de lo otro ante nuestra mirada provoca una sensación de extrañeza que, como dice Lizarazo «muestra que entre ellos y nosotros hay continuidades que no hemos estado dispuestos a aceptar» (85). La fotografía captura la alteridad y la presenta en tanto que tal, precisamente no pretende borrar esa distancia. Una distancia que es dada por la dilatación del tiempo y que cobra presencia en la fotografía. No habría que pensar que la fotografía trae un pasado bajo la ilusión de que se trata de un presente, sino que el pasado o, en cualquier caso, ese otro tiempo siempre diferido adviene en la fotografía con toda la carga de su distancia, estableciéndose un diálogo de miradas atravesado por distintas temporalidades que guardan cada una su posición y tensión respecto a las otras, por eso, como leemos en el libro,

el tiempo se hace imagen en la mirada empírica del fotógrafo que la produce. Esa mirada-texto se vuelve nuevamente mirada empírica en los ojos de su espectador que subsume, en su tiempo de fruición, el tiempo de la fotografía. Da curso a un acto de tiempo que allí estaba en el filo. Esa mirada que la imagen ahora despierta y anima es también, al ser vista, zona de incertidumbre, evocaciones, vínculos, valoraciones y sentimientos, de razones que el fotógrafo no puede calcular ni controlar (101).

Antes de terminar me gustaría hacer un apunte sobre el papel de la intimidad en algunas de las fotografías que el autor elige para comentar e ilustrar su propuesta teórica. Me centraré en la serie «La casa que sangra», de Yael Martínez, donde creo apreciar, ya desde el título, una invitación, alejada de todo pudor, a entrar en la historia de la familia del fotógrafo, literalmente es una invitación a entrar en su casa. No puedo evitar acordarme de la definición de Nancy de la intimidad:

«Íntimo» es el superlativo latino de «interior». Un superlativo es una forma que dice algo en su máxima potencia, e interior, en latín interior, significa «más adentro que». *Intimus* por lo tanto significa «lo más adentro».

Lo íntimo es lo más interior, lo más profundo, por lo tanto también lo más secreto, lo más reservado, lo más propio para mí. Tanto es así que puede ser mío sin que yo mismo lo sepa, sin poder explicarlo realmente.

Cuando digo «te amo», digo lo que es más íntimo para mí y para el otro porque lo toco en su intimidad (*Dieu* 89)

Yael Martínez nos permite, incluso diría que nos empuja a entrar a lo más profundo, dentro de su casa que es, en cierta manera, dentro de su cuerpo, o por lo menos dentro de algún cuerpo, ya que «entre la casa y el cuerpo –dice Lizarazo– hay continuidades:

³ «Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne-. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no sólo es alegórica-, que la imagen está estructurada como umbral» (Didi-Huberman 169).

en algún punto nuestras casas, en tanto que son realmente apropiadas, devienen extensiones de nuestro cuerpo» (119). Cabría preguntarse ¿qué pasa cuando nuestra casa no es realmente apropiada? ¿Cuando nuestro cuerpo no es realmente apropiado? En esos casos, en los que un cuerpo desaparece, en los que la casa es habitada por una ausencia, como ocurre en la familia del fotógrafo Martínez, en la que varios familiares han sido desaparecidos o asesinados, cuando eso ocurre, el gesto que puede responder es precisamente el de fotografiar dicha ausencia para así reapropiarse de ella.

Mediante la fotografía Yael Martínez «profana –como dice Lizarazo– la lógica institucional y retorna la fotografía de la persona amada a su sentido afectivo crucial: reafirma la conexión con ella, incluso y especialmente aquí, cuando el paradero de esa persona es incierto» (122). De esta manera, la casa crece hasta cobijarnos también a las y los espectadores, la intimidad que se nos ofrece recupera su condición de profundidad y afecto al hacernos partícipes de eso que, como dice Nancy, «puede ser mío sin que yo mismo lo sepa, sin poder explicarlo realmente». La serie «La casa que sangra» trata de mostrar eso que no puede mostrarse, la ausencia, la pérdida, la intimidad más profundidad, un dolor inenarrable.

También los artistas Gustavo Germano o Lucila Quieto que Lizarazo comenta en su libro nos ofrecen el acceso a esa intimidad suya. No puedo evitar pensar que estos artistas tienen el gesto de abrirnos la puerta de su vida mediante sus fotografías y que, de alguna manera, necesitan de nuestra mirada para alcanzar su intimidad. Estirando la analogía con la que abría este texto, accedemos desde el margen al otro de la fotografía, atravesamos el marco en una suerte de contagio entre el dentro y el fuera.

Referencias

- Arbus, D. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Aperture, 1972.
- Derrida, J. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2017.
- Lizarazo Arias, D. *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*. Secretaría de Cultura Federal de México, 2022.
- Nancy, J. -L. *Dieu, la justice, l'amour, la beauté. Quatre petites conférences*. Bayard, 2009.
- . *La partición de las artes*. Traducido por C. Rodríguez Marciel. Pre-textos, 2013.