



Photo by Steve Johnson on Unsplash

S.

SEMIÓTICA

Estrategias de aparición: la fotografía de Saul Leiter

ALEJANDRO NÚÑEZ-ALBERCA

Esto-ha-sido, esa es la conclusión a la que llegó Roland Barthes (1990) sobre la naturaleza inmanente de la fotografía y que bautiza como su *noema*, “un certificado de presencia” (p. 151). Podemos optar por una nomenclatura distinta, más próxima a la semiología que al estudio de la aparición fenoménica, y tomar esta aclaración, más bien, como *efecto de sentido*, una hermenéutica primigenia, algo ingenua quizá, sobre todo a la luz de las formas más recientes y voraces de trucaje digital.

Con ello debemos dar cuenta de otro aspecto: si hablamos de efectos de sentido, estamos ya en el terreno de las estrategias de significación, de las tácticas y las opacidades sígnicas (Fabbri, 1995). Es aquí donde la fotografía deja de ser una mera evidencia, una emanación directa de su referente, y pasa a articular un sentido. El propio Barthes (1990) no se niega a la posibilidad de que la imagen comunique, si bien advierte que dicha función no le es propia y le sigue por añadidura al momento de encarnar un mito, es decir, al momento en que evoca una serie de imaginarios sociales, los mismos que no hacen sino recordar el espacio de sentido sobre el cual se apoya esta particular forma de enunciación, tanto para servirse de él como para transformarlo (Abril, 2007; Lotman, 1998). Lo cierto es que vivimos rodeados de imágenes y cada una demanda de nosotros una particular forma de involucramiento, pero también una cierta competencia sin la cual no se podría interpretar ni reconocer su sentido, mucho menos los mecanismos de su puesta en discurso (de su *ejecución*, por usar otro término barthesiano).

Al mostrar, la imagen señala ya una ausencia, bien porque exhibe un elemento desaparecido hace mucho tiempo (como ocurre con las fotos antiguas), bien porque indica algo que ha quedado fuera de su campo visual o porque los elementos que sí capturó se hallan deformados. No obstante, lo ausente insiste, ya sea por el enunciado (*lo mostrado*) o por la enunciación (*el mostrar*); lo segundo es particularmente importante pues, en tanto medialidad, ninguna imagen puede darse el lujo de apartarse de sus condiciones de aparición (Alloa, 2021). Como se verá, ya no estamos en la noción

primigenia del *esto-ha-sido* barthesiano, pero tampoco podemos omitirla de los mecanismos de la comunicación visual, no si queremos hacerle frente a la lógica inmanente de la visualidad fotográfica donde sea y cómo sea que esta se manifieste.

La aparición como estrategia de sentido se halla al centro del trabajo de Saul Leiter (1923-2013), artista nacido en Pittsburgh, EE. UU., y que desarrollaría gran parte de su obra en Nueva York, a donde se trasladó en 1946 tras abandonar sus estudios de teología, con deseos de volverse un pintor (Saul Leiter Foundation, s. f., párr. 1). A través de las siguientes dos décadas, Leiter viró sus intereses a la fotografía, escogiendo las calles de Nueva York como su principal escenario. El viraje de la obra plástica al celuloide quizá se explique desde su misma formación artística: uno de sus amigos durante esos primeros años fue Richard Pousette-Dart, conocido expresionista abstracto cuyos trabajos se alejan de la representación figurativa convencional, algo que en apariencia resulta contradictorio con el arte fotográfico, el cual, supuestamente, se halla muy próximo siempre a su referente.

Lo último es importante de mencionar en tanto ofrece una pista acerca de la sensibilidad de Leiter al momento de retratar el mundo a su alrededor. Pese a tener un catálogo de pinturas, fotografías en blanco y negro y foto-pinturas, es en su fotografía de calle (*street photography*) que debemos detenernos para hallar los elementos más sutiles de su sintaxis. Pero muy aparte de las particularidades plásticas e icónicas que ofrecen sus imágenes, debemos preguntarnos por el lugar del destinatario al interior de la topología delineada por el campo visual como base de la experiencia. Si la fenomenología ubica al sujeto encarnado como punto necesario del encuentro con las formas del mundo, la semiótica francesa amplía este axioma y coloca al sujeto bajo el dominio de la *estesis* (Merleau-Ponty, 1993; Zilberberg, 2010 y 2016). Es en estos términos que debemos aproximarnos a su obra.

* * *

Desde *Semántica estructural* (Greimas, 1971), la semiótica francesa ubica la percepción como base de la semiosis, premisa que se mantiene vigente al día de hoy y que ha sido ampliada por los continuadores de la disciplina: decir que la percepción es un lenguaje es decir que opera “aplicando códigos de reconocimiento culturalmente instalados en la comunidad en que vivimos. Es decir, la percepción ejerce ya una función semiotizante ...” (Quezada & Blanco, 2014, p. 118). El reconocimiento ve la aparición de un mundo, en el que se halla inserto el ser humano, el cual no es otra cosa que “un conjunto significante sobre el que se ejerce la actividad semiótica, el análisis de la estructuración del sentido” (Zunzunegui, 2010, p. 55).

Ahora bien, este proceso, que puede ser visual o de cualquier otro tipo, responde también a criterios de temporalidad, lo que podríamos denominar como la velocidad de la aparición, directamente vinculada con la materialidad plástica de la imagen, con su plano significante.

La problemática de la superposición de capas, de empastes aparentes y de transparencias, especialmente en Rothko, presenta una dimensión diacrónica manifiesta. Son numerosos los cuadros que se presentan, en cuanto al contenido, menos como superficies que como espesores. Si la superficie dirige al observador hacia la sincronía, la travesía de un espesor resulta comparable a un corte en un terreno, es decir, constituye una espacialización irrecusable del tiempo. (Zilberberg, 2010, p. 271)

Esta disertación lleva a Zilberberg (2010) a proponer una ‘semiótica de la frescura’, estrechamente orientada a las artes pictóricas. La categoría elemental sobre la cual se encuentra la fotografía, según el autor, es la pareja *nítido/difuso*, donde la nitidez de la forma queda estrechamente asociada con la lentitud, pues “la nimiedad inédita de los detalles” asigna “la paciencia para el sujeto y la duración para el objeto” (Zilberberg, 2016, p. 163-164); por su parte, lo difuso introduce “el régimen de lo inacabado y traduce la fluencia del acontecimiento”, de la rapidez y fugacidad (Beyaert-Geslin, s. f., como se cita en Zilberberg, 2016, p. 164). El formante acabado, reconocible y nítido, queda relegado a la contemplación prolongada, regida por la lentitud; el formante inacabado, en vías de ser y difuso, indeterminado, expresa una aceleración más propia de la fantasía que de la contemplación intelectual, próxima a los estados del alma del destinatario.

Un primer acercamiento a esta división lo tenemos en *Walk with Soames* (1958)¹. Leiter retrató el reflejo de una superficie salpicada por algunas gotas de lluvia, las cuales se encuentran delineadas claramente sobre un espejo. No obstante, los formantes reflejados son menos claros y han quedado resumidos en sus categorías plásticas más elementales: las formas orgánicas devienen geométricas, el color se difumina, una luz de la calle (o quizá de un auto) aparece como una mancha roja. A nivel plástico, la fugacidad de la aparición dificulta toda certeza. No obstante, al lado derecho de nuestra visión aparece silueteada una mujer, más allá, una luz verde y su semáforo y un cielo agrisado con algunas marquesinas. Aunque distantes, los formantes están mucho más acabados. La nitidez regresa y permite señalar otras cuestiones: el clima, el género de la persona, el momento del día en el que se tomó la foto, etc. Los formantes más difusos (inacabados) de la fotografía no permiten tales inferencias o, al menos, lo hacen a costa de ofrecer indicios menos fiables. Claro está, existe una lectura temática común, la misma que es recurrente en la obra de Leiter y que opera como una especie de clave de lectura: la calle, junto con todo lo que hay

1 *Walk with Soames* disponible en: <https://www.saulleiterfoundation.org/color>

en ella. De este escenario tan presente en el imaginario colectivo² es posible deducir la identidad de los elementos, sean nítidos o difusos, estáticos o fugaces. Ahora bien, dentro del espacio que esta fotografía en particular inaugura y deja ver, independiente de otras del catálogo de Leiter, esa confirmación viene anunciada únicamente por los elementos del término derecho, los más nítidos, y que dan un suelo firme sobre el cual interpretar la presencia de los formantes difusos. Una mirada occidentalizada sobre la imagen, que fuese de izquierda a derecha, ralentiza la atención del espectador: lo lleva de la impresión fugaz a la contemplación pasiva, pudiendo tranquilamente operar en sentido contrario.

Algo distinto ocurre con *Pipes* (ca. 1960)³, tomada unos tres años después que *Walk with Soames*. Una vez más, es fácil dividir los formantes figurativos según la velocidad de aparición: las tuberías que componen el término central de la imagen se encuentran difuminadas, mientras que los tres hombres del tercio inferior de la imagen son enfocados de forma nítida y de espaldas. Aquí es todavía más incierto descifrar la ubicación espacial exacta de cada elemento, sobre todo por el uso de reflejos que invierten la posición. Es sencillo, no obstante, establecer un paralelo entre los hombres y las tuberías, si bien lo es por el hecho de que hay tres de cada uno en la imagen. En ese caso, los elementos visualmente difuminados (inacabados, fugaces) quedan englobados con base en una misma retórica cabal, al apoyarse en los formantes nítidos (acabados y contemplativos): sobre la rigidez, el control del individuo ante el mundo industrial, donde la instrumentalidad de las tuberías resuena con la desindividualización de los hombres (nótese que los rostros quedan excluidos, además de la similitud de su atuendo y peinado). Con todo, si algún formante figurativo connota la idea del enclaustramiento y del control, es sin duda la imagen del límite, de las fronteras infranqueables. No por nada Leiter encierra a sus personajes en tres ejes topológicos distintos: primero, verticalmente (superior/inferior), al relegarlos a la base del encuadre; luego, horizontalmente (izquierda/derecha), con esas dos figuras grises a ambos lados de la imagen; finalmente, en cuanto a la profundidad (cercano/lejano) al colocarlos más allá, del otro lado de las tuberías. La retórica parece clara: mientras que los elementos encarcelados aparecen nítidos, los elementos encarcelantes son difusos; la distensión de las formas acabadas cede ante la intensidad de las inacabadas, del mismo modo que las líneas guían el recorrido de lectura de arriba hacia abajo.

2 Abril (2007), en su monumental investigación respecto de los textos visuales, lo dice mejor que nosotros: si lo imaginario es una de las facetas de la imagen, esto se debe a que “comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de ‘imaginarse’ el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc. Es el ámbito de la imaginación reproductiva y creativa de una comunidad o de un grupo social” (p. 62). Con todo, es fácil vincular esta ‘imaginación reproductiva’ con los estados del alma que tanto obsesionan a la semiótica tensiva, los mismos que, si bien dependen de procesos sociales, históricos y culturales, no dejan de expresar en buena cuenta la profundidad afectiva del sujeto.

3 *Pipes* disponible en: <https://www.saulleiterfoundation.org/color>

Otro ejemplo, algo más interesante, es *Phone Call* (1957)⁴. Un hombre sujeta un teléfono mientras se halla al interior de un establecimiento. Otros clientes se muestran en sillas adjuntas, de espaldas a él. Una viga metálica separa ambos espacios. Mientras, un tranvía se dibuja en el reflejo de la ventana y trastoca así toda la escena. Entre las otras figuras de la calle se llega a ver un poste de luz y otro vehículo silueteado.

A diferencia de *Pipes* y *Walk with Soames*, la distancia aspectual de la categoría *nítido/difuso* no es tan severa, si bien se podría argumentar que la mayor nitidez se la llevan el tranvía y, en general, la escena de la calle. Esto último por una sencilla razón: trastocando la profundidad de campo con la intromisión de las ventanas de la fachada, es más sencillo observar los elementos de la calle que los del interior del establecimiento, más allá de los personajes que hablan por teléfono, los cuales quedan insertados en la composición. Esta distribución espacial demanda un estilo contemplativo diferente, que pareciera reconciliar los extremos de la categoría *figural rápido/lento*. El paso de las formas acabadas a las inacabadas es menos brusco⁵, por la misma razón que los formantes parecen reposar en un punto que, más que intermedio, resulta intermedio: tan solo parcialmente nítidos (y no parcialmente difusos), en cuyo caso el acento de sentido continúa estando del lado de la lentitud. Vemos aquí una rección, como afirmar la semiótica tensiva, de la velocidad sobre el espacio, pues “si bien el plano de la expresión concierne a los contornos gráficos y a las extensiones coloreadas”, la temporalidad dirige el plano del contenido (Zilberberg, 2010, p. 299).

Con todo, la ralentización de la aparición de los formantes en *Phone Call* va de la mano con su espesor topológico, el mismo que ofrece al destinatario diferentes planos superpuestos y cuya lentitud es necesaria y suficiente para la emergencia rítmica de las figuras: un hombre, un teléfono, por allá un tranvía, otro hombre, un poste de luz, un letrero, el parachoques de un automóvil, una fachada; el hecho de que hallamos ubicado la imagen en un intersticio, un punto de tránsito entre la nitidez y la difuminación absolutas, da cuenta de ese vaivén fenoménico que ve aparecer y desaparecer los formantes figurativos de la imagen. Una observación de Alloa (2021) nos ayuda en esta cuestión:

¿Cómo puede verse el cómo vemos? O, dicho de otra manera: ¿dónde está lo visible antes de que se vuelva visible en el momento de su visibilidad emergente? Si es que la existencia, como dice la célebre fórmula de George Spencer Brown, no es sino ‘ceguera

4 *Phone Call* disponible en: <https://www.saulleiferfoundation.org/color>

5 Aclaremos que, si la metodología semiótica clásica suponía el establecimiento de categorías opositivas elementales, la hipótesis tensiva que utilizamos aquí hace hincapié en el devenir aspectual de los términos más que en los términos mismos, un devenir que puede darse de manera intensiva (bruscamente) o más bien distensiva (lentamente): “El aspecto, como todo orden de magnitudes en discurso, es susceptible de tomar dos direcciones: (i) el estilo implicativo, que va de lo *inacabado* [difuso] hacia lo *acabado* [nítido] y que, para justificarse, sin duda, primero ante sus propios ojos alega que así resuelve una carencia; con eso, se atribuye la positividad semiótica; (ii) en vista de esa aspectualidad dominante y coercitiva, algunos creadores y algunos pensadores han concebido y desarrollado una aspectualidad negativa del punto de vista

selectiva, entonces desde una perspectiva fenomenológica esto es aludir menos a un acto de distinción que a un proceso rítmico de saliencias que ascienden y descienden con la marea, en el cual algunas figuras sobresalen y otras se vuelven a hundir. (p. 325)

* * *

El carácter rítmico de la percepción, discutido por Alloa (2021) y manifestado por la fotografía de Leiter, resulta particularmente importante para empalmar una interpretación enunciativa con la variabilidad de las presencias del enunciado. En otra parte hemos explicado que toda percepción es selectiva (Núñez-Alberca, 2021), ya sea porque una figura adquiere saliencia en tanto otras son relegadas al fondo o, viceversa, formando “un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros” (Merleau-Ponty, 1993, p. 87). El trabajo del sujeto-vidente, de su aproximación fenomenico-hermenéutica en este proceso, no debe subestimarse⁶.

Lo visible alrededor de nosotros parece descansar en sí mismo. Es como si nuestra visión se formara en su centro o como si hubiera entre él y nosotros una intimidad tan estrecha como la del mar y la playa. Y, sin embargo, no es posible que nos fundamos en él, ni que él pase a nosotros, porque entonces la visión se desvanecería en el momento mismo de hacerse, por desaparición del vidente o de lo visible. Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas que, posteriormente, se ofrecerían al vidente, y no es un vidente, vacío primero, que posteriormente se abriría a ellas, sino algo a lo que solo podemos aproximarnos más palpándolo con la mirada, cosas que no podemos soñar con ver ‘totalmente desnudas’, porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne. (Merleau-Ponty, 2010, p. 119-120)

Separamos con cautela *lo visto* del *ver*, el objeto de su actividad constitutiva. Por ello, la problemática no quedaría completa si no tomásemos en cuenta también a la enunciación, el proceso implícito que sostiene todo enunciado y a través del cual es posible reconocer a sus actantes (Filinich, 2012). Zunzunegui (2010) afirma que en el caso de los textos visuales se tiene una mediación necesaria en el proceso de enunciación, una que ya se encuentra presente en toda imagen; se refiere al *observador*, término propuesto por la Escuela de París en reemplazo del narrador.

Solo en algunas ocasiones las fotografías de Leiter presentan un observador inmiscuido en el universo de la imagen de manera explícita. A veces los formantes

de la precedente, aspectualidad que consiste en la actualización de la secuencia *acabado* → *inacabado*, con un ascenso del después hacia el antes que ha borrado en el plano del contenido y que tiene por signifiante la síncopa del acabamiento” (Zilberberg, 2010, p. 279).

6 Algo similar, aunque expresado con otros términos, fue dicho por Barthes (1990) en *La cámara lúcida*, cuando afirma que el visionado de la imagen fotográfica parte de un proceso de *animación*. Si para Barthes la foto nos da un encuentro con lo desaparecido, con el pasado y en última instancia con la muerte, su visionado solo puede entenderse como un proceso de ‘retorno a la vida’, una animación por parte del espectador (etimológicamente, animar es ‘dar un alma’). El germen de esta reflexión, no obstante, puede rastrearse a la obra de Sontag (2016), para quien la fotografía no ayuda a la memoria tanto como la reemplaza, en cuyo caso la foto, como objeto mnemotécnico, se transforma en un documento melancólico, objeto de fascinación y añoranza, aunque también de información y control.

figurativos colaboran en otorgarle un lugar al interior del enunciado —como ocurre con *Self-portrait with Flower Man* (1952)⁷—; en otras, su posición es deducible como eje deíctico de la percepción, espectando sin él mismo ser espectado. Con todo, lo que yace fuera de la imagen corresponde por derecho a su análisis, a su lenguaje: la oposición categorial *presencia/ausencia* está implícita en toda instancia de discurso, pero es en la configuración visual y audiovisual donde parece más tentada a desaparecer, algo por demás paradójico pues, quizá por la misma razón, se halla facultada para imponerse como clave necesaria de lectura (Núñez-Alberca, 2021). Como se podrá deducir, los límites últimos de las categorías *presente/ausente* y *necesario/contingente*, no son siempre homologables: lo invisible, el fuera de campo (espacio reconstruido en oposición al espacio visual disponible al observador) es tan necesario para la lectura de la imagen como sus formantes figurativos más evidentes. El hecho de que el actante-observador se halle en el punto medio como elemento crucial de la expectación solo confirma esto último.

Existe otra forma en que el observador desempeña un papel. Retomamos para ello una cita del *Diccionario*, el cual afirma que este actante está “encargado de ejercer el hacer receptivo y, eventualmente, el hacer interpretativo” (Greimas & Courtés, 1990, p. 289). Sobre este último, los autores afirman que “el hacer cognoscitivo de la interpretación, susceptible de expansiones, toma a menudo la forma de programas cognoscitivos complejos” (Greimas & Courtés, 1990, p. 227). En el caso de las imágenes, esto resulta particularmente importante, sobre todo cuando la información que ofrece la imagen pareciera ser limitada. Ahora no hablamos ya de un ‘fuera’ de la imagen, sino de un trabajo hermenéutico que la fotografía motiva y que el observador despliega. Su participación no podría ser más relevante.

En modo alguno intento cuestionar las teorías de la fotografía que disfrutaron del mayor éxito como teorías mediales de la imagen; lo que pretendo es proponer otro camino, refiriendo las imágenes al espectador y a sus experiencias de vida o a sus obsesiones, a las que se entrega en imágenes, en sus propias imágenes, incluso cuando estas adoptan la forma de fotografías. Estas imágenes son las imágenes simbólicas de la imaginación, que han recorrido un largo trecho antes de llegar a incursionar en este medio técnico. (Belting, 2016, p. 264)

Aquí encontramos de nuevo una tensión inmanente al arte fotográfico, una que lo acompaña desde sus orígenes. Nos referimos a la disputa referida por Belting entre las impresiones subjetivas y las objetivas sobre el mundo, pues con la fotografía “es posible reproducir incluso aquello que no se puede reproducir, sino únicamente imaginar. No sirvió de nada dirigir la cámara hacia el mundo: allá afuera no hay imágenes. Únicamente en nuestro interior las elaboramos (o las tenemos) siempre” (Belting, 2016,

7 *Self-portrait with Flower Man* disponible en: <https://www.saulleitefoundation.org/black-and-white>

p. 267). Lo que estas líneas dejan ver no es sino la regencia de los estados del alma, de la afectividad en la elaboración imaginativa, en tanto dirige la mirada hacia el mundo que esta misma inventa.

Si es cierto que “la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares” (Sontag, 2016, p. 234), debemos afirmar que, para Leiter, resulta una prioridad convertir las ‘cosas familiares’ en objetos fotográficos de fascinación imaginativa. Parte de esta estrategia implica convencer al observador de que la mera visión de la forma, la representación iconizante de la fotografía, no es suficiente. Conformarse con un retrato del mundo natural, acabado, directo y libre de toda manipulación (esa era la apuesta de Peter Henry Emerson) sería ir en contra de la intencionalidad misma de un buen número de sus fotografías, tales como las ya citadas *Phone Call* y *Walk with Soames*, o también *Mirrors* (1958)⁸. Interrumpir lo que de otro modo sería una visualización directa, nítida y transparente de los formantes sería atípico en el lenguaje visual de Leiter. Trátase de reflejos, sobreimpresiones, contraluces, *layering*, claroscuros o difuminaciones, el campo perceptivo ha de nublarse, complejizarse hasta aproximar la contemplación apacible y la aparición súbita. A partir de la de-formación del mundo del referente, las imágenes de Leiter encuentran sus condiciones de felicidad.

De este modo, Leiter proyecta la mira del enunciador sobre el campo visual, lo subjetiviza (en el sentido coloquial del término), lo prepara para que el observador se apropie de él. Sobre esto, si “la cámara está atada a lo que existe en el entorno independientemente de nuestra voluntad”, también debemos reparar en que “la voluntad participa en la elaboración de imágenes” (Belting, 2016, p. 283), en tanto depende de la instancia que rige su enunciación, ya sea como productor-enunciador o receptor-enunciario. Gracias a la mediación obligada del observador, la mira del uno y del otro se aproximan.

Así, el observador no debe entenderse como un mero ‘lugar’, lo cual ocuparía únicamente a su dimensión extensiva del espacio. Complementario a esto, es necesario otorgarle una *profundidad afectiva* (Zilberberg, 2010) con base en la velocidad de su acto de lenguaje y de la mano con las apariciones presentes y ausentes de la imagen, de los formantes acabados e inacabados.

Si optamos por homologar un estilo contemplativo a las representaciones icónicas es solo en la medida en que, en ellas, la aparición se detiene y permite dicha lectura. Es verdad que la imagen construye a su observador, pero también podemos encontrar, dentro del mismo texto-imagen y a partir de los distintos formantes, diferentes estilos

8 *Mirrors* disponible en: <http://www.artnet.com/artists/saul-leiter/mirrors-a-57V8SevsusVOUEN7J7uESg2>

de observación: uno que se vale de la nitidez de la expresión plástica, otro que apueste por su contrario, por los formantes más difusos y fugaces. Es justamente en el dominio de la forma inacabada y enigmática, menos precisa en sus contornos y sus cromatismos, donde se requiere otro tipo de expectación, más cercana a los estados del alma del observador que a la captación icónica del arte fotográfico.

Sobre la pregunta por *lo imaginario*, debemos decir que, aunque reglado culturalmente, se halla del lado de la profundidad afectiva del sujeto (Zilberberg, 2010), así como de la actividad estructurante del acto del lenguaje: la imagen señala el tipo de actividad que ha de ejercerse sobre ella⁹. De este modo, mientras que “el placer intelectual deriva del reconocimiento de los elementos sistémicos de la obra de arte, es decir, del reconocimiento y desciframiento de los códigos que la estructuran” (Lampis, 2009, p. 9), otro tipo de placer y actividad son posibles a partir de aquello que en la obra queda deformado, ambiguo e incluso indeterminado, donde la evocación se impone sobre la representación. Tal sería el caso de los formantes figurativos inacabados, fragmentados y difusos.

Tabla 1

Resumen de los valores figurales de la percepción

→	ralentización	aceleración
expresión plástica	<i>nítido</i>	<i>difuso</i>
figuratividad	<i>acabada</i>	<i>inacabada</i>
estilo espectral	<i>contemplativo</i>	<i>sobrevenido</i>
respuesta afectiva	<i>hacer-ver</i>	<i>hacer-imaginar</i>
acento	<i>estados de cosas</i>	<i>estados del alma</i>

Leiter divide el campo visual, descompone los elementos y los redistribuye, obligando una mirada que se pasee y reensamble gran parte de ese mundo imaginado. Si las imágenes técnicas (entre ellas las fotográficas) siguen una fenomenología inédita en la historia de las artes visuales, al ser, como afirma Flusser (2017), ‘imágenes imaginadas’, el acto de lenguaje que Leiter demanda de su destinatario vuelve consciente este proceso implícito en la enunciación fotográfica. Con ello sitúa la afectividad como

⁹ A esto mismo refiere Lotman (1998) al hablar del problema de la generación de sentido, de nueva información, para lo cual cuestiones tales como la complejidad, el desequilibrio y la impredecibilidad del acto de lectura convierten al arte en un elemento semióticamente rico para la persona y la cultura.

elemento constitutivo de su observador, convirtiendo sus fotografías en superficies que orientan la actividad cognitiva, no sin antes pasar por el relevo de la sensorialidad. Con esto aclaramos la complementariedad recíproca entre *ver* e *imaginar*: ambos tipos de hacer, aunque distintos, no suponen una oposición recíproca del uno por el otro. Su relación no es opositiva, sino acentual: son, como bien recuerda Abril (2007), dos momentos del acto de lectura de la imagen.

La rítmica fenoménica mencionada por Alloa (2021) encuentra ahí su valor: apunta a la alternancia que existe entre esos dos estilos espectatoriales muy diferentes. En palabras de Zilberberg (2010), *la fractura busca imponerse a la representación*: es el tránsito plástico (pero también perceptivo) entre la forma inacabada y la acabada, entre aquello que “guarda las cualidades inalteradas de estallido (o brillo), de vitalidad” (Zilberberg, 2010, p. 275) y lo que ha sido plenamente iconizado por la cámara, absorbido por la convencionalidad del lenguaje.

* * *

Lo que hemos expresado aquí no es sino una de las múltiples formas de abordar una obra tan extensa como la de Saul Leiter. Con todo, debemos decir que el reconocimiento de dos estilos espectatoriales, de la temporalización de la imagen, no agota la problemática. Su interés por la pintura, especialmente la corriente expresionista abstracta, nos ha dado cierta cabida para incorporar elementos de una semiótica pictórica a lo que en principio es un trabajo fotográfico, tan solo porque la mirada leiteriana así lo pide. Pictorializar la fotografía es someterla a su dimensión plástica y reconocer que esta, a su vez, se encuentra regida por la velocidad de una aparición fenoménica a partir de los formantes.

Si la direccionalidad convencional del arte fotográfico (y de buena parte de las artes visuales) implica la concretización de lo abstracto (Flusser, 2017), si la cámara no hace sino ordenar, dar una forma a aquello que en principio no la tiene (etimológicamente eso es ‘in-formar’), el lenguaje de Leiter se rebela contra dicha dirección tan ampliamente aceptada: regresa a los formantes inacabados, difusos y fragmentarios. El código fotográfico-evidencial (referido ya por Barthes) ve socavada su hegemonía; su transformación ocurre a partir de la lucha contra sus propias convenciones, elemento central de todo sistema semiológico.

REFERENCIAS

Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis.

Alloa, E. (2021). *La imagen diáfana*. Ediciones Metales Pesados.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.

- Belting, H. (2016). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos*. Paidós.
- Filinich, M. I. (2012). *Enunciación*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Flusser, V. (2017). *En el universo de las imágenes técnicas*. Caja Negra.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje* (vol. I). Gredos.
- Lampis, M. (2009). Emociones y semiótica de la cultura. *Entretextos*, (11-13), 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2956739>
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis Cátedra; Universitat de València.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Núñez-Alberca, A. (2021). Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*. *Tópicos del Seminario*, 2(46), 60-79. <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/738>
- Quezada, O. & Blanco, D. (2014). Modos de inmanencia semiótica. *Tópicos del Seminario*, 1(31), 117-138.
- Saul Leiter Foundation (s.f.). *Biography*. <https://www.saulleiterfoundation.org/biography>
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Zilberberg, C. (2010). Valores semióticos y valores pictóricos. *Lienzo*, (31), 267-302. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1050>
- Zilberberg, C. (2016). Defensa del tempo. *Lienzo*, (37), 139-168. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1228>
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Cátedra; Universidad del País Vasco.