



Universidad de San Andrés
Departamento de Ciencias Sociales
Licenciatura en Comunicación

La Ausencia de Santiago Porter: metáfora, metonimia y el uso de objetos inanimados en el retrato fotográfico

Autora: Lila Mirkin
Legajo: 17121
Mentor: Dr. Mario Carlón

Victoria, diciembre de 2019

En agradecimiento a la Universidad de San Andrés y sus profesores, algunos de los cuales generaron un impacto perdurable en mí, tal como evidencia este trabajo.

A mi mentor, el Dr. Mario Carlón: gracias por su paciencia y por guiarme paso a paso en este proyecto.

En agradecimiento a mis padres, por brindarme una educación de excelencia.

Y a Marcos Caillet-Bois, sin quien esta tesis aún tendría una sola página, y que me inspira a ser mejor, siempre.

Universidad de
San Andrés

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: PENSAR LA FOTOGRAFÍA	6
A. DIMENSIONES DE ANÁLISIS	6
B. EL OBJETO INANIMADO Y EL RETRATO	9
CAPÍTULO II: LA CUESTIÓN DE LA METÁFORA Y LA METONIMIA	13
A. SOBRE LOS CONCEPTOS DE METÁFORA Y METONIMIA	13
B. LA METÁFORA Y METONIMIA VISUAL	21
I. EN EL CINE	21
II. EN LA IMAGEN	24
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL CORPUS FOTOGRÁFICO	28
A. LA AUSENCIA (PARTE I)	28
B. SOBRE LA REPRESENTACIÓN SINTAGMÁTICA DE LOS OBJETOS	30
C. OBJETO RETRATADO: ¿METÁFORA O METONIMIA?	32
D. EL OBJETO FOTOGRAFIADO	36
CONCLUSIÓN	41
BIBLIOGRAFÍA	42
A. GENERAL	42
B. OBRAS DE ARTE	46

LA AUSENCIA DE SANTIAGO PORTER: METÁFORA, METONIMIA Y EL USO DE OBJETOS INANIMADOS EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO.

INTRODUCCIÓN

“Me parece, pues, a mí que esto se dice como si uno acerca de un viejo tejedor que ha muerto dijera este argumento: que el hombre no ha muerto, sino que existe sano y salvo en algún lugar, y adujera como prueba testimonial el manto que lo cubría y que él había tejido, que estaba a salvo y no había perecido, y, si uno desconfiara de eso, le preguntaría si es más duradero el género de un hombre o el de un manto que está en uso...”

Platón, *Fedón*, 87c

"En todas las fotografías, tenemos este mismo acto de recortar un pedazo de espacio y tiempo, de dejarlo inalterado mientras que el mundo alrededor suyo continúa cambiando, de hacer un compromiso entre conservación y muerte." (Metz, 1985, p.85) Al estudiar los ritos funerarios – aquellos que pueden ser rastreados hasta los inicios de las sociedades humanas– los sociólogos y los antropólogos suelen llegar a la misma conclusión: que los mismos se articulan, significativamente, en una dualidad. Por un lado, se busca recordar a los muertos como eran en vida. Por el otro, recordar que han muerto y que la vida continúa para el resto. La forma en que conmemoramos a quienes han fallecido ha ido mutando junto con nuestro entendimiento de la muerte. No por ello, sin embargo, nos encontramos tan lejos de aquellos primeros rituales que en ciertos aspectos representan aún un enigma para nosotros. La muerte nos genera, todavía, una mezcla de asombro y temor.

Con la llegada de la modernidad – y de las nuevas tecnologías que se dieron de la mano– hemos ido encontrando nuevas formas de transitar el duelo y conmemorar a quienes han partido. Entre dichas tecnologías, la fotografía se destaca por sobre el resto. La relación entre la técnica fotográfica y la muerte es estrecha y su historia larga. No únicamente porque la misma se haya interesado en explorar la temática, pero porque también del acto de fotografiar en sí es comparable al momento de morir: al tomar una fotografía también resulta una

abducción instantánea de un sujeto hacia un nuevo plano. No es casualidad que usualmente se compare al aparato fotográfico con un arma (en efecto, *disparamos* a nuestros sujetos). (Metz, 1985)

Para la fotografía, representar la muerte en sí no es nada nuevo: los retratos post-mortem se volvieron extremadamente populares a principios del siglo XX. Es interesante, sin embargo, que hoy en día la fotografía continúe siendo vehículo expresivo para representar aquello que no se logra poner en palabras. ¿Cómo se fotografía a alguien que no está? *La Ausencia* de Santiago Porter pone en el centro de la escena re-pensar nuestra relación con quienes han partido a través de las posesiones que han dejado atrás. Los objetos más mundanos: una lapicera, una pelota, una billetera, se convierten en souvenirs de una vida que ya no está, y juegan un papel clave en la construcción de la memoria y nostalgia en esta obra que se centra en las historias de las víctimas del atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA).

Al igual que con la muerte, fotografiar objetos no representa algo novedoso para la técnica. De hecho, el género de la naturaleza muerta es tan recurrente como antiguo en la historia del arte y existen infinidad de ejemplos a los cuales podríamos dedicarles horas de análisis y discusión. Resulta interesante, sin embargo, reflexionar sobre aquello que ocurre cuando ambas temáticas son exploradas en simultáneo. Es innegable que los seres humanos nos sentimos extremadamente cercanos a nuestras posesiones al punto que llegamos a humanizarlas. Barthes (1964) nos relata anecdóticamente que le había puesto nombre a su vieja furgoneta, y que llegaba a sentirlo como un insulto personal si la misma decidía estropearse.

Bajo el marco conceptual conocido dentro de la antropología como "las leyes de la magia simpática", la ley del *Contagio Mágico* sostiene que "cosas que una vez estuvieron en contacto entre sí pueden influirse a través de la transferencia de algunas de sus propiedades por medio de una "esencia". Esta influencia permanece aún después de que el contacto físico ha cesado y puede ser permanente (por lo tanto, "una vez en contacto, siempre en contacto")" (Rozin et. al, 1984, p.703) Esta ley describe la noción de que ciertos objetos pueden adquirir la esencia (o hasta el alma) de una entidad por medio del contacto físico. Por ejemplo, se

demonstró en un estudio reciente que –durante un experimento– los sujetos valoraban los objetos que se les presentaban en mayor grado si se les decía que habían pertenecido a un actor que, por lo contrario, a un asesino serial. (Huang et. al. 2017) Esta ley realza la profunda relación que observamos entre un objeto y su dueño la cual, se sugiere en el estudio, tiene una explicación biológica: tendemos a esparcir nuestros gérmenes sobre aquellas cosas que tocamos. Si bien en estos términos se arriesga con perder el misticismo del *Contagio Mágico*, no por ello deja de ser menos verdad que solemos considerar a nuestras posesiones como extensiones nuestras al igual que ocurre con las de otros.

Los objetos en la obra de Porter trascienden su uso: dejan de ser meros artefactos instrumentales de la vida cotidiana y pasan a ser algo distinto, unidos en un nivel más profundo a sus dueños. Surge aquí una cuestión interesante: ¿Cómo deja un objeto de ser una mera cosa para pasar a ser algo más? ¿Cómo se enlaza el vínculo entre objeto y sujeto en un retrato? Es entonces que surgen los conceptos de metáfora y metonimia. Recursos retóricos usualmente reservados al estudio literario o poético (o mismo psicoanalítico para ser específicos), no fue hasta hace poco –con la apropiación del término por los campos de la lingüística y semiótica– que comenzaron a recurrir dentro de las discusiones en un contexto visual. Si bien a grandes rasgos es tentador creer que la retórica ya ha dicho todo lo que se podía decir sobre la metáfora y metonimia, un breve recorrido transdisciplinario que detalla las formas en que los términos han sido apropiados y utilizados por distintas ramas del saber da cuenta de la maleabilidad y versatilidad de estos conceptos. Es por esto que resulta interesante adentrarse dentro de una búsqueda por desarrollar cómo la metáfora y la metonimia pueden ayudarnos a comprender fenómenos visuales en un momento en que la discusión está vigente y no ha sido aún saturada de opiniones.

Se plantea, aquí, un acercamiento a la serie fotográfica *La Ausencia* de Santiago Porter desde la perspectiva de un análisis de su discurso metafórico y metonímico. ¿Cómo se retrata a alguien que está ausente? ¿Por qué utilizar sus objetos? ¿Qué ocurre, a su vez con el objeto retratado? ¿Se convierte acaso el objeto en su dueño? ¿Cómo pueden los conceptos de metáfora y metonimia ayudarnos a comprender este fenómeno? Por otro lado, surgen en este recorrido otras cuestiones sobre las cuales profundizar: ¿cómo se transforman estos objetos

una vez que se rompe el límite entre lo privado y lo público / lo único y lo reproducible?
¿Cómo se conmueve al espectador cuando se parte de lo propio y mundano?

El carácter exploratorio de este trabajo es resaltado por el hecho de que no pretende llegar a una conclusión final, sino que despertar interés en las cuestiones que en él se discuten con la esperanza de que sirva de puntapié para iniciar una profunda discusión sobre las formas en que la fotografía media la experiencia humana. Se hará uso de material bibliográfico que se recolectó de diversas ramas del saber, así como ejemplos de obras de arte que han sido extraídas de distintos momentos de la historia. Se analizarán en un principio teorías sobre la fotografía y el retrato, seguido por un capítulo dedicado a mojar los pies en la larga evolución de las definiciones de metáfora y metonimia, presentando en su segunda parte las teorías de Metz sobre el cine y de Forceville la teoría de la metáfora y metonimia multimodal. En el tercer capítulo se discutirá, finalmente, el caso de estudio elegido para ejemplificar cómo se funden en la fotografía de Porter estas temáticas. Si bien este trabajo extrae principalmente ideas pertenecientes a la lingüística y a la semiótica, se hará también un recorrido por la obra de otros autores cuyas investigaciones – independientemente de su disciplina – se interesaron por la cuestión que nos interpela; entre ellos Jakobson, Lausberg, Barthes, Benjamin, Berger, Schaeffer, Dubois, Freud y Lacan.

Debo confesar que conocí la obra de Santiago Porter hace varios años, pero no fue hasta unos meses atrás (cuando comencé este proyecto de investigación) que realmente me detuve a reflexionar hasta qué punto podía identificarme con lo que proponía su obra *La Ausencia*. Me sorprendí –admito– al descubrir que aún guardo algunos objetos que he heredado de seres queridos. Un viejo camión, unos caballos de madera, un peluche: pequeños souvenirs que aún conservo con recelo. Como objetivo principal, desearía que este trabajo ayude a reflexionar sobre el papel de la fotografía en los procesos de duelo y memoria para recordar a aquellos que ya no están, así como el fuerte arraigo que sentimos hacia nuestras posesiones y la forma en que tenemos de comprender y procesar la muerte: la de otros y mismo la propia.

CAPÍTULO I: PENSAR LA FOTOGRAFÍA

A. DIMENSIONES DE ANÁLISIS

El siguiente apartado no pretende ser un recuento histórico de las técnicas fotográficas- de eso ya se ha escrito mucho y en mayor detalle que el que la extensión de este trabajo permite. (Gernsheim, 1984; Benjamin, 1931; Davenport, 1991) Me interesa, en cambio, hacer un recorrido por las algunas de las teorías que han surgido a lo largo de los años que invitan a observar la fotografía desde una mirada crítica. Si bien no es simple hacer ese recorte teniendo en cuenta la multiplicidad de opiniones que se han dado al respecto, intentaré de todas formas realizar una breve revisión de ciertas teorías que ayudaron a definir las características específicas de la técnica y tuvieron el concepto de lo fotográfico como objeto de estudio central.

Una primer especificidad que se definió de la imagen fotográfica está fuertemente relacionada con la técnica que la produce. Existen en la teoría fotográfica dos posturas diferentes acerca de la 'mirada' fotográfica: aquellos que la consideran un espejo de la realidad y quienes insisten que constituye más bien un 'recorte' de la misma o, en otras palabras, una *construcción* de la realidad. En una primera instancia, se dió un período de pensamiento que posicionó a la fotografía en un lugar de privilegio en comparación a la pintura: la 'autenticidad' y 'validez' de la imagen fotográfica se le atribuyeron a los procesos químicos y mecánicos de los que se obtenía. Este nuevo recurso fue en ese entonces valorado por su capacidad de reproducción fiel y objetiva. (Bate, 2016) El péndulo que marca la tendencia entre ambas posturas, sin embargo, se desvió definitivamente a fines del siglo XIX. La fotografía empezó, en ese entonces, a analizarse como como una construcción activa de la realidad. Es dentro de este contexto teórico que se posiciona este trabajo.

Nos será útil comenzar por hacernos una simple pregunta: ¿qué tipo de signo es la imagen fotográfica? Peirce debate brevemente esta cuestión en "¿Qué es un signo?" (1894), capítulo en el cual escribe que

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. En este sentido, pues, pertenecen a la segunda clase de signos, los constituidos mediante conexión física. (s.p.)

El modelo triádico de Peirce nos permite comprender la naturaleza del signo fotográfico según sus clasificaciones, que se encuentran ligadas a distintos tipos de semiosis. Esta semiosis, que se da en la interacción entre objeto, representamen e interpretante, da lugar a tres tipos de signos: ícono, símbolo e índice. El ícono se caracteriza, dicho de forma simple, por una relación de semejanza entre el objeto y su representamen, mientras que el símbolo por una arbitrariedad y el índice por una continuidad. Peirce categoriza a la fotografía como un signo de orden de la semejanza o ícono, aunque rápidamente menciona su carácter indicial. Esta indicialidad de la fotografía sería posteriormente defendida por Barthes (1964) que denominaría a esta huella de la realidad como el 'noema' de la fotografía. Una fotografía es un certificado de presencia, decía el autor, que nos afirma "esto ha sido" (p.135). La pugna entre indicialidad e iconicidad constituye la base argumentativa sobre la que se disputa la naturaleza significativa de la fotografía.

Para comprender mejor a que se debe esta discusión, es relevante entender –a rasgos generales– en qué consiste la técnica fotográfica. Esta cuestión funciona de puntapié a la teoría de Jean Marie Schaeffer (1987) que comienza por distinguir entre los conceptos de "imagen fotográfica" y "dispositivo fotográfico". El autor define a la imagen fotográfica –específicamente en condiciones analógicas– como el resultado de un proceso químico dado a partir de un fenómeno físico (fotones que se imprimen sobre una superficie reactiva). Este génesis de la imagen fotográfica que da tanto cuenta de una semejanza como una existencialidad es denominado por Schaeffer el "arché" de la imagen fotográfica.

Desde una perspectiva similar, Dubois (1983) sostiene que, como característica definitoria, la imagen fotográfica y el acto que la define son indiscernibles. Esto trae nuevamente a colación la cuestión del dispositivo fotográfico, evidenciando aún más que – a diferencia de otras

técnicas como por ejemplo el grabado— la imagen fotográfica se distingue de otras por la necesidad del mismo.

La cuestión del acto de fotografiar, que es común a estos dos autores, destaca la idea de *corte* que sucede al tomar una fotografía. Idea que también sería explorada por Barthes en *Cámara Lúcida* cuando afirmaba que al tomarse una fotografía, experimentaba una micro muerte. En el acto fotográfico, se fija un momento espacio temporal que es arrancado de la duración. Las limitaciones de lo que un dispositivo fotográfico es capaz de captar contrastan directamente con el flujo de la imagen en movimiento al irrumpir y detenerse en un único momento y fraccionar el espacio. En otras palabras, una fotografía debe congelar un momento a la vez que constituye, espacialmente, “un espacio a tomar (o dejar), una selección en el mundo, una sustracción que se opera en bloque” (Dubois, 1983, p. 158).

Teniendo en cuenta el hecho de que el dispositivo fotográfico nos permite realizar un recorte de la realidad, se desprende de esto que el producto del acto fotográfico depende, también, de una multiplicidad de elecciones por parte de quien opera el dispositivo, es decir, el fotógrafo. Para ser más específicos, depende de las condiciones lumínicas, apertura de diafragma, distancias focales, encuadre, selección de objetivos, entre otros.

En *Retórica de la imagen* (1964) Roland Barthes elabora los conceptos de mensaje lingüístico, connotado y denotado que serían posteriormente adoptados por la semiología aplicada al estudio de las imágenes. Barthes realiza un estudio sobre una imagen publicitaria de la cual extrapola que toda imagen puede ser estudiada a partir de dos dimensiones de análisis. Por un lado, el carácter *denotativo* de la imagen que da cuenta del significado inicial de un signo cuya efectividad se logra a partir de que este se vuelve distinguible de otros. El lenguaje *connotativo*, por lo contrario, da cuenta de significados que se desprenden de su descripción denotada y que dan lugar a la participación de la experiencia previa y los diversos significados que puedan desprenderse de ella. La interpretación de un signo en el nivel connotativo, es entonces, en gran parte arbitraria y ligada a la experiencia tanto social como personal.

En su ensayo, Barthes afirma que el 'significado dado' de una imagen oculta su 'significado construido'. He aquí que se forma lo que el autor identifica como 'la paradoja de la fotografía', cuya naturaleza pareciera constituir un mensaje sin código pero en la cual, por lo contrario, el sentido se oculta detrás del referente en la imagen. Es a raíz de esta aparente inocencia que se gesta el poder de la fotografía de convencernos de que una construcción de la realidad es, de hecho, "tal como es". (p.46)

"La lectura de una fotografía" afirma Castel (1979) "siempre es, en consecuencia, la percepción de una intención consciente, aún cuando no siempre se sospeche conscientemente. Es por eso que la fotografía es cualquier cosa menos un calco de la realidad."(p.316) El autor afirma que la 'realidad' del símbolo se sostiene únicamente en un nivel superficial por su parecido con el objeto real, en cambio dependiendo de las significaciones que le dan el individuo o grupo para quien simbolizan.

Esto nos lleva a pensar sobre la instancia de recepción de la fotografía que, al igual que su producción, se ve atravesada por condiciones culturales y saberes adquiridos. Por ejemplo, tal como afirmaba Schaeffer, para que una fotografía funcione como imagen indicial, es necesario que socialmente se reconozca su arché con todo lo que ello implica. Entonces, fue fundamental –a modo de habilitar un tipo de lectura de la imagen fotográfica que fuese a la vez indicial e icónica– que históricamente la popularización de la fotografía fuese acompañada por la difusión de saberes sobre la técnica.

B. EL OBJETO INANIMADO Y EL RETRATO

La cuestión de qué conforma un retrato ha sido ampliamente debatida por estudiosos –particularmente aquellos provenientes del campo de la historia del arte – y usualmente en referencia a formas de representación pictóricas tradicionales. Actualmente no existe un consenso generalizado sobre a qué se puede considerar retrato y si únicamente se puede etiquetar como tal si se cuenta con la presencia de un individuo. La siguiente sección plantea una simple pregunta: ¿se puede considerar 'retrato' a la representación de un objeto inanimado?

Las definiciones más conservadoras – que abundan dentro de la tradición de análisis del retrato pictórico – parecerían apuntar a una respuesta negativa. Por ejemplo Norbert Schneider (2002) apunta al Renacimiento como un momento cúlmine en la historia del retrato. La describe un período de desarrollo casi exhaustivo de las técnicas que terminó de consolidarse de la mano del desarrollo de las concepciones modernas de individuo. De hecho, el autor afirma que las corrientes antropocentristas que caracterizaron a este último período tuvieron una fuerte influencia en un factor que terminaría por definir del género: el término retrato se dedicó exclusivamente a denominar la representación de individuos humanos. De esta primera noción de retrato surgió una larga tradición de definir al género según una premisa simple: un retrato representa a un individuo humano poniendo énfasis en el parecido de la representación con el sujeto real.

Cynthia Freeland (2010) sostiene que juzgar un retrato según su parecido físico con el sujeto es reductorio, definiéndolo en cambio como: "una [representación] de un ser vivo como un individuo único que posee un cuerpo físicamente reconocible a la vez que una vida interior, es decir, algún tipo de estado característico y/o psicológico." (p.5) Esta definición de retrato se queda corta en varios sentidos. En primer lugar, porque es complejo delinear exactamente a qué refiere la autora cuando habla de un cuerpo "físicamente reconocible", ya que esto referiría principalmente al rostro del sujeto, en el cual se concentran la mayoría de los rasgos distintivos. Tal como identifica Maes (2015), esto se vuelve problemático al analizar infinidad de retratos en los que se muestran, por ejemplo, recortes del cuerpo o personas de espalda.

Por otro lado, Freeland defiende que una característica discriminatoria es que el sujeto "debe estar devolviendo la mirada al artista, permitiendo que se lo observe"¹ (p. 21). Esto descalificaría instantáneamente a fotografía de un animal como retrato (estos no pueden consentir a ser retratados) pero, también, descalificaría a cualquier retrato de un sujeto que no esté al tanto de que está siendo fotografiado. La icónica fotografía del Che Guevara (aquella que hoy en día ha sido explotada como commodity al punto que lo pondría incómodo al

¹ Esta es una traducción propia.

revolucionario) habría sido tomada por Alberto Korda en 1960 sin que el sujeto estuviese al tanto. Sin embargo, no encontramos dificultad alguna en llamarla retrato.

La definición de retrato de Spinicci (2009) se adelanta a algunas de las problemáticas que surgen de la teoría de Freeland. El retrato según el autor debe ser idoneo (*suitable*) al sujeto retratado, pero esto puede ocurrir de dos maneras: por un lado una *idoneidad perceptiva*, en la que observamos que el rostro en el retrato es similar al del sujeto y, por el otro, una *idoneidad imaginaria*, en la que el retrato parece cuajar con toda la información que tenemos del retratado. Esto nos lleva a considerar, por ejemplo, la validez de los retratos de personajes ficticios. (Maes, 2015) Para desviar la problemática de la cuestión de la reconocibilidad del sujeto de la que habla Freeland, Spinicci se enfoca en el contexto en que el retrato es utilizado: "lo que convierte una imagen en un retrato de x es el uso habitual que hacemos de esa imagen la cual es sobre x y representa a x de una forma en particular. La individualidad de la referencia depende de si se utiliza esta imagen como una imagen que retrata una persona que conocemos."² (p.43)

The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture de Ernst van Alphen (1997) plantea un acercamiento distinto a qué tipo de representación recae bajo la categoría de retrato. Las ideas del autor resultan atractivas para pensar la problemática del 'objeto retratado', principalmente por ser más laxas en los límites de a qué se puede considerar como parte de la subjetividad del retratado. Van Alphen argumenta que la división irreconciliable que ocurre entre significante y significado en la modernidad durante el s. XX lleva a la crisis del género de retrato entendido en sus definiciones más tradicionales. Esto ocurre ya que los artistas dejan de ver al signo (en este caso obra de arte) como una unidad, llevando al retrato a perder su estatus ejemplar de representación mimética. En cambio, se desglosa en dos partes: subjetividad y representación. Desde Picasso a Andy Warhol, van Alphen ejemplifica las distintas formas en que los artistas exploran el retrato haciendo énfasis en repensar uno de sus dos componentes. El autor se opone a las ideas tradicionales de que un retrato, para ser considerado como tal, deba excluyentemente referir a un sujeto y hacerlo presente. Detengámonos brevemente sobre esta

² Esta es una traducción propia.

idea de 'referencialidad' al sujeto. Un caso particular que analiza –que es excepcionalmente relevante a este trabajo– es el del artista Christian Boltanski (n.1944) y su obra titulada *Inventory of Objects That Belonged to a Woman in New York*. El artista francés presenta en esta muestra objetos que (supuestamente)³ pertenecen a una mujer recientemente fallecida. En términos semióticos, este 'inventario' difiere de un retrato fotográfico ya que, mientras la relación entre sujeto y fotografía sucede de forma icónica, el autor sostiene que la relación con los objetos se da de forma indicial. La referencialidad, podría decirse, se logra no por un parecido, sino que por una relación de contigüidad. Escribe al respecto:

Este éxito se debe al hecho de que uno de los componentes tradicionales del retrato ha sido intercambiado por otro principio semiótico. La similaridad ha desaparecido, y la contigüidad es propuesta como una nueva forma de retrato. Cuando nos quedamos con la definición estándar de retrato, las obras indiciales de Boltanski se amoldan mucho mejor al género de retrato que simples retratos fotográficos. (1997, p. 11)⁴

Ahora bien, van Alphen considera que el problema recae en la cuestión de la 'presencia', ya que en este tipo de retrato no existe pretensión de hacer al sujeto presente. Sin embargo, remarca el autor, esto es quizás hasta una forma más directa de referenciar al retratado. Esta idea sirve de puntapié a esta tesis y será desarrollada más adelante en mayor profundidad.

A modo de conclusión, se puede observar que las definiciones más recientes de retrato han ido desdibujando los límites de qué lo constituye. Pensar el retrato en términos de intencionalidad del artista o de referencialidad nos permite analizar una mayor cantidad de imágenes que se le atribuyen al género. Por lo tanto, es seguro decir que afirmar que el retrato se limita a la fotografía de personas físicas es limitante y no refleja una larga trayectoria artística de acercamientos alternativos a la representación de sujetos.

³ Digo aquí supuestamente puesto a que ahora sabemos que los objetos no pertenecían a dicha mujer, cuyo nombre y existencia eran ficticias. Fueron, por lo contrario, tomados prestados de amigos y familiares del artista.

⁴ Esta es una traducción propia.

CAPÍTULO II: LA CUESTIÓN DE LA METÁFORA Y LA METONIMIA

A. SOBRE LOS CONCEPTOS DE METÁFORA Y METONIMIA

Inicialmente concebidos como recursos retóricos, los conceptos de metáfora y metonimia han sido discutidos extensamente al punto que se ha vuelto casi imposible lograr una definición de los términos que sea a la vez concisa y abarcativa. Me interesa, sin embargo, realizar una incursión –cuya precisión se verá afectada en gran medida por las limitaciones impuestas por el alcance de este trabajo– dentro de la laguna teórica que pareciera ser el estudio de los recursos metafóricos y metonímicos aplicados al retrato fotográfico. Lo cual no quiere decir que no exista literatura al respecto que se acerque a nuestro objeto de estudio, de hecho, se hará mención de las recientes investigaciones de Forceville (2006, 2007, 2011) que formulan una teoría de análisis de la imagen cuyas raíces se encuentran en la lingüística lakkofiana.

Sin embargo, este caso también ejemplifica el dilema en el que me he encontrado al indagar profundamente en la cuestión de la metáfora y metonimia visual. No ha sido fácil encontrar autores que se preocupen por analizar el objeto de estudio de esta tesis de manera que corresponda punto por punto con lo que se ha planteado en los objetivos. Esto se debe, en parte, a que la discusión ronda aún sus etapas más tempranas. Sin embargo, esta circunstancia nos brinda también la oportunidad de enriquecer la discusión con perspectivas que provienen de campos del saber diversos, en los cuales los conceptos de metáfora y metonimia fueron adoptados y aplicados a la explicación de distintos fenómenos. El siguiente capítulo da cuenta de algunas de estas perspectivas pero, para hacer esto, debemos primero responder a una –no tan simple– pregunta: ¿qué son la metáfora y la metonimia?

La primer definición de metáfora de la que tenemos registro se remonta a Aristóteles, quien la describe como "la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie..." (1974, 5-26) De esta primera definición – resumida – del término, se obtiene que la metáfora es concebida como un adorno del discurso cuya función principal se reduce a procurar cierto placer estético. Esta definición

de metáfora predomina dentro de la tradición retórica, tradición que históricamente le dedicó gran importancia a estudiar la utilización de los recursos metafórico y metonímico, especialmente en referencia a lo literario.

De acuerdo a este primer intento de la retórica de definir los términos de metáfora y metonimia, Lausberg (1975) se interesa por clasificar los ornamentos discursivos en tres tipos de *tropos* que surgen por el enlace de palabras; los *tropos por desplazamiento de límites*, –dentro de los cuales ubica a las metonimias– los *tropos por salto*–como pueden serlo las metáforas– y los *tropos combinados*. El autor define a metáfora como la "sustitución (*immutatio*) de un *verbum proprium* por una palabra cuya propia significación está en una relación de analogía (*similitudo*) con la palabra sustituida" (p.117) Dicho de otra manera, que una metáfora se constituye por una sustitución léxica que justificada por la presencia necesaria de una semejanza entre términos. La metonimia, por otro lado, según Lausberg está sustentada por un desplazamiento o "vecindad" en la cual existe una relación de contigüidad y de las cuales identifica cuatro posibles relaciones (causa-efecto, continente-contenido, fenómeno social-símbolo, portador-cualidad). (Choi & Bermúdez, 2006)

Sin embargo, los términos 'metáfora' y 'metonimia' también resultaron ser de utilidad para describir otros tipos de fenómenos que no se limitaban a la ornamentación literaria, con lo cual hubieron otras ramas del saber – como por ejemplo el psicoanálisis– que rápidamente dieron uso a los términos para explicar fenómenos específicos sus campos. Si bien Freud no hace mención directa a los términos metáfora y metonimia, sí se puede trazar una relación convincente con los procesos oníricos. (Metz, 2001) Lacan, por lo contrario, se apropia específicamente de los términos para explicar los fenómenos de condensación y desplazamiento dentro de los sueños y mismo elabora una teoría sobre lo que denomina la *cadena metonímica de significantes*. Aunque resulta tentador entrar en detalle sobre la utilización de los términos metáfora y metonimia dentro de la corriente psicoanalítica, sus estudios rebasan los límites de esta tesis, con lo cual me conformaré con simplemente mencionarlos por temor a confundir al lector.

Otro campo del saber que se ha interesado por la cuestión de la metáfora y la metonimia ha sido la lingüística estructural, la cual nace de a partir de los esfuerzos de Saussure– conocido

también como padre de la semiología— por comprender el funcionamiento del lenguaje. Recordemos que dentro del marco de la lingüística estructural, el acto de habla implica la puesta en efecto, según Jakobson (1973) de dos operaciones: selección y combinación. Jakobson afirma que hablar equivale a seleccionar ciertas entidades lingüísticas para luego combinarlas —de acuerdo a las limitaciones impuestas por el código del lenguaje específico— en unidades más complejas. La selección habilita, así pues, la posibilidad de sustitución de una palabra por otra que es "equivalente a la primera en un aspecto y diferente de ella en otro" (p.102). El paradigma se conforma, entonces, por el conjunto ordenado y finito de elementos lingüísticos que se desprenden de una misma raíz. Por otro lado, la operación de combinación se da de la mano de la contextura, con lo cual toda unidad lingüística compleja sirve de contexto para las unidades más simples que la conforman a la vez que depende de unidades más complejas para hacerse de sentido. En resumen, las unidades lingüísticas en el acto de habla se relacionan de manera sintagmática (horizontal) entre los diferentes elementos dentro de la cadena de signos que la conforman y de manera paradigmática (vertical) entre cada elemento y todos aquellos que lo podrían haber sustituido.

La propuesta de Jakobson sobre las operaciones del habla no era novedosas a la teoría lingüística, de hecho, Saussure (1998) ya había hecho referencia al tema al en sus elaboraciones sobre las operaciones sintagmáticas y asociativas. Sin embargo, Jakobson propone un modelo que no necesariamente se limita a la lengua, y su entendimiento de estas operaciones sirven de puntapié a lo que es, quizás, el punto más destacado de su teoría (o al menos al propósito de este trabajo). El autor dedicó gran parte de sus esfuerzos a estudiar las dificultades en las operaciones de sustitución y combinación sintagmáticas, a las cuales denominó *afasias*.

A grandes rasgos, las *afasias de trastorno de la semejanza* se caracterizan por la imposibilidad de un sujeto de producir y asimilar palabras según su semejanza. En este caso, los individuos se ven fuertemente limitados por el contexto, con lo cual hacen uso frecuente de sustitutos genéricos para referirse a cosas específicas y de relaciones de contigüidad para lograr comunicarse. Es así que un individuo que sufre de una afasia por trastorno de semejanza puede ofrecer, por ejemplo, una observación elíptica de un objeto a partir de los sentidos que se desprenden del mismo y, por ejemplo, referirse a un 'tenedor' como 'comer', o

al color 'negro' como 'muerte' en concordancia con los usos que se le dan al objeto que se intenta describir. En el polo opuesto, los *trastornos afásicos de contigüidad* afectan las capacidades sintagmáticas del individuo debido a que sufre dificultades para establecer y mantener jerarquías entre unidades lingüísticas. Esto quiere decir que un individuo que sufre de una afasia de contigüidad experimenta pérdidas en la habilidad de combinar entidades simples en otras más complejas, viéndose afectada en gran medida su capacidad de contextura y, por consecuencia, de elaborar frases variadas y extensas. Su habilidad para recurrir a semejanzas, sin embargo, no se ve afectada, con lo cual Jakobson afirma que este tipo de individuo afásico dispone de la capacidad de sustituir elementos lingüísticos por otros en virtud de su semejanza de un modo que el autor denomina "cuasi metafórico", distinguiendo esta denominación de su término original no presentar una transferencia de significado deliberada como sí ocurre en la utilización del recurso retórico. (Cabiró, 2011) Es entonces que entran en juego, dentro de la teoría de Jakobson, las categorizaciones de metáfora y metonimia, ya que se asocia a las mismas con las dificultades de sustitución y combinación respectivamente.

Ahora bien, los estudios de Jakobson sobre los distintos tipos de afasias nos conciernen en la medida en que representan un primer intento, por fuera de la retórica, de explicar un fenómeno comunicacional bajo el manto de los términos 'metáfora' y 'metonimia'. A modo de expandir sobre el tema, Jakobson aclara que tanto el principio de semejanza (metáfora) como el de contigüidad (metonimia) pueden establecerse sobre dos ejes del lenguaje de la siguiente manera: por un lado los encadenamientos sintagmáticos (el eje posicional) y, por el otro, el de los significados o referentes (el eje semántico). En la gran mayoría de los casos, estos recursos operan de forma continua y combinada en la conducta verbal normal de los individuos. Sin embargo, la predominancia de un eje por sobre otro depende, aclara Jakobson, de una preferencia acorde al contexto cultural, la personalidad y mismo preferencias estilísticas del individuo. Para ejemplificar con un caso que se acerque tentativamente al tema de este trabajo, se podría argumentar que el cubismo como escuela pictórica se inclinó por la utilización de la metonimia mientras que el movimiento surrealista lo hizo por metáfora. (Choi y Bermúdez, 2006)

De forma paralela a lo expuesto anteriormente, la lingüística cognitiva también realizó una incursión propia hacia la investigación de los usos de la metáfora y metonimia durante la segunda mitad del siglo XX, más específicamente, luego de la publicación de *Metaphors We Live By* de Lakoff y Johnson (1980). La metáfora y metonimia desempeñaron un papel central en las investigaciones de estos autores dentro del marco de lo que denominan la 'segunda generación de las ciencias cognitivas' cuyo fundamento principal se basa en la noción de que la cognición se haya determinada por organizaciones biológicas, anatómicas, bioquímicas y neurofisiológicas. Lejos de su pasado ornamental, la metáfora y metonimia fueron empleadas por Lakoff y Johnson para describir sistemas conceptuales que impregnan la vida cotidiana hasta en sus más mínimos detalles. Es por esto, explican los autores, que su uso no se ve limitado a la ornamentación retórica. La frase célebre con la que redefinen el concepto es la siguiente: "la esencia de metáfora es comprender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra"⁵ (1980, p.5) De esta definición se desprenden una serie de premisas. En primer lugar, que las metáforas nos permiten experimentar el mundo de forma determinada. En segundo lugar, que distintas metáforas resaltan ciertos aspectos de la experiencia y ocultan otros. Y, por último, que una consecuencia directa de esto es que una misma experiencia puede ser percibida de varias maneras de acuerdo a las distintas metáforas que la enmarquen, ya que estas resaltan u ocultan aspectos diferentes de la misma.

Para ejemplificar lo dicho, recurriré a una metáfora simple: EL AMOR ES UNA MAGIA. Convengamos, primero, que las metáforas se conforman por distintas estructuras (schemes) que disponen de una cantidad específica de 'slots' o espacios a ser rellenados. (Lakoff & Turner, 1989) En el ejemplo propuesto, la estructura de MAGIA posee slots que abarcan términos como MAGO, BRUJERÍA o HECHIZO. Esta estructura puede, metafóricamente, ser proyectada sobre la estructura AMOR, operación de la cual surgen relaciones de correspondencia entre los distintos slots como, por ejemplo, la ENAMORADA pasa a convertirse en una HECHICERA o ENAMORARSE equivale a SER HECHIZADO. Pensemos, ahora, qué ocurriría si, para describir al amor, utilizáramos la metáfora EL AMOR ES UNA DROGA. Rápidamente se evidencia que las connotaciones que se desprenden una u otra resaltan aspectos distintos de la misma experiencia de estar enamorado, dándole gran

⁵ Esta es una traducción propia.

poder a este recurso para mediar la forma en que percibimos y razonamos distintas situaciones. Estos ejemplos simples – con los cuales no dudo todos nos hemos cruzado alguna vez– representan una minúscula porción de la extensa lista que Lakoff y Johnson compilan de las metáforas de las que hacemos uso en la vida cotidiana.

Para comprender en mayor profundidad las estructuras metafóricas que propone Lakoff (1987), explicaré a continuación el concepto de 'domain' o 'dominio cognitivo' que propone el autor. Si bien su definición es amplia y el término no es utilizado de manera idéntica por todos los autores (Barcelona, 2000), comprender a rasgos generales el concepto de 'domain' resulta de gran ayuda a la hora de discutir autores que siguen el camino fundado por Lakoff y Johnson.

Uno de estos autores, Barcelona (2000), define al término como un bloque conceptual que se funda en conocimiento enciclopédico y experiencial y cuyos conceptos se hallan estrechamente relacionados entre sí. Así mismo, agrega que los mismos incluyen otros 'subdominios', cuyos límites son, en muchos casos, imprecisos. (Ortíz Díaz Guerra, 2009) Según la definición original que propone Lakoff, "cada metáfora posee un 'dominio fuente', un 'dominio meta y un 'dominio fuente-a-meta" (1987, p.276) ⁶ El enlace entre dominios puede comprenderse desde una operación matemática que se denomina 'mapping' (traducido usualmente como 'proyección') y que refiere a correspondencias fijas entre dos conjuntos, con lo cual los elementos del conjunto A se relacionan con los elementos equivalentes del conjunto B. (Cuenca y Hilferty, 1999) De acuerdo a la lingüística cognitiva, existen dos tipos de proyección conceptual en la manera en que percibimos y comprendemos los sucesos de la vida cotidiana: la metáfora y la metonimia.

Ahora bien, lo propuesto por la lingüística cognitiva también puede ser aplicado al entendimiento de las estructuras metonímicas. Tal como se ha mencionado anteriormente, la estructura de la metáfora depende de dominios que, a su vez, cuentan con subdominios. Mientras que las metáforas constituyen una proyección entre dominios diferentes, dentro de la estructura de las metonimias la proyección ocurre entre un dominio y cualquiera de sus

⁶ Esta es una traducción propia.

subdominios. Por ejemplo, una metonimia se activa al utilizar la expresión "café con leche quiere la cuenta" para referenciar a la persona tomando un café que ha señalado su intención de abonar. En este caso, CAFÉ CON LECHE QUIERE LA CUENTA resulta de la proyección del subdominio CAFÉ CON LECHE sobre el dominio EL CONSUMIDOR. (Lakoff, 1987)

En resumen, una metonimia se distingue de la metáfora por poseer una proyección única dentro de su mismo dominio, mientras que en las metáforas tienen la capacidad de ser complejas y proyectarse sobre dominios distintos. Barcelona (2000), por su parte, va aún más allá y sostiene que la metonimia equivale a resaltar un subdominio secundario por sobre el total. En definitiva, la define como "una proyección conceptual de un dominio cognitivo sobre otro dominio cognitivo, pertenecientes ambos al mismo dominio cognitivo común, de suerte que el dominio fuente resalta acceso mental al dominio meta" (Barcelona, 2000, p. 11)

Si bien los conceptos de metáfora y metonimia suelen ser abordados de la mano, la metonimia parece haber sido opacada bajo el brillo de su hermana mayor la metáfora. Esto se debe, quizás, a que muchas veces resulta complejo distinguir la una de la otra. Esto mismo presagiaba Lausberg (1975), que hace hincapié en la dificultad de determinar si lo que ocurre entre planos conceptuales es un desplazamiento o salto. Esta preocupación hace eco en la obra de autores contemporáneos como Ritchie (2006), Barcelona (2002) y Radden, (2002). Por ejemplo, Haser (2005) cuestiona la veracidad de que acaso sea posible establecer formas prototípicas de metáfora y metonimia con límites claramente definibles.

Hasta el resurgimiento del término por Jakobson en *Two Aspects of Language and Two Aspects of Aphasic Disturbances* en 1954, la metonimia había sido relegada a un segundo plano. Hasta ese entonces, se lo consideraba a un recurso retórico poco importante y difícilmente distinguible de la sinécdoque. (Surette, 1987) Para la lingüística cognitiva, sin embargo, la sinécdoque designa una cosa por la otra en virtud de una asociación de la parte por el todo o viceversa, con lo cual esta resultaría a ser un caso particular de metonimia. (Ortíz Díaz Guerra, 2009)

Las diferencias entre metáfora y metonimia se podrían resumir, entonces, según el siguiente cuadro:

Metáfora	Metonimia
Hay dos términos conceptuales y uno es entendido en términos de otro	Solo hay un término conceptual
Una estructura esquemática completa se proyecta sobre otra estructura esquemática completa	Se refiere a una entidad del esquema en referencia a otra entidad del mismo esquema
La lógica de la estructura del dominio origen se proyecta sobre la lógica de la estructura del dominio destino	Una entidad del esquema se toma como perteneciente a otra entidad del mismo esquema o del esquema completo

Tabla 1 Diferencias entre metáfora y metonimia. Elaboración de Ortíz Díaz Guerra (2009, p.88) a partir de Lakoff y Turner (1989).

A modo de llegar a una conclusión provisoria sobre lo que se ha expuesto en esta sección, quisiera resaltar el largo recorrido –aún inconcluso– que han transitado las nociones de metáfora y metonimia a lo largo de los años y a lo ancho de múltiples disciplinas. A medida que las ciencias comunicacionales fueron tomando tracción en el campo del saber, sus consecuencias fueron vastas en la manera en que se entendió e hizo uso de los términos, especialmente dentro de las distintas ramas teóricas lingüísticas. De recurso ornamental a fenómeno mental, la metáfora y metonimia han sido utilizadas para explicar distintos fenómenos que atraviesan –de manera más o menos obvia– nuestra vida cotidiana. Sin embargo, parece ser común a estas distintas posturas que se haga referencia a la capacidad de los seres humanos de racionalizar complejas relaciones semánticas y hacer uso de las mismas para expresarse. Se puede observar, también, que la repetición de términos como 'desplazamiento', 'salto', 'contigüidad' y 'similitud' es recurrente, lo cual, considero, resalta la importancia de hacerse de dichos conceptos para comprender en profundidad la naturaleza de la metáfora y la metonimia. El recorrido hecho hasta este momento evidencia la riqueza de la discusión en manos de la lingüística, semiótica, semiología, retórica y mismo el psicoanálisis.

Sin embargo, es momento que dirijamos nuestros esfuerzos a comprender cómo el estudio de las imágenes se adueñó de estas ideas y las ha aplicado al análisis de discursos no verbales.

B. LA METÁFORA Y METONIMIA VISUAL

I. EN EL CINE

Todo lo visto hasta este momento no ha hecho aún referencia directa a la utilización de la metáfora y metonimia dentro de un contexto visual, por lo que la siguiente sección se propone hacer justamente eso. Una postura que ha resonado particularmente durante la revisión de la literatura ha sido la propuesta por Christian Metz en *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y cine* (2001). En la teoría de Metz, la idea del cine como una lengua es rápidamente abandonada por la noción de cine como lenguaje, por lo que se pueden encontrar, dentro de este, distintos niveles de codificación. Las operaciones metafóricas y metonímicas dentro del encadenamiento del texto fílmico son exploradas en el capítulo "Metáfora/metonimia o el referente imaginario", ubicándolas dentro del plano de un tipo de codificación sintagmática.

El autor afirma que para lograr estudiar estatuto y funcionamiento del film, es necesario hacerse de un enfoque triple: lingüístico, psicoanalítico y retórico. Sin embargo, un primer problema que surge de la aplicación de las figuras retóricas al análisis de la imagen es que, justamente, no han sido pensadas para ello. Sin embargo, esto no parece obstaculizar los intentos de Metz de analizar el cine volviendo sobre las mismas. Aquí se retoma el primer punto de la teoría al que se hizo referencia: el cine es pensado como un lenguaje, visual, pero lenguaje en fin. Una vez decidido esto, el autor se propone ampliar la cuestión de la codificación sintagmática y, en lo que nos concierne en mayor grado, del funcionamiento de la metáfora y metonimia.

La cadena filmica, según Metz, no es más que una serie de contigüidades, una "gran extensión sintagmática; es todo aquello que la expresión cinematográfica 'efecto-montaje' puede englobar" (Choi & Bermúdez, p.81) La *contigüidad posicional*, según Metz, es central al sintagma cinematográfico: la copresencia de múltiples componentes (tanto espaciales como temporales) se dan de manera simultánea para conformar la cadena filmica. Así mismo, el hecho paradigmático dentro del cine se constituye por la *similaridad posicional* (en este caso similaridad reemplaza a semejanza). "Así, cada unidad empleada en la construcción de la cadena discursiva (una palabra, una imagen, un sonido) cobra sentido por su vínculo con las demás que hubiesen podido aparecer en el mismo lugar dentro del discurso."(p. 81)

Ahora bien, Metz afirma que el lugar de la metáfora y metonimia en el cine no se encuentra dentro del sintagma, sino que en su referente. El ejemplo más trillado que lo demuestra es el de sugerir una relación sexual por medio de la imagen de un incendio: esta representación según Metz no constituye una metáfora, sino que un paradigma que responde a una similitud discursiva o posicional. En cambio, la relevancia metafórica depende de que consideremos, por fuera del discurso, al fuego como metáfora de la pasión. Lo mismo ocurre con la metonimia: por ejemplo, al compilar un montaje de un mismo escenario visto desde distintos puntos de vista, el sintagma se conforma porque existe una contigüidad referencial. En resumen, según Metz la metáfora y metonimia se dan previas a la construcción del discurso cinematográfico.

De todas maneras, y considero este punto esencial, Metz no deja de aclarar que:

La interacción de lo posicional y lo semántico actúa en sentido inverso, y será la contigüidad filmica la que cree la impresión retroactiva de una contigüidad preexistente: así tendremos la famosa ilusión referencial, fundamento de toda 'impresión de realidad': el espectador considera que las diversas imágenes proceden de un gran y único bloque de realidad dotado de cierta existencia anterior (y llamado la 'acción', o el 'marco', etc.) pero esta sensación sólo depende de las aproximaciones operadas por el significante filmico. (Metz, 2001, p. 170)

Con esto Metz propone que el discurso filmico da la sensación de que lo representado es real y que todo lo que allí sucede forma parte de un bloque cuya existencia es anterior, con lo cual

cuenta con la capacidad de generar su propio referente. A modo de resumen, se puede decir que, según Metz, "el discurso filmico está atravesado por dos clases de similaridades y dos clases de contigüidades: aquellas que lo constituyen (paradigma y sintagma) y aquellas que se ubican entre él y el referente (metáfora y metonimia), referente en el cual se las percibe o imagina" (Choi & Bermúdez, p. 82) y que pueden ser resumidas según el siguiente cuadro:

	Similaridad	Contigüidad
En el discurso	Paradigma	Sintagma
En el referente	Metáfora	Metonimia

Tabla 2. Metz (2001) p. 171

En base a esto, Metz distingue entre cuatro grandes clases de encadenamiento textual dentro del discurso filmico:

1. Comparabilidad referencial + contigüidad discursiva (metáfora puesta en sintagma): tiene lugar cuando dos elementos del discurso audiovisual son asociadas por su semejanza o contraste. Por ejemplo, una muchedumbre es contrapuesta con la imagen de un rebaño de ovejas.
2. Similaridad referencial + similaridad discursiva (metáfora puesta en paradigma): únicamente uno de los dos elementos de discurso audiovisual está presente, con lo cual un elemento evoca a otro. Por ejemplo el fuego que evoca la pasión.
3. Contigüidad referencial + similaridad discursiva (metonimia puesta en paradigma): al igual que en el anterior, un elemento excluye a otro en el discurso, pero estos elementos se asocian no por su semejanza o contraste sino por su relación de contigüidad.
4. Contigüidad referencial + contigüidad discursiva (metonimia puesta en sintagma): los elementos se combinan al igual que en el anterior pero ambos se combinan dentro del texto filmico.

Detengámonos un momento en los encadenamientos de índole metonímica y utilicemos el ejemplo que propone el autor para explicarlos. Dentro del film *M, El vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang, la violación y muerte de una niña son continuadas por la imagen de la pelota de goma, que pertenece a la víctima, atrapada en unos cables. El juguete en este caso evoca a la niña, dando lugar a una metonimia puesta en paradigma. Pero, para que esto suceda, se debe primero dar a conocer la relación entre víctima y la pelota, lo cual se logra al mostrarlas a ambas en simultáneo. Las imágenes que muestran a la niña jugando con la pelota constituyen un metonimia puesta en sintagma.

A modo de cierre, considero pertinente remarcar lo obvio: este trabajo no se interesa por analizar un texto fílmico, sino que fotográfico. Sin embargo, se puede trazar una relación entre los componentes del discurso audiovisual y los de la fotografía que será explorada más adelante. La teoría de Metz es lo suficientemente robusta para soportar una transpolación de esta índole, especialmente si se tiene en cuenta que, al igual que el cine, la fotografía también puede ser considerada como lenguaje. En este caso, los elementos presentes dentro de una imagen fotográfica también pueden ser analizados bajo una lógica de paradigma y sintagma así como, también, metáfora y metonimia.

Universidad de San Andrés

II. EN LA IMAGEN

Otra cuestión a tener en cuenta es que, a diferencia del cine, la fotografía se conforma por una imagen estática, tal como se ha sugerido anteriormente al revisar la obra de Barthes (1964), Schaeffer (1987) y Dubois (2008). Si bien los escritos de Metz son de gran ayuda para comprender la utilización de la metáfora y la metonimia en un contexto visual, sus estudios se han limitado principalmente al análisis de un corpus fílmico el cual, por definición, arrastra la presencia de un continuum. Es por esto que considero relevante discutir brevemente la obra de Forceville, cuyas investigaciones recientes se preocupan por explicar la metáfora y metonimia visual desde una perspectiva más abarcativa. Con escritos que cubren desde la

pintura surrealista, pasando por la publicidad, el cine y hasta el cómic, Forceville ahonda sobre la cuestión de la metáfora y metonimia visual de manera que es acorde al camino que inician Lakoff y Johnson (1987). Sus estudios sobre la utilización de estos recursos en diversos medios visuales lo llevaron a formular una teoría que fue evolucionando a lo largo de los años y a la que, actualmente, se refiere como la Teoría de la Metáfora Multimodal.

Forceville (2007) propone que existen dos tipos de metáfora: las 'monomodales' y las 'multimodales'. El autor define 'modal' como un sistema de signos interpretables por procesos de percepción específicos. Estos signos recaen dentro de nueve categorías distintas: los signos pictóricos, los escritos, los hablados, los gestos, la música, los sonidos, los olores, el gusto y el tacto. Mientras que en las metáforas monomodales tanto el dominio de origen como el de destino corresponden a un único tipo de modalidad, lo contrario ocurre en las metáforas multimodales, en las cuales participan dos tipos de modalidades distintas. Por ejemplo, en el cine se pueden combinar música e imagen para conformar una metáfora.

Ahora bien, un punto clave a la teoría de Forceville (2006) es que no considera que la metáfora visual deba poder ser traducida a una expresión verbal sino que, por lo contrario, se debe salir de este círculo vicioso ya que, a diferencia de Metz, considera que las metáforas corresponden a asuntos del pensamiento y no del lenguaje. Forceville argumenta que, probablemente, no sea necesario para un espectador traducir la metáfora o ponerla en palabras, con lo cual afirmar que las mismas deben ser verbalizadas es para el autor restrictivo e innecesario. Para superar esta dependencia verbal, el lingüista propone que la existencia de una metáfora es advertida a partir de tres tipos de señales que dan a conocer su presencia. La primer señal, y quizás la más obvia, se constituye por un parecido físico entre elementos que funciona únicamente en el caso de las metáforas monomodales. Por ejemplo, una metáfora puede ser expresada a través de un parecido físico, con lo cual se debe tener en cuenta distintos rasgos como el tamaño, color, forma, textura, etc. El parecido, sostiene Forceville, no tiene porqué ser dado por similitudes físicas entre un objeto y otro sino que, también, puede depender de la manera en que es representado. Por otro lado, otro tipo de señal que da pie a una interpretación metafórica es la de colocar algo de forma inesperada: al situarse un objeto en un contexto que no es el suyo y que le resulta extraño, se resalta un aspecto distinto de ese objeto. Finalmente, el último tipo de señal se pone en funcionamiento

al llevar a cabo la entrada en simultáneo de elementos de modalidades distintas. Este tipo de señal es más comúnmente vista en el cine. Así, una metáfora se señala al combinar dos elementos de forma que se superpongan.

Así mismo, Forceville (2011) distingue entre cuatro tipos de metáforas visuales, las cuales identifica de la siguiente manera:

- a) En una metáfora contextual, aún si tanto el dominio de origen como el de destino son identificables a partir de la información visual (para lo cual no se requiere un ancla verbal), su interpretación es únicamente completa al conocerse su contexto.
- b) En un tipo de metáfora híbrida, ambos dominios son fusionados en un único objeto identificable.
- c) En un símil pictórico, la similaridad entre origen y destino es sugerida por el parecido formal entre dos imágenes.
- d) En una metáfora integrada, un objeto unificado es representado en su totalidad de forma que se parece a otro objeto sin que sean necesarias pistas contextuales.

A lo dicho anteriormente, Forceville agrega que un factor clave en el reconocimiento de una metáfora es dado por el género al que pertenece. Es decir, que dentro de la publicidad se debe tener en claro el dominio destino suele tener como propósito la promoción de un producto. Sin embargo, el autor no considera que para que una metáfora exista la misma deba ser ideada intencionalmente por su autor aunque, de ser así, da por sentado que la intencionalidad trabaja en pos de resaltar ciertos aspectos del objeto representado. Lo mismo ocurre en el caso de las metonimias de las cuales explica –de acuerdo con la definición que toma prestada de Warren (2002)– "la esencia de la metonimia es el acto de resaltar" (p.123).

El autor propone, entonces, una definición de metonimia aplicable a fenómenos no-verbales y multimodales que condensa en tres máximas:

1. Una metonimia consiste de una fuente concepto/ estructura la cual, a partir de una señal de modalidad comunicativa (lenguaje, visual, musical, sonora, gestual...) permite que el individuo hacia quien está dirigida infiera el dominio/ estructura destino.

2. La fuente y el destino son, en el contexto dado, parte del mismo dominio conceptual.
3. La selección de la fuente metonímica resalta uno o más aspectos del destino los cuales no serían, o al menos no de forma evidente, llamativos, permitiendo entonces llegar al dominio de destino bajo una perspectiva particular. El aspecto resaltado frecuentemente posee una dimensión evaluativa. (Forceville, 2009, p.4)

Forceville se arma de esta definición de metonimia para analizar su uso dentro de un corpus de fotografía publicitaria. Sus estudios le llevan a concluir que la utilización de la metonimia en este tipo específico de texto visual se corresponde, usualmente, con un tipo de metáfora multimodal, ya que se suelen combinar imagen y texto para evidenciarlo. La importancia de este punto recae en que las metonimias – quizás aún más que las metáforas– requieren de que se conozca su contexto para facilitar la inferencia de un subdominio al otro. Es por esto que el autor afirma que si un dominio metonímico puede ser extraído de su contexto sin perder su conexión con el dominio fuente, "el mismo se encamina en la dirección de convertirse en un símbolo". (p.22)

Se podría argumentar, quizás, que las posturas de Forceville y Metz difieren en su punto de entrada al corpus visual. Si bien ambos se interesan por fenómenos similares, la Teoría Multimodal de la Metáfora propone un acercamiento más generalizado y cognitivista que la teoría del Referente Imaginario de Metz, quien se preocupa en mayor medida por atenerse a los fundamentos de la lingüística estructural. Ambos parecen concordar, sin embargo, en que el contexto es central a la efectividad de la representación metonímica o metafórica, aún si no concuerdan en que deba ser estudiada o no como un fenómeno verbal.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL CORPUS FOTOGRÁFICO

A. LA AUSENCIA (PRIMERA PARTE)

"A las nueve y cincuenta y tres de la mañana del 18 de julio de 1994 una bomba estalló frente al edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), ubicado en la calle Pasteur 633, en la Ciudad de Buenos Aires..." el epígrafe que Santiago Porter le dedica a su obra *La Ausencia* demanda nuestra atención inmediatamente. Esta breve referencia histórica contextualiza el marco dentro del cual se inscribe esta serie compuesta de 20 trípticos cuyo debut tuvo lugar en el año 2004 en La Fundación Vicente Lucci, Tucumán. La composición se impone de manera idéntica en cada uno de los casos con los que Porter nos enfrenta. Una madre que ha perdido a su hijo, un esposo que ha quedado viudo, un vecino que ha perdido a su esposa por capricho del azar: situaciones que el autor debe explorar enfrentándose a una problemática esencial: ¿cómo se representa a que no está más?

Hay algo de la muerte que siempre le ha causado asombro a los hombres. La historia de los ritos funerarios es tan antigua como la nuestra, y a lo largo de milenios nos hemos hecho de distintas tradiciones para explicar la muerte de forma simbólica. La fotografía ha llenado, hasta cierto punto, esta brecha simbólica de una manera significativa. Desde los comienzos de la técnica, la fotografía ha estado intrínsecamente relacionada con la idea de la muerte. Esto se debe, quizás a la que posee capacidad de congelar un momento. George Santayana (1981) lo pone en las siguientes palabras:

la fotografía se utilizó para preservar aquellas imágenes mentales que más odiáramos perder, como las imágenes de caras familiares (...) la fotografía fue bienvenida como un ungüento para guardar aquellas cosas preciosas – si no es que ligeramente ridículas – un poquito de tiempo más en el mundo. Consoló tanto nuestras penas como nuestra vanidad, y recolectamos fotografías como pequeñas reliquias y momentos de la superficie de nuestras vidas pasadas. (s.p.)

De esta forma, la fotografía nos proporcionó un nuevo y poderoso medio para recordar a quienes nos han dejado. Aunque ahora nos pueden parecer inquietantes, los retratos

post-mortem se volvieron inmensamente populares durante los primeros años de la fotografía. La técnica fotográfica nos abrió las puertas a una nueva forma de hacer memoria, brindando a incontables familias la oportunidad de inmortalizar a sus seres queridos y, quizás, ayudarlos a atravesar el duelo. Movido por la reciente muerte de su madre, por ahí también como preludeo a su propia muerte unos meses más tarde, en *Cámara Lúcida* (1980) Barthes revisita antiguas fotografías con la esperanza de que una de ellas la representara tal como él la recordaba. El autor descubre a su madre, finalmente, en una fotografía que le habían tomado de niña en un invernadero y sobre la cual escribe que "era perfectamente esencia, certificando [para mí], utópicamente, la ciencia imposible de ser único". (p. 126) Barthes reflexiona sobre el poder de las imágenes de conmovernos. La 'Foto del Invernadero' ejemplifica la presencia de lo que el autor llama el 'punctum' de la imagen. El 'punctum' –que se da de forma independiente del 'studium' de la imagen– "es ese azar que en [en la imagen] me despunta (pero que también me lastima, me punza)".(p.65) El punctum no está siempre presente pero, cuando sí lo está, una imagen cualquiera posee el potencial para movilizarlos.

El corpus fotográfico seleccionado para este trabajo nos da el pie a ser movilizados. Las imágenes de objetos, despojadas y uniformes, revelan lentamente sus capas de sentimentalidad. "¿Qué tienen de especial una pelota o una billetera?" se podría preguntar. Si la pelota y la billetera pertenecen a alguien que ha muerto recientemente: ¿acaso es esto suficiente para despertar nuestra curiosidad o, aún más, conmovernos? Lo interesante del punctum es que es distinto para cada individuo: quizás una pelota puede no significar mucho para uno, pero esa misma pelota puede colmarlo de melancolía a otro.

Las fotos de Porter no son tomadas desde el ojo de la tormenta, sino que al día siguiente en el que la misma a merced. El reclamo político y social tiñe a esta obra que, de manera tranquila pero poderosa, nos confronta con las consecuencias de los eventos provocados por un odio que aún no posee rostro. La obra de Porter intenta evitar que la muerte de ochenta y cinco personas se vuelva un número. Una madre sin un hijo, una esposa sin un esposo, objetos sin sus dueños. La ausencia atraviesa punzante una serie que se hace de la relación metonímica entre los objetos y sus dueños para contextualizarla. Fotografiar pertenencias no traerá de vuelta a sus dueños, pero quizás sí pueda traerles justicia. "Los autores materiales e intelectuales de la masacre continúan libres".

B. SOBRE LA REPRESENTACIÓN SINTAGMÁTICA DE LOS OBJETOS

No vale la pena discutir a esta altura si la fotografía es arte o no, considero que de eso se ha hablado ya extensamente y existe suficiente evidencia para inclinarse por el sí. Considero justo, entonces, someterla a la misma categorización de géneros pictóricos que la tradición artística –o, más bien, el estudio de las bellas artes– se dedicó a definir a lo largo de su historia. Tal se ha discutido anteriormente, estas categorías – particularmente la del retrato pictórico– aún se encuentran bajo discusión.

Un tropo que ha quedado relegado a un segundo plano ha sido el de la naturaleza muerta. Hasta el día de hoy, las imágenes de objetos – que abundan en el ámbito de la publicidad – son vistas como poco interesantes o emocionantes. Esto ocurre, según Bate (2009), porque las audiencias no poseemos las herramientas necesarias para reconocer la habilidad que se requiere para lograr este tipo de representación. El universo de los objetos, afirma el autor, también sigue un tipo de lógica que se ajusta a un lenguaje expresivo, por lo que un objeto no es nunca únicamente un objeto. En el caso de la publicidad, un objeto requiere de cierta 'humanización' para que un posible comprador se entusiasme y proyecte su propia experiencia de utilizarlo en la imagen y, en el mejor de los casos, decida comprarlo. "El objeto recibe un sentido humano a pesar de no serlo" (p.113)

Ahora bien ¿cómo se fotografía un objeto? Nos encontraremos con que la gran mayoría de las fotografías de objetos que circulan en nuestra sociedad siguen una cierta lógica: el objeto en el frente y, por detrás, un fondo neutro o poco interesante que no invita a detenernos en él. Esto es especialmente verdadero en el caso de la fotografía publicitaria. ¿Por qué ocurre esto? Porque "al sacarlo de su contexto, un objeto tiene mayor poder emotivo." (p.118) Se da, entonces, una antítesis: el fondo no nos dice nada, por lo que el objeto debe decirnos absolutamente todo. Esto nos lleva a las nociones de Barthes (1980) del objeto connotado y denotado: el objeto pasa a tener un valor informativo que se desencadena a partir de que no hay nada más que hacer que observarlo con detenimiento.

En la obra de Porter, el lenguaje estético normalmente reservado al género de la naturaleza muerta se retoma con naturalidad. Las imágenes de los objetos— que parecen flotar en un vacío— siguen esta lógica de antítesis. En *La Ausencia*, se va más allá al utilizar una paleta en blanco y negro: el objeto es despojado aún más de aquellas características que lo vuelven 'real'. Al remover el color, una fotografía evidencia su condición de técnica, obligando al ojo a 'rellenar' aquello que no está y, consecuentemente, captando nuestra atención por completo a la vez que nos obliga a mirar lo fotografiado de una forma diferente.

La construcción sintagmática en la obra de Porter se elabora a través de tres elementos: la fotografía del objeto, la de los familiares y un pequeño texto que termina de enlazarlos a ambos. La palabra escrita funciona a la vez como una pieza más y como nexo central entre el objeto y su dueño. Al representar tan austeramente al objeto se corre el peligro de estancarse en la superficialidad, con lo cual Porter contextualiza la verdadera naturaleza del elemento a modo de evitar que esto suceda. Una campera de cuero (desgastada por sus usos, amoldada a la espalda de quien la utilizaba) es, entonces, la campera de Fabián Marcelo Furman, hijo de Yaco y Graciela, que trabajaba en el sector de sepelios de la AMIA y se encontraba en el cuarto piso el día que estalló la bomba. No podemos evitar preguntarnos si era acaso su campera preferida, adonde la había comprado o si tal vez alguien se la había regalado ¿mismo sus padres, quizás? Un objeto mundano —una campera que podríamos tener en nuestro armario— nos habla de una vida que se perdió, una familia afectada y una persona que ya no más un número.

La elección paradigmática de los objetos también merece ser mencionada. Todos ellos parecen estar atravesados por un azar sombrío: la pelota con la que jugaba Sebastián Barreiros o el reloj de Néstor Serena son representativos de los restos desenterrados de los escombros. En algunos casos, el último objeto que han tocado las víctimas. Estos objetos representan, entonces, las ruinas a la vez que se untan de un contagio mágico.

Los objetos representados en la serie de Porter son despojados de su contexto: fueron tomados del lugar que pertenecían y llevados a una puesta que recuerda al cubo blanco del museo del que nos hablaba Brian O'Doherty en 1976. De la misma forma en que las paredes

blancas de una sala hacen suprimen cualquier impulso que nos distraigan de la obra, el fondo blanco nos invita a pensarlos más allá de su tiempo y espacio. El texto nos arranca, en ese momento, de la austeridad visual, y sobre el fondo blanco proyectamos la infinidad de significados que se desprenden de una cosa cualquiera. Decir que por tratarse de objetos se los debe considerar naturalezas muertas parece simplista. Estas fotografías no tienen como fin hacer alarde de su proeza técnica ni vendernos un producto. Intentan, en cambio, llevarnos más allá de lo que se ve, generando un enlace entre dueño y posesión cuya naturaleza desciframos a continuación. La naturaleza muerta, entonces, no está tan muerta.

C. EL OBJETO RETRATADO: ¿METÁFORA O METONIMIA?

Lo dicho anteriormente ha servido de preámbulo al punto central de este trabajo. ¿De qué forma operan la metáfora y la metonimia en *La Ausencia*? La utilización de objetos para representar a personas no es nueva a la historia del arte, tal como se ha mencionado en la primer parte de este trabajo. Con casos que pueden ser rastreados hasta los principios del arte moderno, la elaboración del retrato a través de objetos nos ha dotado de una nueva mirada sobre la construcción del individuo. A continuación, investigaremos algunos de los casos que ejemplifican esta búsqueda por expandir y trasgredir los límites de lo que puede ser considerado retrato para luego profundizar sobre los cambios en las modalidades de representación y, finalmente, discutir cómo estas se ven reflejadas en la obra de Porter.

En primer lugar, retomemos brevemente el ejemplo propuesto por van Alphen (1997) sobre el cual he prometido volver. El autor comenta que se da, en la obra de Boltanski, un intercambio en el principio semiótico de representación a partir de que la similaridad es desplazada por la indicialidad. Recordemos que dentro del marco de la semiótica peirceana, el índice da cuenta de una relación de contigüidad entre los objetos y su representación mientras que el ícono lo hace por su semejanza. Ahora bien, el autor sostiene que el tipo de relación entre objeto y representamen que se da al exponer en un museo los objetos pertenecientes a una mujer fallecida constituyen, en su opinión, una forma más acorde de representación de acuerdo al

principio de 'referencialidad' sobre el cual se sustenta la definición tradicional del retrato. Detengámonos por un momento a considerar esta postura.

Lo dicho por van Alphen podría ser entendido en los siguientes términos. Mientras que un retrato en su concepción más simple se sustenta por un parecido (entiéndase también semejanza o iconicidad) – el cual, inevitablemente, también se ve sujeto a tanto la habilidad técnica de quien realiza el retrato como, tal como se ha discutido, las libertades artísticas que haya tomado– la utilización de objetos pareciera mitigar (o al menos a simple vista) la intervención por parte del artista realzando, en cambio, la relación intrínseca que corresponde entre objeto y dueño.

Ahora, si bien Peirce no ha hecho referencia directa en sus escritos a las nociones de metáfora y metonimia, sí podemos trazar una relación lo suficientemente convincente –o al menos así parecieran considerarlo Feng(), Anderson (1984) y Al-Sharafi (2004)– entre estos conceptos y los de iconicidad e indicialidad respectivamente. En este caso, no sería incorrecto decir que, en su larga historia, el retrato se inclinó en un comienzo por un tipo de representación metafórica que fue luego dando lugar a la participación de alternativas en las cuales aparece la metonimia, particularmente a partir del boom de la modernidad durante la primera mitad del siglo XX. A modo de reflexión, se podría decir que esto sucede como respuesta a las épocas que se viven.

El cuadro *Los zapatos* de van Gogh (1853-1890), pintado en 1866, ha sido por décadas objeto de discusión de expertos de arte y filósofos. Una pintura simple, en la cual se observan dos raídas botas, ha dado pie a un debate encendido acerca de la procedencia de su dueño y las intenciones del artista. Heidegger (1963), quien pareciera haber dado inicio a la polémica, afirma en "El origen de las obras de arte" que el calzado pertenecía a una campesina, y su función era la de reflejar el duro trabajo de la profesión. Sin embargo, Meyer Schapiro (1968) afirmó, casi treinta años más tarde, que las botas pertenecían al mismo van Gogh, y que el cuadro era, en cambio, un autorretrato. Este ejemplo temprano de la utilización de objetos en el retrato da cuenta del quiebre que ocurría en el género, permitiendo así explorar un amplio rango de posibilidades en la representación pictórica de un sujeto. Por otro lado, nos remite a lo que Spinicci (2009) refiere como la 'idoneidad' del retrato, según la cual la representación

debe cuajar con toda la información que se tiene del sujeto. Según lo dicho por Maes (2015), este tipo de retrato es también comparable a la representación de una porción del cuerpo del sujeto ya que, aún si se cumplen los principios de referencialidad, esto se da a partir de la proyección de una parte por el todo.

Un ejemplo quizás más cercano de la utilización de la acción metonímica en el retrato es el de la artista Tracey Emin (n. 1963), quien presenta como autorretrato –en la sala de un museo– la cama física en la que había pasado sus años de depresión. Emin transportó, un una primera instancia, su cama al Sangacho Exhibition Space de Tokio en 1998 para luego replicar la muestra en el Tate de Londres ese mismo año. Aún si algunos críticos la detestaron, su obra –la cual el curador Daren Phi describió como un tipo de "artefacto de ensamblaje" que "casi parece una escena del crimen" (citado en Cohen, 2018, s.p.) – invita a los espectadores a recolectar las piezas a partir de revistas, botellas y hasta preservativos dejados por la artista en su cama luego de sufrir una ruptura amorosa. La obra, que la misma Emin reconoce como autorretrato, da pie a que se conforme, de acuerdo a las pistas visuales y operaciones metonímicas, una interpretación del *ethos* de la artista. Pequeñas cosas mundanas se convierten, entonces, en piezas clave en la conformación de la imagen que tenemos del sujeto que se pretende retratar. Alice Cohen (2018) escribe sobre la obra de Elin: "Mirar *Mi Cama* hace que el espectador considere los eventos y percances que llevaron a los restos. La pieza es expansiva en su capacidad para conjurar una narrativa completa sobre la depresión, la autolesión y la redención eventual: la cama está vacía, por supuesto, porque Emin decidió abandonarla y sublimar sus problemas en arte." (s.p.)

En el caso de *La Ausencia*, sin embargo, la dinámica entre el objeto y el autor difiere de la obra de van Gogh y Emin en la medida que Porter no busca construir una representación autorreferencial, sino que dar voz a aquellas familias que han sido afectadas por la tragedia. Recordemos que, de acuerdo con lo propuesto por Lakoff y Turner (), la metáfora es la consecuencia de la proyección de una estructura (es decir, sus dominios) por sobre otra de modo a que se corresponden los unos con los otros. En el caso del retrato, se da un desplazamiento en la metáfora LA REPRESENTACIÓN DE X ES X en la medida que todos los subdominios que componen la estructura INDIVIDUO son proyectadas por sobre la estructura REPRESENTACIÓN DEL INDIVIDUO. Esto hace relevante la realidad de que

aquello que se observa no es el individuo per se sino que una construcción del mismo. En el caso de un retrato en el que opera una metonimia, sin embargo, la misma ocurre al extraer un subdominio y proyectarlo como representativo de la estructura completa. En este caso, el subdominio OBJETO se proyecta sobre la estructura SUJETO. Es así que una lapicera en la obra de Porter pasa a evocar la imagen de Santiago Malamud, arquitecto a cargo de las refracciones en el edificio de la AMIA y víctima del atentado del 18 de julio de 1994.

Según Forceville (2009), por añadidura, la metáfora en la imagen pueden darse de cuatro formas (metáfora contextual/ metáfora híbrida/ símil pictórico, metáfora integrada). Un retrato tradicional constituirá, entonces, por un 'símil pictórico', dado a que el mismo se sustenta por un parecido formal entre ambos dominios. Clasificaciones similares podrían ser aplicadas al caso de la metonimia, con lo cual la utilización del recurso en *La Ausencia* se corresponde con un tipo de "metonimia contextual", ya que se necesita de una puesta en contexto para terminar de enlazar los conceptos. Sin embargo, tal como advierte Forceville, el contexto es en el caso de la metonimia necesario, ya que si está sobrevive sin el mismo "se encamina en la dirección de convertirse en un símbolo" (p.22). *La Ausencia*, tal como ya se ha discutido, se hace del texto para terminar de contextualizar la imagen visual y forjar la metonimia, por lo que conformaría, según Forceville (2007) un tipo de metonimia 'multimodal' en la cual entran en juego distintas modalidades de discurso –para ser más específicos– signos pictóricos y escritos.

Analizar a *La Ausencia* como serie y, por consecuencia, una construcción sintagmática, nos permite pensarla como un todo en el cual opera también cierta sensación de contigüidad y repetición. Dentro de las unidades discursivas complejas que se conforman en los trípticos por la utilización de fotografía y texto, el sentido connotado de las imágenes dan lugar a un tipo de metonimia puesta en paradigma (Metz, 2001). El elemento 'sujeto' es excluido por su pertenencia de manera similar a lo que ocurre en *M, El vampiro de Düsseldorf*. Quizás lo que aquí es especialmente mordaz es que en *La Ausencia* no hay fotos de niños jugando con pelotas: lograr una contigüidad referencial que vaya de la mano de una discursiva – es decir una metonimia puesta en sintagma– ha sido imposibilitado por la tragedia.

A modo de una breve conclusión, quisiera volver a algunos de los puntos que se han hecho. El retrato tradicional, aquel que se basa en la condición hegemónica de que el mismo debe representar al sujeto retratado en virtud de una similitud técnica— reposa en los principios de similitud pictórica que se corresponden con un tipo de desplazamiento metafórico. El tipo de retrato que propone Porter, en cambio, hace uso de las connotaciones que se desprenden del íntimo vínculo que las personas forman con sus objetos para proponer un tipo de representación metonímica que se sustenta, tal como sugiere Norrick (1981), en que "cualquier objeto reconocible como la propiedad de alguien sirve como signo de aquella persona: contamos con que nuestras casas, autos, vestimenta y accesorios nos representen ante todos aquellos que observan"⁷ (p.71)

D. EL OBJETO FOTOGRAFIADO

Hasta este momento nos hemos ocupado de resolver la cuestión de la utilización de recursos metafóricos y metonímicos a modo de comprender el modo en que opera la utilización de objetos inanimados dentro del retrato fotográfico. Se ha llegado a la conclusión que la representación física de una persona corresponde con la dimensión metafórica del retrato y que, por otro lado, los objetos interactúan con el sujeto de manera metonímica. Ahora bien, el recurso de utilizar objetos metonímicamente no es nuevo. No únicamente en el arte (como ya se ha discutido) sino, también, en discursos pertenecientes a otros campos. Por ejemplo, los memoriales dedicados a las víctimas del exterminio nazi se han hecho en varios casos de pilas de zapatos o pequeñas chucherías que son —en algunos casos— la único que ha quedado de las víctimas del Holocausto. Para hablar del dolor de una tragedia, *La Ausencia* no nos presenta — como sí ocurre en la obra de Emin y Boltanski— con los objetos físicos trasladados a un contexto de galería o museo. Estos objetos han sido atravesados, en cambio, por una acción mecánica y química, y han resultado captivos de las consecuencias de ello. "Llamaré mediático a los productos de la capacidad semiótica de nuestra especie. Los fenómenos mediáticos son, en efecto, una característica universal de todas las sociedades humanas." (Verón, 2015, p.174) Pensar una fotografía como fenómeno mediático nos permite entender

⁷ Traducción propia.

las consecuencias que se desprenden de su condición, agregando una nueva capa de complejidad a la representación de los mismos. La pregunta que aquí surge es la siguiente: ¿por qué fotografiar estos objetos? ¿Qué cuestiones surgen como consecuencia de esta acción? Se plantean, a continuación, una serie de problemáticas que se desprenden de la representación fotográfica que, lejos de querer ser conclusivas, pretenden plantear otros puntos de partida para analizar este tipo particular de retrato fotográfico.

Las implicancias de fotografiar un objeto fueron analizadas en una primera instancia por Walter Benjamin (1921) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este emblemático ensayo el autor pone en evidencia las problemáticas que acarrea la fotografía de las obras de arte, sosteniendo que ocurre a partir de esta acción una pérdida del aura del objeto artístico el cual es despojado, sistemáticamente, de su unicidad. Esto ocurre ya que una fotografía tiene la capacidad, a diferencia de una obra de arte, de ser reproducida infinitas veces de un modo que nunca logra captar el aura de la obra, es decir, la experiencia de observar cara a cara. Un ejemplo trillado de esto es que, si se tipea en un buscador "La creación de Adán", se tendrá al alcance de la mano una extensa colección de reproducciones de la obra maestra de Miguel Ángel, pero esto se dará a costa de la pérdida de la experiencia de observar la original en la Capilla Sixtina.

Algo similar ocurre con los objetos inanimados que han sido representados en el marco de un retrato fotográfico: un objeto cuyo éxito como canal metonímico con el sujeto representado se sustenta por su relación única e individual con su dueño pasa a ser objeto fetiche de una multiplicación infinita, despojándose como consecuencia de su naturaleza de objeto irrepetible. Lo que en algún momento fue testigo de una vida –atada contexto histórico y geográfico particular– pasa ahora a poder ser reproducido en cualquier momento y espacio. Ahora bien, esto no significa que el objeto en sí pierda valor, por lo contrario. El valor del objeto pasa a recaer en su estatus como objeto original. En palabras de John Berger (1972):

"Este nuevo estatus de la obra original es la consecuencia perfectamente racional de los nuevos medios de reproducción. Pero es en este punto que entra de nuevo un proceso de mistificación. El significado del trabajo original ya no está en lo que dice de manera única sino en lo que es de manera única. ¿Cómo se evalúa y define su

existencia única en nuestra cultura actual? Se define como un objeto cuyo valor depende de su rareza" (p.21)

Una consecuencia directa de este nuevo orden es que los objetos originales sean observados como reliquias de las cuales se desprende cierta atmósfera de religiosidad y misticismo. Los objetos en la obra de Porter, tal como se ha mencionado anteriormente, se ungen de este tipo de misticismo, el cual se ve exacerbado por el hecho de que muchos de ellos fueron recolectados de entre los escombros el día posterior al atentado.

La efectividad de fotografiar objetos recae, en parte, en las connotaciones que se desprenden de la técnica. La relación intrínseca entre la fotografía y el paso del tiempo (y mismo, se podría argumentar, la muerte) resulta en que el retrato a partir de objetos que le pertenecieron a personas recientemente fallecidas conforme un doble juego entre el discurso metonímico y el metafórico. La fotografía se vuelve un objeto que trasciende al objeto original en sí, que ha su vez a perdurado más que su dueño. "Las imágenes se hicieron primero para conjurar la apariencia de algo que estaba ausente. Gradualmente se hizo evidente que una imagen podía durar más de lo que representaba; luego mostró cómo alguna vez se había visto algo o alguien y por lo tanto, implícitamente, cómo el sujeto había sido visto por otras personas" (Berger, 1972, p.10) La obra de Porter nos ofrece una mirada ajena a la masacre, un intermediario que, al igual que los espectadores, tampoco ha tenido la oportunidad de conocer a los sujetos a los que retrata.

Existe una razón por la cual la fotografía, y no el cine por ejemplo, tiene una relación tan cercana con la muerte. En el cine, la sensación de continuidad da la impresión de que aquellos que aparecen en pantalla siguen vivos, aún si no lo están. Los sonidos, la música en el cine, los diálogos... en todo momento se dan una multiplicidad de.... En la fotografía, sin embargo, no existe tal ilusión, sino que se mantiene la memoria del muerto como tal. La fotografía ha quedado separada del espacio y del tiempo: depende del espectador cuánto tiempo desea dedicar a observarla. En *Photography and Fetish*, Metz (1985) argumenta que todas estas características conforman puntos a favor del entendimiento de la fotografía como objeto fetiche (entendido el concepto en términos freudianos). Recordemos que la teoría psicoanalítica de Freud considera que el niño, luego de descubrir la falta de pene en su madre,

reconoce a la madre como sujeto en falta, lo cual insinúa la posibilidad de la propia castración. Esto genera en el niño una ansiedad que encuentra consuelo en reprimir lo descubierto, y fijar en cambio la mirada en un objeto (el fetiche) el cual se encontraba – en una primer instancia– directamente anterior a esa ausencia horrorosa. "Desde nuestra perspectiva" se cuestiona Metz "¿qué significa esto, si no es que este lugar está ubicado fuera del marco, que la mirada está enmarcada por la ausencia?" (p. 85) Al observar una fotografía no podemos evitar fantasear sobre aquello que ha quedado afuera del marco. Aquello que está ausente y que nunca podremos ver: nuevamente, una muerte (o al menos otra forma de morir). Las fotografías que cargamos todos los días con nosotros son para Metz objetos de fetiche –en el sentido pleno de la palabra– cuya función principal es ponerle freno a una ausencia.

Quisiera, por último, detenerme en una cuestión sobre la cual hacen eco estos temas y que creo pertinente mencionar. La serie *Left Behind* de Jennifer Loeber se asemeja a la obra de Porter en la medida que también hace uso de objetos que han pertenecido a alguien que ya no está. En este caso sin embargo, se parte de una relación cercana: la madre de la artista. Moviada por el dolor– y con la esperanza de que la ayudaría a transitar el duelo– Loeber debutó en el 2014 una serie de dípticos compuestos por objetos que habían pertenecido a su difunta madre contrastadas a fotografías de archivo en las que, por momentos, se la veía utilizándolos y, en otros, eran simplemente referenciales al objeto representado. Loeber escribe del mismo: "Cuando mi madre murió repentinamente en 2013, me sentí abrumada por la necesidad de guardar incluso las cosas más mundanas. Pero en lugar de proporcionar consuelo, se convirtieron en una fuente de profunda tristeza y ansiedad. La única forma en que podía imaginar superar todo esto era centrarme en cómo interactuar catárticamente con estos objetos." (2014) La obra de Loeber explora el duelo que se atraviesa luego de una muerte cercana de manera expansiva, ya que su debút fue online, en donde la compartió con sus miles de seguidores. El debút de *La Ausencia* no ocurrió en Instagram sino que dentro de las cuatro paredes de un museo, pero no por ello deja de ser menos relevante el hecho de que se exponga lo íntimo en un espacio público: la fotografía de la tarjeta de Marisa Raquel Said en la que la joven escribió pequeñas reflexiones sobre su vida nos deja con la sensación de estar entrometiendonos en la intimidad de una persona quien ya no cuenta con la capacidad de objetar esta invasión. Porter no expone a sus fotografías (o al menos no originalmente ya

que hoy en día se pueden encontrar en su página online) a una lógica de de exposición mediática como sí lo hace Loeber. De sus fotografías nace como tema, sin embargo, la acción de desdibujar los límites de qué se nos es permitido observar como público. Sería imposible (o al menos extremadamente impráctico) visitar los hogares de las víctimas de la AMIA. *La Ausencia* nos permite, sin embargo, un primer vistazo dentro de esas vidas.

El quiebre del instante, el congelamiento del mismo, hacen de la fotografía una poderosa herramienta para reflexionar sobre el paso del tiempo. No es menor que la *La Ausencia* cuente con una segunda parte, en la cual se vuelve varios años más tarde al caso de Daniel y Gabi Rodríguez, viudo e hija de Silvana Alguea, quien trabajaba en el sector de servicios sociales de la AMIA. Porter nos recuerda que "más de veinte años después del atentado, Gabi aún no sabe quienes son los responsables de la muerte de su madre." Objetos que han sido marcados por el paso del tiempo, por los usos que se les han dado, que ahora juntan polvo en un estante y que no tienen más que hacer que esperar a descomponerse lentamente. La fotografía ofrece, por contraste, inmortalizarlos tal como los recordarían sus dueños.

"La técnica fotográfica desaparece en la perfección de los productos, objetos sin pasado ni futuro, inmovilizados en el presente fetichista. Aquí, la tactibilidad no es posible: estos son objetos absolutos que únicamente pueden ser accedidos visualmente, sólo a distancia. No desean ser utilizados, movidos, destruidos: sólo admirados."⁸ (Boscagli, 2014, pp. 7-8)

No tener el objeto enfrente nos quita la posibilidad de recorrerlo desde todos sus ángulos, de acercarnos y observar en detalle los restos de su uso, allí donde se evidencia que en algún momento fueron pertenencias. Pero fotografiarlos resalta también esa distancia dada por la imposibilidad de estar frente aquellas personas que han muerto. La ausencia del objeto físico remarca –y en cierto sentido metaforiza también– la ausencia del individuo.

⁸ Traducción propia.

CONCLUSIÓN

Resulta extraño pretender hacer una conclusión acerca de algo sobre lo cual queda mucho por discutir. Las cuestiones de la metáfora y metonimia visual, de su rol dentro de la fotografía, de los alcances de la técnica como medio para dar sentido a la experiencia humana, son todas temáticas a las que se ha aludido en este trabajo y que aún están siendo discutidas en distintas esferas académicas. Los casos aquí citados no se restringen necesariamente a la técnica fotográfica: se han ofrecido ejemplos que provienen de la tradición pictórica y mismo de la escultura. Sería interesante, tal vez, someter a estos objetos de estudio bajo las mismas herramientas analíticas. Algunas de las connotaciones que se desprender de la fotografía sin duda se perderían, pero existe también la posibilidad de encontrar algo nuevo en otros tipos de representación.

Si hay algo que se ha dejado en claro, es que la fotografía como medio artístico tiene la capacidad de actuar como catalizador de la experiencia humana. Esta técnica, aunque versátil, no deja de necesitar de un componente fundamental para trascender: la mente de grandes fotógrafos que continúan renovando las posibilidades de qué es lo que se puede hacer con ella. Es así que se evidencia la necesidad humana de expresar en el ámbito de social algo que nos es común a todos.

A lo largo de este trabajo, se ha puesto en discusión el lugar de la metáfora y la metonimia dentro de la serie fotográfica *La Ausencia* de Santiago Porter. Se ha buscado, también, reflexionar sobre el uso de los objetos inanimados como enlace entre el sujeto del retrato y la representación fotográfica. Se han discutido, por último, algunas de las implicancias de fotografiar un objeto, y las consecuencias que resultan de ello. Lejos de pretender dar un veredicto final sobre la utilización de los recursos metafóricos y metonímicos dentro del marco del retrato fotográfico de objetos, prefiero mantener la cautela y conformarme con decir que se ha hecho una aproximación que ha intentado –en la medida de lo posible– comenzar a llenar el vacío que existía en la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

A. GENERAL

Al-Sharafi, A. (2004) *Textual Metonymy: A Semiotic Approach*. New York: Palgrave Macmillan

Anderson, D. (1984) "Peirce on Metaphor". *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. XX (4)

Aristóteles (1990) *Poética*. Traducción de Quintín Racionero. Madrid: Gredos

Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Buenos Aires: Editorial Paidós

Barcelona, A. (2000) "Notas sobre la Teoría Cognitiva de la Metonimia y su poder explicativo" *Panorama actual de la lingüística*, ed: Ruíz de Mendoza Ibáñez, F.J., vol. II

Barthes, R. (1964) "Retórica de la Imagen". *Elementos de la semiología*. París: Escuela de Altos Estudios.

Barthes, R. (1980) *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós

Bate, D. (2016) *Photography: Key Concepts*. London: Bloomsbury

Benjamin, W. (1921) "La obra de arte en la época de su reproducción técnica". Glasgow: Illuminations

Benjamin, W. (1931) "Small History of Photography" *On Photography*. London: Reaktion Books

Berger (1972) *Ways of Seeing*. Londres: BBC

Boscagli, M. (2014) *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. Londres: Bloomsbury Academic

Castel, R. (1979) "Imágenes y fantasmas" en Bourdieu, P. et al, *La fotografía, un arte intermedio*, México: Nueva Imagen

Choi, D. & Bermúdez, N. (2006) "Metáfora y metonimia en el lenguaje visual" *Metáforas en uso*, ed: di Stefano, M. Buenos Aires: Editorial Biblos

Cohen, A. (2008) *Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women*. Artsy.net, Extraído de:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women> [29/12/19]

Cuenca, & Hilferty, (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel Lingüística

Davenport, A. (1991) *The History of Photography*. Albuquerque: The University of New Mexico Press

Dubois, P. (1983) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Freeland, C. (2010) *Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry*. Oxford: OUP

Forceville, C. 1994. "Pictorial metaphor in advertisements". *Metaphor and Symbolic Activity*, 9: 1-29.

Forceville, C. 1996. *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londres: Routledge.

Forceville (2006) "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas to research.

Kristiansen, G. et. al (ed.), Berlin: Mouton de Gruyter

Forceville, C. 2007. "Multimodal metaphor in ten Dutch TV commercials". *Public Journal of Semiotics* 1(1): 19-51. 382

Forceville, C. 2009. "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research". *Multimodal Metaphor*. Forceville, C. & Urios, E. (eds.) Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter.

Gernsheim, H. (1984) *A Concise History of Photography*. New York: Dover Publications

Haser, Verena. 2005. *Metaphor, metonymy and experientialist philosophy: Challenging cognitive semantics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

Huang, J. et. al (2017) "Catching (Up with) Magical Contagion: A Review of Contagion Effects in Consumer Contexts". *Journal of the Association for Consumer Research*. (vol II)

Haser, V. (2005) *Metaphor, Metonymy and Experientialist Philosophy: Challenging Cognitive Semantics*. Berlin & New York

Heidegger, (1963) "On the Origin of the Work of Art." *Basic Writings*. New York: Harper Collins

Jakobson, R. (1954) "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". *Selected Writings*. The Hague: Mouton

Jakobson, R. (1973) *Ensayos de lingüística general II*, París

Jakobson, R. (2002) "The Metaphoric and Metonymic Poles". *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* (ed: Dirven, R.) Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press

Lakoff, G. & Turner, M. (1998) *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: The University of Chicago Press

Lakoff, G. (1987) "Image Metaphor" *Metaphor and Symbolic Activity*. 2:3, 219-222

Lausberg, H. (1975) *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid: Gredos

Maes, H. (2015) "What Is a Portrait?". *British Journal of Aesthetics*, 55: 30, 3-322

Metz, C. (1985) "Photography and Fetish". *October*, 34, 81-90

Metz, C. (2001) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós

Norrick, N. (1981) *Semiotic Principles in Semantic Theory*. Amsterdam: John Benjamin B.V.

O'Doherty, B. (1986) *Inside The White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapiss Press

Ortíz Díaz Guerra, M.J. (2009) *La metáfora visual incorporada: aplicaciones de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a un corpus audiovisual*. Alicante: Tesis doctorales de la Universidad de Alicante

Peirce, C. (1894) "¿Que es un signo?" Recuperado de: <http://www.unav.es/gep/Signo.html> [28/12/19]

Radden, G. 2000. "How metonymic are metaphors?". *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Ed. A. Barcelona. Berlin/New York: Mouton de Gruyter. 93-108

Ritchie, L. David. 2006. *Context and connection in metaphor*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Rozin, P. et al. (1984) "Operation of the Laws of Sympathetic Magic in Disgust and Other Domains" *Journal of Personality and Social Psychology*, 4:703-712

Santayana, G. (1981) "The photograph and the mental image", ed: Goldberg, V. Nueva York: Simon & Schuster.

Saussure, F. (1998) *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza

Schaeffer, J. (1987) *L'image Précaire. Du dispositif Photographique*. Paris: Seuil

Schapiro, M. (1968) "The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh" Extraído de: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/Documents/Editor/the-still-life-as-a-personal-object.pdf> [28/12/19]

Schneider, N. (2002) *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*. London: Taschen

Shirmahaleh, M. (2010) *Iconicidad Metafórica de Charles S. Peirce, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. Alicante: Tesis doctorales de la Universidad de Alicante

Spinicci, P. (2009) "Portraits: Some Phenomenological Remarks". *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 1:37-59

Surette, L. (1987) "Metaphor and Metonymy: Jakobson Reconsidered". *University of Toronto Quarterly*, 56 (4)

Thomasson, A. (2003) "Realism and Human Kinds". *Philosophy and Phenomenological Research*, 67: 580-609

van Alphen, E. (1997) "The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture". *Portraiture: Facing the Subject*, ed: Joanna, W. Manchester: Manchester University Press / St. Martin's

Verón, E. (1994) "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía" en *Espacios públicos en imágenes*, Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (ed.). Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (2015) Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20: 173-182

Warren, (2002) "An alternative account of the interpretation of referential metonymy and metaphor." *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Dirven, R. & Porings, R. (ed.) Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

B. OBRAS DE ARTE

Boltanski, C. (1973) *Les Inventaires. Inventory of Objects That Belonged to a Woman in New York* [Ready made] Museum of Modern Art, Londres

Emin, T. (1998) *My Bed*. [Ready made] Londres: Tate

Loeber, J. (2014) *Left Behind* [fotografía] Extraído de: www.jenniferloeber.com/left-behind

Porter, S. (2001-2002) *La Ausencia (Primera Parte)* [fotografía] Extraído de: www.santiagoporter.com/textos/texto/51

van Gogh, V. (1886) *Los zapatos* [óleo sobre lienzo] Van Gogh Museum, Amsterdam

