

# EL PACTO VELADO ENTRE LO NARRADO Y LA FOTOGRAFÍA

## *THE VEILED PACT BETWEEN THE STORY AND THE PHOTOGRAPHY*

Mar García Ranedo<sup>1</sup>

---

García Ranedo, Mar. (2024). El pacto velado entre lo narrado y la fotografía. *Asparkia. Investigació feminista*, 45, 1-32. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7794>

Recepción: 30/11/2023 || Aceptación: 06/04/2024

### RESUMEN

En este artículo se analiza *lo velado* como figura retórica o recurso alegórico que en la fotografía al igual que en la narrativa actúa con la intención de intensificar un lenguaje elíptico para ocultar, encubrir o evocar significados. Se revisa cómo la escritura de Katherine Mansfield es portadora de formas veladas de persuasión para hacer participar al espectador, de manera subsumida, de las narrativas de la omisión. En la fotografía, *lo velado* será un *campo ciego* en el sentido de que no es visible en la imagen, pero actúa expandiendo significados más allá del encuadre. *Lo velado*, finalmente, será el recurso estilístico que articule un proyecto artístico, titulado *A propósito de Mansfield*, que alterna fotografía y texto para elaborar mecánicas de construcción identitaria, de forma que la imagen fotográfica se vincula a un relato que vertebra los textos provenientes del *Diario* de Mansfield. Se persigue generar una sintaxis visual que actúe con parámetros *velados* revelando patrones reduccionistas en torno a las mujeres.

**Palabras clave:** velado, Katherine Mansfield, campo ciego, fotografía, relato

### ABSTRACT

*The veiled* is analyzed as a rhetorical figure or allegorical resource that in photography, as in narrative, acts with the intention of intensifying an elliptical language to hide, conceal or evoke meanings. The article reviews how Katherine Mansfield's writing carries *veiled* forms of persuasion to make the viewer participate, in a subsumed way, in the narratives of omission. In photography, what is veiled will be a *blind field* in the sense that it is not visible in the image, but acts by expanding meanings beyond the frame. *The veiled*, finally, will be the stylistic resource that articulates an artistic project, entitled *About Mansfield*, that alternates photography and text to develop mechanics of identity construction, in such a way that the photographic image is linked to a story that serves as the backbone of the texts from the *Diaries* by Mansfield. The aim is to generate a visual syntax that acts with *veiled* parameters, revealing reductionist patterns around women.

**Keywords:** veiled, Katherine Mansfield, blind field, photography, story

---

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla, [mgarcia26@us.es](mailto:mgarcia26@us.es), <https://orcid.org/0000-0002-5379-3134>

## 1. *Lo velado* como máscara de ficción en la escritura de Katherine Mansfield

En la narrativa actual la literatura de autoficción, término entendido como pacto narrativo entre lo novelado y lo autobiográfico, se ha conformado como un género idóneo para la exploración identitaria, vivencial y emocional de las escritoras; aunque lo contado no reproduzca con precisión una realidad autobiográfica, se aproxima sospechosamente a ella. Dicho término comienza a definirse en torno a la segunda mitad del siglo XX con escritoras como George Eliot, Jane Austen, las hermanas Emily y Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf o Katherine Mansfield, entre otras, que exploraron una narrativa autobiográfica con una retórica polivalente plena de recursos heterodoxos y ambiguos, con el objetivo de «teñir» y «velar» un discurso contraventor que se sugiere de forma asotanaada. De este modo, su escritura podía aproximarse a lo considerado aceptable y canónico. En este sentido, señalamos la discursividad polisémica como *lo velado*, es decir, como un recurso que facilita posiciones con voz de mujer, pero sin provocar controversias en los círculos literarios protagonizados por el canon literario masculino. La vida íntima afloraba entre un lenguaje atravesado por una aparente trivialidad que enmascaraba una profundidad emocional y un cuestionamiento controversial de género. Por tanto, el empleo del lenguaje es crucial, es la herramienta a través de la cual la mujer accede a la exploración identitaria, a su compleja subjetividad. En otras palabras, el lenguaje no es tan solo un vehículo para trasladar, recrear e interpretar la realidad, sino justamente la herramienta que crea dicha realidad. En el modernismo, la escritura se caracterizó por la artificialidad y la tendencia a esconderse tras una máscara, de hecho, a las escritoras modernistas se les asocia una manera de escribir elegante, de modales correctos y persuasivos; una retórica del lenguaje que actúa como máscara social y especula con la realidad con el propósito de conmovir sin que el relato resulte inadecuado, zafio u ordinario. Esta recursividad y esta complejidad de giros discursivos han sido importantes para que las escritoras hayan podido acceder a la literatura como sujeto emancipado. La escritura modernista exige un lector con bagaje intelectual e inquieto en el sentido de empeñarse a acceder a la obra a pesar de que ello requiera releer varias veces el texto para llegar al significado profundo de este (Lázaro, 2005).

Katherine Mansfield es una figura destacada del modernismo literario del siglo XX. Sus relatos y diarios, a pesar de estar escritos a principios de siglo, siguen enunciando la importancia del lenguaje para registrar y comunicar significados, emociones y afectos de un inconsciente colectivo marcado por la diferencia sexual y de género en un mundo

manifiestamente patriarcal. Su técnica narrativa recurre al empleo de la ironía, la parodia y el pastiche, todos ellos elementos que describen un orden posmoderno en su escritura, para, de este modo, manifestar «idealmente» la ideología patriarcal del sistema y emplazarse en lo insignificante, lo anecdótico y lo accidental. Se trata de un ejercicio de sutilezas que obliga a leer sus escritos entre líneas para advertir que su perspicaz empatía con las estructuras jerárquicas tradicionales no es sino un ejercicio de inversión leve e ingenioso cuyo objetivo es denunciar su condición marginal respecto al género, en tanto escritora y en tanto mujer. Para ello, recurre continuamente a la fragmentación y a la intertextualidad, empleando un tono paródico y satírico, a la vez que participa, como parte de la estrategia, de una redundante artificialidad femenina a todas sus protagonistas.

Una gran parte de la literatura escrita por mujeres está inscrita en un uso velado del lenguaje. El carácter subversivo y simbólico que adquiere la obra literaria de Mansfield, y de gran parte de la literatura modernista del siglo XX protagonizada por escritoras como Hilda Doolittle, Mina Loy, Mary Roberts Rinehart, Marianne Moore, Virginia Woolf, Gertrude Stein o Djuna Barnes, entre otras, indica la necesidad de una disposición narrativa que no disgregue y diferencie a la mujer respecto al canon lingüístico imperante. En cierto modo, estas escritoras buscaron escapar de la opresión que el propio lenguaje les imponía. Para ello, recurrieron a giros lingüísticos —eufemismos, circunloquios, perífrasis y rodeos— que les permitieran utilizar el lenguaje como elemento subversivo, al mismo tiempo que dicho empleo las incorporaba a un disentimiento transgresor. Porque la relación conductual y masculinista asociada al lenguaje, es decir, inherente a él, era esquivada por las escritoras modernistas a partir de argumentos estratégicos donde trazar narrativas capaces de actuar en varios niveles de significación con una voz propia. En la novela *Una habitación propia*, Virginia Woolf señala:

Es inútil acudir a los grandes hombres escritores en busca de ayuda, por mucho que se recurra a ellos por placer. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey —el que sea— todavía no han ayudado a una sola mujer, aunque esta pueda haber aprendido unos cuantos trucos de ellos y haberlos adaptado para sus fines. El peso, el ritmo, la zancada de la mente de un hombre son tan distintos de los de la mujer que esta no puede sacarles ningún provecho significativo. El modelo queda demasiado lejos para que se lo imite. (Woolf, 2024, p. 116)

Mansfield codificó un estilo narrativo propio, que bien pudiera parecer una escritura de resiliencia, revitalizadora del lenguaje dentro de una narrativa inglesa moderna que se erguía, paradójicamente, desde el subsuelo del lenguaje, sobre una élite literaria de escritores

hombres. Sabedora de su posición marginal, camuflaba bajo una escritura velada y encubierta una postura crítica con los convencionalismos sociales de la época; una escritura cargada de simbolismo en la que las representaciones individualizadas de sus personajes y las formas de vida partían del estereotipo. No cabe duda que Mansfield buscaba trascender los juicios de valor para subvertir la ya conocida exclusión de las mujeres del lenguaje y conducir así al lector a una concienciación subliminal. Mansfield compartía la idea de que todo significado está en lo cultural, por eso establecía un juego de relaciones con el lector o lectora activos y predispuestos a formar parte del proceso de significación; un juego, por otra parte, característico del modernismo en la novela inglesa (Lázaro, 2005). Su escritura, buscaba la eficacia, la operatividad desde un lenguaje en apariencia complaciente que, sin embargo, nada tenía que ver con las lecturas unidireccionales y pasivas propias a la narrativa clásica. Más bien su escritura era consustancial a un estado posmoderno de la narrativa que buscaba la complicidad del público lector. Delia Pasini, traductora de Katherine Mansfield, en su prólogo a la edición de la novela *Un viaje imprudente*, recoge la siguiente cita de George Steiner:

La literatura es un diálogo vivo entre el escritor y el lector sólo si el escritor exhibe un doble respeto: a la madurez imaginativa de su lector y, de manera muy compleja pero decisiva, a la integridad, a la independencia, al meollo vital de los personajes que crea. (Pasini, 2005, p. 13)

En su narrativa, la idea de una identidad performativa cambiante es una constante, también lo es en su propia vida, en la que construye incesantemente sus identidades, como si de máscaras que disfrazan diferentes personalidades se tratasen. Sobre las transformaciones identitarias de Mansfield, Piatro Citati escribe:

[...] Era como un faro con muchos lados: no octogonal, sino hectogonal. Multiplicaba sus nombres —Katia, Kathia, Yekaterina, Katya, Katinka, Tig, Wig, Mouse— puede que para perseguir su inalcanzable identidad. Así, para otorgar voz a esta multitud de huéspedes desconocidos, se pasó la vida actuando: interpretó su amor, su alegría, su éxtasis, su tristeza, su enfermedad, su angustia, su desolación, su muerte. (Citati, 2016, p.17)

Lista de nombres adoptados por la escritora que se amplía en la biografía escrita por Lydia Wevers (Rodríguez Salas, 2009, p. 55): «Julian Mark, Katherine Schonfeld, Matilda Berry, Katharina, Katiushka, Kissienska, Elizabeth Stanley, Tig, Jones, Lili Heron, Sally, la señora Bowden, la señora Beauchamp-Bowden, la señora Murry, la señora Trowell, etc.». Mansfield iba cambiando sus voces a medida que mudaba de tipo de escritura. Adoptaba una máscara social pública al escribir los diarios que la protegían de su esencia íntima e incorrupta. Podía entonces falsear, abusar de la artificialidad, cautivar desde el fingimiento, encarnar otras

personalidades, generar una identidad camaleónica. Ella misma reconocía esta coraza, esta ficción imaginativa que no ocultaba ni le parecía inoportuna. Cuando Mansfield escribía cartas también representaba formas encubiertas que revelaban diversas identidades construidas desde roles que cuidadosamente manejaba según el personaje. Por ejemplo, con su marido John Middleton Murry abrazaba el rol de víctima para llamar su atención (Rodríguez Salas, 2009).

No hay una sola Katherine Mansfield; hay tantas como escritores concibió. Y cada uno de esos relatos exige múltiples interpretaciones. Polisémica, la buena literatura está hecha de matices, de sutilezas, de exceder aquello que menciona para dejar temblando la ambigüedad de cuanto nos concierne y concierne a la condición humana. (Pasini 2005, p. 13)

El *Diario* de Katherine Mansfield (2016) no es una crónica de la vida diaria llena de sensaciones y vivencias concomitantes, una especie de desahogo del Yo, sino más bien un monólogo interior complejo acerca del mundo que le tocó vivir; construido desde fragmentos de ficción y pequeñas notas personales, sin seguir el más mínimo orden o disciplina, pues no mantenía regularidad en las entradas. Un *Diario* que es un soliloquio acerca de la enfermedad, la justicia, el sufrimiento, la precariedad, la moral y la política. A pesar de que su escritura es considerada una descripción de la sociedad de su época, Mansfield es una escritora cuya narrativa podría determinarse *autoficcionalada*, dado que subvierte la realidad para convertirla en parodia, en ficción. En ella el silencio también tiene un significado implícito, forma parte de estrategias de construcción del relato subexpuestas desde *lo velado*. Formas de encubrir el deseo, el dolor y la frustración femeninos para que en sus relatos «el silencio acabe siendo asociado con el ámbito femenino y su deseo silenciado por la cultura dominante». Ya que, si bien estas formas apenas quedan verbalizadas, «logran plasmar sin describir [...], sin nombrar el hecho, sino señalándolo a base de sensaciones, de atmósferas, de elipsis» (Rodríguez Salas, 2009, p. 98).

## **2. *Lo velado* como *campo ciego* en la fotografía**

*Lo velado* parece, de entrada, una propiedad ajena a la fotografía. ¿Qué es *lo velado*? ¿Cómo reconocer *lo velado*? Decimos que un carrete está velado si ha sido expuesto a la luz y el negativo aparece borrado, total o parcialmente, por haberse quemado. Técnicamente, *lo velado* es aquello que no se ve, que se oculta detrás del halo blanco producido por la luz. Un halo blanco o un velo también pueden aparecer sobre la imagen si la incidencia de la fuente de luz sobre el objetivo es en ángulo oblicuo y en su interior se dispersa. *Lo velado*, por tanto, alude a lo que no vemos con nitidez, a lo enmascarado y oculto. Esa atribución, esa condición de

obstáculo, de agujero visible a la vez, nos sitúa entre un delante y un adentro. Podríamos preguntarnos qué sentido tiene obstaculizar la visión o no dejar ver con claridad y precisión. Por qué impedir la visión de una imagen fotográfica si no es por agregarle, a aquello que vemos, cierto grado de emoción, persuasión o sugerencia. Más allá de esta literalidad de significado atribuida a lo que nuestra visión es capaz de ver, y para trazar paralelismos con *lo velado* en el plano literario, plantearemos la cuestión centrándonos en aquello que evoca la fotografía fuera de lo que aparece en el encuadre. «Al evocar esta visión, la fotografía pone entre paréntesis su relación indicial contingente con un momento y lugar específicos; en otras palabras, como ya hemos señalado, su referencialidad» (Van Alphen, 2022, p. 17).

En esta dirección, mencionaremos el trabajo fotográfico de Trine Søndergaard, una artista visual de origen danés, nacida en 1972. Sus imágenes provocan la activación de otros sentidos además del de la vista; nos hace preguntarnos si aquello que nuestra percepción interpreta como visto tiene como objetivo intensificar las emociones, evocar sinestesia o provocar juicios más allá de entender que lo que vemos, es sencillamente, lo que vemos.

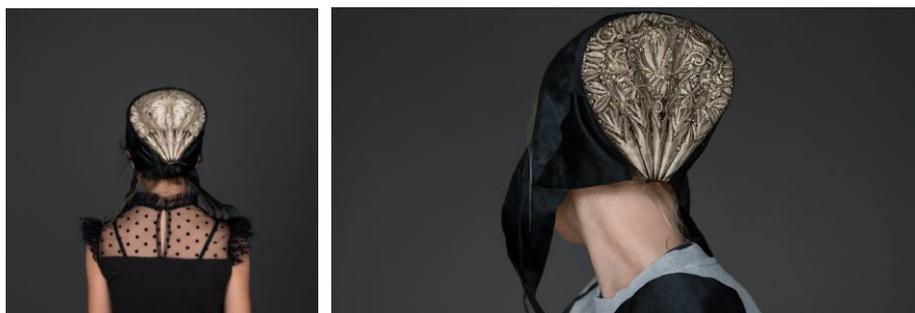


Imagen 1 y 2. *Hovedtoj#46*, © Trine Søndergaard, 2021.

En el proyecto titulado *Hovedtoj* retrata una serie de mujeres jóvenes de espaldas a la cámara sin que podamos apreciar sus rostros. Lo que sí deja ver en primeros planos son sus tocados: a diferencia de la ropa aparentemente contemporánea, son tocados propios del siglo XIX los que atavían sus cabezas. Este escenificado muestrario podría parecer un archivo, una catalogación al rescate de los detallados atuendos y aderezos de época. Pero su esencia no estriba en mostrar la ropa o los sombreros, tampoco en ofrecer una etiquetación identitaria, lo que persigue la imagen es articular experiencias que conecten el pasado con el presente desde nostalgias y emociones que resalten cómo la tradición mantuvo el estatus de la mujer vinculado a lo meramente artesanal, a lo manual. La dimensión temporal queda, de este modo, suspendida por una sinestesia que incide en lo táctil de la textura, en lo manufacturado de la indumentaria y en lo visual de los brillos del bordado.

Algo similar podemos localizar en las fotografías de Juul Kraijer. Esta artista visual holandesa, nacida en 1970, retrata primeros planos de rostros de mujeres que escenifica de forma surreal haciéndolos convivir con elementos perversos que dotan a la imagen de una sensación siniestra a la vez que bella en el sentido que menciona Eugenio Trías:

Lo siniestro constituye condición límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. (Trías, 1982, p. 20)

Esta contrariedad estética es precisamente el punto de inflexión de la fotografía que categorizamos en este texto como *lo velado*, dado que, ausente de literalidad en la imagen aquello subvertido, que subsume y pervierte, adquiere una *registral* conformación sugeridora. Lo bello y lo sublime, como categorías estéticas, han comprometido las nociones del arte; en la posmodernidad, la reinterpretación de la posición de la mirada la ha liberado de su unilateralidad dando lugar a otros devenires, a otras formas de mirar. Sin embargo, aunque no acordemos con Trías que lo bello debe ser patentizado, al menos no necesariamente, no disintiremos cuando señala que lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto. En este sentido, lo oculto, nos sitúa en *lo velado*.



Imagen 3 y 4. *Untitled. 1415* y *Untitled. 2014-2015*, ©Juul Kraijer.

La mujer no es interpretada como objeto de disfrute estético, siguiendo la tesis desarrollada por Laura Mulvey (1975) en «Visual pleasure and narrative cinema» en la que él que mira es el sujeto activo y la mujer mirada el sujeto pasivo. La obra se aleja, de este modo, de un tipo de mirada sexista. Las imágenes fotográficas de Kraijer cancelan cualquier insinuación de categorizar la belleza como particularidad sublime de la mujer. Son fotografías

que mantienen interrogantes profundos y desestabilizadores suspendidos en el tiempo. No son fotografías que fácilmente se ofrezcan a una posibilidad de absorción, muy al contrario, ofrecen resistencia a la mirada rápida, fugaz, son capaces de generar placer y displacer a un tiempo.



Imagen 5 y 6. *Sin título*, 1994, y *Sin título n. 269*, 2022, ©Susy Gómez.

La artista visual Susy Gómez, nacida en Pollença, Mallorca, en 1964, enmascara las imágenes extraídas de las revistas de moda arrastrando pintura sobre ellas. A continuación, las refotografía y las reproduce en grandes formatos. Enmascarar es superponer una capa sobre algo para ocultar cómo es en realidad. Es anteponer a una cosa un disfraz con la intención de transformarla. Estas fotografías pintadas dejan en manos del espectador la decisión de interpretar lo que las capas de pintura ocultan. La opacidad del velo —las envolturas de óleo sobre la imagen—, en este caso, simboliza la condición de la su percepción y la naturaleza estetizante de la fotografía de la moda al intervenir sobre ella tal y como se haría con una pintura. La imagen ya no es netamente fotográfica, se sirve de la fotografía, que es lo real, para evocar lo imaginario y simbólico.

¿Qué otra razón llevaría a Susy Gómez a entorpecer la intensidad testimonial y publicitaria de las fotografías de la revista de moda sino imponerles un *campo ciego* que impida a la imagen anestesiar la mirada? «La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar a la imagen en el silencio)» (Barthes, 2009, p. 71). Generar un *campo ciego* en la imagen es obligarnos a completar el significado de esta a través de elementos contextuales. Lo cierto es que el trazado de manchas cromáticas con el óleo, mediante el empleo de una espátula, sobre el papel fotográfico parece no ya una forma de velado o tachismo, sino un ultraje al medio fotográfico. Porque, de algún

modo, la imagen fotográfica queda anulada de sentido voyerista y se incorpora a la totalidad como fondo, como *background* indeciso. De alguna forma, se degrada su valor testimonial y su relato, opacado y turbio, opera como valor cromático y compositivo. *Lo velado* aquí no es solo lo relatado en la imagen fotográfica; es también el propio medio fotográfico del que se sirve, pues se somete a la servidumbre de otro campo semántico (la pintura) que se instaura como legitimador de un orden jerárquico dentro del arte. Parece altamente improbable que la ejecución fuera a la inversa; es decir, que la fotografía se sobrepusiera a la pintura (a la mano del actante deificado) y a la materialidad y textura que le son propias al óleo. Esta forma de velar el significado responde a algunas premisas que Walter Benjamin (2017) ya percutiera sobre lo original y lo múltiple. Por otra parte, las nuevas posibilidades de impresión sobre cualquier tipo de soporte, rugosidad o relieve pueden, en pocos años, depararnos un cambio de paradigma en ese orden jerárquico protagonizado por la pintura.

Susy Gómez borra parcialmente con pintura a las mujeres de las fotografías. Este desplazamiento cuestiona, por un lado, la noción ortodoxa y formal de toda imagen, pero sobre todo lo que pone en entredicho es la condición de signo deíctico que adquiere esta imagen desde el momento en el que intervienen otros lenguajes. Dicha característica deíctica es a todas luces una cualidad de naturaleza velada. No ya por la capa de pintura que se antepone al signo, al índice, debilitando su condición indicial por la que se accede a la fotografía, sino porque es el contexto el que interviene para completar el sentido de la imagen, aunque dicha hibridación siempre genere dudas:

¿En qué afecta al sentido de esta imagen el hecho de tratarse de una fotografía y no de un cuadro? ¿Qué tipo de condiciones formales están en vigor en un caso, pero no en otro? Resumiendo, ¿Cuál es el «genio» propio de la fotografía? (Krauss, 2022, p. 16)

Alfred Stieglitz afirmó que «la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales al mundo» (Cartier-Bresson, 2014). Pero, aun estando en juego dicha verdad, lo cierto es que, a lo largo de la historia de la fotografía y fundamentalmente en sus albores, el proceso de fijación de la imagen necesitó del tiempo y de la experimentación. Los defectos o fallos de dicha falla técnica se medían en la falta de consolidación y definición de la imagen. Curiosamente, en la actualidad, muchas de estas formas de «errar» han pasado a ser modos expresivos que acentúan su caudal estético. La visión borrosa o pérdida de nitidez en la visión cercana —que experimentamos como disminución de la capacidad de enfoque del ojo— es, en el lenguaje fotográfico, un recurso técnico propio de la retórica de la imagen, conocido como desenfoque. Julia Margaret

Cameron fue una fotógrafa inglesa, nacida en 1815, tía abuela de Virginia Woolf. Comenzó a ser fotógrafa desde que le regalaron una cámara fotográfica a los 48 años de edad. Los retratos fotográficos escenificados de Cameron están llenos de descuidos técnicos, desde desenfoques hasta alargamientos excesivos en los tiempos de exposición cuyo efecto causaba una aparente inexpresividad casi trascendida. Lo que es interesante es que estas deficiencias en las reglas de la técnica y la óptica hicieron de sus fotografías un trabajo singular.

En la fotografía digital está extendido el empleo del *glitch* como recurso estético. El *glitch* no es sino una perversión indeseada y aleatoria de la imagen; un error o comportamiento inesperado que vela o pervierte la imagen obliterando el reconocimiento de la misma. El gestor del *glitch* conceptualiza y extrapola el error hasta darle forma de hallazgo. Lo velado como revelado; lo aleatorio como articulador de sentido. En este caso, la imagen inicial queda des/compuesta, des/programada por un «genio» destructor que segmenta y articula la aberración o desfragmentación del archivo para convertirlo en una imagen trazada en su conjunto. Lógicamente esta tendencia a perseverar en el error como efecto «deseado» se extiende no solo a la fotografía, sino al audiovisual contenido y los archivos sonoros.

Las extrañas escenificaciones de las fotografías de Trine Søndergaard y Juul Kraijer, así como el desenfoque de las imágenes de Julia Margaret Cameron, las capas de pintura sobre las fotografías de Susy Gómez o el *glitch* como herramienta conceptual son, en cierto modo, prácticas o métodos que intervienen sobre la imagen fotográfica expandiendo sus limitaciones y posibilidades técnicas, y generando sentido más allá de su condición indicial. Son procesos que organizan el significado de la imagen en torno al *campo ciego*, es decir, ofrecen, simbólicamente, un posible «campo visual más allá del encuadre de la fotografía» (Van Alphen, 2022, p. 23). Estas fotografías están pensadas para concentrar toda la atención en un foco central determinado por el encuadre y, al mismo tiempo, insinuar una extensión de espacio y tiempo más allá de dicho encuadre. *Lo velado* aquí será lo que arrastra al espectador a una lectura más allá del marco. El texto, si lo hubiera, es entonces una especie de develación.

El punto ciego, también llamado mancha ciega o campo ciego, es la parte de la retina donde surge el nervio óptico. Es una zona del ojo que carece de células sensibles a la luz, por tanto, no tiene sensibilidad óptica. Sin embargo, no percibimos dicha incapacidad del ojo, no llegamos a saber qué es lo que no estamos alcanzando a ver porque completamos la información o la compensamos de forma intuitiva, probablemente porque la visión está condicionada por el pensamiento y viceversa.

En cualquier caso, y aunque las imágenes de Søndergaard, Kraijer, Gómez o Cameron atrapan nuestra mirada de una forma distinta, dado que somos capaces de abstraernos de su condición fotográfica para adentrarnos en todas las capas de significado que quedan veladas, lo que es indiscutible es que todas ellas se adscriben al ámbito de «lo fotográfico», entendido como una teoría de los desplazamientos desde las artes plásticas hasta la fotografía (Krauss, 2022):

[...] la propia noción de esencia o naturaleza inherente, aplicada a la fotografía, presenta una multitud de problemas. Pues, como vemos, nos encontramos con una pluralidad de posiciones antagonistas respecto a la identidad ontológica de la fotografía. Como señala Geoff Batchen, muchos críticos posmodernos han argumentado que la fotografía no tiene identidad, ya que todo significado se genera por contexto y no por una naturaleza inherente o esencia. (Van Alphen, 2022, p. 39) (Batchen, 2004, p. 18)

Dicha inespecificidad aplicada a la fotografía como medio ha sido fundamental para una serie de artistas interesados no tanto en una esencia fotográfica como en formaciones discursivas que se desplacen de la imagen; dando por hecho que los significados de las fotografías se reproducen y modifican dentro de los contextos donde las propias imágenes intervienen. Tal es el caso de Martha Rosler, nacida en Nueva York en 1943. Esta artista visual acude a la fotografía partiendo de procesos organizados en la idea de intertextualidad, es decir, la imagen fotográfica interviene conjuntamente con otros textos de diversa naturaleza para producir un sentido. La obra de Martha Rosler (2007), titulada *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974/1975, no solo ofrece una reflexión en torno al arte, la fotografía, lo social y lo político, sino que además cuestiona estos lenguajes, el fotográfico y el escrito, por la ineficacia de ambos para enunciar con dimensión y profundidad posiciones críticas ante el sistema que nos gestiona y sus dirigentes. Ante la decadencia que se hizo latente en 1974 en la ciudad de Nueva York y tras la crisis fiscal que sufrió el Bowery, este barrio se tornó cobijo de vagabundos y drogodependientes, precarizándose de tal forma la configuración del territorio que las pequeñas empresas y comerciantes se vieron obligados a abandonar sus locales y modos de vida ante la desidia de la municipalidad y los órganos del poder.

Martha Rosler emplea texto e imagen en una especie de alianza velada para reforzar entre lo visto y lo leído la hondura de la realidad. Con esta sintaxis representacional señala:

No es que intentara «salvar» la pureza del valor de verdad de la fotografía —la imagen fotográfica no es ni «verdadera» ni «falsa»—, lo que pretendía era considerarla como una semiótica en vez de desecharla definitivamente como mero vehículo de narraciones sociales. (Rosler, 2007, p. 24)

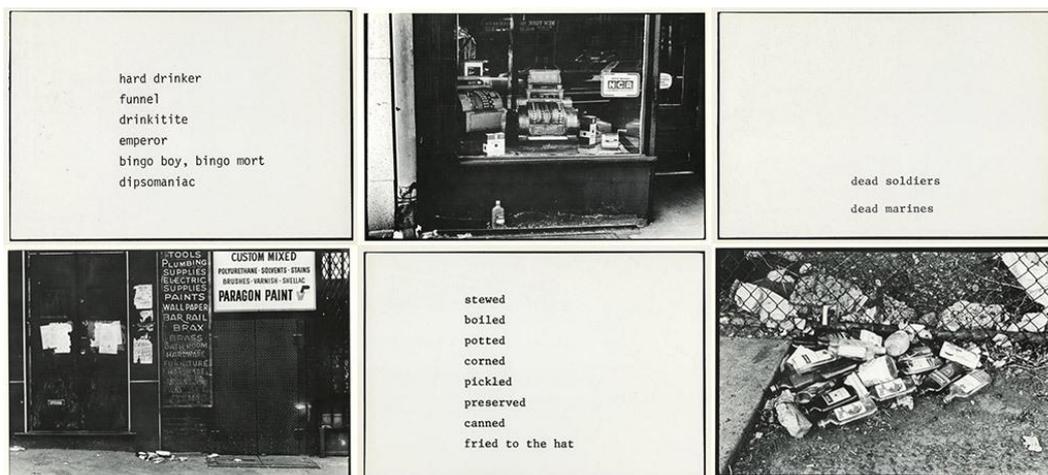


Imagen 7. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, ©Martha Rosler, 1974-75.

### 3. Las veladas invisibilizadas de Sabelo Mlangeni

*Lo velado* revela modos de ocultamiento. Las mujeres, junto con otras minorías excluidas de la historiografía canónica, son las veladas, las invisibilizadas. La invisibilización es una empresa sistémica de poder empleada por las estructuras económicas y políticas que nos organizan como sociedad, permitiendo entramados jerárquicos y excluyentes, así como subordinaciones justificadas desde cuestiones de género, raza, sexo y religión. En la actualidad, el malestar generado por siglos de invisibilidad es combatido desde los feminismos que buscan fundamentalmente deconstruir disidencias sociales y monolíticas. De este modo consiguen negociar y visibilizar todo tipo de diferencias, aunque a veces solo queden en un plano simbólico, como formas de resistencia, dado que seguimos enmarcados en un mundo patriarcal de estructuras heteronormativas. Los procesos sociales y culturales que llevan a configurar un género coherente según cánones binarios y a invisibilizar a la mujer son operaciones o producciones vinculadas a la dimensión política del poder contemporáneo instalado en el mantenimiento de la jerarquía del patriarcado. Solo hay que echar la vista atrás en la historia de la fotografía para dar cuenta de cómo tras los nombres de los primeros retratistas, daguerrotipistas, todos los hombres fotógrafos, había, en la mayor parte de los casos, una dedicación profesional por parte de sus propias esposas, las cuales permanecían en el más absoluto anonimato. Tal es el caso de Constance Fox Talbot (1811-1880), la que fue esposa del inventor del calotipo, pionero de la fotografía, William Fox Talbot. Constance ejerció como fotógrafa, está considerada como la primera mujer en tomar una fotografía, sin embargo, nunca firmó ninguna de ellas, incluso no existen imágenes personales suyas a excepción de una muy deteriorada. Geneviève Élisabeth Francart Disdéri (1817-1878) fue

una de las primeras fotógrafas francesas que fotografió arquitectura. En 1843 se casó con André Adolphe-Eugène Disdéri y juntos abrieron un estudio de daguerrotipos en el que ella continuó cuando su marido abandonó la empresa. Madame Gelot-Sandoz (1803-1846) también es considerada una de las primeras daguerrotipistas que abrió su propio estudio en Francia. Muchas de estas fotógrafas se vieron obligadas a encubrir sus identidades firmando con el apellido del marido o simplemente no apareciendo ni en la firma ni en el escenario del atelier para mantener el prestigio del mismo. La malagueña Joaquina Mayor Bazo (1830-1915) se anunciaba en la prensa ofreciendo retratos de gran calidad a precio accesible y firmaba como viuda de Lorinchón. Enrique Lorinchón fue un fotógrafo de origen francés afincado en España que adquirió fama de buen retratista. Las mujeres fotógrafas se significaban gracias a sus maridos y maestros, como Berenice Abbott (1898-1991), que se convirtió en la ayudante de Man Ray. Gracias a ella las fotografías de Eugène Atget fueron desveladas. Cuando Atget murió, desconocido y en la más absoluta precariedad, Abbott descubrió sus fotografías, adquirió una parte de ellas y a su vuelta a Nueva York las editó, en 1930, bajo el título *Atget, fotógrafo de París*.

Carmen Valls-Llobet, en su ensayo titulado *Mujeres Invisibles* (2006), analiza cómo se articulan en las sociedades actuales los estereotipos científicos formulados desde la medicina para resolver dolencias atendiendo a cuestiones de género. Así, se minimiza la importancia de patologías como la fibromialgia o la artrosis si quienes la padecen son mujeres, o se justifican desde la histeria femenina ciertos síntomas que en un hombre son consecuencia de la enorme carga de responsabilidad. De ahí que se postule como manifestación histérica el hecho de que la administración de ansiolíticos sea mayor en mujeres que en hombres.

*Mujeres invisibles* es también el título de una serie de imágenes del fotógrafo sudafricano Sabelo Mlangeni. En Johannesburgo, las mujeres no suelen pasear solas por las calles. En una época en la que los centros históricos de las grandes ciudades europeas se han peatonalizado, esta ciudad sudafricana continúa siendo inaccesible para el caminante, no solo por su estructura urbana de pequeño centro antiguo circundado por urbanizaciones y suburbios, sino también y, sobre todo, por la criminalidad y peligrosidad. La inseguridad callejera de Johannesburgo podría sonar a un tópico dicho por el turista contemporáneo que no encuentra en esta ciudad, y en el placer del paseo callejero, la posibilidad de mezclarse abiertamente con la gente. Lo cierto es que, como suele ocurrir, son las mujeres las más expuestas a la violencia callejera y esta es la razón por la que se hacen invisibles, evitando recorrer en solitario los mismos lugares que la noche anterior han barrido.

En 2006, el fotógrafo sudafricano Sabelo Mlangeni dio visibilidad a las limpiadoras callejeras nocturnas, puesto que una de ellas era su propia madre, en una serie de imágenes fotográficas titulada *Mujeres invisibles*. Las fotografías, en blanco y negro, muestran la presencia, a modo de *barrido*, de unas mujeres limpiando y recogiendo la basura de la calle. La oposición entre mover o desenfocar y lo contrario, la claridad, la precisión y la nitidez perfectas en la imagen, puede responder a una intención expresiva del fotógrafo, aunque también a la idea de formular un lenguaje crítico. *Lo velado*, lo oculto, aquello que no se deja ver con claridad, aquello que no aparece nítidamente ante nuestros ojos, se hace consistente si califica o designa la propia experiencia del sujeto que representa. Velar a las veladas. Es una tautología *expuesta* a la luz por estas fotos.

Mlangeni, durante ocho meses, acompañó a estas mujeres limpiadoras que consideraba las madres de la ciudad de Johannesburgo. Algunos días incluso dejaba su cámara en casa y simplemente limpiaba con ellas. Su trabajo, *Invisible women*, consiste en dar voz y fuerza a estas madres. De esta manera, también homenajeaba a su propia madre ante el *borrado* que la propia cultura zulú, e incluso la religión, ejercían sobre ella.



Imagen 8. *Invisible Women*, ©Sabelo Mlangeni, 2006.

#### 4. *Lo velado* ausente: Omitir para mostrar

La fotografía —que es siempre el efecto de un encuadre y la fijación de un instante; que puede ser intrascendente o bien puede englobar, desde el fragmento, el curso de un acontecimiento— es, pese al empleo de objetivos, una esfera de significados subjetivos. La trazabilidad de su veridicción queda expuesta, quizá subexpuesta, a los círculos hegemónicos de distribución y divulgación. Estas mediaciones dan forma a una masa acrítica desde un discurso de lo noticiable plenamente interesado. Nos estamos refiriendo a un modo de interpretar *lo velado* no como lo omitido, lo borroso o lo latente. En ocasiones, *lo velado* se

encuentra en la sobreinformación; un exceso de datos que fatiga al receptor e inocular un discurso de falsa parentalidad desde el curso felicitario del mercado y la cadena de notificaciones del capitalismo.

*Lo velado* también puede interpretarse como una forma soterrada de evitación del shock, es una censura que desmaterializa el trauma, que soslaya el impacto y protege al espectador de imágenes dolorosas. La sobreexposición, no solo simbólica sino también práctica y real, puede actuar de manera inversa a la intención. Simbólicamente, la máscara define aquello que permite al sujeto social ocultarse, alegóricamente, define el deseo por develar lo que oculta y esconde. *Lo velado* en cuanto lo omitido es un ejercicio de borrado de memoria y pudiera responder a una necesidad de deshabitación y difuminación del mito ¿Qué sugieren las fotografías quemadas de rostros ejecutadas por el artista Douglas Gordon (fotos de celebridades parcialmente quemadas y aplicadas a espejos pulidos) sino esa acelerada cremación del mito? Se sabe que nuestros ojos pueden desplazarse entre distintas estadias de tiempo. Cuando miramos la foto antigua del rostro de un conocido vemos su ser más joven. Esta mirada anacrónica, que se adopta especialmente con las personalidades notorias, es lo que nos devuelve el espejo del tiempo ¡Qué cura puede acabar con esa mirada afectada por una patología de la nostalgia, de la hazaña o el paraíso de los mitos sino su reconversión al fuego! Dicha cura no puede ser otra que su prescripción por borrado, como esas terribles imágenes de mujeres cuyos rostros han sido divagados, desalineados por el ácido que les arrojó un fanático (luchador por la libertad) de la ley islámica. Eso, sin duda, forma parte de *lo velado* ausente. La ausencia es un término jurídico que se refiere a la incertidumbre o indeterminación acerca de la existencia de una persona, sin poderse precisar si está viva. Y a estas alturas del siglo XXI, nos encontramos en una lucha encarnizada desde los medios, las redes sociales, etc., por determinar qué grado de ausencia opera no ya sobre nuestras imágenes sino sobre nosotros mismos.



Imagen 9. *Self-Portrait of You and Me (Lois Chiles)*, ©Douglas Gordon, 2006.

La ausencia también se refiere a la discriminación de las mujeres en el relato canónico. En este caso la ausencia opera como marginación y negación. La invisibilidad es un modo de alienación. La invisibilidad implica indiferencia: si no veo no creo, la existencia (lo existente) pasa desapercibida, inadvertida, como la que experimentan las mujeres, piezas que normalmente faltan en el puzle de la historia de la humanidad. Han existido mujeres relevantes; sin embargo, su presencia ha sido obliterada, bloqueada, y su función social ha sido irrelevante, se han menospreciado como sujeto de interés cultural. Son los hombres los que han escrito la historia de las fuentes del pensamiento. Virginia Woolf, que fue invitada en el año 1928 a impartir una conferencia sobre las mujeres y la novela, advierte con asombro cómo las bibliotecas están levantadas exclusivamente con nombres de hombres escritores que hasta el siglo XVIII no parecen atender a ningún nombre de mujer. Esta circunstancia la impulsó a reflexionar sobre el lugar de privilegio de los hombres, la dependencia económica de la mujer y las razones por las que ella misma pudo emplearse con dedicación a la escritura: «[...] es necesario tener quinientas libras al año y una habitación propia con un cerrojo en la puerta para escribir narrativa y poesía» concluye en el preludio de su novela fundacional, escrita en 1929, *Una habitación propia* (Woolf, 2024, p. 156). En 1791, Jane Austen se pregunta, del mismo modo, por qué en *La Historia de Inglaterra* de Oliver Goldsmith —que su padre les obligó a estudiar tanto a ella como a su hermana— no aparecen nombres de mujeres. Todas estas mujeres se vieron obligadas a encubrir su identidad de escritoras. Escondían sus manuscritos y escribían en la clandestinidad para no ser sorprendidas ocupando labores supuestamente transgresoras para una dama. Se las ingeniaron para ejercer la escritura sin ser juzgadas como usurpadoras de una labor propiamente masculina y muchas de ellas inventaron seudónimos con nombres masculinos.

Las novelas de Jane Austen llevarán como referencia *By a Lady*; las tres hermanas Brontë se cambiarán el nombre; George Eliot es el nombre que toma de su amante Mary Ann Evans. Pero los casos son infinitos y se dan en todo tiempo y lugar, la francesa Aurore Dupin firmará como George Sand; la española Cecilia Böhl de Fäber, como Fernán Caballero; la catalana Caterina Albert, como Víctor Catalá. La propia Colette publica sus primeras novelas bajo el nombre de su marido. (Tusquets, 2007, p. 11)

Es una tarea clave la mostración de este vacío nominal, es una tarea clave la evitación de esas oquedades intencionadas. Es por otra parte esencial rescatar aquellas obras descartadas, relegadas, por ser constitutivas de valor literario y social y ser, por tanto, esenciales para la humanidad. Marie-José Lemarchand introduce en una nota a la nueva edición de la *Ciudad de las Damas* escrita por Christine de Pizan en 1405: «[...] ha tardado cinco siglos Cristina en

encontrase con ese numeroso público con el que soñaba» (Lemarchand, 2022, p. 17). Esta obra está considerada como la primera novela escrita por una mujer que habla de otras mujeres, como señala Victoria Cirlot en la introducción de la reciente edición: «[...] es la primera vez que una mujer se levanta en contra de la tradición masculina para crear una conciencia de género» (Cirlot, 2022, p. 11). *Lo velado* en este sentido ocupa la mitad de la verdadera historia de la humanidad.

¿Cómo elaborar un relato en el que la fotografía contenga *lo velado* no como máscara que encubre, que no deja ver el registro visual de la realidad, sino como lenguaje que opera potenciando, de forma retórica, asuntos que han sido objeto de prejuicio hacia las mujeres? Quizás el valor de la lectura denotada de la imagen fotográfica requiera del texto para sacar a la luz lo connotado ausente, es decir, *lo velado*. Porque quizás nada de lo que vemos sea real, o bien la realidad no existe y, como diría Merleau-Ponty, «no hay visión sin pensamiento, dado que la visión es un pensamiento condicionado» (Merleau-Ponty, 2013, p. 42). La ausencia de relato, la visceralidad de la omisión es un rasgo de violencia impuesta, predeterminada, causal. La ciénaga de pensamientos, obras, proyectos y escritos ignorados, silenciados, es ya imposible de remover. Se han silenciado gestos heroicos ya irrecuperables para la memoria. Hemos perdido memoria, se ha silenciado la hazaña, la compleja red de gestos minúsculos que generan obras. Metafóricamente diríamos que hay una biblioteca de libros perdidos, del mismo modo que hay una fototeca de imágenes preteridas y veladas. Esa ausencia es distancia, es dolor y conocimiento perdido, pretermisión, intolerancia y violencia.

## **5. Convivencia con la fotografía en el relato de autoficción: *El uso de la foto de Annie Ernaux y Marc Marie***

¿Por qué motivo a la novela le interesa ligarse a la imagen fotográfica si no es con la idea de conformar dialécticas interpretativas escurridizas, más allá de todo razonamiento y metodología? Si bien es cierto que la historia de las relaciones entre literatura y fotografía no es un asunto reciente, lo que pudiera resultar original es justamente el vínculo especulativo que establecen elementos de diferente naturaleza con el propósito de escapar de órdenes descriptivos o documentales. En este sentido, nos limitaremos a comentar algunos casos de estudio en los que la fotografía y el texto conjeturan y se provocan mutuamente, generando alianzas conceptuales que se alejan de la habitual complicidad testimonial que se entabla entre literatura y fotografía. Uno de estos casos es el proyecto editorial de Comisura, especializada en aunar fotografía y literatura, con el libro titulado *Querida Theresa* (2022) que parte del hallazgo de un archivo fotográfico de Theresa Parker Babb (1868-1948), una fotógrafa de

finales del siglo XIX; un proyecto en el que invitan a cinco escritoras contemporáneas a escribir cinco textos de ficción a partir de dichas fotos. Marta Jiménez Serrano, Sara Torres, Rosario Villajos, Pilar Bellver y Valeria Mata reinterpretan la vida de una serie de mujeres vestidas al estilo victoriano que aparecen fotografiadas posando para Theresa en lo que aparenta ser un encuentro lúdico entre ellas.



Imagen 10. *Picnic en Sherman's Point*, Archivo Theresa Parker Babb, 1900.

Cuando observamos una fotografía el recuerdo se activa de forma perceptiva a través de una relación de semejanza, es decir, aquello que recordamos se parece a lo que la imagen muestra formalmente, porque comparten características físicas comunes (Vilches, 1997, p. 18). La semejanza es un concepto genérico, una especie de cajón de sastre en el que entraría cualquier noción de utilidad que nos proporcione un razonamiento parental. Diremos que la relación entre la imagen fotográfica y el recuerdo se establece por semejanza y por motivación. El deseo y la motivación son estados de ánimo o conductas que difícilmente pueden representarse, son de difícil iconocidad, precisan del texto, es entonces cuando ambas, imagen y texto, en diálogo, implementan la causa. Porque fuera de lo que la fotografía muestra se pone en alerta esa parte del recuerdo que solo es posible activar desde el lenguaje escrito. Barthes reconocía en la imagen significantes, más allá de la lectura denotada y connotada, que proponen el tercer sentido de la fotografía desde interrogativas interpretadas como contingencias de la imagen a las que definió como el sentido obtuso. Dichas contingencias son difíciles de articular como significados, suelen conectar con la memoria emocional, ya que quedan grabadas como eventos afectivos recordados con intensidad. ¿Qué ocurre cuando ambos lenguajes, visual y escrito, conviven bajo la misma intención y compromiso de elaboración de un relato? ¿Podemos aplicar el concepto de *lo velado* en algunos de los casos en los que el relato de autoficción convive con la imagen fotográfica?

En *El uso de la foto* la escritora Annie Ernaux introduce en la novela el material fotográfico, catorce fotografías, que ella y su amante, Marc Marie, captaron de los encuentros entre ambos (2018). Dicho material se vinculó y se enhebró al relato. La narración nos aproxima a la historia de la pasión vivida, mientras que las imágenes son la muestra sensual, pericial y documental de aquellos momentos. Son fotografías que recogen el despliegue de ropas desordenadas esparcidas por el suelo a modo de rastro, de ritual de pasión. Las fotografías son la huella sugerente del encuentro fugaz. No el encuentro propiamente. No son, por tanto, explícito testimonio, pero sí imagen que constata, que asegura el recuerdo y proyecta el relato. No es manifestación visible de lo acontecido, lo vivido queda en manos del texto narrado. Tampoco se puede reducir la pasión o el deseo a lo que se observa en las fotos, como no se puede reducir la intensidad de lo vivido al relato. El texto establece un diálogo con las imágenes para revelar secretos que, de otro modo, pasarían desapercibidos. Son capturas de instantes decisivos, vestigios, estelas, impresiones.

A menudo, desde el principio de nuestra relación, me había quedado fascinada descubriendo al despertarme la mesa con los restos de la cena, las sillas desplazadas, nuestra ropa mezclada, tirada por el suelo en cualquier lado la víspera por la noche al hacer el amor. Era un paisaje diferente cada vez. Me pregunto por qué la idea de fotografiarlo no se me ocurrió antes. Ni por qué nunca se lo propuse a ningún hombre. Quizá creyera que había en ello algo vagamente vergonzante, o indigno. A lo mejor, también es porque solo podía hacerlo con aquel hombre en aquel período de mi vida. (Ernaux y Marie, 2022, p.11)

¿En qué momento, la escritora y su amante deciden frenar la escena de amor y centrar la atención en el rastro dejado, en el ritual de desnudarse apasionadamente, para capturarlo? Quizá ante la duda de que las cosas no siempre son lo que las palabras dicen que son y ante la idea de no olvidar la exaltación del momento, la autora creyó imprescindibles las fotos. Indudablemente, foto y texto se complementan, aunque dicha asociación cuestione la autonomía de la imagen fotográfica, al tiempo que cuestiona el sentido autosuficiente de la narración literaria al requerir del complemento visual. Probablemente, lo que provoque extrañeza sea la obstinación de captar dichas fotografías en el momento de la pasión, de racionalizar el acto amoroso, de pausar el desenlace para, en esta práctica vicaria tan actual, organizar archivo. Lo que está claro es que las imágenes son tan solo la insinuación de lo ocurrido. Lo ocurrido es ficción. La fotografía no puede aseverar nada, ni en el pasado ni en el presente. ¿Por qué razón todas esas imágenes de la ropa en el suelo debían coexistir junto al relato? Barthes nos indica:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí [...] una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada. (Barthes, 2009, p. 94)

De esta forma el autor nos expresa de qué manera, a veces inexplicable, nuestra mirada selecciona una parcela de realidad, un fragmento, un determinado intervalo y no otro; un intervalo que se sitúa en el campo visual del objetivo, dentro de los límites físicos de la foto. Por lo tanto, en el encuadre ya existe una operación de selección y construcción de la ficción.

En este sentido, la imagen fotográfica es mediadora de un mensaje tan solo atendiendo al encuadre. Las imágenes fotográficas de la puesta en escena de las ropas esparcidas por el suelo en la novela de Annie Ernaux y Marc Marie son la coartada perfecta para provocar memoria de la vivencia pasada. Nadie entenderá el significado profundo de esas imágenes más allá de su autora, no son como las palabras escritas y leídas, porque su significado no aparece explícito en aquello que describe la imagen a golpe de vista. «El significado es inmaterial: jamás fue ni será un asunto visible, pasible de ser retratado fotográficamente» (Kossoy, 2001, p. 90). El significado profundo es *lo velado*, aquello que no está en ningún caso en la novela ni tampoco en la fotografía y no podrá ser revelado a la mirada apresurada, ni a la lectura rápida, porque no está manifiesto o patente y, por tanto, no es indiscutible. Algo similar ocurre en las pocas imágenes fotográficas reproducidas en la novela titulada *Clavícula* de la escritora Marta Sanz:

Antes de emprender mi periplo, en la estación de Águilas, me hago una foto de los pies. Adjunto documento gráfico. Llevo unas manoletinias color de rosa. Parecen inofensivas, pero me hacen rozaduras. Hay una mancha de grasa sobre el pavimento. Sobre la tela del pantalón se ha posado una mosca atontolinada de calor. Somnolienta. Yo, para dormir por las noches, tomo Lorazepam. (Sanz, 2023, p.72)

«Mi existencia la extraigo metafóricamente de la fotografía» (Barthes, 2009, p.32). Pero no es ella, tan solo son sus pies. Los pies de alguien que se parece a ella. «La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad» (Barthes, 2009, p. 33). ¿Tampoco es ella la que se describe en el texto? ¿Se trata de una ficción, de un relato que no se ha vivido más allá del propio texto? O, como en la imagen fotográfica, ¿la autoficción es un desdoblamiento identitario? Vivian Gornick (2023) se pregunta si es posible extraer de la experiencia vital relatos que sean significativos y que aporten al lector una aclaración que pueda transmitir verdad, es decir, que les provea de un conocimiento íntimo acerca de aquello de lo que se habla.

En la narrativa de ficción se echa mano de un reparto de personajes para cubrir todos los ángulos: los habrá que hablen de las inclinaciones del autor, otros de los opuesto; es decir, unos representan una idea del yo y otros, su antagonista; si permitimos que todos opinen, el escritor entrará en una dinámica. (Gornick, 2023, p. 39)

## 6. La serie de foto-textos *A Propósito de Mansfield*

El trabajo visual que propone la serie titulada *A Propósito de Mansfield* ofrece una peculiaridad singular: la de resolverse desde gramáticas que se nutren de la literatura y la fotografía. Texto e imagen fotográfica en igualdad colaborativa establecen un diálogo cargado de interpretaciones y significados, generando tensión entre ambos lenguajes. Texto y fotografía se enlazan como se separan, se sostienen o se replican. Esta serie de foto-textos se abastece de ficción y realidad para elaborar modos de representar a la mujer liberada de patrones que la constriñen a un modelo idealizado y reduccionista. En el siglo XX el trabajo de artistas y fotógrafas ha sido clave para renovar el imaginario de la mujer cosificado y anclado en estereotipos: la asimilación como sexo débil, las construcciones sexualizadas del cuerpo, la asignación como ser pasivo y dependiente del varón, la reducción a la condición de madres y esposas, etc.

En el ámbito de las cuestiones de género, las mujeres artistas han incidido en ahondar modos de representación de la mujer frente al entorno político, histórico y social. Realidad y ficción se interrelacionan e influyen mutuamente, por lo que la construcción de mundos ficticios es una forma de cambio social práctica. (Barbaño y Rivero, 2019, p. 197)

La serie de foto-textos, que aquí se muestra, plantea la necesidad de pensar críticamente dichas representaciones sesgadas y discriminatorias. Los textos son extraídos de fragmentos de los *Diarios* de la escritora modernista Katherine Mansfield y son empleados como la voz de la narradora y autora del proyecto artístico.

La gramática que esta narrativa visual propone pretende que el texto actúe como *campo ciego* de la fotografía, de este modo, aquello que no vemos explícitamente en la imagen sea reconocido o identificado al leer el texto. El texto amplía la limitación técnica de la propia imagen fotográfica. La intención es que el significado se extienda y no quede comprimido solo en la referencialidad de la imagen, dado que esta «no parece cuestionar símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo» (Flusser, 2001, p. 18). El texto como *campo ciego* complejiza y expande la fotografía: «todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural —y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido—» (Brea, 2005, p. 9).

Por otra parte, se pretende que texto e imagen puedan resultar irónicos e inadecuados por desemejantes, es decir, por una falta de *empatía* inmediata entre lo que vemos y lo que leemos; de este modo se produce en la relación entre la imagen y su cuerpo textual alteraciones del orden descriptor, dado que, si aquello que se ve es interpelado por un empleo del lenguaje escrito no ya desfigurado sino descentrado, el espectador que advierte la anomalía se pone en estado de alerta. En definitiva, el órgano censor se disuelve desde el momento que el sujeto receptor percibe la inadecuación de texto e imagen. De forma conductual y cognitiva el espectador busca las relaciones omitidas para desentrañar lo anómalo.

La sombra del rosal descansaba en la hierba como un pequeño ramo de flores. Siento que me espera una nueva vida. Lo creo como lo he creído siempre. Sí me llegará. Y todo irá bien.



He perdido todas mis virtudes, toda mi riqueza natural, dije, desbordada, enredada, olvidada, abandonada como en el jardín de un cuento de hadas.

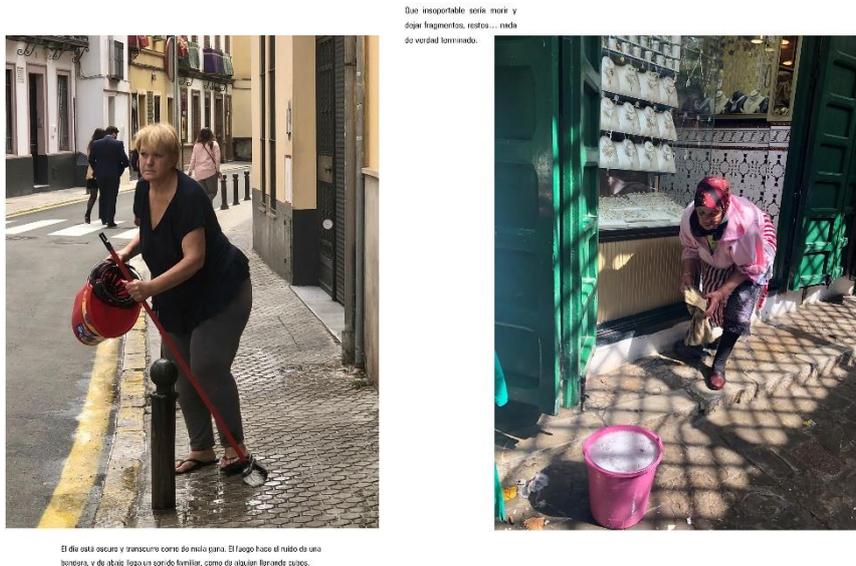


Imágenes 11y 12. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Textos que interviene en las imágenes:

Imagen 11: «La sombra del rosal descansaba en la hierba como un pequeño ramo de flores. Siento que me espera una nueva vida. Lo creo como lo he creído siempre. Sí me llegará. Y todo irá bien».

Imagen 12: «He perdido todas mis virtudes, toda mi riqueza natural dije, desbordada, enredada, olvidada, abandonada como en el jardín de un cuento de hadas».



Imágenes 13 y 14. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 13: «El día está oscuro y transcurre como de mala gana. El fuego hace el ruido de una bandera, y de abajo llega un sonido familiar, como de alguien llenando cubos».

Imagen 14: «Qué insoportable sería morir y dejar fragmentos, restos... nada de verdad terminado».

Fragmentos, restos, la imposibilidad de que el tiempo permita a la mujer ser vista como sujeto de conciencia plena y de pleno derecho, genera sensación de incompletitud. La fotografía de una señora que limpia la calle y escurre el cubo es, sin duda, irónica si se apoya en un texto que hace del mismo hecho un asunto que lo trasciende. Lo limitador es asumir el destino como imposición y aceptarlo sin reticencia. Son la brecha de género sistemática. La desigualdad de las mujeres es de entre todas las discriminaciones sociales la más evidente y persistente. Ante eso se encuentra el deseo de escapar del estereotipo.

La posición estructuralmente desigual de las mujeres origina condiciones de vida precarias y subjetividades devaluadas. Todo esto provoca una gran frustración que Mansfield traducía en pautas de silencio. *Lo velado* es lo no dicho, lo insinuado y lo sufrido. La subordinación material y simbólica de las mujeres es el argumento que pervive en este proyecto fotográfico. Las imágenes que aparecen en las fotografías contrastan con los fragmentos de textos significativamente. Es curioso cómo, a pesar de dicho contraste, la vinculación que establecen las palabras de Mansfield con las fotografías de mujeres en el contexto urbano actual sigue marcando preocupaciones actuales relativas a la desigualdad presentes, tal y como experimentó la propia escritora. La esencia, el potencial de la mujer parecen quedar ensombrecidos, a veces aniquilados, por lo restrictivo y desigual, por lo que

patriarcalmente es atribuido, asignado e imputado a un modelo apropiado de establecerse en la sociedad normativa. Mansfield aludía a las hadas o a los cuentos de hadas como estrategia, porque le facilitaba un contexto y una forma de emplear el lenguaje de marcado carácter *naif* y su reflexión parecía entonces *inocente*. De este modo, ponía en evidencia críticas mordaces desde la ambigüedad, el equívoco, la indeterminación y el calambur.

Los textos, en esta serie fotográfica, interpelan a la imagen, se adueñan de ella, la ficcionan. Es el texto quien otorga a las mujeres una historia concreta; sin embargo, las fotos son siempre sospechosas de contribuir a levantar determinado relato. Las retratadas, las fotografiadas, son mujeres y lo que se cuestiona es su identidad como sujetos plenos. El texto nos hace verlas de un modo determinado. ¿Son ellas realmente las que el texto describe o analiza? La idea de la narradora y autora es que la imaginación intervenga para concluir el trabajo imprescindible de empatizar con las mujeres que aparecen fotografiadas al mismo tiempo que con lo que se dice en el texto y las involucra. Hay, por tanto, un deliberado desdibujamiento del límite entre lo ficticio y lo vivido, a la manera de Mansfield, una voluntad de construir relato desde *lo velado*, lo cual le otorga una naturaleza enigmática al conjunto dialéctico de foto-textos. La narradora y la autora de las fotografías son la misma persona. Ambas convierten o transforman determinadas frases en voces aforadas que anclan y reseñan las profundas frustraciones de las mujeres. Hablar en la actualidad, en el siglo XXI, con una voz pretérita, es otra de las apuestas del proyecto fotográfico. Nada de lo escrito por Mansfield parece inactual, es, en definitiva, la constatación de una fractura, de una falla, que aún persiste en relación al empoderamiento de la mujer.

Madame, ¿cómo se queda de que tiene los ojos azules.  
Pues entonces, ¿por qué lleva unos merinos y zapatos tan bonitos? Dices fingiendo con recato.  
-Pues, lo es, así lo modelé!  
Y el hombre, satisfecho, con la cartapúa resacaute.



Este año tengo que ganar dinero y fama a como da.

Imágenes 15 y 16. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 15: «*Mademoiselle* se queja de que tiene los *pieds glacés*. Pues entonces, ¿por qué lleva unas medias y zapatos tan bonitos? Dice *monsieur* con recelo. *Eh-o, la-c'est la mode!* Y el imbécil sonríe, satisfecho, con la estúpida respuesta».

Imagen 16: «Este año tengo que ganar dinero y darme a conocer».

Jamás un pepino sentó tan mal al pecho de una mujer que tus efusiones grasientas que he leído dos veces y no volveré a leer ni muerta.



Imagen 17. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 17: «Jamás un pepino sentó tan mal al pecho de una mujer que tus efusiones grasientas que he leído dos veces y no volveré a leer ni muerta».

Cuando me siento sobre las rocas junto a la orilla del mar, siempre creo que por encima del agua que salpica oigo las voces de dos personas hablando en algún lugar sobre no sé qué.

Y las palabras siempre se interrumpen con algo que no es ni risa ni sollozo, sino un sonido bajo y emocionado que podría ser cualquiera de los dos y en parte es ambos.



Imagen 18. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 18: «Cuando me siento sobre las rocas junto a la orilla del mar, siempre creo que por encima del agua que salpica oigo las voces de dos personas hablando en algún lugar sobre no sé qué. Y las palabras siempre se interrumpen con algo que no es ni risa ni sollozo, sino un sonido bajo y emocionado que podría ser cualquiera de los dos y en parte es ambos».

Y alegremente serio -ya lo conocéis- habla con plantas y campánulas a continuación pega algunas hojas de helecho en su libro. No tengo ninguna duda de que es un genio: solo que hay una extraordinaria cantidad de artificios y un destello sorprendentemente "raffiné".



Imagen 19. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 19: «Y alegremente serio —ya lo conocéis— habla con plantas y campánulas, a continuación, pega algunas hojas de helecho en su libro. No tengo ninguna duda de que es un genio: solo que hay una extraordinaria cantidad de artificios y un destello sorprendente *raffiné*».



Creo que lo primero que debo hacer es volver con J. Sí, el pulmón derecho me duele mucho, pero me duele siempre. Pero J. y mi trabajo: es en lo único que pienso (mezclados con una extraña nostalgia visionaria de jardines en flor).

Imagen 20. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 20: «Creo que lo primero que debo hacer es volver con J. Sí, el pulmón derecho me duele mucho, pero me duele siempre. Pero J. y mi trabajo: es en lo único que pienso (mezclados con una extraña nostalgia visionaria de jardines en flor)».

Soy una inválida. Me paso la vida en la cama. He leído a Shakespeare por la mañana. Siento que hoy no voy a poder soportar este silencio. Me persiguen como fantasmas mis pensamientos.



Imagen 21. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 21: «Soy una inválida. Me paso la vida en la cama. He leído a Shakespeare por la mañana. Siento que hoy no voy a poder soportar este silencio. Me persiguen como fantasmas mis pensamientos».



En la voluntad consciente. En la consciencia de que uno posee una voluntad y que es capaz de actuar. Sí, esto es, dicho de un modo maravilloso.

Imagen 22. *A propósito de Mansfield*, ©margarciaranedo, 2024.

Imagen 22: «En la voluntad consciente. En la consciencia de que uno posee una voluntad y que es capaz de actuar. Sí, esto es, dicho de un modo maravilloso».

Los textos seleccionados de los *Diarios* de Mansfield buscan que esa operatividad del lenguaje soterrado, tan característico de la escritora, al cohabitar junto a la imagen fotográfica, consiga desplegar una pluralidad de significados atemporales. La intervención del lenguaje escrito como generador de dobles significados, relatos connotados y relaciones ocultas, origina junto a la lectura denotada de la fotografía un orden significativo que opera desde la deconstrucción de ambos lenguajes. En estos foto-textos las protagonistas son mujeres que no tienen voz, solo presencia, porque ocupan esa franja de lo social encargada de servir al bienestar de la comunidad. Sin embargo, la actitud soñadora, las ganas de expresar deseos no son silenciados. La narradora nos interpela sobre ese lugar desfavorable de la mujer desde historias tan cercanas como obviadas.

La suma de las imágenes, conforman una especie de puzzle construido a base de diálogos salpicados, de continuas digresiones y de comentarios anecdóticos, aparentemente aleatorios, en los que toda clase de reflexiones filosóficas, políticas y morales en torno a la mujer establezcan «códigos» empáticos de género. Aunque el significado final sea el resultado de una dialéctica entre lo visto, lo leído, lo interpretado y lo cultural, la realidad de género en su complejidad busca modos de autoficcionalizar su propio retrato nudoso y subsumido. La autoficción amplifica un discurso de desigualdad distributiva, de partes no alícuotas. Las imágenes sitúan a la mujer en una «docuficción» constativa de su identidad y su celebración. Texto e imagen reproducen biografías que contradicen la narrativización reglamentada de la historia. Esta exposición de desigualdad social no idealiza las heroicidades de las oprimidas y demandadas, pero sí busca que el relato tangencial se incorpore con eficaz amenaza a las retóricas desaprobatorias.

## 7. Comentario final

*Lo velado*, que tan claramente se resuelve en la literatura, parece impropio a la fotografía. Quizá, podamos trasladar las figuras retóricas típicas del discurso literario a la construcción e interpretación de una imagen fotográfica para analizarla desde lo paradójico connotado o lo velado. Muchos de estos recursos han propiciado un modo encubierto de argumentar a través del lenguaje que —a pesar de la supuesta reproducción de la realidad— la fotografía pertenece a un régimen de fidelización, a una autoría, marca, ideología u objeto político y, por lo tanto, opera con el discurso de la *empíria* desde una posición parcial e interesada (de patrones patriarcales) en la mostración de contenidos. Esta forma de juicio controvertible en el lenguaje, que argumenta, sibilamente, más que testimonia, es, igualmente, reflejada desde la fotografía y la imagen en su conjunto.

En las fotografías trucadas, *lo velado* deja de ser perceptible como masa corpórea para pasar a existir de forma latente; es decir, existe sin exteriorizarse como una presencia manifiesta. Lo cierto es que todas estas tecnologías del engaño, con sus técnicas, medios y actividades, son hoy la *lingua franca* de las redes sociales en un mundo que consume imágenes y vive en la idolatría de lo visual y los *mass media* (Groys, 2014) (Belting, 2007). La tecnología digital facilita formas de manipular: trampas visuales, trucajes sofisticados y sensacionalismos que navegan libremente por la red. La empresa virtual de noticias conocida como *BuzzFeed News*, desde su creación en el año 2012, explora las diversas plataformas de internet a la caza y captura de memes e imágenes manipuladas, empleadas con la intención de falsear una noticia.

Estas tecnologías del engaño o desinformación digital son ficciones que emplean las mismas mecánicas que muchos trabajos considerados como arte. En esta búsqueda de sentido se encuentran las imágenes de la artista Alison Jackson con sus dobles de famosos y celebridades, escenificaciones de momentos íntimos y privados que proveen a los consumidores de un espacio de escoptofilia fetichista que nunca les sería dado desde un medio no alterado. En este caso, se podría decir que hay un *des/velamiento* de lo confidencial y lo secreto y a su vez un *velamiento*, incluso una mixtificación, conjuntamente con una falsificación de la verdad. Los *iconódulos* son aquellos que conforman un universo controversial de imágenes. Hoy en día son los estadistas, los políticos y los publicistas, aquellos derivados de los órganos del poder, los que conforman el archivo, el registro de los vencedores. Archivos de destrucción de la memoria por sustitución. La iconoclasia contemporánea ya laicizada opera desde el aturdimiento y lo velado, desde la información interesada o simplemente construida. La iconoclasia en el siglo XXI es sistémica, destruye lo real y construye mitos y concordancias políticas. Nos movemos en una región, un territorio de pantallas, un mundo de interfaces, de *infopistas* que te *postean*, te *linkean* a través de circunvalaciones y diagramas algorítmicos a un universo de transmisiones donde el exceso de información no es más que desinformación. Un velo, una apariencia que comprimen lo real y lo expulsan a una nueva zona cero. Habría que preguntarse si la sociedad algorítmica no es ya una retícula visible de autoficción, donde los narradores, los guionistas (*instagramers*, *influencers*) son los protagonistas de su obra, reconstruyendo su vida, manipulándola a través de apariencias. Donde lo privado no resiste a su propia trivialización. Esta sería una autoficción pandémica.

Habría que preguntarse en esta pluralidad de redes cómo resolvería Katherine Mansfield las voces de la miniatura, la descripción de lo nimio, la elevación del subterfugio para atrapar

al lector contemporáneo, para regentar sentido entre la superfluencia de imágenes e informaciones. ¿Cómo aplicaría su escritura descongestionada y libre a esta realidad de afluentes y aplicaciones que asisten a espectadores descentrados y carentes de concentración, y lo que es peor, en ocasiones carentes de causa? Sin duda, la autoficción la llevaría a determinadas editoriales y, probablemente, su fe seguiría impulsando sus propósitos.

## 8. Referencias

- Barbaño, María y Rivero Luis D. (2019). Laurie Simmons. Mujeres, maniqués y casitas de muñecas en la fotografía en García-Ramos, Francisco-José y Felten, Uta A (Eds.), *Fotografía [Femenino; Plural] Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (pp. 183-201). Editorial Fragua.
- Barthes, Roland. (2009). *La cámara Lúcida*. Paidós.
- Batchen, Geoffrey. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Belting, Hans. (2007). *La antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Benjamin, Walter. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La Marca Editora.
- Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bollmann, Stefan. (2007). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Maeva Ediciones.
- Brea, José Luis. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad en Brea José Luis (Ed.), *Estudio visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Cartier-Bresson, Henri. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1952-1998*. Editorial Gustavo Gili.
- Cirlot, Victoria. (2022). Un nuevo reino ha comenzado en Pizan, Cristina, *La Ciudad de las Damas*. Siruela.
- Citati, Pietro. (2016). *La vida breve de Katherine Mansfield*. Gatopardo ediciones. Trad. Mónica Monteys.
- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Gallimard.

- Ernaux, Annie y Marie, Marc. (2022). *El uso de la foto*. Editorial Cabaret Voltaire. Trad. Lydia Vázquez Jiménez.
- Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Paidós.
- Gornick, Vivian. (2023). *La situación y la historia. El arte de la narrativa personal*. Editorial Sexto Piso. Trad. Julia Osuna Aguilar.
- Groys, Boris. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.
- Kossoy, Boris. (2001). *Fotografía & Historia*. La marca.
- Krauss, Rosalind. (2022). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili.
- Lázaro, Alberto. (2005). *El modernismo en la novela inglesa*. Editorial Síntesis.
- Lemarchand, Marie-José. (2022). Notas a la nueva edición de la Ciudad de las Damas en Pizan, Cristina, *La Ciudad de las Damas*. Siruela.
- Mansfield, Katherine. (2007). *Fiesta en el jardín y otras narraciones*. Editorial Juventud. Trad. Manuel de la Escalera.
- Mansfield, Katherine. (2016). *Diario*. Penguin Random House. Trad. Aránzazu Usandizaga.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2013). *El ojo y el espíritu*. Editorial Trotta.
- Mulvey, Laura. (1975). “*Visual pleasure and narrative cinema*”. *Film theory and criticism*. Oxford University Press.
- Pasini, Delia. (2005). Prólogo en Mansfield, Katherine, *Un viaje imprudente*. Editorial Losada.
- Pizán, Cristina. (2022). *La ciudad de las damas*. Siruela. Trad. Marie-José Lemarchand.
- Rodríguez Salas, Gerardo. (2009). *Katherine Mansfield: El posmodernismo incipiente de una modernista renegada*. Editorial Verbum.
- Rosler, Martha. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Editorial Gustavo Gili.
- Sanz, Marta. (2023). *Clavícula*. Anagrama.
- Trías, Eugenio. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Editor digital Minicaja.

Tusquets, Esther. (2007). Las mujeres, la literatura y la peligrosidad en Bollmann, Stefan, *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Maeva Ediciones.

Valls-Llobet, Carmen. (2006). *Mujeres invisibles*. Traficantes de Sueños.

Van Alphen, Ernst. (2022). *El fracaso de la imagen. La fotografía y sus contrafácticos*. Cendeac.

Vilches, Lorenzo. (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Paidós.

Visier, Carlota (Ed.). (2022). *Querida Theresa*. Comisura.

Woolf, Virginia. (2024). *Una habitación propia*. Penguin Random House. Trad. Ana Mata Buil.

Yeats, William Butler. (1997). *Antología Poética*. Lumén. Trad. Daniel Aguirre Oteiza.