

Stoa

Vol. 16, no. 31, 2025, pp. 9-24

ISSN 2007-1868

DOI: <https://doi.org/10.25009/st.2025.31.2800>

LA RELACIÓN PARADÓJICA ENTRE GESTUALIDAD Y FOTOGRAFÍA:
MEDIACIÓN DE LA IMAGEN TÉCNICA EN EL DESARROLLO
DE UNA FILOSOFÍA DEL GESTO

The paradoxical relationship between gesture and photography:
an exposition of the mediation of the technical image
in the development of a philosophy of gesture

SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO

Universidad Nacional Autónoma de México

sebastianlomeli@filos.unam.mx

<https://orcid.org/0009-0006-8469-9032>

“Objeto antes admirado por su capacidad para verter fielmente la realidad y también despreciado por su grosera exactitud, la cámara ha terminado por promover enérgicamente el valor de las apariencias. Las apariencias tal como las registra la cámara. Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías.”

(Susan Sontag)

“Photography must be discarded as a model for our description of the gesture of photographing. That is worth noting, for it is an example of the way tools threaten to shape our thinking. First we invent photography as a tool for looking ‘objectively’. Then we try to observe photography itself by looking photographically.”

(Vilém Flusser)

RESUMEN: Se propone aquí que la comprensión y análisis del gesto depende de marcos no gestuales que, en cierta medida, “contaminan” aquello que pensamos de la

Recibido el 13 de agosto de 2024

Aceptado el 9 de noviembre de 2024

gestualidad. Hablar de la mediación paradójica para entender el gesto significa que la naturaleza del gesto obliga a usar “un medio de contraste” para conceptualizarlo, es decir, tematizarlo desde la negación determinada. En el presente artículo se presentará la paradójica mediación de la fotografía en la comprensión de los gestos. Esta tarea se realiza con el marco conceptual fenomenológico de Martin Heidegger y Vilém Flusser, y se ejemplificará con caso extraídos del trabajo antropológico de Clifford Geertz y Alfred Gell.

PALABRAS CLAVE: gesto · fenomenología · hermenéutica · fotografía

ABSTRACT: This paper proposes that the understanding and analysis of gestures depend on non-gestural frameworks that, to a certain extent, “contaminate” what we think of gestuality. To speak of paradoxical mediation to understand gesture means that the nature of gesture obliges us to use “a means of contrast” to conceptualize it, that is, to thematize it from a determinate negation. This article will present the paradoxical mediation of photography in understanding gestures. This task is carried out using the phenomenological conceptual framework of Martin Heidegger and Vilém Flusser, and it will be exemplified with cases drawn from the anthropological work of Clifford Geertz and Alfred Gell.

KEYWORDS: gesture · philosophy of gesture · phenomenology · hermeneutics · photography.

Nos comportamos como sí los cuerpos y sus movimientos tuvieran sentido, aun cuando carecemos de una teoría satisfactoria para explicar qué son los gestos y cómo es que pueden ser interpretados con corrección. Esta idea se la debemos a Vilém Flusser (2014, p. 2), y en el presente trabajo desarrollaré algunas de sus premisas para entender el sentido de la gesticulación. En particular, aquí discutiré una de las paradojas que produce la fotografía en la comprensión del gesto y sus sentidos. Pues si bien es claro, y Flusser insiste en esto, que la imagen fotográfica no se identifica con el gesto, es la imagen técnica la que aporta las herramientas para estudiar el cuerpo en movimiento significando. Y esto no sólo lo hace como medio que fija los cuerpos en imágenes, sino por la revolución en la percepción que implica la cámara, y, con ello, la inteligibilidad que aporta al modo de entender el movimiento. Es decir, el gesto se analiza como signifiante por ser no-fotográfico. Pero en esta negación está la fotografía: es una negación determinada que permite una hermenéutica del *continuum* del movimiento del cuerpo como matriz significadora.¹

Insisto en que es una paradoja, porque no nos lleva a contradicciones indeseables, sino a una tensión productiva que ha alimentado los debates antropológicos y estéticos.² Esto no sólo ocurre por las características específicas de la imagen técnica y

¹ En cierta medida esta tesis es cercana a los estudios de los regímenes visuales de Martin Jay y el de los aparatos estéticos de Deotte. Sin embargo, aquí no me comprometo con dichos argumentos por considerar que con ellos es fácil construir metarrelatos históricos, y no sólo explicar tendencias discursivas de análisis teórico. Véase Jay 1988, pp. 3-23; Deotte 2013, p. 50.

² Lamentablemente no tengo la competencia para discutir el presente argumento a la luz del lenguaje de señas. Sin embargo, me parece que la codificación de las señas, así como el lenguaje verbal,

los discursos propagandísticos con los que buscó insertarse en las prácticas sociales durante el siglo XIX (v. gr. fotografía como el lápiz de la naturaleza de Fox Talbot), y que aún se arrastran en los debates sobre el valor epistémico de la fotografía. Además de la problemática objetividad de la fotografía, es importante destacar que la paradoja está alimentada por el aniconismo propio de las teorías críticas de la segunda mitad del siglo XX. Es entonces cuando la tensión crece y es notoria la necesidad de negar la visualidad fotográfica para entender los fenómenos estudiados. La relación adversa con la imagen se debe, en gran medida, pero no únicamente, al desarrollo de teoría sobre la relación entre la imagen y el poder, es decir, el vínculo entre la representación visual, los imaginarios hegemónicos y la ideología. En este rubro pueden colocarse los trabajos de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, el de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, algunas lecturas foucaultianas sobre la visualidad, la herencia derrideana sobre la representación, así como las críticas feministas a la mirada cosificante de Susan Sontag y Luce Irigaray.

Estas críticas han sido matizadas y revisadas a la luz de lo que se conoce bajo los nombres de giro icónico o pictorial y los estudios visuales. En particular, Mitchell, de la mano de Wittgenstein y Foucault (2018, p. 57), ha mostrado que el estudio de la visualidad y el poder nos conducen a reconocer el carácter “salvaje” de la imagen, antes que su control por los discursos e ideologías. El mismo Boehm, quien es de gran importancia para este artículo, entiende su trabajo como una investigación de las imágenes sin que su modo de hacer sentido se identifique con la creación del sentido desde las lógicas predicativas. Se trata de una hermenéutica de la lógica del mostrar y el mostrarse característico de lo icónico (2017, p. 47).

Este nuevo impulso de los estudios de la imagen ha permitido la fundación de distintos espacios de investigación de la cultura visual, los cuales, si bien no desechan las precauciones sobre la representación, asumen que son las imágenes un auténtico espacio de conflicto en la producción de lo verdadero y lo político: cuando se habla de la omnipresencia de las imágenes, debido a su circulación técnica, no sólo se hace referencia al entretenimiento y la información, sino también a los modos de hacer ciencia y producir discursos políticos y pruebas judiciales (Bredekamp *et al.* 2015; Mitchell 2018, p. 21; Fontcuberta 2017, pp. 35-39). Si bien es imposible decir que toda experiencia está mediada por la imagen, como alguna vez se dijo respecto del giro lingüístico, es difícil ignorar el papel efectivo que las imágenes tienen en la construcción del mundo.

El camino que seguirá el presente artículo comienza con la presentación de las interrogantes sobre el modo en que el gesto puede hacer sentido desde un marco hermenéutico-fenomenológico. En el segundo apartado, de la mano de Vilém Flusser, presentaré la mediación paradójica de la fotografía para comprender el gesto. Finalmente, me ocuparé con algunos ejemplos de la antropología para esclarecer el sentido de dicha mediación. Es importante aclarar, sin embargo, que la tesis del presente

aprovechan la raíz deíctica del gesto (el poder del mostrar), sin por ello identificarse con él. Boehm 2017, pp. 33-ss.

artículo es sólo una prueba parcial de una tesis mayor, la cual no puede ser demostrada aquí a cabalidad. La idea de fondo de este artículo es que carecemos de una teoría de la gestualidad por su paradójica relación con la mediación. El gesto parece ser algo inmediato, que se juega en un *continuum* de movimientos que produce sentido en contextos específicos. Al mismo tiempo, el gesto está sumamente codificado y depende de participantes bien informados. En ese sentido, la comprensión teórica y análisis del gesto depende de la crítica, es decir, de marcos no gestuales que, en cierta medida, “contaminan” aquello que pensamos de la gestualidad. Hablar de la mediación paradójica para entender el gesto, significa, en último término, que la naturaleza del gesto obliga a usar “un medio de contraste” para conceptualizarlo, es decir, tematizarlo desde la negación determinada.

Cabe agregar que la paradoja que aquí nos ocupa se encuentra en íntima relación con la paradoja que Esther Gabara ha señalado. Para la estudiosa de la cultura visual y del performance, la gestualidad se encuentra en la intersección entre lo comunicativo y lo habitual; entre la intencionalidad y la corporalidad. El gesto es, al mismo tiempo, un signo formal y un hábito corporal informal (2022, p. 116). La posibilidad de distinguir el gesto de un simple movimiento depende de poder establecer un principio y un fin, y esto parece ser casi imposible de determinar con criterios claros y suficientes (p. 117). Aquí sostengo que esa delimitación ha funcionado gracias a las imágenes técnicas, pero sin por ello superar la dimensión paradójica. Todo lo contrario, la extiende, y con ello produce nuevos problemas.

1. El sentido del gesto

Comenzaré con un asunto particular de esta problemática que me produce extrañamiento y para el que, como intentaré mostrar, tengo una posible explicación. Se trata del modo en el que un gesto adquiere unidad hermenéutica. Es decir, ¿cómo es que el gesto logra ser identificado con un sentido si éste pertenece al *continuum* de movimientos del cuerpo? ¿Cómo se recorta un gesto con relación al movimiento? Me parece dudoso describir la comunicación no verbal como la secuencia coreográfica de gestos portadores de información.

La primera vía para entender la gestualidad podría ser la analogía entre palabras y gestos. No obstante, es poco viable desde el momento en que dicha comparación parece suponer que el lenguaje sería una secuencia de signos con significado. Si bien es complicado hablar de consensos en un tema como el lenguaje, me parece difícil defender una teoría semejante: parece que la comunicación verbal no se logra por la suma de unidades con sentido; las palabras tienen sentido por el contexto y situación en el que son usadas. Esto sin elevar la discusión, como lo hace la genealogía foucaultiana, al tema de los discursos y su comprensión como verdadera unidad que determinan el sentido de lo dicho. Por ello, en lugar de comparar el gesto con la palabra, es mejor entender ambos desde una analogía que esclarezca el sentido en el que uno y otra pueden ser significativos. En esta línea es de particular interés la tesis heideggeriana

sobre la dimensión fenomenológica del lenguaje, dentro de su hermenéutica existencialista expuesta en el §17 de *Ser y tiempo*.

Para el filósofo, la relación con las cosas que nos salen a cuento en el mundo no es originariamente predicativa. No describimos las cosas para comprenderlas según lo que propiamente son. Lo inicial es el uso, y el uso se articula en redes de referencia. Ésta es la famosa estructura del útil, y su derivación en relaciones de significatividad está explicada por un instrumento en particular: la señal. Es el señalar, gestual o instrumental, lo que permite la manifestación de las relaciones de los entes intramundanos, y de ahí la concreción del lenguaje. Es decir, lo primario es apuntar hacia las cosas según un propósito pragmático, y sólo después tiene sentido hablar de ellas. Pasamos del “¡Ese!” al “Gracias por pasarme el cuchillo de sierra.” Primero se les des-oculta según un plano existencial, ocultando su dimensión objetual; y luego se puede hablar de ellas, ocultando su dimensión existencial.

En dado caso quizá valdría la pena insistir, y preguntar si acaso el gesto es semejante al lenguaje en este nuevo sentido, y sólo puede ser interpretado en la situación en la que ocurre. Es decir, habría que preguntar si el gesto es siempre un señalar relativo, que eventualmente deriva en lingüisticidad, o si es algo diferente. Después de todo, el análisis de la gestualidad que obtenemos de *Ser y tiempo* de Heidegger es un estudio del modo en el que el lenguaje deriva de la señal, y no una interpretación de lo que la gesticulación es por sí misma. En pocas palabras, creo que este es un buen comienzo, pero no es suficiente. Sobre todo, porque el lugar de la señal, como todos los elementos de la hermenéutica existencialista, tiene una función de “hilo conductor” (*Leitfaden*) que orienta la interpenetración de las estructuras ontológicas de la existencia (Heidegger 2002 (1927), §3, p. 20), pero que no pretende aportar conceptos superiores que engloben la totalidad de las posibilidades de la vida cotidiana (Heidegger 2002 (1927), §10, pp. 57-62).

Lo que es importante retener, sin embargo, es el punto de inicio de la fenomenología existencialista y hermenéutica de Heidegger. Es decir, no comienza la interpretación del modo de significar del gesto desde su objetualización como una unidad de sentido con una lógica interna propia. En todo caso, hay una claridad inmediata en el significar del gesto: está dado en el mundo en el que nos comunicamos. Incluso podría decirse que es claro que cotidianamente tenemos la capacidad de discernir el sentido de un gesto, e incluso distinguirlo del movimiento corporal que no llamaríamos gestual, sino reacciones sin sentido. Aún más, somos capaces de distinguir gestos en soportes carentes de voluntad, como nos ocurre en las imágenes, así como en ciertos animales con los que hemos establecido lazos mundanos (no sólo me refiero a la domesticidad y la crianza). Pero la posibilidad de reconocer no supone que tengamos la comprensión suficiente del proceso por el que lo hacemos. Cabe insistir que esto no significa que los gestos sean ahistóricos e independientes de contexto, sino todo lo contrario.

Incluso me atrevería a decir que es gracias a experiencias extremas que identificamos ciertos movimientos como gestos con significados e implicaciones precisas. Frente al carácter “contextual” del gesto, es decir, de respectividad entre los miembros

de una comunidad, ¿se puede hablar de señas completamente inequívocas? Quizá esto solo puede ser dicho, y de modo muy restringido y hasta paradójico, de gestos que se han ritualizado excesivamente. Es decir, los más despegados de la comunicación inmediata son los que menos confusos resultan, aunque su impacto en la comunidad y las ramificaciones de su significado sean incalculables. Un caso ejemplar es el gesto de persignar; no cabe duda del sentido, y sólo en casos raros se puede dudar de la intención. Pero la gestualidad aquí desborda la situación en la que lo ejecuta, y esto no sólo por la historia del gesto, sino por el peso que éste tiene en las creencias de una comunidad cristiana.

Otro caso excepcional que explica la gestualidad es la vigilancia que despiertan ciertos ademanes y señas que resultan ofensivos, indeseables o delatores. Es el caso de ciertos gestos obscenos y amanerados. Estos movimientos corporales no sólo son interpretados en una comunicación concreta con agentes que se comportan respectivamente. Además, son buscados y perseguidos por las miradas inquisidoras que buscan identificar a las personas con conductas, creencias e identidades específicas: el gesto amanerado ante una persona homófoba no es comunicativo, sino contenedor de un sentido llano que identifica a quien gestualiza con un significado preciso. Por ello, podría creerse que, por extensión, estos gestos revelan que el resto de la gestualidad posee un sentido claro. Pero creo que, antes que ser paradigmáticas, estas lecturas de la gestualidad son más bien de una cosificación sospechosa, y que quizá no deberían de ser ocupadas como parámetro teórico. Asimismo, creo que, si bien estos casos son de relevancia, no pienso que sean la razón por la que es posible establecer la unidad de significado en la gestualidad.

Es aquí en donde Gottfried Boehm, alumno de Hans-Georg Gadamer, tiene pertinencia. El teórico de la imagen, al analizar una serie de fotografías tomadas durante la infame entrevista realizada a Heidegger por *Der Spiegel* (2017, pp. 33), abunda en el tema de la gestualidad con la finalidad de remediar dos problemas en la hermenéutica. El primero, la supuesta prioridad de la textualidad y la ligüisticidad en hermenéutica; el segundo, el distanciamiento de la determinación del sentido de las imágenes a través de las dimensiones verbales. Boehm acude a la gestualidad para aclarar que el sentido no está restringido a la lógica del lenguaje verbal: para él ya hay sentido en el gesto, aún antes de volverse enunciado. Además, la raíz gestual del sentido le permite ahondar en una tesis de la historia del arte, y extenderla al resto de las imágenes: el gesto es la parte fundamental de la materia interpretable en la imagen.

Boehm propone que el gesto y la imagen tienen sentido de manera semejante gracias a dos funciones. Ambos muestran algo; indican o señalan (*deixis*), y es esto lo que los dota de sentido. Pero no lo hacen simplemente con un significante que pudiera anularse en favor de un significado, sino que realizan esta tarea mediante el mostrarse. Es decir, gesto e imagen muestran algo mostrándose a sí mismos. Si bien hay gestos transparentes, es decir, en los que no reparamos; existen otros que nos demandan atender a la tensión del cuerpo, a la postura general, a la persona que realiza el gesto. Esta duplicidad también la tenemos en lo icónico: hay imágenes que usamos sólo por su información, y otras en las que reparamos en la densidad de mensajes

que poseen o que son dependientes por el modo concreto en el que muestran sus temas y modelos. Las segundas establecen relaciones “metabólicas” con la realidad, las primeras sólo la reproducen (Boehm 2017, pp. 297-299).³

Es importante notar que, tanto en Heidegger como en Boehm, la significatividad del gesto es un dato fenomenológico; nunca se deduce ni explica. La falta de teoría explicativa, como se dijo antes de la mano de Flusser, es una de las características del problema del estudio del gesto. Además, cabe insistir en que la postura de Boehm puede ser leída como dialéctica en lugar de fundamental, como lo fue ontología fundamental de Heidegger. Es decir, si bien parece que coloca al gesto como base de la significatividad de la iconicidad, la gestualidad misma es estudiada desde la imagen. Puede decirse que es una versión débil de la paradoja que aquí he señalado, pues la significatividad del gesto es en último término aclarada por la iconicidad.⁴

2. La fotografía del gesto

El enfoque de Flusser sobre los gestos está íntimamente ligado a su comprensión de la fenomenología. Lambert Wiesing incluso considera que el gesto es el modo en el que Flusser se apropia la noción de acto intencional.⁵ Pues aquel, igual que el acto intencional de Husserl, es una actividad dirigida de un sujeto; un dirigirse “hacia algo”, y desde este mentar o señalar se hace consciente un objeto intencional de un modo específico. Los gestos para Flusser se dirigen hacia algo de un modo que les es específico; lo determinan.⁶ En este sentido, y como ya se estableció antes, el estudio fenomenológico de los gestos, si bien se distancia del método y tecnicismos

³ Al respecto, cabe recordar las palabras de Gadamer sobre la lingüisticidad de la interpretación. Si bien, por un lado, afirma que un caminar los pasillos de un edificio puede valer como la interpretación de éste (2016, p. 259), también insiste, parafraseando a Kant, que la interpretación gana comunicabilidad y puede ser legitimada, sólo cuando es verbal (p. 58).

⁴ Boehm introduce la teoría del esquema corporal de Merleau-Ponty para explicar las líneas básicas de la gestualidad, sin embargo, la fenomenología del cuerpo solo permite establecer acuerdos en movimientos y posturas vinculados a significados, pero no el modo en el que los gestos significan. Es decir, sólo garantiza la estructura mínima de la hermenéutica del gesto. El mostrar mostrándose es elucidado con mayor claridad gracias a las fotografías de Heidegger y a la pintura *La vieja* (ca. 1510) de Giorgione. Boehm, pp. 34, 37-40.

⁵ Vale la pena agregar que Lambert considera que “[e]l paso de la intencionalidad al gesto no es sólo terminológico, sino también programático en cuanto al contenido [de la filosofía]: con el concepto de gesto, las acciones cotidianas deben ser descubiertas en su estructura intencional y convertirse en objeto de una fenomenología; acciones que Husserl difícilmente habría pensado en describir, como escribir, plantar, destruir, fumar en pipa, escuchar música o incluso hacer fotografías.” (Wiesing 2010, p. 3). La traducción es mía.

⁶ El estudio de los gestos también tiene como finalidad entender el modo en el que aparecen los fenómenos desde las transformaciones que producen las mediaciones tecnológicas. En *El universo de las imágenes técnicas* describe estos cambios según la manipulación directa, la escenificación, el gesto de escribir, el de contar y la digitación. Es un esquema gestual simplificado que le permite narrar y describir el modo en el que cuerpo, la técnica, la abstracción y la concreción (*i. e.* dimensión pragmática) reaccionan a la desmaterialización y la angustia que esta produce, así como las posibilidades de futuridad, las cuales implican una política de la información y la creatividad, y no una de la investigación de las “cajas negras” detrás de las tecnologías (pp. 29-37). Es decir, es un enfoque

husserlianos, tiene ya un antecedente en la tematización del gesto en Heidegger, quien ya ocupa la gesticulación como base de la relación significativa con los entes en el mundo.

Los gestos, cree Flusser, son movimientos que deben de ser interpretados y no explicados. Para él, nunca sería satisfactoria una teoría de la gestualidad comprometida a explicar la causalidad detrás del movimiento, de modo que éste sea reconducido a la actividad psicológica. La razón está en que no basta con entender la gestualidad desde la mecánica del cuerpo. La gestualidad no es una plétora de movimientos corporales que manifieste los estados mentales. Más bien, las gesticulaciones son la expresión y articulación de los estados mentales en el medio de los afectos. Aunque Flusser deliberadamente deja en cierta oscuridad el sentido del término “afecto”, insiste, como base de su postura, en que el gesto sería una presentación artificial, en afectos, de los estados de la mente (2014, p. 1).

Al eludir una psicología del gesto, Flusser considera que se está enfocando precisamente en la dimensión comunicativa. Sin embargo, la centralidad de la afectividad demanda que no sólo se realice una hermenéutica de la gestualidad, sino una crítica estética (2014, pp. 6-7). De ahí que derive la necesidad de establecer criterios de interpretación basados en polos como el kitsch y lo verdadero (honesto), entre lo saturado de información y la vacuidad. Esto no impide, es importante señalarlo, que el sentido del gesto y la crítica estética del mismo resulten poco vinculados: hay siempre espacio para la interpretación. Hay quienes verán ciertos gestos como “afectados”, y quienes los leerán como llanos.

Hasta este punto Flusser nos entrega una fenomenología atravesada por la crítica estética, y, cabe señalar, la teoría de la información. Sin embargo, el mismo tratamiento fenomenológico, y el mismo contenido de su libro (la descripción de diversos gestos), obliga a preguntarnos: ¿cómo se puede saber que un gesto ha comenzado y ha concluido? ¿Cómo los vemos con la claridad adecuada que demanda el fenomenólogo? En un capítulo de su libro *Gestos de particular interés* da una pista. En el apartado dedicado al gesto de fotografiar, nos indica, que no podemos ocupar la fotografía para entender el gesto de fotografiar (2014, p. 74). No son lo mismo. Y, sin embargo, él mismo establece una analogía entre el modo en el que el gesto fotográfico busca capturar una imagen clara y distinta con el trabajo filosófico, pues éste también dispone de su objeto de tal manera que puede alcanzar una concepción clara y distinta de él. En sus palabras:

The gesture of photographing is a philosophical gesture, or to put it differently, because photography was invented, it is possible to philosophize not only in the medium of words but also in that of photographs. The reason is that the gesture of photographing is a gesture of seeing and so engages in what the antique thinkers called “theoria,” producing an image that these thinkers call “idea” (2014, p. 78).

centrado en el usuario y sus movimientos, y no en la tecnología oculta de los medios que cambian la relación con la realidad.

El gesto fotográfico es un gesto teórico; no cambia el mundo directamente, sino que lo fija y formaliza. Quien hace fenomenología, dice Flusser, se asemeja a quien fotografía: busca una buena perspectiva para ganar un concepto claro y distinto. Al poner una cámara frente a alguien, se incide en lo que el modelo puede mostrar; se marca su comportamiento. Fotografía y gesto se tensan. La imagen puede mostrar gestos artificiosos realizados sólo para la cámara (v. gr. sonrisas, muecas, rigidez), y con ello la presencia de quien fotografía como condición de posibilidad del evento se hace presente. Además, el cuerpo fotografiado no pierde fidelidad, en todo caso, se vuelve reflexivo. La imagen abandona la supuesta neutralidad o transparencia, y expone las condiciones fotográficas: el gesto fotográfico se mueve desde la reflexión para juzgar sobre la posible imagen; así como la descripción filosófica se separa de la inmediatez de la situación para encontrar el mejor ángulo, ese que capture la realidad en una idea. Esto, como puede adelantarse, no hace a la fotografía ni a la fenomenología llanamente objetivas. En todo caso, el rigor que ambas persiguen está en la objetividad producida por la manipulación (Flusser 2014, p. 83).⁷

La comprensión de la fotografía como visión teórica y fenomenológica permite continuar con la presentación de la paradoja sobre la comprensión fotográfica del gesto. Si bien el gesto no es la imagen del gesto, esta última se pretende, en algún sentido, isomórfica con la estrategia para presentar la gestualidad. Es decir, el texto fenomenológico se ve semejante a las imágenes. La fotografía es la imagen de la teoría que rescatan fragmentos de la plétora de movimientos para interpretar el contenido hermenéutico del gesto como gesto y criticar su afectividad. Esto quiere decir que la distancia entre textualidad e iconicidad se reduce en la medida en la que ambas instancias se mueven con finalidades análogas o, mejor dicho, la finalidad de la descripción es comprendida en los márgenes del juego del fotógrafo que ajusta sus movimientos para capturar el sentido de los gestos que ejecuta su modelo.

Aquí está una idea aventurada: la suposición de que los gestos son unidades hermenéuticas es una consecuencia de la comprensión detenida que la fotografía nos ha permitido tener de ellos. En otras palabras: el sentido de los gestos se prueba fotográficamente. Me explico mediante otra comparación: actualmente, y por las redes sociales, es fácil entender las imágenes como unidades de sentido, empleables en una comunicación cotidiana a través de múltiples plataformas. El sentido de la imagen fue un enigma, y ahora es un signo comunicativo gracias a la tecnología. Ya no hay un temor iconoclasta ante la posible influencia de las imágenes en la conciencia gracias a que han sido domesticadas en la comunicación cotidiana. Análogamente, creo que la

⁷ Wiesing también señala que es importante no olvidar la diferencia de pretensiones entre este giro fotográfico de la fenomenología, y el trabajo de Husserl. Si bien Flusser cree que la imagen formaliza la percepción al volverla una visión clara y distinta, esto no significa que concuerde con los pasos propuestos por la descripción fenomenológica. Husserl mismo afirma que no es posible hacer afirmaciones generales sobre imágenes, cuestión decisiva para la fenomenología. Con ello se distancia del proyecto de la fenomenología como ciencia rigurosa, y se mantiene sólo en el programa de la descripción de los fenómenos tal cual aparecen (2010, p. 7).

inteligibilidad de los gestos, como unidades hermenéuticas, se ha logrado gracias a la posibilidad que la fotografía brindó para estudiarlos con detenimiento. Asimismo, la fotografía y la reproducción de ciertas gestualidades son las responsables del ocultamiento de múltiples gestos. Esto último puede deberse a la sutileza de los movimientos o a su pertenencia a contextos culturales no hegemónicos.

Se dirá que se ha elegido la fotografía sin justificación, que esto lo hemos visto desde siempre en la pintura. Aunque no es del todo seguro. Quizá se trate de una mirada retrospectiva en la historia del arte, producida por la investigación detenida de las reproducciones de las obras. También se puede insistir en que la antropología ha trabajado en la descripción de gestos sin la necesidad de cámaras, incluso evitando su uso. Pero aquí no se está diciendo que la cámara sea la fuente del sentido, sino un margen paradójico de inteligibilidad. Para mostrar a que me refiero con mayor claridad, desarrollaré en las siguientes páginas un par de ejemplos.

3. La crítica fotográfica del gesto

Llamaré crítica fotográfica del gesto al análisis del modo en el que la imagen fotográfica media la representación del gesto, sin por ello identificarse con él, es decir, a una relación paradójica o, si se prefiere, a una superación dialéctica de la determinación fotográfica de la comprensión del gesto. Esto implica que los términos con los que se describe el gesto y la lógica con la que se piensa están atravesados por la comprensión de la fotografía. En los ejemplos siguientes se intentará mostrar este punto. Si bien no es posible una prueba exhaustiva, creo que bastarán para estimular la plausibilidad de esta hipótesis.

3.1. La invisibilidad de los gestos en la cámara

Pierre Francastel reporta en su libro *Art et technique aux XIX et XX siècles* (1956) una intuición extensamente compartida: la gente no ejecuta ni interpreta sus actividades y gestos del mismo modo a través del tiempo, y una prueba de ellos se encuentra en la sorpresa que producen las películas mudas, pues se reconoce una gran disparidad entre los movimientos frente a la cámara y los subtítulos que los acompañan. Ni el ritmo ni el paso de los actores cuando se mueven delante de la cámara, ni la relación entre sus sentimientos y sus gestos habituales corresponden a nuestras expectativas (2000, p. 161). Es decir, la imagen técnica (*i. e.* la fotografía o la película) es insuficiente para explicar la imagen del cuerpo que ella presenta con precisión. Por su parte, el texto colabora en la medida que expone la distancia hermenéutica entre los actores y los espectadores.

Estas reservas, que posee cualquier espectador, crecen con el trabajo del científico social, pues la distancia en el tiempo es sólo una de las variables en la investigación de la gestualidad. Como ya se mencionó al principio de este trabajo, las sospechas contra la iconicidad tienen amplia fundamentación, y en esa medida es posible encontrar un rechazo a la fotografía como medio de conocimiento fidedigno. Es decir, la foto de un gesto no es explicación ni clarificación de él. Es una captura “abstracta”, un

material preparatorio sin contenido epistemológico por sí mismo.⁸ La distancia con la fotografía, sin embargo, vuelve como fantasma en la comprensión de las teorías, y se integra como componente (negación determinada) para abundar en las definiciones para describir los gestos.

Un caso que me parece ejemplar en antropología es la diferencia entre descripción débil y densa, propuesta por Gilbert Ryle y adoptada por Clifford Geertz. Según este marco conceptual, la primera descripción sólo se fija en los rasgos exteriores; en cambio, la segunda es interpretativa.⁹ Esto implica distinguir entre lo comunicativo y lo no comunicativo, y el artilugio para explicar la diferencia es la cámara. Esto es reconocible en la escena descrita por Geertz para explicar en qué sentido distinguimos entre un guiño, y una contracción involuntaria del párpado. En sus palabras:

Consideremos (...) el caso de dos muchachos que contraen rápidamente el párpado del ojo derecho. En uno de ellos el movimiento es un tic involuntario; en el otro, una guiñada de conspiración dirigida a un amigo. Los dos movimientos, como movimientos, son idénticos; vistos desde una cámara fotográfica, observados “fenoménicamente” no se podría decir cuál es el tic y cuál es la señal ni si ambos son una cosa o la otra. Sin embargo, a pesar de que la diferencia no puede ser fotografiada, la diferencia entre un tic y un guiño es enorme, como sabe quien haya tenido la desgracia de haber tomado el primero por el segundo. El que guiña el ojo está comunicando algo y comunicándolo de una manera bien precisa y especial: 1) deliberadamente, 2) a alguien en particular, 3) para transmitir un mensaje particular, 4) de conformidad con un código socialmente establecido y 5) sin conocimiento del resto de los circunstantes (Geertz 2003, p. 20).

Geertz dice que la distinción entre un movimiento involuntario y un gesto no puede ser fotografiada. Sin embargo, la identidad “externa” de los movimientos es ya un supuesto teórico que sólo puede ser probado con cierta idea de la fotografía. El uso entrecomillado de la palabra “fenomenológico” da una pista al respecto. En sentido estricto, si fuese un acto de la conciencia el que percibe el movimiento, la intencionalidad del gesto estaría integrada en la descripción fenomenológica del gesto. Solo una visión abstracta garantizaría la confusión. Es decir, para una mirada empírica, en sentido ingenuo, del movimiento del párpado son indiscernibles el tic del guiño. Esa mirada descarnada, cabe insistir, está supuesta en la comprensión de la cámara como visión mecánica.

⁸ Al margen de esta discusión, es importante recordar que la antropología tiene múltiples relaciones tensas con la fotografía. La imagen técnica fue una de las herramientas básicas para la construcción del sujeto salvaje y racializado que alimentó el espíritu colonial de la antropología. Por ello no extraña que el estudio de los grupos humanos sea especialmente cauto al usar la imagen fotográfica.

⁹ En sus palabras: “De manera que la descripción etnográfica presenta tres rasgos característicos: es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta. (...) Además, la descripción etnográfica tiene una cuarta característica, por lo menos tal como yo la practico: es microscópica.” (Geertz 2003, p. 32).

Un caso tenso para la tesis del presente artículo es el trabajo de Alfred Gell, pues su cautela no sólo se restringe a las fotografías, sino que se extiende a los dibujos y bocetos. Él mismo señala que su preferencia metodológica por los diagramas lo acerca a la tradición diagramática y aniconista del estructuralismo, misma de la que se distanciaron antropólogos como Clifford Geertz (Gell 2006, p. 31). Así, cuando estudia el don en Melanesia, según la descripción realizada por Marilyn Strathern, rechaza que las ideas sobre este tema puedan volcarse en fotografías o dibujos. Esto se debe a que en las imágenes los eventos de interés los percibimos como relaciones externas entre objetos y sujetos, y no como relaciones en las que las apariencias son objetivaciones de múltiples relaciones con códigos concretos. Puesto que la imagen está ligada a cierta figuración dictada por la lógica de la semejanza, oscurece lo que realmente son las apariencias. El diagrama, por su parte, puede centrarse en las relaciones independientemente del momento concreto en el que ocurrió el evento del don (Gell 2006, pp. 38-39). Esta misma desconfianza se repite en sus estudios sobre la danza Umeda, de la Provincia de Sandaun, Papúa Nueva Guinea. En ese caso prefiere crear un sistema de notación gráfico de cierta complejidad visual para sustituir las imágenes grabadas con cámara de cine (Gell 2006, pp. 136-158).

No obstante, el mismo Gell estudia a la fotografía en sus funciones sociales, y entonces descubre su agencia o performatividad. No es sólo una mirada de apariencias, sino una imagen que captura almas, sobre la que se puede hacer magia. La reversibilidad entre imagen fotográfica y modelo es una lógica viva aún en sociedades “civilizadas”, y es la base del temor a la representación y a lo que se haga con la propia imagen (Gell 2014, p. 144.)

Se dirá que este artilugio, en el que la cámara es usada para ejemplificar la mirada ingenua, sólo está en el texto, y que es una prueba poco definitiva de la inteligibilidad paradójica que aporta la cámara a la comprensión densa de los gestos, pero creo que es precisamente la abundancia de estos pasajes la que permite hablar de una relación inestable con la iconicidad. Asimismo, el texto sigue funcionando como medio para establecer la distancia entre la imagen técnica y el gesto. Es decir, que la textualidad, con la certeza que le brinda su identificación con la teoría, parece establecer el escenario en el que la descripción verbal es adecuada para dotar de sentido a la imagen técnica, carente de sentido por carecer de intencionalidad humana.

4. Conclusiones y respuesta a una posible objeción

Cuando Gadamer investiga las transformaciones del arte figurativo y el nacimiento del arte abstracto regresa al gesto. Si bien lo entiende como elemento mínimo de sentido del cuadro abstracto, no supone que sea posible una traducción precisa de su significado. En sus palabras:

Los gestos son algo enteramente corporal, y son algo enteramente anímico. No hay un interior distinto del gesto y que se revele en él. Lo que el gesto dice como gesto es todo su propio ser. Revela tanto como contiene de su secreto. Pues es ser del sentido lo que destella en el gesto, y no el saber del sentido. Hablando

hegelianamente, el gesto es sustancial, no subjetivo. Todo gesto es humano, pero no todo gesto es exclusivamente el gesto del ser humano; más aún, no hay uno solo que sea simple expresión de un individuo humano. Como el lenguaje, refleja siempre un mundo de sentido al que pertenece. Tampoco son nunca gestos humanos solamente los que hacen legible este mundo y los que puede sacar un pintor. (Gadamer 2014, p. 250)

No deja de sorprender que un hermeneuta, al estudiar el gesto, logre establecer un arco que vaya desde el arte hasta la naturaleza, pasando por la comunicación humana. Parece que la gestualidad es idéntica con el mostrarse con sentido, es el cuerpo con sentido. Este dato fenomenológico luce tan incuestionable como inexplicable. Y es posible que precisamente sea este carácter de dato, de aquello que se nos da sin haberse derivado de otra cosa lo que impide una teoría explicativa del gesto. Asimismo, sospecho que es por eso mismo que es necesario el recurso paradójico de un medio diferente al gesto para hacerlo inteligible, sin por ello aportar un concepto adecuado. Se trata, en todo caso, de un “hilo conductor”, como se dice en hermenéutica, o de una mediación paradójica, como establecí aquí.

En el caso de la mediación fotográfica pretendí establecer algunos de los puntos en lo que el gesto es dilucidado mediante su “falsa captura”. El caso explorado fue la descripción antropológica, pues la misma historia que ha hecho a la cámara una herramienta sospechosa, permitió su introducción como medio de contraste. El juego de los gestos, como comunicación densa entre miembros informados es representada en el texto como invisible a la cámara. La fotografía, es una mirada ajena y abstracta, casi como si tratase de un antropólogo desconcertado y novato, que desconoce los códigos culturales en los que se realiza la comunicación no verbal. Es decir, la cámara sirve para representar un momento de ignorancia y exterioridad inadecuado para entender el gesto.

Sobre la mediación paradójica de la cámara es importante señalar que su fuerza se encuentra en elucidar la dificultad para entender los gestos cotidianos. En esa medida es necesario regresar a los casos señalados antes como “extremos”, y que parece que estarían fuera de esta crítica, es decir, aquellos gestos en los que se puede identificar una suerte de exterioridad respecto de la mediación fotográfica. Creo que la primera experiencia que sobrepasa la mediación fotográfica es aquel que caractericé como gesto ritualizado bien conocido (*v. gr.* persignar dentro de una sociedad cristiana). Esa gestualidad ya está cosificada, y poco le debe a la fotografía para ser explicada. Como se vio en el caso de Geertz, es mucho más clara la mediación cuando hablamos de la comunicación gestual cotidiana o del comportamiento ajeno que se quiere describir a un público no enterado. Cabe señalar que esto no pasa igual con el segundo grupo de los gestos cosificados que señalé antes, esos que son identificados con un sentido mediante la vigilancia de los cuerpos (*i. e.* señas criminalizadas), ellos tienen una larga historia de vinculación con la fotografía. Los grupos de interés para los dispositivos de

vigilancia siempre han sido ampliamente fotografiados y circulados entre la población para identificarlos con facilidad.

Pero más allá de estos dos grupos de gestos cosificados, es posible señalar un tercero que es importante sumar en este trabajo, pues conduce a una nueva línea de argumentación que no puedo explorar aquí de modo satisfactorio. Se trata de la gestualidad anquilosada en la iconografía. Por ejemplo, el brazo levantado de Apolo sólo es un gesto para identificar a Apolo. Estos gestos son autorreferentes o simbólicos, es decir, se interpretan gracias a la identificación del sujeto o tema en la obra; significan un contenido espiritual que escapa al flujo cotidiano de la comunicación.

En este punto, y a sazón de los gestos en el arte con soportes “tradicionales”, es importante adelantar la respuesta a una posible crítica a la hipótesis de este artículo, a saber, que se ha ignorado el estudio de los gestos antes de la invención de la fotografía. Pues es claro que hay una amplia discusión histórica sobre la gestualidad y los ademanes. Basta con recordar el desprecio de Diderot hacia los gestos afectados del arte académico por su distancia con la verdadera naturalidad del movimiento (2003, pp. 443-447). El realismo al que apuesta Diderot abre la puerta a la representación de la gestualidad y sujetos más allá del “vocabulario” neoclásico. Aún antes, es claro que hay un estudio de la gestualidad previa a la fotografía en los estudios de Charles Le Brun, y sus comparaciones entre rostros y animales para esclarecer la fisiognomía de las pasiones. Finalmente, y en los albores del nacimiento de la fotografía y sus nuevos usos sociales, podemos leer los comentarios de Baudelaire contra el supernaturalismo Ingres, y a favor de cierto realismo en Courbet (2017, p. 209; 2014).

Aunque estos son ejemplos de estudios del gesto antes de la fotografía o evitando la referencia a la cámara, no significa que haya en ellos un desarrollo de la teoría de la gestualidad como comunicación. Lo que sí hay, y en eso recordamos a Flusser, es una crítica estética a la gestualidad, y el criterio en cuestión es la naturalidad o la naturaleza. El contenido de este término no es ahistórico, sino una construcción muy precisa sobre lo que es la naturaleza humana, las formas naturales u orgánicas y el contraste entre el bruto y el civilizado. Es un campo semántico de la modernidad temprana, y llega hasta cierto romanticismo, que no tenemos a nuestra disposición. La naturalidad del movimiento y las prácticas culturales dependen de un concepto de naturaleza, y una apreciación de las formas artísticas y naturales previas a la crítica al desarrollo de las ciencias de la vida actuales. Aquí, sin embargo, no es el lugar para discutir este tema.

Finalmente, este artículo deja pendiente lo que yo entiendo como la segunda parte de la argumentación en favor de la mediación paradójica de la fotografía. Aquí el tema de gesto se ha trabajado desde la fenomenología, y se ha ejemplificado en un par de casos dentro de la antropología. Pero el argumento, como puede recordarse, surgió de las tensiones que produce la imagen con relación al gesto. Por ello tiene que demostrarse en qué medida el estudio de la iconografía está atravesado por la fotografía. Este trabajo, sin embargo, no sólo depende de la inclusión de la imagen técnica como medio de contraste, sino como condición material para la investigación. La idea puede rastrearse en el vínculo entre Aby Warburg y Benjamin. El segundo dejó en claro

que la reproducción mecánica liberaba a la imagen de sus limitaciones, y permitía un estudio detenido gracias al recorte, la ampliación y la circulación. Y es Warburg quien transformó estas posibilidades en iconología mediante el uso de paneles. Es gracias a ellos que elucida en sus presentaciones el concepto de “*Pathosformmel*”, con el cual pretende hacer una ciencia del lenguaje gestual en el arte (Woldt 2018).

En todo caso, la mediación paradójica de la fotografía, como fantasma en la teoría, aparece en el debate posterior a Warburg, cuando Erwin Panofsky pretende sistematizar la investigación iconológica. En lugar de depender de la materialidad del panel, establece los niveles de interpretación iconológica. Esto supone la creación de una escena clara en la que el gesto está completamente incluido, y en la que es posible extraer, con transparencia, su sentido. Es, como dice Mitchell, una imagen de la teoría que permite establecer cierta metodología de interpretación y domesticación de la visualidad (2018, pp. 31-38). Esta discusión, sin embargo, tendrá que ser desarrollada en otro lugar. Baste aquí señalar que la hipótesis con la que se ha trabajado parece tener ramificaciones de interés en el campo de la historia del arte y en desarrollo de la iconología.

Referencias

- Bredenkamp, H., Dünkel, V. y Schneider, B., (ed.) (2013), *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Boehm, G., (2017), *Cómo Generan Sentido Las Imágenes. El Poder Del Mostrar*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México.
- Diderot, D., (2003), *Salón de 1767*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid.
- Flusser, V., (2014), *Gestures*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- , (2017), *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Francastel, P., (2000), *Art & Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Zone Books, Nueva York.
- Gabara, E., (2022), *Non-literary Fiction. Art of the Americas under Neoliberalism*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Gadamer, H. G., (2011), *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.
- Geertz, C., (2003), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- Gell, A., (2006), *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, Berg, Oxford.
- Mitchell, W. J. T., (2018), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid.
- Panofsky, E., (2012), *Estudios Sobre Iconología*, Alianza, Madrid.
- Sontag, S., (2006), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Warburg, A., (2012), *El Atlas de Imágenes Mnemosine*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México.

Wiesing, L., (2010), “Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser”, en *Flusser Studies* 10.

Woldt, I., (2018), “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”, *Interfaces* 40, DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.605>