Les cahiers du Grimh

Imaje et éducation

Grimh-Passages

Image et Éducation

Actes du 7e Congrès International du GRIMH
Lyon, 18-19-20 2010

Hommage
à
Julio Pérez Perucha

LE GRIMH/PASSAGES XX-XXI
Université Lumière-Lyon 2

Margarita LEDO ANDIÓN

Piezas de Aprendizaje

El 19 de noviembre de 2002 un barco de titularidad griega, con bandera de Bahamas, un liberiano en calidad de propietario, fletado por una compañía rusa con base en Suiza que transportaba petróleo, se parte en dos frente a las costas de Galicia. Una interminable marea negra se extiende de Portugal hasta Las Landas francesas. El hundimiento del buque *Prestige* a escasas millas de Muxía, villa marinera d'A Costa da Morte, además de dejar como lastre la mayor catástrofe medioambiental de la Península Ibérica y no pocas pruebas palpables de incompetencia del último gobierno Aznar en momentos de crisis, hizo salir a la luz la ejecución de órdenes de silencio en la mayor parte de los medios de comunicación públicos, órdenes que reactualizaban prácticas propias del tiempo de la dictadura –lo que los Colegios de Periodistas calificaron como "apagón informativo"– y propició, entre otras muchas, una sin par manifestación migrante que ocupó Madrid el 23 de febrero de 2003, a la par que ciertas experiencias en la esfera pública que nos acercaban a procesos de gobernanza. Pero, sobre todo, la contestación a la catástrofe del *Prestige* nos legó una imagen generada desde el corazón de un conflicto en el que toda la sociedad se reconoce y se ve obligada a tomar partido. Por eso esa imagen podemos usarla como un modelo.

Index, símbolo, icono para ir más allá de una catástrofe medioambiental

El recorrido que propongo parte de la densidad significativa de una imagen y finaliza en una imagen para constatar, en una imagen pobre, como

reconocimiento al acto fotográfico, al *declic*. Piezas, imágenes para ser usadas no como simple espectadores y espectadoras sino como personas con capacidad de pensar.

Con el mundo de la farándula movilizado y agrupado en el colectivo "Burla Negra", nombre del temido bajel pirata capitaneado por el pontevedrés Benito Soto, el *Prestige* dio lugar a no pocas "piezas de aprendizaje", con o sin el gesto, la factura, la incidencia y la insistencia brechtianas. Y entre todas ellas, apareció una imagen para ser usada que al entrar en relación con su espectador, éste descubre que no puede mirar para ella sin plantearse lo que trae consigo ese mar convertido en marea negra. El signo que invoca la agresión del petróleo sobre unas rías singularmente vivas pasa a transformarse en uno de los materiales más utilizados y reapropiados, abriendo las alas de su simplicidad formal hacia una red compleja de significados que haremos servir como modelo con el que ayudarnos a localizar determinadas imágenes justas.

Nuestros estímulos declarados provienen de las *Lehrstücke*, de esas piezas construidas con hechos y comportamientos bien reconocibles, destinadas tanto a actores como a espectadores, advertía Walter Benjamín; propuestas de trabajo que al desarrollarse no pueden sino abolir barreras ente docentes y discentes, incluyéndolos en el mismo viaje y en los cambios que se le puedan imprimir a cada viaje. Recomiendo como lectura necesaria el trabajo *La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma* de Carlos Enríquez del Arbol[1], que incluye la réplica maravillosa de César de Vicente donde aclara que decide traducirlas como "piezas de aprendizaje" para evitar el error, cito, de tomarlas como asunción dogmática de una lección o de una tesis.

A nivel metodológico hacemos uso de la posición expresada por el profesor Gene Ray, miembro del Radical Culture Research Collective, en *Apuntes sobre Brecht y dialéctica*[2] quien al fijarse en la separación radical de los elementos que Brecht reclama (música, texto, canciones, interpretación, películas, espacios radiofónicos, etc.) concluye que cada elemento formal establece una dialéctica con la acción que se desarrolla, con el contenido, y que su efecto –el realismo como efecto y no como convención– deberá despertar la conciencia de que la historia puede modificarse.

Hacer y re-hacer (después de la reacción de los asistentes)

Esta recomendación del propio Brecht tal vez por si sola pueda servir de guía para localizar qué tipo de imágenes usar en un contexto educativo, al entender éste como parte constitutiva de cada contexto social y, en el caso que nos ocupa, observando las catástrofes medioambientales como uno de esos hechos bien reconocibles del mundo contemporáneo. Nos acercamos, así, a nuestra unidad de análisis, al icono que recorrió solapas, camisetas, viseras, paraguas, ventanas de todo tipo de establecimientos, coches, pancartas, cartelería, portadas de libros y de discos, escenografías, performances, y guiños.

Para ver desde su interior, para buscar aquellos elementos –visibles y, sobre todo, invisibles– que lo hacen emerger en un espacio y en un tiempo con el estatuto de *imago*, nos vamos a acercar a este rectángulo negro –Malevitch, Malevitch–, a la materia de la que está hecha NUNCA MAIS, a través de un esquema clásico que sirve para discernir en la imagen visual el modo en el que se articulan tres presencias, tres clases de signos con valor desigual, para hacer

[1] Véase *Laberinto,* nº 25 1er cuatrimestre 2008 pags. 115-128.
[2] Véase *Sin Permiso,* www.sinpermiso.info.

de la imagen un lugar en el que compartir la visión y también la interpretación de la visión: *Index, icono y símbolo*. En corto, el índex deberá trasladarnos la idea de contacto material; el icono, el de semejanza a un otro real; el símbolo, un significado construido desde una cultura, desde una sociedad, desde la imagen [el rectángulo negro con una banda diagonal azul, contratipo de la bandera de Galicia, de fondo blanco con banda diagonal azul] para ir hacia la realidad. Como objetivo, activar el juego de contrarios con el blanco originario de la bandera, el referente, para darle cuerpo al deseo con nuestra mirada.

Así, un mundo que se llama Galicia tiene un símbolo que se configuró con una banda diagonal azul sobre el más diáfano de los lugares, un territorio representado en la blancura, un mundo-mar invadido por la peste negra, un territorio-mar atacado sin que funcionasen las alertas. Y tiene la marca de una mano, de un brochazo ejecutado por una mano, que nos hace dar el paso de lo real a lo posible, que nos hace compartir la necesidad de actuar.

El rastro de las imágenes para ser usadas

Lo que asombra de esta imagen interminable es su complejidad estructural, su gran carga comunicativa, la maestría de hacernos creer en nuestras propias manos. Por eso me atrae tanto como materia de análisis, como pieza para diseccionar. ¿Es un icono? Será, caso de parecerse al referente que quiere representar: la marea negra. Por su forma es un símbolo cuyo significado, acordado y transmitido, es una convención: la bandera de la nación, de *nós*. ¿Mantiene la relación directa con el objeto, la huella indicial de su modelo? La mantiene como proceso doble que reconstruye nuestra imaginación al reconocer la huella del negro sobre el blanco, y también el trazo de una acción: el brochazo que recupera el blanco al escribir NUNCA MAIS.

Es un símbolo que se sobrepone a otro símbolo –la bandera gallega– porque los dos no pueden existir al mismo tiempo. Es un mensaje tan contundente que con el brochazo anuncia su desaparición mientras permite divisar una feliz re-aparición: la blancura de la bandera.

¿Sostiene esta acción lo invisible, ese no-representable, el deseo de volver a ver el buen objeto? En mi opinión, sí. Lo que se quiere, el país que se quiere, la posibilidad de hablar de la relación con el objeto amoroso al decirle a un tercero "quiérele como yo", está justo en el quiasma de esta acción. Tras la brevedad de la fascinación que despierta la visión del objeto amoroso, tras su desaparición, llegará el momento de la reconstrucción y junto a él la apropiación del discurso de los otros –que tan bien hizo Barthes–, las fisuras, el desasosiego, el deseo que por nosotros supieron expresar haciendo esas obras que se les parecen.

Porque en su simplicidad, en esa apariencia obvia, reside también su capacidad de enunciar y de denunciar, de darnos a ver y a comprender, más allá de todo un repertorio de posibles usos a los que su forma se adapta como guante de seda y que demostró en la aplicabilidad lisa a todo tipo de soportes, de espacios y de materiales. Del cartel a la insignia para la solapa, del paraguas a las camisetas. Reconocible a primera vista, no es fácil olvidar ese envés de la bandera que se volvió negra.

Voy a continuar este viaje por un mundo que se llama Galicia a través de la relación que se constituye entre la creación y la imagen con un libro bajo el brazo por todo equipaje. *Homo Spectator* de Marie José Mondzain[3], más la

[3] Marie José MONDZAIN, *Homo spectator*, Paris, Bayard Éditions, 2007.

consigna con la que ella nos convoca a pensar que si en sus inicios el espectador [de la cueva Chauvet, en honor a uno de los espeleólogos que hace el descubrimiento en Ardèche] es el hombre mismo, la muerte del espectador [en la que estamos inmersos] es la muerte de la humanidad. Por eso, al igual que en esa primera imagen de la historia de la humanidad, de nuevo es necesario reunir el acto de hacer con el de ver. Y ese reencuentro, entre otros reencuentros con valor inconmensurable si pensamos en piezas de aprendizaje, aconteció alrededor de la marea humana que puso en movimiento, la marca NUNCA MÁIS, en el corto espacio en el que un párpado se abre y se cierra.

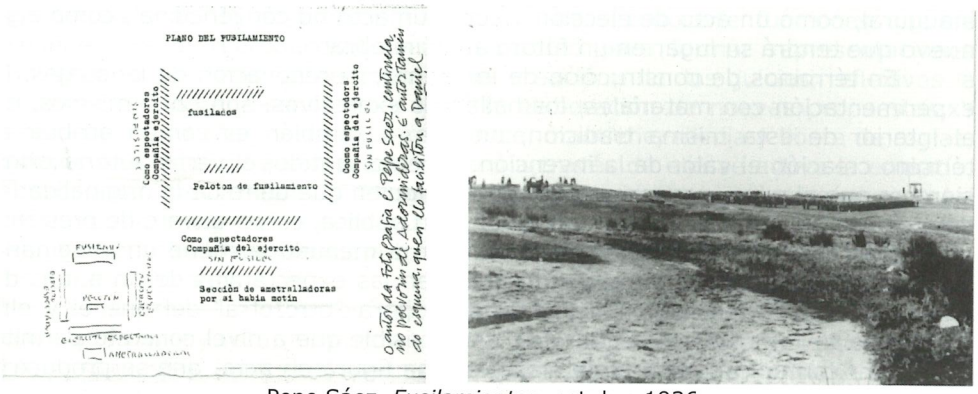
Y este encuentro también se produjo con una imagen bien diferente de la anterior, una imagen apenas descifrable, una imagen de fusilamientos después del golpe militar de 1936, que hoy retorna transformada en rastro indicial, en icono y en símbolo de la lucha por la defensa de la legalidad republicana, que hoy está asentada en la piedra de granito de un Monumento también autoral, también comunal, que se levanta allá, al pie de la Torre de Hércules. En A Coruña. Contra el mar.

Imágenes inimaginables

Porque al lado de una imagen identitaria bien fácil de descodificar y de dejar pasar, de una imagen con tanta pegada (con un plus de buenas formas) como la de NUNCA MAIS, apareció otra visión, la de la imagen que hiere y que falta, la imagen que se sumerge y le da cuerpo a la memoria histórica, aquella imagen que nunca existió porque el Poder tiene el poder de hacerla desaparecer. El ejemplo mayor de esta estirpe de imágenes entre nosotros es la foto de una escena de fusilamientos en O Campo da Rata, la única que hasta este momento conocemos, rescatada e incrustada en el memorial que se inauguró, por iniciativa del Ateneo Republicano, a inicios del siglo XXI en ese mismo lugar. Esta imagen, que también pasa a llenar otro hueco en el espacio público, es el registro de una ejecución, el 23 de octubre de 1936. El simple acto de producción de este documento es, en sí mismo, un acto fundacional, el rescate de unos cuerpos condenados a muerte para ser rastro, para convertirse en prueba, para ser memoria. La foto se la debemos al fotógrafo de Ribadeo Pepe Sáez cuando estaba haciendo guarda en una garita del polvorín de las Adormideiras, en San Amaro, explica un texto manuscrito en un sobre, que a seguir añade en *galego*: *Trátase dos fusilamentos da tropa sublevada en octubro/36. O autor fixo un croquis da situación. Os soldados, obrigados a presenciar as execucións, están desarmados por medo a que se amotinasen. Detrás, á esquerda da foto, hai unha batería de metralladora, por si os soldados se amotinaban.*

Se trata del sobre que con matasellos de 21 de septiembre de 1988 recibe Xosé Díaz en Sargadelos. En el interior una breve nota del dramaturgo Daniel Cortezón para decir que la foto fue facilitada por su autor que es también el autor del esquema en que se disponen cada uno de los diferentes elementos que conforman la escena, con los condenados a muerte de espalda al mar: — haz con ella lo que quieras, concluye Cortezón.

En hoja aparte, a máquina, sin firmar, el texto y el esquema del fotógrafo de Ribadeo: al fracasar un levantamiento que se organizara conjuntamente en las cuatro capitales de provincia de Galicia, a los dos o tres días comenzaron los fusilamientos.



Pepe Sáez, *Fusilamientos*, octubre 1936

Años después, en 2001, esta foto, la única foto que tal vez exista de los fusilamientos, se incorpora como material al grupo escultórico que Isaac Díaz Pardo concibe para O Campo da Rata. Una imagen que tenemos que mirar, una imagen que nos hace pensar en la importancia de un acto tan simple como tirar una fotografía en la que también existe una banda diagonal, el camino, un camino que nos conduce al *studium*, a lo más descriptivo, a un grupo de personas a penas discernibles conformando un rectángulo, que miran hacia la línea de sombra contra el mar, hacia el *punctum*, hacia la quiebra que acostumbramos a llamar emoción, donde en plano y contraplano asistimos a la puesta en escena borrosa de una ejecución.

Una imagen con la que nos liberamos y también con la que nos acusamos a nosotros mismos por estar condenados al papel de mirar. Una imagen, su rastro en la foto, y el cuerpo del otro que te atañe como muerte de un incierto cuerpo comunal que trajo consigo la aniquilación sobre esa humanidad que es el "*nós*": Manuel Ovelleiro Meijide, Luis López Gómez, Manuel Ferreiro Novo, Luís Neira Suárez, Juan González Horta, Manuel Seoane Díaz, Antonio Barreiro Menéndez, Fernando Negreira Sánchez. [4]

Imágenes como ésta, arrancadas a lo inimaginable. Imágenes que pueblan las cintas que van entrenzando fragmentos, pedazos de un cuerpo desmembrado como metáfora del cuerpo social también en pedazos.

De la razón para la imaginación

Anclada en las imágenes que acabo de observar, negro sobre blanco, blanco sobre negro, doy inicio ahora a una suerte de ejercicio exploratorio buscando en el campo del pensamiento el significado que tienen palabras como creación, como imagen, como imaginario, como imaginación. Y cito ahora al escritor, cineasta y quebequés Pierre Perrault cuando nos advierte que los pueblos nacen de la memoria y que a la memoria no le falta imaginación. Los pueblos nacen de lo que deciden que deben recordar y en esa decisión entra, con su rol fundador, la imaginación.

[4] Cada 14 de abril el Ateneo Republicano de Galicia nos convoca a O Campo da Rata. Le debo a Carlos Díaz y Alicia Castro la primera noticia de esta imagen y ahora a Cándido Barral y a Díaz Pardo, la información precisa que, además, podemos completar con el libro de Luís Lamela publicado por el propio Ateneo.

Es común, en la tradición europea, entender el acto creativo como inaugural, como un acto de elección y como un acto no convencional, como algo nuevo que tendrá su lugar en un futuro aún sin labrar.

En términos de construcción de imágenes, la renovación de lenguajes, la experimentación con materiales, los hallazgos expresivos, son en sí mismos, en el interior de esta misma tradición, un don. Y también es común atribuir al término creación el valor de la invención. En este sentido, el verbo autoría exige siempre que alguien reconozca esa autoría, alguien que dé fe de la originalidad y que, generalmente, resulta ser una institución pública, corporativa o de presión.

Más allá de todo lo anterior, la imagen a menudo sostiene un imaginario que tiene como objetivo permitir que avancen las expectativas de un autor, de una autora en el momento que se expresa para "otro/otra" del que él y ella forman parte como sujetos culturales, ese invisible que a nivel concreto permite una figura comunicativa como la empatía, una figura en acto, que se produce a través de un objeto-mediación, para ver juntos autor y receptor: NUNCA MAIS.

Si retiramos los residuos que en el transcurso de la historia han ido multiplicando hasta el punto cero el sentido de la palabra imagen, la imagen-pieza de aprendizaje que nos interesa será la que "da a ver". Y para dar a ver, la imagen precisa de una cierta distancia, de una cierta aura, de esa condición insoslayable para que la empatía se pueda desencadenar y tejer un espacio y un tiempo singular que no es sino el de la relación, tan cerca/tan lejos, que establece con el espectador. Tan cerca, por compartir el mismo sistema cultural que articula la comprensión, que hace de nosotros seres con imaginación; tan lejos, que nos resulta inexplicable, inesperado, sin final causal, y que hace que nos quedemos colgados justo en el intervalo entre el antes y el después de la visión. Los neurocientistas le darían vueltas a lo costoso que resulta desarrollar nuestro cerebro emocional. Y al papel de la interacción social y creativa en su modulación.

Por otra parte, autores como Mark Johnson[5] sostienen que, en contra de la opinión general heredada del Romanticismo, creatividad y fantasía son sólo un aspecto de la imaginación. De este modo, al hacer genealogía localizan en Kant el primer ensayo para fundir los dos enfoques centrales en torno a la imaginación: el que la relaciona con el arte y la creatividad y el que la considera una facultad que conecta percepción y razón.

El problema principal heredado por Kant, insistirá Johnson, no consistió en explicar la imaginación como la capacidad de formar imágenes, evocarlas en la memoria y relacionarlas de acuerdo con pautas regulares, sino en esclarecer la manera según la cual las estructuras de la imaginación pueden contribuir a nuestra experiencia (objetiva) y como la imaginación puede resultar creativa. Nuestro deseo se orienta ahora hacia el análisis de la separación, cuando no ruptura entre razón y emoción que se había afirmado con la filosofía de las Luces y que despertó el interés por la crítica de las dicotomías (ciencia/arte, cognición/emoción, cuerpo/mente, hombre/mujer, etc.) hasta situarnos en un nuevo modo de ver el papel de la imaginación como capacidad para organizar representaciones mentales, con funciones que conciernen al significado, a la comprensión, a los modos de argumentación y a la comunicación.

En la selección que Mark Johnson realiza de determinadas posiciones kantianas y de su filosofía crítica alrededor de las fronteras de la razón humana se localizan algunas constantes que, con toda seguridad, nos explican lo que

[5] Mark JOHNSON, *El cuerpo en la mente*, Madrid, Editorial Debate, 1991.

comúnmente denominamos imaginación como uno de los fundamentos de la experiencia y de la significación, más allá de reconocerle funciones que se expanden de la reproducción (o la capacidad para formar representaciones unificadas a lo largo del tiempo) a la creación, de los juicios reflexivos a propósito de las representaciones y de la elaboración de nuevas propuestas. Y así entendida, la imaginación que reproduce, mantiene, media y libera de reglas, también nos conduce a comprender cómo a través de ella se activa la empatía, la capacidad movilizadora y el paso a la memoria de ciertas imágenes. Así entendida, la imaginación desenvuelve un papel que sirve tanto a la capacidad de unificación de la conciencia a través del tiempo como a la de mediar entre la abstracción y la sensación.

Y mientras los aspectos más dilemáticos siguen abiertos (algo que está controlado por ley está, al mismo tiempo, libre de límites para permitir suscitar, crear propuestas autorales) podremos gozar de una teoría (post-Kant) de la imaginación que incorpora los caminos en los que descomponemos la experiencia en categorías genéricas, los tipos de esquemas básicos y sus complejas interrelaciones y nos lleva hasta las proyecciones metafóricas, es decir, hacia un terreno de nuevas conexiones y significados donde la metonimia (el atributo por el todo) y la sinécdoque (la parte por el todo) nos van a dar que ver. Tomo el ejemplo de uno de los hallazgos de este autor y lo hago servir como mi tributo particular a este modo de hacer avanzar el conocimiento: "Las estructuras de la imaginación forman parte de lo que se comparte cuando nos entendemos entre nosotros, y somos capaces de comunicarnos en el seno de una comunidad."

Posición cero

Somos capaces de comunicarnos en el seno de una comunidad: Galicia. Retornamos a este paradigma que fue la imagen de la plataforma NUNCA MÁIS!, a nuestra propia experiencia con este objeto visual en el que se unen los contrarios, o el blanco o el negro, para incitarnos a elegir, para advertirnos que sólo existe una posibilidad de escoger, ese primer acto creativo desde la *Nueva Visión* (ojo, estamos en los veinte), un acto que a partir, por ejemplo, del Truffaut de los comienzos de la *Nouvelle Vague* (años cincuenta) terminará por parecerse a su autor. En ese arco de tiempo, Brecht. ¿Tendremos, por fuerza, que retornar a él?

El 15 de junio de 2010, en el medio y medio de la redacción de esta comunicación para el Congreso del GRIMH, me trasladé a la Fundación Araguaney en Santiago de Compostela, para ver el film del israelí Avi Mograbi, *Z 32*. Sigo, de modo intermitente, a Avi desde que nos conocimos en 2004 durante el Festival Internacional de Cine Documental de Lisboa. Sus mecanismos de distanciamiento, de auto-referencia, de re-situarnos en lo ya conocido desde lo paradójico fueron creciendo a medida que lo real (la ocupación de territorios palestinos, por ejemplo) mostraba sus ángulos más violentos hasta obligarnos a todos y cada uno a tomar posición. Entre ellos a su personaje de Z *32*, un soldado de un grupo de "élite" que se siente un héroe/mata/no recuerda que lo hace pura y simplemente por venganza, y al propio director que nos invita a plantearnos el consabido ¿y yo que haría en esa situación? a través de un mecanismo deudor de, por ejemplo, "la excepción y la regla" de Brecht más su experiencia conjunta con Weil. En el salón de su casa, acompañado por el compositor Erban, Avi organiza el *Ensemble Z 32* y convierte

sus dudas, sus reflexiones y su ironía en canciones que el mismo tiene que cantar: "oh! estoy albergando un asesino en mi película."

Dejo este intervalo temporal en el que tanto aprendí con Avi y regreso al intervalo, a lo que pasa entre dos imágenes y que hace que esas dos imágenes tengan sentido, el intervalo entre la bandera y la marca NUNCA MÁIS, la identidad de un movimiento "sin papeles" que substituye al monumento, a las instituciones, aunque sea en el tiempo que el párpado abre y cierra –para ver al mismo tiempo, aunque sea en el tiempo en que una amapola abre y cierra, para advertir la noche y el día–, en que una ola abre y cierra, para desvanecerse/morir en la arena negra.

Lo real, el territorio de Galicia, se hace visible mediante un objeto fácil de reconocer, de llevar encima/consigo o de hacer ver: la bandera blanca y azul. Claro que, como todo símbolo, concentra su significado y exige del espectador verse en él representado. En el caso de Galicia, más allá de un legado con un exceso de polisemia que se densifica en el ritual cotidiano, en la romería, en la morriña y en el anhelo de pertenencia, la bandera-objeto exige un aprendizaje que tendrá que ver con determinado ideario y con estar dispuesto a pensar que exista, tal vez, un sentido colectivo, es decir político, en determinadas intervenciones. Lleva pues, consigo, la marca de la protesta y un cierto vínculo ancestral con la pérdida/reivindicación de la nación. En este sentido, el objeto escogido para mover hacia la acción, hacia una respuesta física– manifestar la disidencia– no puede ser mejor. Igual que la relación que se establece entre trazo (otra acción) y negación, entre los modos lexicales y *enactives* en conjunción con el modo visual que es, de alguna manera, la trama de conexiones que da soporte a la percepción/movilización.

Index, icono, símbolo

En el tiempo que entre nosotros circuló la contra-bandera, este objeto pasó a formar parte de las muestras que analicé en las aulas de Teoría de la Comunicación Visual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la USC para acercarnos al entrelazado entre los aspectos indiciales, simbólicos e icónicos de una imagen. A partir de la lectura aplicada que John Walker hace de las tres clases de signos (los mencionados index, icono y símbolo) del filósofo y semiótico norteamericano Peirce, para entrar en la complejidad del acto de ver como un acto que constituye y es constituido por la conciencia, y para sacar a relucir algunas razones que hacen de una imagen esa imagen que funciona en relación a un espectador dado, Walker[6] escoge una situación de choque: en la Inglaterra de los años sesenta, una mujer atractiva, Myra Hindley –desde entonces en prisión– fue la amante y cómplice de un torturador y asesino en serie de niños y niñas. En la Inglaterra de los años noventa un pintor, Marcus Harvey, presenta en el salón de otoño de la Royal Academy una obra de gran formato, *Myra*, que parte de un fotomatón de la asesina de niñas y niños, tirada en las dependencias policiales, foto que en su momento había sido publicada en la prensa.

Ante la pieza del pintor Marcus Harvey la reacción de una parte del público fue de absoluta negación bajo el argumento de que *glamurizaba* a una criminal, además de acusar al pintor de volver a abrir heridas que no habían llegado a

[6] John A. WALKER, "Marcus Harvey's 'sick, disgusting' painting of Myrna Hindley: a semiotic analysis" en *Tate, the art magazine*, 14, Spring 1998, pp. 56-57.

cicatrizar. La obra de Marcus Harvey fue objeto de varios ataques directos y tuvo que ser retirada de la exposición.

En virtud de las razones profundas, de la relación que se establece entre esta obra y el espectador, Walker deconstruye el objeto y nos hace ver el componente indexical –una foto tiene contacto directo con su modelo–, la icónica o la semejanza de la obra de Harvey con la modelo, la asesina en serie Myrna, y también la simbólica porque el rostro de Myra se interpreta como el rostro del mal, como figura de la maldad total.

Aún más, la imagen contiene otro elemento, a primera vista imperceptible, que está en el origen del efecto amplificado que el rostro de Myrna produce en su espectador. Su rostro, el de la asesina, está compuesto por pequeños golpes de mano, por una huella infinita que se multiplica –blanco, negro, gris– y que es la huella de una mano pequeña, sinécdoque del cuerpo, del cuerpo desmembrado, rastro del niño, de la niña que ella, en algún lugar, mató.

Recordar más que representar, de nuevo la pertinencia de la lectura empática que hace Barthes de la imagen fotográfica[7], combina y se multiplica con el efecto de la huella de la mano para que lo invisible, los intervalos, lo que no es explícito a primera vista sea lo que, al conmovernos, haga de nosotros espectadores con un modo de mirar lo inimaginable: en el rostro de Myra el cuerpo desmembrado de lo velado.

También en este inimaginable que tenemos que aprender a ver está ese único negativo de los fusilamientos de militares leales a la República en O Campo da Rata, A Coruña, octubre de 1936, pelotones de exterminio al pie de la Torre de Hércules, el faro declarado en 2008 Patrimonio Mundial de la Humanidad, y está el sentido de las intervenciones que acompañan la Ley de Memoria Histórica, un texto central en nuestra política contemporánea. También en este desasosiego elemental está NUNCA MÁIS como signo que nos permite ver y entender, hacer entender y hacer ver la intención de un autor que es singular y comunal, que toma una foto de los fusilamientos, un autor-ciudadano, también con deseo y con pensamiento. El deseo y el pensamiento como parte inseparable de un todo que es la acción de crear, de pulsar el botón de la máquina, para otra acción, la de dar a ver. El deseo del espectador y su pensamiento en la acción de mirar y de dejar pasar lo que está mirando.

Bibliografía:

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, Parós, Éd. Du Seuil, 1980.
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde,* París, Minuit, 1992.
JOHNSON, Mark, *El cuerpo en la mente*, Madrid, Ed. Debate, 1991.
MONDZAIN, Marie Jose, *Homo Spectator*, París, Bayard Éd., 2007.
WALKER John A., "Marcus Harvey's 'sick, disgusting' painting of Myrna Hindley: a semiotic análisis" in *Tate, the art magazine*, 14, Spring 1998.

[7] Véase esa obra inacabable Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, Paris, Éd. De L'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.