



Universidad de Guanajuato

Campus Irapuato-Salamanca

División de Ingenierías

“Angustia, desesperación y desamparo: La ansiedad desde la perspectiva de Jean Paul

Sartre en Mi Ansioso Corazón de Katie Joy Crawford”

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciado en Artes Digitales

Presenta:

Mayra Jannette Sánchez Lara

Asesor

Mtro. Alfredo Zárate Flores

Salamanca, Gto.

Febrero, 2017

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Existencia y devenir.	8
1.1 Antecedentes del existencialismo	8
1.2 El existencialismo o la filosofía de la existencia.	11
1.3 Sören Kierkegaard: existencia y sufrimiento	16
1.4 Martin Heidegger: el ser para la muerte	21
1.5 Karl Jaspers: la situación límite	25
1.6 Jean Paul Sartre: La Náusea: angustia, desamparo y desesperación.	29
Capítulo II. Fotografía y Existencia: Hacia un itinerario de la expresión nauseabunda.	38
2. 1 La identidad y el código.	54
2. 2 El mensaje visual	56
2.2.1 Elementos básicos para la composición	59
2.2.2 Elementos básicos de la comunicación visual	62
Capítulo III. Sartre y la Psicología Médica	69
3. 1 Análisis: De la imagen a la Nada.	76
3.1.1 Primer Tétrada: Tiempo y angustia.	76
3.1.2 Segunda tétrada: Espacio y desamparo	83
3.1.3 Tercera tétrada: Tiempo, espacio y desesperación.	89
Conclusión	96

Introducción

El trabajo “Angustia, desesperación y desamparo: La ansiedad desde la perspectiva de Jean Paul Sartre en *Mi Ansioso Corazón* de Katie Joy Crawford” se desarrolla bajo la hipótesis según la cual es posible identificar los conceptos de angustia, desesperación y desamparo del pensamiento de Jean Paul Sartre en la serie fotográfica de Katie Joy Crawford *My Anxious Heart* (2015) y analizarla en tanto representación del estado de *Náusea* existencial que el filósofo francés describe a lo largo de su obra.

El análisis de las fotografías de Katie Joy Crawford surge a partir de la identificación de factores expresados en la lógica del existencialismo sartreano en la que se establece que el hombre existencialista es aquel que se enfrenta y se hace consciente de sí cuando se enfrenta a la *Náusea*. Para Sartre, este estado nauseabundo de consciencia se expresa a través de tres emociones principales: angustia, desamparo y desesperación. Nuestro trabajo parte de la identificación de estas tres emociones y la representación que identificamos de estos estados en las fotografías. Es importante señalar que Katie Joy Crawford sufre de un trastorno psicológico conocido como *Trastorno de Ansiedad Generalizada* (TAG).

Para llegar a la identificación de las emociones resultantes de los estados existenciales sartreanos y la vinculación entre el existencialismo y el TAG hemos desarrollado un análisis de la propuesta existencialista desde sus orígenes con Sören Kierkegaard. En este sentido, nos ha parecido pertinente definir los estadios estético, ético y religioso a partir de la condición que el propio filósofo danés otorga a la decisión o *enten eller*. Sören Kierkegaard basa su pensamiento en su propia experiencia de vida y establece, en su pensamiento, que el hombre existencialista es aquel que se involucra en su proceso de pensamiento, es decir, actúa bajo un criterio subjetivo. El filósofo danés manifiesta también, que existen tres estados de la existencia: estético, moral y religioso. Cada estado implica una manifestación de la de

angustia con respecto a los temas que el hombre vive en cada nivel llevándolo así a su evolución.

Luego de identificar algunos rasgos del existencialismo en la obra de Kierkegaard hemos querido verificar en el pensamiento de Martin Heidegger y Karl Jaspers algunos aspectos relevantes al enfrentamiento del hombre con la existencia y vincularla con el *Dasein* y la *Situacionalidad* respectiva a cada uno de los autores alemanes. Como hemos podido establecerlo en el trabajo, el pensamiento de Martin Heidegger se fundamenta en la búsqueda del *Ser* y condiciones. Heidegger define al hombre como un *Da-sein* (*Ser-ahí*), lo que el hombre es. El hombre heideggeriano es un ser con libertad y posibilidad, estas dos características deben usarse a favor para definirse. De la propuesta del *Da-sein*, el alemán, establece conceptos vinculados al *Da-sein* com: el *In-Der-Welt-Sein* (Ser-en-el-mundo), el *Mit-sein* (Ser-con) y el *Sein-zu* (Ser-para-la-muerte). Sin embargo, el filósofo alemán dice que el hombre, para sentirse seguro, se rodea de cosas materiales las cuales le impiden ver su *Da-sein* y ser consciente de su *Ser-en-el-mundo*, pues el enfrentamiento con su existencia le genera ansiedad y eso implica una condición problemática.

Por otro lado, Karl Jaspers identifica tres estados de la existencia, el primero basado en la propuesta del *Da-sein* heideggeriano, con la idea de la exploración del mundo; el segundo es el ser en una situación, la consciencia del ser en su mundo circundante y, el tercero; cuando habla sobre la trascendencia o metafísica. La aportación principal de Jaspers es su noción de *Situación*. Esta noción se refiere a las situaciones que ponen en riesgo la existencia y a las que Jaspers denomina situaciones límite y divide en fundamentales y particulares. El filósofo establece otro elemento importante que es: la lucha, la cual se refiere al enfrentamiento constante de una existencia con otra el cual necesario para que las posibilidades de existencia sean admisibles.

Todo lo anterior nos ha servido para acceder, desde la lógica del existencialismo y su relación con el sujeto en situación al pensamiento de Jean Paul Sartre. El filósofo francés nos dice que el hombre existencialista basa su decisión en un ejercicio de la libertad y respecto de sus posibilidades de existencia que deriva en la obligación intrínseca de la acción en el sujeto.

Sartre establece, además, la noción de la *Nada* como el inicio y el final de la existencia del ser. Indica que en la configuración de nuestro *Ser-en-el-mundo*, el otro es fundamental, toda vez que su presencia nos ofrece la posibilidad del conocimiento de sí. Para el filósofo, esa responsabilidad de actuar y decidir sobre las posibilidades de existencia llevan al ser a un estado de consciencia al que se vincula la *Náusea*. Indica, también, que los momentos de decisión y *Náusea* llevan al ser a experimentar tres sentimientos principales: angustia, desamparo y desesperación.

La filosofía de Jaspers y la de Sartre convergen en diversos puntos, principalmente hemos destacado, en este trabajo, la noción de situación. Las *Situaciones límite* son aquellas que comprometen la existencia. En estas situaciones el hombre debe hacer consciencia de su existencia y aceptar su responsabilidad de decisión y, debido a ello, la lucha de posibilidades se hace posible. En el momento en que el ser experimenta angustia, desamparo y desesperación, la existencia deriva en *Naúsea*. Todo esto se desarrolla a partir de una situación dimensional en la que, el ser, debe primeramente hacer consciencia de su existencia y de su mundo circundante: *In-der-welt-sein*.

La serie fotográfica que analizaremos de Katie Joy Crawford, *My Anxious Heart*, está conformada por doce fotografías las cuales son un reflejo de la experiencia personal que ha tenido la fotógrafa a partir de su padecimiento del *Trastorno de Ansiedad Generalizada* (TAG). Dentro de las fotografías, Crawford expresa lo que es vivir con el trastorno, lo que le hace sentir y los extremos a los que el TAG la lleva. La fotógrafa logra esta expresión a partir

de doce autorretratos elaborados con un enfoque surrealista y tomando elementos como el tiempo, el espacio, el mundo circundante y la *Nada* como base de su desarrollo artístico.

Para llevar a cabo nuestro análisis utilizamos básicamente la propuesta de la diseñadora estadounidense Donis A. Dondis sobre la composición del mensaje visual. Por ello, desarrollamos un capítulo para establecer los mecanismos de caracterización del recurso fotográfico. Posteriormente, dividimos las doce fotografías en tres grupos de cuatro a las cuales denominamos tétradas. Cada tétrada está vinculada a los sentimientos de angustia, desamparo y desesperación que establece Sartre en su pensamiento filosófico. Además, debido a la dimensionalidad que implica al ser para su decisión, vinculamos las tétradas con las nociones de tiempo y espacio, y justificamos nuestra elección a partir de diversos aspectos relacionados con el pensamiento sartreano. Es importante señalar que no determinamos nuestro análisis desde la organización que Crawford hace de sus retratos, sino que identificamos estos con los estados sartreanos descritos anteriormente.

El TAG es un padecimiento catalogado, según la psicología médica, como un trastorno de personalidad que se distingue por un sentimiento de ansiedad intermitente, inesperado e intenso del cual no puede identificarse la causa, al igual que el sentimiento de *Náusea* que plantea Sartre. El filósofo francés, asimismo, expone que los sentimientos son una forma de existencia en la que se implica consciencia, por tanto, el ser que experimenta ansiedad, es consciente de su existencia. Las fotos en consecuencia, al ser una expresión visual de los sentimientos que sufre la persona con TAG, son al mismo tiempo expresión de lo que vive una persona consciente de su existencia.

Capítulo I. Existencia y devenir.

1.1 Antecedentes del existencialismo

La filosofía es un saber que, debido a su condición holística, cambia constantemente y se desarrolla en conjunto con la sociedad. Las estructuras y formas de pensamiento han cambiado a lo largo de la historia y de acuerdo con los eventos que acontecen en el mundo y la sociedad. No son las mismas estructuras de pensamiento y desarrollo durante la Revolución Industrial que en la época actual. Un ejemplo de este cambio es la Ilustración y el Romanticismo que se extendieron por Europa, el primero se establece en el siglo XVIII y el segundo entre los años 1800 a 1850.

La Ilustración es un periodo histórico, no solamente filosófico que surge directamente del racionalismo y basa sus ideas en la predominancia del uso de razón; basa sus ideas en mecanismos de identificación clara y distinta de los objetos y las ideas. La Ilustración ve el conocimiento de la naturaleza como algo que el hombre debe hacer. El contexto histórico en el que la Ilustración se desarrolla es el siguiente. El siglo XVII se había caracterizado por conflictos bélicos principalmente religiosos, las monarquías mantenían el poder, Inglaterra sufrió dos guerra civiles debido a los abusos de la monarquía; en Francia las revueltas que produjeron posteriormente la revolución francesa se gestaron justamente en un estado de insatisfacción producido por los monarcas. Sin embargo, después de los conflictos y gracias a que las ideas de la Ilustración sirvieron para replantear el orden social a partir de los conceptos de libertad intelectual, social, etc. La Ilustración pretendía llevar el orden de las ciencias como la física a la sociedad y la política, es decir, un orden mecánico, preciso y predecible. De este modo, la razón y la lógica podrían prevalecerían y producirían un desarrollo social permanente.

Por otro lado, el Romanticismo se alejaba del sentido de la razón, de la ciencia, y, en la actitud romántica, predominaba el interés por lo misterioso, la intuición y el sentimiento. En el mundo, Napoleón conquistaba Europa y tiempo después fracasa, los países latinoamericanos logran sus independencias, surge la fotografía y otros descubrimientos científicos. A pesar de los conflictos, o quizá precisamente debido a ellos, las ideas se alejaban del razonamiento lógico y se enfocaban más en el sentir de la vida, la creatividad y la originalidad. El Romanticismo fue una filosofía que afectó el pensamiento de las sociedades, sobre todo europeas, y por supuesto llegó al arte introduciendo nuevos cánones. En la música romántica, por ejemplo, podemos escuchar a Beethoven con piezas sumamente expresivas y saturadas de sonidos. En literatura aparecen las tragedias goethianas del Werther y el Fausto que expresan precisamente esta separación de la racionalidad ilustrada.

De lo anterior es posible afirmar que historia social y filosofía coinciden y se complementan, no puede existir una sin la otra. No hay forma en que el hombre pase por la vida sin preguntarse sobre la misma, basándose en la evaluación de su relación con el mundo, en los enfoques o las ideas de su contexto histórico. De la misma manera, arte y ciencia responden a las necesidades socio-culturales de su tiempo. Si bien la filosofía no pretende definir la vida, podemos decir que se interesa por comprender al hombre en su contexto histórico, es decir, en su existencia.

Si la preocupación fundamental de la filosofía es la comprensión de la existencia del hombre es posible identificar un movimiento filosófico que se centre en ésta intención. Conocemos dicho programa como existencialismo. El existencialismo es un movimiento filosófico que se desarrolla principalmente en Europa y se expande posteriormente a América.

El existencialismo se enfoca fundamentalmente en la noción de un hombre comprometido con su propia existencia. Los principales representantes de esta tendencia convergen en la idea de que el hombre debe llegar a un punto en que sea consciente de su existencia aunque eso le implique un cambio en la relación con el mundo y consigo mismo.

La filosofía existencialista tiene su base en las doctrinas griegas que tratan de descubrir la vida del hombre como fundamento para la comprensión del mundo. En este sentido resulta significativo establecer que Sören Kierkegaard analiza el concepto de ironía socrática, que en la tradición filosófica implica un compromiso ético con el otro y un vínculo de compromiso cognitivo de quien pregunta. Es decir, las respuestas y la verdad ya no se encontrarán en la naturaleza de las cosas o en el exterior, sino en la relación del sujeto consigo mismo. El hombre debe ser consciente de su estar en el mundo, para poder así comprenderse.

Según Ferrater Mora la idea fundamental del existencialismo, en todas sus corrientes, danesa, francesa, alemana y americana, es que: “la existencia no es ser, sino relación o *rapporto* con el ser” (Mora, 1964, p. 614). Es decir, la relación que tiene el ser consigo mismo en todos sus estados e incluso con otros seres y con los objetos.

Esa relación a decir de José Ferrater Mora, se puede interpretar en tres formas:

La primera se refiere al punto de partida: a la nada de la cual se supone que emerge la existencia. La segunda se refiere al punto de llegada: al ser hacia el cual "se dirige" la existencia. La tercera se refiere a la unidad del punto de partida con el de llegada: a la relación misma (Mora, 1964, p. 614).

Podemos ver que estas interpretaciones deben ser comprendidas, más bien, como estados en los que se puede existir y esta condición nos permite desarrollar un análisis de algunas de las propuestas existencialistas más significativas con la intención de establecer con toda precisión una delimitación apropiada para nuestro trabajo.

1.2 El existencialismo o la filosofía de la existencia.

No podemos establecer una definición exacta de existencialismo, así como no podemos dar una definición precisa de cualquier otra línea de pensamiento. José Ferrater Mora establece en su *Diccionario de Filosofía* (1941) que: 'existencia' es el "derivado del término latino *existentia*, el vocablo 'existencia' significa "lo que está ahí", lo que "está afuera" - *exisistit*. Algo existe porque está en la cosa" (Mora, 1964, p. 608). De lo anterior, podemos interpretar que el existencialismo es la teoría de la existencia, es decir, estudia al sujeto en la concreción de su relación con el mundo.

Norberto Bobbio, en su libro *El Existencialismo* (1949), dice que éste es la filosofía de la crisis. Bobbio define a esta crisis como "la manera de ser de nuestra situación espiritual" (Bobbio, 1997, p. 14). ¿Es entonces el pensamiento existencialista una muestra de la falta de fe y espiritualidad? Siguiendo a Bobbio podemos decir que la doctrina existencialista es más bien un cuestionamiento a las creencias y, más que nada, a los valores en los que está fundamentada la sociedad. "una crisis espiritual [...] es el resultado de todas las épocas" (Bobbio, 1997, p. 16). El análisis que realiza Bobbio de la doctrina existencialista está situado en un periodo entre guerras, particularmente en la Europa posterior a la segunda Guerra Mundial, es decir, el existencialismo se desarrolla como respuesta a las consecuencias espirituales que el fenómeno Nazi trae consigo. Por supuesto el cuestionamiento espiritual era enorme, por lo que no podía seguir confiando su existencia a una fuerza externa. De alguna manera el hombre comprendió que la existencia dependía de él.

Norberto Bobbio cuando trata de establecer una condición moral a partir de la cual se desarrolla el existencialismo nos interpela diciendo: "fijemos las premisas de una crisis moral que acompaña a la crisis metafísica: relajamiento de las creencias tradicionales, falta de una fe absoluta, incertidumbre en la determinación de los fines, corrupción de las

costumbres” (Bobbio, 1997, p. 31). Todo lo que el hombre podía considerar real, aquello en lo que él se cobijaba para justificar su existencia, se vuelve efímero, no puede confiar en ello. El hombre cuestiona sus creencias, sus costumbres y lo que de sí mismo sabe o le ha sido enseñado como verdad. La pregunta reside en que este cuestionamiento no le ocurre a un solo hombre, sino a toda la sociedad, toda una época. Ahí es dónde la crisis aparece.

Desde su origen, la tendencia existencialista, como la llama Roger Verneaux, ha tenido diferentes corrientes. Ferrater Mora establece una especie de tipografía y los denomina existencialismo teológico, cristiano, ateo y hasta marxista. Es importante observar que debido a esta adjetivación de la filosofía inaugurada por Kierkegaard, el movimiento está altamente relacionado con el tema moral y con una perspectiva económica, filosófica o social. Norberto Bobbio (1997) considera que “el existencialismo se declara agnóstico frente del problema moral, pero en los pliegues de su indiferencia se revela una moralidad interior” (p. 27). Estos pliegues morales permiten desde la perspectiva de Bobbio adjetivar el existencialismo tal como lo hace Ferrater Mora. Sin embargo, esto se vuelve un problema dado que amplía las posibilidades de lectura de acuerdo con los autores con los cuales caracterizamos al existencialismo. Es por eso que, desde la perspectiva de Ferrater Mora, algunos autores sostienen “(...) que debe recurrirse a Dios. Otros sostienen que basta con reconocer un reino trascendente de valores. Otros, encuentran el fundamento de la existencia en la Naturaleza” (Mora, 1964, p. 615).

Si nosotros aceptamos que para la teoría de la existencia el hombre es una consciencia en contexto, podemos entender que el pensamiento existencialista no niega la existencia de Dios, pero al mismo tiempo no la acepta del todo, dado que para él “el hombre no es “conciencia” y menos aún “conciencia de la realidad”: es “la realidad misma”” (Mora, 1964, p. 615). Si el hombre es la realidad, no puede tomar conciencia de que existe o del mundo

circundante y mucho menos a través de algo o alguien más. No puede basar su existencia en valores determinados o en una moral absoluta que rijan su comportamiento porque de él surge la existencia. El sujeto establece lo moral, los valores, lo social y el pensamiento.

Verneaux (s.f.) afirma que “esta actitud lleva, evidentemente, a una rehabilitación de la existencia individual, de la subjetividad, de la libertad” (p. 1). Es quizá el pensamiento una forma de liberación espiritual y social. Desde la perspectiva de Verneaux, el existencialismo, deja de lado las doctrinas del racionalismo para dejarse llevar por el sentimiento y no por los principios morales o leyes universales *a priori*. El hombre es él en sí mismo, se deja ser. Esa duda hacia las costumbres sociales que menciona Bobbio, es precisamente lo que le devuelve al ser su individualidad. Dejar de actuar en base a axiomas morales genera en el sujeto un vacío que lo vuelve banal. En este sentido la existencia lo obliga a llenar dicho vacío satisfaciendo necesidades venidas de su relación con el absoluto moral. En consecuencia, creemos, como lo hace Bobbio respecto del hombre heideggeriano, que “para escapar de la angustia frente a la nada, se acomoda a una vida, en un mundo impersonal y decaído bajo el signo del “cuidado”, es decir, impelido por sus propias necesidades” (Bobbio, 1997, p. 33); permiten que el hombre se vea tal cual es, dejando de lado las cosas triviales para enfocarse en lo que le importa, sí mismo.

Bobbio identifica en el existencialismo una actitud decadentista pues la considera una forma completamente sincera respecto de la crisis del sujeto y la inquietud del pensamiento. Este decadentismo surge en el hombre cuando éste acepta la realidad de su naturaleza que es finita. Heidegger llevará esta condición decadentista al extremo cuando afirma que el hombre es un ser para la muerte.

Norberto Bobbio cree que el hombre debe aceptar que no existe tal cosa como la salvación divina, su vida y su existencia en el mundo llegarán a un final y no pueden tener esperanza en la divinidad.

La filosofía de la crisis puede contestar que la salvación es un acto práctico, un acto de fe, y no se puede, por tanto, plantear como problema [...] sino que consiste en el acto de la decisión con que él mismo, decidiendo aceptar su naturaleza finita, [...] cumple su propia misión sin preocuparse por salvarse frente a la historia o frente a Dios (Bobbio, 1997, p. 48).

El filósofo italiano vuelve a tocar el tema de la divinidad. Bobbio, no niega la existencia de Dios, simplemente menciona que el existencialismo aleja al hombre de esa creencia de salvación y lo hace aceptar que la muerte es su fin. Al ser decadentista, como el autor afirma, encara al hombre con la verdad. Aceptando esta verdad como real, el existencialismo da al hombre una cualidad individual pues se da cuenta de que la realización de si mismo no se va a dar de forma social, aunque no por eso debe o puede alejarse de los demás.

Aunque pareciera que el existencialismo, al hablar de un hombre individual, pidiera al sujeto alejarse de la sociedad, en realidad enuncia justamente la condición colectiva de la existencia.

El colectivismo aparece como un desafío a la existencia singular, que se hace a un lado, amedrentada por la continua amenaza de absorción por parte de la masa anónima de los otros, y busca su propia salvación en la sociedad, en la cual únicamente alcanza su propia autenticidad (Bobbio, 1997, p. 75).

Gracias a los demás es que el hombre puede saber qué lo diferencia y qué lo hace igual al resto. Si analizamos al sujeto físicamente podemos observar que todos tenemos la misma estructura anatómica. Pero, si analizamos el comportamiento del sujeto, podemos ver que todos nos relacionamos con el mundo en una terminología moral y ello nos coloca en un sistema de pertenencias o adherencia social que debemos respetar prácticamente *a priori*.

Volviendo a la cuestión de la individualidad, es posible identificar que para el existencialismo la afirmación del sujeto pueda conllevar a un alejamiento del grupo. En ese aspecto, el existencialismo no es una filosofía individualista aunque lo parezca, sino que

conduce al sujeto individual al límite de la libertad. Al respecto Norberto Bobbio (1997) afirma:

El hombre, en suma, afirma las instituciones sociales pero, al mismo tiempo, está en lucha continua por su propia independencia. Se limita frente al otro, pero lo hace porque lo necesita. Y lo necesita porque la aparición de la libertad del otro pone en peligro su propia libertad. No hay verdadera libertad sino dónde está amenazada. Una libertad transmitida a otros y aceptada por ellos ya no es libertad (pp. 78-79).

Si un hombre tiene libertad de acción de forma intrínseca, el otro la tiene también, pero la acción del otro puede impedir el actuar del primero, poniendo a ambos en un conflicto por poner en práctica su libertad. Es una lucha en la que ambos pretenden ratificar lo que les fue conferido de forma natural, pero al mismo tiempo se limitan y se pretenden quitar esa libertad. Pero la lucha es necesaria, pues hasta que el hombre ve desafiada esa libertad es que la quiere hacer válida, es cuando su libertad se ve amenazada cuando cae en cuenta que la tiene, y que alguien más pretende quitársela actuando bajo su propia libertad.

El hombre pretende mostrarse como individuo ante la sociedad a través de su libertad y, son los otros quienes intentarán detener esa libertad dándole su sentido de individualidad al separarse de los cánones del conjunto. Al darse cuenta de su libertad y su individualidad es también cuando el hombre sabe de su existencia, una existencia individual fuera del grupo, una existencia como unidad. Lo que le hará cuestionar las costumbres y reglas del colectivo del que viene y en el que convive. Es decir, aún cuando el hombre se da cuenta de su existencia e individualidad, deberá seguir en convivencia con los demás que son los que le recordarán de su ser. En torno a esta condición antinómica según la cual hombre y sociedad se implican, Bobbio afirma que es posible establecer algunos principios del existencialismo que nosotros identificamos y los enunciamos en los siguientes términos:

- El existencialismo representa la crisis en el sentido de la pérdida del pensamiento y la confianza en las costumbres.
- El hombre nace con libertad pero debe hacer conciencia de ella.

- El hombre para el existencialismo sobresale de la multitud como individuo.
- El individuo debe vivir y mantenerse en sociedad para poder permanecer como individuo.
- Dios no es la respuesta. La existencia no depende de ninguna fuerza metafísica. Se da sola y únicamente en el plano físico. La salvación divina no es posible.
- Es un pensamiento decadentista. Acepta la verdad y se la muestra al hombre tal cual es.

Para Bobbio estos principios están más o menos de manera general en todos los pensadores existencialistas. Ahora bien, para comprender como es que estos principios operan en la filosofía de Jean Paul Sartre consideramos importante desarrollar un análisis por algunos de los filósofos existencialistas con los que Sartre tiene contacto o a partir de quienes deriva su pensamiento.

Para desarrollar esta historiografía existencialista comenzaremos con el análisis de la propuesta de Sören Kierkegaard y los estadios existenciales, el *Da-sein* heideggeriano, y la propuesta existencialista de Karl Jaspers. Nos interesa sobre todo identificar características comunes en todos estos filósofos y vincular su pensamiento con el tratamiento sartreano de la existencia y de forma particular con nuestro análisis de la ansiedad como condición existencial del sujeto.

1.3 Sören Kierkegaard: existencia y sufrimiento

Sören Kierkegaard (Dinamarca, 1813 - Dinamarca, 1855), filósofo danés a quien se le adjudica el principio del pensamiento existencialista. De familia cristiana, Kierkegaard tuvo una educación religiosa muy estricta la cual influyó mucho su pensamiento filosófico y su

vida. Kierkegaard pretendía encontrar un sentido a su vida que lo condujera a la salvación, es decir, su pregunta inicial fue el por qué de Dios de traerlo al mundo. Esta condición teológica exegética del pensar kierkegaardiano se ve de manera muy clara en sus textos *Temor y Temblor* (1843) y *La Estética del Matrimonio* (1843).

En su filosofía, según Ferrater Mora, Kierkegaard, establece que el pensar existencial se basa en que “el sujeto que piensa se incluye a si mismo en el pensar en vez de reflejar o pretender reflejar, objetivamente la realidad” (Mora, 1964, p. 613). El filósofo danés defendía la expresión de lo subjetivo. Sus ideas surgen como una reacción al racionalismo hegeliano. Ferrater Mora caracteriza el pensamiento de Hegel como una “fuerte tendencia a lo “concreto” y una decidida afirmación del poder del pensamiento y de la razón frente a la vaga nebulosa del sentimiento y de la intuición intelectual” (Mora, 1964, pp. 811-812). Es decir, la razón y el pensamiento racional eran la mejor forma de entender la realidad, la intuición no tenía lugar dentro de esta corriente, pues el pensamiento se volvía subjetivo y falto de razón.

Hegel y Kierkegaard parecen referirse a lo mismo con respecto a la cuestión del pensamiento como forma de comprensión de la realidad, sin embargo, la diferencia reside en el pensar no objetivo. Para el danés en lugar de querer pensar la realidad de forma objetiva, el sujeto, se incluye en el proceso de pensamiento con el sentimiento, la intuición y un toque moral dentro del pensar.

Cuando una persona piensa, de alguna manera afecta el sentimiento o el tema moral que implica ese pensamiento o lo que haya llevado al mismo. La idea existencialista aprueba precisamente este proceso de pensamiento, pues al pensar por si mismo el hombre da prioridad a lo que internamente siente. Podríamos decir que, en la línea kierkegaardiana, el pensamiento existencialista es antropocéntrico porque el hombre solo puede entender su propia existencia a través de si mismo.

Para Kierkegaard hubo cinco personas significativas entorno a las cuales podemos identificar el desarrollo de su obra. Su padre Michael Pedersen Kierkegaard, con quién no tenía una buena relación; su novia Regina Olsen; el filósofo alemán Friedrich Schelling y el obispo H. Martensen y Peter Christians Kierkegaard (Mongardi, 1987). En tanto padre del existencialismo en Kierkegaard podemos identificar algunos temas básicos:

- “el contacto directo con la existencia humana.
- la crítica de las especulaciones abstractas.
- la búsqueda de la vivencia.
- el anhelo de la interioridad.
- el retorno al hombre concreto y sus problemas.
- el análisis fenomenológico de la condición humana” (Mongardi, 1987, p. 9).

Cuando Kierkegaard comenzó sus escritos, no los hizo pensando en el existencialismo, fueron más bien un reflejo de su vida y sus creencias religiosas. Dentro de su pensamiento Kierkegaard distingue tres series de motivos por los que el hombre actúa: personales, la comunicación de la verdad y de propósito religioso. Según el filósofo danés el hombre pasa a lo largo de su vida por tres niveles a los que se les denomina, en términos filosóficos, estadios y de acuerdo a las respuestas que en cada uno de ellos el hombre desarrolla se caracterizan como: estético, ético y religioso.

El estadio estético se caracteriza, en el pensamiento kierkegaardiano, como un saber disfrutar de la vida sin importar nada más que la satisfacción personal del deseo.

La vida estética no es una sensualidad desenfrenada sino el dominio de los deseos: es correr de un goce a otro [...]. Es vivir con intencionalidad el presente como un todo, y es ver que este todo es un perpetuo desvanecerse (Mongardi, 1987, p. 12).

Es vivir la vida dándose cuenta que al final esos momento de intensidad se desvanecen y desaparecen tan pronto como pasan. Se disfruta el momento pero tiempo después, ese momento ya no está. Kierkegaard asegura que solo mediante la percepción sensible el hombre puede entrar en contacto con el mundo existente. Dependemos de nuestros sentidos y

de esa sensibilidad estética para conectarnos y comunicarnos con los objetos dentro del mundo que nos rodea. Mongardi (1987) menciona que Kierkegaard marca representantes en cada estado de la existencia, en este nivel uno de los representantes es don Juan pues representa la sensualidad y un modo de existencia alejado de Cristo; el otro es Fausto como símbolo del hombre alejado completamente de la iglesia.

Igualmente, Mongardi (1987) nos menciona que "a cada nivel de la existencia corresponde una figura teórica que representa las características y sintetiza a los representantes de cada etapa o dimensión de la vida" (p. 13). Para la existencia estética la figura teórica es la ironía. La ironía hace que todo sea relativo, ni siquiera la postura personal puede ser tomada como única o verdadera, por lo que los mismos valores se vuelven dudosos para el hombre.

El nivel moral es la toma de conciencia del ser como parte de la sociedad y de su deber de seguir reglas y normas para poder formar parte de la misma. En este nivel el hombre se conoce y domina a sí mismo para poder convivir con lo social. "El ideal ético es poner todos los aspectos de un ser individual en conformidad con la ley universal" (Mongardi, 1987, p. 15). Su figura teórica es el matrimonio pues es el momento en el que cada individuo, pone sus valores y principios en conjunto con otro individuo.

Por último, el nivel religioso en el que el hombre, siguiendo el camino de la fe, trasciende su existencia, deja de lado lo terrenal para entregarse por completo a su fe. Se dedica por completo a su relación religiosa, a su relación con Dios, se aleja de su concepción ética y se acepta como persona imperfecta y responsable de sus actos. "La impotencia de la ética respecto al pecado pone al hombre en la angustia, desesperación del estado religioso" (Mongardi, 1987, p. 16). Los representantes de este nivel son Job quien le es completamente fiel a su fe, y Abraham "en él se ve como el contrario del pecado no es la

virtud sino la fe” (Mongardi, 1987, p. 17). La figura teórica es el ser cristiano, "es convertirse en un contemporáneo de Cristo, vivir una comunión de vida y de destino con Él” (Mongardi, 1987, p. 17).

Parece ser que a lo largo de su vida Kierkegaard pasa por estos estadios o va y vuelve sobre ellos. La etapa estética de Kierkegaard se desarrolla durante su estancia en la universidad donde estudió teología durante un semestre y tuvo una vida social activa y banal. Durante esa etapa es también cuando estudia a Hegel y abandona después sus prácticas religiosas, aunque no su fe. Durante su etapa ética se acerca a la fenomenología y critica los principios de Marx pues dice que “Quien se abandona a la multitud está perdido, ya que a nadie le está cerrada la posibilidad de devenir un “singular”, sino a aquellos que por sí mismos se la cierran al querer ser muchedumbre” (Bobbio, 1997, p. 76).

Finalmente su etapa religiosa es cuando siente el llamado a ser un hombre religioso. Como podemos ver, las personas que lo influyen más pasan por su vida conforme él pasa por los tres estadios. Los niveles son una secuencia del crecimiento personal. "Podemos reflexionar y abarcar a la vez algo de los tres estadios de la existencia, pero no podemos vivirlos al mismo tiempo” (Mongardi, 1987, p. 10)

Observamos entonces que, cada estadio implica un estado de angustia con respecto a cierto tema, lo que lleva al hombre a su evolución por los tres niveles. El primero, la angustia de la finitud del momento y de la vida, el segundo, la posibilidad de inclusión en la sociedad y el tercero, la angustia por el pecado y la salvación. Así, la fe y la razón entran en una relación dispar en la que la fe es la simple aceptación de la existencia de Dios, mientras que la razón no puede confirmar o negar la existencia de Dios. "O Dios existe, entonces es inútil probarlo. O no existe, entonces es imposible probar su existencia” (Mongardi, 1987, p. 21).

Después de la muerte de Kierkegaard, el existencialismo es retomado, aunque aún no adquiere su nombre como tal; especialmente en Alemania por Martin Heidegger (1889-1976) y Karl Jaspers (1883-1969) como principales representantes después de la Primera Guerra Mundial cuando existía un rechazo a los principios y los ideales sociales pues se creía eran la causa del desastre europeo. Probablemente el existencialismo es el pensamiento que ayuda al crecimiento de la sociedad alemana después de la Primera Guerra Mundial hasta su recaída durante la Segunda Guerra Mundial.

1.4 Martin Heidegger: el ser para la muerte

Martin Heidegger (Alemania, 1889 - Alemania, 1976) fundador del existencialismo alemán, nació en una familia católica aunque no tuvo una educación religiosa tan estricta como la de Kierkegaard. Varios años después de la muerte de Kierkegaard, Heidegger retoma su línea de pensamiento, aunque no lo hace de forma directa. El sentido de su filosofía es la búsqueda del ser. Heidegger dice que el problema del pensamiento occidental es que “se ha preguntado por el ente y no por el ser” (Mongardi, s.f.-b, p. 19). Heidegger adopta la metodología fenomenológica de Edmund Husserl: “según Heidegger hay dos maneras de concebir la ciencia: una manera óntica y una manera ontológica” (Mongardi, s.f.-b, p. 15). La teología por ejemplo es una ciencia óntica por que se preocupa por el ente no por el ser, la filosofía es ontológica, busca el sentido del ser.

El aporte principal de Heidegger es la caracterización de las formas en que los estados del ser se presentan. El filósofo alemán parte de la definición del hombre a partir del *Da-sein*, que se ha traducido, el cual es comprendido como *Ser-ahí* y supone aquello que el hombre es. Ese *Da-sein* es, a una vez, óntico y ontológico. Ónticamente, el *Da-sein*, designa la relación

que mantiene el Ser con otros entes. Ontológicamente, el *Da-sein*, supone la relación que mantiene el *Ser* con sí mismo, es decir, la comprensión que tiene el hombre de su *Ser* y lo determina. El hombre se manifiesta como libertad y posibilidad porque forma parte de esas posibilidades, tiene la libertad de elegir entre éstas para definirse.

La existencia del *Da-sein* genera una relación del sujeto con el mundo caracterizada, en el pensamiento heideggeriano, con la noción del *In-Der-Welt-Sein*. El estudio de la filosofía ha caracterizado a este concepto de Heidegger como el *Ser-en-el-mundo*. Heidegger denomina al espacio mundano como mundo circundante, es decir, el mundo que rodea al ser e incluye a las personas y los objetos. La primera relación que tiene el *Da-sein* con el mundo circundante es la de utilización, es decir, el *Ser* usa al mundo para satisfacer sus necesidades o intereses. “El mundo es el horizonte de las cosas, es el lugar - espacio del *Da-sein*” (Mongardi, s.f.-b, p. 23).

La segunda posibilidad de la consolidación del *Sein* es el *Mit-sein* o el *Ser-con*. El *Da-sein* no solo es la existencia en el mundo, sino la relación con él, absorbido por el mundo, su presencia y relación en el tiempo y lugar. “*Mit-sein* es descubrirse existente con-el-otro, como el otro, no el otro; es descubrir al otro, como *Da-sein*, no como otro yo, sino como abierto que es para los demás y para mí: *Mit-Da-Sein*” (Mongardi, s.f.-b, p. 25). La comprensión del *Ser* como parte del mundo es una forma de *Ser-en-él* y puede así, una vez que se sabe parte del mundo, relacionarse con él.

La última estructura de posibilidad del *Da-sein* es el ser-para, *Sein-zu*, más específicamente el *Ser-para-la-muerte*, *Sein-zu-tode*. “La muerte es el fin de todas las posibilidades, el término del todavía-no entonces es el fin del ser-ahí, del *Da-sein*, del hombre” (Mongardi, s.f.-b, p. 28). Según Heidegger, la noción del *Sein-zu-tode* no supone que el sujeto viva para la muerte, sino que ésta es la última posibilidad de construcción de la

existencia a la que el hombre puede llegar. El filósofo alemán iguala una significación óptica y ontológica de la muerte. Según la primera, la muerte es un momento determinado de la vida física del sujeto. La segunda, en cambio, es simplemente la última estructura a la que el sujeto puede acceder.

Como dijimos, anteriormente, el hombre es posibilidad. Es decir, se manifiesta como el todavía no; sin embargo, una vez que se cumple la posibilidad, el hombre deja un modo de *Da-sein* para convertirse en otro, el hombre se vuelve parte del mundo circundante, se vuelve *Mit-sein*. Es decir, el *Da-sein* original ya no existe pues ahora es otro. Las posibilidades hacen que es *Ser-ahí* esté en constante movimiento, la única forma de que esas posibilidades terminen es en la muerte.

Heidegger afirma que el ser que se hace consciente de su existencia y del mundo circundante se enfrenta a la contrariedad del mundo que es la *Nada*. El enfrentamiento con esa posibilidad genera, al igual que en la perspectiva de Kierkegaard, angustia. Norberto Bobbio explica esta condición del pensamiento heideggeriano diciendo:

(...) para escapar de la angustia frente a la nada, se acomoda a una vida, en un mundo impersonal y decaído bajo el signo del “cuidado”, es decir, impelido por sus propias necesidades [...] se ve enfrentado con las cosas como instrumentos de su propia acción y con sus semejantes como vecinos indiferentes. (Bobbio, 1997, p. 33).

Bobbio denomina al *Sorge* heideggeriano “cuidado”, si bien aceptamos la traducción del filósofo italiano, consideramos más pertinente llamar “seguro” al *Sorge*. El hombre que es consciente de su mundo circundante se angustia porque se relaciona con él. Ahora bien, según el filósofo teutón, para evadir su realidad, la consciencia de su existencia, de su *Ser-ahí*, se rodea de banalidades, usa lo circundante como algo impersonal y se relaciona con él como algo que necesita o quiere hacer. Esta relación con el mundo de lo impersonal es una pretensión de seguridad que hace al hombre no enfrentarse con la *Nada*. El hombre no se enfrenta con la *Nada* porque esta genera ansiedad y la ansiedad es una condición existencial

problemática. De este modo, vemos que el problema heideggeriano de la conceptualización óntica-ontológica del *Da-sein* supera la caracterización histórica del Ser a partir del ente, que caracteriza, desde la opinión de heidegger, la filosofía platónica, el pensamiento aristotélico o la influencia de estos en el pensamiento filosófico occidental.

Norberto Bobbio considera que, para Heidegger, el hombre se encuentra en un estado de “caída”.

En este estado se encuentra desde un principio y por lo general, es decir, que se encuentra en él sin que haya habido decisión de su parte, y una vez sumido en ese estado sin saberlo y sin quererlo, casi siempre permanece en él. (Bobbio, 1997, p. 57).

La caída representa, para Bobbio, en el pensamiento heideggeriano el estado en el que el hombre no se ha hecho consciente de sí mismo y, por ello, se encuentra enajenado por los contenidos del mundo. En este estado el hombre se cree consciente de sus posibilidades pero no lo está en realidad. Lo anterior significa que un hombre en estado de “caída” no encara su realidad, sino que la evita con lo banal de su mundo circundante que identificamos anteriormente con el estado de seguridad al que Bobbio denomina “cuidado”.

En conclusión, por el *Da-sein*, el hombre debe ser consciente de su estar en el mundo circundante. Hasta entonces, el hombre permanece en la “caída” y aquello que lo rodea se convierten en satisfactores de sus necesidades o finalidades personales. La filosofía de Heidegger pretende hacer al hombre consciente de su existencia, de su *Ser-ahí* y de sus posibilidades. Tomando en cuenta esta lectura del pensamiento de Heidegger, Bobbio llama activismo a esa separación de lo banal por la que el hombre busca que las posibilidades del *Da-sein* se abran para él. Karl Jaspers asume algunos de los planteamientos de Heidegger y elabora entorno a él su visión de la existencia. A continuación, esbozamos algunos de los rasgos generales el pensamiento de Karl Jaspers.

1.5 Karl Jaspers: la situación límite

Karl Jaspers (Alemania, 1883 - Suiza, 1969) fue un filósofo alemán de familia protestante, su familia vivía alejada del contacto con la iglesia y la veían únicamente como una institución. Podemos dividir la obra de Jaspers en tres periodos: el psicológico en el que estudia de manera particular las obras de Sören Kierkegaard y Edmund Husserl; el periodo filosófico en el que estudia y admira la obra de Martin Heidegger, y por último el periodo filosófico-humanístico en el que entra de lleno en contacto con el existencialismo (Mongardi, s.f.-a).

Jaspers establece tres formas de ser que manifiestan tres planos o estados de la existencia. Para el primero, de corte heideggeriano, retoma la noción del *Da-sein* para explicar que el hombre frente al mundo debe explorarlo, es decir, se pone en situación de encarar al mundo en un punto desde el que observa y se posiciona frente a lo real. El segundo es el plano conocido como el *ser-yo*, el ser dentro de una situación, el cual podemos entender como el *In-der-welt-sein* heideggeriano, y que consiste, en Jaspers, en la identificación de nuestra posición respecto de la situación en la que nos encontramos, es decir, la toma de consciencia. Finalmente, Jaspers establece el problema de la trascendencia vinculado a su noción de *ser-en-sí*. Verneaux (s.f.) considera que “las tres partes correspondientes de la filosofía se llaman respectivamente: exploración del mundo *Weltorientierung*, iluminación de la existencia *Existenzerhellung*, y metafísica”. (p. 21).

Estas partes se relacionan con los estados del ser, de la existencia. La primera como *ser-ahí* consiste en la exploración del mundo que rodea al ser; la segunda como iluminación de la existencia es la consciencia del *ser-en-el-mundo* y, finalmente, la metafísica retoma el tema de la trascendencia. Para poder pasar de un estado a otro, Jaspers dice que el hombre tiene que estar en situación. En el pensamiento de Jaspers “la situación no es un lugar o un tiempo

determinado, sino que es la relación del hombre con su existencia en un lugar y en un tiempo”. (Mongardi, s.f.-a, p. 3). Desde nuestro punto de vista la situación es semejante a la noción de mundo circundante planteada por Martin Heidegger.

Dentro de la teoría existencialista jasperiana podemos ver que el ser debe estar en situación. En el pensamiento de Jaspers la situación no refiere a un lugar o tiempo determinado sino a una forma de relación del hombre con su existencia. No se trata solo de estar, sino de existir en determinado momento. Sin embargo, Jaspers, en su libro *La Filosofía* (1949), establece que no todas las situaciones tienen un efecto sobre nuestra realidad; las que amenazan mi existencia, es decir, aquellas a las que no soy indiferente, son caracterizadas como situaciones límite y suponen un enfrentamiento distinto del ser consigo mismo.

Quiere decirse que son situaciones de las que no podemos salir y que no podemos alterar. La conciencia de estas situaciones límites es después del asombro y de la duda el origen, más profundo aún, de la filosofía. [...] Olvidamos que tenemos que morir, olvidamos nuestro ser culpables y nuestro estar entregados al destino. [...] A las situaciones límites reaccionamos, en cambio, ya velándolas, ya, cuando nos damos cuenta realmente de ellas, con la desesperación y con la reconstitución: Llegamos a ser nosotros mismos en una transformación de la conciencia de nuestro ser. (Jaspers, 1970, p. 17)

Las situaciones límite llevan al hombre a preguntarse por su condición humana. El enfrentamiento con las situaciones límites se identifica con la actitud de sujeto frente a un salto de fe. En ellas, se deja de lado lo racional y, en cierto sentido, el ser actúa por instinto. Jaspers identifica estas situaciones en dos sentidos: fundamentales y particulares.

Las situaciones límite fundamentales son aquellas en las que “el Yo se halla siempre en situación determinada: en este momento concreto, en esta posición social, en este estado, en esta disposición de ánimo. En otras palabras, es la historicidad del ser de la Existencia” (Mongardi, s.f.-a, p. 5), son aquellas que si cambian la realidad, pero están simplemente ahí haciendo del hombre lo que es. En ellas, el hombre se define como un ente o un ser social.

Las situaciones límite particulares, a diferencia de las fundamentales, “son el hecho de que no podemos vivir sin luchar sin sufrir; el que no podamos realizar nuestra existencia sin caer en la culpa, el que tengamos que morir” (Mongardi, s.f.-a, p. 5). Estas situaciones implican nuestra consciencia para llevarse a cabo, modifican al hombre más allá de su *estatus* social, es decir, por ellas se define al hombre a futuro, éstas cambiarán al ser del hombre. Podemos relacionarlas con el *In-der-welt-sein* de Heidegger. Estas situaciones límite generan angustia en el ser, pues éste no es indiferente a los sucesos.

Jaspers menciona también que el sufrimiento es una situación límite. Ante la presencia de algo inevitable, las situaciones límite se manifiestan. Cuando nos encontramos ante una situación que nos causa sufrimiento, tendremos diversas formas de reaccionar. La resignación es una de esas formas y, en ella, somos incapaces de resolver el problema frente al que nos enfrentamos (Mongardi, s.f.-a).

Jaspers considera otro elemento importante dentro de las situaciones límite: la lucha. La lucha, en el pensamiento jasperiano, refiere al encuentro de diferentes condiciones que determinan diversas posibilidades de respuesta del sujeto frente a una situación límite. Esta lucha es vital, de lo contrario las existencias posibles no pueden ser. Para Jaspers, la existencia es más que lo empírico, más que la conciencia de estar, de concebir el mundo y la historia, no es un *ser-ahí*, sino un *poder-ser*. La existencia es ser uno mismo, libre de toda experiencia empírica, idea o conciencia, por lo que un individuo es irremplazable. Entendemos hasta ahora que la existencia es el ser tal como es, y es al mismo tiempo cambiante. Las posibilidades del ser están en constante lucha por ser el nuevo *Da-sein* del ser. Esta lucha genera nuevas situaciones límite a las que se enfrenta el ser para generar de nuevo su *Da-sein* y reactiva de este modo el ciclo de los estados jasperianos. Sin embargo, la existencia puede darse únicamente en la comunicación con otras existencias.

El filósofo alemán establece que la comunicación es otro elemento base para la existencia.

Sin embargo, la experiencia de las situaciones límites no implica un encerramiento del ser en una aislada realización de posibilidades, sino que esta experiencia de trascendencia obtiene un correlato en la comunicación, la cual es para Jaspers el fundamento de la apertura hacia otras existencias (Álvarez, 2012, intr., para. 10)

La conciencia de sí mismo no puede darse sin la existencia del otro. Sin la relación con el otro no hay posibilidad de identificación. “Buscando yo-solo la verdad o la verdad sólo-para-mí, no puedo encontrar la Verdad, porque lo Verdadero es aquello que lo es no sólo para mí” (Mongardi, s.f.-a, p. 11). La comunicación se caracteriza porque, sólo por ella, el hombre es capaz de acceder a la revelación de la existencia. Esta revelación se dará tras una lucha del hombre por su propia existencia y la del otro con el objetivo de obtener la verdad en ambas.

El ser humano que revela la existencia, comprende que existe para la Trascendencia. No es una cosa o un Dios, sino un objetivo:

En las situaciones límite, en las cuales el ser humano se halla amenazado y en peligro, surge la pregunta por el sentido de la condición humana, sobre el por qué de su ser-así. Esta pregunta abre dos posibilidades: o una actitud desafiante de rebelión y de protesta o una entrega a lo incomprensible, en la confianza del abandono (a la Trascendencia) (Mongardi, s.f.-a, p. 12)

En resumen, la negación de toda consciencia nos permite tocar la Trascendencia. Es la implicación de la fe, es dejarse ir y confiar. Es la confianza en el Ser manifiesta en el ser como manifiesto de la Trascendencia. A esta fe, Jaspers, le llama fe filosófica. Es un acto libre, no es irracional, es tener fe en la inteligencia, en la capacidad humana, fuera de la conciencia y lo empírico.

Las situaciones límite son aquellas que realizan una transformación en el ser, un cambio entre sus estadios como ser y dentro del mundo. En consecuencia, para Jaspers, las situaciones límite llevan al ser a un estado de angustia porque mantienen en lucha constante al presentar una variedad de posibilidades y llevar al ser a la elección de una sola.

1.6 Jean Paul Sartre: La *Náusea*: angustia, desamparo y desesperación.

Desde comienzos del siglo XX, “París [...] fue la capital cultural de Europa occidental. Cada escritor, cada filósofo [...] todos terminaban en París” (Sartre, 2014, p. 8). Los primeros quince años del siglo XX fueron el apogeo del bienestar francés pero esto terminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Cinco años después de la Guerra, regresa a Francia el auge industrial y mejora la vida de los franceses como lo evidencia la revolución de las comunicaciones y la aparición de los primeros vuelos transoceánicos. El desarrollo y el bienestar nuevamente llenaron el espacio francés pero todo esto terminaría con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. En Francia, según se refiere Andrea Fernández Vázquez en el Prólogo a *La náusea* (1938): “la situación en Francia se complicó en lo económico, lo cual propició el descontento social que se tradujo en una inestabilidad política, que iría más allá de la Segunda Guerra Mundial” (Sartre, 2014, p. 7).

Después de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo se traslada a Francia y se da a conocer como una doctrina filosófica al mismo tiempo que como una expresión literaria. Jean Paul Sartre (1905-1980), se vuelve el representante principal del existencialismo francés y junto a Gabriel Marcel y Albert Camus abanderan una de las expresiones filosóficas y culturales más importantes de la Francia del siglo XX.

Jean Paul Sartre dio a conocer el existencialismo como disciplina filosófica y social. En 1933, Sartre, se marcha a Alemania para estudiar filosofía y tiene contacto con la fenomenología de Husserl y el existencialismo de Heidegger. En 1949, el francés tiene un acercamiento con el marxismo. Estos tres sistemas filosóficos influyen de manera significativa en la configuración definitiva de su pensamiento y su escritura.

Algunas obras de la bibliografía sartriana son: *Las moscas* (1943), *A puerta cerrada* (1944) y novelas como *La náusea* y *El muro* (1939). Sin embargo, hay dos publicaciones en

las que establece los principios de su propuesta existencialista y de su pensamiento respectivamente. El primero fue una conferencia ofrecida por el filósofo en la ciudad de París el 29 de octubre de 1945, la cual más tarde se transcribió y publicó en 1946 bajo el nombre de *El Existencialismo es un Humanismo*, y el segundo, es un libro titulado *El Ser y la Nada* (1943). En éste, Sartre expone su idea del existencialismo y hace mención de sus conceptos principales: la *Libertad*, la *Nada*, la *Náusea*, el *Ser*, la *Angustia* y el *Miedo*.

Definiremos el existencialismo de Sartre desde el punto de vista que él mismo ofrece a su análisis de la existencia. En su libro *El Existencialismo es un Humanismo* Sartre (s.f.-b) dice que: “entendemos por existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana”. (p. 1). El pensamiento existencial, desde la perspectiva sartreana, motiva a la acción y desprecia por completo la indiferencia y la inactividad. “El quietismo — dice Sartre —, es la actitud de la gente que dice: Los demás pueden hacer lo que yo no puedo. La doctrina que yo les presento es justamente lo opuesto al quietismo, porque declara: Sólo hay realidad en la acción”. (Sartre, s.f.-b, p. 11). Solo a través de la acción es que el hombre puede existir.

En la conferencia citada anteriormente llama la atención la pregunta que el propio Sartre se hace respecto de su propuesta filosófica. El francés se pregunta ¿por qué llama humanista al pensamiento existencialista? Y responde:

Humanismo porque recordamos al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente como humano. (Sartre, s.f.-b, p. 19)

Es decir, la única forma en que el hombre puede comprenderse y, en consecuencia, comprender su existencia es a través de sí mismo. Aún los objetos que están fuera de sí, son usados en razón de la propia comprensión del sujeto y para la satisfacción de sus necesidades

existenciales. El existencialismo sartreano no considera al hombre conciencia de sí sino posibilidad. En ese sentido, Sartre, retoma por completo el concepto heideggeriano de posibilidad en la existencia del ser, según el cual, el ser siempre está por ser. El *Da-sein* está siempre a la espera del *Mit-sein* y no se conforma con él. Según Sartre, el hombre nace libre y esa libertad le permite elegir siempre de entre todas sus posibilidades de ser la que más le convenga como lo podemos notar en la siguiente cita:

Es libertad absoluta en el sentido de que cada uno de sus actos es siempre absolutamente original, porque no depende de motivo alguno y, por consiguiente, no está ligado con su pasado, sino que se justifica únicamente con la continua proyección que el hombre hace de sí mismo hacia el futuro. (Bobbio, 1997, p. 87).

La proyección que hace el hombre de sí mismo es precisamente esa suma de posibilidades que se van apareciendo ante él y que asume libremente. El hombre toma decisiones conforme a lo que quiere ser sin depender, *a priori*, de ninguna razón o motivo más que la del beneficio de sí mismo.

Otro término importante dentro del existencialismo sartreano es, la *Nada*. La *Nada* es el origen y el fin de la existencia del hombre. Para Sartre, la existencia es el autoconocimiento, es la posibilidad de tener conciencia, es estar en situación sin reducirse únicamente a ese momento. Sartre diferencia dos formas del ser, el *ser-en-sí* y el *ser-para-sí*. El *ser-en-sí* es estar consigo mismo, es evidente que el ser únicamente puede ser sí mismo y no puede mantener una relación profunda con lo que no es. El *ser-para-sí*, en cambio, es cuando el ser trasciende su *ser-en-sí* y se vuelve posibilidad. La *Nada* es el punto medio entre esos dos estados y, en tanto punto medio, un aspecto problemático para la existencia.

Teniendo en cuenta estos dos términos y el hecho de que Sartre indica que el hombre no existe por otra razón más que para sí, podemos abordar el tema religioso que también menciona el filósofo francés dentro de su pensamiento. Jean Paul Sartre es el único de los autores, hasta ahora mencionados, que se alejan del concepto metafísico de Dios. Por esto

mismo, muchas veces se cree en su propuesta existencialista como un pensamiento ateo. Sin embargo, Sartre jamás niega de forma tajante la existencia de Dios, como lo podemos comprobar a continuación:

El existencialismo ateo que yo represento es más coherente. Declara que si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre, o como dice Heidegger, la realidad humana. (Sartre, s.f.-b, p. 3)

Para Sartre el hombre debe dedicarse a la búsqueda del sentido de su existencia, la cual le llevará a la *Nada*. Por eso, el hombre no puede detenerse o determinarse por cuestiones metafísicas. El Dr. Adalberto García de Mendoza nos explica que para Sartre:

No hay necesidad de sostener la existencia de Dios, ni tampoco la realidad del ser. Todo debe conducir a la presentación y estimación de la existencia humana y a la búsqueda del contenido de dicha existencia que es nada menos que la Nada. (Mendoza, 1948, p. 244)

El fin último del hombre no debe estar basado en el reencuentro con Dios, sino consigo mismo. Cuando Sartre considera el alejamiento de la noción metafísica de Dios lo hace para darle el hombre el control sobre sus decisiones y su existencia. Establece que es importante que Dios exista para marcar ciertos valores y morales en la sociedad, pero Dios no es el fin, el fin es el ser mismo. Dios deja de ser la esperanza de salvación de los errores o pecados que cometa el ser. Si Dios no existiese las posibilidades de existencia se multiplican: el hombre comienza a ser.

La *Nada* es entonces el inicio de la existencia. Antes y después de la existencia no hay nada. “Antes de que ustedes vivan, la vida no es nada, les corresponde a ustedes darle un sentido, el valor no es otra cosa que este sentido que ustedes eligen”. (Sartre, s.f.-b, p. 19). La existencia del hombre depende, únicamente, de lo que él mismo proyecta a futuro. Pero el hombre sartreano sabe que su vida viene de la *Nada* y que después de esa vida no lo espera una salvación divina, sino la *Nada* misma. Estas implicaciones de la *Nada*, la libertad y que

la vida del hombre dependa únicamente de sí mismo provocan en el hombre del existencialismo sartreano un sentimiento de angustia.

Cada vez que el ser deba tomar una decisión la sensación de angustia aparece. ¿Es la decisión correcta? ¿Cómo me afectará en el futuro? ¿De qué forma afectará a los que me rodean? El hombre, en el pensamiento sartreano, es consciente de sus decisiones y las implicaciones que éstas tendrán sobre su vida. Retomamos así las *Situaciones límite* de Jaspers. Como ya explicamos anteriormente, no todas las situaciones tienen el mismo impacto sobre nosotros, por lo que las decisiones que se tomen tendrán el mismo peso sobre el ser. El tomar decisiones en una *Situación límite particular*, supone un momento de presión ante la decisión, al igual que en Jaspers, en Sartre, “el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es, por lo tanto, más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida” . (Sartre, s.f.-b, p. 11).

Ahora bien, ¿por qué importan las implicaciones que puedan tener las decisiones que respecto de sobre otros tengan implicaciones si el ser vive únicamente para sí mismo? Kierkegaard, Heidegger y Jaspers han dicho que el hombre puede y debe vivir en sociedad. Sartre hace hincapié en esto: “el otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo”. (Sartre, s.f.-b, p. 14). Por ejemplo, en su obra de teatro *A puerta cerrada* (1944), Sartre, deja claro un concepto: el infierno son los otros. La obra trata de la llegada de tres personas muertas a una habitación en la que cada una tiene asignado un lugar. Durante su estancia en la habitación pueden ver el mundo y cómo las personas que los rodeaban toman su partida. Sin embargo, en cierto punto de la historia, estos tres sujetos se dan cuenta de que están en el infierno y que su castigo es no poder verse por sí mismos, ni espiritual ni físicamente, pues dentro de la habitación no hay espejos. La única forma de identificarse es por los otros.

INÉS.—(Lo mira sin miedo, pero con inmensa sorpresa.) ¡Ah, ya sé! (Una pausa.) ¡Espere! Ya lo he comprendido. ¡Ya sé por qué nos han puesto juntos! ¡Ya lo sé!

GARCIN.—Tenga cuidado con lo que va a decir.

INÉS.—Van a ver cómo es una tontería, ¡una solemne tontería! No tenemos tortura física, ¿verdad? Y, sin embargo, estamos en el infierno. Y nadie tiene que venir. Nadie. Estaremos nosotros solos y juntos para siempre, ¿no? En resumen, aquí falta alguien: el verdugo.

GARCIN.—(A media voz.) Ya lo sé, sí.

INÉS.—Es fácil, han hecho economías en el personal; eso es todo. Los mismos clientes hacen el servicio, como en esos restaurantes cooperativos.

ESTELLE.—¿Qué quiere decir?

INÉS.—El verdugo es cada uno de nosotros para los demás. (Una pausa asimilando la noticia). (Sartre, s.f.-c, p. 14).

Trasladando el diálogo a la realidad, podemos ver que el ser depende de los demás para validar su existencia. Mientras el hombre se reconoce a sí mismo, reconoce al otro. Sabe lo que es y por tanto lo que no es, y viceversa, al reconocer a otro ve lo que él mismo es. Por consiguiente sabe lo que no es. Esto de alguna manera puede ayudarle en su toma de decisiones. Si él mismo sabe lo que es el otro, puede saber lo que no quiere llegar a ser. Recordemos que el hombre sartreano es un proyecto, una posibilidad.

Entonces, la posibilidad hace recaer sobre el ser la responsabilidad de su presente y su futuro. La existencia precede a la esencia. La esencia construye el ser en base a sus actos, en base a la elección de sus posibles. El hombre sartreano sabe que no hay nada que lo preceda ni quién lo salve. El hombre, para Sartre, no busca la salvación divina, busca únicamente su realización personal y presente. Es por eso que la sensación de angustia lo ataca eventualmente. Al sentir esa responsabilidad por sus actos y por su relación con el mundo y el otro, el hombre entra en contacto con la angustia. Al igual que en Kierkegaard, Heidegger y Jaspers, en Sartre, la sensación de angustia nace frente a la decisión. El francés llama a este estado de la existencia: *Náusea*.

La *Náusea* es el elemento básico para la existencia del hombre. Es el momento exacto en el que éste es consciente de su existencia y su relación con el mundo. Es consciente del *Da-sein* y del *In-der-welt-sein*. Esos momentos en que la *Náusea* aparece son los que prueban

al hombre su finitud y su estado en el mundo. Para describir esta sensación nauseabunda, Sartre, escribió una novela homónima a forma de diario en la que narra la vida de Antonine Roquentin quién vive en Bouville, una ciudad imaginaria. Su vida pasa alrededor de su trabajo en un libro y sus visitas a los cafés, la biblioteca de la ciudad y sus paseos por la misma. En el diario, el personaje principal narra los eventos cotidianos de forma minuciosa, expresa su sentir ante todo lo que pasa, es consciente de la vida y del mundo, del sin sentido en el que viven todos. Cuando Antonine experimenta la *Náusea* evidencia una falta de sentido vital.

Antonine representa, en el texto sartreano, al hombre capaz de ver su existencia más allá de la religión y las normas sociales. Esto nos permite observar que el sentimiento de la *Náusea* no es intrínseco al sujeto, sino a la existencia. El hombre se enfrenta con la *Nada* por la libertad en esa condición. En este sentido, Antoine relata su primer encuentro con la *Náusea*:

Algo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria o una evidencia. Se instaló solapadamente poco a poco; yo me sentí algo raro, algo molesto, nada más. Una vez en su sitio, aquello no se movió, permaneció tranquilo y pude persuadirme de que no tenía nada, de que era una falsa alarma. Y ahora crece. (Sartre, 2014, p. 15).

El protagonista no entiende qué le ha pasado, sabe que algo sucedió, y a partir de esa experiencia, comienza a percibir el mundo de manera distinta: “Entonces me dio la *Náusea*. [...] veía girar lentamente los colores a mi alrededor; tenía ganas de vomitar. Y desde entonces la *Náusea* no he abandonado, me posee”. (Sartre, 2014, p. 31)

La *Náusea* es entonces un estado de la conciencia, el cual no es fácil de describir por el personaje de Antoine. Sin embargo, ya mencionamos anteriormente que cuando el ser se enfrenta ante una decisión, ante la *Nada*, tiene un sentimiento de angustia. La *Náusea* es el estado que toma la conciencia ante estas situaciones, por lo que la *Náusea* se puede traducir de forma más específica en angustia. Sin embargo, Sartre, en *El Existencialismo en un*

Humanismo, establece tres sentimientos básicos que derivan de estas situaciones en las que se puede encontrar el hombre: angustia, desamparo y desesperación. Respecto de la angustia

Sartre refiere:

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad. (Sartre, s.f.-b, p. 5)

El desamparo, por otro lado, hace referencia al abandono de la creencia de Dios como mencionamos anteriormente. Cuando el ser se ve abandonado a su propio criterio de decisión, el desamparo aparece .

Finalmente, la desesperación:

Quiere decir que nos limitaremos a contar con lo que depende de nuestra voluntad, o con el conjunto de probabilidades que hacen posible nuestra acción. Cuando se quiere alguna cosa, hay siempre elementos probables [...]. A partir del momento en que las posibilidades que considero no están rigurosamente comprometidas por mi acción, debo desinteresarme, porque ningún Dios, ningún designio puede adaptar el mundo y sus posibles a mi voluntad. (Sartre, s.f.-b, p. 10)

Como podemos ver, estas tres situaciones se dan en el momento en que el hombre hace conciencia de su existencia, de la *Nada*, de la *Náusea*. Pero no son solo situaciones, son sentimientos que el hombre tiene. El hecho de que tenga estos sentimientos es la demostración de que su estado de conciencia es diferente, ya no es de indiferencia. La importancia de este tipo de sentimientos asociados a la existencia se verán de manera mucho más clara en el análisis de las fotografías de Katie Joy Crawford que son el motivo básico de este trabajo.

Una vez expuesto este recorrido histórico filosófico podemos, igualmente, entender la filosofía de Jean Paul Sartre como el pensamiento resultante del enfrentamiento del hombre con sí mismo. A partir de esta descripción podemos observar que, por la existencia, el ser en el mundo del hombre se hace conflictivo y su trascendencia inoperante. Consideramos que gracias a esta inadecuación existencial es posible analizar el Trastorno de Ansiedad Generalizada desde una perspectiva sartreana de la angustia dentro de las fotografías de Katie

Joy Crawford. Para llevar acabo nuestro análisis fotográfico, hablaremos a continuación de la fotografía como un medio de expresión de la existencia y de los elementos que la configuran como medio de expresión visual, los cuales servirán para el desarrollo del análisis final.

Capítulo II. Fotografía y Existencia: Hacia un itinerario de la expresión nauseabunda.

La fotografía es el resultado de un proceso de visión y acción, es un medio para la comunicación, es también, el espacio dónde podemos registrar nuestra percepción del mundo en un objeto material. Donis A. Dondis define la fotografía, en su libro *La Sintaxis de la Imagen* (1976), como algo que “constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso” (Dondis, 2007, p. 17). Este objeto de registro manifiesta la relación entre una habilidad con la que nacemos y otra adquirida por experiencia u observación.

Philippe Dubois refiere en su libro *El Acto Fotográfico* (1986) que la fotografía más que una imagen es un acto icónico:

Una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, [...] algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que ese «acto» no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación* (Dubois, 1994, p. 11).

Es decir, el acto al que se refiere Dubois, no consiste en la obturación sino que involucra toda la estructura perceptiva del sujeto; lo cual significa que, el fotógrafo se enfrenta al objeto representado de una manera distinta a la que el pintor lo hace porque, a diferencia de aquel, éste implica la memoria en la construcción de su experiencia. En la fotografía, la imagen y su percepción están ligadas, son correlativas, no pueden existir una sin la otra. De este modo, la expresión fotográfica nos remite de forma inmediata a los objetos concretos y el momento específico en que la percepción se da. Profundizaremos en este punto más adelante.

Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* (1980) intenta encontrar que es lo que hace a la Fotografía ser lo que es. Comienza por buscar que es lo que sabe o conoce de la fotografía y menciona “observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres

emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar” (Barthes, 1989, p. 35) Estos tres pasos o prácticas, como las llama el filósofo francés, existen en dos momentos; antes y después de realizar la fotografía. Barthes dice que la fotografía es un elemento de dos procedimientos enteramente distintos “el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico” (Barthes, 1989, p. 36). Aquí podemos ver la conjunción de ambas citas en las que primeramente el fotógrafo pasa por los tres pasos para llegar a la formación de la imagen a través de la cámara y, posteriormente al proceso físico, el cual, lleva a la fotografía a existir y ser contemplada por el espectador quien ahora hará el proceso de hacer, experimentar y mirar. Barthes no se refiere con hacer al acto de realizar una acción, más bien a la acto de ver, de que el espectador se acerca a ver la fotografía, experimenta alguna catarsis y después la mira, comienza a ver los detalles y a leer todo lo que la fotografía pretende comunicar.

Dentro de la fotografía, o del proceso de mirar una fotografía, Roland Barthes cree que existe un interés por ella. A este interés le asigna la palabra en latín *studium* “que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio» , sino la aplicación a una cosa [...]. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías” (Barthes, 1989, p. 58). Es decir, el *studium* no es el estudio de la fotografía o de una fotografía específicamente, sino el interés personal general por ella, es decir, el interés lleva a alguien a verla.

Sin embargo, el filósofo francés menciona que dentro de cada fotografía existe otro elemento, el cual no se ve de forma consciente y divide el *studium*, a este elemento le llama *punctum*. “El *punctum* en una foto es ese azar que en ella me despunta” (Barthes, 1989, p. 59), es ese elemento, ese detalle dentro de la fotografía que llama la atención del espectador, es el que hace que una fotografía sea interesante más allá de su contenido general, sino que

hay ese punto dentro de ella que atrae toda la atención. Barthes dice en la *La cámara lúcida* que el *punctum* tiene dos fuerzas expansivas; la primera se da cuando la fotografía se sobrepasa a sí misma, reconocemos un lugar y somos transportados a ese lugar (Barthes, 1989). El *punctum* nos remite a otra cosa más allá de lo que está representado en la fotografía. El francés, describe la segunda fuerza diciendo: “cuando, paradójica, aunque permaneciendo como «detalle», llena toda la fotografía” (Barthes, 1989, pp. 83-84).

El *punctum* como ya dijimos, es un detalle que notamos en la fotografía el cual es posible que no fuera intencional. Cuando vemos una fotografía y podemos definir qué es lo que llama nuestra atención es solo un trastorno dentro de ella, es decir, algo obvio que no encaja en la foto; cuando algo punza dentro de su mente pero no puede definir el porqué, entonces el sujeto está frente a un *punctum*.

Por inmediato, por incisivo que fuere, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno).

[...]

Una última cosa sobre el *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que *sin embargo está ya en ella* (Barthes, 1989, pp. 93-94).

Así que el *punctum* lo añade el espectador al darse cuenta de su existencia, al buscarlo y quizá con éxito encontrarlo. Ese elemento llamativo está ahí, dentro de la fotografía esperando ser reconocido. Sin embargo, hemos de mencionar la existencia de un tipo de fotografía a la que Barthes llama *fotografía unaria*. Esta expresión fotográfica es la más conocida. Es aquella que capta la realidad sin alterarla, es una fotografía que no tiene ese *punctum* (Barthes, 1989). Es decir, llama la atención del espectador pero no tiene un *punctum* que desborde y capte la atención del todo. Cuando Barthes habla de la *fotografía unaria*, la describe como las fotografías de reportaje; “nada de *punctum* en esas imágenes: choque sí [...] pero nada de trastorno” (Barthes, 1989, p. 77).

Hasta aquí hemos descrito elementos que Barthes establece como formadores del discurso fotográfico. Empero, la fotografía, para ser creada, obliga al fotógrafo a tomar la decisión de crear dicha imagen. En su libro *On photography* (1973), Söntag (2005) afirma “Fotografiar es otorgar importancia” (p. 22). El acto de fotografiar es entonces parte de un proceso de categorización. El fotógrafo selecciona aquella parte de su visión que resulta lo suficientemente importante para ser fotografiado. Sin embargo, tal como lo menciona Söntag (2005): “ningún momento es más importante que cualquier otro momento; ninguna persona es más interesante que cualquier otra persona” (p. 22), por eso el fotógrafo es el que hace esta categorización en base a su experiencia *a priori*, en sus emociones o sentimientos, en el momento en que se encuentra y la visión del mundo que dicha situación le proporciona.

Roland Barthes dice que el fotógrafo, al crear una fotografía, desafía las leyes de lo que normalmente llama nuestra atención.

El fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace «sorprendente» a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada (Barthes, 1989, p. 68).

Es decir, una imagen es llamativa, en primera instancia, porque queremos saber el motivo por el cual fue tomada. De este modo, comenzamos el proceso de ver para encontrar un porqué. Es así como, la fotografía, no solo desafía las leyes de lo interesante, sino además define los parámetros que constituyen lo agradable.

Susan Söntag (2005) afirma que “la cámara es una especie de pasaporte que aniquila límites morales e inhibiciones sociales, liberando al fotógrafo de toda responsabilidad hacia las personas fotografiadas” (p. 33). La cámara da al fotógrafo el poder de introducirse en diferentes ámbitos de la vida sin ser notado porque permite al portador entrar y salir de la vida y de las situaciones de las personas sin ninguna responsabilidad de hacer algo al respecto. Es decir, puede entrar a los campos de refugiados y mostrar la realidad dentro de

ellos pero no está obligado a realizar algún cambio, gracias a su cámara podrá entrar y salir de ese mundo sin dejar nada tras de sí.

Este poder que obtiene el fotógrafo por la obturación puede usarlo en diferentes formas. Susan Söntag (2005) afirma al respecto: “y allí estaba la vida diaria, con su interminable oferta de rarezas - si uno tiene el ojo para verlas. La cámara tiene el poder de tomar a las llamadas personas normales de tal manera que se vean anormales” (p. 27). La escritora estadounidense se refiere a esta posibilidad porque considera que la cámara saca a las personas de su entorno para colocarlas dentro de un marco, un encuadre que no les es propio. De este modo, aunque parezcan normales, serán distinguidas de entre la multitud para ser fotografiadas. Así, el espectador adquiere, por el poder conferido al fotógrafo por la cámara, la posibilidad de ver a esa persona más detenidamente y entonces sentir que lo que era normal a primera vista ya no lo es.

Söntag (2005) sostiene que “el fotógrafo elige la rareza, la persigue, la enmarca, la revela, la etiqueta” (p. 27). Un fotógrafo no solo busca captar un momento, busca aquello que no vemos o no queremos ver, elige la rareza entre la multitud camuflada en el entorno. Por la fotografía, aquello que está frente a nosotros no pertenece más al contexto del que surge, lo transgrede. “La fotografía – dice Söntag (2005)–, siempre ha estado fascinada por las alturas y profundidades inferiores sociales (violencia, la miseria social)” (p. 42). Si tal como lo considera la escritora norteamericana, la fotografía capta los extremos de los excesos sociales es porque, con frecuencia, nos enfrentamos a fotografías que revelan una realidad vinculada a la miseria, el dolor, a la evidencia de las diferencias sociales que ha provocado el aparato económico mundial. La realidad está ahí para ser captada, el efecto que produce la fotografía no es ajeno a la condición social o económica de la que ésta nace, sino que captarla, juzgarla por medio de la fotografía es una expresión de la voluntad. Pero para lograr una foto, para

encontrar esas rarezas, según Barthes no se trata solo de perseguirlas. Por el contrario, Barthes (1989) confirma el hecho, según el cual, “la videncia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí” (p. 86). Esa agudeza que tiene el fotógrafo no se obtiene únicamente observando el entorno, se adquiere, principalmente, estando ahí, estando en el mundo.

Cuando nos conmovemos con algo por la fotografía, lo hacemos porque nos preguntamos por la motivación del fotógrafo al hacerla y porque, por ella, podemos adentrarnos en un mundo distinto por extraño y por ajeno al nuestro. La rareza frente a la que nos encontramos resalta la belleza o la fealdad de algo de lo que somos partícipes de sí por el discurso fotográfico. Lo anterior nos permite aceptar, con Sontag, que el fotógrafo se dedica a buscar vivencias, a exponer su idea de realidad exteriorizando su visión del mundo. “Está siempre tratando de colonizar nuevas experiencias o encontrar nuevas maneras de ver los objetos familiares - de luchar contra el aburrimiento” (Sontag, 2005, p. 33). El lector únicamente trata de entender el mensaje en base a la codificación que pueda encontrar dentro de la fotografía y verá esa expresión de la experiencia que aquel tuvo la cual ha decidido plasmar a través de la imagen.

Para Sontag, hay dos tipos de fotógrafos: “los científicos hacen un inventario del mundo; los moralistas se concentran en casos difíciles” (Sontag, 2005, pp. 45-46). Los llamados científicos son los que simplemente toman fotografías sin una intención específica, es decir, con la finalidad de capturar la realidad. Dubois considera que éstas son fotografías sin significación y dice que en ellas, se “afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa [...] pero no nos dice nada sobre el *sentido* de esta representación; no nos dice «esto quiere decir tal cosa»” (Dubois, 1994, p. 50). Por otro lado, los fotógrafos moralistas, se enfocan más en el mensaje, en mostrar una realidad que algunas veces está escondida a

nuestros ojos, buscan exhibir partes de la realidad que si bien están ahí no somos capaces de ver o no decidimos observar de la realidad. En cambio, Barthes coincide en la existencia de una duplicidad pero más bien de una dualidad que existe inerte en la fotografía. El filósofo francés dice lo siguiente:

Así, pues, desde aquel momento debía consentir la mezcla de dos voces: la de la trivialidad (decir lo que todo el mundo ve y sabe) y la de la singularidad (hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo me pertenecía a mí) (Barthes, 1989, p. 120).

Tomando en cuenta lo que dice Söntag y Dubois, el fotógrafo científico crea fotografías triviales, muestra lo que se ve y sabe. En cambio el moralista se centra en la singularidad de su experiencia, en mostrar aquello que, aunque pudiese saberse conocido, se mantiene escondido y lo saca a la luz.

Esta forma de revelar la realidad, de articular el sentido, provoca que pensemos en la fotografía de la misma manera en que lo hace Söntag cuando considera que la cámara es un arma. El fotógrafo dispara porque, en su búsqueda de la simbolización de la realidad que opera por el acto fotográfico, se convierte en “una versión armada del solitario caminante reconociendo, acechando, cruzando el infierno urbano, el paseando voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de voluptuosos extremos” (Sontag, 2005, pp. 42-43). La meta del fotógrafo fue siempre la de crear imágenes idealizadas en las que pudieran captar lo bello. Empero, es importante decir que dentro de esas imágenes se encuentra retratado un mundo alterno, una realidad que parece diferente a la nuestra.

De este modo, el fotógrafo, crea una visión de la realidad que va más allá de la idea. Es por eso que, tal como lo advierte Roland Barthes, cuando vemos una fotografía en realidad no vemos la fotografía: “sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos” (Barthes, 1989, p. 32). Lo que en realidad nos importa de ella es su contenido, lo que fue retratado, el objeto o la

persona que aparecen dentro de ella. La fotografía *per se* no nos interesa, nos llama la atención ese objeto que fue extraído de su realidad para ser el elemento de la imagen. Barthes, tomando en cuenta la propuesta semiológica estructuralista, llama a dicho objeto «referente fotográfico». Según el crítico francés

Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objeto y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto” (Barthes, 1989, pp. 120-121).

Es decir, la pintura, a diferencia de la fotografía que obligatoriamente necesita que el objeto a fotografiar esté presente en el momento de su creación, puede representar un objeto que está simplemente en la memoria y, por tanto, es posible que parte de su esencia se pierda al ser representada. Por el contrario: “La fotografía –advirtió Susan Sontag (2005)–, conlleva inevitablemente una cierta condescendencia de la realidad. De ser “allá afuera”, el mundo viene a ser “dentro” de las fotografías” (p. 63).

Ahora bien, en su proceso de apropiación del mundo, la fotografía realiza una codificación de los objetos y lo hace, en principio, para convertir un mundo tridimensional, en el que no solamente vemos sino que también escuchamos y sentimos, en una imagen puramente visual. Dubois menciona que en el proceso del registro fotográfico, primero elegimos el ángulo de visión; “a continuación, la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional y [...] por fin, la fotografía aísla, un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual” (Dubois, 1994, p. 35). De este modo, los objetos pasan de ser tridimensionales a tener únicamente dos dimensiones. Nosotros captamos la tridimensionalidad de los objetos gracias a la luz, al desarrollo de luces y sombras. Sin embargo, cuando el objeto pasa a la fotografía se vuelve bidimensional. Es decir, seguimos captando esa tridimensionalidad gracias a nuestro conocimiento previo y

porque podemos ver en la foto la proyección de sombras, pero el volumen es reducido y lo reconocemos gracias a una evocación del mismo. En esto consiste la referencialización que opera en la fotografía.

Este proceso trae consigo la operación de la relación entre el objeto y el fotógrafo, y hace que la fotografía, que posteriormente se volverá ella misma objeto, signifique. En su libro *Lo obvio y lo obtuso* (1982), Roland Barthes confirma esta relación cuando dice que: “la foto, además de ser un producto y un medio, es también un objeto, dotado de una autonomía estructural; sin pretender en absoluto la escisión entre el objeto y su uso” (Barthes, 1986, p. 12). Para nosotros, partiendo de la propuesta de Barthes, la fotografía en tanto objeto tiene su propia estructura pero no pierde de vista la función final por la cual fue creada.

Además, en *La cámara lucida*, Roland Barthes vuelve sobre el acto fotográfico y confirma que de una fotografía en realidad existen dos, la del fotógrafo, a quien Barthes llama *Operator*, y la del espectador o *Spectator*. El filósofo francés dice lo siguiente:

Me parecía que la Fotografía del *Spectator* descendía esencialmente, si así se puede decir, de la revelación química del objeto y que la Fotografía del *Operator* iba ligada por el contrario a la visión recortada por el agujero de la cerradura de la *cámara obscura* (Barthes, 1989, pp. 36-37).

Según Barthes, el *Operator* crea una fotografía según su visión a través del agujero de la cámara, y el *Spectator* crea la suya cuando ve la fotografía. El acto de lectura se desarrolla a partir de aquellos aspectos pragmáticos que el *Spectator* tiene de aquello que se revela sobre el papel. Es decir, a partir de su contexto y el de la imagen. Al respecto, Roland Barthes(1989) menciona:

el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el «choque»; puesto que el «choque» fotográfico (muy distinto del *punctum*) no consiste en traumatizar como el revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello (p. 65-66).

La noción de «choque» que propone Barthes refiere a la posibilidad de entender cómo opera el momento en que el fotógrafo u *Operator* ve la imagen y decide fotografiarla. Entonces,

saca de la realidad esos objetos o personas y hace ver, incluso a los protagonistas de la foto, lo que sucedía, lo que pasaba a su alrededor sin que ellos mismo se dieran cuenta de lo que estaban siendo partícipes. Ahora bien, el *Spectator*, no solo ve la fotografía, crea una idea a través de ella, se remite a los referentes fotográficos. Sin embargo, Barthes dice que no basta solo con ver una fotografía sino que, es necesario ser subjetivos al verla.

En el fondo- o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. [...] La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar a la imagen en silencio) (Barthes, 1989, pp. 93-94).

La importancia de la subjetividad cuando nos enfrentamos a una fotografía, deriva en una sola condición: el grado de veracidad. Dondis (2007) afirma, en este sentido, que “la fotografía tiene una característica que no comparte con ningún otro arte visual: la credibilidad. Normalmente se piensa que la cámara no puede mentir” (p. 195). Dubois (1994) reitera la condición portadora de veracidad de la fotografía cuando afirma: “la foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver” (p. 20). Anteriormente aludimos a esta condición de ser vehículo de la credibilidad respecto de la fotografía cuando hablamos del referente fotográfico. La fotografía no puede existir sin un objeto que se retrata porque dicha credibilidad reside en el objeto remitido, éste no permite la duda. Lo que vemos en la fotografía existió o existe en algún lugar y durante un espacio de tiempo.

Debido a la naturaleza de la fotografía, lo que aparece en ella es solo un fragmento de la realidad total. Esto obliga al espectador a generar un juicio, únicamente bajo el supuesto de lo que puede ver pero no a todo el contexto referido. La fotografía muestra, entonces, una parte de la totalidad, una visión, algo en específico que el fotógrafo quiere mostrar, pero no por fuerza todo el contexto. Al respecto Barthes (1989) considera que la fotografía...

[...] es indiferente a todo lo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma; los artificios, raro, que permite no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía solo es laboriosa cuando

engaña. [...] La fotografía jamás miente o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (p. 134).

De este modo, con la reducción de la realidad que hace la fotografía, su sentido puede ser alterado y puede mentir. Sin embargo, el valor de credibilidad que se le otorga está justificado porque, si el referente fotográfico existe, la foto no miente sobre la existencia.

Ya mencionamos anteriormente que el fotógrafo busca entre la gente aquello que se diferencie del común mientras pasa desapercibido. Algo que está presente, ante nuestros ojos, pero que muchas veces no vemos. Susan Söntag (2005) establece que “la miseria social ha alentado a los acomodados a hacer fotografías, la más suave de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos” (p. 42). Es decir, documenta la realidad pero no la que está a plena vista sino la que hay que buscar, aquella realidad que está oculta y sin embargo, siempre ha estado ahí. El fotógrafo resalta esos detalles de la realidad. Lo que el fotógrafo intenta hacer, dice Susan Söntag, es conquistar nuevas experiencias, busca formas de ver los objetos y los momentos de una forma diferente por eso “está siempre intentando colonizar nuevas experiencias o encontrar nuevas formas de ver los objetos familiares - de luchar contra el aburrimiento” (Söntag, 2005, p. 33).

Durante la creación de la fotografía, creamos también una realidad alterna. Cuando la fotografía realiza ese proceso de apropiación del mundo, y transporta a los objetos a su estado bidimensional, crea un mundo paralelo. Es decir, copia la realidad y crea una nueva dentro de la imagen. Debido a esta creación operada por el disparo, en la fotografía existen dos realidades y por tanto dos temporalidades. Söntag considera que la fotografía hace esto para proteger la realidad porque en ella se “implica cierta condescendencia por la realidad. De estar “afuera”, el mundo para a estar “dentro” de las fotografías” (Söntag, 2005, p. 63). Sin embargo, la creación de una nueva realidad solo puede denotar una cosa: que lo real no es

suficiente. Las fotografías nos conectan con el mundo, se aferran a nosotros para seguir existiendo e intentan que aceptemos la realidad, pero el fotógrafo se escapa, secciona esa y crea una alternativa al sentir que su realidad no es suficiente.

Ahora bien, dentro de esa fotografía los objetos son inmóviles, dice Barthes que esta es una característica de la fotografía pero no se refiere a que no se muevan. “Quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego” (Barthes, 1989, p. 95). Entonces, tenemos la fotografía delimitada por sus propios límites físicos pero, gracias al *punctum* es que todo lo que está dentro de ella puede salirse, puede sobrepasar esos límites, como ya habíamos mencionado anteriormente cuando hablábamos de las fuerzas expansivas del *punctum*, siendo la primer fuerza el reconocimiento un lugar o una situación a la que somos transportados por ella. La fotografía se sobrepasa, entonces, y todo lo que estaba dentro de ciertos límites se desborda.

Sin embargo, seguimos teniendo el problema de que, a pesar de ser una copia de lo real que pueda remitirnos a un lugar o momento específico y aunque crea una realidad alterna “lo que la Fotografía produce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo” (Barthes, 1989, pp. 28-29). Cuando vemos una fotografía nos remitimos al espacio-tiempo específico del fotógrafo, pues solo desde su perspectiva la cámara capta ese momento y nos ofrece la certeza de que aquello que sucedió se repetirá infinitamente gracias a la representación del referente real. Barthes identifica esta relación del espacio y el tiempo en la fotografía en *Lo Obvio y Lo Obtuso* y establece:

Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo [...] en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. Sólo a nivel de este mensaje denotado o mensaje sin código se comprende plenamente la *irrealidad* real de la fotografía; su irrealidad es la de su *aquí*, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión [...] y su realidad es la del *haber estado ahí* (Barthes, 1989, p. 40).

La imagen nos muestra un *aquí y ahora*, que pertenece al *haber estado ahí*, a la evocación que se construye por la historia que la fotografía supone. En *La Cámara Lucida*, Barthes (1989) considera: "la historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella" (p. 105). Esta conjunción entre el *aquí y ahora* y el *haber estado ahí* es, tal como lo afirma Barthes, la esencia de la fotografía: su *noema*:

El nombre del noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido», o también: lo Intratable. En latín [...] esto se expresaría sin duda así: «*interfruit*»: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es a lo que quiere decir el verbo *intersum* (Barthes, 1989, p. 121).

Este *noema*, confirma lo que hasta ahora hemos establecido, aquello que aparece en la fotografía ha existido y que ha sucedido una única vez en el tiempo, ha estado absolutamente presente pero ha sido desplazado. Entendemos que el tiempo, para el caso de la fotografía, transcurre en distinta forma y que, no obstante, aquello que ha sido fotografiado se repite en un tiempo futuro dentro de ella. Barthes compara esta condición de la fotografía con el cine, para decir que tienen una constitución equivalente. El francés considera que "Sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí" (Barthes, 1989, p. 138). En el cine, el referente tiene la misma finalidad que en el mundo real: existir y desaparecer. La imagen en el cine existe y se va, el tiempo transcurre para ella. El autor de *La cámara lucida* establece con respecto al tiempo filmico,

Al igual que el mundo real, el mundo filmico se encuentra sostenido por la presunción de «que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el mismo estilo constitutivo»; mientras que la Fotografía rompe con el «estilo constitutivo» (y de ahí el asombro que produce); *no hay futuro en ella*" (Barthes, 1989, pp. 138-139).

A diferencia del cine, que es una sucesión de fotos a través de las cuales se constituye un todo, la fotografía representa, por si misma el todo, por ello, lo único que importa es el tiempo que sucede dentro de ella.

Hemos hablado de la creación de una realidad alterna y de la dilatación del tiempo a través de la fotografía, de la forma en que un objeto puede hacer que aquello que sabemos irrealizable, sea posible. Susan Söntag refiere a una empresa surrealista de la fotografía cuando considera que “El surrealismo está en lo más profundo de la empresa fotográfica: en la propia creación de un mundo duplicado” (Söntag, 2005, p. 40). Como sabemos, uno de los propósitos del surrealismo era expresar el «subconsciente», escapar de la realidad para escuchar lo que está en lo profundo del ser. La idea de capturar el tiempo en una fotografía es totalmente una idea del «subconsciente», una ilusión que decidimos hacer consciente y creer. Es cierto que un momento puede ser fotografiado, sin embargo, ni la esencia de ese momento ni el tiempo serán detenidos, por eso, el surrealismo fotográfico se exterioriza mediante la creación de una realidad que capturó y mostró lo que deseamos de la realidad, una visión subconsciente de la misma.

Söntag considera que al momento de tomar la foto, esa misma ya es pasado y afirma, con ello, que “la contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero” (Söntag, 2005, p. 62). Esta insistencia en la reproducción del momento y la detención del tiempo, solo nos recuerda que, al final, todo es transitorio y tiene fecha de término. Es quizá por eso, que el fotógrafo insiste en su creación de un mundo alterno pues su realidad no es suficiente, no cumple con los parámetros que pide el subconsciente, duplica el mundo, intenta extender el tiempo y la realidad, la imagen surreal se hace presente por la fotografía. Sin embargo, dicha condición surreal es una condición óptica de la fotografía, es decir, ésta es surrealista *per se*. Para Söntag, una fotografía vetusta es surreal para nosotros porque contiene “Momentos de

tiempo perdido, de costumbres desaparecidas” (Söntag, 2005, p. 41). Por la fotografía asistimos a un recuerdo visual, a un espectro mental. Al ver una imagen viajar de la mano del tiempo evocamos los referentes y, de ser posible las sensaciones que vivieron cuando ésta tomó forma.

Cuando Roland Barthes asume, en *La Cámara Lucida*, que la Fotografía es la forma moderna de asumir la muerte lo hace porque considera que “es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida” (Barthes, 1989, p. 142). La Muerte está presente en cada instante, al fotografiar un momento se expresa, en forma yuxtapuesta, la muerte del mismo. Hablábamos anteriormente de la historia que se representa en la fotografía y de que crea una dilatación del tiempo real, sin embargo, Barthes (1989) considera que en realidad “en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir” (p. 147). Según esta afirmación, la fotografía no muestra la vida, sino la muerte de algo. No extiende la vida del objeto, remarca el fin de su existencia en tanto objeto, no en tanto imagen. Por ello, en el retrato, al tomar la fotografía el sujeto se vuelve objeto y la identidad no es sino que se figura porque en la foto-retrato:

Es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (Barthes, 1989, pp. 41-42)

El trabajo del fotógrafo es hacer que el *Yo* que aparece en la fotografía no sea el *Yo* actual sino la existencia de una posibilidad que se extiende entre quien *se es*, quien *se cree ser* y quien *se espera ser captado* (Barthes, 1989).

Anteriormente, hablábamos del poder que la cámara otorga al fotógrafo, de la posibilidad que éste elige frente a lo que quiere retratar. Además, hemos hecho notar que la fotografía puede derivar en la representación de nuestra identidad. Consideramos que por

ello, Roland Barthes (1989) piensa en la extracción metafórica de la existencia por la imagen cuando dice: “mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen –mi imagen– va a nacer” (p. 38). En opinión del francés, gracias al fotógrafo el *Yo* puede saberse existente, porque, en el sentido de la figuración de la que hablamos anteriormente, la imagen del *Sí mismo* será creada.

Con el retrato, una nueva forma de existencia emerge por el aplastamiento del tiempo que se opera con la apropiación del mundo y del paso del mundo tridimensional al mundo bidimensional de los objetos dentro de la fotografía.

Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro (Barthes, 1989, p. 42).

Si en la fotografía, la Muerte alcanza al sujeto, es porque en ella, la imagen, aparece como representación de la identidad del mismo; representa el instante en que el sujeto deja de lado su humanidad para volverse objeto. Esta imagen expresa al sujeto despojado de lo que lo hace ser y presenta solo un objeto.

Lo máximo a lo que el sujeto retratado puede aspirar es a que la fotografía capte lo que Barthes denomina «aire», es decir, “el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda «importancia»” (Barthes, 1989, p. 163). El término no nos es desconocido. El filósofo refiere con el «aire» al reconocimiento de los cambios operados por el tiempo en quien aparece representado, ese algo inquebrantable de identidad. Si el tiempo es efímero, lo que la fotografía capta es solo una idea de algo que recordamos haber vivido por eso evidencia que todo es efímero. Söntag (2005) expone que “las fotografías indican la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte persigue todas las fotografías

de personas” (p. 55). El fotógrafo por tanto, toma esa particularidad del tiempo y busca lo fugaz en lo cotidiano. Este es su trabajo principal, observar, más allá de lo obvio, exponer el *haber estado ahí* de un momento, crear y recrear una realidad nueva y distinta a la que vemos.

2. 1 La identidad y el código.

Ahora bien, hasta ahora hemos hablado de la fotografía como un representante del mundo. Sin embargo, la fotografía, como medio de expresión, es un lenguaje y como tal, necesita de un código y una estructura para ser interpretado. Barthes, piensa en la fotografía como un objeto con una estructura única por sí misma, una forma única e intrínseca de leerse y entenderse. Fuera de la construcción general del mensaje visual, la fotografía tiene una autonomía especial pues se crea a sí misma (Barthes, 1986).

Entonces, lo que aparece a simple vista en la fotografía no es todo lo que existe. Ya dijimos anteriormente que ésta tiene una autonomía estructural. Pues bien, esta estructura sirve para enviar un mensaje en el lenguaje visual compuesto de un sistema de símbolos y una organización de estos, es decir un código. Sin embargo, Barthes (1986) en *Lo obvio y lo obtuso*, considera que “por lo que respecta al propio mensaje, el método tiene que ser forzosamente diferente: cualesquiera que sean el origen y el destino del mensaje” (p. 12). Lo cual nos autoriza a pensar que el mensaje determina el medio que prefiere para transmitirse.

Después, el mismo Barthes establece que “el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código” (Barthes, 1986, p. 13). Podría parecer una contradicción la afirmación del filósofo francés, pues un mensaje no puede existir sin un código y un código no puede ser descifrado sin previo conocimiento. Por eso, el autor de *La*

cámara lúcida, establece que la foto tiene dos mensajes: “así pues, la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el «arte», el tratamiento, la «escritura», o retórica de la fotografía” (Barthes, 1986, p. 15). El primer mensaje, se refiere a lo que vemos a simple vista, el paisaje, los objetos, la parte analógica por la que reconocemos el objeto gracias a nuestro conocimiento *a priori* de las cosas. El segundo mensaje, el que está codificado y al que Barthes le llama mensaje *connotado*, está vinculado con aquello que el francés llama *estilo* “se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado «tratamiento» de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada «cultura» de la sociedad que recibe el mensaje” (Barthes, 1986, p. 13), es decir, el proceso al que es sometida la fotografía conforme a lo que el fotógrafo quiere significar está aunado a procesos e ideas estéticas, políticas y sociales. Esta es la forma en que podemos leer el mensaje, no solo el fotógrafo está atado a las circunstancias anteriormente mencionadas, el receptor pondrá en juego, los mismos procesos, para emitir una opinión sobre la fotografía porque debe poner, también, en juego su ideología.

De este modo, es posible afirmar que el segundo mensaje se establece a partir del primero. Según la lectura que se tenga de los objetos representados es posible codificar y comprender el mensaje. Barthes (1986) establece que el código es completamente cultural, depende del conocimiento del lector para crearse, y solo puede ser inteligible para aquel que conoce o aprende sus signos. No obstante, durante la creación de la fotografía se realiza un proceso de codificación previo, con base en el saber del fotógrafo, por el que el código no puede llegar a conocerse por completo sino sólo en aproximación. Al representar el mundo desde un punto de visión específico las posibilidades de lectura se reducen y la realidad se codifica.

Cuando hablamos de la fotografía como un medio de expresión y apropiación del mundo, dejamos en claro que lo que se hace en ella es una reducción de la realidad, al seccionar el mundo y trasladar lo tridimensional a lo bidimensional. Durante este proceso de reducción de la realidad, el fotógrafo, codifica el mundo representado. Por lo anterior, debe conocer y reducir los elementos que aparecen en su fotografía para enviar su mensaje sin que los objetos dejen de ser lo que son y puedan ser reconocidos, por su condición óptica, a simple vista. De este modo, la relación que establece Barthes entre el mensaje sin código y el codificado, existe. El fotógrafo y el receptor reconocen los objetos, después ambos codifican, uno, para simplificar, el otro, para dar significado al mensaje.

Todas estas características le dan a la fotografía versatilidad convirtiéndola en un medio para retratar no solo la realidad o una parte de ésta, sino algo más allá de la simple vista. El fotógrafo no se deja engañar por lo que ve, busca esa parte interior del momento, la situación, la persona. La fotografía no captura el tiempo o el sentimiento expresa un mensaje por medio de un discurso que le es propio y al que conocemos como lenguaje visual. Por este lenguaje, es posible expresar sensaciones transmitir emociones como la tristeza o la desesperación.

2. 2 El mensaje visual

Un mensaje visual es el resultado de un proceso de abstracción del mundo real que se configura como símbolo. Dicha representación tiene diferentes niveles y, según su nivel de abstracción, sus componentes elementales manifiestan, en distinta forma, lo que conocemos de la mano de Dondis (2007), como: “el nivel representacional de la inteligencia visual” (p. 26). Una vez que se abstraen los rasgos básicos de los elementos que se van a representar en

la visualidad es necesario estructurarlos para formar con ellos el mensaje. Según Dondis (2007), “cada medio visual no sólo tiene unos elementos estructurales propios sino también una metodología única para la aplicación de decisiones compositivas y la utilización de técnicas en su conceptualización y formalización” (p. 172).

En el análisis estructural de la imagen que nos proponemos desarrollar posteriormente, queremos mostrar algunos aspectos que consideramos pertinentes en la propuesta analítica que Dondis expone en su libro *La sintaxis de la imagen*. En este texto, la diseñadora establece los que considera elementos básicos visuales que componen una imagen y las técnicas de visualización que el artista, diseñador o fotógrafo, debe tener en cuenta para la creación del mensaje visual.

En principio, hablaremos de los niveles de la percepción que ocurren o deberían ocurrir durante los momentos que consideramos de expresión y recepción del mensaje visual. Dondis menciona que estos momentos son tres: representacional, abstracto y simbólico. Según la autora de *La sintaxis de la imagen*: “cada nivel, el *representacional*, el *abstracto* y el *simbólico*, tiene características propias que pueden aislarse y definirse” (Dondis, 2007, p. 98).

El nivel *representacional* es el más básico, refiere aquello que se percibe a primera vista. Es decir, la identificación de los elementos dentro de la imagen como objetos, personas, lugares. En el nivel *abstracto* seleccionamos los elementos importantes, los que no aportan nada al mensaje y los relacionamos con referentes en nuestra experiencia. Finalmente, el *simbólico* es el nivel del conocimiento de todos los símbolos o sistemas de símbolos que, para la autora, el hombre crea y significa (Dondis, 2007).

El receptor del mensaje visual tendría que seguir este proceso pero, para asegurar una comprensión completa del mensaje, los tres niveles pueden darse de forma separada o en conjunto. Sin embargo, el artista está forzado a pasar por los tres niveles en la construcción

de su obra y, de este modo, asegurar que el mensaje llegue de forma completa al receptor, lo cual asegura que la alfabetidad visual a la que Dondis (2007) define como “una extensión de esa capacidad específicamente humana de transmitir mensajes” (p. 84), se alcance plenamente.

Cuando una persona significa algún símbolo o mensaje, lleva a cabo un proceso de interpretación en el cual se ve implicada la experiencia *a priori* del interpretante. Mezclamos tanto el conocimiento previo que tenemos de las cosas como las experiencias que hemos tenido con ellas, además, el momento o contexto en el que se realiza la lectura del objeto visual influye significativamente. Esto nos permite ver que en el proceso de interpretación de un mensaje el conocimiento *a priori* unido a la experiencia específica y la alfabetidad visual determinan el éxito de la comprensión y la adecuación del proceso de comprensión ubicada en los niveles expuestos anteriormente cuando hablamos de la *representacionalidad*, la *abstracción* y el *simbolismo*.

La composición del mensaje dependerá entonces de la intencionalidad. Para Dondis (2007), “en esta etapa del proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad de expresar el estado de ánimo total que se quiere transmita la obra” (p. 33). Nuestra autora determina, en la intencionalidad los siguientes elementos como aspectos básicos que debe contener toda composición visual: equilibrio, tensión, nivelación y aguzamiento, preferencia por el ángulo inferior izquierdo, peso, atracción y agrupamiento, positivo y negativo. Estos elementos ayudarán al creador a tomar decisiones sobre dónde y cómo colocar las categorías que posibiliten la comunicación de sus intereses.

2.2.1 Elementos básicos para la composición

Tal como lo hemos mencionado anteriormente, Dondis, refiere algunos aspectos importantes en la conformación de la composición fotográfica. A continuación describimos de manera sencilla cada uno de ellos.

Equilibrio en términos compositivos refiere a la necesidad que tenemos de sentirnos sobre algo firme o estable. Para Dondis (2007), todo mensaje visual necesita una referencia de estabilidad o generará ambigüedad.

Tensión: Dondis (2007) se refiere a la tensión como una forma de la polaridad existente entre la sencillez y la regularidad *versus* la complejidad y la variación. Según la autora, la elección entre una u otra polaridad generará una respuesta en el espectador que puede ir del reposo a la tensión. Si bien la tensión es deseable, en tanto llama la atención del espectador, ésta no debe ser excesiva o el espectador no observará la imagen por mucho tiempo. El *Equilibrio* nos permitirá encontrar armonía en la fotografía y eliminar por ello la ambigüedad. Según Dondis (2007) “la ambigüedad visual, como la ambigüedad verbal, no sólo oscurece la intención compositiva, sino también el significado” (p. 42).

La *Ambigüedad*: a diferencia de la tensión, ésta, no generará un mayor tiempo de análisis del objeto visual. Al contrario, puede generar aburrimiento o una falta de entendimiento del mensaje. Visualmente, el ser humano tiene una preferencia por la *Esquina inferior izquierda* de un cuadro o una fotografía (Dondis, 2007). Los objetos en esta posición, tienden a tener más *Peso* que otros, especialmente si el objeto colocado genera *Tensión*.

Los elementos visuales situados en áreas de tensión tienen más peso que los elementos nivelados.
[...]

La complejidad, la inestabilidad y la irregularidad incrementan la tensión visual y, en consecuencia, atraen la mirada como ocurre con las formas regulares y las irregulares (Dondis, 2007, pp. 44-45).

Cuando vemos un conjunto de objetos, nuestro cerebro intenta agruparlos en diferentes variables, color, tamaño, forma o posición; o bien, tratamos de unirlos y hacemos conexiones

entre ellos. Dondis (2007) dice que según la *Ley de Agrupamiento* existen dos niveles de significación. La diseñadora se refiere a esto cuando dice:

el hombre, a través de sus percepciones, siente la necesidad de constar conjuntos enteros de unidades [...]

El segundo nivel de importancia para la alfabetidad visual que hay en la ley del agrupamiento consiste en la influencia de la similitud en dicha ley. Dentro del lenguaje visual, los opuestos se repelen y los semejantes se atraen. Por eso, el ojo pone las conexiones que faltan y relaciona automáticamente las unidades semejantes con mayor fuerza (Dondis, 2007, p. 48).

Cuando tenemos una sucesión o un conjunto buscamos siempre crear la conexión entre los objetos del conjuntos para darle significado a su disposición. El segundo nivel, consiste en agrupar elementos que tienen características similares. Dentro de la imagen, lo *Positivo* y *Negativo* nos ayudarán a diferenciar los objetos y el fondo.



Figura 2.1 Sin nombre. Cory Richards (s.f.). Publicado en Twitter por @coryrichardsNG (2016). National Geographic. Recuperado de: <https://twitter.com/coryrichardsNG/status/778216077968846848>

En la fotografía de Cory Richards, figura 2.1, es posible identificar las categorías que hemos establecido anteriormente. Nos interesa mostrarlas a partir de este ejemplo para hacer

evidente cómo funcionan en la construcción del mensaje visual, desde la perspectiva de Dondis, dichas categorías.

En la fotografía el *Equilibrio* se hace evidente toda vez que al saber dónde está el suelo indicado por las rocas con musgo, encontramos la estabilidad que necesitamos para situarnos en el espacio respecto del cual leemos el mensaje. La *Tensión* está creada por la presencia del león marino porque media entre el aspecto sólido del arrecife y el agua. A pesar de que el animal abarca prácticamente toda la imagen, su rostro se encuentra en la *Esquina inferior izquierda* por lo cual reparte el *Peso* de la imagen. El proceso de *Agrupamiento* se da, ya lo hemos dicho, cuando identificamos el conjunto de rocas verdes como elementos de un mismo grupo. El *Positivo y Negativo* es visible gracias a la diferencia de colores que permiten distinguir al león marino del fondo y por los cuales identificamos la fuente de luz y los contrastes que aparecen en la imagen.

El conocimiento y el uso de estos elementos dentro del mensaje visual permite elaborar una interpretación más acertada. Además, ayudan en la identificación de los aspectos compositivos de la imagen. El entendimiento de la estructura visual, sin embargo, no se puede desarrollar solo desde estas categorías. Dondis agrega 10 aspectos en la comunicación visual.

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Aunque sean pocos, son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis (Dondis, 2007, p. 53)

Todo lo que vemos en el mensaje visual se basa en la armonización de estos aspectos, en la cantidad y su disposición que tienen en la imagen. Para Dondis (2007) la complejidad del mensaje dependerá de la disposición de los elementos básicos de la comunicación visual que describiremos a continuación.

2.2.2 Elementos básicos de la comunicación visual

El *Punto* es una ubicación específica dentro de la composición visual. La *Línea* en tanto sucesión de puntos, marca, según Dondis (2007), "la historia del movimiento de un punto" (p. 56) y establece diversas características de la imagen según las cuales ésta no puede ser estática, es infatigable, se vuelve un medio indispensable para visualizar lo que no puede verse, lo que no existe salvo en la imaginación. Rara vez aparece en la naturaleza pero está en el entorno. El *Contorno* es la línea que delimita los elementos y nos permite diferenciar un objeto de otro: es la expresión de la línea en el entorno.

La *Dirección* se da gracias a la línea o al contorno. Según Dondis, las figura básicas indican direccionalidades específicas. "El cuadrado, la horizontal y la vertical; el triángulo, la diagonal; el círculo, la curva" (Dondis, 2007, p. 60). Las direcciones horizontal y vertical dan estabilidad a la visión pues influyen en la estabilidad del hombre; "la dirección diagonal [...] es la formulación opuesta, es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora" (Dondis, 2007, p. 60).

En cuestión de colores, el *Tono* se refiere a la variación en la cantidad de luz. En una escala de grises, el blanco es la presencia total de luz y el negro la ausencia total de ella. Es gracias al *Tono* que podemos movernos en el entorno, por él vemos las dimensiones y volúmenes de los objetos.

Según Dondis (2007), el *Color* tiene tres dimensiones para medirse y definirse:

El *matiz* (*hue*) es el color mismo o croma, y hay más de cien.

[...]

La segunda dimensión del color es la *saturación*, que se refiere a la pureza de un color respecto al gris.

[...]

La tercera y última dimensión del color es acromática. Se refiere al *brillo*, que va de la luz a la oscuridad (pp. 67-68)

En torno a las tres dimensiones del color es necesario decir que, en el ámbito del *matiz* existen sistemas de identificación de colores, uno de ellos es el creado por la empresa

Pantone. El modelo de Pantone identifica los colores con base a una relación entre número y letras, por ejemplo, a un tono específico de azul le dieron el nombre de “Riverside” y se identifica como PANTONE 17-4028 TCX (“PANTONE,” s.f.). Otro de los sistemas de identificación de *matiz* es el conocido como RGB (Red, Green, Blue) utilizado para colores digitales los cuales se identifican en una base numérica que va del 0 al 255, el color “Riverside”, por ejemplo, tiene los valores de R=76, G=106, B=146 (“PANTONE,” s.f.). Es necesario advertir que existen dos modelos de color, el sustractivo y el aditivo. RGB pertenece al modelo aditivo. Nos interesa aclarar esto porque el análisis que realizaremos está basado en una serie de fotografías digitales.

Por otro lado la *saturación* habla de la tendencia que un color tiene al gris. Cuando un color no está en su más alta *saturación* decimos que está “desaturado”. Esto puede suceder por el desgaste del material o la misma naturaleza del color.

Por último, el *brillo* está enfocado en la intensidad del color. Conforme más brillo o más luz tiene un color más brillante lo llamamos. La *saturación* y el *brillo* suelen confundirse como conceptos analíticos, sin embargo, el *brillo* refiere a la cantidad de luz que algo tiene mientras que la *saturación* se refiere al color.

La *Textura* es otro de los elementos que captamos en una fotografía. Es cierto que cuando referimos la palabra *Textura* nos vinculamos más con el sentido del tacto. Sin embargo, Dondis define la *Textura* en relación con “la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material. La *Textura* debería servir como experiencia sensitiva y enriquecedora” (Dondis, 2007, p. 70). Un material puede ser liso o rugoso, suave o áspero. Cuando lo tocamos podemos sentir esta textura, pero muchas veces cuando lo vemos nos damos cuenta de esta propiedad de su composición.

Cuando vemos una fotografía vemos los objetos en *Escala*. Dondis (2007) indica que la *Escala* no se refiere únicamente a cambio de tamaño y volumen al que el objeto está sometido sino que ésta puede darse también en relación con la profundidad de campo y el entorno en que se encuentra el objeto. Para nuestra autora, el control de la *Escala* “puede hacer que una habitación grande parezca pequeña y acogedora y que una habitación pequeña parezca abierta y desahogada” (Dondis, 2007, p. 74).

En el pensamiento de Dondis, de la *Escala* se deriva otro concepto: la *Dimensión*. Ésta está sujeta a la perspectiva. Según el punto y el ángulo en que se vea un objeto, éste puede parecer más pequeño o más grande lo que en realidad es.

El elemento final que nos menciona Dondis es el *Movimiento*. Este elemento es uno de los más usados dentro del ámbito visual aunque no siempre es reconocible. Vivimos en un mundo en movimiento, las imágenes que tenemos no pueden ser completamente fijas, muchas veces tienen elementos que producen dicha sensación. Dondis (2007) considera que “la sugestión de movimiento en formulaciones visuales estáticas es más difícil de conseguir sin distorsionar la realidad, pero está implicada en todo lo que vemos” (p. 79). El movimiento se puede lograr gracias a la direccionalidad de los objetos, las líneas, los puntos de interés, la perspectiva, es decir, la suma de los diferentes elementos que anteriormente mencionamos y que pueden crear en nuestra visión la sensación de *Movimiento*.

En la fotografía de Nick Onken, figura 2.2, identificaremos algunos de los elementos anteriormente mencionados.



Figura 2.2 *Sin nombre*. Serie “Antarctica”. Nick Onken (s.f.). Página personal. Recuperado de: <https://nickonken.com/PERSONAL/World-Adventures/5/caption>

El *Punto* se va a definir desde dónde comencemos a leer la fotografía. Si retomamos el elemento básico de la composición sobre la preferencia por la *Esquina inferior izquierda*, podemos decir que el punto se encuentra en el área donde están los pingüinos. La *Línea*, como dijimos, se expresa a través del *Contorno* de los objetos, pero también existen dos *Lineas* implícitas dentro de la imagen. Una la que forman los pingüinos y otra del horizonte que forman los bloques de hielo. La *Dirección* y el *Movimiento* se expresan gracias a que nuestro punto principal está a la izquierda de la imagen y gracias a que los pingüinos dan la impresión de avanzar del lado izquierdo de la fotografía al derecho. La *Dimensión* y *Escala* se dan debido al tamaño de los pingüinos contra los bloques de hielo en el fondo. La *Textura* se manifiesta gracias a las rocas que nos hace ver que son porosas, el agua está agitada y el hielo es liso. Finalmente, el *Tono* general de la fotografía tiende a la luz, al blanco. Los

Colores son desaturados pero brillantes y la gama del *matiz* se reduce a cafés, negros, un poco de azul y blanco.

La unión de estos elementos permite desarrollar la construcción del mensaje visual y facilita la interpretación del mismo. El conocimiento de ellos refuerza nuestra capacidad de organización visual y nos permite controlar de manera más clara la posibilidad de comprensión del significado de la imagen. Además de estos elementos Dondis afirma que al expresar y recibir un mensaje visual, lo hacemos en tres niveles:

representacionalmente - aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia-; *abstractamente* - cualidad cinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementos básicos, realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje-, *simbólicamente* - el vasto universo de sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado- (Dondis, 2007, p. 83).

Según la autora estadounidense, una fotografía presenta un mensaje que se manifiesta tripartitamente, es decir, toda imagen tiene tres tipos de mensajes en sí. El nivel *representacional* se refiere a lo denotado, lo que está y se ve a simple vista, lo que reconocemos por el conocimiento o la experiencia, el mensaje no codificado de la foto.

El nivel *abstracto* es el proceso de codificación que hacemos de los objetos para reducirlos a lo que podemos ver de ellos, a elementos básicos con los que hacemos lazos emocionales con la experiencia previa. El último nivel, el *simbólico*, se caracteriza por que hace uso de los diferentes códigos que el hombre ha creado para satisfacer su necesidad comunicativa. Tanto a nivel textual como figurativo, los diferentes objetos nos remiten a otros elementos o situaciones por lo que tienen significados pactados previamente. Los dos últimos niveles se relacionan con el mensaje codificado de la fotografía. Tanto el productor como el receptor de la imagen usan estos niveles para codificar un mensaje.

Dondis (2007) nos recuerda que “toda la experiencia visual está intensamente sometida a la interpretación individual” (p. 85) por lo que el proceso de creación del trabajo

visual dependerá ampliamente de los elementos individuales que el artista quiera resaltar o poner en juego. Los tres niveles de expresión se dan de forma aislada y simultánea, por esta razón la abstracción y el simbolismo, dentro de una imagen, están principalmente basados en códigos individuales sin importar que éstos se den “en la composición o en la visión, la información contenida en los datos visuales tiene que emerger de ellos o ser filtrada por el tamiz de la interpretación subjetiva” (Dondis, 2007, p. 125). Este filtro subjetivo es algo que ni el artista ni el receptor pueden evitar.

Es por eso que la diseñadora norteamericana establece que existe una alta dinámica de contraste dentro de la alfabetidad visual. Todo se basa en el contraste, contraste de colores, de contornos, de tonos. Todo se ordena en opuestos. Ya dijimos anteriormente, que visualmente agrupamos los elementos que tienen rasgos comunes y deseamos aquellos que no entran en dicha categoría. Dondis (2007) se refiere al contraste como una estrategia que sirve “para aguzar el significado, no sólo puede excitar y atraer la atención del observador sino que es capaz también de dramatizar ese significado para hacerlo más importante y más dinámico” (p. 114). Anteriormente hemos visto que el movimiento es un elemento deseable en la imagen. El contraste puede ser otro elemento que ayude a la creación del movimiento ya que gracias a él podemos saber lo que algo es o deja de ser. Porque algo no es una cosa, sabemos que es otra.

El contraste nos ayuda discernir, entre los elementos de la imagen, lo que es deseable y lo que no, lo que capta la atención del ojo y lo que la obstaculiza. Para el envío de un mensaje visual es necesario el conocimiento de la alfabetidad visual. El fotógrafo, una vez conociendo todos estos elementos de la composición, podrá hacer uso de ellos en diferentes niveles según la necesidad comunicativa que tenga. De este modo el artista visual controla el envío y recepción del mensaje. En palabras de Dondis (2007): “el compositor debe

comprender los complejos procedimientos del organismo humano para ver y, a través de ese conocimiento, aprender a influir en la respuesta mediante las técnicas visuales” (p. 125).

La diseñadora estadounidense cree que es necesario tener un conocimiento suficiente de los elementos visuales y eso se logra únicamente gracias a su uso constante y consciente. En la práctica, el hombre capta y entiende cada elemento por separado y todos en su conjunto. Por eso la alfabetidad visual de la que habla Dondis es tan importante. Gracias a ella podemos entender los mensajes que llegan a nosotros y discernir entre aquello que es real o lo que es mentira; entre lo que realmente queremos y lo que nos hacen pensar las imágenes; entre lo que son y lo que nos hacen creer. Creemos con Dondis, que el placer que nace de la visualidad solo se encuentra en la comprensión de aquello frente a lo que estamos.

La fotografía por tanto, necesita del conocimiento de su sintaxis para ser entendida, otorgando así al espectador la capacidad de comprensión. Es también una expresión del tiempo y el espacio. Una expresión de identidad, una forma de mostrar la esencia del *Da-sein*. Comprender que el retrato presenta no solo la realidad, sino una alterna, que nos puede llevar a la esencia del ser, más allá de lo que muestra al mundo, nos ayudará en nuestro análisis para entender como es que la fotógrafa Katie Joy Crawford logra llevar al lenguaje visual un padecimiento mental y traerlo al mundo físico, creando una realidad alterna y presentando la esencia del *Da-sein*.

Capítulo III. Sartre y la Psicología Médica

Uno de los conceptos fundamentales en el pensamiento de Jean Paul Sartre es el estado de *Náusea*. El francés define esta condición como un estado que la conciencia adquiere cuando se encuentra frente a la toma de decisiones. Desde nuestro punto de vista y, asumiendo lo que hemos descrito en el primer capítulo respecto del *Existencialismo*, consideramos que es posible asociar la *Náusea* con las *Situaciones límite* que describe el filósofo alemán Karl Jaspers. En ellas, Jaspers señala, el hombre se cuestiona por su condición humana y, desde nuestro punto de vista, este enfrentamiento lo hace encontrarse con aquello a lo que Sartre se refiere como la *Nada*. La *Nada* es, en la perspectiva sartreana, el inicio de la existencia, por ella, el instinto del Ser fluye en su totalidad.

Karl Jaspers considera que el hombre es un ser en *situación*; si el hombre se encuentra en una *Situación límite* ésta lo hace cuestionar su existencia. De modo que el fin último del hombre frente a este tipo de condiciones es comprender dicha existencia. El pensamiento existencialista nos interesa, sobre todo, por su consideración del hombre como un ser para quien la esencia está después de la existencia y en ésta se encuentra su propia comprensión.

Otro aspecto que consideramos relevante para el desarrollo de nuestro análisis es el aspecto psicológico, en tanto la psicología médica es “un campo de la psicología aplicada que reúne conocimientos y provee conceptos explicativos y criterios clínicos en relación con los *aspectos psicológicos de los problemas médicos*” (Fuente, 2015, p. 19), consideramos puede ayudarnos a comprender la personalidad.

En una persona confluyen diferentes elementos que la definen como individuo. “El organismo, la personalidad, la sociedad y la cultura son vistos como sistemas abiertos en interacción recíproca continua” (Fuente, 2015, p. 19). El sexo de una persona define en gran medida su forma de relacionarse en sociedad, la sociedad en la que se desarrolle determina

algunas reglas de convivencia o comportamiento. De la Fuente (2015) considera que “la personalidad está determinada por la herencia y el ambiente” (p. 60). El neuropsiquiatra mexicano afirma en *Psicología Médica* (1959) que la personalidad puede definirse “como el conjunto relativamente permanente de tendencias que orientan las formas individuales de sentir, pensar y actuar” (Fuente, 2015, p. 63). Nos interesa detenernos en el análisis de la noción de tendencias que menciona De la Fuente porque, desde nuestro punto de vista, ellas nos permiten identificar este aspecto de la personalidad con la noción de situacionalidad con que describimos el pensamiento de Jaspers y la *Nada* Sarteana.

Las tendencias de la personalidad forman constelaciones organizadas que operan con o sin advertencia del sujeto. Entre estas fuerzas se incluyen los instintos, las necesidades y las pulsiones. Se llama *instinto* a un mecanismo neutral organizado, sensible a ciertos estímulos internos que lo despiertan y lo dirigen y a los cuales responde mediante conducta dirigida a la preservación del individuo y de la especie. [...] Las necesidades son expresiones del estado interno que impulsa a acciones dirigidas a restablecer el equilibrio alterado del organismo. El concepto de *pulsión* se refiere a patrones de comportamiento preformados en las estructuras nerviosas. [...] La actividad motivada por una pulsión está dirigida hacia una meta específica y cesa al alcanzarla (Fuente, 2015, p. 63).

Es importante no confundir estas tres fuerzas. Los instintos nos hacen alejarnos del peligro; por instinto, más que por enseñanza o conocimiento, nos alejamos del fuego o de la orilla de un edificio. Las necesidades están relacionadas con acciones físicas del cuerpo, detenerse a recuperar el aliento un momento después de correr o sentarse cuando nos sentimos cansados. Las actividades que impulsan una pulsión son básicas: el hambre, el sueño, la sed o la actividad sexual. Estas actividades pueden parecer lógicas, sin embargo, es difícil anticipar la reacción de una persona ante las situaciones específicas. Ramón De la Fuente (2015) considera “que la conducta humana no puede ser explicada solamente en términos de motivos racionales adaptados a la realidad. Tanto en los actos normales como en los patológicos es patente la participación de procesos irracionales e inconscientes” (p. 65) y ello nos legitima a decir que, independiente de la situación a la que el ser se enfrente, sus reacciones pueden ser irracionales e inconscientes.

En una *Situación límite*, por tanto, el instinto surge. Cuando el ser se enfrenta a la *Nada*, a su existencia, la única forma en que puede hacerlo es la de la irracionalidad, la inconsciencia, el instinto. De la Fuente (2015) confirma esta idea cuando expone que:

Cuando el ego de una persona no puede armonizar sus impulsos más primitivos y originales con sus valores morales o con la realidad, ocurre un *conflicto intrapsíquico*. Los conflictos suscitan angustia, que en la respuesta normal ante situaciones de amenaza y hace necesaria la puesta en juego de *defensas psicológicas* (p. 67)

Según podemos constatarlo con De la Fuente, la angustia es una de las respuestas que el hombre tiene ante una situación límite. Anteriormente establecimos que el estado de *Náusea* puede traducirse como un estado o sentimiento de angustia. Desde el punto de vista psicológico, la angustia “es un estado de aprehensión o miedo indefinido que se experimenta en ausencia de estímulos externos realmente peligrosos o amenazantes” (Fuente, 2015, p. 232). Por lo tanto, la angustia es aquello que experimenta el ser humano cuando se siente amenazado o se reconoce en una *Situación límite*. Creemos que es posible identificar este sentimiento de angustia con un comportamiento asociado al estado al que llega quien sufre un trastorno de personalidad. Antes, aclaramos que, si bien hay reacciones que pueden ser previstas, los sujetos actúan conforme a rasgos específicos de su personalidad. Lo anterior supone que genéticamente la combinación de las condiciones de la personalidad y las respuestas fisiológicas de los sujetos a determinados aspectos de su actuación pueden derivar en lo que De la Fuente (2015) identifica como una “una predisposición a un trastorno de ansiedad” (p. 317). El enfrentamiento con las situaciones límite conduce al sujeto a un estado de indeterminación de su personalidad que deriva en ansiedad.

Ahora bien, creemos que es importante diferenciar la angustia de la ansiedad. Según los psicólogos Juan Carlos Sierra, Virgilio Ortega e Ihab Zubeidat (2003), la angustia “es un sentimiento vinculado a situaciones de desesperación, donde la característica principal es la pérdida de la capacidad de actuar voluntaria y libremente por parte del sujeto, es decir, la

capacidad de dirigir sus actos” (ansiedad, intr., para 1). Por otro lado, la ansiedad está relacionada más bien con las sensaciones o sentimientos que experimenta el ser y con aspectos que no necesariamente implican un peligro para sí mismo. “El término ansiedad alude a la combinación de distintas manifestaciones físicas y mentales que no son atribuibles a peligros reales” (Sierra, 2003, ansiedad, intr., para 1). De lo anterior, consideramos que es posible afirmar que, en un estado de *Náusea*, el ser experimenta ansiedad, pues en dicho estado no está ante un peligro real y su única lucha es contra sí mismo.

Aun cuando el sujeto puede perder su capacidad de actuar, su existencia no está siendo amenazada, únicamente es consciente de ella y se enfrenta a ella. Si la angustia es lo que experimenta el *Ser* al estar en una *Situación límite* ésta puede confundirse con otros sentimientos o estados existenciales como el miedo. De la Fuente (2015) distingue estos dos aspectos diciendo que:

Ambos tienen en común ser reacciones ante amenazas y ambos pueden desembocar en el pánico. En el miedo, el sujeto percibe la situación amenazante en términos de sus recursos para contender con ella; el peligro es objetivo, localizable. En la angustia, la amenaza no se percibe con claridad, es incierta y difusa. En su forma más pura, el miedo está relacionado con el presente, en tanto que la angustia es una emoción prospectiva, es decir que, como la esperanza, está dirigida hacia el futuro. (p. 427)

La angustia es así, una preocupación ante un peligro venidero o inminente. El miedo se presenta únicamente cuando el peligro es absolutamente real. Entonces, ante una *Situación límite* el *Ser* experimenta angustia. Según De la Fuente (2015) “la persona que sufre angustia no puede identificar la fuente del peligro, de ahí que se sienta amenazada “por todos lados y por ninguno” (p. 427). Es decir que, mientras el *Ser* no entienda el origen de la amenaza seguirá experimentado angustia y por ello, cuando se enfrenta con la *Náusea*, el ser experimenta ansiedad porque sabe que la amenaza es él mismo, lo que está en juego es su propio *In-der-welt-sein*.

A continuación, ahondaremos más en algunas consideraciones psicológicas y trataremos de aclarar algunos aspectos o situaciones relacionadas con la angustia y la puesta en juego del *In-der-welt-sein*. De la Fuente se refiere a *La crisis de angustia* o *estado de pánico* como “episodios de angustia paroxística, de aparición súbita en ausencia de motivos identificables” (Fuente, 2015, p. 432). La angustia es por sí paralizante y no hay una explicación específica de su origen. *Las crisis de angustia*, lleva al ser a lo que De la Fuente (2015) describe como la “disolución de sí mismo” (p. 427). Es decir, coloca al hombre en un punto en el que no puede comprenderse a sí mismo y al no poder explicar el origen de su estado la angustia aparece súbita e intensamente. Asociado a este tipo de comportamientos existe la llamada *Ansiedad generalizada* que “se caracteriza por la persistencia del ánimo ansioso y porque éste no se restringe a objetos o circunstancias ambientales particulares” (Fuente, 2015, p. 433). Este último trastorno es conocido clínicamente como *Trastorno de Ansiedad Generalizada* (TAG) y se identifica por ser intermitente e inesperado. Según David Myers (2006), quienes “sufren de un trastorno de ansiedad no sólo se preocupan por cosas sin importancia que han ocurrido, sino que también se sienten tensos y preocupados cuando ni siquiera existe una mínima alarma” (p. 627). Algunos de los síntomas que sufre una persona con TAG son: palpitaciones, disnea, sequedad de la boca, sensación de constricción en el pecho, mareos, sudor, zumbidos en los oídos, etc. (De la Fuente, 2015; Myers, 2006).

El TAG no desaparece con el tiempo y no puede identificarse lo que provoca el estado ansioso. Anteriormente sostuvimos que el *Ser*, en estado de *Náusea*, experimenta ansiedad y, por ello, consideramos pertinente decir que el TAG puede ser visto como una expresión constante de la existencia del *Ser* en estado de *Náusea*.

Las manifestaciones del TAG son diversas y no pueden generalizarse. Existe una clasificación de enfermedades creada por la Organización Mundial de la Salud (OMS), llamada CIE-10, acrónimo para la Clasificación Internacional de Enfermedades décima versión; que considera que las manifestaciones más comunes del TAG son:

A. Aprensión (preocupaciones acerca de calamidades venideras, sentirse “al límite”, dificultades de concentración, etc.).

B. Tensión muscular (agitación e inquietud psicomotrices, cefaleas de tensión, temblores, incapacidad de relajarse).

C. Hiperactividad vegetativa (mareos, sudoración, taquicardia o taquipnea, molestias epigástricas, vértigo, sequedad de boca, etc.) (OMS, cap. V).

Aunque anteriormente mencionamos los síntomas generales del trastorno, es necesario advertir que entre los comportamientos más comunes de los que sufren estas enfermedades se enfatiza la aprensión de eventos que aún no suceden. Nosotros creemos que esto tiene relación con el existencialismo sartreano. Si recordamos que Sartre afirma que en el existencialismo el hombre se aleja completamente del quietismo e impulsa a la acción, al desarrollo de eventos, quienes sufren de estos problemas se caracterizan por esta condición.

En el *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1939), Sartre (s.f.-a) afirma que “la emoción es la realidad-humana que se asume a sí misma y se «dirige emocionada»” (p. 3). Por lo tanto, podemos entender que las emociones son la expresión de una realidad consciente, es decir, únicamente el ser que asume su realidad, su existencia, podrá experimentar las emociones y éstas determinarán su forma de relacionarse con el mundo.

Las emociones tienen así una razón de existencia más profunda, son una forma de adaptación a las experiencias que tenga el ser, de transformación del mundo. Sartre (s.f.-a) explica:

Cuando los caminos trazados se hacen demasiado difíciles o cuando no vislumbramos caminos [...] nos vemos obligados a ello y nos lanzamos hacia esa nueva actitud con toda la fuerza de que disponemos. Lo que hay que comprender también es que ese intento no es consciente como tal, pues sería entonces objeto de una reflexión. Es ante todo aprehensión de relaciones y exigencias nuevas. Pero, al ser imposible la aprehensión de un objeto [...] trata de aprehenderlo de otro modo (p. 13).

Cuando el ser se encuentra ante una situación y se ve obligado a enfrentarse a ella, tendrá cierta actitud, producirá cierta emoción ante ella. Si el hombre no puede enfrentarla de esa manera entonces buscará otra para enfrentarla. Otra forma de explicarlo sería que una situación nos induce a cierta emoción, pero si no podemos superar la situación, la enfrentaremos a partir de una emoción diferente, transformamos entonces la realidad desde la emoción con la que nos enfrentemos a ella.

Las emociones son así, en palabras del filósofo francés, “un modo de la existencia de la conciencia” (Sartre, s.f.-a, p. 19). Otra forma de su *In-der-welt-sein*. “La angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser” (Sartre, s.f.-a, p. 32). La conciencia de su libertad de ser, que tiene una persona, es la que lo lleva a experimentar angustia. Reafirmamos así, que la conciencia de la existencia y la ansiedad van intensamente ligadas.

En capítulos anteriores mencionamos que Jean Paul Sartre establece tres sentimientos básicos que derivados del estado de *Náusea* en la conciencia: angustia, desesperación y desamparo. Hemos definido la angustia existencial como algo intrínseco al *Ser* por su obligación a la toma de decisiones. El desamparo es el sentimiento del ser cuando se ve abandonado a su propio criterio de decisión. La desesperación es el ser al saberse limitado a actuar bajo las posibilidades que hacen posible su actuar.

Estos tres sentimientos nos ayudarán a clasificar las fotografías de la serie *My Anxious Heart* de Katie Joy Crawford, fotógrafa estadounidense quien sufre de *Trastorno de Ansiedad Generalizada* y presentó un proyecto fotográfico retratando su padecimiento. El proyecto, según palabras de la fotógrafa, “explora e identifica lo emocionalmente y físicamente agotador puede ser el trastorno de ansiedad generalizada desde una perspectiva personal” (Crawford, 2015). Aunque los síntomas físicos se vuelven difíciles de controlar, la estadounidense se enfocó en retratar las emociones derivadas de su trastorno. La serie

fotográfica se conforma de doce fotografías las cuales hemos clasificado en tres grupos de cuatro fotografías cada uno. La primer tétrada son fotografías que representan la angustia, la segunda al desamparo y la tercera la desesperación. Para el análisis de cada tétrada tendremos en cuenta los tres niveles de representación del mensaje visual que nos presenta Dondis: representacional, abstracto y simbólico. De este modo ubicar cada caracterización existencial en el mensaje fotográfico y garantizar una correcta adecuación del lenguaje fotográfico a las necesidades expresivas de Crawford y vincularlas con la expresión sartreana.

3. 1 Análisis: De la imagen a la *Nada*.

3.1.1 Primer Tétrada: Tiempo y angustia.

El elemento más significativo de esta primer tétrada es el tiempo por ello, y por la vinculación entre la existencia y la configuración temporal de ésta, queremos desarrollar nuestro análisis a partir de esta concepción. La existencia es una sucesión de situaciones en las que el hombre se encuentra inserto. Eventualmente estas situaciones conducen al hombre a un estado de *Náusea*. Como ya lo explicamos anteriormente, este estado aparece cuando el hombre debe dejar una situación para enfrentarse a otra. Dicho enfrentamiento tiene una condición temporal y ello nos lleva a pensar que en el desarrollo del proceso existencial, tiempo y angustia, en tanto expresión de dicha condición, se implican necesariamente.

Tal como hemos expuesto anteriormente en este mismo trabajo, la angustia refiere a la necesidad de la toma de decisiones. La decisión de pasar de una situación a otra deviene angustia pero justo el devenir es lo que nos permite pensar en este sentimiento como condición existencial y manifestación de la temporalidad en el sujeto. En la primer tétrada de la serie fotográfica de Crawford podemos ver que los retratos que la componen manifiestan

un conflicto vinculado al paso del tiempo que se expresa en cuatro imágenes que van de menor a mayor gradación respecto de la condición temporal y angustiosa del sujeto. La elección de estas primeras cuatro imágenes responde a la vinculación de la noción de tiempo, la decisión y la aparición de la angustia por la prevalencia de la relación en estos conceptos.

El mecanismo de análisis fotográfico que seguiremos en esta tétrada consiste en identificar los tres niveles de representación que ubicamos en el pensamiento de Dondis: *representacional*, *abstracto* y *simbólico*. En este sentido es importante decir que las fotografías de Crawford están acompañadas con frases descriptivas que exponen el sentido de la imagen.



Figura 3.1 *existed*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

El nivel *representacional* se refiere a la descripción de la imagen. En la figura 3.1 el sentido de la representación se identifica con la frase “*i’m afraid to live and i’m afraid to die. what a way to exist.*” (Tengo miedo de vivir y tengo miedo de morir. Que modo de existir) (Crawford, 2015). La imagen muestra una mujer encerrada en un reloj de arena sentada en

una posición de indefensión y la arena cayendo sobre ella, dos relojes análogos y vidrios rotos que reflejan uno de ellos.

En términos de análisis fotográfico la imagen supone la existencia del *equilibrio* creado por el reloj analógico, el reloj de arena, que identificamos gracias a su *textura*; y los vidrios rotos dándonos la pauta de estar todo sobre el mismo soporte. Sin embargo, el *peso* recae en el reloj de arena por que la mujer que se encuentra dentro de él y es esa misma mujer la que genera *tensión* debido a que se encuentra en un lugar fuera de lo común. Existe un *agrupamiento* gracias a los relojes analógicos que dan *nivelación* a la fotografía. El contraste de *positivo y negativo* de la fotografía resalta a la mujer por sobre el fondo poniéndola como el primer *punto* de referencia de la imagen, es por tanto que la preferencia visual por la *esquina inferior izquierda* se ve alterada y genera una *línea* de lectura diferente, la *dirección* se manifiesta de derecha a izquierda. La *escala* común igualmente se ve alterada pues tenemos a una persona dentro de un elemento que conocemos como más pequeño. Entendemos así que la mujer está encerrada por el tiempo mismo. El *movimiento* dado por la arena que cae y las manecillas del reloj, que aunque no se mueven sabemos que implican un paso de tiempo. Los *tonos* sepia de la fotografía nos indican melancolía, vejez, desgaste.

En el nivel *abstracto* que es el nivel de la codificación de los objetos susceptible de relacionarse con la experiencia previa, los relojes suponen, el transcurso de la existencia, un pulso vital, una toma de decisión. En tanto, el nivel *representacional* se manifiesta por la presencia de los relojes, y estos suponen la medición del tiempo, cada reloj nos permite vincular la imagen con la idea del peso del tiempo en nuestra historia. Esta historia marca un antes y un después en el que se manifiestan estos pulsos vitales que están vinculados con la posición de las manecillas en los relojes y la caída de la arena sobre la mujer.

La posición de la mujer es una posición fetal que nos remonta al origen, al nacimiento e implica la protección maternal. La mujer dentro del reloj de arena apunta a una situación en la que intrínseca a su existencia se encuentra la decisión. Postergar esta acción potencia que el tiempo pase frente a ella y su existencia se problematice. Para Sartre el movimiento temporal del ser implica consciencia de la existencia, la caída de la arena y los vidrios rotos nos permiten justificar dicha noción y proponer, a partir de ello, la aparición de la angustia en tanto indeterminación frente a la existencia y nos conecta con el análisis del nivel *simbólico* de la imagen referida anteriormente.

En el nivel *simbólico* que habla sobre la codificación creada por el hombre con un significado específico podemos vincular la indefinición de la mujer en el reloj de arena y el peso que cae sobre ella con una situación límite o una cuestión nauseabunda. Es importante destacar que la *Nausea*, tal como lo hemos mencionado en capítulos anteriores, aparece cuando el hombre no es capaz de decidir. Si, además de ello, asociamos a esta representación la sentencia con que la imagen viene acompañada “*i'm afraid to live and i'm afraid to die*” es posible interpretar la fotografía de Crawford como la imposibilidad de la decisión que suspende la existencia y la pone en un estado angustioso. Además los vidrios rotos pueden interpretarse como un quiebre en la continuidad, ese cambio de situación que lleva al estado angustioso de su consciencia.



Figura 3.2 *numbed*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

Al igual que la primer fotografía que expusimos anteriormente, la segunda imagen, figura 3.2, está acompañada por la sentencia “*numb feeling. how oxymoronic. how fitting. can you actually feel numb? or is it the inability to feel? am i so used to being numb that i’ve equated it to an actual feeling?*” (sensación de entumecimiento. Qué oximorónico. Qué apropiado. ¿Puedes en realidad no sentir nada? o ¿es la inhabilidad de sentir? Estoy tan acostumbrada a ser insensible que ¿lo he equiparado a una sensación real?) (Crawford, 2015); supone un quiebre en la continuidad, esto permite exponer la fotografía de Crawford desde la lógica de la angustia como expresión de la ruptura de la temporalidad donde la ruptura no es supresión total. Esto es observable gracias a que las diferentes posiciones van en sentido contrario a las manecillas del reloj pues el punto inicial de lectura de la imagen es del centro a la esquina inferior izquierda. La imagen también muestra como la angustia es el principio de la consciencia de existencia ya que la mujer parece flotar en la nada recordando así el principio sartreano de la *Nada* como origen de la existencia.

La mujer, en la imagen, representa ese momento en que el ser toma consciencia de su existencia y se enfrenta ella. Si la angustia responde a la lógica de un proceso temporal, la a-

temporalidad que ubicamos gracias a que la mujer avanza en su estado angustioso en sentido contrario a las manecillas del reloj y evidencia la inhabilitación de la decisión nos permite decir que, en el angustia, no se pausa el momento sino que se alarga. Dicho alargamiento es, en la lógica sartreana, consciencia de la existencia y mostración de la angustia.



Figura 3.3 *drenched*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La tercer fotografía, figura 3.3, está identificada con la frase: *“a glass of water isn’t heavy. it’s almost mindless when you have to pick one up. but what if you couldn’t empty it or set it down? what if you had to support its weight for days... months... years? the weight doesn’t change, but the burden does. at a certain point, you can’t remember how light it used to seem. sometimes it takes everything in you to pretend it isn’t there. and sometimes, you just have to let it fall”* (un vaso de agua no es pesado. Lo haces sin pensar cuando tienes que recoger uno. Pero ¿y si no pudieras vaciarlo o dejarlo? ¿y si tuvieras que soportar su peso por días... meses... años? El peso no cambia, pero la carga si. Hasta cierto punto, no puedes recordar lo ligero que solía parecer. A veces toma todo de ti pretender que no está ahí. Y a veces, solo tienes que dejarlo caer) (Crawford, 2015).

Nuevamente podemos ver el transcurso del tiempo identificado con tres cambios de situación. Crawford intenta representar lo que significa sufrir TAG con el agua y el peso que ésta va adquiriendo en los distintos momentos que se manifiestan en la imagen y aluden al peso de la existencia.

Creemos que, a nivel *simbólico*, que las garrafas de agua representan su padecimiento y equilibrar estos contenedores nos permite atestiguar la dificultad vital en la que se encuentra la mujer. El tiempo que transcurre mientras intenta equilibrar su angustia y su necesidad de decisión que tiene la existencia se expresa en una serie de tensión que va de la identificación del estado al sufrimiento de su expresión.



Figura 3.4 *panicked*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La cuarta fotografía de la tétrada, figura 3.4, identificada con la frase “*depression is when you can't feel at all. anxiety is when you feel too much. having both is a constant war within your own mind. having both means never winning*” (depresión es cuando no puedes sentir en absoluto. Ansiedad es cuando sientes demasiado. Tener ambas es una guerra

constante en tu propia mente. Tener ambas significa no ganar nunca) (Crawford, 2015). Se puede ver que la mujer está sentada, y aunque ello supone estatismo la yuxtaposición de otra imagen suya dinamiza la fotografía y la coloca en el mismo sentido temporal con el que clasificamos la tétrada. La imagen demuestra el desarrollo de las situaciones que conducen a la protagonista a la angustia y el desamparo. Ahora bien, las sombras podrían representar personas y un mundo que gira y pasa a su alrededor, pero ella solo está ahí ocupando un mismo espacio, está desamparada, sola en medio de todo ese mundo que la envuelve. La mujer no está viendo o analizando aquello que la circunda, está sentada viendo fijamente a un punto del espacio. Este punto de vista que sale del espacio fotográfico la convierte en una espectadora de la existencia y potencia el sentimiento de angustia y la decisión con la idea de una búsqueda de sí.

A partir de este análisis vemos que la angustia es una implicación del paso del tiempo. Como pasa una persona del estado pasivo al estado angustioso. Sin tiempo, el ser no puede cambiar de situación, no se angustia, no se enfrenta a su existencia. La persona que sufre de TAG, va haciéndose consciente de ese paso del tiempo, de su cambio de situación y su necesidad intrínseca de tomar decisiones lo llevan a ese estado angustioso que caracteriza la *Náusea*.

3.1.2 Segunda tétrada: Espacio y desamparo

Para esta segunda tétrada el espacio será el concepto que rijan nuestro análisis. Consideramos que si un elemento puede ampliar la condición existencial además del tiempo, éste, es sin duda el espacio en tanto implica el lugar que el Ser ocupa en el mundo. Lo anterior quedó establecido por Heidegger en la noción del *In-der-welt-sein* y Sartre lo confirma cuando

establece que el hombre del existencialismo debe ser consciente de sí que implica ser consciente de su “*ser en el mundo*”.

Habíamos dicho que el desamparo aparece cuando el ser se ve abandonado a su propio criterio de decisión y el sujeto se ve a sí implicado a la soledad. Sentir el desamparo consiste entonces a tomar conciencia de su mundo circundante. Según Sartre, el hombre es posibilidad y en tanto la existencia se muestra en la sucesión y ésta sucede en un espacio, la conciencia de sí se manifiesta en el aquí y ahora. Creemos que, en tanto la situación se define por el espacio en el que el ser decide queremos esbozar nuestro análisis de esta segunda tétada en esta lógica.

Las fotografías de nuestra segunda tétada están compuesta por retratos que implican una relación con el espacio físico e intelectual. Estas fotografías responden a la conexión entre el espacio y el desamparo, es decir, que la decisión y el estado de *Nausea* de la conciencia.



Figura 3.5 *fogged*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La fotografía número cuatro, figura 3.5, va acompañada de la frase “*a captive of my own mind. the instigator of my own thoughts. the more i think, the worse it gets. the less i think, the worse it gets. breathe. just breathe. drift. it’ll ease soon*” (un prisionero en mi propia mente. El instigador de mis propios pensamientos. Mientras más pienso, peor se vuelve. Mientras menos pienso, peor se vuelve. Respira. Solo respira. Fluye. Se calmará pronto) (Crawford, 2015).

Esta fotografía expone, principalmente, el enfrentamiento que tiene el ser ante la angustia, la *Nada*, su existencia. La nube blanca nos remite a la dispersión, lo extenso, lo evanescente, pero al mismo tiempo a la densidad y falta de visión. La mente de la persona que sufre TAG se enfrenta a una incapacidad de decisión porque su pensamiento está nublado y disperso lo que problematiza la percepción porque hace que el espacio se nuble.

El fondo negro nos conduce a esa relación que expone Sartre con respecto a la *Nada*. La *Nada* es ese fin último al que el ser humano llegará, es ese momento en que acepta que al morir lo subsecuente es nada cuando se enfrenta a su existencia. El fondo por tanto nos representa esa *Nada*, es por eso que la mujer está de espaldas al espectador, en realidad se está enfrentando a la *Nada* y es eso mismo lo que provoca que su mente se nuble pues enfrentándose a esa *Nada*, en ese estado nauseoso, no puede concentrarse en la decisión.



Figura 3.6 *consumed*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La segunda imagen, figura 3.6, va acompañada de la expresión “*it’s strange — in the pit of your stomach. it’s like when you’re swimming and you want to put your feet down but the water is deeper than you thought. you can’t touch the bottom and your heart skips a beat*” (es extraño — en la boca de tu estómago. Es como cuando estás nadando y quieres bajar los pies pero el agua es más profunda de lo que pensabas. No puedes tocar el fondo y tu corazón da un vuelco) (Crawford, 2015); y expone a una mujer empapada en posición fetal. Resalta, en la fotografía, la posición dentro del espacio fotográfico en el que se encuentra la mujer. A diferencia de la fotografía anterior, en la que la mujer estaba al centro de la imagen, en esta se encuentra del lado derecho con el rostro hacia ese mismo lado y dejando el resto de la fotografía en vacío.

Si hablamos de abandono, el vacío fotográfico nos demuestra la soledad ante la que se enfrenta la modelo, el agua puede leerse como ese sentimiento de agotamiento y ahogamiento a que refiere en la expresión. Si bien ella va vestida de blanco pareciera que el vacío la absorbe, es decir, la soledad poco a poco la va empapando y absorbiendo, llenándola del

sentimiento de desamparo ante su necesidad de decisión. La mujer se sabe desamparada ante su existencia, la *Nada* la envuelve obligándola a no ocupar todo el espacio y desarticulando su relación con la existencia.



Figura 3.7 *exhausted*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

Esta tercer fotografía, figura 3.7, va acompañada de la frase “*i was scared of sleeping. i felt the most raw panic in complete darkness. actually, complete darkness wasn't scary. it was that little bit of light that would cast a shadow — a terrifying shadow*” (Tenía miedo de dormir. Sentía el miedo más puro en la completa oscuridad. De hecho, la completa oscuridad no daba miedo. Era ese pequeño rayo de luz que proyectaba una sombra — una sombra espantosa) (Crawford, 2015); y así como la anterior podemos ver la oscuridad, la soledad representada en esa sombra a lado de la protagonista. Sin embargo, esta vez no parece huir de ella sino que la enfrenta e incluso tiene un acercamiento con ella.

Vinculado a la noción de espacio podemos ver que la escena se desarrolla en una cama, un espacio personal relacionado con el descanso físico y mental. La imagen por tanto genera esa tensión al mostrar a una persona mentalmente activa y estresada, angustiada y

desamparada en un lugar en el que se esperaría descanso. Según la novela de Sartre, la *Náusea* ataca al personaje como si fuera un algo físico externo y no una sensación interna. Desde esta óptica, es posible vincular, en la fotografía, la silueta negra con la *Náusea* que ataca a la mujer. Visualmente, la fotografía está dividida en dos, blanco y negro, positivo y negativo, ella vestida de blanco sobre sábanas blancas y la sombra negra que se acerca lentamente hacia ella. La importancia de la vestimenta será relevante en la siguiente tetrada.

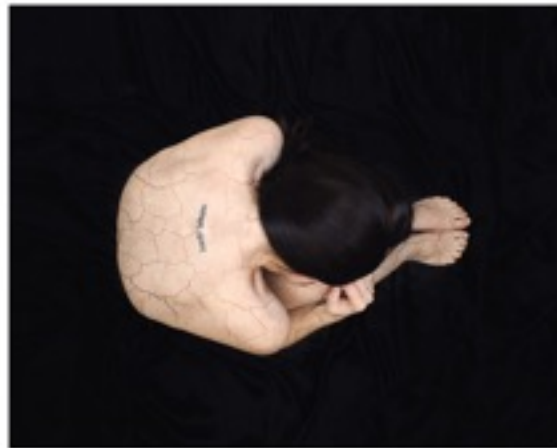


Figura 3.8 *cracked*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La cuarta y última fotografía de la tetrada, figura 3.8, se identifica con la frase “*cuts so deep it’s like they’re never going to heal. pain so real, it’s almost unbearable. i’ve become this... this cut, this wound. all i know is this same pain; sharp breath, empty eyes, shaky hands. if it’s so painful, why let it continue? unless... maybe it’s all that you know*” (Cortes tan profundos que parece como si nunca fueran a sanar. El dolor es tan real, es casi insoportable. Me he convertido en esto... este corte, esta herida. Todo lo que conozco es el mismo dolor; bocanada de aire, ojos vacíos, manos temblorosas. Si es tan doloroso, ¿por qué dejar que continúe? A menos que... tal vez es todo lo que conoces) (Crawford, 2015); y podemos

entender su relación con el espacio gracias a las formas que se crean en la piel de la modelo los cuales figuran tierra árida. La tierra árida está vinculada a la soledad, el abandono. En la aridez nadie puede vivir. En nuestra lectura, la mujer vive en un cuerpo desamparado, seco y abandonado.

Creemos que es posible ver, situados en la lógica de Crawford, un mundo de sombras terribles, cortes, sensación de ahogamiento y conflictos internos, una vinculación con el espacio, la soledad, el abandono y el desamparo.

Si pensamos la serie de Crawford como un proceso, el Ser pasa primero por la angustia para llegar después al desamparo. Crawford, en su visión del mundo a través del TAG, nos muestra como ella misma, pasa de un estado angustioso en el que se ve a sí misma nublada en su juicio y en espera que la sensación pase hasta que su padecimiento la lleva a aislarse del mundo, a estar desamparada mientras se enfrenta a su existencia.

3.1.3 Tercera tétrada: Tiempo, espacio y desesperación.

De acuerdo a las consideraciones que hemos hecho anteriormente sobre el tiempo y el espacio, la desesperación se configura en una relación de ambos conceptos derivada del proceso nauseabundo que sufre el ser. Una vez que el Ser pasa por la angustia y se estaciona en el desamparo, el hombre que se encuentra en estado *Náusea* se enfrenta a la desesperación a que los anteriores estados lo condujeron. Decíamos, en principio, que la desesperación aparece cuando el ser se sabe limitado para actuar y comprende que solo puede hacerlo bajo la circunstancias en las que se encuentra. Al enfrentarse a su necesidad de decisión y verse solo frente a ella sabe que la situación determina su actuar y lo imposibilita.

Las fotografías que conforman la tercer tétada nos presentan esa relación en la que el ser se enfrenta a la limitación de posibilidades. En estas imágenes, Crawford nos muestra una persona existiendo en un estado límite que la hace atender contra su propia vida.



Figura 3. 9 *trapped*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog.
Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La primer fotografía de la tétada, figura 3.9, va acompañada de la siguiente sentencia *“you were created for me and by me. you were created for my seclusion. you were created by venomous defense. you are made of fear and lies. fear of unrequited promises and losing trust so seldom given. you’ve been forming my entire life. stronger and stronger”* (fuiste creada para mi y por mi. Fuiste creada para mi reclusión. Fuiste creada por defensa venenosa. Estas hecha de miedo y mentiras. Miedo de promesas no requeridas y perdida de confianza rara vez dada. Te has estado formando toda mi vida. Más fuerte y más fuerte) (Crawford, 2015). Hablábamos de la desesperación como una limitación que la decisión impone frente nosotros y la generación de una vinculación problemática del ser con la noción espacio-temporal.

La mujer se ve limitada en un espacio denotado por la jaula que por su posición indica una clausura del propio sujeto sobre sí. En la contraposición direccional de la modelo y la mujer en la jaula vemos que la primera se encuentra en sentido de las manecillas del reloj, es decir, una exposición del tiempo en su configuración natural. La mujer en la jaula se encuentra direccionada en sentido inverso. Queremos leer esta oposición direccional como un enfrentamiento de la existencia con el estado de ansiedad generalizado que imposibilita avanzar en la existencia.



Figura 3. 10 *overprotected*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>.

La segunda fotografía de la téttrada, figura 3.10, seguida de la frase “*no matter how much i resist, it’ll always be right here desperate to hold me, cover me, break down with me. each day i fight it, “you’re not good for me and you never will be”. but there it is waiting for me when i wake up and eager to hold me as i sleep. it takes my breath away. it leaves me speechless*” (No importa cuanto me resista, siempre estará junto aquí desesperado por sostenerme, cubrirme, romperme. Cada día lucho, “no eres lo suficientemente buena para mi y nunca lo serás”. Pero ahí está esperándome cuando despierto y ansioso por sostenerme mientras duermo. Me quita el aliento. Me deja sin palabras) (Crawford, 2015).

La limitación que expone Sartre se ve representada en la tela negra que envuelve a la joven. Si nos damos cuenta, en esta fotografía, el fondo negro que se nos había estado presentando ya no está, ahora envuelve directamente a la mujer. La *Nada* la ha cubierto y eso la limita para tomar la decisión. Espacio-temporalmente los límites se deben a la situación en la que se encuentra la mujer. En esta ocasión, la limitante no es el espacio o el tiempo; el fondo sobre el que está la mujer nos da una pauta de que no se encuentra flotando sino en una dimensionalidad específica del mundo y es ahí donde su circunstancia la inmoviliza. Su pertenencia a esa dimensión la hace enfrentarse a su existencia y su respuesta es inadecuada porque atenta contra sí.



Figura 3. 11 *suffocated*. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

La tercer fotografía, figura 3.11, está unida a la frase “*they keep telling me to breathe. i can feel my chest moving up and down. up and down. up and down. but why does it feel like i’m suffocating? i hold my hand under my nose, making sure there is air. i still can’t breathe*” (Me siguen diciendo que respire. Puedo sentir mi pecho moviéndose arriba y abajo.

Arriba y abajo. Pero ¿por qué siento que me estoy asfixiando? Sostengo mi mano debajo de mi nariz, asegurándome de que hay aire. Todavía no puedo respirar) (Crawford, 2015).

Nuevamente se hacen visibles los límites en la fotografía sobre los que actúa la desesperación. Podemos entender que la persona que sufre de TAG puede llegar a un punto en el que le cuesta hacer algo tan básico como respirar. Podríamos pensar incluso en que puede atentar contra su vida. La acción básica de respirar es la que permite al ser moverse en el espacio-tiempo. Si no existe esa posibilidad el resto de posibilidades puede ser desaparecen.



Figura 3.12 overwhelmed. Serie “My Anxious Heart”. Por Katie Joy Crawford (2015). Blog. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>

Sartre dice que el hombre es posibilidad. Si dejan de existir las posibilidades el hombre, no existe. En la tercer fotografía, figura 3.11, que va junto a la frase “*my head is filling with helium. focus is fading. such a small decision to make. such an easy question to answer. my mind isn’t letting me. it’s like a thousands circuits are all crossing at once*” (mi cabeza se llena de helio. El enfoque se está desvaneciendo. Una decisión tan pequeña por hacer. Una pregunta tan fácil de responder. Mi mente no me deja. Es como si mil circuitos se

cruzaran al mismo tiempo) (Crawford, 2015). En la imagen, la representación de las limitantes es latente gracias a la tela negra y el contorno gris que parece rodear a la modelo. Nuevamente, estamos frente a un plano espacio-temporal donde terminar con su vida evidencia una situación que implica un lugar y un momento. La desesperación existencial conduce a nuestra protagonista a expresar a esa sensación de limitación, de ahogamiento ante el conocimiento de la dimensionalidad situacional, de la imposibilidad de decisión.

Hemos querido vincular esta tétrada con una determinación espacio-temporal de la existencia. La desesperación, según lo hemos hecho notar, implica un desarrollo del ser a través del tiempo en el que el sujeto se enfrenta a dos estadios previos: la angustia y desamparo. Tomar una consciencia del mundo circundante y reconocer las limitantes que, sobre nosotros ejerce, hace que la desesperación se manifieste. El desarrollo del padecimiento de Crawford se da igualmente en el plano dimensional, pues se extiende en el tiempo e implica el desconocimiento del mundo circundante, tal como la consciencia de existencia de Sartre, es decir la existencia en estado de *Náusea*.

A manera de conclusión del presente capítulo, queremos destacar que hemos descrito el TAG que sufre la fotógrafa norteamericana a partir de la propuesta existencialista y hemos identificado la serie fotográfica en tres estadios que para nosotros tienen que ver con tres momentos específicos de la enfermedad sufrida por Crawford.

En la primera tétrada vinculada al estadio de angustia y caracterizada desde una perspectiva temporal hemos podido determinar que los aspectos visuales relacionados con el tiempo suponen un paso de un estado de serenidad a uno problemático en el padecimiento que es pertinente con la propuesta existencialista sartreana.

En la segunda tétrada hemos vinculado la representación desarrollada por Crawford con lo que en el pensamiento sartreano llamamos desesperación y vinculamos con elementos

espaciales que nos permiten ubicar la intromisión del espacio vital de Crawford en su condición emocional.

En la tercera y última tétrada que vinculamos al desamparo y a una condición problemática que mezcla el espacio y el tiempo y los caracteriza como armas pesadas que caen sobre quien padece el TAG.

De todo lo anterior creemos que ha sido posible verificar que en tanto condición existencial, el TAG está íntimamente relacionado con la manifestación de los conceptos de la filosofía sartreana en torno a la *Náusea* y los estados en los que se manifiesta.

Conclusión

La relación que consideramos posible de comprobar en el trabajo “Angustia, desesperación y desamparo: La ansiedad desde la perspectiva de Jean Paul Sartre en Mi Ansioso Corazón de Katie Joy Crawford” es la existente entre la doctrina de Jean Paul Sartre y el *Trastorno de Ansiedad Generalizada* que Katie Joy Crawford desarrolla en la serie fotográfica *My Anxious Heart*. Esta relación ha sido posible gracias a la identificación de tres estados o sentimientos básicos de la existencia expuestos por Jean Paul Sartre: angustia, desamparo y desesperación. Además, hemos podido desarrollar una vinculación del TAG con estos estados existenciales a partir de recursos visuales que usa Crawford en su obra fotográfica. Ha llamado nuestra atención la descripción los recursos compositivos del mensaje visual que propone Dondis y que nos han permitido vincular las imágenes de Crawford a los ejes temáticos de una existencia problematizada por el TAG.

Las doce fotografías divididas en tres tétradas para su análisis fueron vinculadas con los sentimientos de angustia, desamparo y desesperación. Simultáneamente vinculamos cada tétrada con la noción de tiempo, espacio y espacio-temporal respectivamente. Las fotografías muestran situaciones en las que el mundo circundante de la modelo está presente, así como de la manera en que ella hace consciencia de su existencia desde su padecimiento. Las imágenes presentan además situaciones en las que la vida de Crawford se ve amenazada.

La primer tétrada, asociada a la angustia se relacionó con el concepto de tiempo porque consideramos que el estado de angustia se da cuando se toma consciencia de la necesidad de decisión. Por tanto, la angustia, es una manifestación de cambio de situación donde el tiempo se ve implicado por el paso de un estado a otro. Por lo tanto, las fotografías dentro de la tétrada, exponen cambios de estado e implican el paso del tiempo dentro del espacio fotográfico. Su consciencia de existencia comienza a hacerse presente.

La segunda tétada, vinculada al desamparo se relaciona con el espacio debido a que el desamparo es la consciencia de que el ser se encuentra solo en su toma de decisión, implica vacío y soledad y esto se nota de forma espacial. Las fotografías, por tanto, exponen espacios vacíos y expresiones de soledad y abandono que tanto en el TAG como en el pensamiento sartreano es el enfrentamiento que tiene el ser ante la *Nada*.

La tercer tétada está vinculada al sentimiento de desesperación, se asocia a una noción espacio-temporal. La desesperación es la consciencia de los limitantes que tiene el ser para su decisión. Así, el ser debe ser consciente de su mundo circundante, de su *Ser-en-el mundo*, lo que implica un conocimiento de su situación dimensional.

Hemos podido examinar de este modo la vinculación del TAG y el pensamiento existencialista desde el discurso fotográfico y establecer que en tanto representación del padecimiento las fotografías de Crawford implican necesariamente la noción sartreana de la *Náusea* y sus consecuencias vitales.

Bibliografía

1. Álvarez, Marcela. El concepto de la situación límite en la psicología fenomenológico - existencial de Karl Jaspers. *Revistaethos* [en línea]. enero, 2012 [octubre, 2015]. Recuperado de: <https://revistaethos.wordpress.com/2012/01/14/situacionlimite/>
2. Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. (C. Fernández Medrano, Trans.). España: Paidós Ibérica.
3. Barthes, Roland. (1989). *La cámara lucida: nota sobre la fotografía*. España: Paidós Comunicación.
4. Bobbio, Norberto. (1997). *El Existencialismo*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
5. Crawford, Katie Joy (Fotógrafo). (2015). *My Anxious Heart*. [en línea]. WordPress. Recuperado de: <https://katiejoycrawford.wordpress.com/2015/05/12/my-anxious-heart/>
6. Dondis, Donis A. (2007). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. España: GG.
7. Dubois, Philippe. (1994). *El acto fotográfico*. España: Paidós Comunicación 20.
8. Fuente, Ramón de la. (2015). *Psicología médica*. México: Fondo de Cultura Económica.
9. Irwin G. Sarason, Barbara R. Sarason. (2006). *Psicopatología: psicología anormal : el problema de la conducta inadaptada*: Pearson Educación. Recuperado de: <https://books.google.com.mx/books?id=U9aZ9cSXuRoC&pg=PA240&dq=trastorno+de+ansiedad+generalizada&hl=es-419&sa=X&sqj=2&ved=0ahUKEwiX6JCb-L3PAhVJWSYKHY2PAIUQ6AEIITAB#v=onepage&q=trastorno%20de%20ansiedad%20generalizada&f=false>
10. Jaspers, Karl. (1970). *La Filosofía*. [en línea]. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1949. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/86117923/Karl-Jaspers-La-Filosofia#scribd>
11. Mendoza, Dr. Adalberto García de. (1948). *El Existencialismo en Kierkegaard, Dilthey, Heidegger y Sartre*. México: UNAM.
12. Mongardi, Carlos. (1987). *S. Kierkegaard*. Gld, Jalisco.
13. Mongardi, Carlos. (s.f.-a). *K. Jaspers*. Gld, Jalisco.
14. Mongardi, Carlos. (s.f.-b). *M. Heidegger*. Gld, Jalisco.
15. Mora, José Ferrater. (1964). *Diccionario de filosofía* (Vol. Tomo I A-K). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
16. OMS. Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud. *CIE-10* (10a ed.).
17. Onken, Nick (Fotógrafo). (s.f.). Sin nombre. *Antarctica*. [Fotografía]. Recuperado de: Página personal (2016) <https://nickonken.com/PERSONAL/World-Adventures/5/caption>

18. Pantone LLC. (s.f.). PANTONE. 2016, from <https://www.pantone.com/color-finder/17-4028-TCX>
19. Pantone LLC. (s.f.). PANTONE 17-4028 TCX Riverside. 2016, from <https://www.pantone.com/color-finder/17-4028-TCX>
20. Richards, Cory (Fotógrafo). (s.f.). Sin nombre. [Fotografía]. National Geographic. Recuperado de: (2016) <https://twitter.com/coryrichardsNG/status/778216077968846848>
21. Sarason, Irwin G. , Sarason, B. R. (2006). *Psicopatología: psicología anormal : el problema de la conducta inadaptada* (Mónica Martínez, Trans. Leticia Gaona Figueroa Ed. 11a ed.). México: Pearson Educación.
22. Sartre, Jean Paul. (2014). *La Náusea* (Aurora Bernárdez, Trans. 1a ed.). México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.
23. Sartre, Jean Paul. (s.f.-a). *Bosquejo de una teoría de las emociones*: Weblioteca del pensamiento. [abril, 2015]. Recuperado de: http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Sartre_Bosquejo_Teoria_Emociones.pdf
24. Sartre, Jean Paul. (s.f.-b). *El existencialismo es un humanismo* [en línea]. 1946. [abril 2015]. Recuperado de: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>
25. Sartre, Jean Paul. (s.f.-c). *A puerta cerrada* [en línea]. 1944. [2015]. Recuperado de: <http://www.rojosobreblanco.org/descargas/A%20puerta%20cerrada.pdf>
26. Sierra, Juan Carlos, Ortega, V., & Zubeidat, I. Ansiedad, angustia y estrés: tres conceptos a diferenciar. *Periodicos electrónicos en psicología* [en línea]. 3 (1), Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482003000100002&lng=pt&tlng=es.
27. Sontag, Susan. (2005). *On Photography* [en línea]. Nueva York: Rosetta Books. 1973. Recuperado de: https://vk.com/doc-32174457_168950878?dl=9023400d1bd32cb889
28. Verneaux, Roger. (s.f.). El movimiento existencialista. [en línea]*Historia de la filosofía contemporánea*. Recuperado de: <http://www.olimon.org/uan/verneaux-8.pdf>.

Agradecimientos

Este trabajo de tesis ha sido un esfuerzo que fue acompañado por diversas personas que estuvieron presentes teniéndome paciencia, dando ánimos, acompañando en los momentos de crisis y en los de felicidad y me ha dado la experiencia de conocerme más a mi misma y obtener conocimientos más allá de los tratados en el trabajo.

En primer lugar agradezco a mi asesor de tesis, el Mtro. Alfredo Zárate Flores, gracias por tu conocimiento, orientación, persistencia, motivación y, más que nada, paciencia que nos llevaron a la conclusión de este trabajo. Gracias por tu confianza, por tus enseñanzas antes y durante la tesis, tus consejos, has inculcado en mi un sentido de seriedad y humor, y su conjunción.

A mis padres por todo su apoyo y paciencia durante estos años y para con este trabajo, por entender que no era sencillo y solo necesitaba tiempo para ajustar las ideas. A mis hermanos, Mariana y Sebastian, por las risas, sus bromas y su compañía.

A mi roomie Stephie por acompañarme en noches de desvelo, las fiestas, el ruido, los enojos, las pláticas y las series. A Mónica por ser mi compañera de clases y locuras, por secundar mi idea del intercambio, comenzar la hazaña de realizar una tesis junto a ti fue lo mejor, gracias por tu amistad, por escucharme, por enojarnos y contentarnos. A Dayana, por recordarme la responsabilidad y la seriedad, por escucharme, por los regaños, por las risas, el cine y las canciones. A las tres, gracias por ser como mis hermanas. A mis amigos Jesús y Julián, gracias por su amistad, su compañía, sus enseñanzas, su apoyo y su paciencia. A todos, gracias por alentarme y creer en mi.

A Issac, quien me ha tenido paciencia en este último año por sobre todo, por escucharme, por abrazarme y aguantarme. Has conseguido un gran espacio en mi corazón.

A mi Tita, se que estaría más que feliz de poder ver este trabajo terminado, por haber creído en mi siempre y darme esa sonrisa o esa llamada que me alegraba el día. ¡He terminado!

A mi padrino, José Luis Hernandez, por tu apoyo desde incluso antes de comenzar, ya está terminado. A mi familia, que se preocupaba por saber como avanzaba el trabajo y me daba palabras de aliento para seguir.

A Roberto, Daniel, Arely, Stanley y Erick por su amistad dentro y fuera del movimiento, por su apoyo durante los días de estrés, sus bromas, por alentarme y aceptar mis ausencias. A mis chicos de la comunidad Nottingham, los que se fueron a clan y el jefe José Ignacio Ortiz por aceptar las faltas y enojos en estos años derivados de la universidad y este trabajo. ¡Siempre adelante! A Roberto de la Peña, por inspirarnos mutuamente a seguir y darlo todo para terminar.

A mis amigos en Guadalajara, Roy, Fer y Eddie, gracias por su amistad y ser una motivación para seguir.

A la banda Into the Rest, por darme la oportunidad de cumplir un sueño aún cuando tenía que escribir y entregar adelanto, espero que podamos seguir y crecer aún más juntos

Salamanca, Gto., a 2 de Febrero del 2017.

M. EN I. J. ANTONIO ALVAREZ JAIME
COORDINADOR DE ASUNTOS ESCOLARES
PRESENTE.-

Por medio de la presente, se otorga autorización para proceder a los trámites de impresión, empastado de tesis y titulación al alumno (a) Mayra Jannette Sanchez Lara del Programa de Licenciatura en Artes Digitales y cuyo número de NUA es: 144093 del cual soy director. El título de la tesis es: Angustia, desesperación y desamparo: La ansiedad desde la perspectiva de Jean Paul Sartre en Mi Ansioso Corazón de Katie Jay Crambird

Hago constar que he revisado dicho trabajo y he tenido comunicación con los dos sinodales asignados para la revisión de la tesis, por lo que no hay impedimento alguno para fijar la fecha de examen de titulación.

ATENTAMENTE

ALFREDO CIRATE FLORES

NOMBRE Y FIRMA
DIRECTOR DE TESIS
SECRETARIO

ALFREDO CIRATE FLORES

NOMBRE Y FIRMA
DIRECTOR DE TESIS

Natalis Cárdenas

NOMBRE Y FIRMA
PRESIDENTE

Victor Manuel Reyes Espino

NOMBRE Y FIRMA
VOCAL