

# **Acerca de Henry**

**Una mirada a la Afasia**

Por Bibiana Peña

# Índice

## **Tras el objeto deseado. Algunas ideas sobre la fotografía**

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| La imagen del pasado                        | 1  |
| La verosimilitud de un artificio            | 6  |
| Sobre lo que no se puede decir con palabras | 13 |

## **Compartir la afasia**

|                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| Rompiendo las barreras de mis limitaciones | 15 |
| El laboratorio de experiencias             | 19 |
| Regarding Henry                            | 29 |

## **La Obra**

|                 |    |
|-----------------|----|
| Acerca de Henry | 33 |
| Los referentes  | 37 |
| Introducción    | 41 |
| Afasia          | 44 |
| Dios            | 48 |
| Suceso          | 56 |
| Futuro          | 58 |

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| <b>Bibliografía</b> | <b>60</b> |
|---------------------|-----------|

Para consultar la obra Acerca de Henry comuníquese a: [bibianuz@gmail.com](mailto:bibianuz@gmail.com)

# Tras el objeto deseado

## Algunas ideas sobre la fotografía

### La Imagen del Pasado

*“...Las fotografías no son tanto un instrumento de la memoria como una invención o un sustituto de esta...”*  
(Berger, 2000, pág. 48)

Una foto es siempre una imagen del pasado, da cuenta de un tiempo transcurrido. Con ella recordamos, hacemos memoria de sucesos y épocas pasadas. Ver una fotografía evoca sentimientos o emociones que se vivieron en un momento determinado; es revivir el pasado una y otra vez cada que volvemos a ellas.

Siempre me gustó ver fotos de mi álbum familiar, conocí a muchas personas de la familia a través de ellas, mucho antes de poderlas ver personalmente. ¿Y que decir de las fotos de las que no fui testigo? ¿de las que no fui protagonista porque ni siquiera había nacido? éstas permiten ver a través de los ojos de un fotógrafo anónimo que se vuelve *médium* en un fascinante viaje hacia el pasado y de ser testigos, de alguna extraordinaria manera, de un pasado ajeno para convertirme imaginariamente en su protagonista.

*“...Las fotografías nos permiten imaginar el pasado de una forma más clara, más viva...”* (Burke, 2005, pág. 17). De alguna manera, por eso también permiten anticipar el futuro; a través de ellas podríamos imaginar cómo es una persona que aún no conocemos: en el momento en el que nos topamos con ella la reconocemos gracias a su representación fotográfica: podríamos adelantarnos, viajar al futuro e imaginar como sería conocer a ese ser; con una fotografía de algún lugar, podríamos imaginar cómo se sentiría ocupar ese espacio.

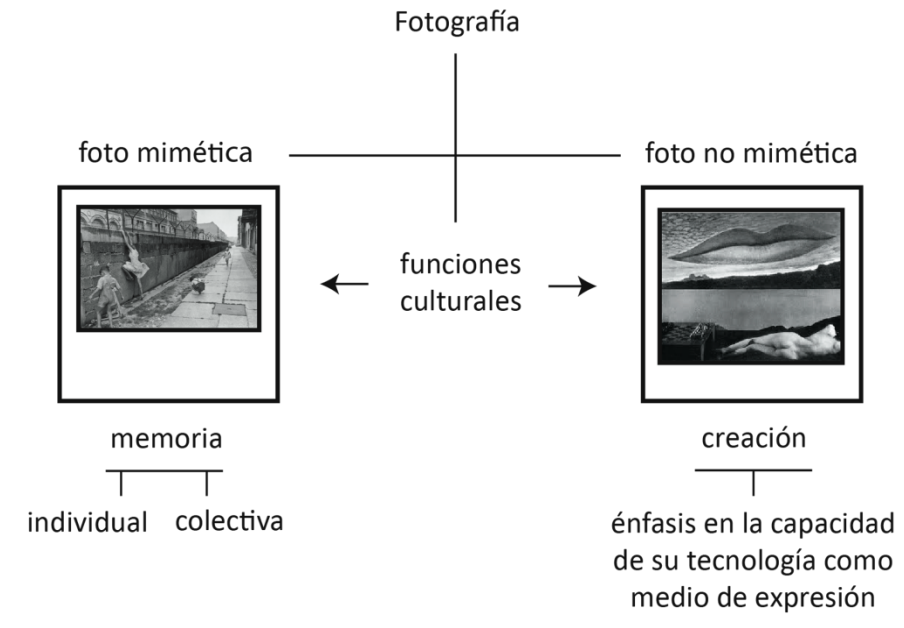
Ahora bien, es posible dividir la fotografía en dos categorías que responden a dos grandes funciones culturales según dice Roman Gubern (1987):

La primera categoría es la de foto mimética que guarda fidelidad óptica con lo fotografiado. En esta se clasifica, por ejemplo la foto de reportaje: su función es la de la memoria que a su vez puede ser individual, desde el autor, y se da en la experiencia privada. También puede darse en el *“spectrum”*, como dice Barthes (1994), sujeto fotografiado que ve la imagen de sí mismo: es la fotografía que vemos de nosotros mismos, en aquel memorable cumpleaños y que reposa en los ya viejos álbumes que mencionaba hace un momento.

Por otra parte, está la memoria colectiva, de uso público como dice Berger, que contribuye a la memoria del desconocido. Esta presenta un suceso, ofrece información ajena a toda experiencia vivida y se relaciona con un espectador anónimo como sucedería con las fotografías de un periódico.

La segunda categoría es la de foto no mimética en la que no necesariamente se guarda fidelidad óptica. Su función principal es la creación y se centra en la expresión del autor, por ejemplo los famosos fotogramas de Man Ray.

Estas categorías no son excluyentes entre sí, pues toda fotografiames, en cierta medida memoria y creación o reproducción y expresión a la vez.



Esquema 1  
 Funciones de la fotografía según Gubern y Berger  
 Fotografías: Izquierda. Henri Cartier Bresson. *Berlin wall*. h. 1962  
 Derecha. Man Ray. *Observatory time-the lovers*. h. 1934  
 Gráfico por Bibiana Peña

En otro sentido, para Peter Burke (2005), tanto como los textos y los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento y contribuyen al estudio y construcción del relato histórico. Reflejan un testimonio ocular, proporcionando información a otro nivel, ese nivel que trasciende las palabras, en el que ni siquiera el texto más descriptivo podría expresarse.

Los historiadores agudizando el ojo y mirando más allá de lo literal, de lo explícito en la imagen, logran ver lo que hay tras el telón como decodificando un mensaje cifrado. Al estilo de personajes literarios como Sherlock Holmes o el encantador monje William de Baskerville, los detalles más insignificantes de un escenario se convierten en cada uno de ellos, en plenos indicios que señalan con precisión la reconstrucción de los hechos. De manera similar los historiadores tamizan distintos tipos de imágenes como pinturas, estatuas, grabados o fotografías y apoyándose en otros documentos, logran extraer elementos que pueden dar cuenta de estructuras sociales, de la historia de la vida cotidiana, de la cultura material, de la historia del cuerpo etc.

Las fotografías parecen ser los casos en que de forma más clara y directa puede observarse ese testimonio histórico que callan las imágenes, posiblemente por la ilusión de fidelidad con que logra representar la realidad, como dije hace un momento.

Y es precisamente, como si lo que está en la imagen fotográfica fuese la realidad, que Armando Silva en su *Álbum de Familia* (1998) relata cómo, cuando estaba haciendo su trabajo de campo, las personas que le mostraban fotos de sus familiares decían: este es mi tío fallecido o esta es mi hermana menor. Es como si al tener una fotografía de alguien o algo, poseyéramos al *"spectrum"*: poseyéramos a lo fotografiado. Es un viejo espíritu que no parece abandonar la condición humana. Ernst Gombrich (2007) expuso con claridad la relación que sostiene el hombre con la imagen desde casos como el egipcio. Para Gombrich, la contundencia y la claridad en la representación de los jeroglíficos durante ciertas dinastías egipcias, están relacionadas con la idea de concentrar las esencias de lo representado allí, en la imagen, con el propósito de que, una vez el faraón muerto cobre vida en el 'más allá', pueda hacer uso de todos los elementos necesarios para sortear su devenir (Gombrich: 2007).

O la vieja anécdota del colmillo del león que uno de los osados guerreros de una tribu lograra arrancar de esa presa por primera vez, para colgárselo en el pecho y, con ayuda de sus pares, recrear la ilusión de tener condensado el poder, y ser aquel animal signifiante de fuerza y dominio (Buitrago, 2008). Como esa popular y significativa costumbre de guardar la foto del ser amado en la billetera, como si pudiera ser llevado con nosotros mismos a todas partes para que nos acompañe siempre y poderlo presentar en cualquier momento *"...la fotografía es la momificación del referente [...] el referente se encuentra ahí en un tiempo que no le es propio..."* (Freund, 1983, pág. 24 y 26): el tiempo presente.

Quizá por ese mismo sentido, la fotografía también parece otorgarnos cierto poder sobre el pasado, poder que se materializa en otra conocida costumbre: la de intervenir nuestras fotos, recortando a quien queremos excluir de ella, como realizando un ritual en el que es posible editar los recuerdos. Visto desde esta perspectiva la fotografía nos

otorga la posibilidad de volver tangible el recuerdo y borrar de él lo que ya no es necesario conservar “...*las fotografías no son tanto un instrumento de la memoria como una invención o un sustituto de ella [...] ¿qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? [...] la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí afuera, en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento...*” (Berger, 2000, pág. 48).

En la película *Memento* (2000), Leonard –su protagonista- sufre un daño cerebral que le ocasiona un tipo de amnesia que a su vez le impide retener nuevos recuerdos. Como sustituto, utiliza fotos instantáneas como parte de un sistema de registro de aquellos recuerdos que no puede almacenar empleando “...*la cámara como un instrumento que contribuye a la memoria viva...*” (Berger, 2000, pág. 50), a su memoria viva. Este caso podría ejemplificar cómo la fotografía es el “...*recuerdo de una vida que está siendo vivida...*” (Berger, 2000, pág. 50) y, en cierta medida, muestra cómo fotografía y memoria parecen unidas por un delgado hilo de sustitución histórica, así no suframos de amnesia como Leonard.

De esta manera la fotografía es en un sólo instante documento histórico y tótem. Es lo primero, pues da cuenta de que un suceso realmente pasó. En esta dimensión, se convierte en un tipo de documento del que sentidos e indicios permiten la lectura de una vastísima cantidad y calidad de asuntos sociales. Es lo segundo –tótem-, ya que en un sentido esotérico captura la esencia de las cosas invocando al referente, al *spectrum*, cada vez que vemos la imagen; ya que, como diría Barthes (1994), no es la foto lo que vemos sino a lo representado, posibilitando recrear ese viejo espíritu humano por medio del cual hemos querido apropiarnos de las características de aquello que es representado para congelarlo en el tiempo y condensarlo en la materia.

## La verosimilitud de un artificio

*“...Aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotos...” Lewis Hine*  
(Burke, 2005, pág. 25)

Aunque reconocemos en una foto al objeto que logra evocar situaciones tan vívidas, quizá por su cercanía con la realidad, también es conocido el debate que ha generado desde hace mucho al trazar los límites entre la veracidad y la objetividad dentro de ella misma. Burke advierte sobre la trampa que resulta ser el tomar la imagen, y específicamente la fotográfica, como la duplicación de un hecho real en el momento de construir el relato histórico *“...La idea de objetividad, planteada ya por los primeros fotógrafos, venía respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando ésta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino del pincel de la naturaleza...”* (Burke, 2005: 26), y como generalmente nos dejarnos seducir por la ilusión de que una foto cuenta la verdad y nada más que la verdad, vale la pena mencionar algunos argumentos que relativizan este planteamiento.

*“...Aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotos...”* (Burke, 2005, pág. 25) y más aún –hasta cierto punto- un mentiroso que dispone un escenario, disfraza la realidad o controla un pincel de Photoshop. Una de las partes determinantes en la fotografía: en palabras de Barthes el *“operator”* (1994), quien elige qué dejar dentro y qué dejar fuera del encuadre y quien controla casi siempre la escena. Hasta el más ingenuo de los fotógrafos manipula la imagen: al tomar la foto de una celebración familiar, el operador sugiere a los asistentes gritar: ¡whisky!. El resultado... una gran sonrisa: en apariencia todos los asistentes al evento la pasaron de maravilla. Difícilmente sabremos cuales de los asistentes realmente disfrutaban de la celebración.

En otros casos los ‘mentirosos’ pueden ser los modelos. Viene a mi mente una idea de Barthes que tiene que ver no tanto con mentir o posar sino más bien más con la proyección del ser con los deseos, anhelos y fantasías: “...*ante el objetivo soy aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy, aquel de quien se sirve para exhibir su arte...*” (1994, pág. 45). Burke menciona el caso del Duque Federico da Montefeltro en el siglo XV; él había perdido un ojo por lo que seguramente siempre era representado de perfil, quizá del lado que ‘era digno de mostrar’, posiblemente por elección propia o por decisión del autor del retrato.



Imagen 1  
Piero della Francesca. *Federico II da Montefeltro*. h.1465  
Oleo sobre tabla, 47 x 33 cm  
Galería de los Uffizi

El otro caso es el de Carlos V de quien se sabe que tenía una pronunciada quijada gracias a los informes de embajadores extranjeros. En sus retratos, la mítica quijada del emperador era siempre disimulada por los pintores, incluso por Tiziano (Burke, 2005).

Quizá la imagen representada de Carlos V corresponda a la de quien él quería ser o a la que el autor quería ver “...*Los modelos se ponen sus mejores galas para posar, de modo que los*

*historiadores se equivocarían si trataran el retrato como un testimonio de la vestimenta cotidiana...”* (Burke, 2005, pág. 31).



Imagen 2  
Tiziano. *Carlos V con perro*. h. 1532-1533  
Oleo sobre lienzo, 192 x 111 cm  
Museo del Prado

Otras pruebas del artificio de la fotografía las proporciona Gubern en *La Mirada Opulenta* (1987). La principal prueba y de la cual se derivan las demás, es que la fotografía no es una simple duplicación fotoquímica o fotodigital -agregaría para épocas más recientes- de nuestra percepción óptica, pues la cámara altera la representación en relación con la percepción binocular propia del ser humano.

Lo que vemos en una fotografía no es lo mismo que vemos con nuestros propios ojos pues la imagen está contenida por un formato bidimensional. Al perderse la tercera dimensión, este espacio –el real- es remplazado por un espacio ilusorio. La ilusión óptica de profundidad y relieve se da mediante la perspectiva lineal heredada de la pintura renacentista. Y aunque el espectador desplace la cabeza, la imagen no cambia como sí ocurriría al mirar una escena real. No es lo mismo ver con nuestros dos ojos que mirar con uno a través de un pequeño agujero rectangular en el momento de tomar una foto –para hacer mención de los medios mecánicos- y aunque en el caso de la

fotografía digital contemos con una pantalla LCD, la percepción de la imagen sigue estando limitada por el encuadre que incluye algunos elementos y excluye otros.

El ojo humano no encuadra, la delimitación de lo que observa es distinta. En una foto no hay movimiento, precisamente ésta congela el movimiento, atrapando un instante que hace parte de una gran secuencia de ellos: aparentemente aquel que para el fotógrafo tiene mayor interés y al que Bresson llamó “...*el instante decisivo*...” (Gubern, 1987, pág. 156).

La textura irregular formada por los granos de plata y por los pixeles, en el caso de la fotografía digital, distorsiona la realidad o el parecido con ella. La alteración del matiz, la luminosidad o saturación de los colores, los colores fotográficos distorsionan los valores cromáticos de los elementos fotografiados. Existe la posibilidad de alterar la escala de representación, como en el caso de la foto para una gran valla publicitaria o de una para documentos de identificación. Anulación de estímulos que provienen de los demás sentidos como el sonido, el tacto, la temperatura, el gusto y el olor que desempeñan un papel importante en la evocación de imágenes del pasado o en el reconocimiento de lugares y/o sujetos.

La fotografía no es una duplicación fiel de la percepción humana, sino una representación icónica altamente convencional, por eso el término realismo aplicado a la fotografía no tiene tanto una dimensión relacionada con lo perceptual sino una relación estrecha con la dimensión histórica. Es decir, lo que la foto muestra es una certificación química o digital de una existencia pasada que aconteció una vez ante el objetivo de la cámara. Como dije anteriormente, es un testimonio ocular.

Según Barthes (1994), en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación. Podría presumir que por esta razón algunos documentos de identificación llevan consigo una foto y que de ahí también la aplicación de quienes han querido falsificar la historia utilizando como pruebas inapelables fotos trucadas que se presentan como auténticas, es decir, atribuyendo a un tipo de fotografía (la foto

posada o puesta en escena) la condición de otro distinto (el reportaje o la foto documental), como sucedió en algunas de las famosas denuncias en el campo:

*“...Algunos fotógrafos intervinieron más que otros con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones. Por ejemplo en las imágenes de la pobreza de las zonas rurales de los Estados Unidos durante los años treinta que fotografió, Margaret Bourke-Withe (1904-1971), contratada por las revistas Fortune y Life, intervino más Dorothea Lange en las suyas. Igualmente algunos de los “cadáveres” que podemos contemplar en las fotos de la Guerra Civil americana eran, al parecer, soldados vivos que posaron amablemente para la cámara. La autenticidad de la foto más famosa de la Guerra Civil española, la Muerte de un soldado de Robert Capa, publicada por primera vez en una revista francesa en 1936, ha sido puesta en duda por razones similares...”* (Burke, 2005, pág. 28).



Imagen 3  
Muerte de un soldado  
Robert Capa. 1936

Para hablar de casos más recientes, con la fotografía digital surge la duda desde un inicio ya que, gracias a los fotomontajes y retoques digitales, no acreditamos que la

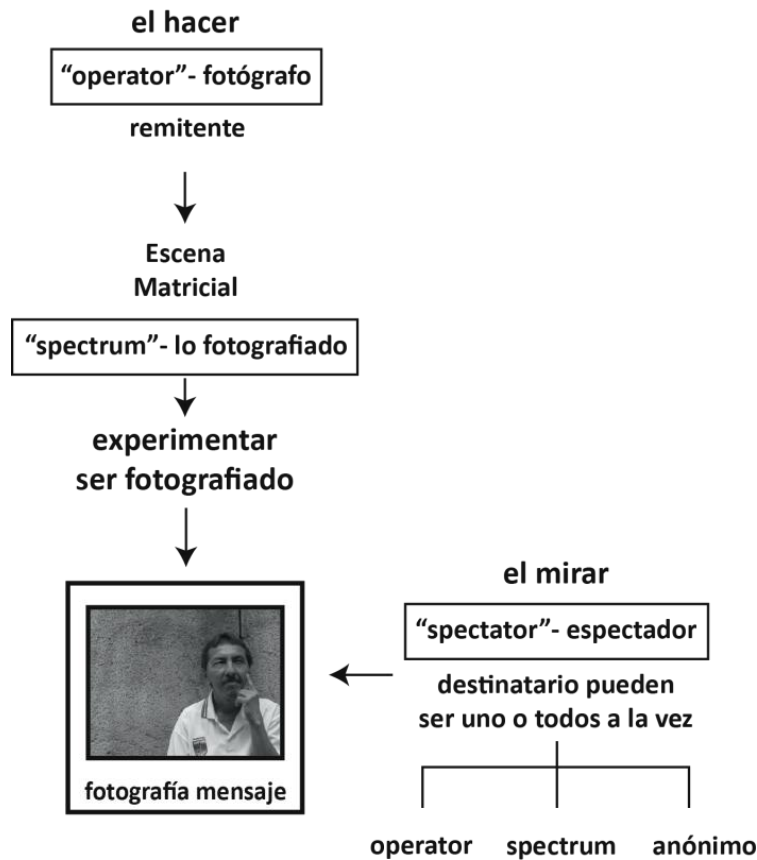
mujer que vemos en una imagen publicitaria, por ejemplo, sea similar a la que se nos muestra.

La subjetividad del autor condiciona la imagen, la intención, pues éste siempre decide qué dejar dentro y qué dejar fuera, desde el acto mismo del encuadre

*“...los historiadores al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. “Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad” [dice Siegfried Kracauer] El fotógrafo Roy Stryker expresaba esta misma idea fundamental en 1940. “Desde el momento en que un fotógrafo selecciona un tema”, decía, “está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores...” (Burke, 2005, pág. 27)*

en este sentido el fotógrafo sólo deja ver al espectador lo que él quiere mostrar.

Gubern enumera más razones por las cuales la subjetividad del autor condiciona la imagen eligiendo una película determinada, a blanco y negro o a color. Eligiendo el punto de vista y el encuadre, regulando el enfoque o desenfoque, regulando la apertura del diafragma, decidiendo el tiempo de exposición, decidiendo el momento del disparo, interviniendo en los procesos químicos y físicos posteriores al disparo, y el enorme universo de la intervención digital en dos momentos distintos pre foto y post foto (Gubern, 1987).



Esquema 2  
El acto fotográfico de Barthes  
Gráfico y fotografía por Bibiana Peña

Es así que podría decir que, aunque la fotografía lleva implícito ese poder de autenticación, no es más que una ilusión pues es el resultado de la operación de una máquina –la cámara- y de la intervención de un operario –el autor- y/o de la dramaturgia del fotografiado. Por ser un artificio tan verosímil, nos cautiva la ilusión de realismo. Diría que lo representado en la foto no es del todo irreal, pues existe en el mundo de las imágenes. Es, quizás, una realidad paralela con la que nos gusta fantasear.

## Sobre lo que no se puede decir con palabras

“...Heme pues a mi mismo como medida del  
“saber” fotográfico...”  
(Barthes, 1994, pág. 35)

Tratando de expresar aquello que siento al mirar las fotografías de un tono rojizo contenidas en un viejo álbum y en las que mis padres podrían parecer en plenitud, felices, tan apacibles... inevitablemente debo decir que muy poco puedo decir; más bien, que nada puede ser dicho. Ante la emoción de ver unos cuerpos que resultan cercanos, tan conocidos pero que a su vez son ya tan distantes, tan lejanos, tan invisibles pues ese gesto que se dibujaba en sus rostros, en sus cuerpos, posiblemente ya haya desaparecido.

Como tantas producciones materiales inventadas por el hombre, la imagen fotográfica es expresión de lo indecible, de lo indescriptible, de lo inverbalizable de forma consciente o inconsciente, como lo dice Burke: “...*Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas” las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo...*” (2005, pág. 18). Siendo un desprevenido fotógrafo que la utiliza como un medio de registro, diciendo cosas que no sabe que está diciendo o con toda intencionalidad y haciendo uso de ella como medio de expresión consciente.

La fotografía es un objeto inclasificable. Dice Barthes que al ver una foto, no es a ella a quien vemos, pues es casi invisible y siempre vemos lo fotografiado: al ser amado, al paisaje recordado, al “...*objeto deseado [...]* No es posible ver la fotografía a primera vista esto requiere un esfuerzo mayor, un acto de reflexión...” (1994, pág. 35).

Lo que no se puede decir con palabras acerca de la emoción de ver una fotografía, si lo generalizo, de ver una imagen, seguramente tiene que ver con que lo que ésta dice tampoco puede verbalizarse: sólo es posible expresarlo mediante la imagen fotográfica misma y ahí simplemente se fosiliza.

La imagen fotográfica es una expresión de lo indecible, de lo indescriptible, de lo inverbalizable. La fotografía es un algo que saca una porción del pasado y lo trae al presente, a todos los presentes y futuros posibles. Interrumpe el movimiento, saca una porción de un todo, lo enmarca y dirige la mirada hacia ella. Como si señalara con el dedo, con ese dedo que nos dijeron cuando niños que no debíamos apuntar, con el mismo dedo al obturar.

Como dijera Susan Sontag “...*fotografiar es conferir importancia...*” (Gubern, 1987, pág. 156).

# **Compartir la Afasia**

## **Rompiendo las barreras de mis limitaciones**

El grupo de inclusión social del que hablaré llamado “Rompiendo Barreras”, funciona en la Unidad de Prestación de Servicios de Rehabilitación Integral SERH, en la Universidad del Valle sede San Fernando en Cali. Es liderado por las profesoras Gloria Quiroga y Martha Sofía Holguín quienes coordinan las actividades que se realizan al interior del grupo y en el que estudiantes del programa de Fonoaudiología realizan practicas cada semestre.

Este programa agrupa principalmente a personas con afasia, sus cuidadores y familiares. Aunque no tiene ningún tipo de restricción, en su mayoría el grupo se compone por adultos mayores. La única condición para ser parte en él es ser afásico y querer participar en sus actividades y/o proponer alguna como en mi caso. La principal intención de agrupar a estas personas es precisamente “reunirlos”; por su condición es muy posible que tiendan al aislamiento lo cual desfavorece su recuperación. La idea del grupo es entonces, proporcionar un espacio en el que se creen redes sociales, que personas como ellos puedan seguir desempeñándose como seres sociales, tender lazos de amistad, verse en el otro y quizá brindarse apoyo mutuo.

Recuerdo estar muy nerviosa en mi primera visita, jamás había escuchado hablar de afasia, ni siquiera sabía como se escribía esa palabra; incluso en alguna reunión previa con varias profesoras se me corrigió por escribir **afacia**. La verdad no tenía la menor sospecha de lo que encontraría y mi mayor temor era que pudieran verme como a una intrusa que no me dejaran entrar, y no me refiero a la puerta del salón de reuniones.

La primera persona a la que me presentaron fue Henry, diciendo su nombre y apellido con relativa dificultad: “...*Henry Germán González*...”, me dio ‘un apretón de manos’ con la izquierda. Recuerdo que muy interesado me señaló con el índice e hizo un gesto como de pregunta; como queriendo saber quien era yo: eso fue lo que interpreté. También recuerdo que hizo varios gestos como queriendo expresar que ya me había visto antes en algún lugar. A partir de ese momento el miedo inicial poco a poco comenzó a desvanecerse, sentí que de alguna manera Henry me había dado la bienvenida.

Sin embargo como mis temores seguían persiguiéndome, tomé la decisión de entrar al grupo tratando de observar silenciosamente: no creí respetuoso llegar a imponer alguna suerte de método o fórmula para que hablasen a través de imágenes, lo que era claramente el primer reflejo del sentido de mi presencia en ese sitio; en la primera manifestación del lugar común; en la traición del intervencionista. Simplemente quise sumergirme poco a poco en algo completamente nuevo para mí de forma reposada.

Para hablar de afasia, como su raíz etimológica lo indica: *sin palabra*, precisamente hacen falta palabras. Este trastorno causado por una lesión cerebral, puede ser de diversos tipos, limita la capacidad de comunicación causando dificultad para hablar, entender o expresar ideas. También puede afectarse el manejo de la escritura y los números así como la habilidad para hacer cálculos, en algunos casos puede ir acompañada de alteraciones que dificultan la movilidad: es algo así como estar encerrado en su propio cuerpo, pues a pesar de comprender lo que se escucha, no se puede responder pues, simplemente no salen las palabras bien sea porque se borraron

de la memoria o porque no pueden ser articuladas. La vida está hecha así a base de pequeñas y enormes soledades, recordé y pensé.

Al intentar explicar la afasia alejándome de términos médicos y acercándome más a mi propia experiencia, encuentro además una pequeña soledad: la mía.

Pretendiendo expresar mis propias ideas acerca de esta condición y, sin ser retórica, a mí también se me agotan las palabras. Tratar de explicarlo con palabras es difícil, la terminología especializada sobrepasa mi comprensión y realmente se aleja de mi pretensión. Una vez más me dejé llevar por la conciencia de mi emoción, como dijera Barthes, para exponer lo que resulta ser la afasia después de inmiscuirme en un grupo de apoyo para personas con afasia.

*“...Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: “Veo los ojos que han visto al Emperador. A veces hablaba de este asombro, pero como que nadie parecía compartirlo, ni tan solo comprenderlo, la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades lo olvidé...”* (Barthes, 1994, pág. 27). Imagino que es esto lo que le sucede a un afásico al tratar de hablar: al parecer nadie puede comprenderlo. Y al hablar yo, del asombro de conocer a estas personas, como si fuera un principio fractal –el todo en la parte, y la parte en el todo-, nadie parece compartirlo conmigo ni tan solo comprenderme.

Por la dificultad que se presenta con el uso de la palabra, los afásicos utilizan los recursos inmediatamente cercanos para expresarse: gestos, ademanes, onomatopeyas, dibujos, en fin, ciertos elementos de un lenguaje que no es unívocamente verbal. Cada una de las personas que conocí tiene su propia manera de comunicarse, quizá no la establecida según el acuerdo común, ni la más utilizada, o a la que la que usualmente concedemos atención: la palabra.

Descubrí con gran emoción que cada uno de ellos hace uso de sus propios códigos, toma cierto tiempo detectarlos y otro tanto en tener la ilusión de descifrarlos: no es posible hacer esta observación a primera vista, se requiere cierto proceso.

Sebastián, por ejemplo, un joven de 20 años que asistía en ese momento al grupo, recientemente había sufrido el suceso causante de su afasia. De haber recibido atención más diligente por parte del personal médico quizá su daño hubiese sido menor. Aparentemente al momento de conocernos él contaba con muy pocas palabras, además sueltas, pero hacía gran uso de onomatopeyas. Para referirse a los dibujos animados que veía en televisión tarareaba una melodía y luego decía: “...*muñecos!*...” Interpreté que se refería a la canción de introductoria de los dibujos animados: este tipo de cosas me parecían de tan alto nivel de recursividad que me llenaban de sorpresa y alegría.



Imagen 4  
Sebastián Sánchez y estudiantes de Fonoaudiología  
Foto Bibiana Peña

Janeth quien vive con afasia desde hace 15 años, asiste a terapia de lenguaje desde hace un tiempo. Estimo que por su proceso cuenta hoy con más palabras que sus compañeros, hace uso de gestos y su rostro es muy expresivo, trata de dibujar con el dedo lo que dice, usando como soporte su mano y cuando ésta no es suficiente lo hace en el aire o en la pared.

Su expresión parece ser la de una niña: una expresión de inocencia. Noté que es muy atenta a las actividades que se realizan en el grupo y está dispuesta siempre a aprender. Para mí es una de las personas de este grupo que ha padecido de forma más contundente el aislamiento por parte de su familia. Su esposo la abandonó luego del suceso que le causó la afasia llevándose a sus hijos, intentó despojarla de su pensión de invalidez y aún hoy existe un pleito jurídico con él por la casa que compartieron durante muchos años. Pienso que no aceptaba ni aceptó nunca la ‘nueva situación’ de Janeth y simplemente la excluyó de su vida y de la de sus hijos.

Creo que, como al ver una foto solo vemos el referente del que habla Barthes, cuando vemos a un afásico tratando de comunicarse no podemos ver más que la limitante. Es posible ver más allá después de un tiempo de observar cuidadosamente sus gestos, escuchar con detenimiento sus frases con frecuencia incompletas, con palabras entrecortadas. Pero al compartir un poco de la cotidianidad con alguno de ellos, lograremos ver más allá. Como diría Barthes para ver la fotografía en su esencia es necesario hacer una segunda observación, requiere un esfuerzo de reflexión (1994). La afasia limita ampliamente la comunicación pero también puede llegar a ser un potenciador: un catalizador de otras formas de expresión.

## **El laboratorio de experiencias**

Al encontrarme con la afasia, ahora pienso que más por causalidad, consideré que un taller de fotografía podría funcionar como un laboratorio de experiencias en el que pudiera encontrar conexiones entre este trastorno del lenguaje y la imagen fotográfica. Pensé que en este caso, la fotografía complementada con el texto podría funcionar como un instrumento que permitiera expresar las ideas imposibles de exteriorizar de forma oral para estas personas. Burke dice que las imágenes logran decir cosas que mediante palabras serían difícilmente explicables, incluso dicen cosas que el autor no

se propone decir (2005). Ahí encajaría perfectamente la fotografía, pensé, sobre todo en el caso de personas que tienen una gran limitante al expresarse verbalmente.

Para tal fin reuní y entregué cámaras fotográficas compactas de 35 mm a cada uno de los asistentes que aceptaron participar en la actividad, para que produjeran sus propias imágenes. Poder ver qué podía “decir” un afásico a través de una foto, tratar de observar su cotidianidad y de alguna manera poder husmear en su intimidad, se convirtió en algo muy importante para el proyecto. Previamente se proporcionaron unas nociones básicas de fotografía a modo de sesiones de 2 horas de duración, estas sesiones, que se realizaron cada martes dentro de las reuniones habituales del Grupo de Apoyo y durante aproximadamente 7 meses, buscaban brindar ciertos conocimientos acerca de un tema al que la mayoría se enfrentaba por primera vez.

Como sesión introductoria se realizó una cámara oscura en el salón de reuniones, bloqueándose la entrada de luz en éste y dejando un pequeño orificio en la puerta de entrada. La luz que pasaba a través del orificio proyectaba una imagen en la pared opuesta. Fue como estar dentro de una gran cámara fotográfica y poder percibir lo que ocurre, a grandes rasgos, en su interior cuando se toma una foto. Para los asistentes fue una experiencia emocionante y completamente nueva ver proyectada la imagen invertida de lo que ocurría en el pasillo contiguo. En algunos generó mucha curiosidad pues no entendían que era exactamente lo que generaba la imagen invertida. El objetivo era exponer de forma clara y sencilla cómo la luz es el principio de la fotografía y la materia prima en la elaboración de este tipo de imágenes. Esta propuesta surgió pensando en cómo mostrar al grupo que la fotografía es básicamente luz. La referencia más cercana era la del ejercicio de la cámara estenopeica, que consiste en realizar imágenes fotográficas prácticamente sin ningún equipo más que un contenedor (caja o tarro de lata) al que se le hace un pequeño agujero.

Las siguientes sesiones se desarrollaron principalmente con dos intenciones: por una parte, proporcionar conceptos básicos de fotografía intentando que cada uno de los participantes fuese capaz de producir sus propias imágenes con cierto criterio (tema, encuadre, etc) y, en segunda instancia, con el resultado de esta producción, poder observar de cerca la cotidianidad de cada uno de los participantes del taller. Para tal fin se programaron sesiones teóricas y otras prácticas basadas en el libro de Wendy Ewald (2001) quien tiene gran experiencia en el desarrollo de cursos y talleres de fotografía con diversos objetivos, en varios países y con distintos tipos de personas.

La primera sesión consistió en exponer las diferencias, en términos generales, entre fotografía análoga y fotografía digital. Ya que la mayoría de los asistentes al taller son adultos mayores y en algún momento expresaron la inquietud por conocer las diferencias entre estas. Se explicó la manera correcta de sujeción y manejo de la cámara compacta de 35 mm (esta se usó en la mayoría de los ejercicios) con el fin de brindar indicaciones para el control de la herramienta en el momento de la elaboración de la foto.



Imagen 5  
Sesión 1 del taller: introducción a la fotografía  
Fotos Elizabeth Peña

Más adelante se discutió acerca de varios tipos de fotografía -álbum familiar, documental, publicitaria, “espontánea”- con el propósito de presentar algunos de los posibles usos que se le da comúnmente a la fotografía. Empezando con el que considero el uso más común y el primero con el que la mayoría suele relacionarse: la foto del álbum familiar, pasando por la foto de reportaje y publicitaria, que podrían ser las siguientes en orden, y con las que constantemente nos relacionamos, incluso de forma inconciente, hasta la foto “espontánea” que puede ser la realizada por un profesional o por un fotógrafo aficionado. Para Ewald es útil pasar algún tiempo mirando imágenes y hablando sobre ellas antes de enseñar a tomar fotos

*“...La primera cosa que discuto es la diferencia entre varios tipos de fotografía, incluyendo las fotografías de publicidad, fotografías documentales e instantáneas. Las fotografías de publicidad son usadas para incitar cierta respuesta en el espectador. Las fotografías tomadas por un fotógrafo experimentado o profesional ofrecerán un punto de vista definido. Si es acertado también le permitirá a los espectadores traer sus propias experiencias y sensibilidades a las imágenes [...] Por ser las fotografías tan específicas, son especialmente útiles para estimular conversaciones con los niños. Le pido a mis estudiantes leer las imágenes examinando los detalles y describiendo lo que ven. Esas discusiones van hacia lo que los niños pueden ver y conocer, como lo expresado en las imágenes que sirven como trampolín para sus historias contadas y escritas. (Este proceso sirve también, naturalmente como preparación para hacer sus propias fotografías)...” (Ewald, 2001, págs. 10, traducción libre)*

Siguiendo algunos de estos pasos, expuse una fotografía de Bresson, el famoso fotógrafo francés, sobre la que especulamos un buen rato sobre cómo podría haberse tomado, en qué posición se encontraría el fotógrafo, qué pasaría en ese momento con los sujetos fotografiados, etc., etc.

En la segunda sesión presenté la noción de encuadre proponiendo la inquietud que Weald plantea a sus estudiantes: “...Ellos deberían hacerse dos preguntas claves ¿Qué está dentro del marco? ¿Qué está fuera del marco?...” (2001, págs. 23, traducción libre). Se realizó el ejercicio de mirar a través de marcos de diapositivas para familiarizar a los afásicos con esa acción de “ver” delimitada por un recuadro: acción que se da necesariamente cuando miramos por el visor de la cámara. Para reforzar esta idea pensé en un ejercicio para presentar la siguiente sesión que consistía en escoger un elemento y mirando a través del marco de diapositiva dibujar únicamente lo que éste permitiera ver.

El caso que más llamó mi atención fue el de Janeth quien dibujó el marco y dentro de este unos ojos. Cuando pregunté de quien eran, ella sacó de una bolsa un pequeño álbum de fotos y buscó la pagina, con un poco de timidez contestó: “...José Daniel, mi hijo...” y me mostró su foto. Ella había escogido dibujar la foto de su hijo y concretamente sus ojos porque eran lo que más le gustaba de él.

Luego se repitió el mismo ejercicio en clase pero esta vez dibujando a un compañero, algunos lo hicieron con recortes de revista ubicando el marco y seleccionando algún segmento de la página. La intención era dejar clara la idea de encuadre es la primera decisión al tomar una foto “...Citar fuera de contexto es la esencia del oficio del fotógrafo. Su problema central es simple: ¿Qué debería incluir y que debería sacar? La línea decisoria entre el adentro y el afuera es el límite de la foto. Mientras el dibujante inicia con la mitad de la plancha, el fotógrafo inicia con el encuadre...” John Szarkowsk, *El Ojo del Fotógrafo* (Ewald, 2001, págs. 19, traducción libre).

La siguiente sesión consistió en exponer la noción de retrato y autorretrato para lo cual fue útil el uso de algunas piezas provenientes de la pintura de El Greco, Velázquez, Frida Kahlo y Van Gogh (ver imagen 6, mosaico de autorretratos).



Imagen 6

Mosaico de autorretratos usados en la sesión.

De izquierda a derecha: El Greco, Vincent Van Gogh, Frida Kalho y Diego Velázquez

[www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com) y [http://elpais.com/diario/2007/06/13/cultura/1181685603\\_740215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/13/cultura/1181685603_740215.html)

Desde la fotografía vimos un retrato de Milton Rogovin de quien Ewald dice tener una destreza excepcional para documentar pues, en sus retratos solo incluye los elementos que contribuyen directamente a describir a la persona retratada.



Imagen 7

Sin título

Foto Milton Rogovin. 1987

También señalé que en el retrato podemos encontrar elementos que dan cuenta del sujeto fotografiado, como particularidades físicas, utensilios o herramientas de las que

hace uso el sujeto. Para esto puse como ejemplo una fotografía de mi padre tomada por mi hermana quien escogió como escenario su taller de herramientas.

Y uno de Picasso hecho por Robert Doisneau en el que se destaca un rasgo físico característico, sus manos que al observarlas en otro retrato encontramos sentido a la metáfora de los panes del primer retrato.

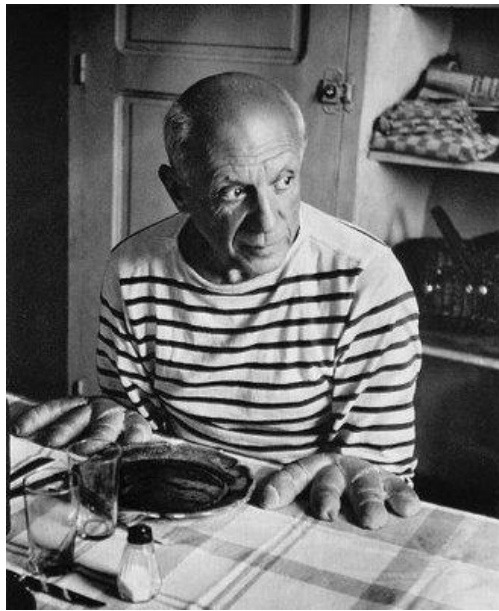


Imagen 8  
Picasso y los panecillos  
Foto Robert Doisneau.1952

También puse como ejemplo el caso de Kerry Mansfield quien realizó un registro fotográfico de sí misma durante el período de tratamiento para el cáncer de mama que le diagnosticaron en el 2005, este registro comprende tres etapas: la de antes de la mastectomía, después de esta, durante la quimioterapia y después de la reconstrucción mamaria.



Imagen 9  
 Secuencia de autorretratos  
 Fotos Kerry Mansfield. Desde noviembre de 2005 hasta diciembre de 2006

La intención de mostrar este caso fue motivar autorretratos que hablasen de la condición física o quizá psicológica de cada uno, ya que además de la afasia, varios de ellos tienen hemiplejía y han pasado por diversas intervenciones médicas, traqueotomías, rehabilitación física, etc. Finalmente se mostraron varios ejemplos de autorretratos fotográficos elaborados de distintas maneras: con reflejos en espejos, vidrios, aprovechando la proyección de la propia sombra o escogiendo una parte del cuerpo para mostrar.

Como actividad final en esta fase del taller propuse un ejercicio que consistió en describir verbalmente a un compañero del grupo de apoyo, con el fin de reforzar el concepto de retrato. Para Wendy Ewald un retrato puede ser una descripción escrita, una pintura, una escultura o una fotografía, que sin ser una descripción física convencional nos dice algo esencial de la persona retratada.

En la segunda etapa del taller se propusieron ejercicios prácticos comenzando con “el lugar que habito”. En este, el participante registró aquel lugar de su hogar que más le gustara y el que menos le gustara, con el fin de conocer un poco su entorno, sus gustos, su condición de vida, conocer las actividades que realizaba en estos y su relación con el espacio en el que vive, apropiamiento o no de este. Por ejemplo en este caso no hay registro del lugar que habita Henry, él comentó vivir en algo así como un inquilinato o lugar donde paga por un cuarto y al parecer comparte éste con varias personas más. Quizá para él este lugar no es digno de mostrar tal vez porque no lo considera algo propio.

Otro ejercicio se llamó “Familia” consistía en hacer una foto de las personas con quien se convive, una en grupo y otra de manera individual escogiendo a una persona del grupo familiar para hacerle un retrato. Pensé en este ejercicio porque en la observación inicial noté que la familia de cada uno de los asistentes del grupo posiblemente desempeñó un papel importante en el proceso de acompañamiento o aislamiento de estos. Necesariamente la vida de cada uno cambia a partir del suceso causante de la afasia, creo que en procesos como estos -de desarrollo de enfermedades- los lazos familiares se fortalecen o definitivamente se rompen.



Imagen 10  
Ejercicio 'autorretrato'  
Fotos Henry González



Imagen 11

Izquierda: ejercicio 'el lugar que habito'. Foto Janeth Jiménez  
Derecha: ejercicio 'autorretrato'. Foto Jimmy Puchana

Buscaba que el ejercicio de incluir a la familia pudiera generar situaciones de acercamiento entre ellos y quizá poder ver a quien del grupo escogían en el retrato individual: supuse que el elegido tendría alguna relevancia para el retratista, pues tendría alguna razón por la cual escogerlo. Quería motivar a la persona a hablar acerca de sus sentimientos por este miembro de su familia. En algún momento también les pedí a cada uno que trajeran fotos de su álbum familiar con el mismo fin, ver un poco su pasado, de que él hablase de esto y ver qué se escogía para mostrar en clase: algo así como ver qué era importante o relevante para mostrarme a mí y a sus compañeros.

Poco a poco el taller se fue convirtiendo en un espacio de interacción con los integrantes del grupo. A medida que pasaban los días logré relacionarme con ellos un poco más de cerca, ya no como simple espectadora sino como 'interlocutora'. El taller posibilitaba un diálogo y un acercamiento que por medio de los ejercicios planteados siempre apuntaron a explorar el interior de la persona. En algún momento propuse un ejercicio de dibujo que buscaba poner a pensar al grupo en su pasado. Le pedí a cada uno que dibujara un recuerdo de la niñez para luego comentarlo entre todos.

Finalmente, recogí una cierta cantidad de material producido por los integrantes del taller: un archivo que puede explotarse analítica y plásticamente de muchas maneras. Pero también, al finalizar estas sesiones me di cuenta de que estas actividades me dieron la oportunidad de ver un poco más allá de lo que podía verse a simple vista en la vida de algunos de ellos, de conocer un poco de su historia de vida, de sus gustos, de sus temores y angustias, de sus familias... un intento de acercamiento al ser detrás de ese cuerpo quizá golpeado por la enfermedad, por la negligencia, por la vida, las molestias acerca de su condición y por qué no, la felicidad detrás y a pesar de esta. Me permitió construir mi propia soledad, a partir de lo que empecé a interpretar de la soledad que cada uno de ellos vive.

### **Regarding Henry**

Es la felicidad o más bien esa decisión de vivir con alegría pese a las barreras físicas lo que más me sorprendió de la historia de Henry. Es una de las historias del grupo que más llamó mi atención, quizá porque de alguna manera logro identificarme con él o porque algún día quisiera llegar a ser como él.

Henry es un hombre de unos 60 años, de estatura baja, sonrisa sincera, de expresión noble y resignada. Fue la primera persona del grupo con la que interactué, como mencioné anteriormente, porque siempre llega temprano. Henry trabaja cuidando motos y bicicletas en la calle, a la salida del Coliseo El Pueblo y algunos fines de semana “pita” partidos en alguna cancha del barrio Siloé, donde actualmente viven sus hijas Isabel y Vanesa a quienes lleva semanalmente el dinero para sus gastos. Desde hace 10 años aproximadamente padece afasia producto de una agresión con un arma de fuego. Como consecuencia de esto también tiene hemiplejía, una alteración motora que afecta la mitad de su cuerpo y le impide mover el brazo y la pierna derecha.

A pesar de no poder hablar claramente ni escribir más que su nombre de memoria, Henry logra expresarse elocuentemente, logra expresar sus sentimientos, ideas o

conceptos como perseverancia, fe, paciencia y el sentimiento más notorio en él: la alegría. Este cuerpo, pese a sus limitaciones, ha encontrado la forma de adaptarse utilizando otras formas de expresión distintas a la palabra hablada para comunicarse. Hace uso de gestos, ademanes, onomatopeyas. En ocasiones dibuja en el aire para responder cuando no logra encontrar la palabra correcta, gesticula, mueve las manos, hace señas tratando de expresarse con ellas, pronuncia palabras sueltas, incluso varía la tonalidad de la voz en momentos en que puede articular alguna palabra para referirse a la forma de saludar a distintas personas.

En una ocasión, participando en una de las actividades que suelen realizar los estudiantes de fonoaudiología, debíamos anotar los gustos de una persona del grupo a partir de los cinco sentidos. Recuerdo que le pregunté a Henry qué le gustaba saborear o comer, él me dijo: “...pan... pan...”, yo dije: “...ah, pan...”, pero noté que le hacía falta decir algo más por la expresión de su rostro y porque dijo algo que acostumbra decir cuando no logra completar las frases: “...¡ay hombre!...” Se quedó pensando por un momento, con el índice en el mentón y mirando hacia la izquierda. Me hizo una señal con la mano como haciendo un círculo con el índice y el pulgar mientras repetía “...pan, pan...”. Inmediatamente dije: “¡pandebono!” Al decir: “...¡eso! ¡eso!...”, sentí la emoción de haber descifrado el acertijo y la ilusión de que él y yo lográbamos comunicarnos. Al observar con asombro que alcanzaba con él una cierta ilusión de interacción, aparentemente acertada –quiero decir, cuando lograba adivinar lo que me él decía, ayudado por sus gestos y con un poco de paciencia mía-, la expresión de su rostro inevitablemente me llenaba de felicidad.

Me propuse entonces observar más sus logros que sus carencias. Para mi la afasia, al menos la de Henry, resultaba ser una interesante paradoja como lo diría Oliver Sacks en *Un antropólogo en Marte*: “...Es la paradoja de la enfermedad, en este sentido, su potencial “creativo”... así del mismo modo que podemos quedar horrorizados ante los estragos que causa el desarrollo de una enfermedad o trastorno, también podemos verlos como algo creativo, pues aun cuando destruyen unos procedimientos particulares, una manera particular de hacer las cosas, puede que obliguen al sistema nervioso a crear otros procedimientos y maneras, que lo

*obliguen a un desarrollo y una evolución inesperados...*” (2001, pág. 17). Este lado de la afasia es el que me interesa visualizar, el lado que Henry me mostró.

Desde allí podría decir que la afasia es una condición que, por aterradora que pueda parecer, detona otras formas de comunicación, gestos, lenguaje corporal o postural que en ausencia de esta –de la afasia- quizá no serían tan elocuentes como los dibujos invisibles de Henry. El uso de su cuerpo y su gestualidad son lo que logró detonar en mí conexiones entre imagen fotográfica y lenguaje, como pensé en algún momento, ya no con un atrevido y usurpador sentimiento de intervención para que pueda comunicarse en medio de su condición –no, de ninguna manera-, sino como un homenaje a esa increíble fuerza de adaptación y a la admirable forma de hablar “sin palabras”. En todo caso, una manera de poder expresar la pequeña soledad que hoy vive en mí, producto de nuestro inverbalizable encuentro.

Durante una conversación que sostuvimos, en la que dejó entrever sus sentimientos, Henry habló un poco de su historia, de lo primero que notó al despertar luego de aquel suceso en el que fue agredido, de su paciencia y perseverancia para lograr lo que hasta ahora ha alcanzado, de su fe en Dios y paradójicamente de las palabras que la afasia no le permite decirle.

Realicé un registro fotográfico en secuencia de imágenes fijas mientras conversábamos, indagando en aspectos de su vida que ya había logrado conocer por medio del taller y la interacción que permitió, y que sentía, eran aspectos en los que era necesario ahondar. Le pregunté acerca del antes y el después de la afasia y si consideraba que en el pasado había sido más feliz que ahora. Aunque con la pregunta estaba actualizando el sentido común, aquel que esconde la respuesta, no me sorprendió su contundente y apacible contestación: “...¡ahora!...” Henry asegura ser una persona más amable y tranquila en el presente.

Con la imagen fotográfica como soporte, el código de Henry se volvió forma, línea, trazo, letra, textura y color, tratando de expresar lo que es la afasia para mí después de interactuar con él y esperando que estas imágenes logran decir más que mis palabras.

La obra trata de mostrar la experiencia de hablar con Henry. Inicialmente confusa, pues no es fácil comprender lo que dice, poco a poco en medio de repeticiones, de ires y venires se va entendiendo lo que él quiere decir. Es emotiva por su actitud hacia la vida muy a pesar de vivir con una gran limitación física, como lo supondría el sentido común. Es inspiradora porque uno piensa que si él puede vivir feliz 'a pesar de todo', uno también puede ser feliz.

A pesar de su limitación al hablar, creo que Henry logra expresar ideas muy complejas acerca de su vida, de sus sentimientos y de un posible futuro; y principalmente, logra envolverte con su carisma, logra involucrarte con su manera de ver la vida.

### **Acerca de Henry**

Mediante una secuencia de imágenes intervenidas que buscan recrear un cierto grupo de conceptos relativos a su trabajo, a la relación que tiene con Dios, al suceso detonante de su afasia y a lo que haría en un futuro, intento otorgarle el tiempo que no le corresponde a la imagen<sup>1</sup> que tengo de Henry, congelando y subrayando aquello que él dibuja con mímica.

Buscando mostrar la contundencia de su lenguaje corporal, pretendiendo congelarlo justo en el instante decisivo del que habla Bresson (Gubern, 1987)... incluyendo y excluyendo lo que me dicta mi intuición en el momento mismo en que lo entrevisto; y busco subrayarlo al complementar la fotografía producida con grafismos, manchas y textos que posiblemente representen las palabras sueltas que Henry pronuncia en algunos momentos, antes o después de hacer un gesto, sus estados de ánimo, o las sensaciones y sentimientos que su plasticidad detona en mí.

Pero principalmente las intervengo, con el muy seguro objetivo de apropiarme de la realidad de ese momento, hecho que permaneció inconsciente hasta que intento

---

<sup>1</sup> Recordando la idea de Barthes (1994).

escribir estas líneas. De inmediato, en medio de esta epifanía, recuerdo la idea de Gerhard Richter, artista contemporáneo etiquetado en las filas del neorrealismo “...¿no lo entiende? Lo que frívolamente llamamos realidad no está ahí hasta que se ha convertido en realidad a través del arte. En otras palabras, el arte nunca hace una afirmación de la realidad, sino que es en sí mismo la única realidad que está ahí...” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2001, pág. 341). No lo generalizo como lo hace Richter: lo dejo en el nivel de que de esta manera, siento que me hago dueña de una realidad que viví y que intento no dejar escapar entre sensaciones y recuerdos. Es como si necesitara que la realidad pasara por medio de mi interpretación para que existiera: quizá para que exista para otros, pero principalmente para que no se desvanezca en mi memoria.

Me interesaba congelar los gestos que ya había visto en Henry al referirse a distintos aspectos de su vida. Sin embargo, una vez producidas, revisando las fotografías, me di cuenta de que faltaba la contundencia necesaria para expresar lo que yo quería, lo que en últimas yo había sentido en ese instante y lo que había construido en mi relación con él en los anteriores 7 meses. Sentía que la imagen fotográfica por sí sola se había quedado corta ya que necesitaba hacer visibles los dibujos que él hacía en el aire y que sólo imaginaba mientras él gesticulaba. La fotografía los congelaba, por supuesto que sí, pero mientras los enfatizaba, también les robaba su plasticidad. El video, por su cuenta, al estar en movimiento no me permitía ni la lentitud ni la estaticidad necesarias para resaltar ciertos gestos en momentos particulares: para convertirlos en carne petrificada; para esculpirlos en el silencio.

Decidí entonces explotar lo que tenía en la fotografía, agregando texto, usando las palabras más recurrentes en Henry, incluyendo las muletillas, tratando de conservar la sonoridad de sus palabras y representándolas visualmente: “...motos bicicletas cuidando...”, “...hablar poco poco...”, “...perseverancia mucho mucho...”, “...perfecto...”.

El relato es construido entre los dos, entre lo que él expresa y entre lo que yo interpreto de lo que él dice y quiere decir pero que con frecuencia no consigue. El guion fue construyéndose a partir del registro fotográfico y la entrevista en video, tratando de

armar un rompecabezas en el que fui identificando distintos momentos dentro del relato de Henry: la explicación de la afasia, a partir de lo que pude conocer mediante el dialogo con los integrantes del grupo de apoyo, la relación de Henry con Dios, que tiene a su vez dos momentos: uno de deleite y regocijo y otro de llanto y dolor, el suceso que le causa la afasia y el futuro tal como creo que lo ve.

Reorganizando las imágenes de acuerdo con cada momento del relato, tratando de recordar cada detalle de nuestra conversación y de anteriores conversaciones. Procurando recordar su tono de voz, su vivaz entonación, los sonidos de sus palabras, sus elongadas pausas, el ritmo al hablar. Buscando representar con la mayor fidelidad posible lo que vi de su forma de expresión para completar la pieza final.

Como cuando se refiere a su otra actividad laboral: árbitro de partidos de futbol callejero, hace la mímica de sacar una tarjeta frunciendo el ceño o finge tener un silbato en la boca. Cuando se refiere a los hombres que lo atacaron gesticula representando la acción de tener un arma en la mano. Cuando articula palabras dice: “...*años años...*” para referirse al pasado como si dijera: “...*hace años...*”. Para decir que ha tenido que ser muy perseverante dice: “...*perseverancia mucho mucho...*”

Así, con cada uno de esos anclajes verbales tan suyos y en conjunto con la parafernalia con que los acompaña, algunos registrados en la fotografía como los recordaba de la conversación, otros no muy cerca de ese recuerdo y otros tantos que simplemente no había visto ni en la conversación, ni en el tiempo en el que trabajamos juntos, reflexioné durante largas semanas: ¿qué tengo sobre la mesa? ¿para donde voy con esto?.

No tardé en darme cuenta de que lo que tenía allí era el insumo para poder hacerme dueña de esa realidad que había sido tan mía: una paradoja que hoy me parece hermosa: en su afasia, Henry padece la limitación de expresar las cosas como suponemos que se las imagina. En un sentido figurado, esa afasia me invadió,

convirtiéndose, tal como lo que había confesado Barthes (1994), en ‘mí pequeña soledad’: una que no imaginaba bien cómo expresar en palabras.

En las siguientes páginas intentaré exponer las partes de esa búsqueda de verbalización: la obra, según sus estructuras subyacentes de sentido y los pasos que enfrenté en su proceso de materialización. En la memoria digital que acompaña este escrito, presento una estructura básica de *Acerca de Henry*. Allá, a diferencia de este texto, he querido presentar en su formato original los diferentes recursos que sirvieron como antecedentes en las diferentes exploraciones de mi pieza. Acá, a diferencia de la memoria, expongo con relativa síntesis algunos de los pormenores y reflexiones que me llevaron a ciertas materializaciones. Las dos partes, este escrito y la memoria digital, son complementarias para hacerse a una idea más cercana del proceso, las influencias y el sentido de las diferentes decisiones.

Como he dicho, la obra busca presentar la experiencia de interactuar con Henry desde la fotografía, el recurso más cercano con el que cuento y con el que he logrado cierta sensibilidad en los últimos años. Como soporte fundamental de la obra, las fotografías fueron intervenidas con dibujos y textos animados. Es un trabajo de interpretación que acompaña la imagen fotográfica con una aproximación al movimiento, la representación visual de palabras, gestos y conceptos, todo dentro de lo que considero que Henry expresa con sus manos y cuerpo mientras habla conmigo.

Asimismo, como he mencionado, es una manera de hacer catarsis, que busca materializar la pequeña soledad y la gran alegría que fue para mí lograr comunicarme con él, sentir que me compenetraba con Henry muy a pesar de nuestras limitaciones.

Él me enseñó cosas de la vida como la perseverancia, la paciencia y la alegría de vivir. Con su sonrisa apacible me mostró que la felicidad es una elección y no una condición dada, que para lograrla se requiere esfuerzo, dedicación y sobre todo un gran deseo; para decirlo a su manera: “...hablar... hablar..., mucho... mucho...”.

## Los referentes

Es necesario reconocer que la obra tiene una serie de antecedentes. Algunos de ellos motivaron mi exploración en el nivel más general, otros me atrajeron en la experimentación técnica y otros lo hicieron en el tratamiento y manejo de formatos. El primer referente del que tengo recuerdo es el video clip de la canción **Escapar** de **Moby** (Ramírez, 2006): este logró conmoverme creo, sustancialmente, por la inserción de la letra de la canción en las imágenes fotográficas que van narrando la historia de dos personas que se encuentran en algún momento y continúan construyendo una historia juntos. Creo que el hecho de ver la letra de la canción, en algunos momentos camuflada, en otros de forma evidente, logra sumergir al espectador en un fascinante recorrido a través del álbum familiar mientras tarareas la pieza. Quizá por ver siempre en la fotografía al referente, al objeto deseado, al cuerpo querido, como diría Barthes (1994) y sentir “...*por dentro que todos se van...*” como dice la letra de la canción.

Tal vez esta es la emoción a la que me refiero en el primer capítulo cuando hablo de mi propio álbum familiar. ¡Eso es! “...*sientes por dentro que todos se van...*” sientes que todo pasa, que todo cambia. Porque es precisamente esa cualidad de congelar el tiempo, y traer el referente al presente “...*a un tiempo que no le es propio...*” (Barthes, 1994, pág. 26) lo que certifica el cambio, la transformación y la posibilidad de sentir cada vez que vemos una foto “...*el placer de la nostalgia...*” (pag 26).

Las imágenes fotográficas dispuestas en distintos planos resultan ser un buen recurso que le brinda una sensación de tridimensionalidad a la escena y la utilización de fotos cuadro a cuadro, animando a los personajes le da un tanto de dramatismo en momentos claves a la narración: cuando los protagonistas establecen contacto por primera vez, cuando el tiempo avanza dentro de la historia. Algo de esto mismo es posible ver en **The Pen Story** (DSG, 2009).

Por su parte el prólogo de **Anticristo** (Von Trier, 2009) y los créditos de **The Fall** (Tarsem, 2006) tienen en común el tratamiento de la imagen y el ritmo. La primera

imagen del prólogo de Anticristo se quedó en mi mente: las gotas de agua cayendo lentamente a un lado del protagonista, las miradas entre él y Charlotte Gainsbourg, el preámbulo para el encuentro, para el acercamiento. Era justo este el ritmo que necesitaba para mostrar a Henry, debía ser tan lento como el de estas dos secuencias (ver memoria, menú: referentes). Sin embargo el video no me proporcionaba esa cualidad de congelar la imagen que sí me sugerían mis fotografías, era necesario congelar ciertos gestos de Henry para lograr evidenciar la elocuencia, la plasticidad y la belleza de ese lenguaje, que llamaré ‘no verbal’.



Imagen 12  
Fragmentos The Fall-Opening  
(Tarsem, 2006)

El Prólogo de Anticristo es una secuencia envolvente quizá por su lentitud, por la contundencia de su música o por la crudeza del blanco y negro, como diría Gubern (1987), que logra sumergir al espectador en la contemplación de bellísimos cuadros conformados y cuidados hasta el más mínimo detalle. Las gotas de agua cayendo lentamente, la captura de los gestos, de los movimientos, esa lentitud irreal que podría resultar abrumadora pero que en este caso ciertamente es lo que posibilita sumergirse en el prólogo de dos momentos que convergen en uno: la muerte y el éxtasis, quizá porque este último, en el acto sexual, tiene que ver con una pequeña muerte, con rendirse totalmente y dar un salto al vacío, muriendo y viviendo un poco al mismo tiempo.



Imagen 13  
Fragmentos Antichrist-Prologue  
(Von Trier, 2009)

En otro grupo de antecedentes están la animación que explica **La Crisis del Capitalismo** de David Harvey (RSAnimate, 2010) y la obra **Re/trato** de Oscar Muñoz (Muñoz, 2004). Ellas comparten un elemento en común, que resulta atrayente para mí: la presencia de la mano en escena dibujando, como el acto de intervenir la imagen para apropiarse de ella. La idea de apropiación me inquietó en varios momentos de la producción. He querido dejar claro que no he buscado en ningún momento explicar o exponer didácticamente la afasia. Lo que me he propuesto, desde que conocí a Henry, fue hacer una cierta catarsis de aquel afortunado encuentro con él; era intentar mostrar aquello que yo interpretaba de mi relación con él.

Como soledad vivida y vivencia que me pertenece, hoy, cuando escribo, pienso que el recurso de la mano que dibuja, como creo que sucede con Muñoz y Harvey, es una forma de apropiarme visualmente de las imágenes que se producen y, a través de ellas, adueñarme de la experiencia vivida, como convirtiéndome en dueña de todo aquello que está siendo representado allí por medio de una operación mágica por análogo sentido como dice Gombrich (2007) cuando habla de los sentidos primitivos que caracterizan nuestras relaciones con las imágenes.

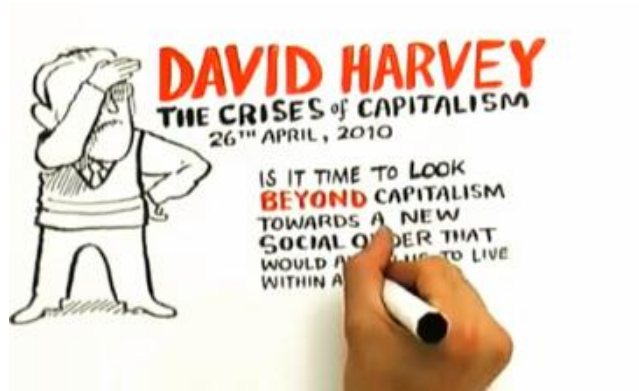


Imagen 14  
 Fragmento David Harvey, The Crisis of Capitalism  
 (RSAnimate, 2010)



Imagen 15  
 Fragmento Re/trato  
 (Muñoz, 2004)

Finalmente en este grupo de tres tipos de antecedentes me encuentro con **Reci, Reci, Reci** animación de Michaela Pavlatova (1991). Es un referente clave en la conformación de la obra *Acerca de Henry* ya que aportó elementos gráficos para la representación de grandes conceptos como lo sublime en su relación con Dios o en la representación del suceso que le causó la afasia. En este corto animado se representan elocuentemente conceptos a través de formas y colores. El sonido es un elemento que juega un papel muy importante en la narrativa complementando la representación de acciones mediante formas abstractas y figurativas que rempazan las palabras habladas en situaciones humanas cómo el chisme, el enamoramiento, el enojo, el aburrimiento y

la incomprensión. Es un ejercicio básico de representación de sensaciones y conceptos mediante la forma, el color y las texturas, una animación con grandes virtudes y realmente inspiradora.



Imagen 16  
Fragmentos de Recí, Recí, Recí  
(Pavlatova, 1991)

## Introducción

Henry es presentado al inicio de la obra mediante un texto muy corto. Pienso que era necesario hacerlo para proporcionarle al espectador algo de información acerca de él, también para crear un poco de expectativa al escribir en la ocupación: motos bicicletas cuidando. Al leer esto el espectador quizá se pregunte por qué esta información está escrita de esta manera y más adelante compruebe la razón. La edad es una aproximación, pues nunca conocí con exactitud cuantos años tiene Henry; cuando a él se le pregunta la edad responde 57, al parecer, el año de su nacimiento.

Es presentado por mí fuera de la narración, como una presencia externa que interactúa con él, vuelve visibles sus dibujos, interpreta sus gestos y hace preguntas. Debía hacer evidente que era alguien así quien intervenía las fotos, quien se apropiaba de la imagen de Henry, de sus gestos, de sus sonidos y sus silencios, como he dicho, es mi interpretación de su relato y de la relación que pude establecer con él.

Por esta razón, la tipografía en la presentación es diferente a la del resto de la narración: es la representación de mi voz.

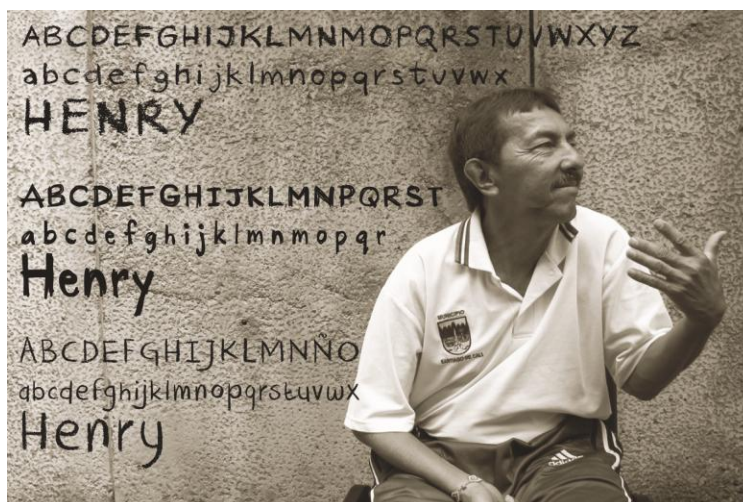


Imagen 17. Exploración tipográfica que representa mi voz.  
Por sus propiedades formales escogí la primera de arriba a abajo: Pastel Regular

Por su parte, en los momentos en que Henry habla, la tipografía adquiere ciertas características formales como el trazo tembloroso. Esto supone ser la representación de su voz: además, es un tipo de letra que se asemeja caligráficamente a la suya.

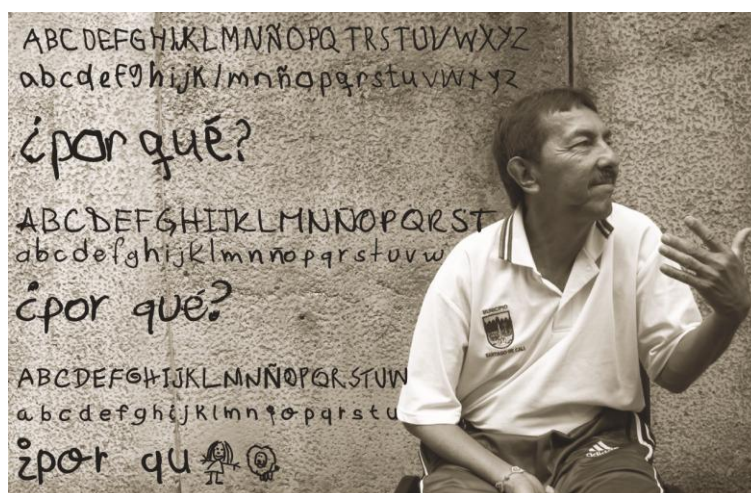


Imagen 18. Exploración tipográfica que representa la voz de Henry.  
Por sus propiedades formales escogí la primera de arriba a abajo: Righy Uses Left Hand

Henry trata de responder a mi pregunta sobre lo primero que vio al despertar luego del suceso detonante: recuerdo que esa fue mi pregunta inicial. Señalando con la mano hacia su lado izquierdo y tocándose rápidamente alrededor de la boca, de lado a lado dice: “...eh eeh por allá, por allá, eh eeh nada. Hablar nada, yooo, yooo...”, se detiene un instante y con el índice en su mentón eleva la mirada como buscando seleccionar la palabra adecuada en su mente. Luego continua iniciando un conteo con el dedo meñique, para decir: “...meses, meses [continua con el conteo] uuuno, doos, tress, cuaatro, cinnco, seeis, sieete, ocho, nueve, diez... nada...”, se toca el cuello señalando la garganta dos veces y dice: “...eh eeh, yo años poco a poco. Yooo ha hablar, hablar hablar mucho...”. En este momento, interpreté el alargado transcurrir del tiempo y el reto que para Henry ha supuesto el recuperar paulatinamente ciertas habilidades del habla. Por eso, en algún momento visualicé un pequeño calendario a un lado de Henry en el que 10 hojas pasaban mientras salían del formato para ser fiel al número de meses que dijo Henry. Luego pensé en lo prolongada que debió ser esa espera para él. En ese momento pensé mostrar este paso como algo mucho más largo, exagerado y relativamente más dramático.

Este momento es representado por el calendario con hojas que se van perdiendo, los números que van saliendo de él y la manera, un tanto espontánea en la que van llenando el cuadro: intentan ser una metáfora de lo largo que fue para mí su conteo, mes tras mes. Henry no dijo: “...pasaron 10 meses antes de que pudiese hablar...” sino que contó uno a uno los meses de su silencio: este conteo me pareció interminable y por un instante se me hizo llenador, como quizá pudo ser para Henry.

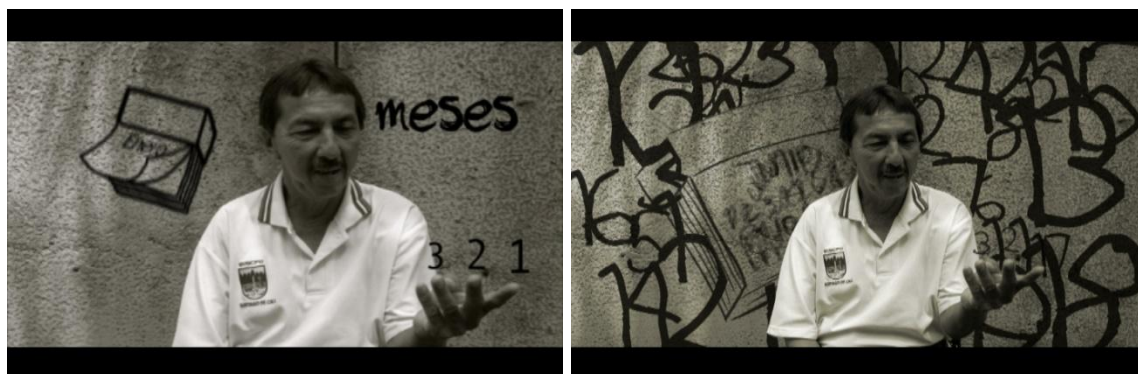


Imagen 19

Izquierda: imagen inicial de representación del tiempo; Derecha: imagen final

## **Afasia**

Debo reconocer que a pesar de que escuché y leí varias explicaciones acerca de lo que es la afasia, no logré comprender muy bien el término. Peor aún, cuando espontáneamente me preguntaban qué era, simplemente no me acercaba a describirlo. Puesto que cada caso es particular y su manifestación varía de persona en persona, resulta ser algo tan intangible y tan abstracto que apenas logré vislumbrar luego de un tiempo de entrar en contacto con las personas del grupo de apoyo.

Gracias al acercamiento que me permitieron y a las conversaciones que sostuvimos en algún momento, me hice a la idea de que el padecimiento de la afasia tenía que ver, en algunos casos con la imposibilidad de recordar y seleccionar las palabras dentro del banco de memoria que construimos a lo largo de la vida para luego articularlas y llevarlas al exterior. En el caso de Henry, algunas palabras parecen haberse borrado de su banco, otras parecen existir pero no pueden salir por la imposibilidad de articulación. Sin embargo, como he dicho en repetidas ocasiones, en lugar de utilizar palabras, Henry hace uso de su cuerpo de forma elocuente, representando los conceptos e ideas que no logra poner en palabras, lo que me pareció completamente recursivo, creativo y emocionante (esto me llevó a tomar decisiones en ciertos momentos de la obra que iré exponiendo en las páginas siguientes).

En lo relativo a la afasia, y con el ánimo de poner a un tentativo espectador en un pequeño contexto, decidí que hacer una corta infografía sería lo más adecuado para explicar de forma sencilla tal nivel de abstracción: la infografía intenta ilustrar la afasia en términos generales así como la manifestación de sus síntomas.

La exploración sobre la forma de la infografía me hizo llegar a la animación de Especiales Multimedia Clarín.com sobre la marihuana (2009) (ver memoria). Ahí, se explican unos posibles síntomas que presenta el cuerpo cuando está bajo el efecto del alucinógeno.

Haciendo uso de figuras retóricas como la hipérbole en el caso del uso limitado de la razón, el autor es contundente en su explicación. Ese tipo de metáforas y, en algún sentido, cierta parte de su discurso formal, me permitieron hacer uso de exploraciones formales para expresar la complejidad de algunos de los síntomas más generales de la afasia y algunos de los más importantes en el caso de Henry.

De esta manera pretendí ilustrar la explicación más sencilla, la más general, por medio de la simulación de un diccionario. En ello, creía, se recrearía el sentido global de la enfermedad y se ilustraría tal sentido de generalidad. Pero sobre todo ese sentido de explicación un tanto especializada en el que uno queda sin entender nada o muy poco.

Utilizándola como recurso de entrada, quise complementar cada explicación global, con aquello que yo veía que sucedía en Henry: es la idea de pensar en la manera como tales generalidades se cristalizaban en él. Por tal razón, la supresión de pronombres, artículos y conectores en general, se hacen completamente visibles cuando él habla de su ocupación: “...*motos bicicletas cuidando*...”. Según la descripción enciclopédica, este síntoma es reflejo de la afectación en la fluidez del habla y el uso de oraciones abreviadas como en una comunicación telegráfica. Creo que en el cerebro de Henry las ideas se construyen con claridad, pero se diluyen en el proceso de ser verbalizadas. Su segura sentencia: “...*yo trabajo cuidando motos y bicicletas*...” se convierte así en: “...*motos bicicletas cuidando*...”: la tentativa complejidad del enunciado se diluye en el recorrido de su cerebro hacia su boca por la gran dificultad de tipo motriz para articular palabras.

Por su parte, este trastorno puede ser causado por golpes fuertes en la cabeza, por la obstrucción de vasos sanguíneos en el cerebro, hemorragias, tumores o procesos infecciosos como la meningitis o encefalitis. Dependiendo de la extensión y de la localización del área afectada, varía la manifestación de los síntomas. Las funciones que se afectan principalmente son: la comprensión y expresión oral y escrita (leer y escribir). Los tipos de afasia se clasifican de acuerdo con el grado de afectación en las siguientes áreas: fluidez del lenguaje, capacidad de repetir y capacidad de nombrar, en

algunos casos se dan combinaciones entre estas (Afasia).

Lo mismo sucederá con los números dado que uno de los síntomas generales de la afasia está relacionado con la pérdida de la habilidad para hacer cálculos. En Henry no logré ver cómo se evidencia este síntoma pero por ser uno generalmente común en la afasia decidí representarlo. El recurso que creí conveniente fue el de las máquinas “tragamonedas”. Al insertar una moneda en uno de estos artefactos, la suerte en el juego de las múltiples variables, explica que el resultado obtenido pueda ser o no el esperado: como si en el cerebro de un afásico el resultado del cálculo matemático fuese fruto del azar.

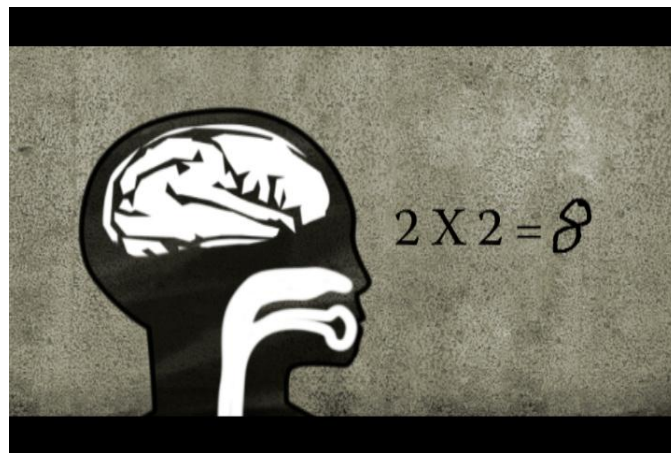


Imagen 20  
Representación del cálculo matemático  
Bibiana Peña

Según lo que pude consultar sobre el caso de Henry, su afasia está concentrada en la fluidez del habla, lo que indica que es motora. Eso le permite ser consciente de sus limitaciones y a veces desesperarse cuando no logra expresar lo que quiere. Por esta razón suele abrir y cerrar la mano lentamente pero con fuerza, como tratando de expulsar la palabra. Cuando no lo consigue mira hacia arriba diciendo: “...*¡ay hombre!...*”.

Hablando con él, es recurrente la narración de un suceso que repite constantemente, el énfasis con que lo hace y la tentativa emoción con que lo expresa. No es difícil suponer

que tiene que ver con aquello que le provocó el estado en el que se encuentra. Como lo dije en el capítulo anterior, Henry es golpeado en la cabeza aparentemente con un arma (por lo menos hay un arma presente en su relato de los hechos), pero no se sabe con certeza. Eso pudo provocarle una hemorragia que afectó su lado izquierdo del cerebro.

En la infografía, intento conectar lo uno con lo otro. Por una parte el sentido general del hecho de que la afasia se relaciona con un trauma craneoencefálico; por el otro, la idea de que en Henry, ese trauma tuvo que ver con alguien que lo golpeó fuertemente en la cabeza.

Llevé la simulación de la hemipejía, otro síntoma de la afasia en Henry, al lugar y al ritmo con que se expresa en Henry. El movimiento de su brazo derecho es casi inexistente. De vez en cuando Henry mueve levemente ese brazo con gran dificultad, cuando la situación lo así lo requiere, pues normalmente se encuentra rígido.

La infografía tuvo así un par de momentos que fueron ajustándose gradualmente. La apuesta inicial es prácticamente aquella que resulta seleccionada en la obra. Sólo algunos detalles fueron ajustados: ahora recuerdo que para ilustrar el golpe en la cabeza, el primer recurso fue un ladrillo que caía verticalmente: eso fue cambiado por la animación del brazo de un hombre que sostiene un arma.

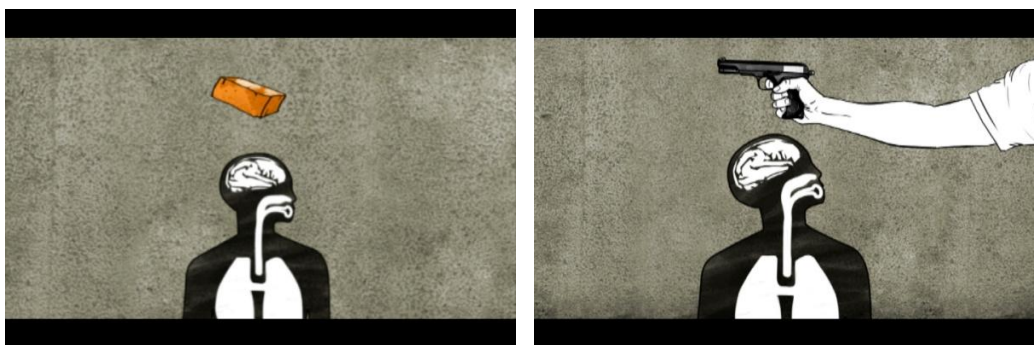


Imagen 21  
Representación de agresión  
Izquierda: imagen inicial; Derecha: imagen final

De igual manera, en un principio la simulación de la hemiplejía se representaba en el costado izquierdo del modulator: al intentar alinearlos con el caso de Henry, la silueta gira y anima su lado derecho: como sucede en los casos en que hay daño en el lado izquierdo.

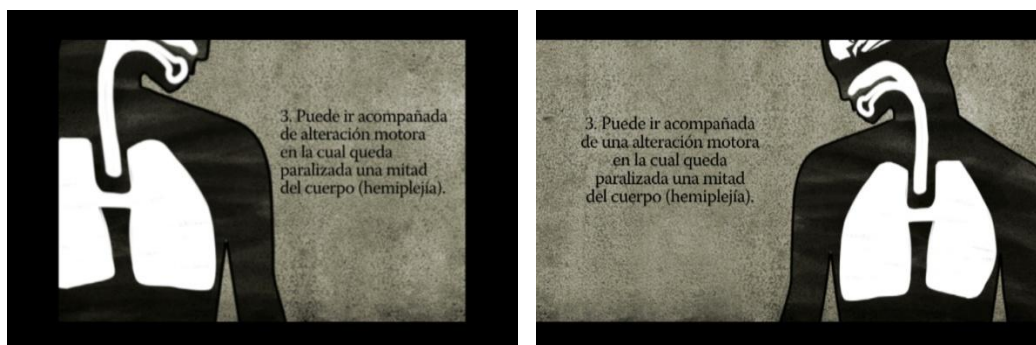


Imagen 22  
Representación de hemiplejía  
Izquierda: imagen inicial; Derecha: imagen final

## Dios

En las conversaciones con Henry casi siempre expresa su fe en Dios diciendo: “...a *Él*, a *Él*, todo a *Él*...”. Esta recurrencia se da sobre todo cuando la charla llega al momento de expresar su dificultad para hablar. De allí, y al referirse a los cantos en la iglesia, dibuja con sus brazos una acción: eleva las manos y la mirada mientras se ve en su rostro un gesto de apacible alegría. Este es un momento sublime en el que parece congelarse el tiempo para él. Es un instante misterioso en el que el lenguaje de su cuerpo sugiere una conexión mágica con algo sobrenatural: una conexión de su ser con la presencia de Dios.

Todo el tiempo consideré que esta embriaguez merecía especial atención ya que a lo largo de muchas conversaciones supe que para Henry, al igual que para mí, estos son momentos de elevación, de tranquilidad y de sosiego para el alma: son momentos sublimes.

La representación de este momento tuvo una larga fase de experimentación, ya que no tenía claro cómo materializarlo. Pensé que debía ser algo tan intangible como el vapor, o infinito como las ondas que se forman con algún movimiento en el agua, pero a su vez debía tener color: podrían ser manchas de colores.

Recordé el videoclip de **Crazy** (Downtown-Records, 2007) una canción del grupo Gnarl's Barkley en el que gotas van generando manchas en un fondo blanco. En este video, las diferentes formas se van dibujando por cierta aleatoriedad, diseminándose sobre una superficie, lo que le otorga mucho movimiento a la composición. El uso de estas manchas reflejadas que recuerdan al test de Rorschach se adecua muy bien como imagen de esta canción.

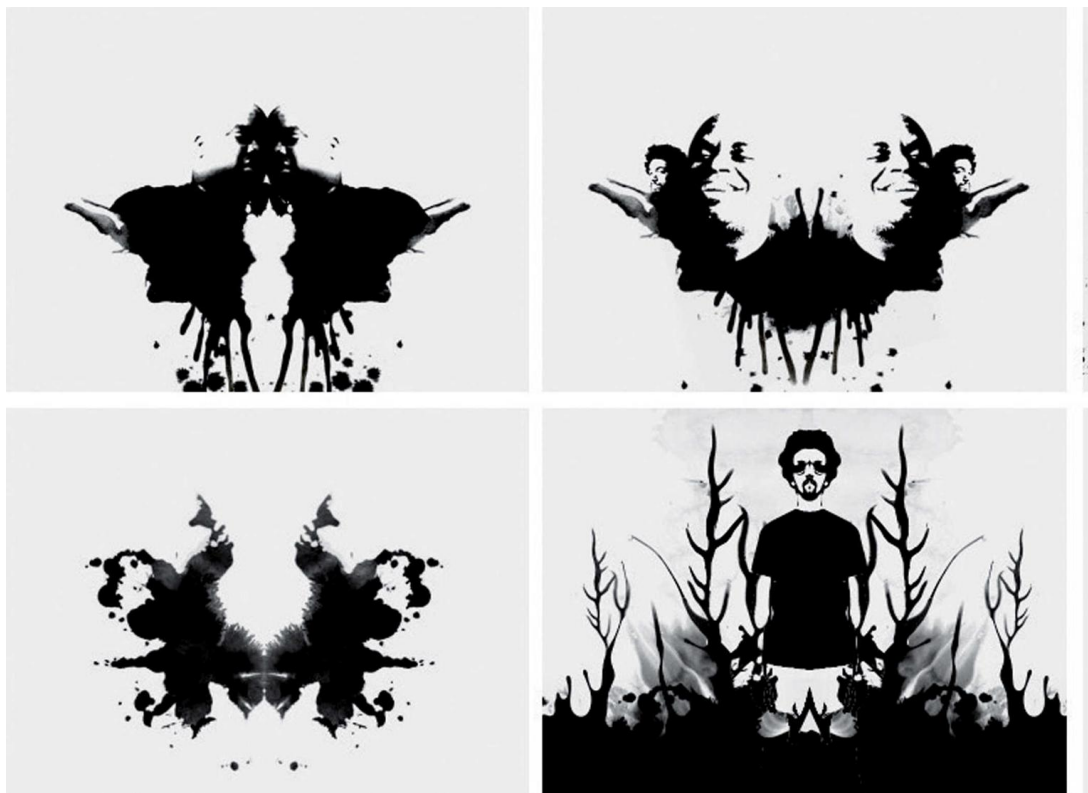


Imagen 23  
Fragmentos Videoclip Crazy  
(Downtown-Records, 2007)

Buscando la manera más cercana a mi idea de lo sublime, aquella que tengo construida como prejuicios y que sentí ver cuando hablaba de esto con Henry, realicé pruebas vertiendo gotas de ecolín sobre papel acuarela para ver cómo se comportaba el fluido, tratando de emular las manchas del video de Gnarl's Barkley. Sin embargo este efecto se quedaba corto en términos expresivos: el dibujo que hacía sobre el lienzo, aunque recogía las características generales de la forma espontánea, no se movía libremente como en el video, no correspondía exactamente con aquello que estaba buscando.

Continué la exploración con el fluido diluyendo el pigmento en agua o agregando agua hasta encontrar el comportamiento deseado. Debía ser algo con movimiento, lento, que marcara un cambio en el ritmo de la secuencia, una pausa, un estado de abstracción: así creía acercarme a la representación de 'lo sublime'.



Imagen 24  
Ejemplo del proceso de experimentación con pigmentos. Ecolín sobre papel acuarela  
Fotos: Bibiana Peña

Finalmente encontré el efecto deseado tomando como referencia la introducción del documental de la BBC **Power of Art** (Harrison, Beavan, & Schama, 2007) utilizando una caja de vidrio llena de agua y vertiendo gotas de ecolín (en la memoria adjunta puede verse parte del proceso en video y fotografía). Allí, las formas que genera el ecolín, se convierten en esa ilusión de cuerpo amorfo que va adquiriendo su estructura conforme avanza en su recorrido en el espacio. De golpe recordé las estructuras que

dibujaban los arcillosos cuerpos en ascenso de algunos cuadros de Rubens: ilusión que se fortalece con la música, una pieza que supone ciertos estados de éxtasis y ascenso.



Imagen 25

El Juicio Final. Rubens. Hacia 1620 (Huyghe, 1977)

Desde que vi esta imagen por primera vez, me hice a la idea de que se está representando un ascenso

Este proceso fue lento y muy interesante. Es en últimas, como ciertas otras partes de la obra, una mezcla entre recursos análogos caseros en el formato del taller más experimental, y el trabajo digital, puestos en función de la expresión.



Imagen 26

Cuadros finales de la secuencia

Llevada por la emoción de lo conversábamos, quizás compenetrada con su experiencia, en un llegado instante le pregunte a Henry qué le dice él a Dios.

En ese momento, más que en cualquier otro, se dio la más intensa paradoja: sentí que las palabras eran demasiadas, tanto que lo ahogaban. Su rostro se contrajo y dejó escapar un par de lágrimas. Yo intentaba imaginar las palabras que no lograba decirme a mí ya que tampoco podía decírselas a Él; intentaba compenetrarme con lo que podría estar viviendo. Fue un instante realmente intenso, un momento completamente lleno de emociones. Evidentemente otro momento clave dentro de la secuencia: un momento al que conferí gran importancia en los detalles de representación.

Inicialmente se me ocurrió la solución más literal: dibujar lágrimas que deslizándose sobre el rostro de Henry inundaran el cuadro: eso pensé en ese instante (ver memoria, menú story board).

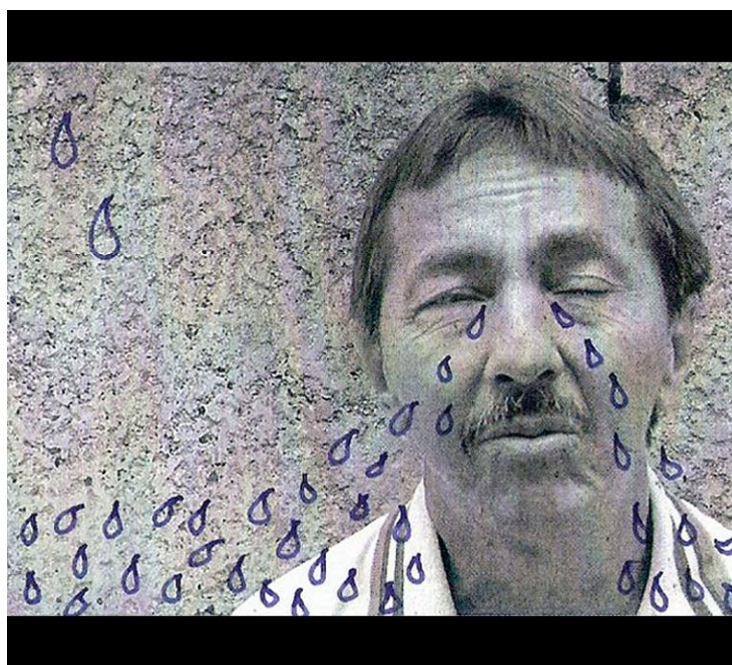


Imagen 27  
Boceto llanto. Fragmento del Story board  
Bibiana Peña

Luego, en lugar de lágrimas pensé en letras como en el video clip de **Escapar** (ver imagen 28). Lágrimas que cayendo de sus ojos representarían esas palabras que no lograban salir de su boca. Las dos ideas recogían el espíritu de aquello que quería expresar, y que resultó concreto luego de ese fragmento de conversación con Henry. Sin embargo, dibujar las lágrimas que llenaran el cuadro resultaba ser impertinente y un poco exagerado, pues Henry sólo dejó escapar un par de ellas con las que fue suficiente imaginar el doloroso silencio de su prisión. No es sencillo imaginar lo que sintió: él es consciente de todo lo que quiere decir y no puede, es totalmente consciente de su limitación. Para mí es como si estuviera encerrado dentro de su cuerpo: eso era precisamente lo que quería representar, el encierro, la impotencia quizá.



Imagen 28  
Fragmento de Escapar  
Las lágrimas de la mujer son textos con la letra de la canción  
(Ramírez, 2006)

Mientras realizaba el proceso de experimentación con pigmentos, en un día lluvioso, observé cómo las gotas de agua al finalizar la lluvia quedaban como encapsuladas en el suelo y cómo se comportaban sobre las hojas de una planta con textura un poco aterciopelada. Igualmente encapsuladas se deslizaban lentamente sobre la superficie al inclinar las hojas. Pensé que algo así era lo que yo quería ver sobre el rostro de Henry como si estuviera detrás de un vidrio que llenaba completamente el formato, buscando sugerir la sensación de encierro que puede ser vivir dentro de su cuerpo.

En ese camino probé rociando las hojas con agua, luego con leche para lograr un alto contraste y poder quitar el fondo digitalmente (ver memoria, menú experimentación,

ítem tal) una dimensión estrechamente ligada con aquello que tenía necesidad de ver en la imagen.



Imagen 29  
Ejemplo de experimentación con gotas. Leche sobre hoja  
Fotos Bibiana Peña

Finalmente, a manera de metáfora, decidí rociar agua sobre un vidrio que sostenía verticalmente y poner por delante de Henry el efecto de esas gotas recorriendo el plano. Había abandonado ya la idea de representar de forma realista el llanto: renuncié a la idea de ver a Henry llorar en estricto sentido. Por tal razón las gotas de agua caen por todas partes en el cuadro, recreando, además, la ilusión de encierro que me atrajo con tanta fuerza.

El momento: triste y largo, tan humano, casi tanto como el que representaba Von Trier en el prólogo de Anticristo. Quizá por eso, por el nivel de cercanía entre una tragedia y otra, no pude desprenderme nunca de la música que el director Danés usó en su prólogo a pesar de que intenté sensibilizarme con otras piezas<sup>2</sup>. De ahí también, con mucha seguridad, la imposición del ritmo que imprimí en esta parte de la obra.

No quiero decir con esto que haya copiado acríticamente la apuesta de Von Trier. Quiero decir que aquello que sentí cuando hablé con Henry, de eso que quería y no podía con Dios, fue muy parecido a lo que sentí cuando vi el prólogo de Von Trier.

Está claro que el problema general del efecto con el agua, estaba acompañando el encuadre de esta secuencia desde el principio: en el mismo instante en el que hablé con

---

<sup>2</sup> Estuve inquieta con el ritmo y la melodía de varias piezas musicales. Entre ellas la versión acústica de *Lonely Stranger* de Eric Clapton así como con *Claro de Luna*. Sonata para piano n° 14 de Ludwig Von Beethoven.

Henry esa mañana frente al muro gris. Aquel encuadre quedó congelado como el acto fotográfico de escoger a Henry y descartar cualquier elemento que distrajera la atención, como lo expone Burke “...los historiadores al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar [dice Siegfried Kracauer] “Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad...” (pág. 27) dejando ver al espectador sólo lo que yo quería que viera.



Imagen 30  
Foto original de la secuencia  
Bibiana Peña

En ese momento, fruto de un impulso: hoy, luego de la construcción de la obra y la redacción de este texto, una decisión inconsciente que tomé con cámara en mano en el momento en el que quería que mi modelo se dejara ver. Por lo que ya había conocido de él a lo largo de varios meses, yo conocía la respuesta para algunas de mis preguntas. También preveía varios de los gestos de Henry al hablar de ciertos temas. Yo sólo quería congelar al referente, al objeto deseado, al spectrum barthesiano (Barthes, 1994).

Luego de ciertas pruebas, el cuadro final quedó listo: cercano a la imagen que construí de ese momento.



Imagen 31  
Cuadros finales de la secuencia  
Bibiana Peña

## Suceso

Henry fue agredido mientras pitaba un partido de fútbol luego de sacar una tarjeta roja. Al describir este suceso en particular creo que Henry es muy elocuente, sus gestos y lenguaje corporal explican todo lo ocurrido, quizá porque lo repite constantemente y porque lo recuerda mucho. Yo simplemente intenté complementar estos gestos con dibujos animados y algunos efectos de sonido para reforzar lo que interpreté en su relato sobre aquel día. No sé con certeza si a Henry le dispararon o sólo recibió un golpe con el arma, lo realmente importante es cómo Henry narra lo ocurrido.

Esta secuencia es casi igual desde los bocetos iniciales, no fue necesario hacer mayores modificaciones ya que toda esa gestualidad, que tanto me emociona, es mucho más elocuente en este momento. Mientras conversábamos, por un momento entendí que las personas armadas eran amigos suyos que lo incitaban a dispararle a alguien, por esa razón dice: “...¡no! Ellos...”



Imagen 32  
Cuadros finales de la secuencia  
Bibiana Peña

Un gesto que llamó mi atención desde que vi las fotos y en medio del proceso de montaje, es el del cuadro final cuando en completo silencio se lleva la mano al pecho, cierra los ojos e inclina levemente la cabeza hacia adelante para decir que fue a él a quien agredieron, dejando la confusión de su relato en un segundo plano. Me pareció un gesto completamente enternecedor y a la vez tan desgarrador que decidí dejarlo expuesto por largo tiempo como cierre de esta secuencia, sobre-exponiendo la imagen para otorgarle un cierto dramatismo: cada vez que lo veo imagino lo que habrá sucedido luego del ataque a Henry. Lo imagino cayendo al suelo, inconsciente, un sonido reverberante de ambulancia, un proceso quirúrgico... Quizá por eso decidí hacer uso del sonido del latido de un corazón: largo e inquietante.



Imagen 33  
Cuadros finales de la secuencia  
Bibiana Peña

## Futuro

Finalizando nuestra conversación le pregunté a Henry como se ve en el futuro, en unos cinco años. Él hace otra vez ese gesto con la mano izquierda, abriéndola y cerrándola con fuerza pero lentamente y luego se la lleva a la boca. Está pensativo por unos segundos, pensé que quizá desea expresar algo muy abstracto. Dice: “...yooo...”, empuña de nuevo la mano frente a él abriendo la boca, vuelve a llevarla a la boca. Empuña una vez más la mano izquierda frente a él, pero esta vez con seguridad y señala a su lado derecho. Entendí que estaba hablando de manejar un carro, que lo que indicaba a la derecha es el puesto del copiloto mientras él conduce. Le pregunté si se imaginaba trabajando para alguien como conductor, me respondió “...¡no! yo...”, comprendí que desea trabajar de forma independiente, como lo hace ahora.

Mientras revisaba las fotos posteriormente, imaginé el timón y los contornos del carro dibujándose: son prácticamente trazados por él con sus ademanes. Observando a Henry tan decidido y entusiasta con la expresión de esta idea, resolví poner en marcha el carro para finalizar la obra, pues así veo a Henry: avanzando. Aquí concluye nuestra conversación.

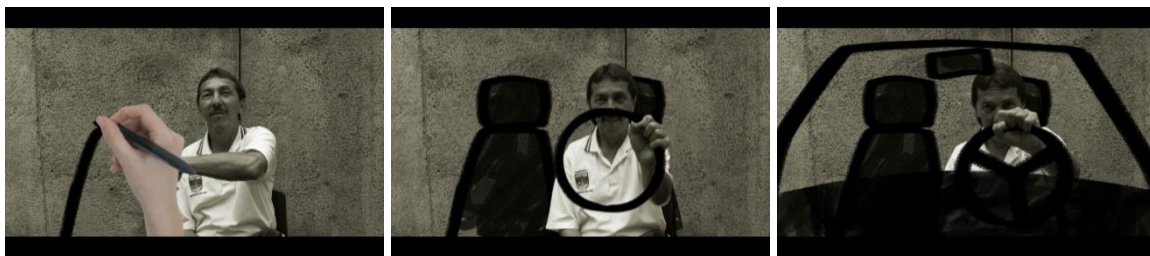


Imagen 34  
Cuadros finales de la secuencia  
Bibiana Peña

Esta obra es un sencillo homenaje a una de las personas que ha logrado conmoverme en la vida.

Alguien que me vio durante varios días trabajar en la producción de **Acerca de Henry** me preguntó: “...¿no te cansas de ver tanto a ese señor?...”. Lo que respondería a esa pregunta es: no.

Al ver nuevamente la obra y las fotos de la entrevista encuentro cosas nuevas, cada vez veo cosas que no había visto la vez anterior, ni la anterior, ni la anterior. Debo decir que cuando vuelvo a las fotos, Henry me sorprende aun más. La elocuencia de sus gestos es fascinante, me enternecen y me hacen de reír. Por momentos veo a Henry como a un actor natural. Quizá si Henry no tuviese afasia no sería tan histriónico; es seguro que esa situación le detona esa gran capacidad.

En el prólogo de *Un antropólogo en Marte* (2001), Oliver Sacks dice que es precisamente la paradoja de la enfermedad, la que potencia una infinita cantidad y calidad de recursos en términos creativos. Guardando las proporciones, yo diría, que es esa bella paradoja el tema central de mi obra. Es sobre lo humano, sobre la condición de un ser humano, y su vez, es sobre la grandeza de este ser humano, es acerca de Henry.

Es un ejercicio de observación, un acto secundario de reflexión (como diría Barthes), para finalmente poder ver a Henry.

Es una demostración de admiración a una persona que ha logrado dejar una impronta en mí.

# Bibliografía

- Afasia, F. V. (s.f.). *Fundación Vivir con Afasia*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2012, de [www.vivirconafasia.org.mx](http://www.vivirconafasia.org.mx)
- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Berger, J. (2000). Usos de la fotografía. *Elementos, ciencia y cultura*, 47-51.
- Buitrago, J. C. (2008). El Diseño, Evidencia del Desarrollo Humano. *Actas de Diseño*, 79.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Clarín.com, E. M. (Dirección). (2009). *Infografía: La Marihuana* [Película].
- Downtown-Records (Dirección). (2007). *Videoclip Crazy* [Película].
- DSG, A. D. (Dirección). (2009). *The Pen Story* [Película].
- Ewald, W. (2001). *I Wanna Take Me a Picture*. Boston: Beacon Press.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documentos social*. España: Gustavo Gili.
- Gombrich, E. (2007). *La Historia del Arte*. China: Phaidon Press Limited.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Harrison, M., Beavan, C., & Schama, S. (Dirección). (2007). *El poder del arte Vol. 2: La historia de un momento creativo* [Película].

- Huyghe, R. (1977). *El Arte y el Hombre*. España: Planeta.
- Muñoz, O. (Dirección). (2004). *Re/trato* [Película].
- Nolan, C. (Dirección). (2000). *Memento* [Película].
- Pavlatova, M. (Dirección). (1991). *Reci, Reci, Reci* [Película].
- Ramírez, H. (Dirección). (2006). *Escapar* [Película].
- RSAnimate (Dirección). (2010). *David Harvey, The Crises of Capitalism* [Película].
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef. (2001). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Sacks, O. (2001). *Un Antropólogo en Marte*. Barcelona: Anagrama.
- Silva, A. (1998). *Album de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Tarsem, S. (Dirección). (2006). *The Fall - Opening* [Película].
- Von Trier, L. (Dirección). (2009). *Antichrist-Prologue* [Película].