

DISPARO A LA INFANCIA – UNA PROPUESTA INTERSEMIÓTICA

El dolor es un triángulo equilátero, de Norma Lazo

SHOT TOWARDS CHILDHOOD – AN INTERSEMIOTIC PROPOSAL:
PAIN IS AN EQUILATERAL TRIANGLE, BY NORMA LAZO

María Esther Castillo García*
Universidad Autónoma de Querétaro

RESUMEN

El trazo escriturario y el disparador de la cámara fotográfica se relacionan simbólica y semióticamente en la novela *El dolor es un triángulo equilátero*, de Norma Lazo, una escritora mexicana cuyos intereses abarcan la literatura, el cine, la fotografía y el psicoanálisis. Este artículo pretende mostrar la relevancia de las imágenes descritas y/o representadas en la trama, cuya doble manipulación modifica la representación y el sentido de una historia de abuso sexual, parricidio y suicidio en donde la situación detonante se origina en la infancia. El recuerdo de los abusos físicos y mentales, al conjugar dos lenguajes, devela y potencia su significado artístico y ético ante la mirada afectada social y culturalmente.

PALABRAS CLAVE

Lazo, infancia, semiótica

no me empeñaba sólo en sufrir, sino también en
respetar la originalidad de mi sufrimiento.

Marcel Proust

INTRODUCCIÓN

La aventura de “congelar el instante” o de representar el tiempo es una característica de la fotografía. La presencia de la imagen convertida en palabra provoca en el receptor la expectación del instante en la dimensión simbólica de la escritura. La fotografía y la escritura, al formar parte de la ilusión artística involucran los mecanismos de percepción, verdad y arte. Diferentes estudiosos del tema han reflexionado acerca

* marescas2014@gmail.com

de esta convergencia semiótica. Nosotros convocamos dos opiniones interesantes al respecto: Walter Benjamin sugería en su clásico ensayo *Pequeña historia de la fotografía* (1931): “Si algo caracteriza hoy las relaciones entre arte y fotografía, ese algo será la tensión sin dirimir que aparece entre ambos a causa de la fotografía de las obras artísticas”;¹ el vínculo era la mecanización de la fotografía como arte representativo en el suceder de la Historia,² en tanto que el recuento del pasado se introducía como una presencia de experiencia real pese a su fragmentariedad. A través de esa relación entre la Historia y la fotografía el interés en el medio residía en su capacidad de fijar un momento determinado sobre el objeto mirado (o acaso descubierto), en el momento de la toma o de su plasmación, en el entendido de que tal objeto podría (o debería) desaparecer. El énfasis de un relato escrito en donde la fotografía sólo se describe, reside no sólo en las alianzas del sentido de realidad y mecanicidad articulada por Benjamin, sino en el relato mismo del acto fotográfico. Al establecer analogías, la manipulación del aparato mismo descrito en una narración es alegóricamente afín al trazo del acto discursivo literario en donde se recuperan ambos. Por otra parte Roland Barthes, en su nota sobre la fotografía, *La cámara lúcida*, se distancia de la historia o tratado sobre la fotografía, para buscar el desciframiento del objeto artístico en la obra como un signo expresivo (lúcida), en clara dirección hacia el sentido, deduciendo que éste devela la “obstinación” del referente en estar siempre ahí, como también se encontraba allí el fotógrafo, por eso insiste en la desaparición del objeto y su aparición en la imagen fotográfica.

Consideremos esas opiniones para centrarnos en el arbitrio de la palabra en el texto literario, cuando lo que se juega primero es la arbitrariedad del propio signo, anterior al sentido, al referirnos a la representación de un objeto a través de un discurso retórico, y no mediante la inclusión de una fotografía en el texto. Esas reflexiones son importantes en la configuración de la diégesis en la novela escrita por Norma Lazo, en tanto dirige la atención sobre el alusivo acto mecánico entre la acción de operar la cámara fotográfica y la acción del trazo escriturario. Barthes, en el ensayo poético citado expresa, “Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo...”³ En la fusión retórica de los dos actos ya se conjuga una doble manipulación, la del “dedo barthesiano”, que modifica el signo, el sentido y el estatuto de su representación.

Norma Lazo (1966-) es autora de cuentos, novelas, ensayos, guiones cinematográficos y televisivos, algunos títulos son: *Noches en la ciudad perdida* (1994); *Los creyentes* (1998); *El horror en el cine y la literatura* (2004); *El mecanismo del miedo* (2005). El libro más reciente, *Lo imperdonable* (2014), incide en la relación entre el dolor de los recuerdos y las amistades colmadas de culpas y de faltas. En la novela que nos reúne, *El dolor es un triángulo equilátero* (2005),⁴ Lazo acude nuevamente a la

¹ BENJAMIN. *Pequeña historia de la fotografía*, [s.p.].

² *Historia* con mayúscula responde a la disciplina, *historia* con minúscula al relato.

³ BARTHES. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, p. 44.

⁴ Todas las citas de la novela *El dolor es un triángulo equilátero* corresponden a Ediciones Cal y Arena, del 2005. La portada con la imagen de un hombre muerto es de Víctor Rodríguez, *Dead Men*, 1996.

problemática en donde el sufrimiento, el crimen, el abuso, la evasión y el azar son el nudo que teje el abrupto tránsito de la niñez al suicidio de Fabián, el agonista inerme ante el malestar de la realidad en la que habita. Las noches de un niño desdobladas en oscuros ritos escuchados entre la parafernalia familiar y el abuso físico y mental perpetrado por el padre hacia la madre, descubren y señalan la equivalencia de lectura de un *punctum*,⁵ el “esto ha sido” fotográfico en el “como sí” ficcional. Se advierte una nueva manipulación (acción) al originar una tercera maniobra en la producción de sentido que desplaza e incorpora otro tipo de acción, sólo comparable en la transitividad del verbo *disparar*.

Es así que testificamos el momento cuando el niño Fabián dispara el obturador de la cámara y el gatillo de un revólver. La retórica de su mirada se convierte y traduce en el proyectil que dirige y reúne todas las miradas: la de un niño cuando dispara y asesina al padre, la del padre cuando devuelve la mirada incrédula, la del sí mismo en el otro, o ante de lo que su deseo se aferra para sobrevivir, más la mirada del lector al comprender el sentido alegórico del texto a través de los mecanismos de la escritura ficcional. El lenguaje poético fuerza y suspende el principio de verosimilitud del “esto ha sido” fotográfico, para impulsarlo al “como si” de la especulación literaria en donde el puro reflejo de los objetos, del espacio y de los cuerpos tensan su desgarrar en la trama. Al configurar la imagen como representación verbal del objeto (la *ecfrasis*), el resultado inmediato no previene ni la posibilidad de un engaño colorido, la brecha de insinuaciones, la vulnerabilidad de un lenguaje que ilusiona al ojo que percibe ni a la mente que recuerda. Lo que se otorga es otro estadio de lucidez a las metáforas del mirar-escribir, que por mera conveniencia poética forja analogías con las metáforas de la narración ficcional que decide incorporarlas. La deducción es considerar la descripción retórica de la mirada al configurar la imagen, semejante a una bisagra entre objeto y mundo. Se establece, parafraseando a Foucault,⁶ una cadena de signos en donde el objeto se significa en tanto se ajusta a su ámbito a través de una sintaxis de objetos (cadena de enunciados) que integran un mundo peculiar para que surja el contacto entre escritura y lectura o entre imagen y mirada. Un contacto entre la acción discursiva que provoca el acto de mirar en el acto de escribir.

La descripción de la mirada apoyada por la manipulación del dedo y de la mano hace la diferencia entre lo trivial y lo singular, entre la relación, importancia y atribución que se interceptan semióticamente en esos dos universos, el fotográfico y el literario.

⁵ Los conceptos de *punctum* y *studium* fueron acuñados por Roland Barthes en la obra citada. *Studium* es la parte de la fotografía que el autor ha planificado, o buscado, y “conscientemente percibido”, o testimoniado, pero el *punctum* es esa cualidad que nos “pincha” y atrapa. El pellizco que sentimos cuando vemos una buena imagen no siempre es explicable, pero aporta una dimensión extra a la imagen. El *studium* es racional, analizable, universal. Cualquier espectador puede percibirlo. Cualquier autor puede crearlo. El *punctum* es personal, juega más en el terreno del inconsciente, no es intencional, depende del espectador. Así Barthes afirma: “la lectura del *punctum*, (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa recogida como una fiera” (BARTHES. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, p. 87). Tengamos en cuenta que ya Platón objetaba ante la imagen de un cuadro de un árbol como un mal cuadro (decimos) si es una mera copia del árbol que recoge solamente la superficie. De aquí los subsecuentes comentarios y estudios al respecto.

⁶ Ver FOUCAULT. *Las palabras y las cosas*, cuando el filósofo explica la prosa del mundo o por qué el mundo se repliega, duplica, refleja, encadena y convierte en un libro abierto.

Sólo a partir de sustratos retóricos y poéticos incidimos en la noción de *mediación*, “algo” proviene e interviene en su copresencia, semejante al proceso que origina la idea de representación de “la cosa” (kantiana u ominosa freudiana),⁷ a través de dos códigos artísticos que reinventan y producen su recepción estética, psicológica y ética. Otro componente importante para argumentar sobre distintos procesos de representación al significar el lenguaje como la mediación es el valor del referente. Eludimos aquí los clásicos meandros que impugnan el referente como el signo-*representamen*, o la oposición de representación *versus* antirrepresentación; de si aquel no es un objeto anterior a su presencia dentro del texto sino producto del mismo, o, como en efecto sucede: “el lenguaje significa sin imitar”,⁸ nos interesa afirmar que el objeto referido, a fin de cuentas es ya algo semiotizado al replantearse como forma mediática de recepción. Conjeturamos que para el lector es indudable el que los objetos plásticos descritos en un texto estén ahí para complementar la información. Al convocar el referente extratextual, cuando su citación es explícita, estamos ante una convención teórico-discursiva que sucede a través de una mediación retórica y poética (o artística) como es la *ecfrasis*, porque se invita a leerlos “como si” se mirasen no en lugar de, sino junto con su descripción. La *ecfrasis* presenta un trazo de posibles recontextualizaciones del objeto descrito en su propio movimiento con el fin de llevar al lector a una interpretación, dicha interpretación ocurre en el trayecto que va de la identificación a la construcción, sin que ninguno de los dos implique un total desciframiento. A partir del componente referencial condicionado por la *ecfrasis*, inducimos una segunda referencia con la intención de situar un conocimiento más cercano al *leitmotiv* textual, que en ese caso gira alrededor del dolor de la infancia, de su ominosidad, ante el riesgo que supone la verdad de una imagen descrita.

La primera escena fotográfica es la que describiremos en la siguiente sección de este ensayo. Pero antes queremos advertir la intención que rodea la mirada discursiva en el escenario dispuesto por la palabra; cuando leemos este texto nos asemejamos a un voyeur que mira entre los resquicios o visillos de una escena en donde se perpetúa no sólo el acto de operar el objeto, sino el rito de mirar. ¿Mirar qué? Una acumulación de objetos, sonidos y reflejos, que en este relato reitera imágenes concernientes al drama de sobrevivir la infancia. A través de diversas claves de lectura, de formas de representar el procedimiento, confrontamos los alcances del ritual de un “disparo” fotográfico. El primer disparo focaliza una escena de abuso sexual contra la madre del niño que opera su cámara *polaroid*,⁹ el

⁷ La alusión de *la cosa*: en su escrito *Lo inconsciente* (1915), Freud refiere al ámbito de cosa en sí (*noúmeno*) de la filosofía kantiana como el lugar de lo inconsciente: Del mismo modo que Kant nos invitó a no desatender la condicionalidad subjetiva de nuestra percepción y a no considerar nuestra percepción idéntica a lo percibido incognoscible, nos invita el psicoanálisis a no confundir la percepción de la conciencia con los procesos psíquicos inconscientes objetos de la misma. Tampoco lo psíquico tal como lo físico necesita ser en realidad tal como lo percibimos. FREUD. *Obras completas*, p. 2064.

⁸ GENETTE *apud* PIMENTEL. *Ecfrasis: teoría de la representación del espacio*, p. 110.

⁹ *Polaroid*: en 1947 se presentó ante la Sociedad Óptica Estadounidense la primera fotografía instantánea, una cámara que revelaba y positivaba la imagen en tan solo sesenta segundos. Interesa en esa novela que sea precisamente ese tipo de cámara para enfatizar el instante. El momento se condensa como en toda fotografía, pero en una *polaroid* el asombro mayúsculo era mirar la imagen reproducida sólo un minuto después. No obstante, recordemos, perdía fidelidad, y con ello el tiempo del instante se disolvía.

segundo disparo es la bala que asesina al padre; después, el recuerdo de ese primer disparo sesga cualquier otro acontecer que no sea la conciencia del abatimiento, del dolor que es “un triángulo equilátero”. Leer entre visillos, leer al sesgo resulta también de ese triangular la mirada para apreciarla justo en el instante de su acontecer.

ASPECTOS DE LA TRAMA

El dolor es un triángulo equilátero comienza justo en una de tantas noches, cuando un niño llamado Fabián se convierte en testigo y actor de rituales de fantasía y de violencia física. Rituales que el niño de unos diez u once años configurará después ante la mirada y el recuerdo a través de las fotografías tomadas con su *polaroid*. Fantasía porque en la pared central de una buhardilla, habilitada como dormitorio, se exhibía (al lado del cartel con la imagen de la actriz Farrah Fawcett) una pequeña fotografía del personaje Blondie (Clint Eastwood: personificando a un vaquero en el *western El bueno, el malo y el feo*), la foto promovía en el niño la imagen de fortaleza, valentía y justicia, representada por la contundencia de un objeto semiotizado: un revólver. Otro revólver (otra escena, otro tiempo y espacio: otra semiosis) serviría para defender un principio imponderable:

[...] que los hijos no tenían que repetir las historias de los padres, que yo podía romper los eslabones de esa cadena que según Mamá era inquebrantable: Así son las cosas – me decía –, el padre de tu padre era idéntico a él [...] Pero no, en mi cabeza repetía la misma frase que *Blondie* le decía al Tuco [...] “Hay dos clases de personas, las que portan revólveres y las que cavan”. Yo era de los que llevan revólveres cargados.¹⁰

Violencia física, cuando una noche, harto de escuchar ruidos extraños, Fabián baja a la habitación de los padres para descubrir el origen de su propio temblor ante la atrocidad:

Mamá lloraba en una de las esquinas de la cama. Se aferraba a la gruesa madera de la cabecera. Limpiaba las lágrimas y mocos con su hombro izquierdo y con sus pequeñas manos se defendía de los manotazos que cada vez parecían más cercanos, terminó de rodillas en el piso y con la cara golpeada [...] Mordía mi mano para contener la ira, los dientes quedaron marcados sobre la piel. El Cerdo la acomodó en cuatro patas y le arrancó la ropa con violencia. Intentó meter el pene por las nalgas pero descubrió que no se le paraba. La rabia aumentó, jaló la corbata del perchero y ató sus manos por detrás de la espalda [...] Mamá reía de forma histérica, el Cerdo no pudo contener su coraje [...] Se sentó sobre su abdomen y la golpeó hasta quedar desmayada. Cogió la almohada y la puso sobre su rostro... (p. 33-34).¹¹

En la novela de Lazo, la presencia de la fotografía como *memento mori* al decir de Susan Sontag, destaca su vulnerabilidad por partida doble en esa “despiadada disolución del tiempo”. De la misma manera volviendo a otra frase célebre de Sontag: “Cuando sentimos miedo, disparamos, pero cuando sentimos nostalgia hacemos fotos” ya pensamos en la extrema casualidad adjudicada al protagonista en el acto de disparar. Véase SONTAG. *Sobre la fotografía*.

¹⁰ LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p.17.

¹¹ LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p. 33-34.

La coherencia del relato previene la expectativa centrada en el objeto (padres) y en el rito que se transforma incesante sin dejar de ser reconocible: Fabián baja al sótano, toma el revólver del padre, sube a la recámara y le dispara a matar:

Me asomé con discreción y descubrí sobre la cama el cuerpo inerte de Mamá. El Cerdo estaba hincado [...] Busqué la serenidad de Eastwood y calculé la distancia justa entre la puerta y la pared [...] me acomodé como lo haría *Blondie* [...], repetía al igual que Eastwood, “tu tomas el riesgo, pero soy yo quien corta la soga”. Después desvanecería el humo de la pistola con un soplo sobre el cañón [...] Con mi cámara instantánea fotografié el cuerpo de Mamá. Luego la cubrí con la sábana y pinté alrededor del Cerdo una línea blanca con la pintura para zapatos...¹²

El niño es internado en un establecimiento psiquiátrico y cuando ya adolescente es liberado, se convierte en un fotógrafo de cierto prestigio, famoso por plasmar rostros y cuerpos femeninos entre eróticos, perversos y pornográficos.

LA MEDIACIÓN EN EL PROCESO DE REPRESENTACIÓN

Si miramos el cuadro completo, en el borrado de la imagen paterna (el Cerdo), asistiríamos al presente de una ceremonia convertida en el rito-sacrificio de una triada. El lector al agudizar la mirada sobre la descripción de ese prístino instante que la *polaroid* “revela” (acorde al mecanismo de revelado de ese tipo de cámara), ingresa a la imagen revelada primero como identificación, después como pro-tención y retención, en una síntesis que mediatiza la representación y que deberá unirse con las imágenes de las fotografías subsiguientes. El lector ante esa primera imagen se encuentra en la etapa de presuposición debajo del umbral de la conciencia, sólo después, al reunir las todas, se posibilita el reflejo o la reflexión consciente ante el cuadro completo. La mediación de la fotografía realizada por el hijo, en la descripción del narrador, es el objeto a mirar en el objeto-libro, o el objeto que se nos convierte en libro ante esa duplicación metonímica del “disparo” – un tercer disparo – si fuera el caso – que heriría entonces nuestra conciencia. El lector mira y espera en su transcurrir, el tránsito del mirar al sentir para conjeturar sobre lo que se describe simultáneamente como manipulación del acto fotográfico y acción moral (en la acción mortal) al contemplar lo que el narrador permite observar, para después permitir la escucha, la voz protagónica que delimita los márgenes del abuso físico y mental. Presuponemos que en ese hacer, comprendemos también que el rito de leer/mirar en la descripción que compendia toda una serie de fotografías, se estatiza el recuerdo a través de otra serie de instantes repetidos. El rito se fragua porque se asiste a una ceremonia descrita como el acto del mirar fotográfico: la ceremonia restablece la imagen del cuerpo semiotizado ahora en el libro como una nueva mediación.

Al describir la imagen que produce espanto/consternación/temblor, en los momentos del acto fotográfico, se comprende por qué el protagonista debe realizar figurativamente la parodia del sacrificio de la madre, un cuerpo-madre, espacio sagrado

¹² LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p. 35-36.

(culturalmente), como una repetida ceremonia en donde el cuerpo amado se fuga y se presenta en otros cuerpos femeninos fotografiados. Para glosar el ritual otra serie de imágenes femenina debe representar la ceremonia que remedará su detención en el tiempo. El “como si” literario, insistimos, forja la alianza con el “esto ha sido” fotográfico replanteando el *punctum*, o herida de su verdad.

Para reiterar esa verdad el narrador relata la segunda parte de esa historia, nos informa sobre el incidente de cierto fotógrafo que se ha suicidado dejando dos legados importantes: uno es la herencia gráfica, el proyecto documentado con fotografías, que ha permanecido oculto por largo tiempo dentro de un sobre intitulado como “El círculo”. El otro “legado” representa el papel del cuerpo en “el cuidado de sí”, pero desde una suposición falsificada. La narración ofrece una nueva presuposición que actuará asimismo en el mismo trayecto de la conciencia lectora, con base en la anécdota de una niña (la vecina del fotógrafo, de también aproximadamente diez u once años) que Fabián había de proteger contra la codicia materna; recordando, y por ende repitiendo, rituales de violencia en los que él había participado con sólo mirar.

Fabián, al tratar de “romper el eslabón” que la madre aseguraba inquebrantable, muestra la protección que brindaba a una niña vecina, y que a cambio de pagarle él a la madre, ésta la dejaba tranquila. Los programas narrativos (o fábulas principales y secundarias) convergen aquí como historias paralelas al mostrar rituales transgresivos, la del fotógrafo homicida y suicida, y la de la niña asmática – hija de la portera – a quien frecuentemente la madre “castigaba su rebeldía” escondiéndole el imprescindible broncodilatador durante algunos minutos

[...] que parecían horas, era difícil conciliar el sueño con la respiración fragmentada, creía que al quedarse dormida moriría por asfixia [...] la niña despertaba con deseos de venganza, corriendo hacia el departamento del fotógrafo. La Madre la perseguía, pero frente a él no se atrevía a reprenderla, el dinero que le daba por fotografiar desnuda a la menor era suficiente para disimular el coraje que originaba su desafío.¹³

La portera consentía una situación de abuso sexual inexistente, pero que Fabián y la pequeña alentaban. El dolor en la infancia – el dolor del cuerpo – se revela anecdóticamente mostrando la avaricia de la madre, al tratar de vender el cuerpo de su hija al mejor postor. A partir de la anécdota comprendemos que la palabra dolor contiene metafóricamente esos tres lados simétricos del triángulo, representados ahora por los tres personajes que sufrieron equitativamente: Fabián, la madre de éste y la niña. Para lograr una congruencia en esos tres lados del cuerpo geométrico y humano, Norma Lazo procede como nos lo enseñan en el colegio: traza el triángulo dentro de una circunferencia. El dolor [del] triángulo equilátero; mismo que origina el motivo que intitula el proyecto inédito de Fabián. Con tal imagen retórica la narradora da cuenta del abuso en las relaciones trianguladas, donde el vértice siempre es el mismo: la violencia.

El narrador subraya la mención del “Círculo” o la serie de fotografías, que Fabián había pegado en la pared del departamento, con el fin de sustituir y superponerla sobre aquella otra imagen de Blondie, cuyo sentimiento de infancia sustentara, con las *polaroids*

¹³ LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p. 44.

de la madre y las modelos. Las fotografías todas repetían la imagen de una mujer “tan pálida como la muerte”, posando siempre igual: “la boca entreabierta exhalando un último respiro de vida, mirada álgida, cabello y pubis oscuro como las alas de un cuervo, las piernas separadas, y en contraste con el resto de su cuerpo, cierta calidez en ellas”.¹⁴

LA MEDIACIÓN A TRAVÉS DE LA *ECFRASIS*, DE LA IDENTIFICACIÓN A SU CONSTRUCCIÓN

Enfatizamos el concepto *ecfrasis* a manera de anclaje metodológico para exponer el proceder retórico del discurso cuando de imágenes fotográficas descritas se trata. La atención del lector/espectador impuesta primero sobre la fotografía del actor Eastwood vestido de vaquero, contra la fotografía del abuso sexual perpetrado contra la madre, y las sucesivas fotografías de las modelos, reitera la noción de la imagen como la representación de acciones que de por sí complican la noción de verdad y realidad. La descripción de la fotografía del actor norteamericano y de las fotografías femeninas permite el trayecto que va de la identificación a la construcción como lo requiere la *ecfrasis*.

Detengámonos en la primera fotografía o la que apremia a las demás. La eventual univocidad de la recepción ante la fotografía de Clint Eastwood, o lo que se identifica, es ciertamente el actor y su actuación como “el bueno” en el film *El bueno, el malo y el feo* de Sergio Leone, mas si no sólo privilegiamos el referente visual en el repertorio del lector que reconozca el personaje en el film, o si nos detenemos en la descripción narrativa, precisamente en la construcción de las significaciones narrativas y por ende simbólicas que puedan leerse, el objeto descrito debe construirse a partir de referencias simbólicas y semióticas de otra índole, tanto culturales como ideológicas:

Cuando veía esa imagen, lo recordaba en *El bueno, el malo y el feo*, en la triste escena de la Guerra Civil murmurando casi entre dientes: “Nunca había visto desperdiciar tantas vidas”. Su tono compasivo y al mismo tiempo indiferente me hacía adivinar a un hombre justo pero peligroso. Así quería ser yo cuando creciera, como *Blondie*.¹⁵

Para verificar la identificación es oportuno citar un comentario del escritor Carlos Aguilar quien a propósito del film de Leone, deduce como innovación la forma en que integra una contraposición de conceptos que hasta el momento – según Aguilar – no se había planteado en la historia del cine, el concepto consiste en “compaginar dentro de la misma armonía formal e interna, la solemnidad y la picaresca, la ritualidad y la ignominia, el fatalismo y el escepticismo, la épica y la rapacidad, la exaltación y el desengaño, la farsa y la tragedia, el naturalismo y la fantasmagoría...”¹⁶ El hecho de que la imagen del vaquero sea creación conjunta de Sergio Leone y la actuación de Eastwood remite a su vez a un cúmulo de significaciones culturales e históricas en torno a los nombres del productor y del artista que convocadas en la novela, al repetir la integración de conceptos contrapuestos, ya se incide en la construcción de los mismos.

¹⁴ LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p. 41.

¹⁵ LAZO. *El dolor es un triángulo equilátero*, p. 10.

¹⁶ www.filmaffinity.com/es/film277815.html.

La imagen fotográfica vuelve a semiotizarse en la novela adquiriendo otro giro y signo más; advirtamos que tenemos una confrontación entre dos *ecfrásticos*, uno proviene de la construcción fotográfica del film y otro de su descripción narrativa. La fase de identificación (analogía),¹⁷ paradójicamente o en consecuencia, hace patente lo que queda fuera, la alteridad del texto frente al objeto referido modifica la percepción del objeto plástico y también la lectura del objeto ahora textual en la mediación del lenguaje retórico verbal que entonces lo construye.

La construcción textual y simbólica de la fotografía a través de la *ecfrasis* hace correr en paralelo la posible interpretación sobre el film al establecer diferentes perfiles gráficos y psicológicos que aportan sustratos importantes en la trama misma, al tiempo que subraya la atención sobre un niño que decide coleccionar tales afiches fotográficos porque “las imágenes atraían mi atención por sí mismas, no necesitaba de los diálogos entre los protagonistas o la narración de los sucesos”.¹⁸

Filtremos ahora con la *ecfrasis* la serie de fotografías *polaroid* con éstas de las modelos, reservadas para “el proyecto”. Con tal filtro compositivo corroboramos que el ritual contiene otros elementos, revela que la mostración de la imagen no coincide necesariamente con su traducción verbal y cómo, antes bien, la especulación nos lleva por los más impensados caminos de la imaginación. El pronunciamiento verbal a propósito de la imagen no reside, entonces, sólo en su descripción, sino en los terrenos siempre inestables de la interpretación. La palabra confronta el referente visual descrito y expone, tanto los múltiples caminos a que puede llevar la apropiación de lo que ve el ojo, como la encrucijada que puede ocurrir en el acto del representar compositivo *ecfrástico* al hacer posible una “mimesis doble”: es decir, una representación de (en) otra representación. Con todo, lo mejor sería considerar la *ecfrasis* como una mediación que intenta conjurar la mudez de la imagen que busca completarse. Y si el acto de mirar se capta como una ceremonia que se ejecuta con objetos-instrumentos, esa ceremonia se constituye a la vez en los cuerpos femeninos fingidamente yacentes (la mimesis de la primera ceremonia –fotografiar el abuso contra la madre), en tanto son objetos que necesariamente responden al ritual. El dedo singular que activa el disparo del revólver y el disparo de la cámara recorre su propio trayecto semiótico entre la identificación verbal y sustantiva de una manera más compleja o paradójica, precisamente por el acto de diferir, pues aunque la retórica ejerza presión como un mismo signo icónico, éste se torna ambiguo al designar ambas identidades por su presencia compositiva en la trama a consecuencia del discurso retórico. Así el juego, semejante/distinto, pero reunido en operaciones de homonimia hace evidente que las mismas alteridades modifican nuestra percepción del objeto revólver y el objeto fotografía en nuestra lectura del objeto-texto.

Desde la perspectiva de la composición se enlaza también el “proyecto” que paratextualmente resulta en el círculo en cuyo interior se trazó el triángulo equilátero en donde aparecen las seis fotografías que aquí resumimos: 1. La mujer pálida atada de

¹⁷ El estudio que Luz Aurora Pimentel realiza sobre la *ecfrasis* señala como estrategias de identificación tanto la analogía como la posible homología. Véase PIMENTEL. *Ecfrasis: teoría de la representación del espacio*, p. 110-127.

¹⁸ PIMENTEL. *Ecfrasis: la representación verbal de un objeto*, p. 10.

manos; 2. La mujer pálida en segundo plano, con la imagen de una cadera masculina al lado de una niña que mira atemorizada; 3. Un acercamiento a la boca de la modelo; 4. La niña en primer plano, la modelo recibiendo una bofetada; 5. La mujer pálida desatada, abrazando a la niña y enviando un beso a la cámara. La fotografía número 6 define la doble mimesis textual: “Una polaroid con mala definición del rostro de Fabián sonriéndole al lente y haciendo señas para evitar que lo fotografíen”.¹⁹

Todas las *polaroids* configuran tal objeto texto dentro del texto que parece componerse y recomponerse simbólica y semióticamente. El objeto al que se remite la última fotografía (la número 6) se proyecta como una simulación del esto ha sido transitorio, una actuación alejada de la realidad vivida por Fabián niño, para trasladarse a la impostura fabricada por él mismo en donde ya no es sólo el recuerdo de la mujer pálida reiterando a la madre vulnerada, sino al fotógrafo mismo que aparece caracterizado con un nombre propio. Fabián al estar caracterizado no en tanto el objeto de la triada sino a partir del mismo acto fotográfico se deslinda y adquiere la instancia del sí mismo como otro. El proyecto o círculo se revela parte de la trama creando la ilusión verosímil, como declaración axiológica, y como escenario en donde aparecen dos realidades, la fábula del abuso y la del acto fotográfico. Ciertamente son realidades antitéticas que muestran la historia enmarcada como un cuadro fijo y como un cuadro dinámico. El primero corresponde a la fotografía, el segundo al acto de creación y de lectura en la ficción. En ambos casos se presenta el referente en las dos instancias, la inmovilidad y el movimiento que toda diégesis posibilita en la trama.

PALABRAS FINALES

Parafraseando a Roland Barthes, gracias a la descripción de la fotografía percibimos y a consecuencia de la narración concebimos. Pero incluso, al considerar el texto de Foucault, *Esto no es una pipa* (2001), habría de considerarse la oposición entre una imagen y su leyenda como si la descripción de la escena, del escenario y de los objetos que los constituyen jugaran como esa “leyenda” debajo de la imagen para refrendar la idea de ¿Magritte o de Foucault? y las posibles aserciones desprendibles: el texto que está autonegándose; que materialmente ni la cámara fotográfica ni el revólver son materiales sólo imágenes; y la tercera que en vez de que pueda entenderse el conjunto, como sólo líneas y puntos trazados sobre un papel, se comprenda como una manifestación que hace concorde lo discorde. La representación acusa de todas formas la subjetividad del lector/receptor ante la idea de plasticidad y de textualidad, misma que Norma Lazo trata de desentrañar a lo largo de su obra y no únicamente en esta novela. La dualidad responde asimismo a la idea de descubrimiento como develación artística y ética ante la noticia de la fotografía y del hecho descrito como el dolor que a veces confunde su resistencia con trivialidad, al reiterarse la aspereza del tema del abuso genérico e infantil. Norma Lazo logra extender el campo de percepción insertando el elemento fotográfico,

¹⁹ PIMENTEL. Ecfraesis: la representación verbal de un objeto, p. 54-55.

la inclusión de la *polaroid* está justo al lado, en donde ninguna otra palabra connotaría la fuerza necesaria para describir la anécdota del momento del disparo. La construcción de esta diégesis si se advierte como *studium* implicaría una suerte de testimonio discursivo ficcional según las reglas de la narración a favor de los temas siniestros y violentos a los que la autora acude, la inserción descriptiva de la fotografía logra reiterar el *punctum* que lastime la visión y rompa la mirada indolente del lector espectador. Al recurso constitutivo de una experiencia narrada se suma la presencia fija, una retención que bien a bien no permitiría pasar de párrafo en párrafo porque detiene la percepción de la mirada/lectura. El Círculo proyectado sobrevive a Fabián porque es el que indica que no hay salida posible, instala el ritual en el tiempo (fotográfico) y entonces en el espacio (narrativo) del texto como elemento textual vívido, en tanto, siguiendo la analogía, fuerza a la vista y con ella el énfasis de su propia constitución de quien mira sin confundir, sólo reflexionar, contra lo que de vida le queda al personaje *Blondie* con quien Lazo decide concluir su relato: “El efecto del *doppler* repetía una y otra vez el estallido mientras su cuerpo caía moribundo en la polvareda”.²⁰



ABSTRACT

The scriptural stroke and the camera shutter are related symbolic and semiotically, within Norma Lazo's novel *El dolor es un triángulo equilátero*. Norma Lazo is a mexican writer whose interests include literature, film, photography and psychoanalysis. This article intends to show the relevance of the described images in the plot, in which its double manipulation modify the representation and the sense of a sexual abuse, parricide and suicide history where the detonating situation is triggered during childhood. The memory of mental and physical abuse, when conjugating two languages, reveals and enhances its artistic and ethical meaning in the socially and culturally affected eyes.

KEYWORDS

Lazo, Childhood, Semiotics

²⁰ PIMENTEL. Ecfraesis: la representación verbal de un objeto, p. 158.

REFERENCIAS

- FILMAFINITTY. El bueno, el feo y el malo. Disponible en: <www.filmaffinity.com/es/film277815.html>. Consulta: 7 dic. 2014.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. 1931. Disponible en: <<http://fba.unlp.edu.ar/historiadelarte-6-7/wp-content/uploads/2013/08/walterbenjamin-Historia-de-la-fotografia.pdf>>. Consulta: 7 dic. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México (DF): Siglo XXI, 1971.
- FREUD, Sigmund. Lo inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Traducción de José Luis Etcheverry y ordenamiento de James Strachey. Disponible en: <<http://goo.gl/k56mlt>>. Consulta: 7 dic. 2014.
- LAZO, Norma. *El dolor es un triángulo equilátero*. México (DF): Cal y Arena, 2005.
- GENETTE, Gérard *apud* PIMENTEL, Luz Aurora. Ecfrasis: la representación verbal de un objeto. In: _____. *El espacio en la ficción*. México (DF): UNAM/Siglo XXI, 2001. p. 110.
- PIMENTEL, Luz Aurora. Ecfrasis: la representación verbal de un objeto. In: _____. *El espacio en la ficción*. México (DF): UNAM/Siglo XXI, 2001. p. 110-134.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México (DF): UNAM/Siglo XXI, 2001.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México (DF): Alfaguara, 2006.

Recebido em 25 de julho de 2014

Aprovado em 6 de outubro de 2014