

# De la fotografía en los espejos

## Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente<sup>1</sup>

Por Leticia Rigat

---

CONICET – Universidad Nacional de Rosario (letirigat@hotmail.com)

---

### SUMARIO:

El presente trabajo se propone reflexionar sobre la obra del artista colombiano Oscar Muñoz: “*Aliento*” y su singular manera de representar el cuerpo ausente. A partir de la conjunción de dos soportes: fotografías y espejos, el artista busca rememorar a los desaparecidos por la violencia de Estado de las últimas Dictaduras Militares de América Latina. Desde una mirada semiótica buscaremos analizar las peculiaridades de la obra cuya creación produce una virtualidad de la representación que hace intervenir con su cuerpo al propio espectador de la obra.

### DESCRIPTORES:

Fotografía, Representación, Memoria, Espejo, Cuerpo

### SUMMARY:

This article seeks to reflect upon “*Aliento*”, a series of works by Colombian artist Oscar Muñoz, and his unique approach to representing the absent body. Through the conjunction of two props, photographs and mirrors, the artist seeks to remember those who were “disappeared” through state violence in the last military dictatorships in Latin America. From a semiotic perspective, we seek to analyze the characteristics of this piece, which produces a virtual representation that requires the spectator to intervene in the work with his body

### DESCRIPTERS:

Photography, Representation, Memory, Mirror, Body



En Octubre de 2006 tuvo lugar en la Sala Cronopio del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) la muestra "Desaparecidos". La exposición contó con la producción de trece artistas latinoamericanos, entre ellas se hallaba "Aliento" del colombiano Oscar Muñoz.

"Aliento" consiste en una serie de espejos metálicos dispuestos en una pared a la altura del espectador. Cuando el observador exhala su respiración en ellos, la humedad del aliento revela el retrato fotográfico de personas desaparecidas por la violencia de las Dictaduras Militares en América Latina. Al desvanecerse la humedad de la superficie, se desvanece con ella la fotografía. Se trata de imágenes latentes dispuestas a aparecer con la humedad del aliento, pero efímeras como el rastro de este último, tiende a desaparecer de la superficie de la cual emergen.

"Aliento" no nos proporciona una imagen que contemplar sino que es la puesta en movimiento del cuerpo del 'espectador' quien pone en funcionamiento la obra y en el mismo momento ésta lo hiere, lo interpela, lo punza, fundiendo su propia imagen con la de aquel que estuvo y ahora está ausente.

#### HUELLAS DE LA LUZ: LA FOTOGRAFÍA

En cuanto a la experiencia que un individuo experimenta delante de una imagen, Didi Hubermas explica: "siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo"<sup>2</sup>. Y agrega:

"Ante una imagen - tan antigua como sea -, el presente no cesa jamás de reconfigurarse... Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante nosotros ella es un elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene

más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira".<sup>3</sup>

La imagen fotográfica se nos presenta como un soporte delgado que contiene un instante del tiempo capturado por el dispositivo fotográfico, al cual podemos regresar una y otra vez. La fotografía permanece idéntica a sí misma, supone al tiempo pero en cuanto a ruptura. Pues bien, como afirma Susan Sontag: "las fotografías son un modo de apresar una realidad, de imponerle fijeza... Uno no puede poseer la realidad, uno puede poseer (y ser poseído por) imágenes (de la misma manera) que uno no puede poseer el presente pero puede poseer el pasado"<sup>4</sup>. Precisamente, lo que las fotografías vuelven accesible no es la realidad sino las imágenes, las apariencias de un instante.

¿Qué diferencia la técnica fotográfica de otros medios de expresión? ¿Cuáles son sus características esenciales? Estas cuestiones son, precisamente, las que llevaron a Roland Barthes en la Sesión del 17 de febrero de 1979 en el Collège de France a plantear que a pesar de que en todos los niveles de la vida social encontramos a la fotografía, no se había esbozado hasta entonces una teoría de la misma: no era considerada arte (a diferencia del cine) aún cuando había 'fotos artísticas', ni era incluida dentro de la alta cultura (como la pintura). Por esto mismo nuestro autor afirma que la especificidad de la fotografía, su noéma, hay que buscarlo en el "esto ha sido."<sup>5</sup>

Será luego en la "La cámara lúcida" donde Barthes desarrolle esta cuestión al preguntarse: "en que se diferencia el referente de la fotografía del de los otros sistemas de representación."<sup>6</sup> Refiriéndose a referente fotográfico como: "no a la cosa facultativamente real que remite a una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía."<sup>7</sup>

Por esto mismo plantea Barthes que el noéma de la fotografía sería: "Esto ha sido", es decir: "lo que veo

se ha encontrado en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operador o spectator) ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado, ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya<sup>8</sup>.

De la misma manera y en cuanto a que la imagen fotográfica se presenta como una prueba, como una evidencia de que el referente fotográfico existió realmente, Sontag asevera: "algo que conocemos de oídas pero de lo cual tenemos dudas parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía... una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió"<sup>9</sup>.

El "esto ha sido" se debe a que la imagen fotográfica mantiene o ha mantenido una continuidad física con lo que representa, es la huella de la luz que emana el referente. Podríamos afirmar que es un índice según la segunda tricotomía del signo especificada por Charles S. Peirce, es decir: "signos del objeto en tanto que mantienen o han mantenido con este una conexión física o de tipo casual"<sup>10</sup>.

Por sus características técnicas, que permiten que en la fotografía la luz que entra por el objetivo de la cámara se imprima directamente en una película sensible dejando la huella de su referente, es que Barthes afirma: "la foto es literalmente una emanación del referente"<sup>11</sup>. Y explica:

"la foto no es una copia de lo real – sino una emanación de lo real en el pasado... Lo importante es que la foto posee una fuerza constativa y que lo constativo de la fotografía atañe al objeto y no al tiempo... el poder de autenticación prima sobre el poder de representación".<sup>12</sup>

De igual manera Barthes advierte que "es precisamente en esta detención de la interpretación donde la certeza de la foto me consume constatando esto ha sido"<sup>13</sup> y agrega: "en la fotografía la certeza es in-

mediata"<sup>14</sup>.

Al modo en que se obtiene una fotografía Jean-Marie Schaeffer lo denomina "arché fotográfico", y precisamente al conocimiento de este arché le adjudica la fuerza autoidentificatoria de la fotografía. Para el autor la distancia temporal en la imagen fotográfica nace del conocimiento "del hecho que sepamos que el ícono es la retención visual de un instante espacio-temporal <real>, el tiempo fotográfico es [...] el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión"<sup>15</sup>. La dimensión temporal de la imagen fotográfica es, en definitiva, una función del indicio, como explica Schaeffer:

"la distancia temporal puramente física entre el momento de la toma de impresión y el de recepción sólo es tomada en cuenta si puede ser traducida a 'ruptura' en un tiempo vivido y un tiempo postulado."<sup>16</sup>

En la fotografía se abre la distancia temporal entre la recepción visual del ícono y la fijación indicial. Así, el autor propone que lo específico que permite distinguir el ícono fotográfico es su función indicial, y esto es lo que lo distingue de otros íconos analógicos, en otras palabras: "la especificidad que permite distinguir el indicio fotográfico de otras impresiones fotónicas reside en la función analógica de su realización icónica"<sup>17</sup>. Se podría decir, a partir de esto, que la fotografía es una 'imagen del tiempo' pues con esta definición podemos unir en una sola expresión el ícono y el índice, "construyendo la indisolubilidad del espacio del ícono y del tiempo del indicio."<sup>18</sup>

#### DE LAS FOTOGRAFÍAS EN LOS ESPEJOS

Consideremos ahora la materialidad de la obra de Muñoz desde la conjunción de dos soportes: la fotografía y el espejo.

Un espejo es una superficie pulida, regular, capaz de reflejar la radiación luminosa incidente. Existen distin-

tos tipos de espejos, en el caso de la obra analizada nos hallamos ante espejos planos, en los cuales una superficie proporciona "una imagen virtual, directa, invertida (o simétrica), especular (del mismo tamaño que el objeto reflejado, carente de las llamadas aberraciones cromáticas)"<sup>19</sup>.

El espejo funciona en un determinado momento de la vida de un ser humano como un fenómeno-umbral, fenómeno descrito por Lacan como Estadio del Espejo: "entre los seis y ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en la segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es la suya"<sup>20</sup>. En este reconocimiento el niño logra reconstruir los fragmentos aún no unificados de su cuerpo, pero "el cuerpo se reconstruye como algo externo y –se dice– en función de la simetría inversa"<sup>21</sup>.

Sobre este fenómeno descrito por Lacan, Umberto Eco afirma que el mismo nos sugiere que:

"percepción (o al menos percepción del cuerpo propio como unidad no fragmentada) y experiencia especular van a la par. Y he aquí que percepción, pensamiento, consciencia de la propia subjetividad, experiencia especular, semiosis, aparecen como momentos de un nudo inextricable, como puntos de una circunferencia a la que parece arduo asignar un punto inicial."<sup>22</sup>

En la obra de Muñoz el espectador al 'activar' la obra con su aliento se encuentra con un doble proceso de reconocimiento. Por un lado, con su propio reflejo, imagen espectral con la que está habituado a tratar, y por otro lado, en la superficie del espejo surge el retrato fotográfico, el rostro de un *otro* que permanece ausente antes de la intervención del espectador.

Esa imagen se confunde con la propia al fundirse en una misma superficie. El espectador debe poner

en funcionamiento una serie de '*saberes laterales*' (tal como los denomina Jean-Marie Schaeffer) para poder comprender que esa imagen latente que surge con su aliento hasta fundirse con su propio reflejo es la fotografía de un desaparecido.

Ante esa imagen espectral que surge en la superficie del espejo, el rostro del *otro* funciona como una fragmentación del todo, es '*uno*' entre muchos '*otros*' cuerpos y rostros desaparecidos. El reflejo del espectador fundido con el rostro del Ausente pone de manifiesto la inexorable condición humana de finitud: aquel que me interpela desde el espejo intercalándose con mi propio reflejo realmente ha estado ahí (en-el-mundo) y ya no está.

Podríamos pensarlo como un pliegue, no solo de dos imágenes sino de dos temporalidades y de dos espacios. Se trata de un encuentro entre un tiempo subjetivo y una imagen, entre dos espacios diferentes: el espacio del espectador y el de la imagen, se trata de un encuentro '*contra natura*' (como lo denomina Jacques Aumont<sup>23</sup>) de dos espacios de diferente naturaleza: nuestro espacio cotidiano y el espacio de una imagen, al que entramos haciendo funcionar determinados conocimientos.

Y a su vez no se trata de cualquier imagen, la que surge en el espejo es una imagen fotográfica, que como hemos visto anteriormente mantiene ciertas peculiaridades que interpelan a quien las mira con una fuerza constativa ausente en otras formas de representación. John Berger afirma que "la fotografía no puede mentir porque la fotografía no tiene un lenguaje propio, porque cita más que traduce. No puede mentir porque imprime directamente"<sup>24</sup>. A partir de lo cual asevera que las fotografías citan las apariencias, no son en ningún caso una reproducción de la realidad. Y precisamente, la fuerza testimonial de la imagen fotográfica se debe a que:

"...las imágenes son de hecho capaces de usurpar

la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Mientras un cuadro nunca es más que la afirmación de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de la luz reflejadas por objetos), un vestigio material del modelo en una manera imposible para cualquier cuadro.<sup>25</sup>

Es necesario destacar un rasgo peculiar en esta realización, y es que si algo caracteriza a la imagen fotográfica analógica es su permanencia y su copiado al infinito. La fotografía permanece latente en una película fotosensible (el negativo), la cual permite el positivado de la imagen y su traspaso al papel fotográfico. En la obra analizada la imagen fotográfica mantiene este proceso dejando a la imagen en un estado de latencia constante. En otras palabras, la imagen fotográfica (imagen fija – prueba del esto ha sido) se transforma en una imagen cuya positividad es transitoria, solo lo latente es lo fijo, lo permanente.

Si consideramos la composición de la obra desde la Segunda Tricotomía de Peirce, podemos plantear que se produce aquí una doble indicialidad<sup>26</sup>. Por una parte, y como hemos visto anteriormente, la fotografía es ante todo un índice: huella de la luz que emana el referente fotográfico; y por el otro la obra se pone en funcionamiento y revela lo que oculta gracias al contacto directo del aliento del espectador, es decir, es esa otra emanación que al entrar en contacto directo con la superficie del espejo hace visible la primera (la fotografía). Es decir es la humedad del aliento la que permite y hace surgir la imagen foto, y a su vez esta desaparece al desvanecerse la humedad del aliento.

Imagen espectral y efímera. La obra se transforma debido a la acción del público que activa con su cuerpo la aparición y desaparición de la imagen, una especie

de gesto preformativo que pone en movimiento la percepción de lo que la superficie esconde.

En relación a la analogía establecida por Ferdinand de Saussure en *El Curso de Lingüística General*, según la cual: “la lengua puede parangonarse a una sinfonía cuya realidad es independiente del modo en que se interpreta”<sup>27</sup>, Paolo Virno afirma: “Si la lengua se asemeja a una partitura musical, la experiencia del hablante es lícitamente equiparable a aquella de un artista ejecutante”<sup>28</sup>. En la obra de Muñoz el espectador se transforma en un artista ejecutante de la obra, y ésta es en sí misma la propia ejecución del espectador.

“Aliento” supone la presencia de otro que en la cercanía y a través de su aliento ponga en funcionamiento (en práctica) y acción la obra. Análogo al acto de palabra, las prerrogativas de la obra de Muñoz suponen la acción del intérprete-espectador y lo hace “tomar la palabra”: una voz silenciosa, un susurro que sólo con el aliento y a través de él nombra al desaparecido. A través del aliento se lo nombra sin nombrar. En lugar de la palabra, del nombre personal de aquel, surge aquello que le es único, irrepetible y donde se pone en juego su singularidad: el rostro.

Y tras reconocer su propio rostro en el espejo, el espectador, advierte la presencia de otro, la superficie que organiza la experiencia sensorial revela lo que esconde. Y al hacerlo se manifiesta una de las formas de sistematización del horror que se estableció en América Latina marcado por la invisibilidad del cuerpo. Ante esta ‘desaparición’ del cuerpo, la imagen foto ha funcionado como recuerdo y como prueba de su existencia: el esto ha sido pasa ahora a un él ha sido; doble posición conjunta de tiempo y espacio.

El vínculo que se establece en el encuentro-contacto del espectador-operador con la obra parece ser más del orden de lo afectivo que de lo meramente intelectual – contemplativo.

Paolo Virno retomando y desarrollando una hipóte-

sis de Vittorio Gallese en "Neuroscienza delle relazioni sociali", va a plantear la existencia de una "intersubjetividad originaria"<sup>29</sup> que precedería a la constitución de la mente individual, según lo cual el 'nosotros' estaría presente aún antes de la constitución de un 'yo' autoconsciente. De esta manera, afirma Virno:

"Para saber que otro ser humano sufre o goza, busca alimento o reparo, está por agredirnos o besarnos, no tenemos necesidad del lenguaje verbal ni, menos aún, de una barroca atribución de intenciones a la mente de los otros. Basta y sobra la actividad de un grupo de neuronas situadas en la parte ventral del lóbulo frontal inferior."<sup>30</sup>

Esta afirmación se debe al descubrimiento en el cerebro del mono de la existencia de un grupo de neuronas premonitorias que se activan no solo cuando el animal ejecuta una acción sino también cuando observa la ejecución de la acción por otro individuo (ya sea este mono u hombre). A este grupo de neuronas las han dado a conocer como "neuronas espejo"<sup>31</sup>. Extendido el experimento al cerebro humano, se ha comprobado la existencia de estas neuronas espejos en la parte ventral del lóbulo frontal inferior. Según lo cual: "cuando observamos a alguien cumpliendo una determinada acción, en nuestro cerebro son dispuestas a descargar las mismas neuronas que descargarían si fuésemos nosotros mismos, en primera persona, los que cumpliríamos aquella acción."<sup>32</sup>

En la hipótesis de Gallese, estas neuronas espejo constituyen el fundamento biológico de la socialidad de la mente y estimulan un co-sentir automático e irreflexivo, al cual denomina "simulación encarnada"<sup>33</sup>. El lenguaje verbal provocaría la 'laceración' de esta socialidad preliminar, este co-sentir originario garantizado, según esta hipótesis, a nivel neuronal: "El lenguaje inocula la negatividad en la vida de la especie. Hace posible, en resumen, la caída del reconocimiento

recíproco."<sup>34</sup>

Sin ahondar en el desarrollo de toda la teoría de Virno en base a este presupuesto, podemos plantear algunas cuestiones en torno a la obra de Muñoz. Es decir, la obra pone de manifiesto un mutuo reconocimiento del hombre en cuanto a ser finito, y la capacidad del hombre de negar a su semejante.

El que surge en el espejo es un ser que ha sido doblemente negado: arrancado de su entorno, negada su libertad y su singularidad hasta su muerte; y tras ella su muerte misma ha sido negada y ocultada.

Al surgir el rostro en el espejo, al mezclarse con el reflejo del espectador-operador de la obra, la víctima no es restituida a un estado anterior, no la vemos en una situación cotidiana, rodeado de sus seres queridos (como es el caso de otras realizaciones que utilizan la fotografía como medio de construir la memoria)<sup>35</sup>, sino que la imagen viene a interpelarnos con su rostro, al que miramos en la misma superficie refractante donde se halla nuestra propia imagen.

A través de un cálido respiro, el aliento y su humedad, hacen surgir lo que la superficie oculta: la imagen de ese *otro* ausente. Emerge el retrato, prueba de la existencia del referente fotográfico, materia constativa de que algo pasado existió.

La palabra silenciada, activa la imagen del recuerdo. La imagen interpela a quien exhala interponiéndose con su reflejo en el espejo. Doble imagen espectral: la propia y la de aquel que surge con la respiración y se desvanece con ella.

En el origen mismo, la imagen parece surgir de la necesidad de dejar la huella, el rastro de aquello que inevitablemente desaparece. Triunfo sobre el devenir del tiempo, pero también sobre la muerte. La experiencia nos lleva a marcar, a crear materialidades que sobrevivirán el paso del tiempo. La imagen nos devuelve un inmutable tiempo donde pasado, presente y futuro no dejan nunca de reconfigurarse.

Pero estas imágenes que aparecen en los espejos a través del aliento, más que la recomposición de un tiempo pasado, recomponen el presente de una ausencia que se mantiene latente. Fugacidad del recuerdo de un pasado reciente, de una memoria que no está en el pasado, sino en el futuro: "no duerme más atrás... sino que está adelante, inhabitada todavía, aguardándonos."<sup>36</sup>

#### NOTAS

1. El presente artículo fue realizado como trabajo final para el Seminario MEDIOS, TECNOLOGÍAS Y CULTURA: *Espec-táculo, Cuerpo, Moda*, dictado por la Dra. Sandra Valdettero y el Dr. José María Paz Gago en el marco de la Maestría en Estudios Culturales, Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI), Universidad Nacional de Rosario.
2. DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, pág. 11.
3. *Ibid.*, pág. 12.
4. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, pág. 173.
5. BARTHES, Roland (1979) "Efectos de lo real o más bien de realidad (Lacan)" Sesión del 17 de Febrero de 1979, publicada en *La preparación de la novela*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
6. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989, pág. 135.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, pág. 136.
9. SONTAG, S. Ob. Cit. Pág. 15-16.
10. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth, BISELLI, Rubén, MARENCO, Mirtha, *Introducción a los lenguajes: la fotografía*. Laborde, Rosario, 2004, pág. 55
11. BARTHES, R. (1989) Ob. Cit. Pág. 142
12. *Ibid.*, pág. 154.
13. *Ibid.*, pág. 182.
14. *Ibid.*, pág. 193.
15. SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 49.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, pág. 45.
18. *Ibid.*, pág. 48
19. ECO, Umberto, "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, Barcelona, 1985, pág. 74.
20. *Ibid.*, pág. 12.
21. *Ibid.*, pág. 12-13.
22. *Ibid.*, pág. 12.
23. En AUMONT, Jacques, *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992.
24. BERGER, Jhon (1996) "Apariencias" en *Revista Artefacto* Nro 6, Buenos Aires, 2007, pág. 96. Al respecto Berger agrega que: "la fotografía a diferencia del dibujo no posee un lenguaje propio, la imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la refracción de la luz. Su figuración no está impregnada de experiencia, ni de conciencia".
25. *Ibid.*, pág. 164
26. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth, "Latinoamérica actual: violencia política e imagen artística" en *Dossier de Estudios Semióticos de La trama de la Comunicación* N° 12. UNR Editora, Rosario, 2007.
27. VIRNO, Paolo, *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Cactus: Tinta Limón, Buenos Aires, 2004, pág. 31.
28. *Ibid.*
29. VIRNO, Paolo, *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2006, pág. 17.
30. *Ibid.*, pág. 18.
31. *Ibid.*, pág. 19.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, pág. 18.



35. Véase "Ausencias" de Gustavo Germano, "Buena Memoria" y "Nexo" de Marcelo Brodsky, entre otras.
36. CASULLO, Nicolás, "La memoria de las cosas" en MARTÍNEZ, José (Comp.) *Observatorio Siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Paidós, Buenos Aires, 2007, pág. 107.

- VIRNO, Paolo, *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Cactus: Tinta Limón, Buenos Aires, 2004.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1989.
- BARTHES, Roland, "Efectos de lo real o más bien de realidad (Lacan)" Sesión del 17 de Febrero de 1979, publicada en *La preparación de la novela*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- BERGER, Jhon (1996) "Apariencias" en *Revista Artefacto* Nro 6, Buenos Aires, 2007.
- CASULLO, Nicolás, "La memoria de las cosas" en MARTÍNEZ, José (Comp.) *Observatorio Siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Paidós, Buenos Aires, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona, 1994.
- ECO, Umberto, "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, Barcelona, 1985.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth, "Latinoamérica actual: violencia política e imagen artística" en *Dossier de Estudios Semióticos de La trama de la Comunicación* N° 12. UNR Editora, Rosario, 2007.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Elizabeth, BISELLI, Rubén, MARENGO, Mirtha, *Introducción a los lenguajes: la fotografía*. Laborde, Rosario, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid, 1990.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- VALDETTARO, Sandra (2008) "Estudios de Interfaz: hacia una metodología como sensibilidad a la pauta que conecta", en *Fausto Neto y otros. Mídiação e processos sociais. Aspectos Metodológicos*, CNPq UNISINOS, São Leopoldo, B.
- VIRNO, Paolo, *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

#### Registro Bibliográfico

RIGAT, Leticia

"De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 16, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2012.

RECIBIDO: 21/06/2011

ACEPTADO: 20/09/2011