

ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 3  
JULIO-DICIEMBRE  
2022



UANL<sup>®</sup>

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

El presagio de la imagen, la mujer que falta

The omen of the image, the missing woman

María Fernanda Martínez Quintanilla

Universidad Complutense de Madrid

[orcid.org/0000-0001-6466-9449](https://orcid.org/0000-0001-6466-9449)

Fecha entrega: 07-09-2022 Fecha aceptación: 13-09-2022

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2022, María Fernanda Martínez Quintanilla. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/humanitas2.3-42>

**Email:** [mariferm416@gmail.com](mailto:mariferm416@gmail.com)

## El presagio de la imagen, la mujer que falta

## The omen of the image, the missing woman

**María Fernanda Martínez Quintanilla**  
**Universidad Complutense de Madrid**

Fecha de entrega: 07-09/-2022 / Fecha de aceptación: 12-09-2022

Resumen. El 9 de abril de 2022, en el municipio de Escobedo (perteneciente al área metropolitana de Monterrey), en el estado mexicano de Nuevo León, la joven Debanhi Escobar desapareció bajo circunstancias sospechosas, unos días después fue encontrado su cuerpo en el fondo de una cisterna. Este ensayo trabaja, a partir de la última foto que se le tomó y que se convirtió en un símbolo múltiple y con una significación mutable, con diversas metáforas de la imagen y su relación tensionada con el arte y la literatura.

Palabras claves: Debanhi Escobar, imagen, fotografía, studium, punctum, The omen of the image, the missing woman

Abstrac. On April 9, 2022, in the municipality of Escobedo (belonging to the metropolitan area of Monterrey), in the Mexican state of Nuevo León, the young Debanhi Escobar disappeared under suspicious circumstances, a few days later her body was found in the background of a tank. This essay works, from the last photo that was taken of her, which became a multiple symbol with a mutable meaning, with different metaphors of the image and its tense relationship with art and literatura

**Keywords:** Debanhi Escobar, Image, Photography, *studium*, *punctum*

La Muerte es el «cidos» de esa Foto

Roland Barthes

## **A manera de introducción o ¿qué es lo que detona este ensayo?**

¿Cómo escribir sobre una foto que lleva impresa, como marca de agua, la muerte? Más allá de la muerte, la violencia acechante, depredadora y oculta, que estaba ya en la atmósfera; invisible para los ojos, pero no imperceptible. Si, junto a Barthes y Sontag, tomamos la fotografía como la prueba, la evidencia de lo que ha sido, entramos, con ambos pies, en un océano de imágenes que nos hielan el alma. O, más preciso, la petrifican. Puede tomar mucho tiempo y, peor, muchas otras fotos e imágenes para invertir el efecto. Yo, que viví el sexenio de “La guerra contra el narco” en México, lo sé. Hay imágenes que ya no me perturban, pero han llegado otras rompiendo el conjuro.

Puede ser un salto abrupto: eso o aquél que ha sido, que ya no es, que ha muerto, y es representado en una imagen, no tendría por qué llevar directamente a un estado de petrificación para quien lo ve. Tal vez me adelanto y hago una generalización no justificada al decir lo siguiente: la fotografía, como objeto guardado en un álbum —ahora un álbum de fotos digital en dispositivos móviles—, nos lleva más a pensar automáticamente en un recuerdo<sup>1</sup> y no precisamente en la mortalidad y lo finito. Pero Barthes y Sontag tienen mucha razón al nombrar lo obvio: todas las fotografías de personas son un *momento mori*. Algunas se adelantan al acto de la muerte y lo presagian.

---

<sup>1</sup> Incluso las aplicaciones de Galería en los móviles ensamblan, automáticamente, una sucesión de fotografías en un video para ofrecer al usuario un “Recuerdo” de algún evento: unas vacaciones, un aniversario o un viaje.

No hay peor ejemplo, y digo peor por lo atroz del caso y la pertinencia que tiene para encarnar las palabras de estos autores, que la fotografía de Debanhi Escobar (Imagen 1). Debanhi Escobar era una joven del área metropolitana de Monterrey, Nuevo León, lugar de donde yo soy. Debanhi Escobar salió de fiesta a una quinta el sábado 9 de abril y no volvió. Desapareció, dicen. Como si fuera un acto mágico y a voluntad. Debanhi Escobar fue vista por última vez en esa fiesta y, como un presagio terrible, fue vista por los espectadores del país a través de una fotografía: a las cinco de la madrugada del domingo 10 de abril, Debanhi fue fotografiada en la carretera Monterrey-Nuevo Laredo. Dicen que esperaba un taxi. Si esperaba un taxi, en una carretera principalmente transitada por camiones de carga, y a esas horas, ¿quién la fotografió?



**Imagen 1.** Debanhi Escobar, carretera Monterrey-Nuevo Laredo.. (Morán Breña & Guillén, 2022)

La fotografía está tomada de perfil, de noche, sola. El viento levanta su falda por encima de sus tobillos, se abraza a sí misma. No vemos su rostro por la mascarilla, pero su vestimenta y quienes la vieron con ella dan la prueba de que la joven en la foto es Debanhi. El referente en la imagen coincide con la mujer que falta.

Después se confirmará que quien tomó la foto era el taxista que había ido por ella. Entonces, ¿la foto corresponde a qué momento?, ¿antes de subirse? Si fuera así, ¿por qué la foto no la muestra dirigiendo su mirada al conductor? ¿a nosotros? Nombro aquí uno de los elementos que estremecen a quien funge como *spectator* —Barthes en *La cámara lúcida* (1980)— de esta foto: nos hemos posicionado en *la mirada* de un par de ojos que sabemos, hasta ahora, fueron los últimos en verla. Y ella no voltea a vernos.

Después se sabrá que la foto es posterior a haber subido al auto. Es decir, subió al auto del conductor que fue a recogerla, pero se bajó. ¿Por qué? Después se confirmará, por un video de seguridad, que el conductor la acosó. Por tal motivo, Debanhi Escobar bajó del auto, a las cinco de la madrugada, quedándose sola, de noche, en una carretera peligrosa.

Después, nada. Solo silencio. Trece días de silencio. Que estaba siendo buscada. Que cateaban lugares, revisaban videos, que catearon cuatro veces el Motel Nueva Castilla, en Escobedo, Nuevo León. Trece días en que la imagen de Debanhi Escobar circuló viralmente por redes, por la prensa, y en los que colectivos feministas del estado se manifestaron exigiendo su búsqueda y encontrarla con vida.

Algo más: el día que se notificó la desaparición de Debanhi se confirmó el feminicidio de María Fernanda Contreras, desaparecida el domingo 3 de abril, encontrada el jueves 7 de abril, y confirmado su asesinato el domingo 10 de abril. Desde el 8 de marzo hasta el 10

de abril, Nuevo León contabilizaba quince mujeres desaparecidas. Quince porque la desaparición de María Fernanda Contreras ya había sido movida al expediente de feminicidio. La trágica coincidencia entre una desaparecida y la otra llevó a un mayor flujo de imágenes en redes, protestas, y continua información circulando en la web. La desaparición de Debanhi Escobar duró trece días, hasta el jueves 21 de abril cuando se informó de un cuerpo encontrado en la cisterna del Motel Nueva Castilla. Cuatro veces catearon ese Motel, las primeras tres no habían visto ni *olido* nada. Fue la cuarta la vencida: *algo* olía mal y provenía de la cisterna del motel. El viernes 22 de abril confirmaron que el cuerpo correspondía a Debanhi Escobar. Ese cuerpo era de Debanhi, extraño cómo el determinativo entra en una oración así. Ese cuerpo *fue* Debanhi. Ya no *es*... Pienso en el poema de Verónica G. Arredondo, poeta zacatecana, que dice —a propósito de las desapariciones en frontera y los feminicidios:

Confundieron a mi familia  
con un cráneo sin orejas  
sin nariz  
ni labios para decir

*madre*  
*padre*  
*ese cuerpo*  
*no soy* (Arredondo, 2015: 73)

Cuando desperté el domingo 10 de abril lo primero que vi en mi pantalla del móvil fue la imagen de Debanhi, y pensé: No va a volver. No importa cuánto haya querido pensar algo diferente, o cuánto me haya forzado a confiar en que las autoridades cumplirían con su deber encontrando viva a Debanhi, lo primero que pensé fue eso: No va a volver. Si no estaba muerta aún, lo

estaría después. Imágenes así, fotos *así*, rompen el conjuro. Algo terrible y *familiar* se gesta en la repetición de imágenes. En su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag reformula algunas preguntas que ya se había planteado en *Sobre la fotografía* (1977), encuentra nuevas respuestas y echa luz desde otro ángulo a un tema que es objeto de la foto: el sufrimiento. Sontag escribe sobre la fotografía de la guerra: el rostro y el cuerpo del horror. Y se pregunta sobre el efecto de la imagen, la diferencia entre imagen pictórica y fotográfica; la conmoción que una de ellas provoca. ¿Tiene fecha de caducidad la conmoción? Sontag contesta que “la conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer. Y aunque no ocurra así, se puede *no* mirar [...] Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de imágenes determinadas” (2014: 73). ¿Por qué la foto de Debanhi en la carretera ha conmocionado tanto? ¿Y por qué poner en relación una foto que, así como está, no muestra explícitamente la violencia que sí exponen las fotos de la guerra? Porque dicha foto despertó la conciencia anestesiada, destacó por hacernos ver mediante la ausencia lo que otras fotos muestran, pero cuyo impacto había sido adormecido por la repetición. Me refiero a las imágenes que inundan los medios de comunicación, prensa y redes sociales: las alertas amber. La sistematización de informes sobre desaparecidos. En otras palabras, la familiaridad con el evento y su formato, lo único que cambia es la imagen, el rostro de la persona y sus detalles particulares. El panorama general dice lo mismo: otro más, otra más, que ha desaparecido. Otra vez esa forma de conjugar: ha desaparecido... Incluso en la sintaxis se refleja la dificultad de nombrar al sujeto culpable de la desaparición y la posterior muerte.

## **El cuestionamiento como vía para la justificación**

### **de este ensayo**

¿Qué hay, pues, en esta fotografía? ¿Y qué relación tiene con el arte y la literatura? La primera pregunta excede mis capacidades y no me atrevo a dar una respuesta total. Acaso intentaré iluminar algunos elementos que han saltado a mi vista y que, espero, tejan alguna red de sentido para esta imagen que lleva dos meses existiendo en un imaginario nacional y político-feminista. Con respecto a la segunda pregunta, sé qué tiene que ver con el arte: el problema de la imagen, la foto y lo que en ella se representa, su referente. En cuanto a la relación con la literatura temo que mi respuesta sea por mucho insatisfactoria, solo sé que, durante la lectura de bibliografía y el tiempo dedicado a ver, pensar y escribir sobre esta fotografía, la respuesta se resolvía en la acción que llevo a cabo ahora: escribir, emplear el lenguaje para intentar dar un sentido a algo que no tenía razón de ser. La investigación me ha llevado a pensar en otros casos de archivo de crimen, con una fotografía como primer pretexto en algunos de ellos, que han pasado a la literatura: *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, el poemario *Ese cuerpo no soy* previamente citado, la reescritura del mito de Antígona en *Antígona González* de Sara Uribe o, para mayor afinidad, *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza. En todo caso, me amparo en las palabras de Sontag: “Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender” (Sontag, 2014: 79). Por esto escribir, por esto la literatura que otras autoras y otros autores han podido hacer con el dolor y el horror.

Sobra decir que hay en este texto una voluntad de escritura que va más allá de los intereses puramente académicos, hay un cuerpo que está atravesado por un interés político y social, y una empatía ácida que motiva este escrito.

## **La ausencia y el presagio en la imagen:**

### **pintura y fotografía**

¿Qué hay, pues, en esta fotografía? Es una pregunta que ronda constantemente en mi cabeza. Vale más decir lo que *no hay* y que, en su ausencia, anticipa. El escritor francés Pascal Quignard elabora una tesis en principio sencilla, al menos en su sintaxis, pero con una profundidad importante: en toda imagen particular falta otra imagen particular. En *La imagen que nos falta* (2019) se recupera la conferencia que impartió en tres momentos diferentes.<sup>2</sup> En dicha conferencia Quignard comienza afirmando que hay una imagen que falta al inicio, refiriéndose al encuentro sexual del que todos somos resultados; falta una imagen al final, nadie asistirá vivo a su propia muerte. Hay, además, una imagen que le falta a otra imagen. Desarrolla su argumento a partir de frescos romanos, acota su análisis y se apoya en sus amplios conocimientos del mundo antiguo para hablar de tres elementos fundamentales para su tesis: el deseo, la ausencia y la premeditación en la imagen.

El deseo habrá que pensarlo no como aquello que se quiero poseer, sino como querer *ver lo que no está*: “La *desideratio* se entiende como la dicha de ver, a pesar de la ausencia, al ausente” (Quignard,

---

<sup>2</sup> La conferencia se impartió en el laboratorio de arqueología de l'École normale supérieure en el 2009; en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Lille en el 2010 y en el Collège iconique, en compañía de Serge Tisseron y Bernard Vouilloux en el 2011.

2019: 11). Para explicar esto, Quignard toma el texto *Historia natural* de Plinio el Viejo, y toma la imagen de la hija de Butades que, teniendo a su amado en frente, quien marchará a la guerra, ella se inclina para trazar su sombra sobre el muro. Ella mira la sombra que él será en el futuro, anticipando no solo su partida, sino también su muerte.

Desear ver lo que no está. Para Quignard hay tres circunstancias bajo las cuales el ser humano puede ver lo ausente: el acecho, el sueño y el pensamiento; hace énfasis en la primera y la tercera. El acecho tiene que ver con lo que aún no inicia, el instante previo. El fresco romano con el que ejemplifica esto es el de Aquiles y Troilo. La historia es que Aquiles matará a Troilo, pero el fresco es Aquiles *acechando* al soldado: “Es el instante previo. La acción ni siquiera ha comenzado” (Quignard, 2019: 18). Lo que esta pintura pone de relieve es que la acción aún no cometida y, por tanto, no concluida, se subordina al acecho, al ensamble de elementos que suspenden la acción no representada pues “es todavía una *emboscada*” (18). No se representa lo que no ha sido, pero en su falta la imagen muestra implícitamente dos anécdotas: el asesinato del soldado y la posterior caída de Troya.<sup>3</sup>

Si bien el escritor francés desarrolla su argumento basándose en pinturas romanas, dos obras particulares vienen a la mente, la primera del siglo XV y la segunda del XIX. Me refiero a *San José carpintero* de Georges de La Tour y *El perro semihundido* de Goya. Toda imagen tiene una imagen que le falta.

---

<sup>3</sup> El autor explica que parte del oráculo sobre la caída de Troya incluía la muerte de un soldado joven, Troilo, antes de cumplir los veinte años (v. 19).



**Imagen 2.** El perro semihundido (1820-1823). (Fundación Goya)



**Imagen 3.** San José carpintero (1642). (Herrero, 2020)

En el caso de la pintura de Goya surgen varias preguntas: ¿qué es lo que observa el perro?, ¿qué es eso que, siguiendo la dirección de su mirada, está al lado y hacia arriba? Además, ¿cómo llegó ahí? ¿Está semihundido en la arena o es cuestión de perspectiva y en realidad estaría detrás de un montículo de arena? ¿Se ha hundido, entendiendo un movimiento descendiente, o un ventarrón de arena ha caído sobre él dejándolo cubierto hasta la mitad? No falta una, sino muchas imágenes para completar el cuadro, la acción. Con respecto a de La Tour volveré más adelante.

Ahora, la premeditación en la imagen. El argumento se construye a partir del fresco de Medea de la Casa dei Dioscuri, ubicado en el museo arqueológico de Nápoles. En dicho fresco se ve a Medea sosteniendo una espada, mira a sus dos hijos jugando a las tabas; detrás de ellos, en el marco de la puerta, está Tragos viendo jugar a los niños. Al leer Medea el lector se adelanta a la tragedia, al relato; pero el fresco no. En él, Medea aún no mata a sus hijos, no lo ha decidido: “La historia no está representada. Pero ahí está el signo” (25). El análisis semiótico que hace Quignard es puntual, presta atención a cada detalle y es muy interesante lo que expone. Conviene ser leído con calma. Sin embargo, por ahora retendré lo principal de su análisis: la imagen pre-medita, al meditar piensa, y, en su pensamiento, inaugura, en el sentido augural, “la pintura romana tiene una manera de salir del relato al que remite: prefigura la escena *que no muestra* sobre el muro [...] muestra el *signo* que la augura —que la inaugura. Para aquello que los griegos llaman la epifanía de un dios, la palabra latina es *inauguratio*” (26).

La Medea del fresco no es representada matando a sus hijos, tampoco es Medea después de matarlos, es *antes*. Aún lo medita, y mientras ella lo piensa nosotros hemos visto ya esa imagen que

no está: el asesinato. El fresco lo anticipa de la misma manera que *San José carpintero* anticipa la muerte de Jesús en la cruz. Vemos un cuadro de un hombre trabajando la madera, un niño está con él; es el paratexto el que termina de echar luz a la imagen, José está trabajando el material sobre el cual su hijo morirá. Es una pintura inaugural. Al caer en cuenta, el espectador es herido. Bien señala Sontag que existe una tradición antigua sobre la iconografía del sufrimiento, en la que las representaciones de la crucifixión son importantes y numerosas —una de las más famosas es *Descendimiento de Cristo* de Rubens—; sin embargo, algo hiere con mayor agudeza cuando la imagen omite la acción, convirtiéndola en una imagen “[...] pensativa, meditativa, porque su imagen ausente [...] se torna más profunda aún por otra imagen, a la cual antecede” (Quignard, 2019: 19). Las palabras de Quignard resuenan con las de Barthes: “En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes, 2020: 56). Una imagen en principio inocente —padre, hijo y un oficio— se ha convertido en algo más en el momento en que se repara en la imagen que falta y que completa el sentido: el presagio de la crucifixión.

### **El *punctum* en lo ausente**

La imagen hiere al espectador, he dicho antes. Antes de ser herido hace falta ver. Barthes acuña en *La cámara lúcida* cinco términos para explicar elementos alrededor de la fotografía, pero aquí me interesan dos de ellos: *Studium* y *Punctum*.

Para quien no conozca todo lo acontecido a Debanhi —antes, durante y después de su fotografía—, ver su imagen en la carretera surtirá en el espectador un efecto de distinto alcance. Está claro que Debanhi se encontraba sola en una carretera de noche. Hay un marco

cultural que permite leer esos cuatro<sup>4</sup> elementos como elementos de peligro o riesgo. Este es el *studium* de esa fotografía. Barthes define este concepto como “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 2020: 45), expresado así puede no bastar y no hacer justicia a la descripción de la fotografía de Debanhi. Entiéndase el *studium* como la aplicación de una mirada —con su ideología, su testimonio político o su cuadro histórico— a una foto, es esto lo que permite al espectador participar de ella. Sin embargo, Barthes da por hecho, como Sontag, que cada fotografía, como parte de una mirada, tiene una voluntad de representación: “Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 2020: 47). Sin embargo, no todas las fotografías que se toman están pensadas para ser vistas a nivel nacional o internacional. El *studium* está dado, en el caso de esta imagen particular, más allá de la *involuntariedad* de quien tomó la foto. Repito, para quien no sepa que la mujer en esa foto ya no vive, el *studium* le permite acceder solo a una parte del todo. Pero este *studium*, aunque dé una vista parcial, no es fabricado ni montado, es *real*.

¿Qué hay, o qué falta en la fotografía de Debanhi? Volviendo un poco a esa voluntad de representación del sufrimiento en el arte —la Pasión de Cristo, Jesús en la cruz o descendiendo de ella, Marsias desollado por la mano de Tiziano o en la copia romana en el Louvre, o *Los desastres de la guerra* de Goya— o en

---

<sup>4</sup> Mujer, sola, de noche, en un lugar de suma vulnerabilidad.

las fotografías de guerra, ¿qué me lleva a empatar tales imágenes con una fotografía que no *muestra* ninguna violencia? ¿Por qué, si Sontag habla de imágenes de explícita violencia, la fotografía de Debanhi es igual, si no es que más impactante sin mostrar un cuerpo doliente? Por dos motivos: primero, porque la fotografía de Debanhi no es una representación intuida por un artista, no es un “sería así”, sino que *es*, rotundamente *es* Debanhi en la foto. El segundo, no hay un cuerpo doliente, no todavía, no en esa imagen, pero lo habrá después; aunque no lo veamos lo presagiamos. La fotografía de Debanhi en la carretera de noche antecede el dolor que ella sufrirá y que todos los espectadores intuiremos en el tiempo que transcurra entre su desaparición y su encuentro. Trece días de dolor real, de dolor intuido y de dolor imaginado. Una cosa es el horror en la pintura y otra en la foto: “Un horror tiene lugar en una composición compleja [pintura] (...) pero que pone de manifiesto la maestría de la mano y la mirada del artista. El otro es el registro de una cámara, un acercamiento, de la terrible e indescriptible mutilación de una persona real: eso y nada más” (Sontag, 2014: 42).<sup>5</sup> Entre los argumentos que ofrece para diferenciar la representación del sufrimiento en imágenes pictóricas e imágenes fotográficas, Sontag hace hincapié en que, a pesar de que las fotografías son “tomadas” y no “hechas” —es decir, no conllevan una construcción en medida que la pintura lo requiere—, la foto “no puede ser mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (pág. 46). Pero una cosa es

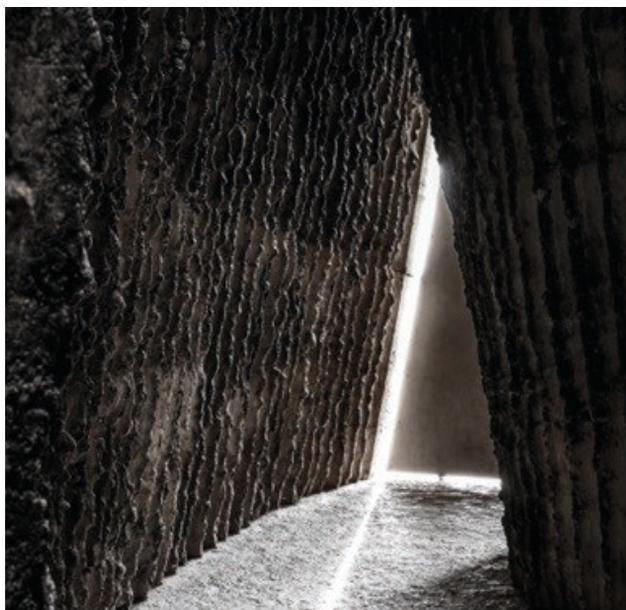
---

<sup>5</sup> Pienso en una comparación entre Marsias desollado de Tiziano y la fotografía de un hombre torturado al final de Farabeuf (1965) de Salvador Elizondo.

hablar de la fotografía de artista o de periodistas, como aquellos que capturan imágenes de la guerra, incluso la fotografía común en redes sociales; todas ellas son encuadres las primeras, o imposturas en el caso de las segundas, pero ¿cómo se califica una foto como esta? Fotografía que toca lo real, que entra en un orden de prueba: fotografiada Debanhi como prueba de que *allí está*. Debanhi *allí está*, a las cinco de la madrugada, sola, en una carretera. La diégesis empieza a formarse alrededor de ese “encuadre” que, en principio, era prueba simplemente de *allí está ella*. Hasta que ya no estuvo. El *punctum* radica en su presagiada y cumplida ausencia.

El *studium* se perturba cuando este elemento entra en juego: el *punctum* es el “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte [...] El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2020: 46). El *punctum* ha puesto el dedo en la llaga de lo real: la foto se trenza no solo en lo real-simbólico-imaginario lacaniano; la imagen de la mujer que falta se trenza en unos afectos familiares-políticos-sociales.

Al inicio de este escrito hablé sobre imágenes que rompen el conjuro: el alma petrificada puede revertirse. La herida de la imagen puede devolver la sensibilidad cuando toca lo real. El *punctum* podría definirse también, si tomamos prestadas las palabras de Didi-Huberman, como el lugar donde *arde la imagen*: “el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman, 2013: 28). La imagen ardiendo, como la imagen impresa en el interior de la capilla de Campo Bruder Klaus del arquitecto Peter Zumthor: en el interior quedó grabada la imagen de árboles ardiendo contra el hormigón.



**Imagen 4.** *Campo de Bruder Klaus* de Peter Zumthor. Fotografía de Aldo Amoretti. (Zilliacus, 2016)

La imagen constantemente ardiendo, herida hiriendo. Debanhi constantemente a un paso de su muerte. Pascal Quignard recurre al gerundio latino para explicar el tiempo de la pintura romana. Explica que el gerundio es la acción “no como realizada en el medio, no como actual en el tiempo, no como efectiva en el mundo social: el gerundio indica la acción como «estando-delante de ser hecha»” (*La imagen que nos falta*, 2019: 35). Delante de, antes de: Quignard juega con la homofonía del francés *devant*: debiendo, delante a, antes de lo actual. Ejemplifica el gerundio latino con un caso de *La República* de Platón: unos hombres atados en una cueva, obligados a ver lo que está delante de ellos: la humanidad obligada a ver lo que tiene delante y que la luz ilumina desde detrás de ella.

Nosotros, espectadores de la fotografía de Debanhi, la vemos antes del acto: estando-delante de ser hecha [la acción]. La imagen nos *punza* cuando arde e ilumina lo que está por venir, como

en Georges de La Tour, cuando su paratexto ilumina lo que falta, y así pareciera que la luz de la vela se extiende para que veamos, hiriendo hondo en el espectador. Y esta imagen me hace pensar en el poema “Ventanas” de Kavafis:

En estas tenebrosas habitaciones  
paso días de opresión  
y voy y vengo  
en busca de ventanas.

Cuando se abren  
será un consuelo enorme.  
Pero no las encuentro o no hay ventanas.  
Acaso es preferible no encontrarlas.  
La luz será una nueva tiranía:  
Quién sabe qué va a mostrarme.<sup>6</sup>

(2001: 55)

Dice Barthes que la fotografía está siempre “lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera” (27) y que, como objeto, pertenece a los objetos laminares: “no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje” (28). En resumen, la fotografía, como la ventana, “es siempre invisible: no es ella a quien vemos” (28). Esa es también una diferencia entre la pintura y la foto: en la pintura, como ya se ha dicho, hay voluntad de representación y aplicación de la mirada del pintor; la foto no, en ella el referente se adhiere y es inseparable. Nosotros no vemos el cristal de la ventana, vemos a través de él; no vemos la foto, sino al referente en ella. Nosotros no vemos la foto de Debanhi, vemos

---

<sup>6</sup> La traducción es José Emilio Pacheco, quien la denomina más una aproximación que traducción. Otra versión que puede servir es la de José María Álvarez.

a Debanhi y vemos su futura ausencia. La fotografía entonces, con su indivisibilidad, une dos atributos: “Su crédito de objetividad inherente. Y [...] un punto de vista. Eran [las fotografías] el registro de lo real [...] puesto que una máquina estaba registrándola. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas” (Sontag, 2014: 29). La ventana, la fotografía, la luz que muestra y entonces, el *punctum*: la herida.

### La mujer que falta

Detrás de la imagen está el deseo: fantasma durante el día, sueño durante la noche, oráculo, la víspera. Del mismo modo en que tras cada biografía humana está la Historia (..) igualmente hay, tras cada palabra, un ser perdido

Pascal Quignard

Imágenes y fotografías que muestran el dolor del otro y que hieren. Pero ¿para qué verlas? Por una parte, Sontag dice que no debería haber un “nosotros” cuando se trata del dolor ajeno, pero no verlo, ser indiferente e indolente con él tampoco parece ser una respuesta ética. Pero las imágenes están, existen, eso es un hecho. Y pueden ellas producir diversas respuestas: pedir la paz, pedir la venganza, reclamar justicia —aunque cada vez más esta palabra se vacía de sentido y nunca alcanza una satisfacción—, o simplemente sirve para constatar, para las conciencias confundidas y adormecidas, que suceden cosas terribles. Con respecto al libro *¡Guerra contra la guerra!* de Ernst Friedrich, Sontag sintetiza cómo el empleo de estas

fotografías buscaba una terapia de choque: utilizarla para hacer constar la ruina que la guerra trae consigo. Pone de ejemplo también la película de Abel Gance, *J'accuse*, la versión sonora de 1938, cita las palabras de un personaje: “¡Colmad vuestros ojos de este horror! ¡Es lo único que puede deteneros!” (*cit.en* Sontag, 2014: 21). Nuevamente, pienso en un poema, en este caso de Phillip Jaccottet, y cito aquí los siguientes versos:

Y es por los ojos, sin embargo  
abiertos  
por donde esta palabra se alimenta, lo mismo que  
hace el árbol,  
por sus hojas

(2009: 21).

La luz que ilumina, el *punctum* revelado, los ojos que han visto y la palabra que nace después. “Los pintores muestran las acciones como a punto de acaecer, los relatos los narran como ya acaecidas” (*cit. en* Quignard, 2019: 45), dice Plutarco en *Sobre la fama de los atenienses*. La diégesis se gesta después de la imagen. A una imagen particular falta otra imagen particular... y un relato. La pintura romana, ya expuesta antes, es antes de ser cometida la acción, antes de que acaezca en ella algo; la palabra, la acción ya acaecida. Quignard expone de manera muy elocuente e interesante la temporalidad de la imagen, pero no deja de ser una pintura de lo que habla y las pinturas, a su vez, hablan de mitos; el efecto que tienen sobre el receptor es real a través del signo, lo simbólico. La fotografía de Debanhi, inaugural, tocó lo real a través de la realidad misma. Su imagen es previa a la muerte acaecida sobre ella, más allá de la metáfora y la retórica.

Los frescos romanos de los que habla el escritor francés buscan hacer “emerger lo que *acaso seguirá* al instante que está aún en instancia [...]. O, para hablar como los agoreros, tiene la potencia de hacer venir *o no* lo que no está ahí” (49). Pero la palabra, ella viene después de la muerte. La palabra mata la Cosa. En la foto, Debanhi está ahí, aún vive y espera, eternamente, lo que está por venir: “la pintura antigua [o la foto de Debanhi] evoca la acción antes del punto sin retorno” (51).

Nosotros, como la hija de Butades, vemos a la mujer que está delante nuestro en la foto, pero no la vemos a ella, aunque queremos, sino la sombra que será: “Dos vicarios muy distintos están a disposición de los mortales: la imagen y la palabra” (51). Nosotros, como los romanos contemplando el fresco de Medea, nos convertimos en agoreros y presagiamos la muerte de Debanhi. La foto inaugura su muerte, *la imagen ve aquello que falta*, dice Quignard, pero la palabra, ella *nombra lo que fue*, así, yo digo: más que una imagen, falta una mujer.

## Bibliografía

Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2013). “Cuando las imágenes tocan lo real.”  
En G. Didi-Huberman, C. Chéroux, & J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real* (págs. 9-36). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

G. Arredondo, V. (2015). *Ese cuerpo no soy*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Herrero, J. L. (10 de noviembre de 2020). *Comentario histórico artístico de San José Carpintero*. Obtenido de La cámara del arte:

<https://www.lacamaradelarte.com/2020/11/san-jose-carpintero.html>

Jaccottet, P. (2009). *Cantos de abajo*. Capilla Alfonsina Universidad Autónoma de Nuevo León.

Kavafis, K., & (trad.) Pacheco, J. E. (2011). *Una noche*. Capilla Alfonsina Universidad Autónoma de Nuevo León.

Morán Breña, C., & Guillén, B. (22 de Abril de 2022). *Los puntos oscuros de la investigación sobre Debanhi Escobar*. Obtenido de El País: <https://elpais.com/mexico/2022-04-22/los-puntos-oscuros-de-la-investigacion-sobre-debanhi-escobar.html>

Goya, (1642). *Perro semihundido*. (s.f.). Obtenido de Fundación Goya en Aragón: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/perro-semihundido/671>

Quignard, P. (2019). *La imagen que nos falta*. CDMX: Vestalia.

Sontag, S. (2014). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.

Zilliacus, A. (6 de Noviembre de 2016). La Capilla de Campo Bruder Klaus de Peter Zumthor bajo el lente de Aldo Amoretti. Obtenido de ArchDaily: [https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/798785/la-capilla-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-bajo-el-lente-de-aldo-amoretti?ad\\_source=search&ad\\_medium=projects\\_tab&ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/798785/la-capilla-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-bajo-el-lente-de-aldo-amoretti?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all)