

La melancolía de los ríos

Cristian Venegas Ahumada

Autoedición

Título de la obra:

©La melancolía de los ríos

©Cristian Venegas Ahumada

1° edición: Limache, Chile, año 2023

Autoedición

Ley de Propiedad Intelectual 17.336

ISBN 978-956-414-538-9

Cristian Venegas Ahumada (Valparaíso, 1978)
Psicólogo, Universidad Nacional Andrés Bello
sede Viña del Mar. Doctor en Procesos Sociales
y Políticos en América Latina con Mención en
Sociología, Universidad de Arte y Ciencias
Sociales, Santiago. Magíster en Psicología Social
con Mención en Psicología Jurídica, Universidad
de Valparaíso. Académico del Departamento de
Género, Política y Cultura, Universidad de
Playa Ancha, Valparaíso. Alumno del Diplomado
en Fotografía Artística, Escuela de Fotografía
Cámara Lúcida, Valparaíso.
E-mail: cristian.venegas@upla.cl

CONFIGURACIÓN PARA VISUALIZAR LA OBRA

INSTRUCCIONES PARA VISUALIZAR OBRA.pdf - Adobe Acrobat Pro (64-bit)

Archivo Edición Ver Firma electrónica Ventana Ayuda

Inicio

He



- Rotar vista ▶
- Navegación de página ▶
- Visualización de página ▶
- Ampliación/Reducción ▶
- Herramientas ▶
- Mostrar/ocultar ▶
- Mostrar tema ▶
- Mostrar tamaño ▶
- Modo lectura Ctrl+H
- Modo Pantalla completa Ctrl+L
- Rastreador...
- Leer en voz alta ▶
- Comparar archivos



150%



Vista de una página



Activar el desplazamiento



Vista de dos páginas



Desplazamiento en dos páginas



Mostrar espacios entre páginas



Mostrar portada en vista de dos páginas

Desplazamiento automático

Shift+Ctrl+H

...entonces cayeron gotas de luz...

Índice

	Págs.
Prólogo	1
Trazos de sentido	10
Introducción	14
El fotolibro: una mirada existencialista	45

1. El fotolibro como objeto:
su presencia en América Latina
y El Caribe

46

2. El fotolibro como conciencia:
creación de la obra, recepción
y sociedad

61

3. La experiencia melancólica
a través de la historia:
hacia una comprensión
del sentido del fotolibro

84

Págs.

La melancolía de los ríos

118

Prólogo

A principios del siglo XX la fotografía alcanza un punto de aceptación artística con Man Ray. No es fácil entender como la fotografía podía ubicarse dentro de las vanguardias artísticas, y ser considerada como creación plástica. Este idiolecto, es una particular forma de narrar visualmente, y se sitúa en la afectividad porque interpela desde y hacia los afectos, las emociones tanto del autor como del receptor. El deambular existencial impreso registrado, así podríamos nombrar el aporte de las artes y su declamación de la existencia y las realidades que de ella emanan.

Este diálogo de subjetividades queda siempre al arbitrio de las sensibilidades. Tolstoi, llevado por un subjetivismo extremo, nos dice que el valor de cualquier todo artístico, poesía, cuadro, sinfonía o estatua depende enteramente de su efecto sobre las personas que perciben. Para este maestro de la literatura universal, el arte es comunicación de emoción.

Tal referencia adquiere sentido al encontrarnos en esta obra presentada una conexión con la melancolía, y con estados de ánimo crepusculares, que con facilidad pueril podríamos catalogar de estados patológicos, por esa premura para erigirnos

como jueces en salud mental, una mala costumbre muy presente en las conversaciones actuales. No es ese el sentido que se ha de dar a ese sentir profundo, que se hunde en la existencia y sus reovecos anímicos. El arte, la obra de arte, puede dejarnos en irresolución, esto es, balanceo de impulsos igualmente fuertes que sostienen cada cual sus fases independientes. No es necesariamente un remanso de paz que procura el equilibrio, ni nace necesariamente de él ni a él lleva. Es desazón, angustia, enojo, tristeza, euforia tanto en su alfa como en su omega.

Puede que tal certeza haya anidado en Schönberg cuando exclama que el arte es el grito de alarma de quienes viven en sí el destino de la humanidad, el mismo grito que Münch nos grafica con sus obras, que fueron tildadas de bocetos descartados o medios borrados por sus críticos, y que relaciona al autor y su obra de manera indisoluble.

La existencia se siente como una soledad existencial en la cual navego, como aquel que entra en una senda oscura persiguiendo una tenue luz que se avizora al final, en un más allá difícil de situar en su distancia temporal. Este ser aquí y ahora como gustaba definir a Scheler la existencia,

y al mismo tiempo fluida, lo suficientemente sólida para no perderme en el tráfago de la pregunta quién soy, lo suficientemente líquida para poder agregarle elementos a las múltiples respuestas, pregunta única anclada que resiste el embate de las respuestas líquidas, esas olas y ondas del agua viva que surca el continente de lo soñado y percibido, que nutren mi ensueño y mi vigilia.

Soy el yo en construcción permanente, proyecto en pleno desarrollo, forma inacabada, potencial infinito de un acto que me sonríe y se me escapa

en su perfección sublime. Hechura día a día y sobrepasando a mi creador, como La Sagrada Familia en Barcelona.

El arte y su tránsito desde la copia de la naturaleza hasta la representación del sentir y del ser más íntimo, siempre explorando incluso hasta perder el norte y extraviarse en la abstracción pura; se agradece el ancla figurativa que nos detiene en este fluir, al igual que la playa que recibe las olas que nuestro autor ha identificado con los matices de la melancolía, ese fondeadero al cual recalán de vez en cuando las existencias más sensibles y reciben la poderosa bofetada de la

existencia desnuda, al borde de la nada siempre al límite de ella, el ser y la nada en un coqueteo pintoresco, como en una danza de opuestos que ensamblan bien, porque necesitan sus diferencias.

El aporte de Cristian al conectar el fotolibro con la realidad latinoamericana nos recuerda que el arte y el artista, si bien pueden explorar regiones recónditas y espacios y tiempos idos o por venir, tienen ese cordón umbilical que los sostiene y que impide que se extravíen, llamémoslo compromiso,

para no olvidar a Sartre largamente citado en este trabajo.

Hay en este experimentar el camino vital, un discurso esencial que se propone al exponer las secuencias narrativas-visuales; déjame contarte lo que siento y como me siento al sentir, permíteme contarte mi ser y mi sentir en el mundo en este instante, en este aquí y ahora, en este punto espacio-temporal en el devenir, sito en la tierra que piso, el aire que respiro, las voces que escucho y profiero, déjame contarte mi circunstancia, para salvarla a ella y a nosotros al mismo tiempo.

El viaje propuesto por mi amigo y colega es también una invitación a la exposición, a transparentar su sentir inmerso en el océano insondable de la intimidad, recuerda las largas tradiciones del hospedaje, la invitación a pernoctar bajo su techo, a ingresar a su hogar, allí donde fulgura el fuego doméstico. Te deja cruzar el umbral de su hogar aquel que te abre su corazón, al igual que comparte contigo sus emociones y sus sueños.

Mauricio Ibinarriaga Norambuena
Profesor de Filosofía y Psicólogo

Villa Alemana, 19 de febrero 2023

...Trazos de sentido...

Este fotolibro es una obra que manifiesta el devenir de mi soledad existencial, recorriendo la geografía interior con la serenidad contemplativa de quien está frente a los jardines del alma. Junto a los destellos de trascendencia se entrelazan las cadencias de un adagio, los matices de la melancolía, que al igual que las olas siempre vuelve a mi playa.

La importancia de estos paisajes y espacios fotografiados no reside en la valoración técnica ni estética. Como la fotografía es "escribir con luz", he

capturado espacios y formas que calzan con lo que soy y voy siendo, se trata, entonces, de un paisaje íntimo. Son un espejo prístino de los que hay en mí. En las fotografías hay autenticidad, un sentido de la vida construido en base a valores, significados y direccionalidad, que tal como las raíces de los árboles, le dan fuerza, nutrición, estabilidad y crecimiento.

En cierta forma, se trata de un diario de vida, pero sin fechas, no describe hechos, personas ni situaciones, sólo sentimientos, que, plasmados en las fotografías, son trazos

de luz, bocetos creados para capturar momentos que no están fuera de mí. Descubro que ninguna fotografía está iluminada sólo con la luz de la escena, expongo con la llama viva de mi existencia, sin la cual el obturador se presionaría en vano.

Limache 1 de septiembre de 2022

Introducción

Es cierto, cada libro tiene su historia, y más aún, cuando se trata de una particular expresión artística como es un fotolibro....

El año 1995 me encontraba cursando 4° Medio en el Liceo Eduardo de la Barra de Valparaíso. Una de las tareas a la cual estaba abocada la Unidad de Orientación era ayudarnos en el discernimiento vocacional. Para ello, nos aplicaron un test que establecería el área del conocimiento afín con nuestros intereses. Luego, era cosa de acercarse a las universidades, tomar dípticos informativos sobre las

carreras y decidirse por una, consultar el puntaje que exige para acceder a ella a través de la Prueba de Aptitud Académica (PAA). Ese era el método de acceso a la Educación Superior. Nos decían que debíamos postular a las universidades colocando en primera opción la carrera que más nos interesaba, y en orden decreciente, las demás, pues dependiendo de los puntajes obtenidos por quienes rendían la prueba ese año "la lista corría".

Durante el 4° Medio, incluso desde antes, desde 3° Medio, luego que una tía me regalara un saxofón por años guardado en su casa, tomé clases para ese instrumento en el Conservatorio de Música de la

Universidad Católica de Valparaíso ubicada en el Cerro Alegre. Fueron años de asistencia a muchos conciertos de música clásica y gratas conversaciones con mi amigo Pablo Norambuena con quien, antes de ser compañeros en el conservatorio, éramos alumnos de Enseñanza Media en el Liceo Eduardo de la Barra. Fueron, sin lugar a dudas, años de búsqueda, pues el futuro no estaba escrito y queríamos escribirlo, aunque fuera en el pequeño reducto de nuestra biografía.

Las carreras que estaban dentro de mi interés vocacional eran: Filosofía, Teología, Psicología y Derecho.

Por aquel entonces tenía la inquietud por ser sacerdote católico. Particularmente, estaba interesado en ingresar a La Compañía de Jesús -los jesuitas- pues me gustaba el perfil intelectual de esa orden. El requisito era que me titulara, al menos, de una carrera universitaria, para luego, someterme al sistema de selección que ellos establecían: entrevistas con miembros de la prelatura y contestar una batería de test psicológicos.

Comencé a asistir casi todos los días a misa en la Iglesia San Francisco del Cerro Barón y servía como acólito en las misas de la Iglesia Jesuita ubicada en Valparaíso. De los sacerdotes que conocí varios de ellos eran irascibles y altaneros. Acompañado de mi guía espiritual me permitían entrar a los patios interiores

de la orden , ubicada justo detrás de la iglesia. Me fui desencantando paulatinamente, ellos eran seguidores de Cristo, consagraban su vida a esa vocación de servicio, veía a los sacerdotes deambular por los largos corredores leyendo libros, su modo de caminar, expresión corporal y mirada estaban apagadas, era como encontrarme sólo con las cenizas vocacionales de la luz que otrora animó sus vidas. ¿Dónde estaban los efectos visibles de esa Gracia Santificante que Dios provee a sus hijos que le siguen , eso que el Catecismo Católico eleva a rango de verdad y dogma de fe? Se trataba de letra muerta, signos diseminados en libros devorados por ratones después de siglos de catolicismo.

Con el tiempo, desistí de la idea de ingresar al sacerdocio, pues esa vida se presentaba ante mí como constituida por sombras espectrales, lúgubres pasillos, vetustas arquitecturas. Cómo no recordar esas oficinas y piezas, acumulaban un tiempo hostil, paredes manchadas con tinta de innumerables palabras que no se dijeron, angustia, soledad, desilusión, tristeza, llantos apagados cuyo eco rebotó en corredores y cúpulas, dolor mudo, una ideología patriarcal que aplasta la existencia.

Tanto la iglesia como la casa de los sacerdotes me parecía un desierto infinito, un barco encallado, ruinas de una institucionalidad que alguna vez fue

sólida, vigorosa y esperanzadora. Me situaba casi como un arqueólogo para reconstruir, a partir de vestigios, cuáles fueron los hábitos y formas de comportamiento de una vida que hoy parece un pálido reflejo y fragmentos de basijas.

Con el tiempo, se comenzó a conocer un número creciente de sacerdotes que cometieron acoso y abuso sexual reiterado contra menores de edad. Por su parte, la Iglesia Católica mantuvo la práctica extendida de cambiar al sacerdote a iglesias emplazadas en otros sectores geográficos donde se reincidía en ese delito.

En los distintos continentes la política del Vaticano

era la misma: pagar a las familias de las víctimas para que no denunciaran ni llevaran los casos a los medios de comunicación. También me enteré de casos de abuso y acoso sexual por parte de un sacerdote de esa misma iglesia que conocí como acólito. Fui también acosado por un sacerdote: Leonel Ibacache, quien era mi orientador espiritual.

Con el pasar de los años un par de familiares me acompañó para hacer una funa en la mencionada iglesia jesuita. Después del canto de bienvenida y apenas se sentaron los feligreses, el sacerdote y los acólitos, interrumpí el inicio de la misa. Tomé el micrófono del altar y denuncié el acoso sexual del

mencionado sacerdote. La feligresía se volvió en contra nuestra, el sacerdote hacía gestos para echarnos, un acólito sacó su celular para amenazarme que llamaría a Carabineros y un enardecido creyente nos siguió hasta la puerta de la iglesia amenazando con golpearnos. Después de este hecho, y frente al contexto del comportamiento de la Iglesia, tomé la decisión de renunciar formalmente a la fe católica la rimbombantemente denominada apostasía.

Bueno, ya les conté cómo decidí que el sacerdocio no era lo mío, por extensión, claramente, deseché

la carrera de Teología. Por aquel entonces, los orientadores del liceo hablaban del interesante campo y grandes proyecciones que tenían las carreras del área de Informática. Por eso ingresé a estudiar el año 1996 la carrera de Ingeniería de Ejecución en Informática en el Instituto Profesional DUOC sede Chorrillos, Viña del Mar.

En el DUOC no alcancé a durar ni un semestre, en los ramos de Cálculo y Álgebra no alcancé nunca la nota mínima de aprobación. El único ramo que más me gustaba era el de Filosofía, claro, por la orientación católica del instituto era de metafísica, sin embargo, la reflexión despertaba en mí un ansia

de indagar más en ese conocimiento. Pese a ello, estar en esa carrera fue acrecentando rápidamente mi alienación y opresión existencial: era un humanista casi sepultado por el formalismo matemático. Tomé la difícil decisión de comunicarle a mis padres que dejaba la carrera.

El siguiente paso, convencer a mis padres, la nueva carrera que quería estudiar: Psicología. La primera aprehensión de ellos era respecto a lo difícil que sabían era esa carrera. Esta vez busqué mallas de estudio en distintas universidades de la V Región. Tenía claro que no quería tomar un preuniversitario y volver a pasar el estrés de rendir la Prueba de Aptitud

Académica (PAA) y más aún tener la presión de alcanzar un determinado puntaje que me permitiera ingresar a una universidad. Estaba lejos de poder acceder a la Universidad Católica o a la Universidad Valparaíso (después de todo sólo alcancé 492 puntos). Además, si se trataba de una Prueba de Aptitud Académica (PAA) ¿sería que no tenía aptitudes para estudiar en la universidad? Claro que las tenía, en verdad, siempre en las pruebas de alternativas me iba pésimo, lo mío eran las pruebas de desarrollo.

Por lo señalado más arriba, la única opción viable era someterme al proceso de admisión que tenían las

universidades privadas de la región que no exigían puntaje de PAA, sólo haberla rendido. Mi primera opción fue la Universidad del Mar, la sede en la cual se impartía la carrera de Psicología estaba en el Cerro Placeres, me quedaba sólo a unas cuadras donde vivía, eso me permitía ahorrarles a mis papás, al menos, los gastos de movilización. El sistema de selección incluía test psicométricos, proyectivos más una sesión grupal improvisada de psicodrama junto a otros postulantes a la carrera. Todo esto en el escenario de una Sala Gesell con entrevista inmediata junto al grupo preguntándonos por la situación representada y roles. ¿El resultado? No quedé aceptado. Además, según las cláusulas, la universidad se reservaba el diagnóstico.

Me quedaba sólo una opción, esta vez en Viña del Mar, la Universidad Educare. Bueno, también realizaba un proceso de selección: test de Rorschach, test de MMPI y Matrices Progresivas de Reaven. Los resultados de los test me dejaban "condicional", debía asistir a un taller de adaptación a la vida universitaria. Hacia el final de los estudios de la carrera de Psicología como una vez graduado, en mi rol de "paciente" en psicoterapia me planteaba: ¿el rechazo de la primera universidad y la condicionalidad en la segunda, pudiera deberse a un asunto estructural de mi personalidad? ¿Hasta qué punto mi descompensación psicológica estaba causado por ello?

Por aquellos años hubo un alud de barro en el sector de Chorrillos que afectó hasta el subterráneo de la universidad, quedando muchos de los informes del proceso de admisión totalmente destruidos, por tanto, a diferencia de otros compañeros -al terminar la carrera- no puede acceder a esa información. Finalmente, comprendí que la existencia está totalmente abierta, lo central es el sentido y no las "variables psicológicas" revestidas de esa pretendida objetividad psicométrica o incluso, hasta en cierta medida, los test proyectivos.

Mientras cursaba el primer semestre de la carrera de

Psicología, la asignatura de Psicología General me permitió conocer las corrientes filosóficas de las distintas escuelas en Psicología. Fue cuando me interesé en abordar el estudio de la Psicología Humanista desde la perspectiva de sus fundamentos epistemológicos existencialistas y fenomenológicos. Uno de los autores que profundicé fue el filósofo Jean-Paul Sartre a partir de las obras: *El existencialismo es un humanismo*, *El ser y la nada*. *Ensayo de ontología fenomenológica*. De sus obras literarias leí *La náusea*.

Pese a que la dirección de la Escuela de Psicología en la Universidad Educares tenía un sello

psicoanalítico, existía un ambiente pluralista, todas las corrientes psicológicas tenían un diario mural y a la entrada del casino, las puertas estaban llenas de carteles o afiches respecto a charlas, conferencias, talleres, etc. En este contexto, se desarrolló de la tercera a la sexta versión del Encuentro de Psicólogos Humanistas y Transpersonales donde había fundamentación teórica, coloquios entre terapeutas, talleres experienciales y música étnica en vivo para los cierres de cada día de encuentro. Pude constatar la coherencia teórico-experiencial en esta escuela de Psicología, llegando a la convicción que se trataba de un camino a seguir.

En mis tiempos como alumno de la carrera de Psicología, devoraba novelas y poesías. Escribía y leía prosa poética de mi autoría en encuentros culturales de estudiantes, visitaba galerías de arte y asistía a conciertos de música clásica. Había en mí una sensibilidad que se resistía a quedar sepultada por el discurso y la práctica según la cual la Psicología abandonaba a su alma mater, la Filosofía, para transformarse en una disciplina científica cuando Wilhelm Wundt funda en 1879 el primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig, Alemania. Nunca devine en un psicólogo que reduce al ser humano a procesos psíquicos objetivos.

Estaba cursando el tercer año de la carrera -eran formalmente seis en total- cuando se desencadena la crisis en la Universidad Educares: en dos oportunidades el MINEDUC solicitó subsanar la irregularidad consistente en la aparición de dos dueños de la familia Precht: uno, dueño de toda la prestación del servicio educativo, y otro, dueño del inmueble que figuraba siendo arrendado. Se vulneraba así la prohibición del lucro. Esto generaba la denegación de la Autonomía a esa casa de estudios por parte del MINEDUC. Era inminente el cierre cuando nos enteramos que la Universidad Educares era comprada por la Universidad Nacional Andrés Bello. Hasta ahí, todo bien, sin embargo, esta nueva casa de

estudios estableció que el Psicoanálisis era el sello para la carrera de Psicología, desaparecieron los murales autogestionados que reflejaban la diversidad de coloquios conferencias y seminarios. En su lugar, sólo había un mural con llave administrado centralizadamente por la carrera.

El adverso contexto organizacional de la UNAB hizo refugiarme en la Psicología Humanista y su epistemología. Desde esta verdad subjetiva cursé la asignatura obligatoria de Psiquiatría, además, Inscribí el ramo electivo de Psicopatología en el Arte, ambas asignaturas impartidas por el psiquiatra y artista Carlos de los Ríos Möller. Pese a

las interesantes temáticas que se abordaron, me rehusaba a considerar que en la experiencia vivida por un autor y los procesos de creatividad manifestados en una obra artística, quedaran subsumidos en un diagnóstico estructural de personalidad, tan propio del Psicoanálisis.

Llegando a la etapa, trabajé mi proyecto y luego mi tesis sobre el proceso creativo de la obra Rayuela del escritor argentino-francés Julio Cortázar (1914-1984). La perspectiva teórica que asumí fue la Psicología Experiencial del filósofo y psicólogo estadounidense Eugene T. Gendlin (1926-2017). Obtuve nota máxima en el trabajo escrito y en la defensa de tesis.

Recuerdo en aquel proceso, haber tenido que lidiar entre las exigencias del "método científico" y la psicología de la creatividad. Me vi obligado a renunciar al vínculo autorrealización-creatividad planteado por Maslow por cuanto las características de las "personas autorrealizadas" no estaban formuladas como acercamiento cartesiano positivista tan propio de la psicología hegemónica.

Una vez titulado como psicólogo enfrenté unos años de cesantía, en ese contexto viví una descompensación psicológica, estuve con psicólogo y psiquiatra. Pasado el tiempo, logré tener empleo, fui incrementando el número de asignaturas que

impartía en la universidad. Terminé el magíster y el doctorado. Este último grado académico lo cursé teniendo cerca de 200 alumnos entre mi media jornada en la UST y la UPLA. Mi salud psicológica nuevamente se resintió, era el año 2019, tuve una larga licencia por salud mental. En ese período, comencé la búsqueda de otra forma de desarrollo personal, realicé dos diplomados: por un lado, Barismo, el arte del café y luego Reiki, mientras surgía en mí la intuición de estudiar fotografía.

Me compré una cámara fotográfica y además, inicié psicoterapia. En una sesión la terapeuta me indicó que dibujara lo que voy sintiendo. Le señalé que no era

bueno para el dibujo pero podía recolectar fotografías desde internet que fueran expresando mi sentir durante ese largo proceso. Esto marcó un camino abierto para la exploración de mi experiencia, donde incluso, hacia el final de la psicoterapia llevé fotos tomadas con mi cámara.

Fui efectuando unos talleres asincrónicos el año 2021: "Fotografía para principiantes: descubre tu cámara digital", dictado por la fotógrafa italiana Giulia Candussi y "Retrato fotográfico intimista" impartido por la fotógrafa española Marta Mas Girones. En el verano del año 2022 me inscribí en el Taller Manejo de Cámara con el

fotógrafo chileno Joaquín Rodríguez Joui realizado en la Escuela de Fotografía Cámara Lúcida ubicada en el Cerro Alegre, Valparaíso. Esta casa de estudios imparte el Diplomado en Fotografía Artística compuesto por 9 talleres que comprenden el área inicial de la fotografía: Taller Manejo de Cámara y Taller Programa Inicial de Fotografía. Finalmente, el área profesional de la fotografía compuesta por una serie de talleres agrupados en: conceptuales, análogos y técnicos. Me ha interesado particularmente esa propuesta de indagar esas áreas de la fotografía, lo cual me llevó a tomar la decisión de matricularme en el diplomado del cual soy alumno actualmente.

Como ha sido posible apreciar en este relato, estudiar Fotografía Artística es una decisión que hunde sus raíces en mi sensibilidad hacia el arte: recuerdo también mi gusto por la escritura desde la infancia, asistencia a galerías de Bellas Artes, conciertos de música clásica, incursioné como alumno de saxofón en el Conservatorio de Música del Cerro Alegre, el estudio de la carrera de Psicología apuntando hacia aquello que me acerca a la creatividad artística en Julio Cortázar. Estudiar procesos creativos era también indagar en aquello que a mí me motivaba: comprender la experiencia vivida de quien crea una obra artística, un derrotero en el cual me encontraba

por la música, la literatura y la prosa poética que escribía.

“La melancolía de los ríos” es un proyecto autoral que se inicia formalmente el año 2021 a través del Taller Fotolibro y Autoedición a cargo del fotógrafo chileno Freddy Ojeda Alveal. Cursé el taller en mi condición de alumno regular del Diplomado en Fotografía Artística. En este programa formativo, no se evalúa con notas, existe una malla absolutamente flexible, es decir, sin prerrequisitos, de alguna manera, cada taller es un pequeño universo contenido en una esfera de cristal. El mencionado taller, era el segundo que tomaba. Enfrenté un desafío doble: dibujar una línea

dibujar una línea de continuidad entre carpetas con fotos de temáticas misceláneas y aquellas fotografías que fui haciendo para el fotolibro. Fue un camino de escritura íntima: estructuré las narrativas fotográficas guiado por el profesor y esbocé el ensayo filosófico “el fotolibro: una mirada existencialista” contenido en la presente obra.

Como trabajo final del Taller Fotolibro y Autoedición el profesor acostumbra a exhibirlos de manera audiovisual mediante un proyector, parlantes donde se escucha una grabación de audio con cada alumno leyendo un texto de su autoría. La música que ambienta cada fotolibro, también es escogida por

cada alumne, mientras el fotolibro se hojea automáticamente; estas narrativas construyen el sentido de la obra para ese formato. Todo esto en el marco inaugural de la exposición colectiva de arte montada en la galería de la escuela, que incluye los trabajos finales de alumnos que cursaron los talleres impartidos en ese trimestre. En mi caso, para “la melancolía de los ríos” elegí el movimiento adagio de la obra Adagio & Rondó en Fa Mayor J. 115 del compositor alemán Carl Maria von Weber (1786-1826) una pieza para cello y piano en versión interpretada por Elia Cohen y Michael Cohen, respectivamente.

A lo largo de estas páginas les he descrito mi experiencia para mostrar que este árbol: “la melancolía de los ríos” hunde sus raíces en un tiempo, aunque lejano, traza una línea de sentido, después de todo, escribir y fotografiar -como formas de creación- funden en el aquí y ahora una existencia que no se deja atrapar por el cientificismo disciplinario.

Como lo indiqué con anterioridad, en esta obra incluyo un ensayo titulado *El fotolibro: una experiencia melancólica*, en él, pese al estilo formal de estar redactado en tercera persona, la historia hasta acá narrada les permitirá comprender mi

retorno al existencialismo y la fenomenología, para seguir el siempre inconcluso viaje interior.

“La melancolía de los ríos” contiene fotografías que son un conjunto de signos que no apuntan hacia un significado oculto a descubrir. Por el contrario, esta obra cristaliza una experiencia que refleja mi ser. Entonces, la invitación que les hago es a un encuentro íntimo a través del fotolibro; hay distintos afluentes que llegan a nuestro río, dejémoslos que fluyan...

Limache, 15 de febrero de 2023.

El fotolibro: una mirada existencialista.

El presente ensayo, en primer lugar, definirá el fotolibro como objeto, describirá las narrativas que le constituyen y lo diferenciará de otros libros de fotos. En segundo lugar, se hará una revisión panorámica del fotolibro en América Latina para luego, centrarnos en Chile. En tercer lugar, se sintetizará el contexto filosófico del Existencialismo y se describirán algunas dimensiones centrales del sistema de pensamiento del filósofo Jean-Paul Sartre para vincularlo con la obra del fotolibro. En cuarto lugar, nos enfocaremos -siguiendo el pensamiento sartreano- en la concepción del fotolibro como conciencia, su creación y recepción de la obra en el contexto societal contemporáneo. En quinto lugar, desarrollaremos de manera panorámica la experiencia

melancólica a través de la historia como base hacia una comprensión del sentido del fotolibro que dejaremos esbozado.

1. El fotolibro como objeto: su presencia en América Latina y El Caribe.

Iniciaremos definiendo el fotolibro señalando que es “la manifestación de una exploración editorial creativa: comunicativa, estética, expresiva [...]. El libro es el soporte y el fotolibro es el resultado de esa propuesta de comunicación articulada en forma de objeto cultural artístico”. (Boisier, 2019, p. 23). El fotolibro posee de manera implícita la noción de conjunto o totalidad que se construye paulatinamente cuando la lectura avanza de una página a otra. (Boisier, 2019).

Por otro lado, para Fontcuberta (2011) es necesario entender el sentido del fotolibro en los siguientes términos:

Muy pocas fotografías han sido realizadas para ser expuestas en galerías y museos, y en cierta medida, *su museización constituye un acto a contra natura de las intenciones de su autor* [...] el libro ya no se entiende como simple soporte de unas obras, sino que devendrá *obra en sí misma*. Una obra coral en la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, *una conjunción de cualidades de concepto y de objeto* [...] (¶ 4, 5, cursivas nuestras).

El fotolibro se describe adecuadamente como la concreción de un proyecto caracterizado por su madurez. Es el resultado de semanas, meses o incluso años de trabajo. El fotolibro cuenta una historia con la finalidad de perdurar en el tiempo. (D' Acosta, 2021; Ojeda, 2022). Está compuesto de manera orgánica por tres narrati-

vas esenciales vinculadas y una cuarta opcional. (Ojeda, 2022):

A) Narrativa gráfica: hace referencia al tamaño del libro, tipo de papel, tapas, si acaso tiene estuche, adición de bolsillos, dobleces especiales para las hojas, tamaño y emplazamiento de las fotografías en las páginas, etc. Si estamos frente a un fotolibro virtual la resolución (megapíxeles) de las fotografías, el tipo de formato de imagen, etc. (Ojeda, 2022).

B) Narrativa visual: constituida por la secuencia que se despliega al considerar de manera conjunta todas fotografías del fotolibro. (Ojeda, 2022).

C) Narrativa textual: es toda palabra, frase, oración o párrafo colocada en el fotolibro y que tiene por finalidad ayudar a quien lee a comprender la obra. (Ojeda, 2022).

D) Narrativa sonora: aplica solamente al formato de fotolibro virtual, por ejemplo, si se agrega un estilo de música en un formato de audio, se genera una atmósfera o clima que estimula determinadas emociones y/o sentimientos a la experiencia de la obra. Se considera que esta narrativa es un recurso complementario y no forma parte esencial de un fotolibro. (Ojeda, 2022).

Considerando las narrativas presentes en el fotolibro entendemos por qué, de alguna manera, se acerca al género del Cine y la

Literatura. Cuando se presenta como objeto físico, es decir, impreso, posee una edición limitada según el número de copias o tiraje de la obra. Esto se manifiesta con aún más intensidad cuando en el proceso autoral se ha decidido elaborar el fotolibro de manera absolutamente artesanal. Así, tiende a despertar en el público un interés por adquirir y coleccionar este tipo de obras. (D' Acosta, 2021).

La definición y características constitutivas del fotolibro nos permite realizar un claro distingo con otros libros de fotos que pueden aparecer en el contexto de la fotografía y el diseño. **(Cuadro 1).**

Cuadro 1. Otros libros de fotos.

	Portafolio	Catálogo	Fanzine	Álbum	Revista
Definición	Es una muestra del trabajo más representativo de un autor. Una compilación de sus obras más relevantes que, en conjunto, permiten hacerse una idea sólida de cuál es el estilo, técnicas y conceptos que caracterizan a su creación	Es un ejemplar impreso o digital que recopila las obras de un autor o conjunto de autores vinculados a una misma exposición en la galería, iguales temas y/o estilo artístico. Se indican las dimensiones, técnicas, soporte y, a veces, precio	Publicación realizada generalmente por aficionados, es de escasa tirada y distribución. Está hecha con pocos recursos económicos y con medios materiales básicos con el fin de divulgar ideas para un público que se tiene por objetivo	Es un cuaderno, libro o carpeta que reúne una serie de fotografías impresas que perpetúan el recuerdo de momentos significativos en la vida de una persona y/o familia	Publicación periódica con textos e imágenes sobre varias materias, o sobre una especialmente

Fuente: elaboración personal a partir de Díaz-González y Blasi, s/f; Distrito Fotos (2023); Luz Viajera (2023); Morales, s/f; RAE (2023)

El fotolibro en Latinoamérica se ha caracterizado por centrarse en la realidad de las sociedades del continente donde encontramos una gran diversidad sociodemográfica que experimenta distintos grados de: marginalidad, exclusión, desigualdad, injusticias y represión política. Se analizan las causas como las consecuencias de esos procesos sociales vinculados, generalmente, al imperialismo norteamericano. En un contexto así descrito, los fotolibros muchas veces han adquirido la forma de denuncia social. Por lo mismo, este género de trabajo fotográfico ha debido enfrentar la censura y el retiro de las obras, que la mayor parte de las veces, contaban con un número pequeño de ejemplares producto del escaso o nulo financiamiento para esta forma de expresión artística. (Fernández, 2011).

Dentro de las temáticas del fotolibro latinoamericano está el ámbito urbano, que se narra como un espacio que metaforiza a las propias sociedades: la desigualdad socio-territorial, la ostentación de la clase alta, diversas arquitecturas, tránsitos, calles, avenidas, lugares pintorescos, masas anónimas y vigilancia. Resulta también importante las emigraciones y los desplazamientos de grandes masas de la población. (Fernández, 2011).

En Latinoamérica el fotolibro abordará dos momentos de la historia política de las sociedades. Primero, la realidad de muchos gobiernos de izquierda que surgieron bajo un ideario emancipador, antimperialista y de justicia social, abriendo un espacio de esperanzas para las mayorías oprimidas. En segundo lugar, transcurrido el fervor revolucionario, se da paso al desengaño por

la inviabilidad de esas utopías cuyas leyes coartaron derechos civiles y políticos. En esta misma línea, resulta atingente la pregunta retórica del antipoeta Nicanor Parra: *¿quién nos liberará de nuestros liberadores?* (Fernández, 2011).

En América Latina ha tenido un sitio relevante la literatura y la poesía con grandes intelectuales de esas artes, promoviendo la conformación de imaginarios identitarios nacionales como latinoamericanistas que inspiraron temáticas de muchos fotolibros. (Fernández, 2011).

Por otro lado, el fotolibro latinoamericano también aborda el fútbol, pues este produce imágenes y metáforas de identidad colectiva profundamente arraigadas. (Fernández, 2011).

El continente de América Latina transformado por las lógicas del capitalismo periférico y la globalización, se encuentra signado por el abarrotamiento de productos en serie. En este contexto existen fotógrafes cuya práctica de resistencia artística se ha manifestado en crear fotolibros de copia única -generalmente producida de manera artesanal- como una forma de hacer frente a la masividad y repetición de las mercancías tan propia de las sociedades contemporáneas. (Fernández, 2011).

El fotolibro latinoamericano ha trabajado de manera exhaustiva con fotografías de archivo, rescate de autores poco conocidos o ignorados. De esta forma aporta a la construcción de una memoria

que permita comprender mejor el convulso y complejo presente en estas sociedades. (Fernández, 2011).

El fotolibro chileno en el siglo XIX surge desde una elite que se representa plena en civilidad, destaca a la ciudad de Santiago como moderna, emprendedora y con la mejor tecnología de la época. Junto con ello, narra las bondades de la geografía y el territorio nacional. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

A comienzos del siglo XX el terremoto de Valparaíso en agosto de 1906, muestra el interés por este desastre natural asociado a su geografía, dando paso a una larga lista de fotolibros denominados “Chile” que recogen los avances en obras del gobierno en el área del turismo, representan escenarios

naturales y urbanos. Se muestra el país de modo unitario y continuo desde Arica hasta los hielos de la Antártica. También, en algunos casos, se dedican capítulos a las artesanías, tradiciones locales y folklore con marcado exotismo. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

A continuación, revisaremos los tipos de fotolibros que surgen en Chile, asociado a cada momento histórico, político y cultural.

Se desarrollan los *fotolibros de propaganda* donde hay relatos históricos totalizadores de reivindicaciones, memorias, levantamientos, masacres e ideas, huelgas, el mundo obrero, campesino, éxitos y fracasos políticos. Está a favor de sectores políticos de izquierda como de derecha. Es destacable como hito

político, durante el Gobierno de Unidad Popular, la creación de Quimantú una editorial del Estado. A través de esta editorial el fotolibro promueve el ideario socialista. Se acaba este período debido al Golpe de Estado y la práctica de las desapariciones forzadas, apremios ilegítimos y torturas. En un contexto como el descrito, la Dictadura Cívico-Militar (1973-1990) a través del fotolibro destaca las bondades del gobierno, caracterizado como refundador, asociado a la iconografía religiosa católica conservadora. Paralelo a ello, surge un fotolibro contestatario que, haciendo un uso exhaustivo de la fotografía documental, denuncia la violación sistemática a los Derechos Humanos. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

Pasado el tiempo, al llegar la Postdictadura (1990-) se muestra un país señero dentro de América del Sur por su desarrollo producto de las virtudes del modelo económico neoliberal. Durante este período los fotolibros desarrollan conceptos de “chilenidad” siendo un medio para promover las relaciones públicas de instituciones y empresas. Agregaremos el surgimiento del *fotolibro de ensayo* que abroda diversas temáticas: locura, poesía, regiones y la vida de travestis. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

Los *fotolibros de literatura* son una conjunción entre la imagen fotográfica y las imágenes que sugiere la narración literaria/poética. Desde esta forma estilística también se encontrará una preocupación por la política. Particularmente, se utiliza el fotomontaje y collages. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

Para cerrar esta revisión tenemos los *fotolibros de arte* que utilizan la fotografía como registro de: acciones corporales, performances, montajes, instalaciones en galerías de arte, en el espacio público y privado. Finalmente, como medio para la documentación. Se acude a prensa, imágenes anónimas y álbumes familiares. También la narrativa visual se expresa a través del collage, el gesto poético-político, decolonialidad, diagramas, serigrafías y fotocopias. Escenifican paisajes urbanos, se produce un interés por la generación de archivo que acopian libros de artista. Las temáticas giran en torno al poder, género, deseo y sexualidad. (Fundación Sud Fotográfica, 2018).

Habiendo definido qué es el fotolibro, diferenciándolo de otros libros de fotos, observando de manera general su devenir en América Latina y luego centrándonos en Chile, pasaremos a describir el contexto existencialista, en especial la filosofía sartreana para establecer un nexo con el fotolibro.

2. El fotolibro como conciencia: creación de la obra, recepción y sociedad.

En este apartado, abordaremos la perspectiva existencialista en general, y, particularmente, sartreana respecto a la conciencia y su vínculo con la creación del fotolibro por parte de un fotógrafo, fotógrafa o fotógrafe. En un segundo momento, nos referiremos a

la recepción de la obra por parte de quien lee y el contexto societal donde se inscribe el fotolibro.

Si tuviéramos que establecer algunos antecedentes dentro de la Filosofía respecto a la corriente filosófica del Existencialismo, destacaremos algunos elementos centrales de los sistemas de pensamiento del filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard (1813-1855), el filósofo español Miguel de Unamuno (1864-1936), el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), los filósofos alemanes Franz Brentano (1838-1917) y su discípulo Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976), el psiquiatra alemán Karl Jaspers (1883-1969) y su colega suizo Ludwig Binswanger (1881-1966).

En la obra de Søren Kierkegaard se iguala la subjetividad a la verdad, el ser humano en su vida, debe hacerse cargo de su propia angustia, miedo, desesperación y la muerte. Frente a estos elementos insoslayables de la existencia, se despliega la libertad expresada como decisión, elección y la fe como “un salto al vacío” (Quitmann, 1989).

El escritor Miguel de Unamuno ha conducido su reflexión filosófica al nodo de la existencia humana, a saber, que la conciencia está atravesada por una dualidad: por un lado, la muerte, la angustia, el abismo, la nada, un mundo sin finalidad y un Dios inexistente. Por otro lado, un deseo de inmortalidad que, a través de la fe, hace de Dios una garantía para la existencia. Constatamos así un enfrentamiento entre voluntad y razón. Una vía mediante la cual se

aminora -pero no se supera tal dualidad- es justamente a través de la fe y el amor, en otras palabras: la mística. (Oya, 2017; Secchi, 1998).

El autor Henri Bergson abre el camino hacia la revalorización de la conciencia en un contexto intelectual donde las Ciencias Sociales y Humanidades son despreciadas por la corriente filosófica positivista. Bergson rechaza todo determinismo psicológico y propugna lo que denomina genéricamente “datos inmediatos de la conciencia” que son flujos, una realidad móvil, duración pura o tiempo vivido, una continuidad heterogénea y cualitativa denominada experiencia vivida (vivencia) cuyas manifestaciones dan cuenta de la libertad humana. (Mueller, 2003).

Seguimos nuestra revisión y destacaremos a Brentano quien plantea que el psiquismo debe entenderse en términos de conciencia fundada en un acto que la refiere de modo constitutivo: se dirige hacia un objeto que no es ella misma. De esta manera, se realiza un cuestionamiento radical a la pretendida independencia entre sujeto y objeto. (Scholten, 2016). Las formulaciones del autor influirán de manera muy significativa en su alumno Husserl quien se aboca a una reflexión sobre los fundamentos del saber. Para ello, crea un método denominado fenomenología que plantea una descripción estricta del psiquismo manifestado en su “relación con el mundo”, es retornar “a las cosas mismas”, centrarse en la experiencia y su sentido. Se trata de una psicología que aboga por

la *intencionalidad de la conciencia* y la intersubjetividad. Ésta implica un vínculo recíproco entre las personas, reconociéndose en una humanidad compartida. (Mueller, 2003).

La fenomenología ejerció una influencia gravitante en la obra Karl Jaspers quien aportó a la Psiquiatría la noción de comunicación existencial donde existe un encuentro auténtico y cualitativamente profundo entre psiquiatra y paciente, que no puede ser formalizado en términos metodológicos cuantitativos ni estandarizarse según el programa fuerte del cientificismo positivista. En una perspectiva así descrita, el psiquiatra debe asumir el compromiso y responsabilidad. Pondrá en el centro el carácter irreductible de la experiencia, es decir, una cierta forma de estar en el mundo, percibirlo y significarlo. Así, se abre

camino hacia un “existencialismo” al asumir que no contamos con el mundo como un dato externo y objetivo, sino “*versiones del mundo*”. (Mueller, 2003).

Otro autor cuya obra posee unas claras huellas de la corriente fenomenológica es Binswanger quien crea el “análisis existencial” que por mediación del psiquiatra lleva al paciente a enfrentar en su vida la angustia, debe elegir entre la ilusión, el sueño y la verdad del ser. Así considerado, adquiere una gran significatividad el conocimiento de la existencia y el carácter nodal del sentido. Este, no se construye en el vacío, sino en el contexto de unidad hombre-mundo, una manera de ser manifestada en un proyecto. (Mueller, 2003).

Hasta acá hemos revisado de manera panorámica los antecedentes de la fenomenología como corriente filosófica que influirá en el existencialismo. Diremos que éste último destaca la importancia del sentido de la vida, que se articula en:

- a) finalidad: las aspiraciones del ser humano confieren una dirección;
- b) significación: la relación con el mundo, las otras personas y las cosas se conciben como signos que serán interpretados de manera particular por el ser humano;
- c) conexión: la interacción con las personas, el mundo y las cosas está sostenida por un entramado de significaciones construido de modo singular por cada ser humano y
- d) valor: es aquello que se vuelve estimable de lo realizado o aquello que merece ser realizado. (Tejedor, 1997).

Una vez sintetizados los aspectos generales y constitutivos del existencialismo, pasaremos a revisar de manera específica parte del sistema de pensamiento del filósofo francés Jean-Paul Sartre (1905-1980) para colocarlo en relación con el acto de fotografiar y construir un proyecto artístico materializado en el fotolibro.

Si tuviéramos que describir la esencia del existencialismo sartreano debiéramos considerar que para el autor:

El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque *empieza por no ser nada*. Solo será después, y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. *El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como él se concibe después de la existencia, como él se quiere después de este impulso*

hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es *el primer principio del existencialismo*. (Sartre, 1946/2009, p. 31, cursivas nuestras).

La existencia es el encuentro de un hombre consigo mismo su ser en-el-mundo, lo que puede ser descrito en términos de su situación particular, puede concebirse de un modo u otro, es decir, elige, he ahí su libertad para crear un proyecto que le sitúa existencialmente frente al porvenir. De esta forma, llega establecer un compromiso que lo define de modo situacional, lo que es él y los otros, en otras palabras, la subjetividad/intersubjetividad. A través de todo este proceso experiencial sólo importa la autenticidad, entendida como la realización de actos libres, es decir, no influidos por prejuicios,

que no sean o se sientan impuestos a la conciencia. Sólo de este modo, se puede construir un sentido de la vida que haga frente de manera genuina a la ansiedad, angustia, desesperación y la muerte. (Sartre, 1946/2009).

La influencia de los precursores del existencialismo como así también de la fenomenología se identifica de modo claro en la concepción de Sartre (1940/1964) sobre la conciencia, por cuanto esta, siempre es *conciencia de*, está dirigida de una forma específica hacia los objetos, no tal como existen, sino como devienen en la propia conciencia. Esto sucede así por cuanto:

La trascendencia es estructura constitutiva de la conciencia; es decir, que la conciencia nace conducida sobre un ser que no es ella misma. Es lo que llamamos

prueba ontológica [...] significa que para la conciencia no hay ser, fuera de esa obligación precisa de ser intuición reveladora de algo; es decir, de un ser trascendente. (Sartre, 1943/1993, p. 30).

La conciencia (Sartre, 1940/1964) al dirigirse hacia los objetos produce imágenes, es decir, modos concretos en los cuales está dado ese objeto. Así, nos ocupamos de las imágenes no como elementos múltiples en la conciencia, sino de la conciencia en sí misma. El autor había señalado en una obra anterior su perspectiva fenomenológica, siendo enfático en este punto: “no hay, no podría haber imágenes en la conciencia. Pero, la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo”. (Sartre, 1939/1894, p. 202). Como corolario de este

enfoque, la tesis central puede expresarse del siguiente modo: *la imagen es una conciencia*. Por lo mismo, la imagen (Sartre, 1940/1964):

No podría, pues designar más que la relación de la conciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto. (p. 17).

Agregaremos que existen tres formas de conciencia: percibir, concebir e imaginar (Sartre, 1940/1964) que tal como observa Sabugo (2015) se excluyen mutuamente. Basta que una entre en acción y se desactivan las demás. **(Cuadro 2).**

Cuadro 2: comparación entre formas de conciencia

Tipos de conciencia	Percibir	Concebir	Imaginar
	Es un acto de la conciencia mediante el cual se pone en presencia de un objeto temporal-espacial	Es un acto de la conciencia que aprehende de manera total, es el saber que propone la existencia de esencias universales	Es un acto de la conciencia que produce y conserva al objeto
Relación de la conciencia con el objeto	Lo posiciona como existente	Se da instantáneamente con todos sus atributos	Ausente o existente en otro lugar

Fuente: Elaboración propia a partir de Sartre (1940/1964)

Cuando pensamos en la acción de fotografiar, por ejemplo, un paisaje, quien fotografía está en la forma de conciencia denominada percibir (Sartre, 1940/1964). La relación entre quien fotografía y el paisaje, desde una perspectiva fenomenológica la podemos describir en su profundidad cualitativa siguiendo a Sartre (1947/1991):

Cuando disfruto de un paisaje, sé muy bien que no soy yo quien lo ha creado, pero sé también que, sin mí, las relaciones que se establecen ante mis ojos entre los árboles, los follajes, la tierra y la hierba no existirían en modo alguno. Sé perfectamente que no puedo explicar esta apariencia de finalidad que descubro en la variedad de tonalidades, en la armonía de las formas y en los movimientos provocados por el viento. Existe, sin embargo: está ante mis ojos y, al fin y al cabo, *no puedo hacer que haya un ser, si, el ser no es ya*. [...]. Al mismo tiempo, nuestra libertad nunca es requerida por la belleza natural. O, más bien, hay en el conjunto de los follajes, las

formas y los movimientos una apariencia de orden y, por tanto, una ilusión de requerimiento que parece dirigirse a esa libertad y que se desvanece en seguida bajo la mirada. En cuanto comenzamos a recorrer con la vista este ordenamiento, la llamada desaparece; *nos quedamos solos, en libertad de enlazar este color con este otro o este otro más, de poner en relación el árbol y el agua, el árbol y el cielo o el árbol, el agua y el cielo*. Mi libertad se convierte en capricho; a medida que establezco relaciones nuevas, *me alejo más de la ilusoria objetividad*. (pp. 46-47, cursivas nuestras).

De este modo, en el proyecto autoral, la fotografía, no sólo de paisajes, sino, además, de personas, objetos, etc. dispuestas en el fotolibro, nos muestra el sentido existencial del autor al plasmar su obra. Así, en la lectura del fotolibro participamos en *un encuentro íntimo con la experiencia autoral* que expresa un particular modo de contacto con su *sensación sentida*. El autor Gendlin (1997) la conceptualiza como:

Una sensación física compleja e interna de algún aspecto de la propia vida o situación o huella de la realidad en nosotros [...]. *Es el punto limítrofe que el pensamiento humano todavía no ha atravesado (en donde el nuevo y posterior experimentar todavía no ha ocurrido)* [...]. Esto ocurre así porque las palabras nos vienen a partir de éste experimentar, y su articulación y sintaxis también se ve ordenada y reordenada una y otra vez por éste experimentar. (pp. 28-29).

El proceso de creatividad involucrado en la elaboración de un fotolibro se vincula al contacto del autor con su *sensación sentida* (Venegas, 2005). Luego, el sentido de un fotolibro, aun cuando sea explicitado textualmente por el autor en la obra, quien lee, puede construir un *sentido distinto*. En ello, no debemos ver un problema comunicacional del autor. La *sensación sentida*, a partir de la cual se crea el fotolibro, promueve una resonancia existencial no posible de determinar a priori. Al respecto, lo expresaremos a

través de una metáfora: la obra es como una pulida piedra que dejamos caer sobre una fuente, generando círculos concéntricos en el agua, cuya forma y expansión no radica en la piedra; por más que intentemos dejarla caer de un mismo modo dibujará siempre un trazo diferente sobre la superficie del agua.

Por lo anteriormente señalado, la obra deviene en una particular sensación sentida, que no sólo puede cambiar de una persona a otra, sino, además, transformarse en una misma persona según el momento del día y de la vida en el cual acude a la obra. Una concepción como la descrita nos permite comprender también ese gusto traducido en la relectura del fotolibro por parte del público. Esto da cuenta de la riqueza cualitativa, los matices significativos que emergen de la propia sensación sentida, siempre abierta y en permanente flujo.

Luego de haber descrito el modo existencial y fenomenológico en la creación de un fotolibro por parte de artistas y su recepción en quien lee la obra, acudimos al concepto gendliniano de sensación sentida. Hasta el presente punto, nos hemos centrado en la dimensión individual para comprender el modo a través del cual artistas y público dotan de sentido la obra. A continuación, abordaremos la dimensión estructural. Para ello, pasaremos a caracterizar someramente las sociedades contemporáneas a partir de la reflexión crítica de filósofos y sociólogos cuyos planteamientos han alcanzado un lugar importante en el campo intelectual.

Las sociedades contemporáneas han sido caracterizadas como fuertemente influenciadas por la globalización, los riesgos,

el capitalismo, las imágenes, predomina lo impersonal, las redes sociales, la publicidad, en suma, una cultura de masas marcada por el anonimato. Emerge en este contexto un individuo cuyo sello definitorio es el individualismo y narcisismo hedonista desafiado por la tarea de construir una identidad coherente, tensionada por los cambios sociales acaecidos y en curso. (Beck, 1998, 1996; Beck y Beck-Gernsheim, 2003; Debord, 1995; Giddens, 2000; Lipovetsky, 2008, 1998).

Los individuos deben narrarse su vida desde una semántica mediante la cual encontrar sentido en una vida cada vez más vulnerable y socialmente desafiada (Castel, Kessler, Merklen y Murard, 2013; Castel, 2010; Castel, 2004; Castel y Haroche, 2003; Giddens, 1995).

El individuo se sitúa en unas coordenadas que le dejan en medio de condiciones adversas propias de la sociedad líquida, con cambios vertiginosos, socavando las certezas mínimas, siendo vulnerable. Una de sus expresiones es el desafío de tener trabajo: que sea digno, estable y le permita proyectarse a futuro. Esto vuelve cada vez más difícil encontrar certeza existencial. (Bauman, 2001, 2000).

Un aporte para entender el desafío de los individuos es observando cómo obedecen a las demandas de una sociedad del rendimiento que les presiona a ser emprendedores de sí mismos y como es lógico, aparece el cansancio, la depresión, síndrome de desgaste emocional o burnout y el trastorno límite

de personalidad como formas contemporáneas de malestar. (Han, 2012).

Considerando las características sociales descritas más arriba, inferimos que el presente auge en la recepción del fotolibro impreso se debe:

Precisamente porque nos encontramos en un *contexto tan digital* triunfa tanto un *objeto tangible*. La gente está harta, quiere tener algo en la mano, y tener esas experiencias multisensoriales, donde puedes oler el libro, ver qué peso tiene, o tocarlo. A través del fotolibro, como objeto tangible, puedes ver la foto o el diseño del libro exactamente como lo quería el fotógrafo o el diseñador, y no cómo tu smartphone lo adapta según la pantalla y otros factores. (Neumüller en Gràffica, 2017, ¶ 9, cursivas nuestras).

Por otro lado, la recepción del fotolibro se inscribe en un mercado que posee unas características muy particulares entendiendo la naturaleza de tal obra artística:

En cuanto al mercado, más que hablar de forma genérica de la posición de los fotolibros dentro del mismo, creo que podría hablarse de un *“círculo comercial del fotolibro”*. No se trataría tanto de un submercado, una cierta especialización de los mercados del arte, de la fotografía o del editorial, ni tampoco un terreno híbrido de confluencia entre los mismos, sino de un espacio en cierta medida autónomo y con una complejidad que no se limita a una oferta y demanda más o menos especializadas. Podríamos definir ese *“círculo comercial del fotolibro”* como un *espacio social y simbólico* relativamente bien acotado y de dimensiones reducidas (en comparación con otros mercados de productos), en el que los *consumidores tienen una implicación comparativamente más profunda* que en otros mercados delimitados (suelen ser agentes y/o conocedores del campo de la fotografía y del fotolibro en particular). Podría decirse incluso que los productores y

y consumidores de fotolibros pertenecen a una misma comunidad, en la que se comparten una serie de valores. Es dentro de esta comunidad (aunque luego pueda trasladarse fuera de ella) donde se produciría la atribución de significado y valor a los fotolibros, así como un posicionamiento de los mismos en una escala implícita de ese valor, no solo pero también de precio: La limitación de los ejemplares disponibles aumenta su valor económico, pero también refuerza otros valores, como la rareza/exclusividad, que aumentan tanto el capital simbólico del productor como el de los conocedores del producto o, sin más, el de sus escasos poseedores. (Lista en Valenzuela, 2016, p. 15, cursivas nuestras).

3. La experiencia melancólica a través de la historia: hacia una comprensión del sentido del fotolibro.

Comenzaremos, una presentación sucinta de la melancolía a lo largo de la historia, para luego, revisar con algo más de detalle la experiencia melancólica y su distingo respecto a la *depresión*

mayor mostrando que la experiencia sentida de la melancolía materializa unas fotos y estructura del fotolibro que debe ser desentrañada por quien lee, pues, aunque el propio autor explicita el sentido de la obra, la experiencia sentida de quien lee, le puede conducir a establecer otro sentido, lo cual da cuenta de la apertura de significado.

El surgimiento del término *melancolía* se remonta a la época de Grecia Antigua, particularmente al siglo V a.C. Fue acuñado por el médico Hipócrates (460 a.C.-370) quien sistematiza la influencia de la *teoría de los humores* a las condiciones de salud del ser humano. Estos humores son: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Cada uno de estos humores, si están equilibrados, se mantiene la salud. Para esta teoría cada uno

de estos *humores* al estar equilibrados, se mantiene la salud. Además, estos humores se socian con aspectos cósmicos: diferentes elementos, estaciones del año y etapas de la vida. (Scalese, 2017).

Según la teoría de Hipócrates la *melancolía* se produce por un exceso de *bilis negra*. Se expresa en lo frío, seco, tierra y la estación del otoño. Corresponde a la etapa vital madura y se manifiesta en un *temperamento triste y débil*. (Scalese, 2017).

Para Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) la melancolía es un *temperamento* muy propio del *héroe*: en su aislamiento quiere cambiar el mundo, se siente culpable de no lograr sus objetivos, tiene esperanza y su acción busca la felicidad, su éxito o fracaso

va más allá de la voluntad propia, pues existe un destino inevitable. (Scalese, 2017).

En la Edad Media -siglo V al XV- se considera la melancolía como el *pecado de la acedia* (Melián, 2018) expresada como tristeza, amargura, indiferencia, pesar y una expresión muy limitada de la fe católica en el comportamiento cotidiano. Se ha perdido la fe de encontrar la alegría en Dios que provee un sentido trascendente, incluso en los momentos difíciles para nuestras vidas. (Catholic.net, s/f).

Durante el Renacimiento – siglo XVI- y el Barroco -finales del siglo XVI y principios del XVIII- se concibe la melancolía como un estado con fluctuaciones en: el estado de ánimo, la percepción de los colores, los gestos y las palabras. Así considerada, la melancolía se vuelve propicia para la *creatividad* al permitir la evocación de la memoria, la imaginación y la sublimación de los sentidos. (Fábregas, 2013).

Seguimos el recorrido histórico, en la Psiquiatría Clásica, el médico francés Philippe Pinel (1745-1826) considera a la melancolía una alienación que *delira sobre un objeto único*, por tanto, mantiene sin afectar el resto de las facultades mentales. (Ferraro, 2021).

El médico belga Joseph Guislain (1797 –1860) concibió a la melancolía como *una pérdida de la libertad del yo y un estado inherente a la mayoría de las alucinaciones*. (Ferraro, 2021).

El médico alemán Emil Kraepelin (1856–1926) utilizó un criterio donde la melancolía y todos los restantes trastornos afectivos quedaron agrupados bajo una sola entidad nosológica: la *locura maniaco-depresiva*. (Luque y Berríos, 2011).

Existió, por otro lado, un grupo de médicos contrarios a la idea kraepeliana de subsumir la melancolía bajo la categoría de locura maniaco-depresiva. Para el médico francés Philippe Chaslin (1857-1923) era posible distinguir 4 tipos de melancolía: melancolía simple o sin delirio, melancolía delirante, melancolía

ansiosa y melancolía con estupor. En esta misma línea, el médico alemán Carl Wernicke (1848-1905) distingue 5 tipos de melancolía. Para completar, a este grupo de especialistas también pertenece el colega coterráneo Karl Leonhard (1904-1988) que siguiendo un *criterio de polaridad* considera a la *melancolía como una forma de psicosis monopolar*. (Luque y Berríos, 2011).

El médico y neurólogo austríaco Sigmund Freud (1856-1939) entenderá que la melancolía “se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema

hasta una delirante expectativa de castigo”. (Freud, 1917/1993, p. 242). De manera global, en la obra de Freud la melancolía se considera una *psiconeurosis narcisista* donde se expresa una extinción del deseo, el objeto perdido es el yo, estamos frente a una posición subjetiva de renunciamiento general y abandono. (Chemama, 1996).

Para describir el pensamiento del psiquiatra alemán Karl Jaspers (1883-1969) será necesario efectuar algunos distinguos previos. Cuando hablamos de *sentimientos* nos referimos, de manera particular, a movimientos psíquicos particulares arraigados. Los *afectos* son sucesos del sentimiento, complejos, momentáneos, de gran intensidad con manifestaciones corporales concomitantes y consecutivas.

El *estado de ánimo* es una disposición o estado interior del sentimiento con carácter duradero, otorga un colorido propio a toda la vida psíquica por su amplia extensión temporal. (Jaspers, 1913/1977).

Considerando los distinguos conceptuales precedentes la *melancolía*, podría entenderse, al menos en parte, como *una alteración del estado de ánimo*. Fenomenológicamente enfocada, la melancolía aparece como *falta de energía, una expresión fría, aparentemente vacía, mutismo, es un dolor que no se quiere creer del todo. El mundo circundante no tiene viveza ni gracia, casi todo tiene el mismo sabor*. (Jaspers, 1913/1977). Una revisión sistemática de la obra jaspersiana respecto a la *melancolía*, permite sostener que esa entidad nosológica “es la *experiencia*

distorsionada del tiempo y del yo, i.e., la experiencia del estancamiento y el vacío temporal, el vacío interior y la no-existencia. Los delirios correspondientes son *ilusiones de insignificancia* y de culpa, de pecado metafísico, *de indigencia y de nulidad, que resulta al final en desesperación abismal*". (Feld 2008, pp. 11-12, cursivas nuestras). Bajo la perspectiva existencialista de Jaspers, importa *el sentido de los síntomas*, utiliza una metodología fenomenológica que *guarda un respeto por la condición humana, su experiencia y psiquismo, la unicidad como caso individual, la persona no es un diagnóstico*, por eso hay quienes critican la obra de Jaspers por cuanto las entidades nosológicas parecen difusas, podemos decir que tales críticos, no han entendido la epistemología del autor. (Feld, 2008).

Continuando con nuestro derrotero histórico, llegamos a los criterios clasificatorios hegemónicos sobre los trastornos mentales con carácter internacional, nos referimos a los trabajos realizados por la American Psychiatric Association que publica el Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM). Tendrá variaciones en la concepción sobre la melancolía a través de sus distintas ediciones: DSM I: *reacción psicótico depresiva*. (American Psychiatric Association, 1952); DSM II: *reacción psicótica involutiva*. (American Psychiatric Association, 1968); DSM III, IV y V: *un síntoma del trastorno depresivo mayor*. (American Psychiatric Association, 1980, 1994, 2014).

La melancolía, al igual que en las últimas versiones del DSM, es considerada por la World Health Organization (2019) como un síntoma dentro de un episodio depresivo en curso. Así se recoge en la última versión -número 11- del International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD), conocido por sus siglas en español como CIE.

Siguiendo la epistemología existencialista y la metodología fenomenológica, no es adecuado considerar la melancolía sólo como un síntoma dentro del trastorno depresivo mayor por cuanto posee características independientes. (Sass y Pienkos, 2014; Segovia, 2014) que sistematizamos a continuación **(Cuadro 3)**.

Cuadro 3. Melancolía y depresión mayor.

	Melancolía	Depresión Mayor
Aspectos psíquicos	Inhibición mental, pérdida de la conciencia	Se Incrementa y hacina el número de pensamientos
Experimentación afectiva	Ausente o muy disminuida	Anhedonia
Humor	La melancolía se vivencia como impuesta y sin posibilidad de sentir otras emociones	Tristeza profunda inunda todos los aspectos de la vida
Sentido espacio-temporal	Existe un presente estático. Ni el pasado ni el futuro son relevantes para la experiencia	El pasado es relevante en la experiencia. El futuro se vive desde la incertidumbre
En relación al padecimiento propio	No encuentra causa aparente. No sabe qué ha perdido. Nada puede ayudar a reducir el sufrimiento	Conoce el motivo o causa de su estado anímico. El sufrimiento permanece abierto a nuevas significaciones
Aspectos motores	Retardo o inhibición motriz	No siempre incluye inhibición motriz. Se puede incluso manifestar agitación
Corporalidad	Disminución de la resonancia emocional corporizada	Alta resonancia emocional corporizada
Relación con el entorno	El mundo se vive desvitalizado	Constríñe su vínculo con el entorno y los demás

Fuente: Elaboración propia a partir de Segovia (2014)

Hacia el término de esta revisión histórica sobre la melancolía, nos quedamos con el *arquetipo del héroe de la tragedia griega*: pese a esa aparente inmovilidad del mundo, le conduce una luz tenue del faro para la *realización de sus esperanzas*. Tal vez, el destino sea infausto, pero *merece la admiración por su gran coraje para buscar la felicidad pese a todo*. En la melancolía existe *una búsqueda de la felicidad asociable a la sabiduría*. Se puede acceder a un pensamiento más pausado y a la meditación más profunda propia de *lo contemplativo*. (Scalese, 2017).

También nos quedamos con la concepción renacentista y barroca de la melancolía como un estado que *propicia la creatividad*. (Fábregas, 2013).

Mirando la melancolía desde la Psiquiatría destacamos el papel de Jaspers (1913/1977) quien desde una concepción existencialista y fenomenológica busca captar la singularidad de la experiencia del paciente que no puede ser reducida a una entidad clínica con límites rígidos.

Afirmamos que la experiencia melancólica lleva al autor a tomar contacto con su sensación-sentida (Gendlin, 1997) desde la cual surge la creatividad (Venegas, 2005) que, en el acto de fotografiar, está implicada la conciencia de percibir (Sartre, 1940/1964). De este modo, emerge este particular tipo de obra como es el fotolibro que articula una serie de narrativas (Ojeda, 2022) donde las imágenes fotográficas son las protagonistas. Estas actúan como metáforas de ese proceso interior abierto y en curso del autor.

Se nos puede reprochar que estamos finalizando este ensayo y no hemos establecido una caracterización respecto a las formas específicas que la experiencia melancólica puede adoptar en un fotolibro. Esto no es una omisión ni una insuficiencia, hemos asumido una *epistemología existencialista* y una *metodología fenomenológica* que nos ha llevado a la *comprensión de la experiencia melancólica* y cómo el proceso de la *experiencia sentida* se vincula con la *creatividad* materializada en el fotolibro. La epistemología a la cual nos hemos adscrito, se sitúa en la antípoda del método positivista que pretende la generalización a partir de criterios diagnósticos y formas específicas de manifestación artística. Un ejemplo, es la disciplina denominada *psicopatología del arte*, una concepción reduccionista centrada en discernir diagnósticos clínicos.

Antes de avanzar hacia la parte visual de la obra *“la melancolía de los ríos”*, plantearemos una pregunta para finalizar este ensayo: *¿cómo la experiencia melancólica se plasma en el presente fotolibro?*

Referencias.

American Psychiatric Association, (1952). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. DSM I*. American Psychiatric Association.

American Psychiatric Association. (1968). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. DSM II*. American Psychiatric Association.

American Psychiatric Association. (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. DSM III*. American Psychiatric Association.

American Psychiatric Association. (1994). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. DSM IV*. American Psychiatric Association.

American Psychiatric Association. (2014). *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales. DSM V*. American Psychiatric Association.

Bauman, Z. (2000). *La modernidad líquida*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Editorial Cátedra.

Beck, U. y Beck-Gernsheim, E. (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Editorial Paidós.

Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Editorial Paidós.

Beck, U. (1996). Teoría de la sociedad del riesgo. En Berian, J. (Comp.). *Las consecuencias perversas de la Modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. (pp. 201-222). Editorial Anthropos.

Boisier, R. (2019). A propósito de la lectura. En Boisier, R. y Simones, L. (Eds.). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. (pp. 12-53). Editorial RM.

Castel, R., Kessler, G., Merklen, D. y Murard, N. (2013). *Individuación, precariedad, inseguridad: ¿desinstitucionalización del presente?* Editorial Paidós.

Castel, R. (2010). *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Castel, R. (2004). *La inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?* Editorial Manantial.

Castel, R. y Haroche, C. (2003). *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí mismo*. Editorial Homo Sapiens.

Catholic.net. (s/f). *La acedia: Pecado Capital*. Extraído el 3 de febrero del 2023, desde, <http://es.catholic.net/op/articulos/43197/cat/30/la-acedia-pecado-capital.html#modal>

Chemama, R. (1996). *Diccionario del Psicoanálisis*. Amorrotu Editores.

D' Acosta, E. (2021). *Fotolibros sí, tomates no. Jornada Fotográfica Puertas Abiertas*. Extraído el 23 de agosto del 2022, desde, <https://www.youtube.com/watch?v=RFJMcZoBI8o>

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Editorial Naufragio.

Díaz-González, E. y Blasi, B. (s/f). *Estudio, descripción y conservación de álbumes fotográficos. Estudio de casos*. Extraído el 23 de agosto del 2022, desde,
<https://www.girona.cat/sgdap/docs/h476pb1c-diaz-biasi-text.pdf>

Distrito Fotos. (2023). *Conoce la diferencia entre fotografía publicitaria y la de catálogo*. Extraído el 26 de enero del 2023, desde,
<https://www.districtofoto.com/2020/03/30/conoce-la-diferencia-entre-fotografia-publicitaria-y-la-de-catalogo/>

Fábregas, L. (2013). *Un recorrido por la historia de la melancolía: su significado y conceptualización en el Arte*.
Extraído el 3 de febrero del 2023, desde,
<https://www.jotdown.es/2013/03/un-recorrido-por-la-historia-de-la-melancolia-su-significado-y-conceptualizacion-en-el-arte/>

Feld, A. (2008). Karl Jaspers on Melancholy. *Existenz. An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 3, (2), 10-20. Extraído el 2 de febrero del 2023, desde,
<http://www.existenz.us/volumes/Vol.3-2Feld.pdf>

Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. Editorial RM.

Ferraro, J. (2021). Notas sobre la melancolía: de la psiquiatría al psicoanálisis y retorno. *Revista Digital Escritos de Postgrado*, 4, 46-56. Extraído el 31 de enero, desde, <file:///C:/Users/HP/Downloads/88-Texto%20del%20art%C3%ADculo-107-1-10-20230127.pdf>

Fontcuberta, J. (2011). *El hechizo del fotolibro*. Extraído el 20 de diciembre del 2022, desde https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html

Freud, S. (1917/1993). Duelo y melancolía. En *Obras Completas*. (pp. 236-255). (Tomo XIV). (5ª Ed.). Amorrortu Editores.

Fundación Sud Fotográfica. (2018). *Una mirada al fotolibro chileno*. Fundación Sud Fotográfica.

Gendlin, E. (1997). Prefacio. En Alemany, C. (Ed.). *Psicoterapia experiencial y focusing. La aportación de E. T. Gendlin*. (pp. 21-30). Editorial Desclée De Brouwer.

Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Editorial Taurus.

Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ediciones Península.

Gráfica. (2017). *El fotolibro es una fidelidad a la obra. Es tal como lo quiere el diseñador, y no depende de la tecnología.*
<https://grafica.info/>

Han, B-C. (2012). *La sociedad del cansancio.* Editorial Herder.

Jaspers, K. (1913/1977). *Psicopatología general.* Editorial Beta.

Lipovetsky, G. (1998). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* (10ª ed.). Editorial Anagrama.

Lipovetsky, G. (2008). *Los tiempos hipermodernos.* (2ª ed.). Editorial Anagrama.

Luque, R. y Berríos, G. (2011). Historia de los trastornos afectivos. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 40, (1), 130-146.

Luz Viajera. (2023). *Portafolios artísticos: una guía para entender su función y qué esperar de una revisión*. Extraído desde <https://www.luzviajera.com>.

Melián, E. (2018). De la bilis negra a la Escolástica: La Celestina como arquetipo de la melancolía maléfica en el Siglo de Oro. *Asclepio*, 79, (1). 1-14.

Morales, M. (s/f). *Fotografía: álbum fotográfico*. [Departamento de Artes Visuales]. Extraído desde <https://cslb.cl/>

Mueller, F-L. (2003). *Historia de la Psicología. De la antigüedad a nuestros días*. (2ª Ed.). Fondo de Cultura Económica.

Ojeda, F. (2022). *Taller Fotolibro y Autoedición*. [Modalidad virtual]. Diplomado en Fotografía Artística. Escuela de Fotografía Cámara Lúcida, Valparaíso, II trimestre, otoño-invierno. Apuntes de clase.

Oya, A. (2017). El argumento vertebrador del Sentimiento Trágico de la Vida, de Miguel de Unamuno. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 70, 199–207. <https://doi.org/10.6018/daimon/252731>

Quitmann, H. (1989). *La Psicología Humanista*. Editorial Herder.

Real Academia Española de la Lengua. (2023). *Diccionario de la Lengua Española*. Extraído el 26 de enero del 2023, desde, <https://dle.rae.es/>

Sabugo, M. (2015). Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre. *Anales del Instituto del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Mario J. Buschiazzi, 45, 29-38.

Sartre, J-P. (1939/1984). *La imaginación*. Editorial Sarpe.

Sartre, J-P. (1940/1964). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Editorial Losada.

Sartre, J-P. (1943/1993). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Editorial Losada.

Sartre, J-P. (1946/ 2009). *El existencialismo es un humanismo*. Editorial Edhasa.

Sartre, J-P. (1947/1991). *¿Qué es la literatura?* Editorial Losada.

Sass, L. y Pienkos, E. (2014). Variedades de la experiencia de sí mismo: una fenomenología comparativa de la melancolía, la manía y la esquizofrenia. Parte I. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 28, (14), 37-66.

Scalese, F. (2017). *La sabiduría del melancólico*. Trabajo final para el Máster Universitario en Crítica y Argumentación Filosófica. Universidad Autónoma de Madrid.

Scholten, H. (2016). Psicología de Franz Brentano, noventa años después. *Revista de Psicología*, 25, (2), 1-8.

Secchi, M. (1998). La filosofía de Unamuno: implicaciones y derivaciones místicas. *Cuaderno de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, 81-94.

Segovia, L. (2014). La experiencia melancólica: una configuración diferencial entre la depresión mayor y la melancolía. *Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología*, 14, (2), 5-12.

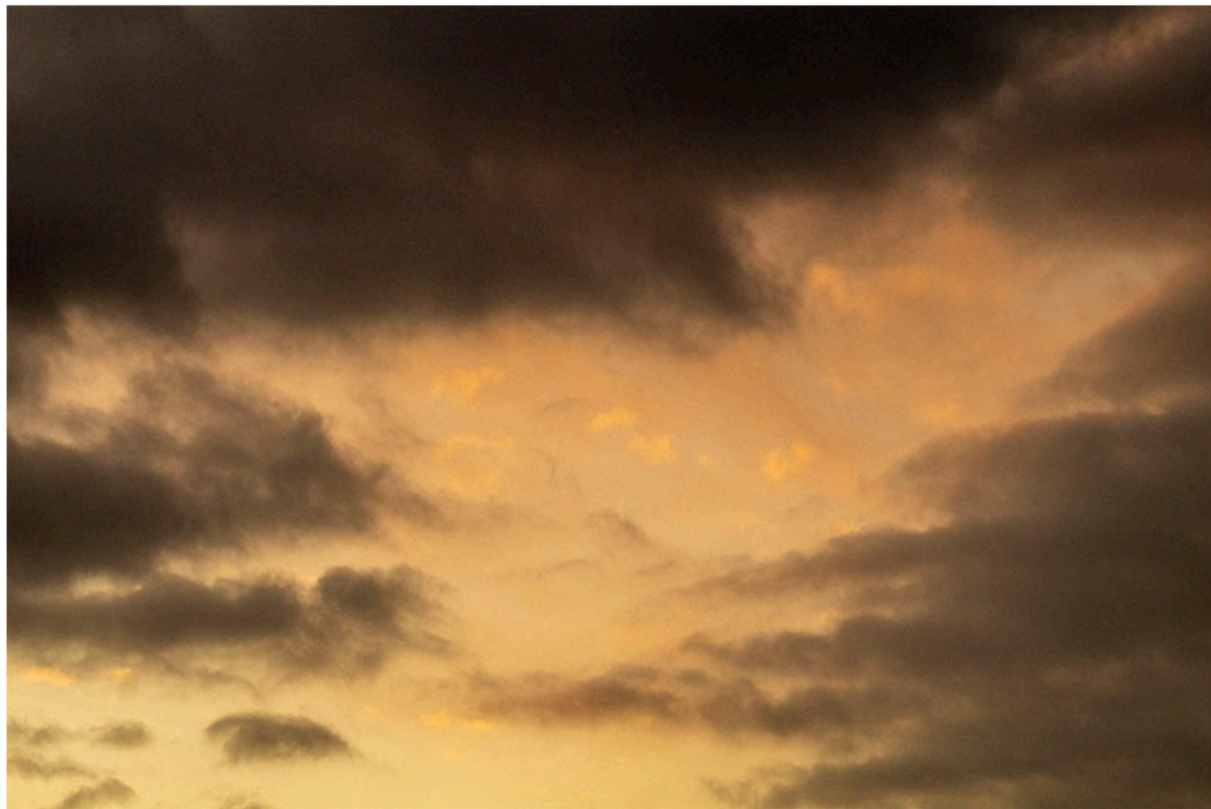
Tejedor, C. (1997). *Introducción a la Filosofía*. Ediciones SM.

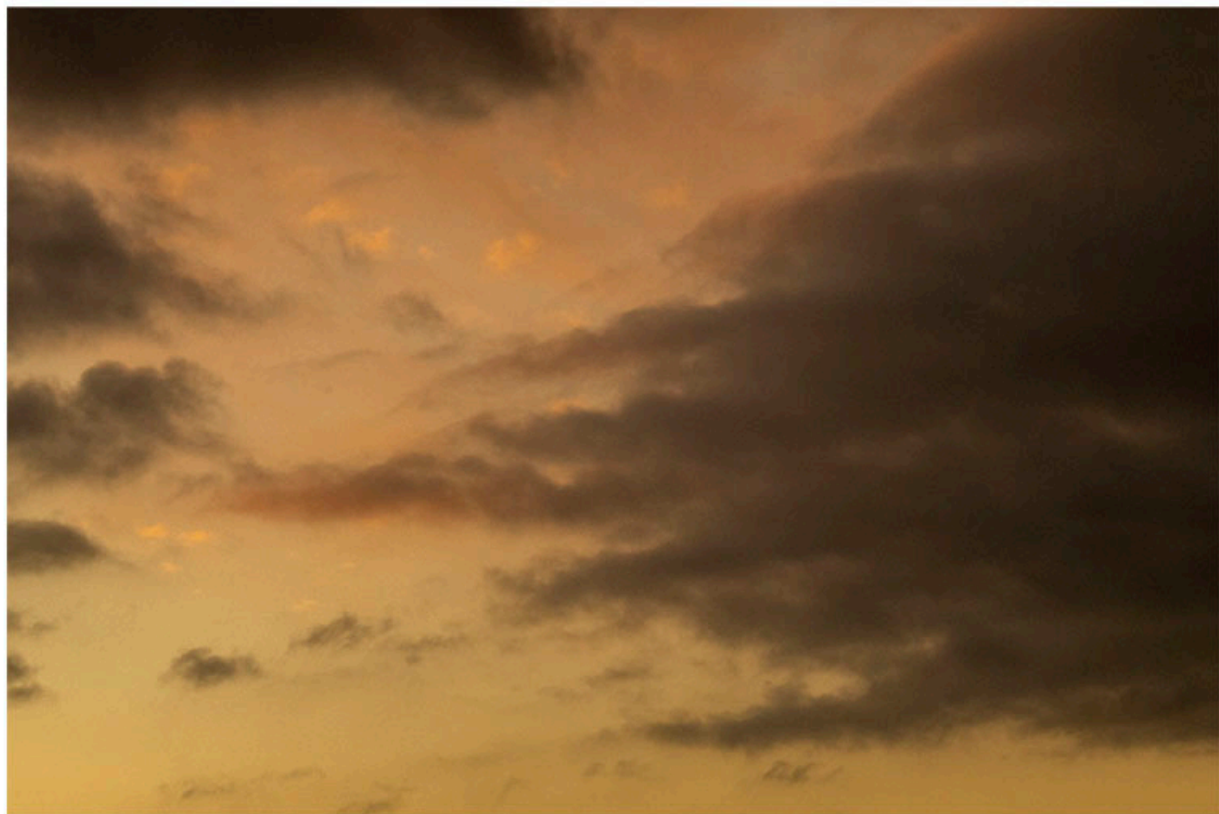
Valenzuela, S. (2016). ¿Fotolibros o libros de fotografía?
Apuntes sobre el fotolibro como
dispositivo de obra. *Ágora Magazine*, 1, 15-16.

Venegas, C. (2005). Estudio exploratorio cualitativo acerca de la
profundización experiencial en Julio Cortázar como correlato a la
escritura de la obra Rayuela. *Summa Psicológica*, 2, (2), 3-20.

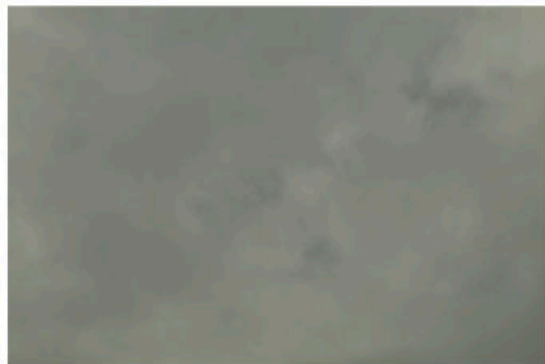
World Health Organization. (2019). *International Statistical
Classification of Diseases and Related Health Problems. ICD 11*.
World Health Organization.

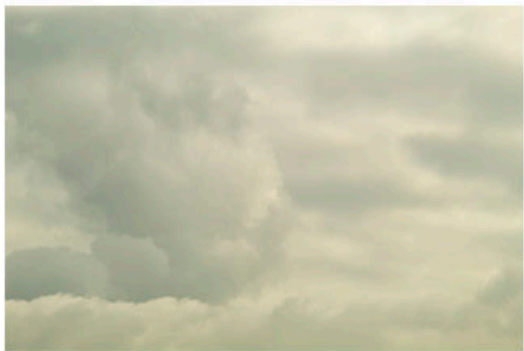
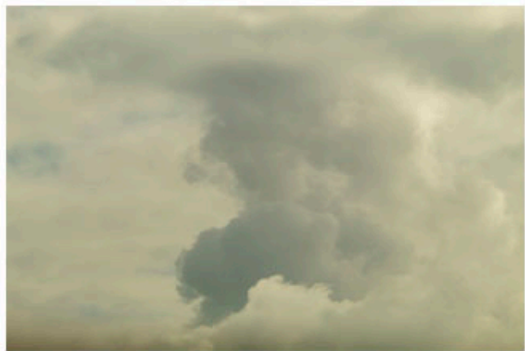
La melancolía de los ríos

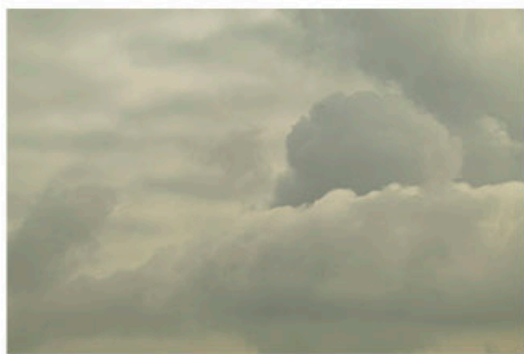
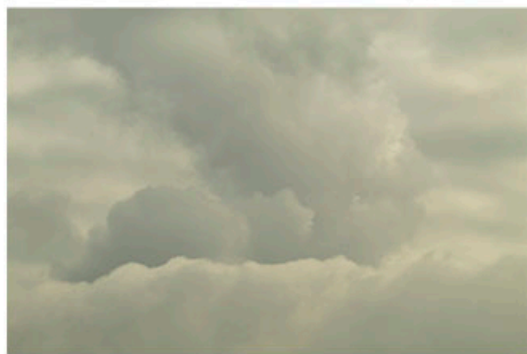
























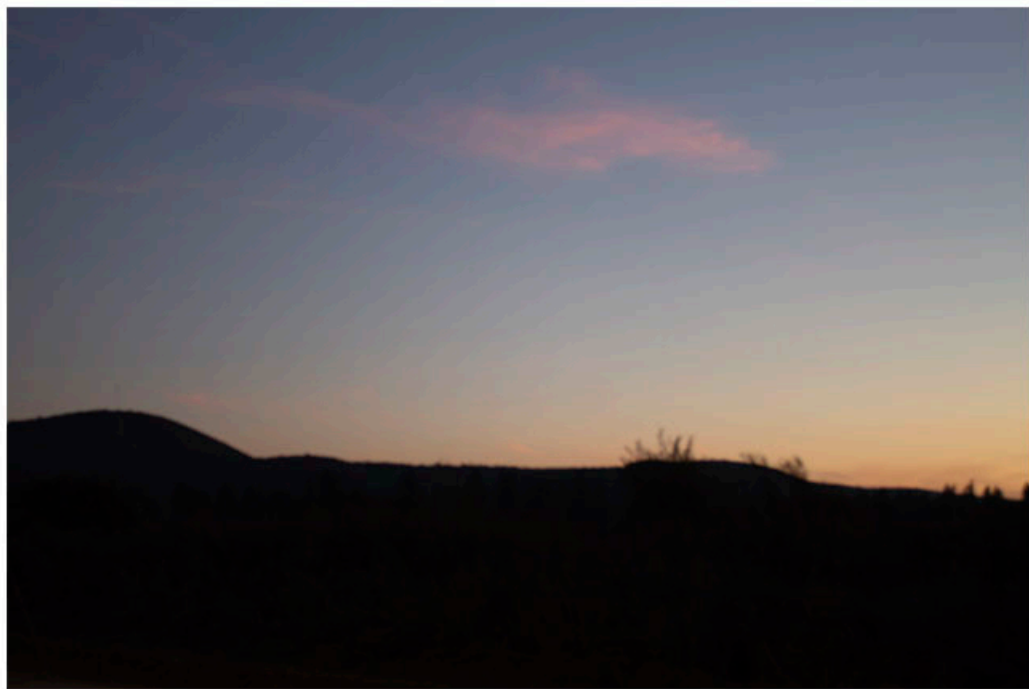


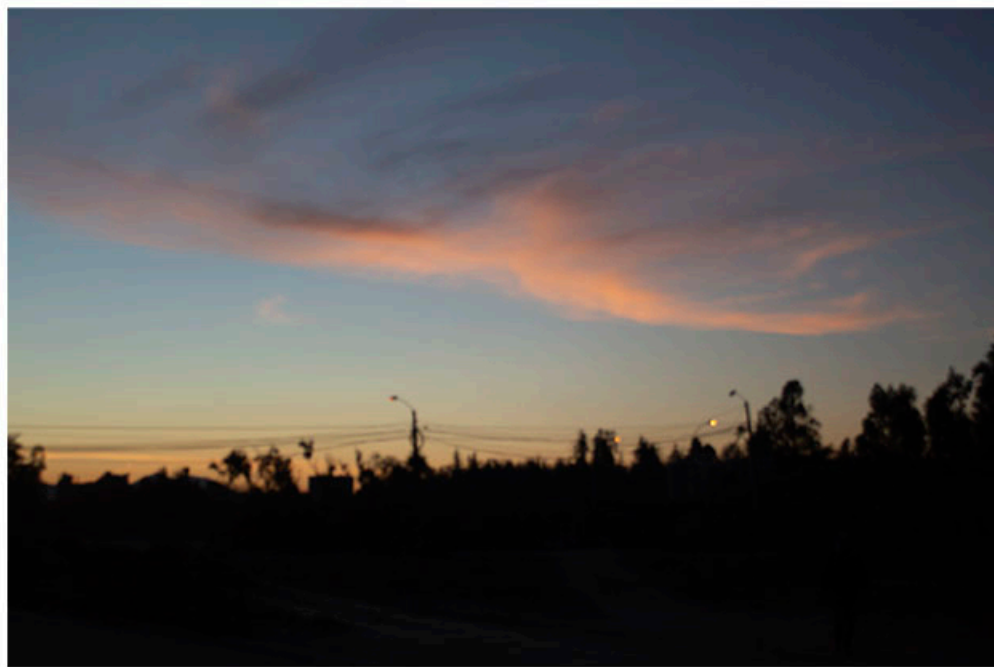


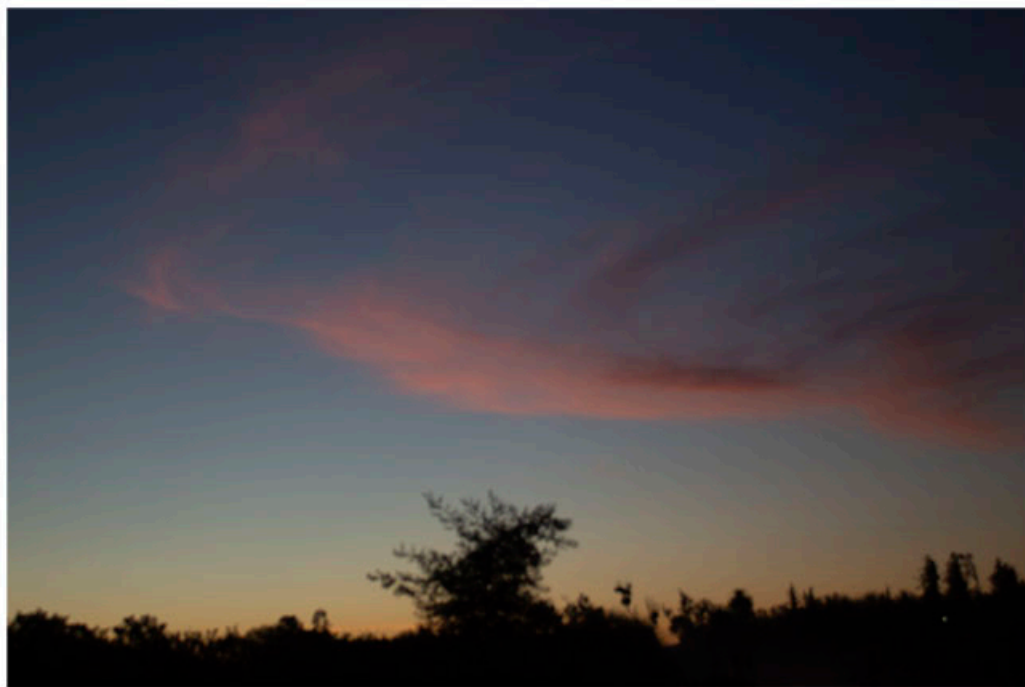


















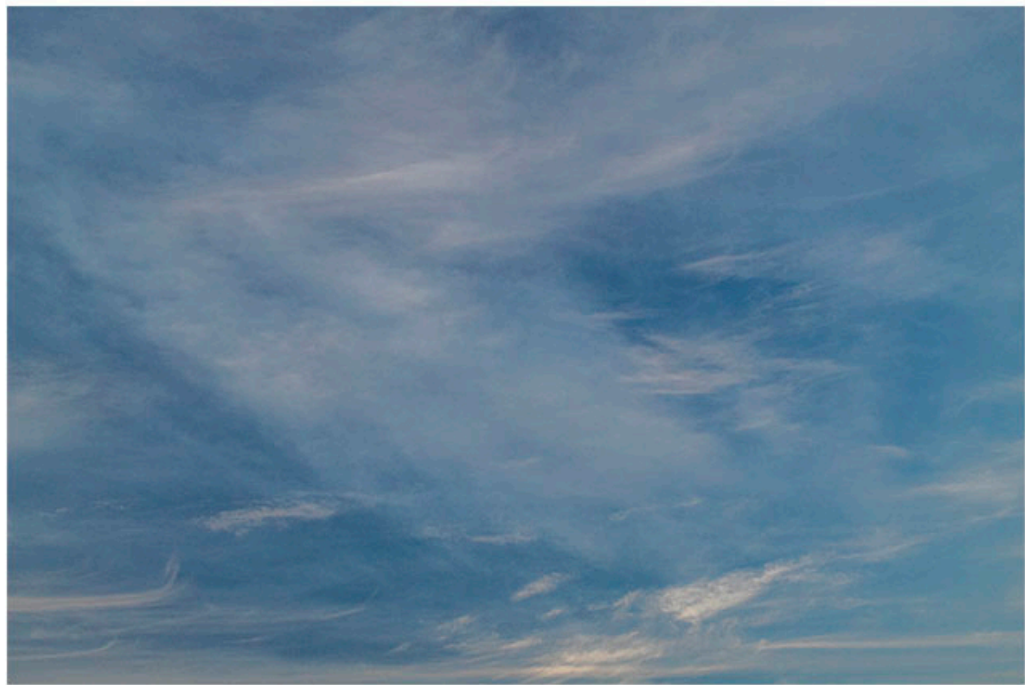






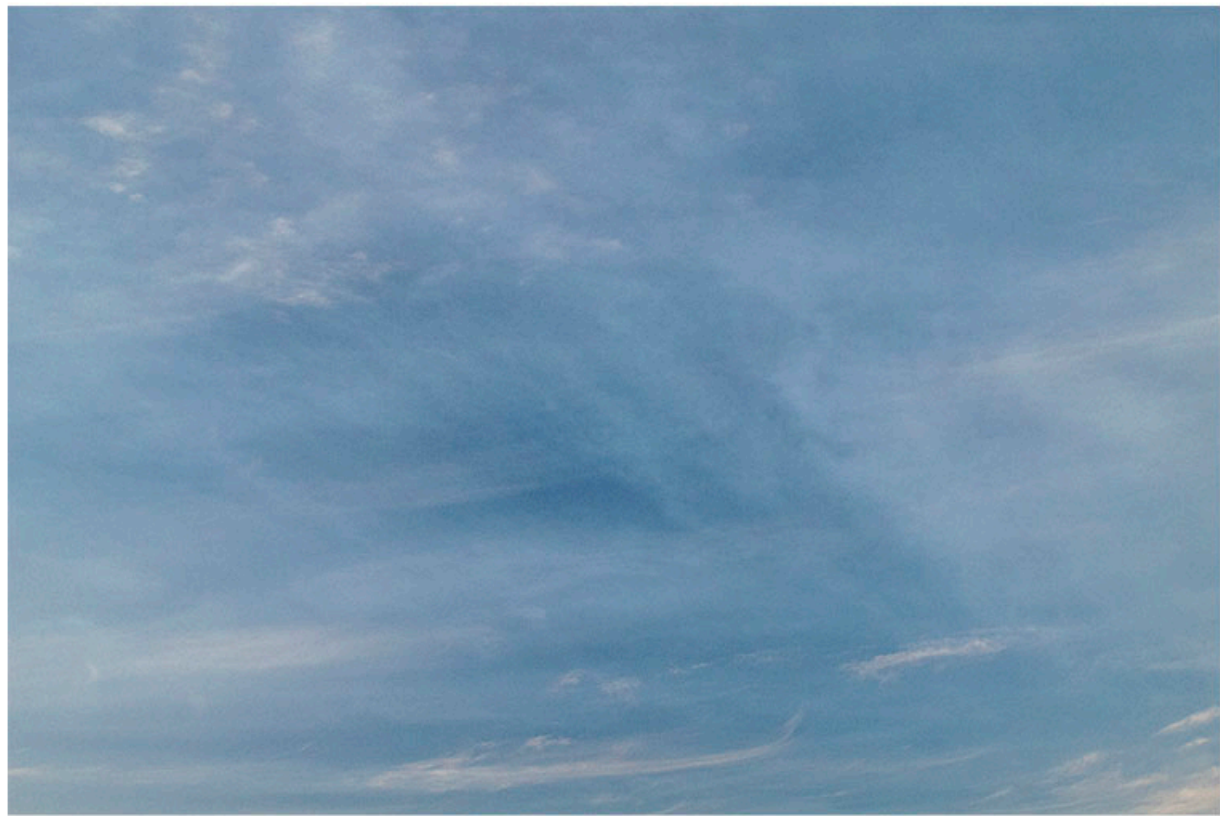


















Este libro fue maquetado a través del software Photoshop. Se terminó el proceso de autoedición en Limache, 23 de febrero del año 2023.

