

Análisis textual de *Ravens* (1986) de Fukase Masahisa

Lorenzo J. Torres Hortelano¹

Recibido: 11/09/2025

Enviado a pares: 03/10/2025

Aceptado por pares: 06/03/2026

Aprobado: 22/04/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.7

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Torres Hortelano, L. J. (2026). Análisis textual de *Ravens* (1986) de Fukase Masahisa. *Palabra Clave*, 29(s3), e29s37. <https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.7>

Resumen

Este artículo analiza la serie fotográfica *Ravens* (1986) del fotógrafo japonés Fukase Masahisa, centrándose en la construcción de la escena fantasmática y su capacidad para generar conexiones emocionales profundas con el espectador. La metodología empleada se basa en el análisis textual desde la Teoría del Texto, que permite articular los niveles semiótico, imaginario y real en la interpretación de la obra. El análisis revela cómo la obra trasciende la mera documentación fotográfica para conformar una escena en la que los espectadores pueden reconocer sus propias experiencias de pérdida y transformación. Se concluye que la perdurable relevancia de *Ravens* radica en su capacidad para construir un puente entre la experiencia personal del fotógrafo y la dimensión universal del duelo y la melancolía.

Palabras clave

Fotografía japonesa; Fukase Masahisa; análisis textual; escena fantasmática; *Ravens*.

¹ ✉ <https://orcid.org/0000-0001-6915-4858>. Universidad Rey Juan Carlos. lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es

Textual Analysis of Fukase Masahisa's *Ravens* (1986)

Abstract

Article discusses the photographic series *Ravens* (1986) by Japanese photographer Fukase Masahisa, focusing on the construction of a phantasmatic scene and its capacity to evoke deep emotional connections in viewers. The methodology is grounded in textual analysis, drawing on Text Theory to integrate the semiotic, imaginary, and real levels in interpreting the work. The analysis reveals how the series goes beyond mere photographic documentation to create a scene in which viewers may recognize their own experiences of loss and transformation. It concludes that *Ravens*' enduring relevance lies in its ability to bridge the photographer's personal experience and the universal dimensions of grief and melancholy.

Keywords

Japanese photography; Fukase Masahisa; textual analysis; phantasmatic scene; *Ravens*.

Análise textual de *Ravens* (1986), de Fukase Masahisa

Resumo

Este artigo analisa a série fotográfica *Ravens* (1986), do fotógrafo japonês Fukase Masahisa, concentrando-se na construção da cena fantasmática e em sua capacidade de gerar profundas conexões emocionais com o espectador. A metodologia adotada fundamenta-se na análise textual a partir da Teoria do Texto, o que permite articular os níveis semiótico, imaginário e real na interpretação da obra. A análise revela como a série transcende a mera documentação fotográfica para configurar uma cena na qual os espectadores podem reconhecer suas próprias experiências de perda e transformação. Conclui-se que a perdurável relevância de *Ravens* reside em sua capacidade de estabelecer uma ponte entre a experiência pessoal do fotógrafo e a dimensão universal do luto e da melancolia.

Palavras-chave

Fotografia japonesa; Fukase Masahisa; análise textual; cena fantasmática; *Ravens*.

Introducción

La fotografía japonesa de posguerra exploró la subjetividad y la memoria colectiva, alcanzando un nodo de condensación simbólica en *Ravens* (1986) de Fukase Masahisa. Este fotolibro no solo documenta, sino que se adentra en la topografía de la pérdida humana. Este estudio se propone como objetivo analizar cómo Fukase estructura una narrativa visual en la que lo íntimo deviene universal a través de la “escena fantasmática”. Definimos esta categoría como la configuración simbólica en la que cristaliza un núcleo de deseo y pérdida, depurado por el artista hasta su esencia formal. Nuestra hipótesis sostiene que *Ravens* constituye la cristalización simbólica de una escena fantasmática, cuya génesis se halla en la obra temprana *Kill the Pig*. La relevancia de esta revisión se justifica por el renovado interés en el fotolibro como dispositivo narrativo y la reciente reactualización de la obra en la producción cinematográfica de 2025.

Este análisis examina cómo Fukase construye una narrativa visual que desde lo personal alcanza dimensiones universales a través de elementos técnicos y simbólicos. La investigación se centra en su primera serie expuesta, *Ravens*, y la imagen “Kanazawa” (1977), que representa un punto culminante en la construcción de lo que González Requena (2013) ha denominado “escena fantasmática”. Siguiendo la tradición teórica en la que nos inscribimos, denominamos, así, a aquella escena en la que cristaliza una configuración simbólica que condensa un núcleo de deseo y pérdida en la materia del texto, una forma que el artista trabaja y deposita, una y otra vez, hasta alcanzar su depuración. En *Ravens*, esa escena se anuda en la dialéctica presencia/ausencia y en la pulsión de detener el tiempo, que la secuenciación activa como ritmo y retorno. En este sentido, nuestra hipótesis es que *Ravens* constituye la cristalización simbólica de una escena fantasmática originada en *Kill the Pig*.

La secuenciación del fotolibro (su ritmo, repeticiones y variaciones) es un mecanismo fundamental de sentido, a menudo menos destacado que el análisis de imágenes singulares. Esta perspectiva permite comprender *Ravens* no solo como un conjunto de fotografías, sino

como una estructura narrativa en la que la disposición serial organiza la experiencia estética y emocional. El estudio de la secuenciación revela cómo Fukase articula tensiones entre presencia y ausencia, proximidad y distancia, construyendo un relato visual que trasciende la mera yuxtaposición de imágenes.

La relevancia de este análisis radica en entender cómo una obra fotográfica trasciende su contexto específico para convertirse en un espacio donde generaciones de espectadores reconozcan y procesen sus experiencias de pérdida y transformación. En un momento en el que la fotografía contemporánea busca nuevas conexiones emocionales con el espectador, el estudio de *Ravens* ofrece claves para entender la construcción de narrativas visuales que operan en múltiples niveles de significación.

La relevancia de Fukase en las décadas de 1970 y 1980 en Japón, época dorada de la fotografía del país, proviene de la calidad, amplitud y variedad de su obra, destacando la serie *Ravens*, origen de un fotolibro clave en la historia de la fotografía, elegido a principios del siglo XXI como el más importante de las últimas décadas.²

La fotografía japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial se desarrolló en un contexto de transformación social y cultural. Los fotógrafos de este periodo debían documentar y procesar los cambios del paisaje urbano y rural, así como las transformaciones psicológicas y emocionales de la sociedad japonesa. Esta generación de artistas, que incluye a Fukase, desarrolló un lenguaje visual que combinaba elementos documentales con aproximaciones subjetivas y experimentales.

Marco teórico

Este análisis busca desentrañar las claves del singular éxito alcanzado por esta serie en el ámbito de la fotografía artística. A diferencia de lo que sucede en el cine o la televisión, donde el éxito puede determinarse

2 En 2010, un panel de cinco expertos (Gerry Badger, Ute Eskildsen, Chris Killip, Jeffrey Ladd y Yoko Sawada) convocados por el *British Journal of Photography*, seleccionó *Ravens* como el mejor fotolibro del periodo 1986-2009 (Brueggemann, 2010).

mediante indicadores, como la taquilla, los índices de audiencia, el alcance internacional o la incorporación de una obra al imaginario colectivo, en la fotografía artística es menos frecuente que una serie alcance el grado de reconocimiento obtenido por *Ravens*. Su impacto ha trascendido los circuitos especializados hasta convertirla en una referencia fundamental de la fotografía contemporánea.³

La fotografía artística se mueve en un terreno paradójico: es un medio accesible y codificado. Soutter (2018) señala que cualquiera puede ver una fotografía y formarse una opinión, pero el acceso a las “posiciones críticas” que otorgan sentido a esas imágenes está reservado a una minoría informada. El reconocimiento no se construye a través de la distribución masiva, sino mediante un “campo expandido” que incluye galerías, museos, publicaciones especializadas y la crítica, en el que la fotografía adquiere valor y se valida.

Esta dinámica responde a los circuitos de circulación y legitimación del arte fotográfico. Sin embargo, como analizaremos (al menos en el caso de Fukase, aunque podríamos considerar otros), esta visión resulta elitista si se aplica universalmente. La reacción del público demuestra que, en ciertos casos, ese “circuito cultural” validador no es necesario, sino que puede ser superado por la resonancia emocional y simbólica de una obra: el caso de *Ravens* es ejemplar.

A diferencia del cine y la televisión con sus plataformas de distribución masiva, la fotografía, especialmente en formato seriado, llega a su público por canales fragmentados y especializados, como galerías, museos y publicaciones académicas, lo que hace que el reconocimiento generalizado sea excepcional. Esta paradoja de la fotografía, accesible para cualquier espectador, pero cuyas posiciones críticas son viables para una minoría, define su éxito de una manera diferente. Por tanto, parecería que la fotografía debe su reconocimiento a la crítica, el coleccionismo y

3 En 2025, se ha estrenado un film en el que *Ravens* tiene un protagonismo especial, que ficciona la vida de Fukase, y uno de los personajes es un cuervo imaginario (Gill, 2025).

su inserción en el discurso académico: creemos que, con ejemplos como el de Fukase, esto debe pensarse de otra manera.

Usaremos herramientas como el análisis textual en la Teoría del Texto⁴ para examinar cómo se construye el significado en la obra de Fukase más allá de los marcos institucionales. Pensaremos la fotografía no solo como objeto de contemplación crítica, sino como experiencia compartida que genere sentido y valor desde lo sensible, lo emocional y lo colectivo.

Belting (2010) previó que la fotografía se convertiría en objeto de museo, contemplada hoy, como antes, en las pinturas, como un recuerdo. “Aludo aquí a una retirada de la fotografía que la lleva a adquirir un aura, con la que se desprende de la competencia con los medios masivos” (p. 271). Esta “retirada” no es solo un cambio de contexto, sino una transformación en su valor simbólico. En lugar de competir por la atención inmediata, la fotografía artística se reconfigura como objeto de contemplación, archivo y memoria.

Bate (2015, p. 73) ha subrayado que, mientras el éxito en cine y televisión se mide en cifras de audiencia y taquilla, las series fotográficas construyen su reconocimiento a través de una interacción entre validación institucional, crítica especializada y su lenta pero persistente inserción en la cultura visual.

El caso de *Ravens* de Fukase se inscribe en esta lógica. Según Cotton (2020), la fotografía contemporánea se ha consolidado en un “campo expandido” donde su valor y significado se construyen a través de su presentación en museos y galerías, así como en publicaciones académicas y especializadas. El impacto de una serie fotográfica en este ámbito está ligado a su capacidad para resonar en el discurso artístico y marcar un punto de inflexión en la práctica fotográfica, más allá de la circulación masiva de imágenes.

4 Empleamos la denominación Teoría del Texto para referirnos específicamente a la propuesta teórica desarrollada por Jesús González Requena y continuada en el ámbito de Trama & Fondo.

Sin embargo, esta visión, útil para entender los mecanismos de legitimación del arte fotográfico, corre el riesgo de volverse autorreferencial, pues, al centrarse en los circuitos institucionales, deja fuera otras formas de recepción y validación emergentes desde lo popular, lo emocional o lo colectivo. La reciente ficción cinematográfica sobre Fukase, en la que *Ravens* adquiere un papel central a través de un cuervo imaginario, es un ejemplo de cómo una obra puede trascender los límites del “campo expandido” y adquirir una nueva vida simbólica en otros lenguajes y formatos.

Este desplazamiento obliga a repensar las categorías de valor en la fotografía artística. ¿Puede una obra fotográfica ser culturalmente relevante sin la crítica y la institución? ¿Qué ocurre cuando el público se apropia de una obra y la resignifica fuera del marco académico o museístico institucional? Estas preguntas no buscan deslegitimar el análisis especializado, sino abrirlo a otras formas de experiencia y sentido. La Teoría del Texto y el análisis textual, gracias a su enfoque en el sujeto (autor, espectador y analista) y sus emociones con el texto, nos permitirán explorar estas tensiones no para resolverlas, sino para hacerlas visibles y productivas en el estudio de la fotografía contemporánea. Como afirma Campany (2008):

La fotografía ha luchado siempre con la narrativa, pero esto la predispuso a una alianza con el cine de vanguardia. El punto de vista implícito era compuesto, como el de una mosca. Idealmente, la agilidad del fotógrafo o del cineasta al disparar en la calle se vería igualada por los malabarismos con las piezas en el montaje. (p. 10)

Para Campany (2008, pp. 34-36), en el cine y la televisión, la narrativa es lineal y temporal, con relaciones claras de causa-efecto, guiados por códigos audiovisuales, edición y ritmo. En contraste, las series fotográficas presentan narrativas fragmentadas, no lineales o asociativas, en las que el significado emerge de la yuxtaposición y secuencia de imágenes, exigiendo que los espectadores construyan activamente el significado sin una guía explícita. Esta diferencia se extiende a las técnicas: las series fotográficas emplean el montaje, la repetición y la variación para crear ritmo y resonancia temática en un medio estático y contemplativo,

mientras el cine utiliza el montaje como un dispositivo dinámico y temporal. Esta distinción ayuda a entender por qué es más difícil que una serie fotográfica alcance un reconocimiento masivo: requiere un compromiso más activo y sostenido del espectador, quien debe participar en la construcción del significado de manera consciente y deliberada.

Ese “compromiso más activo” y la “construcción del significado” es muy sugerente, pues entronca con la Teoría del Texto que proponemos, desarrollada por González Requena (2013) y su equipo investigador.⁵

Igualmente importante es el lugar de acceso a esas imágenes: la galería o espacio expositivo más o menos acotado es un lugar por donde se transita antes que estar frente a una pantalla. Esta diferencia espacial no es meramente arquitectónica, sino que implica una distinta relación con la imagen. Martín Arias (2009) establece una distinción entre el modelo carnavalesco y el teatral moderno, útil para pensar esta cuestión. Mientras el primero se caracteriza por una “escena no clausurada, abierta y constantemente móvil (la ciudad en su conjunto, con todas sus calles y plazas), donde el espectador es a la vez, de manera alternativa, el que mira y el cuerpo que se exhibe” (p. 92), el segundo impone una disposición centrada y jerárquica del teatro a la italiana: “segregado en el interior de un local, con una separación bien establecida entre actor y espectador, instituyéndose así [...] una posición ‘concéntrica’ (de *voyeur*, que le permite verlo todo)” (p. 97).

Esta oposición entre lo abierto y lo cerrado, lo móvil y lo centrado, lo participativo y lo contemplativo, permite pensar la diferencia entre el espacio de la galería (donde se propone una mirada en movimiento temporalmente focalizada) y el de la sala de proyección (donde se impone una visión frontal y fija).

Ravens se inscribe en la tradición del fotolibro, que comparte cualidades con las fotonovelas y *photo-stories* analizadas por Company (2008, pp.

5 Asociación Cultural Trama y Fondo y su revista *Trama & Fondo* (<https://www.tramayfondo.com/>).

60-93). Según este autor, el diseño gráfico de estos formatos se apropia de dispositivos cinematográficos, como el montaje, la secuenciación, la narrativa y el primer plano. Estos formatos no ordenan imágenes, sino que construyen un relato visual mediante estrategias del cine, adaptadas a la materialidad del libro. Esta apropiación refuerza la condición híbrida del fotolibro, situado entre la (relativa) linealidad de la lectura y la lógica del montaje.

El fotolibro no es solo una compilación de imágenes, sino una expresión autónoma, cuya lógica interna depende de la secuenciación. Según Parr y Badger (2004, pp. 6-9, 82-115), la disposición de las fotografías define la estructura narrativa y la voz del autor, estableciendo un ritmo que orienta la experiencia del lector. El fotolibro ocupa un lugar intermedio entre la novela y el cine: comparte con la primera cierta linealidad en la lectura⁶ y con el segundo la lógica del montaje. Esta condición híbrida implica que la secuenciación no es un simple ordenamiento, sino el núcleo que otorga sentido a la obra. La disposición de imágenes establece un ritmo visual que introduce pausas, repeticiones y variaciones, generando tensiones comparables a las del relato cinematográfico. Así, el fotolibro es un dispositivo narrativo autónomo, cuya coherencia interna no depende solo de la fuerza icónica de cada fotografía, sino de la relación que estas entablan entre sí.

Recientemente, Voyau (2020) ha señalado que el desplazamiento de *Ravens* desde *Camera Mainichi* al espacio expositivo (en diálogo con la Workshop School of Photography) no fue un simple cambio de soporte, sino una reconfiguración del régimen de lectura: del flujo seriado de la revista a la pausa tensa del muro, donde el estatuto del *original print* reordena la experiencia y la economía del sentido. Esta hipótesis ilumina nuestro método: si la escena fantasmática se sedimenta en la secuenciación del fotolibro, el paso del impreso al muro no anula el montaje, sino que lo transforma en ritmo de mirada, modulando de otro modo la dialéctica presencia/ausencia que sostiene *Ravens*.

6 Aunque esto siempre depende de la voluntad del lector, lo cual no es tan evidente en el cine.

Esta perspectiva es clave para analizar *Ravens*, cuya potencia expresiva se despliega en la alternancia entre imágenes de cuervos, paisajes y escenas cotidianas, construyendo un relato fragmentario que simula el vaivén emocional del duelo.

Análisis

Fukase en el Tokyo Photographic Art Museum

En 2023, gracias a una beca de investigación sobre cultura visual japonesa de la Fundación Japón y la Ishibashi Foundation (Japan Foundation, 2022-2023), asistimos a una retrospectiva en el Tokyo Photographic Art Museum (TOP), una de las instituciones más relevantes de la fotografía contemporánea. La muestra, que incluía parte de la serie *Ravens*, fue la mayor retrospectiva dedicada a Fukase hasta entonces (TOP, 2023). Desde entonces se han organizado otras, como la de Pekín (2024) y su itinerancia en Shanghái (2025) y Tokio (2025) (Three Shadows, 2024; Masahisa Fukase Archives [MFA], 2025; MEM, 2025). Estas iniciativas confirman tanto la vigencia de la obra de Fukase como la relevante labor de recuperación, conservación y difusión desarrollada por MFA, institución fundada y dirigida por Tomo Kosuga.

Fukase Masahisa nació en 1934 en Bifuka (Hokkaido), en una familia con un estudio fotográfico local. Desde los 6 años, su vida se entrelazó con la fotografía, “obligado” por el padre a ayudar en el revelado, lo que generó en él un resentimiento temprano hacia el medio. Así, se inicia la trayectoria artística de Fukase, con un regalo de su padre: una cámara de medio formato a los 14 años, que marcaría el inicio de su ruptura con el destino familiar. Sus primeras incursiones fotográficas, documentando festivales y ceremonias religiosas para publicaciones, anticipaban una sensibilidad hacia los rituales colectivos.

La decisión de trasladarse a Tokio en 1952 para estudiar en la Universidad Nihon, desafiando las expectativas de heredar el negocio familiar, marca un punto de inflexión. En la década de 1950, su formación se nutre del fotorrealismo y la fotografía documental social,

bajo la influencia de maestros como Domon Ken y Kimura Ihei, quienes establecieron los cimientos de su aproximación inicial al medio fotográfico.

Esta fase formativa, seguida de una breve incursión en la fotografía comercial, evoluciona hacia una búsqueda personal que cristaliza en sus primeras exposiciones individuales. La colaboración con su editor, Tamada Kenichirō, es instrumental en la proyección internacional de su obra, facilitando un diálogo con la crítica global que trasciende las fronteras japonesas.

En 1952, se trasladó a Tokio para estudiar fotografía en la Universidad Nihon. Tras graduarse, trabajó como fotógrafo comercial, pero su verdadera vocación emergió, desarrollando un estilo propio que lo llevó a publicar en revistas como *Camera Mainichi* y *Asahi Camera*, consolidándose como una figura clave de la fotografía conceptual japonesa (Kosuga, 2019) (figura 1).

Figura 1. *Kill the Pig*. Fotolibro.



Fuente: Fukase (2021).

Su primera exposición individual fue en 1961, *Kill the Pig*, que marcó un punto de inflexión en su carrera al romper con el fotorrealismo imperante, un estilo en el que él se inició.

***Kill the Pig*: el nacimiento de la escena fantasmática**

La exposición se dividió en dos secciones confrontadas: la primera mostraba imágenes documentales de un matadero, elevadas a un plano metafórico y abstracto, mientras la segunda exploraba el desnudo humano. Aunque los retratos eran de Fukase y su pareja, aparecían despojados de identidad al carecer de rostro. La obra establecía una inversión singular: mientras los animales tenían rostro e individualidad, las figuras humanas estaban en el anonimato (figuras 2 y 3).

Figuras 2 y 3. *Kill the Pig*. Fotolibro.



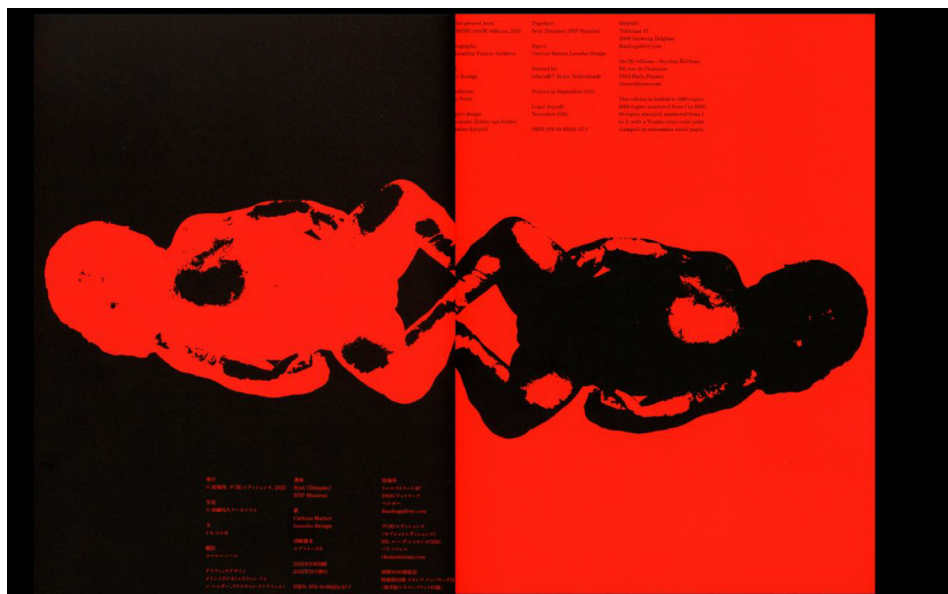
Fuente: Fukase (2021).

La interrelación entre lo animal y lo íntimo en sus primeras obras es fundamental para comprender la serie *Ravens* que diseñó años después. *Kill the Pig*, al igual que *Ravens*, entreteje el desnudo emocional del artista con la presencia cruda de lo animal. En ambas obras, criaturas y cuerpos humanos se entrelazan en una intersección simbólica entre Eros y Tánatos, expuestos en su vulnerabilidad, ya sea en el espacio claustrofóbico del matadero o atrapados en los intersticios fragmentados del deseo.

¿Dónde está lo civilizado y dónde lo salvaje? ¿Cómo se relaciona la razón con el instinto animal? Se produce una erosión de los límites ontológicos entre lo civilizado y lo salvaje. En esta obra, se percibe, en la vulnerabilidad del animal sometido a la violencia, la fragilidad emocional humana, amplificada por el anonimato y la exposición del encuadre sobre los cuerpos desnudos.

La obra trasciende la exploración de la dialéctica entre sexo y alimentación, un tema recurrente en la historia del arte (figura 4).

Figura 4. *Kill the Pig*. Fotolibro.



Fuente: Fukase (2021).

En el punto de intersección entre las dos salas, Fukase emplaza una fotografía diferente del resto: un díptico fotográfico que eleva el discurso a un plano donde se diluyen las fronteras entre víctima y verdugo, entre Eros y Tánatos. La pieza, constituida por un mismo negativo y su positivo enfrentados, alcanza dimensiones devastadoras al revelar su contenido: el feto sin vida del hijo no nacido de Fukase y su pareja. Este elemento autobiográfico, de profunda resonancia emocional, actúa como bisagra conceptual entre los dos espacios expositivos.

La obra presenta una ecuación visual perturbadora: la carne animal, al borde de su desmembramiento, dialoga con la intimidad humana fragmentada por el anonimato y la desnudez. En el centro de esta dialéctica, la imagen del hijo no nato se erige en un limbo entre la vida y la muerte, y transforma el dolor en expresión artística.

Kill the Pig se convierte, así, en una “exposición fantasma”, reprimida por Fukase y remiso a exhibirla. Freud (1984) teorizó que tales represiones reaparecen. Nuestra hipótesis es que lo hizo en *Ravens*, obra en la que los elementos reprimidos emergieron con renovada intensidad.

La escena fantasmática

En este crucial momento de la vida de Fukase, cristalizaba una escena fantasmática que conciliaba su búsqueda de autenticidad creativa y la sublimación de su pérdida a modo de configuración psíquica y artística, que emergió con brutal literalidad en la fotografía del nonato y que encontraría en *Ravens*, como sostendremos, su expresión más depurada y simbólica (figura 5).

Según González Requena (2013, p. 17), una escena fantasmática late en toda gran obra de arte. La obra entera de un gran artista, en tanto que no descarrila, en tanto que no pierde su norte, es un proceso de aproximación y depuración progresiva que conduce a dar forma, y cuando ello es posible, a trascender su escena fantasmática.

Es un núcleo visual y emocional que fusiona deseos inconscientes y estructuras artísticas, actuando en lo visual y lo narrativo. La

Figura 5. *Kill the Pig*. Fotolibro.



Fuente: Fukase (2021).

escena fantasmática, a diferencia del trauma, permite una constante reelaboración simbólica, haciendo vivible lo inasimilable. Este bricolaje simbólico refleja el trabajo expositivo de Fukase no solo como fotógrafo, sino también como comisario.

La pérdida del hijo nonato y la ruptura amorosa catalizaron en Fukase un mecanismo de transformación del dolor en impulso creativo, inaugurando una etapa de producción artística marcada por la obsesión. Desde entonces su práctica fotográfica se convirtió en un ritual de duelo, en el que cada imagen intentaba captar lo fugaz y confrontar lo reprimido, generando una tensión visual entre lo familiar⁷ y lo inquietante. Esta evolución artística va desde la crudeza visceral de *Kill the Pig* hasta la sublimación universal alcanzada en *Ravens*, y evidencia la maduración de su lenguaje fotográfico.

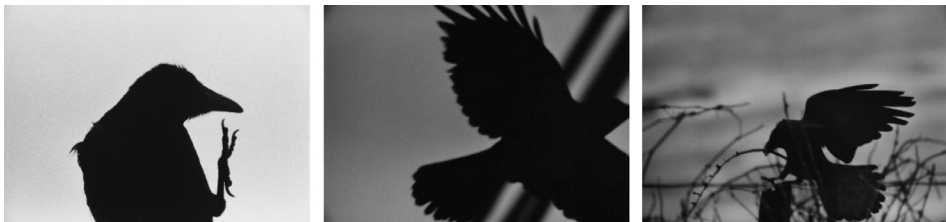
Ravens

Entre 1976 y 1986, tras su divorcio, Fukase emprendió un peregrinaje ritual hacia Hokkaido, su tierra natal. El fruto de esta década de trabajo fotográfico se publicó en revistas japonesas sobre fotografía, en exposiciones y en el fotolibro *Ravens*. Este proceso de gestación y

⁷ Varias de sus series posteriores tienen que ver íntimamente con su familia (*Family* [Kazoku], 1971-1989; *Memories of Father*, 1971-1987, y *From Window*, 1970-1976).

presentación escalonada confirió a la obra una dimensión temporal que resonaba con su naturaleza cíclica y simbólica.

Figuras 6, 7 y 8. *Ravens*. Fotolibro.



Fuente: Masahisa Fukase, 1976-1978; "Cape Erimo" (1976-1978).

El Cabo Erimo, punto más austral de Hokkaido azotado por vientos gélidos, fue escenario de las fotografías más emblemáticas de *Ravens* (figuras 6-8). Entre 1976 y 1978, Fukase capturó allí tres imágenes icónicas de la serie: cada una presenta un cuervo solitario contra un cielo tormentoso, donde el ave, aunque reconocible, está en el umbral entre lo figurativo y lo abstracto. En estas fotografías, la geografía agreste del cabo amplifica la presencia ominosa de las aves, fusionando el paisaje natural con la visión espectral del fotógrafo.

Así escribía Fukase sobre ellas en una *Camera Mainichi* (1976) como diario de viaje:

Cabo Erimo. Hay muchísimos pájaros aquí.

La primavera en Erimo es una época de sonidos armoniosos de sirenas y pájaros. Los pájaros que miran dentro de los botes de basura en el autocine no le temen a la cámara y se sienten cómodos acercándose hasta dos metros. Miran con curiosidad el objetivo y emiten un graznido. Me convertí en un pájaro con una linterna y jugué, persiguiendo a mi amigo negro mientras aparecía y desaparecía alto y bajo a través de la espesa niebla. (p. 11)

Estas líneas sugieren un aparente distanciamiento del dramatismo de la serie, que se disipa al considerar la metamorfosis del fotógrafo, quien había comenzado a percibirse como uno más de los córvidos que perseguía con su cámara.

Este juego de perspectivas, en el que el fotógrafo es alternativamente observador y observado, sujeto de la mirada y objeto de ella, unido a la oscilación entre lo alto y lo bajo, nos introduce en la dimensión onírica de la escena fantasmática.

Estrecho de Tsugaru

La fotografía “Seikan Ferryboat” (1976) (figura 9) ejemplifica la maestría técnica de Fukase para transformar limitaciones en recursos expresivos. Capturada desde la superficie inestable de un ferri y a contraluz, la fotografía conjuga una luminosidad etérea con frialdad atmosférica.

Lo más revelador es cómo la ausencia física de los cuervos intensifica su presencia simbólica: el encuadre desequilibrado y las melenas de las jóvenes, evocando formas aladas en movimiento, establecen una rima visual con el motivo central de la serie. Esta tensión entre presencia y ausencia amplifica la dimensión fantasmática de la obra.

Figura 9. *Ravens*. Fotolibro.



Fuente: Masahisa Fukase, “Seikan Ferryboat” (1976).

Estrecho de Tsugaru.

El cielo y el mar son de un azul puro, y en la cubierta, los estudiantes en una excursión escolar se divierten tomándose fotos conmemorativas. Para mí, incluso, esa vulgaridad se había convertido en una visión lejana y nostálgica, y simplemente contemplaba las blancas olas del ferri cortando el mar brillante.

Un arcoíris aparece sobre las olas salpicantes y luego desaparece. ¿Seguiré tomando fotografías en un intento de evitar que las cosas pasen?

Quizás el acto de tomar fotografías mientras deseamos que todo se detenga sea una forma de venganza por estar vivo ahora. Y eso fue lo que más me gustó. (*Camera Mainichi*, 1976, p. 11)

La lectura semiótica de la imagen revela una evocación de los cuervos en su ausencia física: el encuadre desequilibrado y las formas aladas de las melenas de las jóvenes establecen una sofisticada red de resonancias visuales.

La composición juega con un desequilibrio vertical en la línea del horizonte, contrarrestado por la diagonal dinámica de las melenas. Estas conforman una masa oscura que, en su movimiento congelado, convoca la presencia espectral de los cuervos, creando un equilibrio dinámico de notable complejidad formal.

Reducir el análisis a esta maestría técnica y dominio del lenguaje visual sería insuficiente para comprender la verdadera potencia de la imagen. Debemos retornar a nuestra interrogante inicial: ¿qué hace que estas fotografías nos conmuevan con tal intensidad?

Recordemos lo que menciona Fukase al final de esta anotación de viaje: “Quizás el acto de tomar fotografías mientras deseamos que todo se detenga sea una forma de venganza por estar vivo ahora. Y eso fue lo que más me gustó” (*Camera Mainichi*, 1976, p. 11).

Este impulso de congelación temporal halla su correlato objetivo en la figura del no nato.

A cómo Fukase quiso detener el tiempo.

Figura 9.
Ravens. Fotolibro.



Fuente: Fukase (1976).

Figura 4.
Kill the Pig. Fotolibro.



Fuente: Fukase (2021).

El impulso de detener el tiempo y la culpa por sobrevivir a su hijo se manifiesta en la figura 4, pues revela el intento desesperado de Fukase por congelar un momento que ya era una suspensión trágica de la vida: como si a través del acto fotográfico buscara no solo documentar, sino también confrontar y trascender la temporalidad de la pérdida.

La paradoja de Fukase radica en que su impulso creativo surgió como venganza contra la ausencia: la pérdida de una vida no materializada. Este duelo por lo que nunca fue resultó desgarrador por su naturaleza liminal: el fotógrafo habitaba un espacio intermedio entre la pérdida y la inexistencia, convirtiendo su práctica artística en un acto de resistencia contra un vacío que ni la muerte podía nombrar.

Las figuras 9 y 4 comparten una cualidad vertiginosa que trasciende su contenido: en ambas, se manifiesta una fuerza devoradora, ya sea un sol gélido, un mar embravecido o el abismo hacia donde se precipitaba ese nonato. Esta sensación de vértigo ante lo inconmensurable no es accidental: encarna lo que llevó a Fukase a concebir la fotografía como un acto de venganza por su supervivencia.

La descripción de estos elementos no explica la conmoción que provocan. Para comprenderla, debemos adentrarnos en un territorio

más perturbador: el encuentro con lo real, esa dimensión de la existencia ajena a la experiencia humana que nos fascina y aterroriza.

Lo real

Lo real emerge en la figura 9 como aquello que simultáneamente nos quema y atrae, a través de una red de elementos visuales y simbólicos. En el centro, una gran mancha negra confluye con la quemadura del sol, mientras el telescopio actúa como testigo silencioso de esta tensión. Las melenas convertidas en formas amenazantes, el desequilibrio que induce al vértigo y la dialéctica entre la brisa fría y el sol ardiente convergen en una mirada abismada que trasciende lo compositivo.

Lo imaginario y lo semiótico participan en la construcción de la imagen, pero su potencia radica en cómo estos elementos, en su equilibrio dinámico, velan y revelan lo real. Este equilibrio se expresa en la gran mancha negra central, donde Fukase busca un centro saturado de oscuridad y quemaduras: la silueta del cabello, a contraluz, evoca la figura del cuervo.

La presencia del telescopio que miran las colegialas (tapado en la imagen por sus cuerpos) intensifica esta búsqueda, funcionando como metáfora de la pulsión escópica que impulsa la experiencia estética del fotógrafo. Esto genera un vértigo ligado al deseo de venganza que la supervivencia despierta en Fukase, deseo que culmina en una atracción por el abismo: el mar embravecido cuya paradójica condición, cálida y fría a un tiempo, evoca el líquido amniótico y remite a la pérdida originaria.

El vértigo de *Ravens* adquiere una dimensión premonitoria considerando el destino trágico de Fukase: en la década de 1990, al descender las escaleras exteriores de una taberna en Tokio, sufrió una caída que lo sumergió en un coma hasta su muerte, dos décadas después.

Ravens se revela como obra maestra y cristalización artística de una pulsión inconsciente que anticipaba lo inevitable. La serie parece manifestar lo que Freud (1984) denominaba “compulsión de repetición”: un impulso, más allá del principio del placer, que conduce al sujeto hacia

un encuentro con lo real. Los cuervos, el vértigo y la oscuridad de sus imágenes: todos estos elementos son señales de un destino que el artista intuía y plasmaba sin saberlo, transformando su obra en una compleja profecía visual de su ocaso.

Kanazawa (1977)

Entre las imágenes que mejor cristalizan la dimensión fantasmática de la serie, destaca, por su intensidad onírica, la fotografía tomada en Kanazawa en 1977 (figura 10).

Figura 10. *Ravens*. Fotolibro.



Fuente: Masahisa Fukase, 1977, "Kanazawa" (1977)

La imagen, capturada entre noche y amanecer, representa un desafío técnico debido a las condiciones cambiantes de luz. Mediante iluminación artificial, Fukase logra registrar un detalle crucial: el brillo inquietante de los ojos de los cuervos, que destaca contra la oscuridad de sus cuerpos y la masa arbórea, creando una dialéctica visual entre luz y sombra.

La relevancia de este logro técnico radica en su efecto psicológico: los ojos brillantes construyen una mirada colectiva que interpela al espectador y establecen una relación ineludible. La composición aprovecha un comportamiento de estas aves (su tendencia a congregarse en árboles específicos para pernoctar) a fin de articular una metáfora: el árbol de recogimiento simboliza el retorno a Hokkaido, tierra natal de Fukase, fusionando el ritual aviario con la biografía del artista.

Figura 10.
Ravens. Fotolibro.



Fuente: Masahisa Fukase, 1977
"Kanazawa" (1977)

Figura 4.
Kill the Pig. Fotolibro.



Fuente: Fukase (2021).

La metamorfosis del fotógrafo en sujeto de su propia obra se completa en el espacio liminal del amanecer, donde las fronteras entre observador y observado, entre día y noche, entre vida y muerte, se disuelven en una ambigüedad fundamental. Transformación materializada en el acto fotográfico que alcanza en *Ravens* su expresión más depurada como escena fantasmática.

Más allá del impacto de imágenes aisladas, la fuerza de *Ravens* reside en su secuenciación. Fukase organiza el fotolibro como un dispositivo rítmico donde la repetición y variación generan sentido: la alternancia entre planos abiertos y cerrados, la oscilación entre nitidez y desenfoque, así como la inserción de imágenes "banales" (calles, ferris, retratos fugaces) interrumpen la linealidad y producen una experiencia de lectura marcada por la tensión entre continuidad y fractura. Este montaje serial no es neutro: construye un relato visual que simula el vaivén emocional

del duelo, en el que cada retorno al motivo del cuervo intensifica su carga simbólica. Así, la secuenciación actúa como un lenguaje propio, capaz de articular lo que ninguna imagen aislada podría expresar.

La capacidad de la obra para conmover reside en esta cualidad especular: las páginas del fotolibro funcionan como un dispositivo que permite a cada espectador confrontar y habitar sus propios fantasmas, trascendiendo la experiencia individual del artista para convertirse en un espejo del inconsciente donde cada espectador reconoce y habita sus propios fantasmas.

Conclusiones

La obra de Masahisa Fukase, especialmente *Ravens*, representa más que un ejercicio de virtuosismo técnico o una exploración del duelo personal. Mediante su despliegue temporal y espacial, la serie articula una compleja escena fantasmática en la que lo personal y lo universal convergen.

El análisis textual de las imágenes clave revela cómo Fukase construyó un lenguaje visual en tres registros: lo técnico (semiótico), lo imaginario y lo real. La maestría técnica (en el manejo de la luz, el encuadre y la composición) sirve como vehículo para acceder a un territorio más profundo, donde los símbolos (cuervos, oscuridad y vértigo) actúan como mediadores hacia lo real: esa dimensión inefable de la experiencia que escapa a la simbolización.

Este estudio contribuye a los debates sobre la fotografía artística contemporánea al proponer una lectura que desplaza el énfasis de los marcos institucionales hacia la experiencia simbólica y afectiva del espectador. Al aplicar la Teoría del Texto al análisis de *Ravens*, se demuestra cómo una serie fotográfica, más allá de los registros citados (semiótico, imaginario y real) genera un espacio de resonancia universal a partir de un duelo íntimo. Esta perspectiva amplía la comprensión del fotolibro no solo como objeto estético, sino como dispositivo narrativo capaz de alojar procesos psíquicos y culturales, ofreciendo herramientas metodológicas transferibles al estudio de otras prácticas visuales.

La resonancia de *Ravens* desde su publicación hasta hoy radica en su capacidad para trascender su contexto original. Lo que comenzó como una respuesta a pérdidas personales (el hijo no nato y el divorcio) evoluciona hacia una obra que refleja universales, en la que cada espectador puede reconocer sus propios fantasmas. Esta universalidad se logra a través de la rigurosa especificidad: la transformación del fotógrafo en cuervo, su inmersión en espacios liminales y su búsqueda obsesiva de lo real a través de lo visible.

Ravens puede leerse como una premonición artística del destino de su creador, que revela cómo la obra puede anticipar, a través de pulsiones inconscientes, verdades que escapan a la comprensión inmediata. La serie no solo documenta un periodo en la vida de Fukase, sino que se convierte en testimonio de cómo el arte puede transmitir lo que existe más allá de la experiencia consciente.

La vigencia de *Ravens* en el ámbito académico y museístico se prolonga en su reactualización cinematográfica de 2025 mediante la película *Ravens* (Gill, 2025), que ficcionaliza la vida de Fukase e introduce como personaje a un cuervo imaginario, desplazando al plano diegético aquello que en el fotolibro operaba como motivo simbólico. Este gesto reescenifica la escena fantasmática al convertir el síntoma visual (el cuervo como insistencia iconográfica) en figura narrativa que recorre el relato. Si en el fotolibro la secuenciación construía el sentido mediante repetición y variación, en la película ese mismo principio se transfiere al montaje: la reiteración del ave (ahora personaje) sostiene el ritmo afectivo del film, confirmando la hipótesis de que la escena fantasmática no es un contenido, sino una forma pulsional que muta de soporte sin perder su tensión originaria (Freud, 1984; González Requena, 2013).

En este pasaje de libro a pantalla, resuena, por otra parte, la alianza que Campany (2008) ha descrito entre fotografía y cine: aquello que el fotolibro articula como montaje de páginas, el cine lo organiza como montaje de planos. La rima visual de *Ravens*, su dialéctica de presencia/

ausencia y la abertura hacia lo ominoso de lo real adquieren en el film una temporalidad explícita que radicaliza la experiencia de la mirada. Así, la lectura textual propuesta (registros semiótico, imaginario y real) se verifica transmedialmente: lo semiótico (decisiones de encuadre, foco, luz, ritmo) se reformula como gramática fílmica; lo imaginario (iconografía del cuervo, horizontes, vértigo) se diegetiza en figuras y situaciones, y lo real, que en el fotolibro quemaba la imagen desde su centro, se encarna en una presencia que desborda el relato, ese cuervo que, como invención, insiste.

La película confirma que la circulación de *Ravens* supera los circuitos de legitimación tradicionales. Si Belting (2010) describió la “retirada” de la fotografía hacia el aura del museo y Cotton (2020) situó la fotografía contemporánea en un “campo expandido”, *Ravens* parece recorrer todas esas estaciones: revista y archivo, museo y fotolibro, hasta cine de ficción; no como escalones jerárquicos, sino como ecosistemas donde la obra recompone su potencia. En ese mapa, el análisis de Voyau (2020) sobre el paso de la revista a la sala se prolonga: el salto a la pantalla no anula la lógica del *original print*, sino que la convierte en lógica de plano-secuencia, probando que la inteligencia del montaje (núcleo de este estudio) es el verdadero vector de persistencia de *Ravens*.

Agradecimientos y financiación

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la Fundación Japón y a la Ishibashi Foundation por la beca concedida en 2022-2023 (Ishibashi Foundation - The Japan Foundation Fellowship FY2022-23), que hizo posible la realización de una estancia de investigación en el TOP Museum (Tokyo Photographic Art Museum). Su apoyo ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Contribuciones de autoría (CRediT)

El autor se ha encargado de la conceptualización, la metodología, la investigación, el análisis formal, la visualización, la redacción del borrador original, y la revisión y edición del artículo.

Referencias

Bate, D. (2015). *Art photography*. Tate Publishing.

Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, trad.). Katz.

Brueggemann, F. (2010, 25 de mayo). The best photobook in 25 years: “Ravens” by Masahisa Fukase. Japan-Photo.Info. <https://japan-photo.info/the-best-photobook-in-25-years-ravens-by-masahisa-fukase/>

Camera Mainichi. (1976, noviembre), p. 11.

Campany, D. (2008). *Photography and cinema*. Reaktion Books.

Cotton, C. (2020). *The photograph as contemporary art* (3.ª ed.). Thames & Hudson.

Freud, S. (1984). Más allá del principio del placer. En *Obras completas. Volumen 18 (1920-22): Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Amorrortu.

Fukase, M. (1976). Ravens [exposición].

Fukase, M. (2021). *Kill the Pig*. The (M)éditions e IBASHO.

Gill, M. (dir.) (2025). *Ravens* [película]. Vestapol.

González Requena, J. (2013). *Escenas fantasmáticas: Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Diputación Provincial de Granada.

Japan Foundation. (2022-2023). *Informe de la Ishibashi Foundation - The Japan Foundation Fellowship FY2022-23 de Lorenzo Torres*. <https://md.jpff.go.jp/es/Actividades/Ayudas-y-Subvenciones/evento/66/informe-ishibashi-foundation-japan-foundation-fellowship-fy2022-23-lorenzo-torres>

- Kosuga, T. (2019, 23 de julio). How Masahisa Fukase reinvented the family album. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/masahisa-fukase-family/>
- Martín Arias, L. (2009). *En los orígenes del cine*. Castilla.
- Masahisa Fukase Archives. (2025, 24 de abril-3 de junio). *Private Scenes: Masahisa Fukase Photography Exhibition* [anuncio de exposición].
- MEM. (2025, 5-27 de abril). *Masahisa Fukase: Where the Wind Breaks—Private Scenes*. [página de exposición]. https://mem-inc.jp/2025/03/29/fukase2025_e/
- Parr, M. y Badger, G. (2004). *The photobook: A history* (vol. 1). Phaidon Press.
- Soutter, L. (2018). *Why art photography?* (2.^a ed.). Routledge.
- TOP, Tokyo Photographic Art Museum. (2023, 1 de abril). *Masahisa Fukase, 1961-1991 Retrospective* [nota de prensa]. https://topmuseum.jp/.../EN_FUKASE_pressrelease_0401.pdf
- Voyau, E. (2020). From magazines to gallery walls: Rethinking Fukase Masahisa's "Ravens" and the workshop school of photography in 1976 Japan. *Eizōgaku*, 104, 219-241. https://doi.org/10.18917/eizogaku.104.0_219