

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Cátedra: Problemas Filosóficos Contemporáneos

T.P. n° 1:

Texto: Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, capítulo 1, "En la caverna de Platón"

- 1) ¿En qué sentido sostiene Sontag que las fotografías constituyen una "gramática, y sobre todo, una ética de la visión"?
- 2) ¿Por qué la fotografía aparece como "apropiación"?
- 3) ¿Qué diferencia hay, según la autora, entre la escritura, la pintura y el dibujo, por un lado, y la fotografía por otro, respecto de la interpretación del mundo?
- 4) ¿Qué consecuencias ocasiona la utilización de la foto como prueba?
- 5) Respecto de la afirmación de que las relaciones entre arte y verdad resultan "sospechosas", ¿qué le cabe, en particular a la fotografía?
- 6) ¿Cómo se explica la afirmación contradictoria de que el acto fotográfico certifica la experiencia al tiempo que la rechaza?
- 7) ¿Por qué la fotografía es presentada como un acto de no intervención?
- 8) Exponga su punto de vista frente a la afirmación de Susan Sontag de que "fotografiar personas es violarlas" o "cometer un asesinato blando"
- 9) ¿Cuál es, según la autora, la influencia "moral" de la fotografía?
- 10) ¿Qué relación establece el texto entre fotografía e ideología?
- 11) ¿Qué relación establece el texto entre fotografía e información?
- 12) Explique la afirmación de Sontag: "sólo aquello que narra puede permitirnos comprender". Establezca si esta sentencia es aplicable y por qué a la fotografía

En la caverna de Platón

La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. En primer lugar, son muchas más las imágenes del entorno que reclaman nuestra atención. El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece. Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan las paredes, vacilan y se apagan; pero con las fotografías fijas la imagen es también un obje-

to, ligero, de producción barata, que se transporta, acumula y almacena fácilmente. En *Les Carabiniers* [«Los carabineros»] (1963), de Godard, dos perezosos lumpencampesinos se alistan en el ejército del rey tentados con la promesa de que podrán saquear, violar, matar o hacer lo que se les antoje con el enemigo, y enriquecerse. Pero la maleta del botín que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus mujeres, años después, resulta que sólo contiene postales, cientos de postales, de Monumentos, Tiendas, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Medios de Transporte, Obras de Arte y otros clasificados tesoros del mundo entero. La broma de Godard parodia con vivacidad el encanto equívoco de la imagen fotográfica. Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso.

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. Una primera y hoy célebre caída en la alienación, la cual habituó a la gente a abstraer el mundo en palabras impresas, se supone que engendró ese excedente de energía fáustica y deterioro psíquico necesarios para construir las modernas sociedades inorgánicas. Pero lo impreso parece una forma mucho menos engañosa de lixiviar el mun-

do, de convertirlo en objeto mental, que las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente. Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.

Las fotografías, que manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen, atacadas por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen; se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen. Las fotografías, que almacenan el mundo, parecen incitar el almacenamiento. Se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan.

Durante muchos decenios el libro fue el modo más influyente de ordenar (y por lo común de reducir) fotografías, garantizando así su longevidad, si no su inmortalidad —las fotografías son objetos frágiles que se rompen o extravían con facilidad—, y un público más amplio. La fotografía en un libro es, obviamente, la imagen de una

imagen. Pero ya que es, para empezar, un objeto impreso, liso, una fotografía pierde su carácter esencial mucho menos que un cuadro cuando se la reproduce en un libro. Con todo, el libro no es un arreglo enteramente satisfactorio para poner en circulación general conjuntos de fotografías. La sucesión en que han de mirarse las fotografías la propone el orden de las páginas, pero nada obliga a los lectores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo han de dedicar a cada una. La película *Si j'avais quatre dromadaires* [«Si tuviera cuatro dromedarios»] (1966) de Chris Marker, una meditación brillantemente orquestada sobre fotografías de todo género y asunto, propone un modo más sutil y riguroso de almacenar (y ampliar) fotografías fijas. Se imponen el orden y el tiempo exacto de contemplación, y se gana en legibilidad visual e impacto emocional. Pero las fotografías transcritas en una película dejan de ser objetos coleccionables, como lo son aún cuando se presentan en libros.

Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina. A partir del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los *communards* en junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento

útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (por diletantismo) o pretensiones (por el arte) del propio fotógrafo, una fotografía —toda fotografía— parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos. Aun los virtuosos de la imagen noble como Alfred Stieglitz y Paul Strand, al componer fotografías vigorosas e inolvidables un decenio tras otro, buscan ante todo mostrar algo «allá fuera», al igual que el dueño de una Polaroid para quien las fotografías son un medio práctico y rápido de tomar apuntes o el entusiasta del obturador que con una Brownie hace instantáneas como recuerdos de su vida cotidiana.

Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos

les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. Los inmensamente talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la Farm Security Administration [Dirección del Seguro Agrario], a fines de los años treinta (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, entre otros) hacían docenas de fotografías frontales de uno de sus aparceros hasta que se sentían satisfechos de haber conseguido el aspecto adecuado en la película: la expresión precisa en el rostro del sujeto que respaldara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría. Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o modesto no merman el didactismo de todo el empeño. Esta misma pasividad —y ubicuidad— del registro fotográfico es el «mensaje» de la fotografía, su agresión.

Las imágenes que idealizan (como casi todas las fotografías de modas y animales) no son menos agresivas que la obra que hace de la llaneza una virtud (como las fotografías clasistas, las naturalezas muertas del tipo más desolado y los retratos de

criminales). Todo uso de la cámara implica una agresión. Esto es tan patente en 1840 y 1850, los primeros dos gloriosos decenios de la fotografía, como en todos los sucesivos, cuando la tecnología posibilitó una difusión siempre creciente de esa mentalidad que mira el mundo como un conjunto de fotografías en potencia. Aun en los primeros maestros como David Octavius Hill y Julia Margaret Cameron, que emplearon la cámara como medio de obtención de imágenes pictóricas, el propósito de hacer fotografías fue un inmenso alejamiento de la meta de los pintores. Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas. La pintura jamás había tenido una ambición tan imperial. La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes.

Aquella época en que hacer fotografías requería de un artefacto incómodo y caro —el juguete de los ingeniosos, los ricos y los obsesos— parece, en efecto, muy remota de la era de elegantes cámaras de bolsillo que induce a todos a hacer fotos. Las primeras cámaras, fabricadas en Francia e Inglaterra a principios de la década de 1840, sólo podían ser operadas por inventores y entusiastas. Como entonces no había fotógrafos profesionales, tampoco podía haber aficionados, y la fotografía no tenía un uso social claro; era una actividad gratuita,

es decir artística, si bien con pocas pretensiones de serlo. Sólo con la industrialización la fotografía alcanzó la plenitud del arte. Así como la industrialización confirió utilidad social a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esos usos reforzó la inseguridad de la fotografía en cuanto arte.

Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.

La conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante un siglo al menos, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran en la vida familiar. Según un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero las probabilidades de que haya una cámara en un hogar con niños comparado con uno sin niños es del doble. No fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres, así como no posar para la foto de graduación del bachillerato es un gesto de rebelión adolescente.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografian siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella.

Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura. Así, la fotografía se desarrolla en conjunción con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos de gente abandonan sus entornos habituales por breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la prueba irrecusable

de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje. Las fotografías documentan secuencias de consumo realizadas en ausencia de la familia, los amigos, los vecinos. Pero la dependencia de la cámara, en cuanto aparato que da realidad a las experiencias, no disminuye cuando la gente viaja más. El acto de fotografiar satisface las mismas necesidades para los cosmopolitas que acumulan trofeos fotográficos de su excursión en barco por el Nilo o sus catorce días en China, que para los turistas de clase media que hacen instantáneas de la Torre Eiffel o las cataratas del Niágara.

El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos. La propia actividad fotográfica es tranquilizadora, y mitiga esa desorientación general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. El método seduce sobre todo a gente subyugada a una ética de trabajo implacable: alemanes, japoneses y estadounidenses. El empleo de una cámara atenúa su ansiedad provocada por la inactividad laboral cuando están en vacaciones y presuntamente divierten-

dose. Cuentan con una tarea que parece una simpática imitación del trabajo: pueden hacer fotos.

La gente despojada de su pasado parece la más ferviente entusiasta de las fotografías, en su país y en el exterior. Todos los integrantes de una sociedad industrializada son obligados poco a poco a renunciar al pasado, pero en algunos países, como Estados Unidos y Japón, la ruptura ha sido especialmente traumática. A principios de los años setenta, la fábula del impetuoso turista estadounidense de los cincuenta y sesenta, cargado de dólares y materialismo, fue reemplazada por el enigma del gregario turista japonés, nuevamente liberado de su isla y prisión por el milagro del yen sobrevaluado y casi siempre armado con dos cámaras, una en cada lado de la cadera.

La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación. Un anuncio a toda página muestra un pequeño grupo de apretujada gente de pie, atisbando fuera de la fotografía; todos salvo uno parecen aturdidos, animados, contrariados. El de la expresión diferente sujeta una cámara ante el ojo, parece tranquilo, casi sonríe. Mientras los demás son espectadores pasivos, obviamente alarmados, poseer una cámara ha transformado a la persona en algo activo, un *voyeur*: sólo él ha dominado la situación. ¿Qué ven esas personas? No lo sabemos. Y no importa. Es un acontecimiento: algo digno de verse, y por lo tanto digno

de fotografiarse. El texto del anuncio, letras blancas sobre el oscuro tercio inferior de la imagen como el despacho noticioso de un teletipo, consiste sólo en seis palabras: «... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA». Esperanzas frustradas, humoradas juveniles, guerras coloniales y deportes de invierno son semejantes: la cámara los iguala. Hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos.

Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo. Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras insinúa de modo persuasivo que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiarse. Esto a su vez permite sentir fácilmente que a cualquier acontecimiento, una vez en marcha, y sea cual fuera su carácter moral, debería permitírsele concluir para que algo más pueda añadirse al mundo, la fotografía. Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera. Mientras personas reales están por ahí matándose

entre sí o matando a otras personas reales, el fotógrafo permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos.

Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo tan memorables como las de un bonzo vietnamita que coge el bidón de gasolina y un guerrillero bengalí que atraviesa con la bayoneta a un colaboracionista maniatado proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales el fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, optar por la fotografía. La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir. La gran película de Dziga Vertov *Cieloviek's Kinoapparatom* [«El hombre de la cámara»] (1929) nos brinda la imagen ideal del fotógrafo como alguien en movimiento perpetuo, alguien que atraviesa un panorama de acontecimientos dispares con tal agilidad y celeridad que toda intervención es imposible. *Rear Window* [«La ventana indiscreta»] (1954) de Hitchcock nos brinda la imagen complementaria: el fotógrafo interpretado por James Stewart entabla una relación intensa con un suceso a través de la cámara precisamente porque tiene una pierna rota y está confinado a una silla de ruedas; la inmovilidad temporal le impide intervenir en lo que ve, y vuelve aún más importante hacer fotografías. Aunque sea incompatible con la intervención física, el

empleo de la cámara sigue siendo un modo de participación. Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un *statu quo* inmutable (al menos por el tiempo que se tarda en conseguir una «buena» imagen), ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona.

«Siempre me pareció que la fotografía era una cosa traviesa; para mí fue uno de sus aspectos favoritos —escribió Diane Arbus—, y cuando lo hice por primera vez me sentí muy perversa». Ser fotógrafo profesional puede parecer «travieso», por usar la expresión pop de Arbus, si el fotógrafo busca temas considerados escandalosos, tabúes, marginales. Pero los temas traviesos son más difíciles de encontrar hoy día. ¿Y cuál es exactamente el aspecto perverso de la fotografía? Si los fotógrafos profesionales a menudo tienen fantasías sexuales cuando están detrás de la cámara, quizás la perversión reside en que estas fantasías son verosímiles y muy inapropiadas al mismo tiempo. En *Blow-up* (1966), Antonioni muestra al fotógrafo de modas

rondando convulsivo el cuerpo de Verushka mientras suena la cámara. ¡Vaya travesura! En efecto, el empleo de una cámara no es buen modo de tentar a alguien sexualmente. Entre el fotógrafo y el tema tiene que mediar distancia. La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda atreverse, entrometerse, invadir, distorsionar, explotar y, en el extremo de la metáfora, asesinar: actividades que a diferencia de los empujes y tanteos sexuales pueden realizarse de lejos, y con alguna imparcialidad.

Hay una fantasía sexual mucho más intensa en la extraordinaria *Peeping Tom* [«El fotógrafo del pánico»] (1960) de Michael Powell, una película que no trata de un mirón sino de un psicópata que mata a las mujeres al fotografiarlas, con un arma escondida en la cámara. Nunca jamás las toca. No desea sus cuerpos; quiere la presencia de esas mujeres en forma de imágenes fílmicas —las que las muestran en trance de muerte— que luego proyecta en su casa para su goce solitario. La película supone correspondencias entre la impotencia y la agresión, la mirada profesional y la crueldad, que señalan la fantasía central relacionada con la cámara. La cámara como falo es a lo sumo una tímida variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de «cargar» y «apuntar» una cámara, de «apretar el disparador».

Era más complicado y difícil recargar una cámara antigua que un mosquete Bess marrón. La

cámara moderna quiere ser una pistola de rayos. Se lee en un anuncio:

La Yashica Electro-35 es la cámara de la era espacial que encantará a su familia. Haga hermosas fotos de día o de noche. Automáticamente. Sin complicaciones. Sólo apunte, enfoque y dispare. El cerebro y obturador electrónicos de la GT harán el resto.

La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. El gusto popular espera una tecnología cómoda e invisible. Los fabricantes confirman a la clientela que fotografiar no requiere pericia ni habilidad, que la máquina es omnisapiente y responde a la más ligera presión de la voluntad. Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo.

Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción. Sin embargo, pese a las extravagancias de la lengua cotidiana y la publicidad, no son letales. En la hipérbole que publicita los automóviles como armas hay al menos un asomo de verdad: salvo en tiempos de guerra, los automóviles matan a más personas que las armas. La cámara/arma no mata, así que la ominosa metáfora parece un mero alarde, como la fantasía masculina de tener un fusil, cuchillo o herramienta entre las piernas. No

obstante, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada.

Quizás con el tiempo la gente aprenda a descargar más agresiones con cámaras y menos con armas, y el precio será un mundo aún más atragantado de imágenes. Una situación donde la gente está sustituyendo balas por película es el safari fotográfico que está reemplazando los safaris armados en África oriental. Los cazadores empuñan Hasselblads en vez de Winchesters; en vez de mirar por la mirilla telescópica para apuntar un rifle, miran a través de un visor para encuadrar la imagen. En la Londres finisecular, Samuel Butler se lamentaba de que «hay un fotógrafo detrás de cada arbusito, merodeando como un león rugiente en busca de alguien al que devorar». El fotógrafo ataca ahora a bestias reales, asediadas y demasiado escasas para matarlas. Las armas se han transformado en cámaras en esta comedia formal, el safari ecológico, porque la naturaleza ya no es lo que siempre había sido: algo de lo cual la gente necesitaba protegerse. Ahora la naturaleza —domesticada, amenazada, frágil— necesita ser protegida de la gente.

Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos.

Ésta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.

Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. El París melancólico e intrincado de Atget y Brassai ya casi no existe. Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado.

Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías —sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido— incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político prendido a la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad.

Las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario, como cuando alguien colecciona imágenes de ejemplos anónimos de lo deseable como estímulo para la masturbación. El asunto es más complejo cuando se emplean fotografías para estimular el impulso moral. El deseo no tiene historia, o por lo menos se vive en cada instancia como puro primer plano e inmediatez. Es suscitado por arquetipos y en ese sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos,

cuyas situaciones son siempre específicas. Así, normas casi opuestas rigen el uso de fotografías para despertar el deseo y para despertar la conciencia. Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica. Cuanto más generales sean, menos probable será su eficacia.

Una fotografía que trae noticias de una insospechada zona de la miseria no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de disposición y actitud. Las fotografías de Mathew Brady y sus colegas sobre los horrores de los campos de batalla no disuadieron ni un poco a la gente de continuar la Guerra de Secesión. Las fotografías de los andrajosos y esqueleticos prisioneros de Andersonville inflamaron la opinión pública del Norte... contra el Sur. (El efecto de las fotografías de Andersonville, en parte, debió de producirse por la novedad misma, en esa época, de ver fotografías.) La comprensión política que muchos estadounidenses alcanzaron en los años sesenta les permitió, cuando miraban las fotografías que en 1942 Dorothea Lange hizo de los nisei de la Costa Oeste transportados a campos de internamiento, reconocer la índole del tema: un crimen del gobierno contra un grupo numeroso de ciudadanos estadounidenses. En los años cuarenta poca gente habría tenido una reacción tan inequívoca ante esas fotografías; las bases para un juicio semejante estaban cubiertas por el consenso belicista.

Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en cierne.

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar. Fotografías como la que cubrió la primera plana de casi todos los diarios del mundo en 1972 —una niña survietnamita desnuda recién rociada con napalm estadounidense que corre hacia la cámara por una carretera, chillando de dolor, con los brazos abiertos— probablemente contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a incrementar la repugnancia del público ante la guerra.

Nos gustaría imaginar que el público estadounidense no habría sido tan unánime en su aprobación de la guerra de Corea si se le hubiesen presentado pruebas fotográficas de su devastación, en algunos sentidos un ecocidio y genocidio aún más rotundos que los infligidos en Vietnam un decenio más tarde. Pero la suposición es trivial. El público no vio esas fotografías porque no había espacio ideológico para ellas. Nadie trajo fotografías de la vida cotidiana en Pyongyang para mostrar que el enemigo tenía un rostro humano, como las que Felix Greene y Marc Riboud trajeron de Hanoi. Los esta-

dounidenses sí tuvieron acceso a fotografías del sufrimiento de los vietnamitas (muchas de ellas procedentes de fuentes militares y producidas con una intención muy diferente) porque los periodistas se sintieron respaldados en su esfuerzo por obtener aquellas imágenes, pues un conjunto importante de personas había definido el acontecimiento como una guerra colonialista salvaje. La guerra de Corea fue entendida de otro modo —como parte de la justa lucha del Mundo Libre contra la Unión Soviética y China— y, dada esa caracterización, fotografiar la crueldad de la desmedida potencia de fuego estadounidense habría sido irrelevante.

Aunque un acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento. No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza. Y las pruebas fotográficas jamás los estructuran —más propiamente, identifican—; la contribución de la fotografía siempre sigue al nombre del acontecimiento. Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores.

La índole de la emoción, incluido el agravio moral, que la gente puede acopiar ante las fotogra-

fías de los oprimidos, los explotados, los hambrientos y los masacrados también depende del grado de frecuentación de estas imágenes. Las fotografías de los biafreños demacrados que Don McCullin hizo a principios de los años setenta fueron para algunas personas menos impactantes que las de las víctimas de la hambruna en la India realizadas en los años cincuenta por Werner Bischof porque esas imágenes se habían vuelto triviales, y las fotografías de familias tuareg muriendo de inanición al sur del Sáhara difundidas en revistas del mundo entero en 1973 debieron parecer a muchos una insostenible repetición en una ya familiar exhibición de atrocidades.

Las fotografías causan impacto en tanto que muestran algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa; en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror. El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Monica en julio de 1945. Nada de lo que he visto —en fotografías o en la vida real— me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En efecto, me parece posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años de edad) y después, si bien transcurrieron algunos años antes de que

comprendiera cabalmente de qué trataban. ¿Qué mérito había en verlas? Eran meras fotografías: de un acontecimiento del que yo apenas sabía algo y que no podía afectar, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía.

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad.

Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que

regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido rigurosísimas pruebas en los últimos años. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto («es sólo una fotografía»), inevitable. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación. En estas últimas décadas, la fotografía «comprometida» ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla.

El contenido ético de las fotografías es frágil. Con la posible excepción de imágenes de horrores como los campos nazis, que han alcanzado la categoría de puntos de referencia éticos, la mayor parte de las fotografías pierde su peso emocional. Una de 1900, que entonces conmovía a causa del tema, quizás hoy nos conmueva porque es una fotografía hecha en 1900. Las peculiares cualidades e intenciones de las fotografías tienden a ser engullidas en el *pathos* generalizado de la añoranza. La distancia estética parece incorporada a la experiencia misma de mirar fotografías, si no de inmediato, sin duda con el paso del tiempo. El tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte.

La industrialización de la fotografía permitió su rápida absorción en los usos racionales —o sea burocráticos— que rigen la sociedad. Las fotografías dejaron de ser imágenes de juguete para formar parte del decorado general del ambiente, hitos y confirmaciones de esa aproximación reduccionista a la realidad que se considera realismo. Las fotografías fueron puestas al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos. Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una muestra fotográfica del rostro del ciudadano.

La visión «realista» del mundo compatible con la burocracia redefine el conocimiento como técnicas e información. Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, jueces de instrucción, arqueólogos y otros profesionales de la información, tienen un valor inestimable. Pero en las situaciones en que la mayoría de la gente usa las fotografías, su valor informativo es del mismo orden que el de la ficción. La información que pueden suministrar las fotografías empieza a parecer muy importante en ese momento de la historia cultural cuando se piensa que todos tienen derecho a algo llamado noticia. Se tenía a las fotografías por un modo de suministrar información a gentes no muy habituadas a la lectura.

El *Daily News* todavía se denomina a sí mismo el «diario ilustrado de Nueva York», una clave de su identidad populista. En el extremo opuesto de la escala, *Le Monde*, un diario diseñado para lectores sagaces, bien informados, no publica fotografía alguna. Se presume que, para tales lectores, una fotografía sólo podría ilustrar el análisis contenido en un artículo.

En torno de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el «encuadre») parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera. (Por el contrario, todo puede volverse adyacente de lo demás.) La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene múltiples significados; en

efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: «Ésa es la superficie. Ahora piensen —o más bien sientan, intuyan— qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia». Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado: por ejemplo, las imágenes de Jacob Riis sobre la sordidez de la Nueva York de 1880 son bruscamente instructivas para quienes ignoran que la pobreza urbana en los Estados Unidos decimonónicos era en verdad tan dickensiana. No obstante, la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. Como señala Brecht, una fotografía de las fábricas Krupp prácticamente no revela nada acerca de esa organización. Al contrario de la relación amorosa, que se basa en la apariencia de algo, la comprensión se basa en su funcionamiento. Y el funcionamiento es tempo-

ral, y debe ser explicado temporalmente. Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender.

El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría, como el acto de fotografiar es un simulacro de posesión, un simulacro de violación. El silencio mismo de lo que, hipotéticamente, es comprensible en las fotografías constituye su atractivo y provocación. La omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética. Al poblar este mundo ya abarrotado con su duplicado en imágenes, la fotografía nos persuade de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad.

La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. El anhelo profundo de belleza, de un término al sondeo bajo la superficie, de una redención y celebración del cuerpo del mundo, todos estos elementos eróticos se afirman en el placer que nos brindan las fotogra-

fías. Pero también se expresan otros sentimientos menos liberadores. No sería erróneo hablar de una *compulsión* a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a mirarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía.