

Ausencia y Presencia
Fotografía y cuerpos políticos

7 | Argentina

François Soulages | Silvia Solas
(compiladores)



AUSENCIA Y PRESENCIA

Fotografía y cuerpos políticos

7 | Argentina

François Soulages | Silvia Solas
(compiladores)

AUSENCIA Y PRESENCIA

Fotografía y cuerpos políticos

7 | Argentina

François Soulages | Silvia Solas
(compiladores)

Soulages, François

Ausencia y Presencia : fotografía y cuerpos políticos, 7, Argentina / François Soulages y Silvia Solas ; compilado por François Soulages y Silvia Solas. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2011.

198 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-34-0715-8

1. Fotografía . I. Solas, Silvia II. Soulages, François , comp. III. Solas, Silvia , comp.

IV. Título

CDD 770

Fecha de catalogación: 31/03/2011



AUSENCIA Y PRESENCIA

Fotografía y cuerpos políticos | 7 | Argentina

François Soulages | Silvia Solas |(compiladores)

Coordinación Editorial: Anabel Manasanch

Corrección: María Eugenia López, María Virginia Fuente, Magdalena Sanguinetti y Marisa Schieda.

Diseño y diagramación: Ignacio Bedatou

Diseño de tapa: Ignacio Bedatou

Editorial de la Universidad de La Plata (Edulp)

47 N° 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

editorial@editorial.unlp.edu.ar

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

Primera edición, 2011

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2011 - Edulp

Impreso en Argentina

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo.

WALTER BENJAMIN, *Pequeña historia de la fotografía*

AGRADECIMIENTOS

Este libro reúne la mayor parte de los trabajos presentados en el Coloquio Internacional “Fotografía y Cuerpos Políticos. Ausencia y Presencia” que llevamos adelante con la dirección de François Soulages en diciembre de 2007 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, a los que sumamos otras colaboraciones.

Queremos agradecer, en primer término, a las autoridades de dicha Facultad que nos brindaron la ayuda indispensable para la realización del encuentro. Muy particularmente, a la Directora del departamento de Filosofía, Profesora Cecilia Durán, por su incansable apoyo en pos de su organización y su acompañamiento durante el desarrollo del mismo.

De igual modo, a quienes participaron en esos dos días de fructíferos intercambios, tanto a quienes fueron expositores, cuanto a quienes concurren como asistentes y protagonistas de los debates posteriores. Así como a las fotógrafas, María Isabel de Gracia y Helen Zout que hicieron de este evento un lugar propicio para mostrarnos su trabajo fotográfico.

En particular, quiero agradecer al profesor François Soulages por la confianza depositada en nosotros para la conformación de este Coloquio Internacional en la Argentina, y que, infatigablemente, ha bregado por la edición de sus resultados.

Silvia Solas

ÍNDICE

Prólogo. Política y Estética. Sobre el cuerpo y la fotografía, <i>François Soulages</i>	13
La imagen, entre la ética y la política, <i>François Soulages</i>	25
La fotografía y lo explícito, <i>Silvia Schwarzböck</i>	55
La fotografía como epitafio, <i>Silvia Solas</i>	73
Ausencias: fotografía, temporalidad y política, <i>Alejandra Bertucci</i>	87
¿Es posible conocer al otro? Indagaciones en torno a la relación entre fotografía y ensayo en <i>El México desconocido</i> de Carl Lumholtz, <i>Alejandra Mailhe</i>	105
La fotografía y el problema del reconocimiento, <i>María Luján Ferrari</i>	139

Visualidad y representación de cuerpos femeninos, <i>Jessica Valladares</i>	155
Imágenes, cuerpos políticos y memoria, <i>María de los Ángeles de Rueda</i>	169
Anexo. Imágenes fotográficas	181
Visibles en lo oscuro Memoria corporal, <i>María Isabel de Gracia</i>	183
<i>Huellas de desapariciones</i> durante la última dictadura militar en Argentina 1976-1983, <i>Helen Zout</i>	189
Los autores	195

PRÓLOGO

Política y Estética. Sobre el cuerpo y la fotografía *

*El cuerpo es la barraca
donde acampa nuestra existencia*

JOSEPH JOUBERT, *Carnets*

FOTOGRAFÍA, CUERPO Y POLÍTICA

Es necesario examinar con una mirada política las fotos del cuerpo, tanto si nuestra mirada es ciega como si está tapada: ciega y no ve nada, tapada y ya no ve. Pero ¿tapada por qué cosa? Por el poder político que vuelve invisible lo demasiado visible, como *La carta robada*, de Edgar Poe: los cuerpos políticos están ahí y se ve que el cuerpo particular, como el cuerpo del esclavo en la casa cerrada, no es visto más que como cuerpo deseable y no como cuerpo controlado: el control y la política están ocultos por el dispositivo –dispositivo de la prostitución como teatro y simulacro del deseo y dispositivo de la política como teatro y simulacro de la libertad–. Francia lo ha conocido y Argentina también ¿Eso realmente ha terminado? Indudablemente, es menos violento, pero el recubrimiento de los cuerpos particulares es siempre un riesgo; es el riesgo de lo social, y lo social es necesario.

¿Y si se ensayara ver esta política en los cuerpos fotografiados? ¿Pero estamos frente a cuerpos fotografiados o bien frente a fotos de cuerpos? ¿No estamos, de hecho, frente a los dos? ¿No sería necesario trabajar la articulación de ambos?

La relación de ambos. Del cuerpo y de la política, pero también del cuerpo y de la imagen y, por supuesto, de la imagen y de la política.

* Traducción del original en francés, Silvia Solas.

Los dos, hacen tres. Y no importan tanto los objetos, como las relaciones; por otro lado, un sujeto es más una relación que un objeto, es más un proyecto que una cosa, es más una articulación que algo fijo: un sujeto es un potencial de inteligencia, por ende de relaciones. Relaciones que deben pensarse, por ejemplo, en y por las imágenes fotográficas.

No hay fotografía del cuerpo sin política del cuerpo. Pero todo el problema consiste en situar las relaciones. Ellas son muy difíciles de pensar. Pues una relación no se ve, se piensa. Pero, delante de una foto, se tiene la debilidad de querer ver y no de querer pensar. Sobre todo si los cuerpos están ausentes, desaparecidos, recubiertos.

Y la historia continúa con tomas de cuerpo e imágenes de cuerpo administradas por las políticas. Y el problema no se refiere solamente a las dictaduras, sino a toda política. Es verdad que es más violento, más insoportable, con las dictaduras.

LA ARGENTINA Y EL MUNDO DE AYER Y DE HOY

En verdad era emocionante, en nuestros encuentros –coloquio y exposición en diciembre de 2007– en La Plata y en Buenos Aires en ocasión de esta problemática *Fotografía y cuerpos políticos*, ver, entender, escuchar a mujeres y hombres que habían sido amenazados, aprisionados, torturados; uno de ellos decía dulcemente: “he estado en prisión tres años y, una noche, fallaron en ejecutarnos”.

En verdad era emocionante cuando, en diciembre de 2007, tuvieron lugar, en el mismo momento, este coloquio sobre este tema y los juicios de viejos torturadores de la vieja dictadura. Y que de nuevo hubo un desaparecido. Coincidencia: la noche del primer día del coloquio, del primer día también del proceso judicial, una víctima que había testimoniado en el tribunal no volvió a entrar. Desaparecido de nuevo. Desaparecido para siempre.

Horror.

Horror de la desaparición.

Horror de la repetición: desaparecido nuevamente.

La historia continúa. La historia se repite.

Y no hay foto de la desaparición. No hay fotos de los desaparecidos más que cuando ellos no estaban todavía desaparecidos. Retraso obligado de la fotografía. Problema de la presencia y del presente. Fracaso ontológico de la fotografía.

Ronda infinita de la historia. Ronda de las locas de Mayo. Ronda del dolor.

Sin foto de los cuerpos en desaparición. Causa de la complejidad del problema: ¿cómo hablar y pensar la ausencia de una imagen, la ausencia de una foto, la inexistencia de una foto no hecha porque era imposible de hacer?

Ya que no se podía hacerla, esta fotografía era prohibida; prohibida porque no había rastro, no había memoria, no había relato: no se podía, en el mejor de los casos, tener sino preguntas: ¿por qué? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Quién?

Y esto nos concierne a todos. No tanto porque la política nos trama y nos habita a todos, sino porque las imágenes y las fotos en particular, hoy, nos atormentan y alimentan, conscientemente o no, y de manera trágica e inacabable: no se puede clausurar los efectos de una foto sobre un sujeto. Por ello, es bueno que los artistas realicen, para que nos persigan no solo las fotos que nos atormentan, sino también las que nos hacen obrar: se pasa entonces del sin-arte al arte, para seguir y volver, volver a este sin-arte político a menudo superior al arte sin-política y a la política sin-arte. Se articula lo íntimo y lo éxtimo, cuerpo exterior y cuerpo interior, yo y política, gracias a las imágenes.

TEMOR Y ESPERANZA

Todos los intervinientes –filósofos, teóricos, artistas, testigos, políticos, etcétera– en este libro son parte de un temor: temor de que el horror o simplemente lo insoportable vuelva, temor de que se reproduzca, temor de que no haya ni palabra ni imagen para decirlo, temor de que haya esta pesadilla en la cual, o bien no se pueda ser entendido o visto por otro, o bien no se pueda proferir una palabra o una imagen. Temor del aislamiento extremo, la separación extrema –brevemente, la muerte del otro, la muerte con el otro, la muerte de la categoría “otro”, y por tanto, la muerte de la categoría “sujeto”–. Y cada uno, de reflexionar sobre un trauma que ha hecho suyo: en Argentina, en Francia, en el mundo; aquí, allí, por todas partes.

Pero todos los que intervienen en este libro son parte de una esperanza, en todo caso de una espera¹: que los hombres puedan ser me-

¹ El autor utiliza respectivamente los términos *espoir* y *espérance* que se traducen igualmente por el español “esperanza”. Para mantener el juego original traduzco el

jores seres-en-el-mundo y seres para-los-seres-del-mundo. ¿Y si fuera esto la mundialización positiva? Y si la fotografía pudiera elevar los cuerpos políticos, al hacer cuerpos de sujetos y no cuerpos-objetos: hacer, a partir de ellos, imágenes bellas y rebeldes.

PREGUNTAS

Creación. ¿Y si los creadores de imágenes, los artistas y los pensadores pudieran ayudar a interrogar mejor a los cuerpos políticos?

Obra. ¿Y si los cuerpos políticos contemporáneos estuvieran más presentes en las obras, los objetos, las imágenes y los procesos?

Lenguaje. ¿Y si los cuerpos políticos fueran en principio los cuerpos-dichos y no los cuerpos-vistos? ¿Y si la política fuera en principio lenguaje? ¿Y cómo ver un cuerpo-dicho contemporáneo? ¿Y quién dice la política del cuerpo? ¿Y qué dice el cuerpo?

Sociedad. ¿Y si los cuerpos políticos fueran a la vez una cuestión para los artistas y los pensadores contemporáneos, una moda para los sujetos ingenuos y una peligrosa medida instaurada por una sociedad no solo de control, sino también de localización de los sujetos? ¿Y si el sujeto consumidor anticipara, *de hecho*, los cuerpos políticos del Leviatán político, económico e ideológico?

Derecho. ¿Y si los cuerpos políticos fueran sin embargo una necesidad radical para cada ser? ¿Y si fuera un derecho del hombre de cara a las representaciones étnicas, políticas, ideológicas y económicas y a los desplazamientos ordinarios y obligados, en la sociedad contemporánea de desplazamiento, más que de circulación, en la sociedad contemporánea, de deslocalización, más que de distribución?

Existencia. ¿Y si los cuerpos políticos debieran ser articulados a la vida extrema, que no quiere decir “vida violenta”, y ésta a la época del flujo, de lo fluido y de lo viral?

Acción. ¿Y si los cuerpos políticos debieran dejar los delirios de grandeza y actuar en un nivel minúsculo, pero efectivo? ¿Y si fueran una condición necesaria de una ética posible? ¿Y si obligaran a reinterpretar el contemporáneo *small is beautiful*² y el antiguo *Entre las cosas, unas dependen de nosotros, las otras no*, de Epicteto?

segundo término por “espera”.

² En inglés en el original. N de T.

Universal. ¿Y si los cuerpos políticos debieran ser también apertura a la humanidad en su universalidad y negación del comunitarismo tribal y gregario?

Mundo. ¿Y si los cuerpos políticos fueran la condición de posibilidad de una mundialización positiva, particularizante y enriquecedora, a diferencia de la globalización negativa, uniformadora y alienante? ¿Y si permitieran pasar de lo universal abstracto a lo universal concreto?

Teoría. ¿Y si los cuerpos políticos contemporáneos fueran el correlato de un sensible contemporáneo centrado sobre la intersubjetividad y el reconocimiento de la alteridad?

Epistemología. ¿Y si los cuerpos políticos contemporáneos fueran necesarios epistemológicamente no solamente para saber de dónde se habla y a cuál región de lo real se interroga sino, sobretudo, para entender las marcas, las remarques, y las demarcas de los otros, los especialistas claro, pero sobretudo las mujeres y los hombres sin cualidad ideológicamente valorizada?

Reflexión. ¿Y si los cuerpos políticos nos confrontaran a un *Es gibt*³ epistémico, ético y estético inevitable ante el cual no solo ser tomado en cuenta, sino, sobretudo, ser un punto de partida de la reflexión? ¿Y si este dar debiera ser entonces una condición de la creación? ¿Y si la primera etapa del pensar, del imaginar y del crear, consistiera en principio en construir de otro modo un nuevo cuerpo?

UNA REFLEXIÓN PLURAL E INTERNACIONAL

Todo ha comenzado en París el 20 y 21 de octubre de 2006: organicé el primer coloquio *Fotografía y cuerpos políticos*.

Pero la reflexión y la investigación hoy son *de hecho* internacionalizadas y mundializadas; también, muy rápidamente, los investigadores –filósofos, investigadores en ciencias humanas, teóricos, especialistas de la imagen, del cuerpo y/o de la política, artistas– me pidieron organizar con ellos otros coloquios con este título, *Fotografía y cuerpos políticos* en diferentes países: el segundo en Brasil, Santa María (22-23 de enero de 2007), el tercero en Hungría (12-13 de abril de 2007), el cuarto en Canadá (7-8 de mayo de 2007), el quinto en España (25-26 de octubre de 2007), el sexto en Eslovaquia (29 de

³ En alemán en el original. N de T.

noviembre de 2007), el séptimo en Argentina (17-18 de diciembre de 2007), el octavo en Brasil, Salvador de Bahía (16-28 de marzo de 2008), el noveno en Grecia (11 de abril de 2008), el décimo en Chile (10-11 de noviembre de 2009).

Se decidió, cada vez, publicar los libros a partir de cada coloquio. No tanto para producir “la” verdad, sino para dejar rastros que hicieran posible una vuelta reflexiva y crítica sobre estas representaciones diferentes del problema. Pero ¿es exactamente el mismo problema?

Han aparecido ya cinco libros: *Politiques de la photographie du corps. Photographie & corps politiques, 1*, France, Paris, Klincksieck, 2007, de Catherine Couanet, François Soulages y Marc Tamisier; *Fotografia es politikai test. Photographie & corps politiques, 2*, Hongrie, Budapest, Lettre Internationale, 69 szám, n° 69, 2008 nyár, été 2008, de Gabriella Csizsek, Gabriella Csozso, Julia Nyikos y François Soulages; *Imagem da Cidade e Corpo Politico. Photographie & corps politiques, 3*, Salvador, Brésil, Salvador, Cultura visual, 2008, de Ricardo Biriba, Alberto Olivieri y François Soulages; *Corps photographiques & corps politiques. Photographie & corps politiques, 4*, Canada, Chicoutimi, Protée, 2009, de Alexis Lussier y François Soulages; *Du Printemps de Prague à la Chute du Mur de Berlin. Photographie & corps politiques, 5*, Slovaquie, Paris, Klincksieck, 2009, de Gilles Rouet y François Soulages.

Otros cinco libros aparecerán a fines de 2010 y principios de 2011: *L’ambiguïté photographique. Photographie & corps politiques, 6*, Grèce, Paris, Klincksieck, 2011; *Imagens Críticas, Identidades em Crise. Photographie & corps politiques, 8*, Santa Maria, Brésil, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, 2010; *Photographie du pouvoir, Asie/Europe. Photographie & corps politiques, 8*, Espagne; *Photographie des corps & dictature. Photographie & corps politiques, 10*, Chili; y este libro, *Ausencia y presencia. Fotografia y cuerpos políticos, 7*.

El objetivo es doble: conocer otras interrogaciones, otras representaciones, otros puntos de vista sobre la problemática original y comprender cómo y por qué otras hipótesis relativas a estos problemas pueden ser manifestadas.

Ahora puede tener lugar una reflexión que haga un balance reflexivo y abierto sobre esta investigación internacional y sobre este ciclo internacional de coloquios internacionales.

En efecto, es importante no solo *entender las diferencias de puntos de vista sobre un mismo enunciado*, sino sobre todo comprender

por qué y cómo una interrogación crítica y *a posteriori* una problematización afirmativa, dependen en parte, en primer lugar, de la historia, de la geografía, de la cultura, de la vida política e ideológica, de la economía y de la riqueza/pobreza del lugar donde ellas son expuestas, luego, del tipo de institución que hace posible esta reflexión, después, del campo disciplinario que la dirige, en fin, de las historias y las personalidades de los que hablan: es necesario *actualizar las condiciones –culturales, institucionales, disciplinarias y personales– de posibilidad y de determinación de los puntos de vista* sobre esos problemas. Es necesario pensar *problemáticamente* y *genealógicamente* un problema.

PROBLEMAS

¿Por qué y cómo la fotografía transforma los cuerpos fotografiados y los cuerpos fotografiables, brevemente, los cuerpos de todos los seres humanos, en cuerpos políticos, a menudo a pesar de ellos? ¿Y cuáles son los efectos de esta transformación sobre los cuerpos, sobre la política y sobre la fotografía?

La fotografía es más que una aventura individual y privada; ella es también una práctica política y pública. Es lo que se juega en los usos de la fotografía (contemporánea) sin-arte y de la fotografía en el arte (contemporáneo), en sus producciones/creaciones, mediaciones/donaciones, comunicaciones/exposiciones y consumaciones/recepciones. La fotografía es, por tanto, habitada por esta doble tensión: a la vez política e individual, pública y privada, a la vez arte contemporáneo y sin-arte. Este doble “a la vez” caracteriza a la fotografía, sobre todo teniendo en cuenta que se articula a otros “a la vez” fotográficos: a la vez, el referente y el material fotográfico, a la vez, el “ha sido” y el “ha sido actuado”, a la vez, el acontecimiento pasado y las formas, a la vez, lo real y lo imaginario, a la vez, la traza y lo trazado, a la vez, lo irreversible y lo inacabable, etcétera. Habida cuenta de estos “a la vez”, es que con la fotografía los cuerpos son políticos, que los cuerpos y sus imágenes pueden ser interrogados, que la fotografía y la política se dialectizan, que la filosofía política y la estética se articulan.

La fotografía sin-arte y la fotografía en el arte producen esta politización y esta publicación de los cuerpos y sus imágenes. Y ello desde que la fotografía existe; pero, hoy, con otra fuerza, con otros medios, con otros peligros. Las fotos de desaparecidos de Argentina son ejem-

plares, la ausencia de fotos de cuerpos del 11 de septiembre de 2001 también: publicación, censura y política de la fotografía de los cuerpos.

Explorando y explotando la fotografía y sus dispositivos, los artistas (contemporáneos) trabajan estos problemas, estas tensiones y estos “a la vez” y proponen meditaciones y cuestionamientos esenciales sobre los cuerpos políticos y/porque fotográficos. Una de las cuestiones en juego es, por tanto, la libertad de los cuerpos, de sus imágenes y de sus representaciones y, correlativamente, el control, la vigilancia y el sometimiento del cuerpo político y social. En efecto, ¿por qué y cómo la fotografía puede ser utilizada como crítica del poder sobre los cuerpos políticos, tanto como herramienta de ese poder, cuanto como práctica interrogante del lugar de las artes, los cuerpos políticos, los cuerpos y las políticas?

Así el problema “¿Qué es la fotografía?” engendra los problemas “¿A quién pertenece un cuerpo?”, “¿Qué poder puede tener una imagen?”, “¿Qué hacer con la política?”, y “¿Cómo intervenir hablando del arte?”.

ESTÉTICA Y POLÍTICA

Esta reflexión plural sobre los cuerpos políticos en la fotografía permite interrogarse no solamente sobre el estatus de la imagen y de los cuerpos en diferentes países, sino también, más generalmente, sobre los lazos que pueden pensarse entre fotografía y política a partir de las imágenes de estas últimas. Por otro lado, ¿puede separarse un cuerpo real de sus imágenes reales y posibles y una imagen real de un cuerpo posible, a falta, a veces, de ser real?

El hecho de que la fotografía exista como arte y juegue un papel importante en el arte moderno y decisivo en el arte contemporáneo obliga entonces a profundizar las relaciones no solo entre arte y política, sino también entre estética y filosofía política. Pero la dupla conceptual “estética y política” debe ser aclarada, es decir, esclarecida. En efecto, la estética depende en principio de la teoría; la política, es decir lo político, de la práctica; esperaríamos más bien en un principio tener que trabajar sobre las duplas “estética y ciencia política”, es decir “estética y filosofía política”, y “arte y política”, los primeros dependen de la teoría, el último de la práctica. Ciertamente, hay lazos dialécticos entre la teoría y la práctica, eso va de suyo, aunque sea

ingenuo o sospechoso asimilar la teoría y la práctica, pues la teoría de las artes no es equivalente a su práctica –lo mismo ocurre con la política– y recíprocamente; lo mismo si, como ha dicho cierto marxismo althusseriano hace medio siglo, podemos hablar de práctica teórica y de teoría práctica.

Entonces, cuando asociamos estos dos conceptos –estética y política– en un mismo enunciado, ¿qué relaciones debemos interrogar? ¿Cómo pensar esas relaciones? ¿No entendemos que la estética debe cuestionar lo que supone, directamente o no, de la política en el arte o en una o muchas obras de arte? Esta tarea, en efecto, parece necesaria, pues no se puede pensar al arte poniendo entre paréntesis su dimensión, sus efectos, sus puestas en juego, sus causas, o sea sus presupuestos políticos.

LA LUCHA DE LOS CUERPOS

Cuando la problemática *Estética y política* se trabaja a partir de la fotografía⁴ de los cuerpos políticos, un malestar se manifiesta en cuanto a la realización misma de las fotos; en efecto, las condiciones actuales de realización de ciertas fotos fueron problema y pueden generar malestar en quienes las realizan, en quien las comunica y en quien las recibe. De este modo, las condiciones de realización de las fotos de tensiones políticas son ejemplares.

Pero ¿cuáles son las razones para tomar como objeto fotos de conflictos políticos, cuando nos interrogamos sobre lo estético? Hay principalmente cuatro: en primer lugar, las fotos de reportaje que son elegidas por la prensa lo son siempre por razones formales y, en último análisis, estéticas, en la medida en que, si numerosas fotos son realizadas a partir de un mismo objeto o de un mismo acontecimiento, las que son seleccionadas para ser publicadas lo son en función de criterios estéticos; ciertamente, es posible considerar como falibles estéticamente o peligrosos éticamente estos criterios que son a menudo ligados con una estética de la violencia o del shock –“el shock de las fotos” caro a *Paris Match*–; siempre los hechos están ahí: se manifiesta cierta estética, aún si puede engendrar un malestar. Lue-

⁴ Cf. *Politiques de la photographie de corps*, bajo la dirección de C. Couanet, F. Soulages y M. Tamisier, París, Klincksieck, 2007.

go, esas fotos quieren nutrir un gran todo, el todo de las imágenes o el mundo de las imágenes, compuesto de imágenes provenientes del sin-arte⁵; como al partir de esas fotos de conflictos, y de imágenes provenientes del arte, las fronteras entre estos dos mundos no están para nada cerradas, al punto que una interacción entre estos dos polos es fuerte y fecunda, eso también puede engendrar un malestar. Por otra parte, la historia del arte después de más de un siglo muestra que las fotos, como esas fotos de tensiones, pueden, con el tiempo y el cambio operado en sus modalidades de mostración y de recepción, pasar de la esfera del sin-arte a la del arte, lo que también puede engendrar malestar. En fin, la naturaleza del arte contemporáneo es la de interrogar y de jugar con los límites y esas diferencias de estatus y así, por ejemplo, hacer pasar esas fotos de cuerpos políticos hacia el campo del arte.

Es por tanto no solo legítimo, sino también necesario estudiar esas imágenes particulares para pensar las relaciones entre estética y política en cuanto a la fotografía. Sobre todo teniendo en cuenta que esas imágenes son políticas, pero no por las razones que se cree en un primer nivel de análisis: esas fotos son políticas, no tanto porque ellas muestren una tensión y que todo conflicto es político, sino por la manera en que ellas proponen mostrar esta contradicción política; son políticas no tanto por su objeto, cuanto por su estética; si el objeto es exhibido y, por ello, su imposición y sus modos son sospechosos, las modalidades utilizadas, conscientemente o no, para hacer las fotos no son mostradas sino que deben reconstruirse para comprender la imagen.

ESTÉTICAS 1 Y 2 Y POLÍTICAS 1 Y 2

Las palabras “estética” y “política” recubren entonces muchos sentidos diferentes, pero articulables entre ellos.

Para la *estética*, es necesario distinguir el *sentido 1*, la estética “espontánea” de las fotos –estética que habrá que revelar y pasar

⁵ Calificamos de “sin-arte” una realidad o una cosa que se realiza sin proyecto, ni voluntad artística. Cf. F. Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

bajo las bifurcaciones de la crítica-, del *sentido 2*, la estética prevista como interrogación sobre el arte y las obras.

Para la *política*, es necesario distinguir *el sentido 1*, como el aspecto automáticamente político de una foto en la medida en que está marcada por una política, conocida o no del fotógrafo, sea el reflejo o el producto indirecto o no, del *sentido 2*, como una característica principal de la marcha estética que consiste en descryptar las imágenes y, entre otras cosas, revelar las influencias políticas.

Así, la estética espontánea de las fotos –sentido 1– es por tanto política en el sentido 1; la política en el sentido 1 segrega entonces una estética en el sentido 1. Por el contrario, el descifrado de las fotos señala la estética en el sentido 2 que, entonces, tiene una dimensión política en sentido 2; de cara a tales fotos y tal vez de cara a todo objeto, la estética en sentido 2 se siente en el deber de ser política en el sentido 2. Las fotos son entonces políticas en el sentido 1, pero pueden ser políticas en el sentido 2 cuando son críticas o suscitan un enfoque crítico (a partir) de sí mismas, como en el caso de las fotos de Gattinoni⁶; entonces, su estética no es espontánea, sentido 1, sino reflexiva y crítica, sentido 2, y por tanto política, sentido 2. Hay así dos momentos totalmente diferentes donde se ligan estética y política: sea en una inmediatez pasiva, en una espontaneidad condicionada –sentido 1–, sea en una meditación activa, en una crítica reflexiva –sentido 2–. Pasar del sentido 1 al sentido 2, es pasar de una situación a su toma de conciencia bajo la modalidad primero del malestar, luego de su liberación razonada. La crítica juega entonces un papel fundamental: “La crítica [explica bien Suzanne Bachelard]⁷, tiene por término el retorno a las cosas mismas, de manera que vemos en el contacto con las cosas mismas si es efectivamente como nosotros lo pensamos”.

Es este trabajo estético 2 y político 2 el que se realizó, de octubre de 2006 a abril de 2008, en un ciclo internacional de coloquios internacionales que permitieron reflexionar –cada coloquio a su manera, cada investigador con su método y su punto de vista– sobre la problemática que articulan estética 1 y 2 y política 1 y 2, “Fotografía y cuerpos políticos”.

Brevemente, “¿Cómo articular estética 2 y política 2 para criticar los lazos ideológicos entre estética 1 y política 1?”

⁶ *Ibidem*, capítulo 8.

⁷ S. Bachelard, *La lógica de Husserl*, París, PUF, 1957, p. 131.

Se trata de los cuerpos políticos y en consecuencia de los cuerpos privados particulares, singulares, personales, lo que no es una cuestión menor, ya que todos tenemos un cuerpo, todos somos cuerpos.

ESTE LIBRO

Estas cuestiones fueron consideradas en el coloquio de La Plata, especialmente con las intervenciones de Silvia Solas: “La fotografía como epitafio”, Jessica Valladares: “Visualidad y Representación de Cuerpos Femeninos”, María de los A. de Rueda: “Inscripciones de cuerpos y lugares. Memorias de lo visual, de lo artístico”, Alejandra Mailhe: “¿Cuerpos sólidos para una nación naciente? Fotografía y pintura en la representación de los sectores populares en el Brasil de entresiglos”⁸, María Isabel de Gracia: “Memoria corporal. El cuerpo como reducto de la memoria y también como potencia y capacidad creadora. Trabajo fotográfico en una cárcel de mujeres”, Silvia Schwarzböck: “Las imágenes y lo explícito”, Helen Zout: “Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar en Argentina 1976-1983”, y de mí mismo con “La imagen: entre la ética y la política”.

Este libro intenta devolver la vida a este cuestionamiento plural.

François Soulages
La Plata/París

⁸ Debido al tiempo transcurrido entre el Coloquio y ésta, su edición en papel, el texto que Alejandra Mailhe presentó en ese encuentro (editado ya en otro volumen), no es el mismo que reproducimos aquí, aunque se inscribe en la misma temática. N de T.

La imagen, entre la ética y la política*

François Soulages

La fotografía del cuerpo no es neutra: a menudo se articula –voluntariamente o no– con una política que por un lado tiene sus objetivos propios, su ideología y su funcionamiento específico y que, por otro lado, puede explotar esa fotografía al extremo de convertir esos cuerpos de hombres en cuerpos políticos.

¿Qué sucede con las políticas de la fotografía del cuerpo? ¿Cuáles son las modalidades, cuáles son los presupuestos y qué es lo que está en juego? Tales son las cuestiones que confronta esta interrogación, que podríamos enunciar el hilo conductor de nuestra investigación por la fórmula problemática, *Fotografía y cuerpos políticos*. Pero, ¿cómo puede entenderse esto? Es lo que vamos a examinar teniendo en mente la realidad de la Argentina y en particular la doble noción ausencia y presencia. En primer lugar expondremos *la problemática* que sustenta la reflexión general sobre dicho tema. Luego analizaremos *lo que está en juego en las fotos de Abou Ghraib* y que fue una de las causas de este movimiento reflexivo. A continuación interrogaremos *al cuerpo contemporáneo y sus imágenes*. Después comprenderemos que están en juego *la alteridad y el arte*. Finalmente indicaremos cuáles son las modalidades según las cuales se puede llevar adelante una reflexión plural sobre estos problemas.

En principio, parece que se impone un problema mayor: la imagen.

*Traducción del original en francés, Silvia Solas.

FOTOGRAFÍA Y CUERPOS POLÍTICOS

¿Por qué y cómo la fotografía transforma a los cuerpos fotografiados y a los cuerpos fotografiables, es decir, los cuerpos de todos los seres humanos, en cuerpos políticos, a menudo a pesar de ellos? Y, ¿cuáles son los efectos de dicha transformación sobre los cuerpos, sobre la política y sobre la fotografía?

La fotografía no es una aventura individual, privada e íntima: señala también una práctica política, pública y éxtima. Es aquello que se pone en juego en los usos de la fotografía (contemporánea) sin-arte y de la fotografía en el arte (contemporáneo), en sus producciones/creaciones, mediatizaciones/entregas, comunicaciones/exposiciones, y consumaciones/recepciones.

La fotografía está sujeta a esta doble tensión: a la vez política e individual, pública y privada, íntima y éxtima, a la vez arte contemporáneo y sin-arte. Lo que caracteriza a la fotografía es este doble “a la vez”, más todavía, ya que se articula con otros “a la vez” fotográficos: a la vez el referente y el material fotográfico, a la vez el “eso ha sido” y el “eso ha sido actuado”, a la vez el acontecimiento pasado y las formas, a la vez lo real y lo imaginario, a la vez el rastro y lo rastreado, a la vez lo irreversible y lo inagotable, etcétera.

Debido a estos “a la vez” de la fotografía, los cuerpos son políticos, los cuerpos y sus imágenes pueden ser interrogados, la fotografía y la política se dialectizan, la filosofía política y la estética se articulan.

La fotografía sin-arte y la fotografía en el arte producen esta politización y esta publicación de los cuerpos y de sus imágenes. Y eso, desde que la fotografía existe; pero hoy con otra fuerza, con otros medios, con otros peligros.

Las fotos de Abou Ghraib en Irak son ejemplo de ello, la ausencia de fotos de cuerpos del 11 de septiembre de 2001, también: publicación, censura y política de la fotografía de los cuerpos. Esto se manifiesta también en *todos* los conflictos del mundo y el peligro acecha a *todos* los protagonistas de *todos* los conflictos; Abou Ghraib no es más que un ejemplo más reciente, más visible y más paradigmático.

Al explorar y al explotar la fotografía y sus dispositivos, los artistas (contemporáneos) trabajan esos problemas, esas tensiones y esos “a la vez” y proponen meditaciones y cuestionamientos esenciales sobre los cuerpos políticos y/porque fotográficos.

Uno de los aspectos que están en juego es, pues, la libertad de los cuerpos, de sus imágenes y de sus representaciones y, correlati-

vamente, el control, la vigilancia y la dependencia del cuerpo político y social.

En efecto, ¿por qué y cómo puede ser utilizada la fotografía a veces como crítica del poder sobre los cuerpos políticos, a veces como instrumento de ese poder, a veces como práctica que interroga desde el lugar del arte a los cuerpos políticos, los cuerpos y los políticos?

De este modo, el problema “¿Qué es la fotografía?” engendra los problemas: “¿a quién pertenece un cuerpo?”, “¿qué poder puede tener una imagen?”, “¿qué hacer con la política?” y “¿cómo intervenir si se parte del arte?”

ABOU GHRAIB

10 de mayo de 2004: el semanario norteamericano *The New Yorker* publicaba fotos de torturas perpetradas por soldados norteamericanos en la prisión de Abou Ghraib en Irak. Esas fotos mostraban escenas tan degradantes y humillantes que nos obligaban a poner en marcha una interrogación y una reflexión al principio sobre ellas mismas, luego, en forma más general, sobre la fotografía y los cuerpos políticos: en efecto, ellas ponían en imagen a la vez, por un lado, la violencia, la guerra, la sumisión, la sexualidad y, por otra parte, el espectáculo, la puesta en escena, el enigma, la manipulación.

Las Fotos De Abou Ghraib

Las fotos tomadas por militares americanos de prisioneros humillados y torturados en la prisión de Abou Ghraib escandalizaron a todo el mundo. ¿Por qué razón? Y, ¿qué consecuencias podemos inferir?

Esas fotos revelaban no solamente que ese ejército empleaba la tortura en Irak, sino sobre todo que, en ciertos casos, algunos soldados la ponían en escena, en espectáculo, en imagen. ¿Esto era nuevo? En cierto sentido no, ya que la tortura existe desde hace milenios. En otro sentido sí, ya que no solamente la tortura era fotografiada por sus actores, sino, sobre todo, por primera vez, tales fotos eran difundidas por la red y en la red. Este último punto es importante; aclarámoslo.

En efecto, la novedad de esas fotos es triple. En primer lugar, se trata de fotos que se muestran desde un principio como prueba de

la tortura, no para denunciarla, sino para reírse de la misma y para hacer reír a los amigos del fotógrafo torturador; funciona según la lógica barthesiana del “eso fue”, es decir, tal vez, del “eso fue actuado” (Soulages, 2005): la pregunta planteada por el *New York Times* del 11 de marzo del 2006 acerca de si Ali Shalal Qaissi, el prisionero de Abou Ghraib, era o no un verdadero prisionero es un signo de ello; ¿podemos estar completamente seguros de la veracidad total del testimonio producido por esas fotos? No importa tanto la respuesta a esta pregunta como la existencia de la pregunta misma, de esa duda, de esa sospecha. En segundo lugar, esas fotos circulaban en forma privada a través de la red y en la red. En tercer lugar, es así que las fotos fueron conocidas públicamente; por un efecto posible de Internet, esas imágenes cambiaban de estatus, se deslizaban del terreno privado al terreno público y político.

¿Cuál de estas tres características es la más importante? Ciertamente no la primera, y esto por dos razones: por un lado el “eso ha sido” siempre puede reemplazarse por un “eso ha sido actuado”; la foto trucada existe y siempre es una posibilidad respecto de cualquier foto; por otro lado, con anterioridad debieron haberse presentado fotos en tanto que fotos de tortura, así como en un contrato hay que proporcionar pruebas de la muerte efectiva, de la misma forma que en una toma de rehenes se proporcionan “pruebas” –como la foto de Aldo Moro– al igual que conocemos sobre las masacres en Egipto que datan de cuatro mil años a partir de los monumentos con miles de manos cortadas. A pesar de ello advertimos que, si bien el hombre es un ser de huellas, luego de cometer el horror, trata no obstante de hacer desaparecer las huellas habida cuenta de su superyó o de su pragmatismo hipócrita; igualmente trabajar con y sobre esas huellas no es antropológicamente neutro; y por ello la fotografía, que es una técnica de la huella, puede ser convocada; y por ello la fotografía que es un arte de la huella debe ser convocada.

Así, ciertamente, el hecho de que esas fotos sean la huella y la prueba de las torturas infringidas en Abou Ghraib es importante, pero lo más decisivo, nuevo y radical, lo que constituye una ruptura no es eso: aquello que distingue a las fotos de Abou Ghraib es en primer lugar su publicación y su circulación en la red. Sin la red, las fotos mismas no habrían tenido la misma recepción, los mismos efectos, el mismo impacto. Con la red, adviene algo nuevo para la fotografía y correlativamente para los cuerpos: los cuerpos son definitivamente

públicos y políticos, al menos sus imágenes; pero cuando se afecta la imagen del cuerpo, también se alcanza y se transforma al cuerpo.

Evidentemente, esas fotos son fotos digitales que explotan –en vez de explorar– las posibilidades de la digitalización y, por ello, están condicionadas por dichas posibilidades. Así, con el aparato digital, el fotógrafo puede mirar la imagen de la foto tomada unos instantes después de haberla tomado. Esto refuerza la tendencia posible de la fotografía a ser una puesta en escena y a funcionar bajo el modo de la pareja ambigua “esto ha sido”/“esto ha sido actuado”. Así, las escenas fotografiadas en Abou Ghraib son doblemente escenas de tortura: en primer lugar hubo tortura, luego hubo una puesta en escena de esa escena de tortura; luego la puesta en escena y la representación del horror y del sufrimiento producen un sufrimiento peor, habida cuenta de la alienación que ella multiplica. Lo peor de esas fotos es que no se trata de fotos robadas, sino de fotos buscadas.

Con la digitalización y el equipo digital, esas fotos caen en el ámbito de otra lógica y obedecen a otro paradigma del cual se pueden volver a mencionar cuatro duplas conceptuales constitutivas: *imagen/realidad*, *flujo/fijeza*, *juego/cuerpo*, *circulación/política*.

Imagen/realidad: con el equipo digital, el fotógrafo mira más la pantalla de la cámara que la realidad a través de la cámara. Ciertamente, sabemos que nunca tenemos una relación inmediata con la realidad, que siempre estamos, de hecho, más o menos equipados –técnica y culturalmente– frente a la realidad y que, si la noción de realidad puede tener un sentido, es para designar a la realidad fenoménica. Sin embargo, enfocar una pantalla o enfocar la realidad (incluso a partir de una cámara) son dos actos fundamentalmente diferentes: si el segundo ancla al sujeto en la realidad y en una relación implicada existencialmente en esa realidad, por el contrario el primero corre el riesgo de desarrollar el potencial de desrealización: la realidad se volvería entonces imagen y el otro perdería su humanidad semejante a la mía; la imagen del rostro impide el análisis levinasiano acerca del rostro: con la imagen, el otro puede convertirse en otra cosa; el infierno –y la tortura de Abou Ghraib era el infierno–, es entonces yo frente a otro por la mediación de la imagen, ya que ese “frente a” no es un frente a frente habitado por una reciprocidad e intersubjetividad posibles: el otro es negado en su yoidad comparable a la mía y fundante de la mía y entonces, en su humanidad igualmente comparable a la mía e igualmente fundante de la mía; en última instancia yo no soy más ni yo, ni humano. La inmersión en la imagen y la sobreinversión en

la imagen pueden producir una desinversión y una desrealización en relación con la realidad. Las fotos de Abou Ghraib recogen ese funcionamiento. Por otro lado, como el fotógrafo puede hacer una cantidad indefinida de imágenes con la cámara digital, pasa de la gravedad a la gratuidad: la realidad no tiene más carne, la muerte ya no existe; el fotógrafo puede entonces estar en el acto fotográfico, gratuito en el sentido gideano, y ya no más en la realidad, en la realidad de la relación con el otro, en la apertura hacia y la recepción de la gravedad del prójimo.

Flujo/fijeza: con el empleo de cámaras fotográficas digitales, el tiempo no es más portador de lo uno sino de lo múltiple. La lógica no es más aquella de lo estable o del ser, sino la de lo inestable y del devenir. La imagen no remite más al orden real del tiempo, sino a las posibles curvas del tiempo. La fotografía no es más de la cosa ni del ser, sino del flujo. Las fotos de Abou Ghraib recogen esta imposición del flujo: el sufrimiento del cuerpo torturado no se capta entonces como radical y definitivo, no es identificable con la sensibilidad del fotógrafo torturador.

Juego/cuerpo: el acto fotográfico remite a un juego, renovable sin cesar; no hay límite, ni agotamiento, ni muerte, ya que lo virtual reemplaza al cuerpo y a la encarnación; la fotografía está en la autenticidad del instante que no remite a ningún tiempo fundador y a ningún ser encarnado en la historia, a ninguna otra cosa que no sea ella misma; pasamos de la historia como realidad y cuerpo de los hombres a la historia como ficción y juego de la fotografía. Así, ya no hay más cuerpo sino imagen, juego entre y con las imágenes.

Circulación/política: la imagen fotográfica ya no tiene un valor en función a la vez de su unidad y de su articulación con otras imágenes –siendo esta articulación política, en la medida en que permite formar un cuerpo de imágenes por el cual la interdependencia de los elementos se abre sobre el problema del sentido de esas imágenes frente a una realidad a la vez pasada y futura–. La imagen fotográfica es entonces uno de los instantes-imágenes del flujo de imágenes. Y esta imagen está hecha para circular a través de y en la red y para ser realizada por quien la recibe. Quien mira y aprecia esa imagen realiza esa imagen; realizador novel es, se complace siendo, en el caso de las fotos de Abou Ghraib, cómplice, y como director de esas imágenes, además, él puede, a su vez, hacer circular esas imágenes. Este cambio total en la recepción, en la circulación, en la comunicación de imágenes políticas metamorfosea la naturaleza misma de la imagen foto-

gráfica: esta última obedece a un nuevo paradigma en red y rizoma de la imagen, una nueva política de la imagen. La imagen es entonces de otro modo *politikon*, en el sentido en que Aristóteles pensaba al hombre como *zoon politikon*: con la digitalización, la imagen fotográfica en potencia (y a menudo en acto), ya no puede ser aislada y autónoma, en la medida en que está en la producción y la circulación rizomáticas. Dicha circulación de imágenes transforma las imágenes; ya no son más imágenes aisladas, sino imágenes que integran flujos que agregan imágenes en red. Esto plantea de otro modo el problema político (de la imagen [fotográfica]), teniendo en cuenta en particular el pasaje de lo privado a lo público. Las fotos de Abou Ghraib circularon en la red porque eran digitales; y también –en cierta medida– fueron conocidas y luego condenadas porque circularon; entonces ese pasaje de lo privado a lo público –no solamente su circulación en flujo sino también su publicación– es lo que transformó lo dado por y de esas fotos.

Los cuerpos de Abou Ghraib

Pierre Vidal-Naquet nos confirmaba en un *Diálogo* (Soulages, Vidal-Naquet, 2006) dos meses antes de morir que su trabajo comprometido contra la tortura en Argelia era un trabajo de historiador y de detective: partía de indicios para formular hipótesis y tratar de entender lo que había sucedido con los cuerpos (torturados y asesinados); pero no contaba ni con cuerpos ni con fotos de cuerpos para comenzar y sostener su investigación. Con esas fotos, las cosas son totalmente diferentes; los cuerpos se vuelven totalmente diferentes; en efecto, con esas fotos, los cuerpos se metamorfosean, se metamorfosean cuatro veces:

Los cuerpos se transforman en *imágenes*. Al precio de que el sufrimiento engendrado por un cuerpo tal particular se vive más como una imagen (de sufrimiento) que como una realidad.

Los cuerpos se transforman en *digitales*. Al punto de que la alteridad y la particularidad de todo cuerpo no constituyen más un problema ontológico y/o existencial, sino que son aprehendidas como desvíos significativos en relación con una norma.

Los cuerpos se transforman en *mediáticos*. A pesar de que, por la universalización de los medios de comunicación, los mismos invaden el espacio mental y físico de los realizadores de Internet, luego el de

los consumidores de medios de comunicación fuertes, como la televisión y la prensa. Poco a poco se impone una simplificación y se deja creer que se da una inmediatez entre el realizador-consumidor y la imagen del cuerpo que no es más una imagen cuestionada, una imagen en crisis, una imagen problemática, sino una imagen simplista de un cuerpo pixelizado.

Los cuerpos se transforman en *políticos*. En vez de ser actores de lo político, son elementos de la representación política. Los hombres son así desposeídos de su propio cuerpo: en efecto, ¿cómo podrían reconocer su propio cuerpo en la puesta en escena fotográfica de su propio cuerpo? Por otro lado ¿son esos sus propios cuerpos o las imágenes de esos cuerpos? Se trata de imágenes compartidas y que nos incitan a consumir sin moderación. El prisionero se queda solo con su cuerpo degradado por los golpes y las imágenes. Ahora bien, nuestro cuerpo es en primer lugar aquello que debería unirnos al prójimo. El resultado es terrible: cuerpo desposeído, autonomía perdida, atomización de los sujetos reducidos a no ser más que imágenes.

Los contemporáneos de Abou Ghraib

Al ver las fotos de Abou Ghraib, –tal vez para evitar ser afectados por su violencia degradante– es posible compararlas con fotos que un artista contemporáneo podría haber armado; una recepción imprudente o audaz podría en efecto confundir las puestas en escena, los travestismos, las máscaras y túnicas negras, los juegos de personajes, los juegos de formas y de luces: la distinción podría no ser evidente. Igualmente la repetición automática continua de las imágenes del 11 de septiembre de 2001 podía no solo engendrar un esteticismo sospechoso, sino además ser confundida con una representación a escala mundial: imágenes de la universalización, universalización de las imágenes.

¿Es esto una sorpresa? No, ya que desde que hay un arte, desde que existe el hombre, hay no solamente juego y juego con la violencia, y en el mejor de los casos con la *catharsis* –no siendo el caso aquí– sino que también hay posibilidad de *mimesis*. La *mimesis* es doble: por un lado *mimesis* artísticas de situaciones violentas, como, por ejemplo, de escenas de humillación y de tortura; por otra parte *mimesis* por parte de los fotógrafos amateurs –¿amateurs de qué?, ese es

el problema-, de puestas en escena reales o de escenas reales o imaginadas. La existencia de estos dos tipos de *mimesis*, la tensión que puede plantearse entre ambas, la ambigüedad entre la *mimesis* de una puesta en escena y aquella de una escena, todo ello complejiza el problema y desdibuja las fronteras netas entre real e imaginario, realidad y juego, cuerpo e imagen, al punto de transformar su recepción y sus receptores. De hecho, la *mimesis* es generalizada y circulatoria. Por otra parte, es más de origen antropológico y social que de origen artístico: los torturadores juegan a ser torturadores a partir de imágenes mediáticas, fotográficas y cinematográficas de la tortura –lo que no solamente no les impide ser, sino que por el contrario, favorece su funcionamiento como torturadores por identificación con imágenes lúdicas, desrealizantes y en ningún caso críticas-. Por su parte, pero de otro modo, con otras posturas y con otros proyectos, los artistas pueden trabajar con esos conjuntos y flujos de imágenes, pero para explorarlas, explotarlas con otros fines, interrogarlas y elaborar imágenes en crisis y en crítica.

Así, hombre común y artista pueden trabajar a partir de un mismo fondo imaginario de imágenes donde se mezclan realidad, representación, ficción –sin distinciones netas y precisas-. Cada uno fotografía o trabaja la fotografía a partir de ese fondo confuso y plural, pero las conductas del torturador no obedecen a la misma lógica que las del artista, porque no están en la misma situación, no tienen el mismo fin, no tienen la misma relación con la imagen y con la fotografía, no tienen la misma vida, no tienen la misma relación con el cuerpo del otro. Están en mundos diferentes, pero que no están herméticamente separados; eso es ser contemporáneo. “Nada de lo que es humano me es extraño”, decían ya en la antigüedad, fundando de ese modo la humanidad por encima de las diferencias y comunidades, indicando así que toda actividad humana –incluso la del torturador, especialmente la del torturador– me concierne, no tanto porque puede perjudicarme, sino sobre todo porque él es mi semejante. Es por eso que las fotos de Abou Ghraib deben afectar a todo hombre, porque afectan a toda la fotografía; el problema es político porque está en juego el hombre: *zoon politikon* universal y mundializado; la política es cosmopolítica y geopolítica; la fotografía es geofotográfica. Por ello nuestros cuerpos son contemporáneos de los cuerpos humillados por los torturadores (y sus fotos) y de los cuerpos puestos en imagen por los artistas. Por ello nuestros cuerpos son mundializados, políticos, mediáticos, digi-

tales –al menos en potencia–; es por ello que nuestros cuerpos son también imágenes.

Por eso el arte –y precisamente el arte contemporáneo para el cual el documento tiene un lugar tan importante, y que invita a recibir de otra forma los objetos de arte y a pasar de la contemplación al examen sensible y conceptual– puede permitirnos ver y pensar de otro modo y más profundamente esas fotos odiosas de los torturadores. Esto no significa que la aproximación por parte del arte moderno o clásico sea inútil y obsoleta: el arte contemporáneo propone un paradigma más dentro de aquello que todavía se denomina arte; solo los creyentes y los ingenuos –adherentes o adversarios del arte contemporáneo– se ilusionan y creen todavía que el arte contemporáneo debe “hacer tabla rasa con el pasado...”.

En síntesis, por medio del arte (contemporáneo) podemos interrogarnos todavía más y de otro modo sobre el cuerpo contemporáneo.

LA ÉTICA Y LA POLÍTICA

La mostración de las imágenes

Mostrar al cuerpo a través de la fotografía no es ni política, ni estética, ni ideológicamente neutral. Más aún, ya que se realiza en un campo atravesado por el problema antiguo de la posibilidad y de la legitimidad de su representación, problema ligado a la cuestión práctica de la presentación del cuerpo o de su ocultamiento/desvelamiento –siendo que este campo está contaminado por ideologías degradantes y reaccionarias–. Hablar del cuerpo y de la fotografía, es entonces interrogar al arte y a lo político, pero también a la ideología. Y este ayer es hoy. Por ello la fotografía de prensa es un tema capital: está en el entrecruzamiento de cinco explotaciones posibles: explotación ideológica, explotación política, explotación mediática, explotación documental, explotación artística –particularmente en el reciclaje del documento en el arte contemporáneo–.

Pero la fotografía de prensa corre los riesgos de producir más íconos, sentimentalismo e ideología que imágenes, interrogación y reflexión: foto del cuerpo de la pequeña vietnamita quemada por el napalm (Nick Ut, 1972), foto del cuerpo del manifestante deteniendo una columna de tanques en la Plaza Tien an men (Charlie Cole,

1989), foto del cuerpo de la mujer deshecha luego de las masacres de Argelia (Hocine, 1997). El peligro es pues triple: por su circulación múltiple, esas fotos trascienden al evento que le sucede a ese cuerpo y a los cuerpos, corren el riesgo de borrar la historia y la política; producen una mitología que hunde al observador en un humanismo que Barthes criticaba hace ya medio siglo; son autocelebraciones de formas y de sentimientos estereotipados más que herramientas de interrogación crítica u obras exigentes, como puede ser la obra de Sophie Restelhueber *Eleven blow ups* que apunta a la guerra sin mostrar ni los efectos reales, ni cuerpo alguno. Si no se supera este triple peligro, la fotografía de prensa corre el riesgo entonces de ajustarse ingenuamente a “la” realidad: por ello, cuando no se interroga (lo suficiente) acerca de su relación con las realidades y entonces, a la vez, no se interroga (lo suficiente) sobre el problema de sus representaciones y el de las formas y materiales de la fotografía, solo puede ser decepcionante.

Por el contrario, puede resultar interesante un enfoque diferente y un uso diferente de la fotografía de prensa. Tomemos como ejemplo el trabajo realizado por Hartwig Fischer en 2005 en el Museo de Bellas Artes de Basilea para la exposición *Covering the Real*: permite recibir de otra manera –y de forma positiva– fotos (de cuerpos) provenientes de la prensa. Así, las fotos proyectadas en ocasión de esa exposición provenían de la Agencia Keystone de Zurich: al lado de las obras de 24 artistas que hacían referencia a la actualidad –desde los años 1960 con Andy Warhol a 2005 con Wolfand Tillmans–, se proyectaban sobre una gran pantalla las fotos que llegaban simultáneamente a la Agencia; el espectador podía así confrontar los diferentes tipos de imágenes de cuerpos, particularmente cuando, el 7 de julio de 2005, se proyectaron las fotos de los atentados sucedidos en Londres, y esto algunos minutos después de los atentados. Esta puesta en paralelo, esta confrontación, esta interpelación recíproca y dialéctica de imágenes musealizadas de cuerpos y de fotos sin-arte de cuerpos daban a las primeras y a las segundas una dimensión notable a causa de sus condiciones específicas de recepción y hundían al receptor en una problemática y una recepción que son más del tipo de trabajo que un Godard puede hacer con imágenes de orígenes diferentes: “la verdad de la imagen fotográfica [escribe el cineasta] es en primer lugar la verdad de la leyenda que uno le cuelgue”; ¿leyenda dorada o bien deber de lectura-leyenda? ¿(Qué) debemos leer (en) una fotografía (de cuerpos)? La respuesta es política: política de los cuerpos, política

de las fotografías, política de las artes. Políticas complejas, ya que los cuerpos, las fotos y las artes son plurales.

El pensamiento de las imágenes

Lo que caracteriza al cuerpo contemporáneo es que está en relación con cuerpos contemporáneos que no podrían ser más diferentes de él; y la fotografía interroga esas politizaciones del cuerpo:

cuerpo de la barbarie, fruto del encarcelamiento, del envío a campos de concentración, de la tortura, de la masacre y/o del horror,

cuerpo marcado, tatuado, herido, mutilado por un poder y un cuerpo social que quieren dejar para siempre su marca y someter a una totalidad,

cuerpo cultural yendo del cuerpo totalmente cubierto al cuerpo totalmente desnudado públicamente,

cuerpo histórico y social que revela una época, una cultura, una pertenencia social, un desgaste, una edad, un sexo, un color, una salud, un estado pasajero,

cuerpo publicitario donde la imagen reemplaza a la realidad al extremo de producir carencia frente a toda realidad,

cuerpo mediático: el cuerpo y sus imágenes son mostrados, descritos, exhibidos, oscilando entre una liberación y una revelación personales por un lado, y por otro lado una mercantilización y una reificación universalizadoras; ese cuerpo cuya imagen se muestra y vende tanto mejor la imagen y la foto cuanto más indica violencia, sufrimiento y muerte,

cuerpo vestido, puesto a la moda por obra de las industrias de la moda y del lujo, es decir por las industrias culturales de moda,

cuerpo deportista, sea el del individuo común o el del deportista de alto nivel; en los dos casos, pero según modalidades diferentes, el cuerpo es el objeto presionado por las industrias del deporte, comerciales y médicas: cuerpo mecánico, programado, drogado,

cuerpo conservado por las industrias y las técnicas de (re)entrenamiento y mantenimiento,

cuerpo objeto de los cuidados cosméticos de una estilista o de un experto en rostros, cuerpo transformado por la cirugía estética, cuerpo embellecido, arreglado, rejuvenecido, según las normas,

cuerpo a cargo de un sujeto, cuerpo marcado y reivindicado por ese sujeto,

cuerpo (sobre o sub) alimentado por las industrias alimentarias, cuerpo sexual, vivido en su intimidad y en su actividad (semi)pública en forma completamente diferente en Occidente desde los últimos años –la sexualidad, el erotismo y la pornografía transformaron el cuerpo tanto como ellos mismos se han transformado–,

cuerpo medicalizado, sujeto a la aparatología, cuidado, sanado por una medicina que a menudo depende más de la industria que del arte o de la técnica artesanal, tanto más cuanto más ligada está a la industria farmacéutica,

cuerpo muerto, oculto o exhibido, donado a la patria o a la ciencia, enterrado o cremado, objeto de rezos u olvidado.

En síntesis, el cuerpo contemporáneo está industrializado y universalizado, puesto en imagen y político.

Todos pueden constatar esto, los científicos y los filósofos pueden profundizarlo, dialectizarlo y pensarlo; los artistas se lo apropian para trabajar de otra forma sus relaciones con los cuerpos, con sus imágenes y con sus representaciones, sean del orden que fueren: la fotografía, las artes plásticas, el cine, las artes digitales, la danza, las *performances*, el body-art, la literatura, etcétera..., todas estas artes abordan hoy al cuerpo y a sus imágenes de otra manera, se comportan de otra manera con y sobre los cuerpos y sus representaciones, crean de otra forma a partir del cuerpo y sus imágenes.

Es necesario plantear a la vez que lo real del cuerpo no puede darse por medio de la imagen y que el problema de la realidad del cuerpo y la relación que uno puede tener con el mismo no pueden ocultarse; también es necesario saber que la imagen del cuerpo es a la vez producida por las industrias (políticas) del cuerpo e interrogada por las artes del cuerpo.

La crítica de las imágenes

Estas fotografías y, correlativamente, esos pensamientos y esas artes que se confrontan con los cuerpos políticos no pueden eludir un posicionamiento frente al cuerpo guerrero; Walter Benjamin lo había comprendido bien, y escribió en la última sección de la primera versión de *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*: “Todos los esfuerzos por estetizar a la política culminan en un solo punto. Ese punto es la guerra” (Benjamin, 2000: 111). Esto era cierto durante el período de entre guerras con el futurismo; es cierto hoy con

las imágenes mediáticas de las guerras y con las ideologías político-mediáticas que presuponen, ideologías que aman la guerra o mejor, sobre todo, que quieren que se ame a la guerra. El cuerpo guerrero está en el corazón de ese dispositivo de imágenes políticas, tanto más cuanto que, por una parte, las fotos del mismo son numerosas, apremiantes y modelizantes y que, por otra parte, está el ídolo digital por excelencia de los video-juegos.

Pero Benjamin continúa su reflexión en el mismo párrafo con una larga cita del manifiesto innoble de Marinetti sobre la guerra de Etiopía que debemos releer y comprender, en tanto los propósitos son a la vez atroces y esclarecedores de la situación de nuestro tiempo sobre el cuerpo guerrero, por ende, sobre el cuerpo político en general:

Nosotros los otros futuristas nos elevamos contra la afirmación de que la guerra no es estética. [...] La guerra es bella, ya que, gracias a las máscaras de gas, a los aterradores megáfonos, a los lanza llamas y a los pequeños tanques, ella funda la supremacía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque realiza por vez primera el sueño de un cuerpo humano metálico. La guerra es bella, pues enriquece un prado en flor con flameantes orquídeas de ametralladoras. La guerra es bella, porque junta, para hacer una sinfonía, los tiros de fusiles, los cañonazos, los altos en los tiros, los perfumes y los olores de la descomposición. La guerra es bella, porque ella crea nuevas arquitecturas como las de los grandes carros, de escuadras aéreas con formas geométricas, de espirales de humaredas ascendiendo desde las ciudades incendiadas. (Benjamin, 2000: 111-12)

Para Marinetti la guerra es bella y por ende el cuerpo guerrero es bello: ese cuerpo no es más el del otro, el del hombre con un rostro caro a Lévinas, es un cuerpo-máquina munido de una máscara de gas –y sabemos cuántos millones de hombres fueron gaseados durante la Primera Guerra Mundial, cuántas decenas de millones de hombres murieron desde hace un siglo y hasta hoy en día –pertrechados con armas terroríficas–; incluso si Marinetti habla de terror no es a propósito de las armas, sino, y esto es significativo, ¡a propósito de los megáfonos! Con la guerra, todo se metamorfosea: el cuerpo es entonces la continuación de la máquina guerrera, se anuncia la sinfonía de *Apocalypsis Now*. “He aquí la estetización de la política que practica el fascismo” concluye Benjamin, esperando “una politización del arte” (Benjamin, 2000: 113).

El cuerpo guerrero es un cuerpo glorificado hoy y ayer: cuerpo sacrificado, cuerpo autosacrificado, cuerpo suicida, cuerpo mutilado, cuerpo ideologizado, cuerpo culturalizado, cuerpo histórico, cuerpo publicitario, cuerpo mediático, cuerpo deportivo, cuerpo mantenido, cuerpo medicalizado, cuerpo muerto... Nuevas religiones del cuerpo. Nuevo cuerpo de religiones. Nuevo fascismo. Nueva dictadura. Nuevo totalitarismo. Nueva barbarie. Nueva estetización de los cuerpos políticos. Nueva estetización del cuerpo político. Nueva apuesta. Nuevo peligro.

La fotografía no puede hacer como si esto no estuviera. Pero cuidado: un cuerpo fotografiado puede esconder otros miles, la fotografía puede ser una imagen-pantalla: ¿Dónde están las fotos de los miles de cuerpos muertos en la Guerra del Golfo? Fueron sustituidas por las imágenes de los bombardeos que hubieran gustado a los futuristas. ¿Dónde están las fotos de millones de cuerpos muertos durante las hambrunas de Mao? Fueron sustituidas por los discursos de propaganda productores de otros tipos de imágenes, pero siempre de ideología no crítica. Cuerpo mostrado/cuerpo ocultado, la dialéctica es fina y compleja: la vigilancia crítica es de rigor, en su recepción y en su interpretación. Mirar repetidamente y sin cesar el ataque de los dos aviones sobre las Torres Gemelas puede colaborar en algún punto con esta estetización pasiva, no crítica y desrealizante, tanto más en cuanto que, en las imágenes, hay cuerpos que saltan como si pudieran escapar, tanto más cuanto que ninguna imagen de los cuerpos muertos fue comunicada a continuación. *"The show must go on"*: el espectáculo continua; una página de publicidad...

Sí, la alternativa es la siguiente: la estetización de la política o la politización del arte: los cuerpos (políticos) son a la vez el punto de partida y aquello que está en juego, la fotografía puede ser el medio.

ARTE Y ÉTICA

Obra y alteridad

Una reflexión sobre la alteridad nos puede ayudar a comprender de otra forma nuestras posibles vinculaciones por un lado con el cuerpo, con la fotografía y con la imagen, por otro lado con el arte y con la política: la primera serie de relaciones remite a una confrontación con una alteridad reconocida en último análisis, la segunda a una confron-

tación con una totalidad que tiene una relación problemática con la alteridad. En síntesis, una digresión sobre Lévinas nos puede ayudar a pensar mejor el problema.

El arte, y en particular la fotografía, nos pueden iluminar doblemente: por un lado porque la experiencia de una obra de arte es una experiencia de la alteridad, en la medida en que el asombro, el pavor o la exaltación estética son el fruto de esta confrontación enriquecedora con la alteridad –a diferencia de la consumación o de la comunicación en las que la alteridad es negada–; por otro lado, la experiencia del arte y/o de la fotografía es, en última instancia, experiencia de una cultura diferente, no tanto porque el sujeto está al lado de una obra de una cultura diferente históricamente o geográficamente hablando, sino sobre todo porque él está frente a lo que se le aparece como creación y obra, luego, como un todo que tiene sentido o carece de él en un mundo que él crea, por lo tanto, en un campo radicalmente nuevo, un campo totalmente diferente a nuestro campo comunitario que, en última instancia, no es más que un campo de signos ya descifrables y, por ello, tranquilizador y que infantiliza. Por esta salida de la protección comunitaria, esta experiencia del arte y/o de la fotografía es un llamado a la universalidad y a la humanidad no en su evidencia, sino en su complejidad. La experiencia de una obra de arte y/o de la fotografía es siempre, en efecto, un conflicto entre la historicidad y la geografía de la obra (y de sus condiciones de producción) por un lado, y, por el otro, el llamado a la universalidad –imposible *de facto*–. En oposición, la posición futurista, por ejemplo, era una negación de la encarnación de un cuerpo para remitirlo a no ser más que un cuerpo pertrechado, una máquina, una imagen y no el lugar de una singularidad y de una alteridad.

Lévinas nos hace comprender ese problema al distinguir entre “con el Otro” y “frente al Otro”. Para ello critica, en un primer momento, la concepción de “con el Otro” y la relación social confusa que sobreentiende: “la relación social no es inicialmente una relación con aquello que sobrepasa al individuo, con alguna cosa que sea más que la suma de los individuos y superior al individuo, en sentido durkheimiano” (Levinas, 1998: 161). ¿Por qué y cómo ese “inicial” es encubierto por la confusión social? ¿Por qué y cómo el asombro estético es encubierto por el consumo? ¿Por qué y cómo el cuerpo fotografiado no es a menudo acogido sino consumido? Tal es la triple pregunta que se podría y se debería tratar; las problemáticas de la regresión en Freud,

de la esclavitud en Nietzsche o de la alienación en Marx podrían ayudarnos para responderlas.

La originalidad de Lévinas consiste en tener la audacia de pensar lo social que precede a lo social de la fusión. A partir de allí podríamos intentar pensar la relación con el Otro y con el cuerpo como una cierta relación sin comunicación ni lenguaje, como una verdadera relación de alteridad radical. Esta hipótesis permite pensar la relación con el arte y la relación con la obra como relación social, ya no más en el sentido sociológico, político o histórico del término, sino en un sentido existencial e intersubjetivo; la intersubjetividad se piensa así como relación social; por ello esta posición tan original de Lévinas acerca de lo social y de la intersubjetividad por la que las cosas se ponen patas arriba desemboca en una concepción de la intersubjetividad como obstáculo y no más como unión. Además, Lévinas nos permite, por un lado, partir de la relación con el Otro para tratar de pensar al arte como problema y, por otro lado, construir herramientas para trabajar ese problema teórica y prácticamente. Lo político se convierte en el campo de la complejidad y el problema de la fotografía del cuerpo político ya no tiene nada que ver con la cuestión de la comunicación de la imagen.

Política y alteridad

En cambio, Lévinas, contra la diferencia *de facto* de Marinetti, no confunde lo social con la gran totalidad, con lo trascendente, con aquello que sobrepasa al individuo, con la masa en la cual se ahoga. Es cierto que de hecho esa gran totalidad social puede reinar; pero se trata de una caída o un agolpamiento en un social negativo que aliena al sujeto y no le permite pensar, ni plantarse como un sujeto libre frente al Otro. Porque esas doctrinas de lo social fusional impiden que la alteridad exista y sea pensada: esta última no es una alteridad de cantidad bajo el pretexto de que el sujeto solo y único sería aniquilado en la masa cuantitativamente aplastante, ni una alteridad de calidad bajo el pretexto de que el sujeto sería diferente de lo Otro, habida cuenta de la naturaleza particular de él mismo y de lo Otro; la alteridad a la que apunta Lévinas es un dato ontológico que hace que cada existente sea golpeado por ella, cualquiera sea, por la simple razón de que existir, es existir en la diferencia, la separación y la alteridad radicales. La imagen fotográfica del cuerpo es entonces *a fortiori* un enigma.

Al plantear esto, Lévinas hace posible la concepción de un existente que no se reduce a lo social con-fusional. A partir de esto, puede establecerse una relación con el arte y/o con la fotografía, que no se reduce a una relación con lo sociológico o con lo histórico y que piensa a la experiencia de la obra, incluso tal vez del arte, como debiendo ser una experiencia de la alteridad. A partir de ello, puede encararse esta experiencia como experiencia de la alteridad y no de la fusión, de la efusión y de la confusión. “Todavía menos lo social consiste en la imitación de lo semejante” (Levinas, 1998: 161) escribe Lévinas: en arte, la imitación es radicalmente negativa. Pero, si el arte puede soñarse como reunión de singularidades y de alteridades, pareciera más difícil pensar lo político bajo el modelo de la alteridad; no obstante, esto parece ser necesario ya que el riesgo de la posición opuesta es la masificación que, en el siglo pasado, engendró dos guerras mundiales masivas, dos totalitarismos sanguinarios y toda una serie de guerras diferentes y variadas. Estas catástrofes masivas fueron posibles en particular porque descansaban sobre “un ideal de fusión” (Lévinas, 1998: 161) a partir del cual el individuo “queda desdibujado en la representación colectiva, en un ideal común o en un gesto común” (Lévinas, 1998: 161): el sujeto queda así radicalmente aniquilado. Siendo así, ¿cómo podría ser un creador en arte, sea que produzca o reciba una obra? ¿Cómo podría tener una relación con el Otro si solo hay lo “semejante”, lo “idéntico”, lo “común”? El concepto de alteridad obliga a pasar de la problemática de la realización de la colectividad y de la similitud, a la de la exigencia de universalidad y de singularidad. Estos aspectos en juego, artísticos y estéticos en un sentido y políticos y sociales en el otro, son capitales.

Y Lévinas critica las prácticas y las doctrinas de “la colectividad que dice ‘nosotros’, que siente al otro a su lado y no frente a él” (Lévinas, 1998: 161-62): el nosotros como aniquilación no solamente de mí sino del Otro; el otro como a su lado para formar esa gran totalidad, ese “común de la comunión” (Lévinas, 1998: 162); la colectividad que “siente” en lugar de pensar, porque el pensamiento colectivo no existe. En este enfoque puede verse una crítica de las prácticas y de las ideologías del colectivismo y del totalitarismo; podríamos pensar con la reflexión de Hannah Arendt:

El régimen totalitario transforma siempre a las clases en masas, sustituye al sistema de partidos, no por dictadores de un solo partido sino por un movimiento de masas, desplaza el centro del poder de la armada a la policía, y pone en ejecución una política exterior que apunta abiertamente al dominio del mundo. (Arendt, 1972: 203)

Advirtamos que, en ese texto, Lévinas critica explícitamente a Heidegger y su *Miteinandersein*: incluso en el sujeto solo está la sociedad entera.

Lévinas se opone pues a las “filosofías de la comunión” (Lévinas, 1998: 162). Y a partir de esta oposición se puede intentar pensar en la fotografía de la alteridad y en una experiencia del arte como experiencia de la alteridad; así, lo social, lo político y el arte no serían ya religiosos, entendido como aquello que une a los hombres horizontalmente gracias a una unión vertical con una ilusión de divinidad. En consecuencia, tendríamos que separarnos de Hannah Arendt para quien “el arte ha resistido gloriosamente su separación de la religión, la magia y el mito” (Arendt, 1994: 222G).

Lévinas otorga, entonces, otro sentido a la palabra “colectividad”; tal vez hubiera sido mejor reemplazarla por otra expresión, a fin de mostrar la diferencia radical entre esas filosofías: él sustituye la colectividad de camaradas por aquella de yo-tú. Sentimos el mismo asombro que el que conocimos frente a la doctrina de Lévinas sobre la relación social: ¿por qué, hablar de relación social y de colectividad en lo que se refiere a la relación yo-tú? Ciertamente, para no caer en la ingenuidad de la transparencia y de la inmediatez: no somos en la comunión sino en la separación, incluso en lo opuesto; asimismo, frente a una obra de arte la transparencia y la inmediatez no son dadas ni se las persigue, ni son perseguibles ni deseables. El arte y la política son así experiencias de coexistencia; a veces esto puede ser trágico, pero esta tragedia es el precio a pagar para evitar el dramatismo y las decenas de millones de cuerpos muertos del siglo XX.

La “colectividad de camaradas” que rechaza Lévinas es “una participación en un tercer término –persona intermediaria, verdad, dogma, obra, profesión, interés, habitación, comida–” (Lévinas, 1998: 162). Se ve lo que podría ser una relación con el arte o con la política que cayera bajo esta lógica; sabemos cómo funcionan las modas, las congregaciones, las escuelas, los partidos y los clanes en base a esta adhesión a un tercero que unifica; el artista y el político son, entonces, seres de convicciones.

En oposición con esto, el artista no buscaría ya convencer a los otros, ni al prójimo: ¿para qué? Ni siquiera intentaría convencerse a sí mismo: ¿por qué esas convicciones? ¿Qué necesidad de ilusiones creería satisfacer? Tanto querer satisfacer lo insatisfacible... Así, luego de deshacerse del convencer, el artista se encontraría frente al vencer: ¿vencer al prójimo y a los otros? Esto carecería de interés. ¿Vencer(se)? Esto sería problemático ya que ¿cómo es esto posible si el yo es único? ¿Y cómo puede realizarse esto si el yo es doble –“yo me venzo”–? De hecho, ¿no sería necesario pensar en un yo en devenir y concebir una historia del devenir del yo? En todo caso, el vencer(se) engendraría a la vez una pérdida aniquiladora del yo –“yo estoy vencido”– y de (sus) convicciones y una ganancia absoluta para el yo –“yo soy vencedor”–. La solución estaría allí: el artista debería vivirse como un vencido vencedor y no como un vencedor vencido; entonces pasaría de la convicción a la opción, al movimiento y a la historia, en síntesis, a una libertad.

Eros y alteridad

Para Lévinas es necesario, pues, anclarse en “el frente a frente temible de una relación sin intermediario, sin mediación” (Lévinas, 1998: 162): lo notable de esta hipótesis de Lévinas es que este frente a frente es a la vez no inmediato y sin mediación. ¿No es esta la especificidad de toda verdadera relación con la obra y/o con la fotografía, en la medida en que las mediaciones corren el riesgo de hacer perder el cara a cara? Pero, ¿es esto posible?

Cambiamos de perspectiva y comprendamos que ese frente a frente no es lo que se da cronológicamente al comienzo, pero que puede aspirarse a ello. De frente al Otro, frente a una obra, frente a un cuerpo, Lévinas nos recuerda que es necesario no comprender, no llevar con uno mismo, no traer hacia uno mismo, en síntesis, tener la experiencia de la alteridad radical y de la complejidad esencial; si no, se pasa de lado: el frente a frente es lo opuesto del al lado, es la respuesta a esto último. Porque el prójimo es “lo que yo no soy” (Lévinas, 1998: 162): la obra es lo que yo no soy, ella debe hacer coexistir a los otros, aquellos que yo no soy –“al débil mientras que yo soy el fuerte, [...] el pobre [...] ‘la viuda y el huérfano’” (Lévinas, 1998: 162). Es así que el cuerpo del otro puede ser recibido fotográficamente en función de una consideración política.

Además, “el espacio intersubjetivo es inicialmente asimétrico” (Lévinas, 1998: 163): tanto con el Otro, con su cuerpo como con su obra. Yo no estoy en el mismo plano que la obra; no pertenezco al mismo mundo, por ello la obra es al mismo tiempo tan enriquecedora para mí y tan separada de mí. Por ello el Otro es mundo y por ello, a menos que lo reduzca a ser para mí no más que un medio, un objeto, yo lo experimento como un sujeto, es decir, como un sujeto completamente diferenciado de mí, un sujeto asimétrico y distante. Esta reunión contradictoria de la proximidad y de la dualidad de los seres o de un ser y de una obra explica por qué el frente a frente es patético y está condenado a la no-comprensión, a la no-comunicación: pero, “lo que se presenta como el fracaso de la comunicación en el amor, constituye precisamente la positividad de la relación” (Lévinas, 1998: 163), porque es otra cosa lo que debe estar en juego y lo que debe buscarse, y con el Otro, y con la obra. Así como Lacan decía que “no hay relación sexual”, podríamos decir que no hay relación estética.

Lévinas da un nombre a esta otra cosa, al frente a frente intersubjetivo: *eros*. “En el *eros* es donde la trascendencia puede pensarse en forma radical, puede aportar al yo tomado en el ser que retorna fatalmente a sí, algo distinto que ese retorno, el despojarse de su sombra” (Lévinas, 1998: 164). Esta experiencia de la alteridad descansa sobre un deseo que nos saca de nosotros mismos y nos desembaraza de las imágenes de nosotros mismos y de las imágenes de los otros que hemos construido según nuestra propia imagen. De este modo nosotros podemos ser “fecundos”, escribe Lévinas, mejores creadores. Solo si no trato de reducir egocéntricamente la alteridad de lo otro yo puedo enriquecerme, es decir librarme de mis imágenes para ver menos mal al Otro, el cuerpo y la obra.

Lévinas permite señalar posiciones posibles frente a lo político, al arte, a la fotografía, al cuerpo y al prójimo. Sin embargo no tenemos una solución, sino una incitación a tener en cuenta más enfáticamente la alteridad radical que constituye el prójimo, todo cuerpo y toda obra, y a exigir esta experiencia de la alteridad en nuestra relación con el arte, la política, con los otros y con nosotros mismos.

Por ello Lévinas puede permitirnos adoptar un compromiso teórico fecundo para pensar las modalidades, lo que está en juego y los presupuestos de las políticas “espontáneas” –en el sentido althusseriano del término– o decisiones, inconscientes o conscientes de la fotografía del cuerpo, de los cuerpos y entonces de nuestros cuerpos, en síntesis para tratar de pensar menos mal eso que hace que la fotografía vuelva los cuerpos políticos.

AUSENCIA Y PRESENCIA

Pero hablemos al ausente que, sin embargo, tiene un cuerpo.
Sí, tú.

La prisión te parece el lugar de la supresión por excelencia. Su modelo.

Entonces, ¿cómo comprender, tomar en su conjunto, al hombre suprimido y al hombre modesto? ¿Por qué la moral viene a bordear la supresión casi siempre involuntaria? La prisión que suprime no convierte a nada en moral. ¿Entonces? ¿Puede pensarse a la prisión como perpetua? En síntesis, ¿puede el hombre pensar a la muerte, su muerte, su supresión definitiva?

Si la muerte no es pensable, soporta tanto la eternidad como la diferencia. En ti se instala una dialéctica extraña. Por un lado, el eso vuelve siempre, el eso podría continuar todavía, la imborrable pequeña letanía. Por el otro lado, el hasta el desgaste definitivo, la supresión irremediable. La dialéctica se introduce en tu cabeza, no está en la realidad más cruel para la cual todo está condenado a la supresión. Con el hombre, tú también. Con la dialéctica, la esperanza, la ilusión.

La prisión te suprime.

Te mantiene al margen, apartado, a un lado. Te aísla. Pareces menos peligroso para la sociedad. Ya no eres tú quien existe, sino el prisionero, mejor aún, la prisión. Ya no eres tú el peligro, sino la prisión, punto negro cartográfico para la sociedad.

Ella hace que se olviden de ti, te elimina, te cancela. Borra tus causas, tus acciones y tus consecuencias. Amnesia social de la cual se sale con violencia. El mal reaparece luego del calmante. El sufrimiento también.

Ella te hace desaparecer sin dejar demasiadas huellas, te rapta, te borra, te quita. Ya no eres más tú quien entra en la prisión. Ya no serás tú quien salga de ella, muerto o vivo.

Y tú, tú te desvaneces para salvar las apariencias, ante ti mismo. Desapareces como una añoranza, o como un viejo fresco que el pintor mismo ha olvidado. El tiempo descascara la superficie. No te volverá sabio. Expones la menor superficie posible.

Pobre de ti. Hombre de poco brillo. Has pasado como un color. Es por eso que los viejos huelen tanto a aburrimiento. Has perdido saliencia y punta. Retrocedes y te retiras, te jubilas, jubilación involuntaria de viejo y no el retiro voluntario del monje. No te dejas ver más, te quedas a la sombra, ignorado, modesto. Un hombre borrado.

Polvo.

Hombre borrado, tú fuiste primeramente escrutado/escudriñado.

Escrutarte es desfigurarte y desnaturalizarte. Hablamos y miramos tu rostro para tomar lo específico, para caricaturizarlo. Aniquilamos su naturaleza, tu naturaleza. Ahora bien, la naturaleza de tu rostro no es más su existencia que su esencia. Cuando te escrutamos, bajo pretexto de congelar su esencia, la negamos y negamos su existencia. Tu rostro, eras tú. Eso que no queremos ver. Así tú podrás ser borrado, como aquellos a quienes tú también has borrado.

Fue el trabajo del policía, del criminólogo. Lombrossianismo. Fuiste buscado y luego encontrado, luego registrado. Se tenía de ti tu foto, tu *identikit*, tus medidas. Eras escrutado, podrías ser suprimido. El hombre de carne y hueso cedía su lugar al robot, al hombre cuantificado, el que ha sido normalizado, manso y calmo, ya que se tienen sus medidas.

Escrutarte es mirarte atentamente, como te mira el carcelero a través de la mirilla. Atención que teoriza tus actos futuros eventuales y que prevé tus posibles posibles. Atención que se organiza frente a un peligro, que moviliza la conciencia con fuerza. El escrutarte le permite al carcelero no serlo, excepto si tú entablas un combate de miradas, combate ridículo y esencial. Amo, esclavo.

Escrutarte es mirarte con insistencia, no respetar el yo que está en ti, es alienarte, cosificarte. Te transformas entonces en el otro. Tú, portador de rostros, de nombres y de apellidos, te conviertes en el anónimo portador de un número. El erotismo se convierte en pornografía, el observador en *voyeur*. Mundo de bandos, de fisonomías, de lo facial y de lo racial.

Escrutarte es mirarte con impertinencia, con esa mezcla de grosería y de ausencia de rectitud que hace que se te defraude.

Escrutarte es observarte indiscretamente. Queremos que todo sea público, incluso tu rostro y tu vida privada, tus rostros, tus vidas privadas. Recuerda el tribunal. Ahora bien, ¿qué te quedará cuando ya no puedas privar a los otros de tu propia vida? Correrás el riesgo de agarrártela con la vida de los otros, su vida privada.

Sus vidas privadas.

Sus rostros.

Como esas personas.

Hombre escrutado y suprimido.

Ver un rostro, sería hacer la experiencia de la no-visión en la visión, mirar malogrado y no con maestría. Pero, ¿es eso posible?

Opuesta a la mirada del escrutar que es mecánica y propia de un campo de concentración, ¿es posible pensar en una visión casi en el sentido místico del término, una visión del rostro que sería como un campamento de base a partir del cual se podría encarar la partida hacia la cima? Quien quiera escalar el Himalaya no lo hará en un solo intento, en un único movimiento. No es un joven tripulante. Tiene la sabiduría del viejo pintor. Primero habrá un campamento de base, luego el despegue. El rostro es esa invitación a despegar. Primero debe separarnos de las miradas pasadas y abrirnos a la visión de su más allá. Pero entonces todo está por hacerse.

Los compañeros de Emaús habían mirado a Cristo, pero no habían visto su rostro. Cuando lo vieron, Cristo ya no estaba allí. Rostro santo suprimido.

Solo en la pérdida de sí podemos esperar ver el rostro del prójimo, podemos acceder a la rostroidad y a la yoidad del prójimo.

Pero esta visión amorosa, ¿es efímera, temporaria o perpetua? ¿Es un espejismo? ¿Has visto tú el rostro de aquellos a quienes has llamado por sus nombres?

¿Es el fotógrafo aquel que a veces puede ver? ¿Lo presente o lo ausente? ¿La supresión voluntaria o la supresión obligada? El viejo pintor puede ayudarte a responder.

Un hombre es ocultado cuando su rostro no es verdaderamente mirado.

¿No es esa la regla?

Hombre escrutado, has perdido tu rostro.

La economía y la sociedad tienen algo que ver con ello.

El cazador de cabezas lo busca. Se burla de tu rostro. Quiere la cabeza a cambio del capital. Nuevo reificador, reemplaza al reductor de cabezas. Está en el mundo de las cosas, de las mercancías y del dinero. El dinamismo buscado está organizado y regulado. Descansa sobre la supresión del sujeto.

Para reclutarte, se te escruta. Test de Szondi, morfopsicología. Y tú te pierdes, gota a gota.

Cuando trabajas, se te pide que encajes en un perfil determinado. Y tú, tú te olvidas, poco a poco.

Cuando tú te retires, serás degradado y suprimido. La empresa lava bien los cerebros de los terneros contentos.

La sociedad te ha suprimido y te ha socializado.

Hombre que tiene poco de ti. Eres tu propia tumba en la trampa de la masificación. El dinero te ha hecho perder tu ser y tu particularidad. Tú ya tampoco tienes olor.

Tu cara, era tu particularidad y tus vivencias específicas en el seno de la humanidad universal. Te la arrebataron.

Tu cara, era tu irremplazabilidad. Te la quitaron.

Tu cara, era tu yo en sentido absoluto. Te la suprimieron.

Tu cara, era tu lugar ético. Te la normalizaron.

Tu cara, era tu carne. Te la devoraron.

Tu cara, era tu alteridad. Te la emparejaron.

La sociedad caníbal necesita hombres suprimidos. La economía también.

Hombre que tiene poco de ti, has terminado amando al dinero, los valores están muertos.

Esas personas, ellas.

No las olvides.

Para no olvidarte

Para no olvidarlas.

Por la historia, serás suprimido para siempre.

¿Qué protege esa ideología? Lo que le conviene y la hace pasar por verdadera.

Tal es el primer olvido.

La historia devora a sus hijos. Los convierte en máquinas.

¿Pero qué dice del hombre, del único, del indeciso?

Durante la noche escucha el ruido de la historia. Trata de oír sus gritos. Solo percibirás palabras. Trata de ver sus actos. Solo captarás imágenes.

¿Qué eran todos esos hombres que nos precedieron?

¿Cómo pudo advenir la humanidad?

La memoria está vacía. Quedan la historia y la religión. Si al menos tuvieras una mitología de todos esos hombres. De todas esas mujeres. De todas esas imágenes.

Pero no.

El segundo olvido está en ti. Eres el animal por el cual adviene la supresión.

Tú has producido signos y los has hundido en el olvido.

Tienes un inconsciente en el que todo reina.

Pero allí, yace una esperanza o una ilusión. ¿Y si pudieras abrir la caja negra? ¿Y si la supresión se efectuara solo sobre los detalles, los eventos, las fechas? ¿Y si la estructura siguiera estando viva?

Subsistiría un algo. Ese algo serías tú mismo. Serías lo ineliminable. Hasta la muerte.

Hay que exhibir esa unicidad a través del inconsciente.

Hay que apurarse, pues luego surgirá el tercer olvido. La muerte. Con la muerte tú te olvidas y tú olvidas a los otros. A la larga. ¿Quiénes eran todos esos hombres que nos precedieron? ¿Eran?

Solo el ingenuo todavía puede creer en la paleontología. Pública o privada. Para la humanidad o para un hombre.

El sufrimiento viene en principio del inconsciente y del cuerpo.

¿Y ella, ellas? No las olvides. Para no olvidarlas.

El cuarto olvido es el tiempo.

El tiempo, al volverte sabio te hace olvidar.

El tiempo borra todo. Con él, todo se vuelve extraño e inquietante. Ese es el origen de la pesadilla. Junto con la conciencia del tiempo, tú pierdes la universalidad, el pasado ya no es más común a tu presente.

Añoras el tiempo cíclico que negaba la supresión.

Eso es lo que ganaste al querer jugar un papel en la historia, al querer marcarla, al querer inscribirte en ella y al querer signarla. Ganaste el anacronismo. Magra ganancia.

El tiempo lineal es la supresión del sujeto.

Nada por arriba, nada por debajo. Que pase el que sigue.

Siempre puedes asociar perpetuidad humana y condición humana, sabes que todo se borra. En primer lugar tú.

Hombre del gran olvido.

Pero si no hay más frente a frente, no hay más universal.

Sin ella.

Dices que queda el arte.

Pero la estética se convierte en esteticismo. Cursilería.

El arte suprime lo real y los hombres.

El viejo pintor ha comprendido que el realismo no es posible. Da pinceladas sobre la tela y luego las junta por medio de otras. Pinta. Por eso lo llaman pintor.

El viejo escritor hace lo mismo. Coloca palabras sobre su hoja y las junta por medio de otras. Escribe. Por eso lo llaman escritor.

No se trata de un doctrinario, un realista, un teórico, un ideólogo. Ellos saben de antemano lo que quieren hacer. Luego escriben y pintan. Su médium no es más que un medio. Sus materiales también.

Con el viejo artista el hombre se suprime, en la medida en que no es ni el punto de partida, ni el punto de llegada. A veces el hombre es reencuentro. Pero eso no es lo esencial.

Y luego, cuando el hombre es el pretexto o el centro deseado de la obra, es recubierto por las imágenes. Entonces, cuanto más crece la obra, más se borra el hombre, en provecho de la obra. Incluso si ciertos lectores creen, de buena fe, que la obra nos da el sentido, la esencia del hombre.

El arte borra al hombre y esa es su fuerza.

La fotografía nos proporciona la apariencia. Basta saberlo para ver bien. Has encontrado a tu madre gracias a una fotografía de ella cuando tenía cuatro años. Nunca la habías visto a esa edad. La habías soñado. ¿No es mejor así? El inconsciente puede atrapar lo que está fuera del tiempo. La fotografía nos da al hombre suprimido.

La televisión a veces se abusa de la ingenuidad del receptor haciéndole creer que proporciona al hombre verdadero. Ahora bien, ¿qué es aquello que, más que ella, suprime al hombre?

Hombre suprimido. Hombre verdaderamente de hoy.

Lejos de ellas.

Artista, tampoco tú quedarás. Serás suprimido.

¿Quién hizo esa vieja estatua de cuatro mil años?

La erudición solo interesa al erudito y no al co-creador de la obra.

La fotobiografía solo interesa a quien la ha hecho. No es que la vida del artista pueda dar fuerza a la obra sino a la inversa.

El fotógrafo acoge aquello que, desde su punto de vista, se da a él. Respete ese don. Asume su paternidad. Se suprime frente a aquello que quiere ver.

Ambigüedad del sujeto voluntario y retirado.

Dominio del sujeto que se ausenta.

En ellas, por ellas, para ellas.

Y el material mismo de tu obra se borrará.

Libros quemados.

Estatuas destrozadas.

Frescos enmohecidos.

Templos bombardeados.

Está en la naturaleza de una obra el que desaparezca. En un año, en mil años, en un millón de años.

Supresión esencial de la fotografía que, inmediatamente hecha, se transforma. Polaroid en unos minutos. Fotografías a color en algunos años. Fotografías en blanco y negro en algunos decenios.

La fotografía, ese pretendido doble de lo real, tiene por destino el borrarse todavía más rápido que lo real. Por ello a veces eliges el libro

para aprisionar por más tiempo la imagen. Tu imagen que se borrará de todos modos.

Hombre de poca fe.

No las olvides.

¿Qué queda?

¿Qué quedará?

Jesús y Sócrates no escribieron. Dieron nacimiento a alguna cosa. Por sus dichos y sus imágenes. Cada uno de ellos participó del alumbramiento de una cultura.

Es porque están suprimidos que siguen siendo. Distancia y proximidad.

Y tú, hombre de la caverna, de la prisión, de la cadena, de la sociedad, de ti mismo. ¿Eres tú o el otro que hay en ti quien se borra?

Reconoce ya al otro que se borra. Reconoce su humanidad tras su animalidad, su civilización tras su masificación, su arte tras su técnica. Reconoce al prójimo tras el otro.

Estarás más solo, más sufriente

Serás más hombre, con más existencia.

Así el mundo del prójimo se te impondrá. Suprimiéndote para que nazcas. Como con ella. Con ellas. Frente a ellas.

Ella, ellas, No las olvides. Para no olvidarte. Para no olvidarlas.

Enfréntalo.

Te convertirás en hombre distante. Distante en relación con el mundo, con las cosas, con los acontecimientos, con los seres. Distante para tomar y comprender mejor. Pero ¿cuál es la distancia apropiada? Todo depende del objeto. Ni demasiado cerca ni demasiado lejos.

Te convertirás en hombre cercano. Nada de lo que es debería serte extraño.

Distancia y proximidad no se oponen sino que se conjugan. Ellas impiden la indiferencia y la confusión. Estarás siempre distante, sino se produciría la fusión afectiva o ideológica, el dúo de los enamorados o el delirio de las masas.

Al comienzo del diálogo, siempre estarás separado de tu interlocutor. Al final, a menudo, a menudo.

Para dialogar, es necesario ser al menos dos. Ni demasiado, ni poco distantes.

Solo te comunicarás interrogando a la comunicación.

No informarás. Formarás. Y cuando estés distante, será para mostrar mejor el camino a seguir y la ilusión de la inmediatez.

La existencia ya no te pertenecerá más. Tú solo serás el lugar de recepción. Aprenderás a transmitirla.

Aprenderás a suprimirte. Descubrirás una humanidad.

Todo está por hacerse.

Feliz serás tú si puedes elegir tu sufrimiento y tu alegría. Por cuánto tiempo. Antes de la supresión.

La supresión de tu cuerpo político.

Bibliografía

- 10° *Dialogue de François Soulages, avec Pierre Vidal-Naquet* (2006, 9 de mayo), video, MEP, París.
- Arendt, H. (1972). *Le Système Totalitaire*. París: Le Seuil, Points Politiques. Traducción: Bourget, Davreu, Lévy.
- (1994). *Condition de l'Homme moderne*. París: Calmann-Lévy, Agora Pockett. Traducción: Fradier.
- Benjamin, W. (2000). "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". En *Œuvres III*. París: Gallimard, folio essais. Traducción: Gandillac, Rochlitz et Rusch.
- Lévinas, E. (1998). *De l'existence à l'existan*. París: Vrin.
- Soulages, F. (2005). *Esthétique de la photographie* (4.ª edición). París: Armand Colin.

La fotografía y lo explícito

Silvia Schwarzböck

Es difícil hacer de lo explícito un problema, mucho más un problema filosófico. La distinción entre imágenes justas e imágenes abyectas, en la que creía Daney, así como su idea de que hay imágenes que no se deben ver (aunque alguien quiera mostrarlas), se han convertido en verdades de otra época, en la que los campos de concentración permanecieron ocultos¹ (hoy sabemos de lo sucedido en Guantánamo o en Abu Ghraib por las fotos publicadas en los diarios y en Internet). A su vez, la dificultad para aceptar lo explícito sin cuestionarlo en absoluto (renunciando a la filosofía en favor de las ciencias sociales) es

¹ Serge Daney tomaba el concepto de abyección de un artículo de Jacques Rivette publicado en el N° 120 de *Cahiers du cinéma* (junio de 1961). En ese artículo, Rivette sostenía que había que despreciar al director del filme *Kapo*, Gillo Pontecorvo, por haber decidido realizar un travelling hacia adelante para encuadrar en contrapicado el cadáver de una mujer. Esa mujer acababa de suicidarse arrojándose sobre los alambres de púa electrificados de un campo de concentración. Lo abyecto de la escena, para Rivette, radica en la forma de filmar un contenido, no en el contenido mismo. La enseñanza que saca Daney de ese artículo es que no puede haber imágenes bellas de los campos de concentración. Y, a partir de esta idea, decide no sólo no ver nunca en su vida el filme de Pontecorvo (como tributo a Rivette), sino definir al cine moderno como “el cine de después de los campos de concentración”. Por lo tanto, el cine moderno pasa a ser para Daney el paradigma de un cine de imágenes justas: después de los campos de concentración no se pueden filmar más imágenes bellas (Daney, 1998: 34).

que no solo hay que pensar en él como un síntoma de lo actual (más allá de qué se entienda por “lo actual”), sino que hay que creer que siempre es mejor ver que no ver. En este caso, ver lo registrado sería un deber, aun cuando lo que se muestre resulte intolerable. Pero se piense el problema con cierta furia o se lo delegue, con aires de tolerancia, a las ciencias sociales, en ambos casos (debido a la crítica o a la indiferencia), se deja sin plantear la pregunta por lo explícito. ¿Estamos hablando de una categoría estética, política, o estético-política? ¿Es solo la forma más contemporánea del hiperrealismo, o responde a algún tipo de interpelación política? ¿Es el resultado paradójico del embellecimiento compulsivo de todas las imágenes, por el cual las categorías estéticas (bello, feo, sublime) se han vuelto obsoletas? ¿Es posible que esta desestetización del mundo sea una forma de inducir al receptor a politizarse, si las imágenes desestetizadas no tienden al feísmo sino a la normalización?

Problematizar lo explícito implica no tanto estar a favor del ascetismo visual (como si este fuera su contrario y, por ende, la solución al problema), sino poner en cuestión la catarsis. ¿Que se logra con conmocionar al receptor? ¿Cuáles son los alcances de esa conmoción? ¿Que la conmoción dure lo que dura la recepción es todo lo que se puede esperar de una experiencia estética?

Si todas las preguntas por el estatus de lo explícito (estético, político, o estético-político) conducen al problema de la catarsis (el problema por excelencia del arte preautónomo y del arte político, por querer ir más allá de la autonomía de la obra de arte), es necesario pensar, primero que nada, de dónde proviene la explicitud, qué la hace posible. Y uno se da cuenta que hay explicitud cuando hay transparencia. Para que haya transparencia, hace falta un dispositivo técnico (la cámara) que permita que un hecho sea visto sin otra interferencia subjetiva que el encuadre. El dramatismo de la imagen fotográfica, por instantáneo, se opone al dramatismo sintético de la imagen pictórica. El instante pintado es siempre una síntesis de todos los instantes observados. El ojo humano no puede percibir con el mismo grado de detalle con que registra una cámara. El registro debido a una cámara no compete con la visión del ojo humano, directamente la supera.

Pero la fotografía llegó a ser lo que es por su diferencia con el cine. Dos artes parecidas necesitan diferenciarse. Si fueran opuestas –como el cine y el teatro– o enfáticamente distintas –como la música y la pintura– no habría existido esa necesidad. Compiten quienes son parecidos, no quienes son opuestos. La fotografía podría no haber llegado a ser un arte autónomo, y haber quedado como un mero an-

tecedente del cine, de no haberse tomado ese esfuerzo. El esfuerzo, en pocas palabras, consistió en atrofiar las posibilidades que el cine desarrollaría. Una fotografía es movimiento congelado, en lugar de imagen-movimiento, y tiempo congelado, en lugar de imagen-tiempo. El encuadre, como determinación de un espacio rectangular apaisado, emula el espacio sin fuera de campo propio del escenario teatral. La acción se concentra dentro del cuadro, sin proyectarse más allá de sus límites. El espacio de una fotografía lo determina el marco, aun cuando haya sido tomada en medio de un acontecimiento no programado. Se fotografía para sacar algo de contexto y el elemento descontextualizador –se sabe– es el marco. De ahí que Benjamin haya dudado de que las fotografías logren liberarse alguna vez de la obligación de llevar al pie una leyenda. ¿Cómo saber, si no, qué es lo que muestran y quiénes son los que en ellas aparecen?

El uso de la fotografía nunca fue privado, sino público. Siempre se ha fotografiado como si la fotografía fuese a publicarse, porque ese es el sentido último de la voluntad de congelar un instante (que quede para la posteridad) y de que se lo congele por medio de un dispositivo que permite la reproductibilidad técnica (muchos tienen que poder ver al mismo tiempo ese instante congelado). Posteridad y masividad son rasgos recurrentes de la fotografía. Para que el instante se haga público hace falta publicarlo y publicarlo implica imprimirlo.² La fotografía es, en consecuencia, un medio gráfico y, como tal, su historia queda atada, a pesar de lograr la autonomía como arte, a la de los medios gráficos. Por eso, en la era de las cámaras digitales, circula en y a través de las computadoras, se masiviza vía Internet, y se imprime en papel solo opcionalmente, igual que los textos escritos con palabras. La fotografía, entonces, no narra, sino más bien ilustra. Es sucedánea del dibujo, antes que antecesora del cine. El uso actual del *photoshop*, muy paradójicamente, recupera la costumbre de pintar encima de las fotografías para hacerlas más perfectas (más parecidas a una pintura, más sintéticas que instantáneas), como si lo que un arte nuevo tiene de revolucionario fuera lo que menos atrae de él.

Es en relación con este problema, el de las funciones de ilustración que cumple la fotografía, que hay que plantear el otro, el problema de la explicitud, el de la explicitud particular de la que son capaces las

² Guardarlo en el disco rígido de la computadora o un dispositivo extraíble sería el equivalente contemporáneo de lo que siempre significó “revelar” como sinónimo de “imprimir”.

imágenes fotográficas y el rango que le cabe a esa explicitud (estético, político o estético-político).

El problema no es qué es la fotografía, sino qué es lo explícito de la fotografía. El problema es lo explícito y no lo fotográfico (aunque lo explícito esté intrínsecamente vinculado con lo fotográfico, por ser lo fotográfico una posibilidad de una cámara y ser la cámara la condición de la transparencia de la que requiere lo explícito). Porque si la pregunta se desviara, es decir, se centrara en lo fotográfico, devendría inmediatamente en una pregunta por lo ontológico (no por lo estético, lo político o lo estético-político). La recaída más virtuosa en esa pregunta es sin duda la de Barthes. Él dice: “decreté que me gustaba la fotografía en detrimento del cine” (Barthes, 2008: 27), y uno se da cuenta de que todos los que nos decidimos por un arte nos decidimos por él en contra de otro. “Del cual [sigue diciendo], a pesar de ello, nunca llegué a separarla”. Si uno siempre se decide por un arte –lo elige– en desmedro de otro, el problema es que nunca puede escindirlos. Lo mismo que a Barthes le sucede a Bazin (que elige al cine, con la fotografía como su antecedente, en contra del teatro) y, antes que a él, a Benjamin (que hace la misma elección que Bazin, aunque por otras razones). A los tres –a Benjamin, a Bazin, y a Barthes, en ese orden de aparición– los ataca un deseo ontológico –en el decir del segundo–.

Ahora bien, ¿por qué las artes de la reproducibilidad técnica generan un deseo ontológico? (sobre todo en autores que no tienen deseos ontológicos con respecto a otras cuestiones, o que los tienen satisfechos, como Bazin, por su catolicismo). ¿Lo generan solo por su radical novedad? ¿O, como cree Barthes, porque uno nunca está del todo seguro de su existencia? De hecho, lo radical de la pregunta de Barthes (¿qué es la fotografía?) es que la responde y que la responde negativamente: la fotografía no es. Solo se puede hablar de una foto, no de la fotografía. Y lo que se diga de una foto es *mathesis singularis*, no *mathesis universalis*. Por la contingencia misma que implica el instante en que se fotografía, lo fotografiado no tendría ninguna verdad esencial. La fotografía no es signo, fracasa como tal, porque no puede ocupar el lugar del referente. Pero por eso mismo, y en el mismo grado en que no puede aspirar ni a la verdad ni a la autonomía completas, puede aspirar a lo explícito.

Lo explícito no afecta a todos los asuntos de interés humano. En una primera definición, explícito es aquello que se ve porque alguien lo deja ver y otro quiere y puede verlo. En este sentido, es lo contrario de lo sugerido (lo implícito) y de lo encubierto (lo oculto). Y los asuntos

de interés humano que involucra serían los que responden a la sensibilidad del cuerpo: placer y sufrimiento, en la medida en que uno y otro pueden llegar a ser extremos. De ahí que una segunda definición, más completa, sea la que le agrega a la primera una aclaración sobre las personas involucradas: aquel al que está dirigida la escena es alguien que no forma parte de ella, un espectador. El requisito de que exista un espectador para hacer explícita una escena se revela imprescindible cuando se le pide que lo sea al que no puede serlo, al que está padeciendo la acción (al segundo sin presencia de un tercero que, para convertirse en tercero, tiene que desdoblarse). Cuando solo hay dos y uno de esos dos le pide al segundo que actúe como si hubiera un tercero, se comprende mejor la terceridad como elemento constitutivo de lo explícito. A partir del momento en que alguien se comporta como si una tercera persona estuviera viendo lo que él hace para una segunda, el que está actuando actúa, es decir, sobreactúa, porque lo que hace responde al efecto estético que la acción tendría para quienes no están presentes. El cálculo de cómo sería visto como imagen lo que uno está haciendo, podría decirse, se hace en términos de posteridad y masividad. El desdoblamiento –el poner en escena, imaginariamente, al propio yo– es una exigencia del dispositivo fotográfico que ni siquiera han podido suprimir las cámaras digitales (aun con la facilidad que ofrecen de repetir todas las veces que se quiera una pose, hasta que el instante se congele de la manera en que el operador y el fotografiado lo imaginan: la cámara digital, en este sentido, hace las veces de un espejo). En todo caso, se puede saber al instante si el desdoblamiento ha fracasado, pero no por eso, porque pueda repetírselo hasta alcanzar una imagen satisfactoria, esperada o inesperada, puede evitárselo de antemano.³

La explicitud, entonces, no tiene nada que ver con la espontaneidad. Ser explícito no es mostrar *todo* (¿qué sería “todo”? ¿cómo saber que no queda “nada”?), sino mostrar *algo* de la manera menos ambigua y menos polisémica posible. Aunque es cierto que lo explícito parece más espontáneo que lo sugerido. Quien no muestra todo lo que el observador anónimo, póstumo y masivo, podría ver en el encuadre –y mantiene así algo oculto– lo hace porque ha calculado su reacción y quiere que sea él quien imagine lo que falta (si no mediara una cámara, y estuviera actuando, en su desdoblamiento, como si la hubiera, el caso sería el mismo). De este modo, el cálculo del sugeridor

³ Fenómenos sociológicos contemporáneos como Facebook son propios de un estado de la tecnología del que las posibilidades de las cámaras digitales son parte fundamental.

parece más egoístamente interesado que el del explicitador, porque pone en su beneficio lo que no sabe que el otro espera, obligándolo, sí o sí, a proyectarlo a partir de lo poco que le deja ver. El que sugiere, al contrario del que exhibe, se garantiza la satisfacción ajena sin arriesgar todo lo que sabe y todo lo que tiene para mostrar (que quizá no es mucho más de lo que deja ver, solo que él tampoco puede saber cuál es su límite hasta que lo traspasa).

Pero no por eso lo explícito tiene que ver con la verdad, sino con la didáctica. Quienes ponderan las virtudes de lo explícito confían por igual en la inteligencia y en los sentidos, y valoran a la vista, como el más desarrollado de los cinco, por encima de los otros. No obstante, en el orden cronológico, anteponen los sentidos a la inteligencia, para garantizarse la eficacia didáctica en términos de catarsis: ver para entender, entender para cambiar. El tercero que implica la explicitud se revela entonces como un ignorante o un indiferente (o mejor dicho, como un indiferente debido a la ignorancia, entendiendo la ignorancia a la manera de Sócrates: el que obra mal es porque no conoce el bien). La visión de algo impactante con un mensaje inequívoco sería aquello que salve al indiferente por ignorante de ambos males a la vez.

Ser explícito, entonces, no es mostrar todo, sino mostrar algo de manera inequívoca o, al menos, de la manera menos ambigua posible. De ahí que los acontecimientos humanos más susceptibles de volverse explícitos sean el sexo y la crueldad, que son, además, los más susceptibles de ofender al espectador. Quizá por eso durante tanto tiempo se haya pensado que, con relación a la crueldad, esa ofensa a la vista, que se traduce en indignación moral, sea el instante propicio para que alguien cambie de parecer acerca de un tema o, si el sujeto en cuestión no tiene ningún parecer sobre ese tema, adopte el que se le transmite a través de la imagen.

Al tiempo congelado de la fotografía le sucede lo mismo que al tiempo fluyente del registro fílmico. Esa fe en la univocidad del contenido –en que es el contenido de la imagen, si ésta es explícita, el que determina la lectura– es desde ya irracional, como toda fe.

El mismo material que, exhibido en un noticiero, lleva a la identificación con la ley, si se lo exhibe clandestinamente y se lo edita para acompañar un discurso prorrevolucionario, lleva a la identificación con el transgresor, que pasa a ser el único justo.⁴ La convicción de quien usa las mismas imágenes de un noticiero para un fin didáctico

⁴Tal es el caso de los documentales políticos de Raymundo Gleyzer, de entre los cuales sirve de ejemplo paradigmático *Ni olvido ni perdón*, sobre la masacre de Trelew.

distinto (contrainformar) es que la cámara es un arma de doble filo, porque el registro que se consigue por ella –al provenir de la mirada de una máquina–, sería neutral. Lo que explica un hecho, registrado por la cámara, es el discurso, no la imagen.

Las explicaciones son verosímiles, no verdaderas, mucho más si adolecen –y todas adolecen– de la imposibilidad de ponerse en el lugar del otro, mucho más si el otro es el enemigo. Si toda explicación es una forma de narración, toda narración tiene un punto de vista. Aunque la verdad acerca de un hecho exista, siempre se la comunica desde algún punto de vista, con lo cual quien la comunica no está en condiciones de advertir por igual todos los matices. Hacer foco en un aspecto lleva a desenfocar los demás.

Los hechos, en tanto registrados, nunca son reales o irreales, sino verosímiles o inverosímiles. Nunca sabremos cómo habrían sido esos hechos sin la presencia de la cámara. De ahí que la sentimentalización empiece por el modo en que los narran quienes los están viviendo. Si cualquier persona, cuando narra a otra una anécdota, por trivial que sea, hace énfasis en ciertos aspectos y no en otros, omite datos secundarios, magnifica el efecto de algunas acciones para hacer más entretenido el relato, etcétera, cuando le encienden una cámara es al menos probable que haga lo mismo. Aun cuando no se quiera mentir, no se puede narrar sin modificar los hechos, porque los hechos siempre se viven y se recuerdan desde una posición. A su vez, tampoco la suma de todas las posiciones desde las que un hecho puede ser vivido equivaldría a la quimérica verdad: ¿cómo saber cuándo se han agotado *todas*?). Dado este límite humano, el del perspectivismo, una solución muchas veces intentada fue ponerse en el lugar del más débil. Pero la posibilidad de elegir ese punto de vista depende del lugar en el que uno se encuentre. Siempre es más fácil hacerlo cuando a uno no lo afectan biográficamente los hechos que juzga.

La explicación, aun cuando esté ilustrada con imágenes –como en los noticieros o en los diarios–, es un modelo de verdad enteramente ficcional, porque responde a un criterio de verosimilitud, no a uno de autenticidad. Quien explica no solo re-presenta los hechos –vuelve a presentarlos– refiriéndolos a un yo narrativo que hace las veces del punto de vista y desde el cual no todo puede ser mostrado, sino que reordena expositivamente los hechos y, al reordenarlos, rompe con la temporalidad lineal: el orden lógico (verdadero) no coincide con el orden temporal (aparente). Las cosas suceden en un orden, pero se explican en otro.

En cuanto a este problema, el del punto de vista, la fotografía no es distinta del cine documental o de la TV, en la medida en que sirve para ilustrar las noticias y las crónicas y en la medida en que las noticias y las crónicas están vinculadas, casi excluyentemente, al sufrimiento humano y a las estrategias humanas para evitarlo, a las que llamamos con el nombre de política.

La fotografía de guerra podría aportar los mejores ejemplos. No por su claridad, sino por su ambigüedad. Ahora bien, ¿por qué la visión de un acto, congelado en un instante en el que se dejan ver los detalles que quienes los cometen gustarían ocultar, nos haría entender que el acto es moralmente aberrante? La respuesta obvia sería decir que basta con que sepamos que el acto es real, y no actuado, para que nos produzca la conciencia de que cometerlo es aberrante, pero, en ese caso, ¿qué componente visual permitiría descifrar la autenticidad completa del acto, si no fuera porque algún tipo de relato que acompaña a la imagen (aunque más no sea un epígrafe) asegura que lo es? ¿Cómo diferenciar, si no, una imagen simplemente horrible de una imagen donde el horror es injustificable como sinónimo de *malo en sí* (de malo sin necesidad de relato, aunque el relato sea solo un epígrafe)?

Si se trata de una fotografía donde se exhiben las víctimas civiles de una guerra, la identidad nacional de esas víctimas es la razón de la empatía que puede sentir el que las ve, salvo que se trate de aquel espectador indiferente por ignorante, del que hablábamos antes. Si hubiera una catarsis propia de la fotografía como registro directo de atrocidades, quienes estarían en condiciones de identificarse con las víctimas, independientemente de cualquier rasgo identitario, serían, con exclusividad, los espectadores políticamente neutrales. Los únicos que, cuando observan una fotografía de una guerra, no se preguntan a qué bando pertenecen los cuerpos mutilados, son los mismos que no se interesan ni por las razones del conflicto ni por saber si hay un ejército invasor y otro de resistencia. La sensibilidad frente a la visión de hechos horribles puede deberse a razones psicológicas (como la de esas personas que no ven películas de horror porque después sueñan) o sociales (como cuando nos sentimos incómodos frente a personas más pobres o con menos escolaridad que nosotros, porque nos obligan a reconocer que tuvimos más suerte, antes que mayores méritos, que ellas). Habría que preguntarse si, en última instancia, la producción de imágenes explícitas con el fin de sensibilizar a los indiferentes y a los neutrales, salvo cuando busca involucrarlos afectivamente en el conflicto y hacer que tomen partido por un bando (en

lugar de buscar todo lo contrario: que aborrezcan el conflicto), no termina de convertir a la catarsis en lo contrario de sí misma: una actividad contemplativa que despolitiza por la vía de la conmoción. Porque el único caso en que una fotografía exhibiría un acto malo en sí (malo sin necesidad de relato) sería el caso de la tortura. En ese caso, no importa ni quién es el torturador ni quién es el torturado. Los rasgos que permiten identificar a uno y otro se vuelven datos secundarios.

La despolitización de las imágenes no habría que pensarla como una contribución al pacifismo. Nadie puede ser pacifista en sí, como si todo uso de la fuerza –independientemente de que sea para atacar o para defenderse, para oprimir o para liberarse de la opresión– fuera condenable. El pacifismo es siempre una postura de los connacionales del ejército de ocupación, no de los que la sufren en los países ocupados. Por eso suele estar más movido por el temor a que los amigos y familiares vayan a la guerra que por la piedad que inspiran las víctimas civiles de un país lejano, mostradas en fotos explícitas. En la catarsis, el miedo a ser uno la próxima víctima siempre es más fuerte que la piedad por alguien que sufre una desgracia y no la merece. La lección moral de la fotografía es enseñada a un espectador distante, bajo el supuesto (inconcontrastable) de que la catarsis es una experiencia que tiene efectos transformadores más allá del momento de la recepción. El problema, entonces, está en la constitución previa del espectador como espectador de la suerte y la desgracia ajenas, más que en el carácter más o menos aberrante de lo que se pone frente a sus ojos. Lo que nos conmueve, como espectadores distantes, es el relato, no la imagen. Las imágenes de una operación a corazón abierto, si no supiéramos con certeza que se trata de una acción justificada para que el paciente recupere la salud, nos parecerían un acto de sadismo, agravado a su vez por ser la cirugía una forma de ganar dinero. Lo mismo sucedería con el caso de las autopsias. De un estudiante de medicina que las practicara como hobby, y no como aprendizaje, diríamos que es al menos un perverso, aun cuando de esa conducta no pensáramos que anticipa la de Norman Bates (el psicópata taxidermista de *Psicosis*, de Hitchcock).

Pretender que la conducta de los hombres mejora con el didactismo de las imágenes crudas es algo que ya ha sido probado como inútil por la Iglesia Católica que, no obstante, con Benedicto XVI, ha rehabilitado el infierno. Habría que preguntarse si, con la rehabilitación del infierno y la abolición del limbo, la fe católica no ha recuperado una vez más la fe en las imágenes (que la diferenció del protestantismo y

de otras religiones no cristianas) no como una nueva contrarreforma, sino como un modo de hacer más contemporáneo su idiosincrático anacronismo.

La identificación no es un logro que un relato se asegure de un modo único. Donde hay una víctima hay un verdugo y quien establece esos roles es el narrador. Ninguna de estas tres figuras –verdugo, víctima, narrador– son invariantes.

Ahora bien, la idea de que poner en palabras un suceso de naturaleza inenarrable es mejor que callarlo presupone la creencia en que los hombres progresan moralmente cuando toman conocimiento de hechos aberrantes. Pero el testimonio de la víctima no se sustrae al principio ficcional que sigue cualquier narración. No es la verdad sin mediaciones, sino un recuerdo puesto en palabras, a sabiendas de que las palabras hacen que los hechos entren en el régimen de lo abstracto, y a sabiendas de que los recuerdos no son los hechos mismos indeleblemente impresos en la memoria, sino imágenes que se construyen al mismo tiempo que se relatan.

Si siempre hay algo de gesta en el relato del sobreviviente no es porque éste exagere su sufrimiento o mienta acerca de él, sino porque su mero lugar sintáctico en el relato (la primera persona del singular) lo equipara al del héroe. Habla él y él está vivo, mientras que otros han muerto y no pueden hablar. El héroe de cualquier aventura es por definición un sobreviviente. Y el sobreviviente es una primera persona. Por eso, cuando un sobreviviente de un campo de concentración testimonia, su palabra siempre está directa o indirectamente autorizada por los vencedores. En el caso de los sobrevivientes de los campos de concentración de la última dictadura en la Argentina, vale la pena recordar la paradoja proclamada en 1985 por el Almirante Massera en el Juicio a la Juntas: “aquí estamos protagonizando todos algo que es casi una travesura histórica: los vencedores son acusados por los vencidos” (Calveiro, 2004: 167). En este sentido, la autoproclamada victoria de la dictadura contra la guerrilla fue una victoria pírrica. No obstante, el horror que surgía de los testimonios de los sobrevivientes en el Juicio a la Juntas, en ese momento, solo pudo ser tolerado por la mayor parte de la sociedad con el auxilio de la teoría de los dos demonios. Desde la *Ilíada* en adelante, autorizar el discurso sobre el horror forma parte del botín de guerra.

Exista o no en el sobreviviente el deseo de testimoniar frente a una cámara, el problema para el receptor sigue siendo el mismo: ni la espontaneidad ni la autenticidad del testimonio pueden juzgarse por

alguna marca audiovisual. Hasta la ausencia de montaje podría interpretarse como una convención que sugiere autenticidad, pero que no la garantiza *per se*. Vista en perspectiva, la autenticidad es una obsesión que siempre estuvo más cerca de la TV que de la fotografía y del cine.

El problema que abre la cámara, como dispositivo tecnológico que permite un registro directo del horror, es el de qué sentido tendría –¿didáctico?, ¿moral?, ¿propagandístico?, ¿estético?, ¿experimental?, ¿científico?– mostrar una experiencia que cualquiera sea el encuadre desde el que fuera mostrada provocaría la empatía del receptor con la víctima, mientras que lo que convierte a su verdugo en odiable es algo que está enteramente fuera de campo y que solo puede reconstruirlo un narrador. El sufrimiento, en última instancia, es algo que no se ve en una imagen, sino algo que el espectador proyecta, identificándose con el que sufre. Pero la identificación no es un mecanismo automático, que opera de manera refleja, llevando a sentir lo que siente el que sufre.

El hecho de que el sufrimiento se confine a la intimidad y que, en lugar de servir para establecer vínculos sociales con otros sufrientes –politizando a la sociedad–, se exteriorice primordialmente como relato, se debe a un rasgo del sujeto, por el que éste ha logrado con éxito la autoconservación. Ese rasgo, que consiste en una frialdad atada de por vida a la autoconservación, es el que Adorno explica en el final del primer excursus de *Dialéctica del iluminismo*, refiriéndose al canto vigésimo segundo de la *Odisea* (Horkheimer y Adorno, 1987: 100-101). Allí –dice– el castigo que el hijo del rey de la isla ordena aplicar a las esclavas infieles, por haber recaído en el estadio de las hetairas, es descrito con una calma inhumana. Esa calma se hace evidente en el momento en que el narrador aclara lo poco que ha durado para las víctimas el sufrimiento previo a la muerte. En ese punto el narrador interrumpe el relato y se pregunta si el suplicio podría haber sido más largo. Al preguntarse por el tiempo que medió entre el ahorcamiento y el deceso, esto es, al preguntarse por cuánto sufrieron aquellas mujeres antes de morir, el narrador abandona su pasividad y hasta podría decirse que la contradice. Pero ese instante de reflexión lo que verdaderamente hace es fundar una distancia nueva, presu- puesta en el hecho de que lo narrado sucedió en un tiempo remoto, del cual el respectivo presente –el presente del narrador y, por extensión, el presente del lector– está tan alejado como la cultura lo está de la barbarie. Esa distancia inaugura la frialdad burguesa.

La frialdad burguesa es la condición del punto de vista estético, que es el que, históricamente, permite formular un juicio acerca de la mera forma en que los hechos son narrados, sin importar que se comparta o no el sistema de creencias del narrador. El juicio estético, entendido de este modo (tal como lo entendía la sociedad burguesa en el momento del nacimiento de la estética, en la segunda mitad del siglo XVIII) se opone al juicio político. El juicio político rompe la vocación tolerante del juicio estético, porque implica una toma de posición frente a lo representado (por ser una representación, y no la cosa misma), frente a las creencias del narrador, y a favor y en contra de las partes que la representación muestra en conflicto.

La lejanía temporal, como línea divisoria entre la civilización y la barbarie, cumple una doble función. Por una parte, confirma la supervivencia del que narra y, con ella, la del lector: ninguno de los dos se pone en el lugar del que sufre; por otra parte, garantiza que la separación entre la propia realidad y la ajena tenga la forma de un abismo: el lector se identifica con el narrador sobreviviente, no con las víctimas. De este modo, ambos, lector y narrador, quedan del mismo lado, del lado de la civilización, mientras que la atrocidad –al igual que quienes la padecieron– quedan del lado opuesto, que es el del retorno a la barbarie.

De aquí en adelante, la frialdad –que, para Adorno, lleva desde el comienzo el atributo de burguesa– consiste en un debilitamiento extremo de la capacidad de ponerse en el lugar del que sufre, salvo cuando se adopta frente a él la posición de lector, oyente, o espectador, porque, en ese caso, los hechos no afectan a la primera persona. Desde esa posición exterior a los hechos, se sufre según las reglas de la catarsis, que son las reglas de una ficción. Lo que conmueve es el relato –la forma en que se narran los hechos– y no los hechos. Toda identificación requiere de distancia –como en una novela o en cualquier clase de espectáculo–, pero, por eso mismo, solo es posible identificarse con el narrador –en tanto sobreviviente– y no con las víctimas. Adorno amplía lo que la *Poética* de Aristóteles dice de la catarsis o, más exactamente, postula que toda identificación –no solo la que sucede durante una ficción– sigue sus reglas. Lo que nos conmueve a los hombres no es el sufrimiento de otros hombres, si esos hombres nos son lejanos y desconocidos, sino la forma en que ese sufrimiento nos es relatado. No hay empatía con ningún otro, al que se siente prójimo, si ese prójimo es lejano. Salvo que medie un buen narrador y lo convierta en un gran relato. Pero con el narrador

aparece la frialdad, porque es él el que permite la distancia y, con ella, la identificación.

Mostrar lo que no se puede mostrar hace ya tiempo que ha dejado de ser un programa abyecto para convertirse en obsceno. El estatus de ese programa (si es estético, político, o estético-político) resulta tan problemático como el de lo explícito. La obscenidad no se caracteriza tanto por traspasar cualquier frontera en el decir y en el mostrar (como si se tratara de la profanación de algo sagrado), como por la actitud celebratoria para con la propia desinhibición. La sociedad contemporánea celebra como un rasgo positivo de sí misma el hecho de ser capaz de mostrar imágenes cada vez más crudas y de saber, a través de ellas, de hechos cada vez más aberrantes. “Le mostramos algo que Ud. no puede imaginarse” o “véalo Ud. mismo, porque no lo va a poder creer” son consignas que se dicen con un orgullo que más que suponer el progreso irreversible del espíritu humano, invocan un contacto carnal con algo que cada vez cuesta más guardar en el inconsciente. El señalamiento del horror, frente a tanta positividad, se queda en los límites de una queja que vive de lo mismo que critica (la vieja y conocida paradoja del “alma bella”, sobre la que ironizaba Hegel). El que ve televisión, escucha radio o lee periódicos, lo hace desde una distancia abismal con el horror, al que solo lo une la forma más rudimentaria de catarsis: lo que teme frente a la suerte adversa de los otros es que pudiera ser él –o alguien querido– la próxima víctima.

Aunque toda representación de un hecho cruel encierra un poder tranquilizador, las imágenes que se planifican para agrandar con independencia de su contenido (las imágenes abyectas, en el léxico de Daney y de su fuente de inspiración, Rivette) son la forma más repudiable en que alguien puede expresarse positivamente. Puesto en imágenes, el mal siempre es el mal encarnado, porque lo único que puede mostrarse en lenguaje positivo es a hombres cometiendo actos malos. Lo malo *en sí*, lo malo sin relato, sigue siendo irregistrable para cualquier tipo de cámara. Las víctimas y los verdugos, por pertenecer a un relato –y todo relato, se sabe, se construye con las mismas reglas de la ficción, incluso el relato histórico– son categorías relativas, nunca absolutas. Por mucho que el espectador sepa de las conductas sádicas que albergaron los campos de concentración, por más que sepa que las víctimas fueron en unos casos miles y, en otros, millones y que, entonces, la muerte en masa –igual que la desaparición de los cadáveres– tenía que planificarse de manera industrial, la ficcionalización de esos sucesos solo le resulta verosímil si las conductas de

los personajes están relativizadas. Relativizar esas conductas implica contextualizarlas, sumarles a las motivaciones subjetivas las motivaciones históricas, inscribir las acciones individuales en la línea de las acciones colectivas, darle lugar a las razones del enemigo, por más que el narrador no las comparta y quiera que el receptor las repudie. Hacer todo esto, sin duda, equivale a dar a entender que lo que mueve a un personaje nunca es el mal mismo, sino razones que pertenecen al orden de lo humano, engendradas por la misma racionalidad en nombre de la cual son combatidas.

El horror es algo inteligible, sobre todo si su origen es racional, como ocurre con los campos de concentración. Se lo capta con el intelecto, no con los sentidos. No es cierto que solo la mente que es capaz de cometer un acto sádico pueda comprender el sadismo de otras mentes. Quizá sería mejor que así fuera, pero nadie puede creer a esta altura de la historia que el mal hecho por acciones colectivas responde al modelo de una enfermedad.

El horror no es algo patente. No hay imágenes horribles en sí mismas, que hagan cerrar los ojos a cualquiera que se ponga a mirarlas. El horror no es universalizable. No es válido por igual ni para todos los hombres ni para todas las épocas. El juicio de gusto puede aplicarse a cada vez más objetos, muchos de los cuales para otros hombres y para otras épocas han sido estéticamente incalificables. Desde la escena de la ducha de *Psicosis* (1960) en adelante, la percepción del espectador se ha vuelto cada vez más permeable a las imágenes de crueldad explícita, sean éstas ficcionales o reales. De hecho, la diferencia no la marca ningún elemento que pertenezca al orden de lo visual, sino, en todo caso, la introduce el relato que acompaña a las imágenes o que los receptores tienen de antemano para acompañar las imágenes (en ese caso, las imágenes pueden ahorrarse el relato). Cuando se prescinde del relato es porque se confía en los receptores (en su cultura política, en última instancia).

Los límites de lo que es soportable ver no están fijados a priori por las facultades cognitivas del sujeto. De todos modos, no está de más diferenciar el horror catártico del que no lo es, aun cuando la diferencia tiende a desaparecer, porque todo horror termina volviéndose catártico, una vez que se han abierto las puertas de la percepción.

El grado cero del juicio estético, ya lo advirtió Burke en su *Inquiry*, es la apatía. La completa indiferencia afectiva frente a lo que se tiene delante sería lo contrario del gusto. Por eso, Kant casi no necesitó aclarar –estaba lo suficientemente implícito– que el juicio de gusto es

siempre singular y afirmativo, y que se formula en tiempo presente, mientras se está frente al objeto. Siguiendo esta lógica, con la que se inicia en el siglo XVIII la estética como disciplina filosófica, la experiencia de gusto más intensa es la de lo sublime y la más moderada, la de lo bello. El concepto límite del gusto –en términos de Kant– sería el asco, no la fealdad. La fealdad no causa placer, pero tampoco terror. Lo feo ofende y, al ofender, lleva a interesarse en la existencia del objeto, no en su mera representación. Pero una reacción pasional de tipo agresivo no puede aspirar a universalizarse, aun cuando quien reacciona de este modo pueda reclamar que, por respeto a lo que él siente, todos los hombres sean privados de percibir lo que causa la ofensa de uno. Reaccionar frente a algo como feo implica cuestionar a quien exhibe el objeto y exigirle que cese de exhibirlo. Pero lo que ofende a un hombre puede ser indiferente para otro. La lucha contra lo feo siempre ha sido, para bien y para mal, una lucha política más que estética. Lo asqueroso, en cambio, sí se ubica del lado de la estética, pero simplemente para delimitar su campo. Cuando una imagen despierta asco es porque su contenido está representado como si invitara a gustar de él, mientras el receptor se opone a hacerlo (cerrando los ojos o exteriorizando la sensación de náuseas).

El problema, si uno quiere politizar lo feo y postularlo como el nuevo borde de lo estético contemporáneo, es que, desde el romanticismo hasta hoy, no se ha hecho sino disolver todo opuesto de lo bello, desde lo sublime hasta lo asqueroso, que en otro tiempo marcaba el límite de lo estético. Sin contrario para lo bello, el punto de vista estético se vuelve una defensa frente a la agresión del mundo, en lugar de un modo de sentirse agredido y reaccionar políticamente. Lo que es estético no es político y viceversa, porque entre lo estético y lo político se ha roto la comunicación que llevaba a pasar de un punto de vista al otro.

De todos modos, demostrar la ineficacia del uso de las imágenes explícitas para enseñar a no cometer más los actos que se denuncian a través de ellas sería un propósito algo cínico. Si no se pudo nunca con argumentos y tampoco se pudo, cuando la técnica lo permitió, por medio de imágenes fotográficas, fílmicas y electrónicas, es porque en realidad, el problema es el contrario: no cómo mirar lo explícito, sino cómo no mirarlo, cómo apagar la sed de imágenes explícitas cuando en realidad son imposibles de no mirar. Se sabe que el riesgo de la imagen explícita, que tiene como modelo a la pornografía, es que lo que vemos lo vemos al precio de que eso también nos mire. Lo explícito está dirigido a alguien que no está presente. Por eso llega la cámara.

Lo explícito es una nueva categoría estética, la categoría por excelencia de la época del fin de las categorías estéticas, que nace vinculada a la reproductibilidad técnica como fenómeno revolucionario (revolucionario dentro y fuera de las artes). Pero, por ser una categoría estética bajo estas condiciones extraordinarias, no puede no ser sino una categoría estético-política. Es polémica *per se*. Muchos piensan que no debería existir y que, como existe, debería ser exterminada. Otros, que es el placer en su forma más pura.

Bibliografía

- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: J. Sala-Sanahuja.
- Bazin, A. (1999). “Ontología de la imagen fotográfica”. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-30). Madrid: Rialp. Traducción: J. L. López Muñoz.
- Benjamin, W. (1971). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 17-60). Madrid: Taurus. Traducción: J. Aguirre.
- Burke, E. (1998). *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya. Traducción: M. Gras Balaguer.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Daney, S. (1998). “El travelling de Kapo”. En *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: Ediciones El Amante. Traducción: M. Martínez Cavard y V. Batista.
- Kant, I. (1984). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe. Traducción: M. García Morente.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1987). “Odiseo o mito e iluminismo”. En *Dialéctica del iluminismo* (pp. 60-101). Buenos Aires: Sudamericana. Traducción: H. A. Murena.
- Rivette, J. (1961). “De l’abjection”. *Cahiers du cinema* (120), 54-55.
- Sontag, S. (2005). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara. Traducción: A. Major.
- (2007). “Ante la tortura de los demás”. En *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias* (pp. 139-153). Buenos Aires: Mondadori. Traducción: A. Major.

La fotografía como epitafio

Silvia Solas

El escritor argentino Luis Guzmán escribe en 2005 un libro cuyo título originó las preguntas que intenta desplegar el presente trabajo: *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. En él, Guzmán hace explícita su consideración del epitafio como “llamada” o interpelación de los muertos hacia los vivos. Sobre la base de esta definición recorre distintos géneros fúnebres: desde la escritura sobre piedras, al costado del camino, como ocurría en la antigüedad clásica, hasta la forma novelesca en autores como Faulkner, Kafka o Proust. En todos los casos, el autor encuentra un denominador común: la muerte se asume, simbólicamente, en su forma escrita.

Por otro lado, Francois Soulages estima en sus estudios sobre la fotografía que una de las características constitutivas de la fotograficidad es lo que presenta como el “a la vez” (*à la fois*), una suerte de tensión dialéctica, en equilibrio, entre opuestos; de este modo, la foto es, a la vez, presente y pasado, real e imaginario, arte y no-arte, privacidad y publicidad, etcétera. En particular, me detendré en un par de opuestos que es el que ha dado título a este encuentro en el que reflexionamos sobre la fotografía y los cuerpos políticos, el de ausencia y presencia: la fotografía podría, entonces, entenderse como una conjunción de algo presente y, “a la vez”, ausente.

A partir de los cruces entre las consideraciones de estos pensadores, dirigiré mi atención al singular caso de la desaparición de personas como práctica siniestra del terrorismo de Estado perpetrado por la dictadura militar argentina que tuvo lugar entre los años 1976 y 1983. Pues estimo como una muestra significativa y reveladora en la que confluyen las perspectivas señaladas, la utilización de fotografías de los desaparecidos en ocasiones que, como veremos, resultan particulares.

Intentaré, entonces, establecer:

En primer lugar, la singular relación entre imagen, escritura e identidad que surge de la situación de los desaparecidos cuando se reflexiona sobre la intervención de la fotografía como una suerte de epitafio sustituto.

Jorge Semprún, el escritor español sobreviviente de los campos de concentración nazis, mostraba hasta qué punto vida y relato pueden sernos por momentos incompatibles, por momentos, indisociables.¹ Por su parte, el libro de Gusmán pone de relieve la elemental correspondencia entre identidad y escritura:

En un relato de Maupassant que nos devuelve a la tierra, encontramos esa ceremonia bárbara en la que un hombre reducido a su esencia irreductible quiere inscribir con un hueso un rasgo de escritura en la piedra, algo que haga diferencia con la piedra y que, por ese mismo acto, lo vuelva humano, le otorgue una identidad –es decir, una diferencia. Ceremonia bárbara muy habitual en la experiencia carcelaria, en la que el condenado a muerte deja grabada sobre una pared su última voluntad o su nombre. De esta manera, la inscripción se nos vuelve el acto primordial de la especie humana. Por eso podemos afirmar que la cuestión de la identidad se ve afectada por la existencia o no del epitafio. (Gusmán, 2005: 15-16)

Afirmación contundente para nuestro propósito, me permito repetirla en destacado: *la identidad se ve afectada por la existencia o no del epitafio*. En este sentido, me formulo esta pregunta: ¿qué ocurre con la identidad cuando el epitafio falta y su lugar es ocupado, según nuestra interpretación hipotética, por la imagen fotográfica? Es decir, ¿qué nos puede aportar la imagen de una foto sobre la identidad?

En segundo lugar, intentaré establecer el entramado, también particular, entre la ausencia y la presencia, en el que se pone en juego de una manera decisiva, la cuestión de la memoria. No ya como memoria

¹ Cf., entre otros, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1995.

reconstructora de lo que suponemos fue (o, para decirlo con Barthes, “ha sido”)² en el pasado, sino de una memoria constructiva que se tiende y se proyecta hacia el porvenir. Precisamente, con relación a la constitución de la memoria a través de fotografías, Soulages expresa, en un diálogo con la artista Louise Merzeau:

la fotografía no puede ser una adición de recuerdos, ella es una multiplicación. Los recuerdos de la imagen y los recuerdos por la imagen se combinan para hacer nacer otra geometría de los recuerdos, producto de resultados y proyecciones y no de datos de elementos pasados. La fotografía como memoria es siempre construida. Ella no da cuenta tanto de lo irreversible cuanto de lo inacabable, del pasado como del futuro. Nuestra memoria está siempre orientada hacia el futuro. (Soulages, 2000: 62)³

Tal redefinición de lo que la memoria, y particularmente la memoria fotográfica, sea, resulta crucial en el caso que nos ocupa. Me pregunto, ahora, ¿en qué sentido la fotografía del desaparecido colabora con la memoria cuando ésta debe asumirse como reconstructora de la difícil interrelación entre la ausencia y la presencia?

Propongo, en suma, ubicarnos en la perspectiva de Soulages al entender la fotografía como un exponente de la tensión entre ausencia y presencia, entre otras, e indagar en la intervención de la manifestación fotográfica cuando se presenta como referente de los desaparecidos, lo que entiendo como un particular caso de epitafio en el sentido en que lo ha propuesto Gusmán: como una llamada dirigida a los caminantes, a los que pasan y se detienen; en síntesis, a los que van llegando, o lo que es lo mismo, al futuro. A la manera en que el personaje de *¡Absalón, Absalón!*, la novela de William Faulkner, Rosa Coldfield, encomienda a su interlocutor, Quintín Compson, la escritura del epitafio que ella, obviamente, no podrá redactar; un pedido cuyo sentido se expresa en una formulación tan concreta como elemental, según Gusmán: ante la pregunta de para qué, la señorita Coldfield no duda en responder: “para que se sepa” (Gusmán, 2005: 20).

Por tanto, se involucran en la problemática que presento cuestiones tales como qué tiene la fotografía para decirnos respecto de la identidad, respecto de la desaparición, respecto de la memoria, y cómo no, ya que el futuro se involucra de manera insoslayable, respecto de la justicia.

² Cf. Barthes, 2006.

³ La traducción es mía.

IDENTIDAD Y ESCRITURA

En qué medida es un tema de justicia la relación entre muerte, escritura e identidad es uno de los aspectos que se ponen de relieve en el análisis de Gusmán sobre la legislación al respecto, en la antigüedad: el epitafio, la inscripción de los datos personales del difunto, constituían un derecho y su omisión solo podía ser producto de una ofensa o de un castigo.

El epitafio es una inscripción grabada en una placa sobre la tumba; de forma rectangular, esta placa recibe el nombre de “estela”; en ella se inscribe el nombre del difunto, dónde estaba el cuerpo, cómo era su imagen física, símbolo de su personalidad. Por la misma razón –“mostrar” las características del muerto–, con el tiempo el arte funerario incorpora el retrato. En el período que va del siglo V al IX, la escritura funeraria retrocede para dar lugar a una cultura oral en la que cobra mayor espacio el anonimato, y en la cual lo conmemorativo y la ornamentación, como indica Panovsky, prevalecen a la inscripción. Tal correlación entre anonimato y falta de registro escrito refuerza la idea de que la escritura, el nombre y los rasgos distintivos inscriptos, son indicio de la intención de resguardar la identidad:

Que el epitafio exista [dice Gusmán] es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La apelación a ese derecho en la antigua Grecia se la conocía como “derecho a la muerte escrita” –como si el acto de morir reivindicara póstumamente un ejercicio absoluto del derecho. (Gusmán, 2005: 17-18)

Paralelo al derecho a la muerte escrita se legislaba sobre el que le asiste a los deudos, “el derecho a las lágrimas”. Ambos eran asegurados con rigor por la legislación funeraria. Gusmán recuerda el caso del emperador Octavio Augusto condenado por el Senado de Roma a la peor ofensa que podía infligirse a un ciudadano después de muerto: la *damnatio memoriae*, la abolición del apellido y la negación de funerales y sepulcro: aquí ya no se trata de la identidad perdida sino de la identidad abolida.⁴

Pero, además de la imprescindible escritura funeraria, hay otra condición para la identidad: la relación entre inscripción y cuerpo. Hay ocasiones en que la inscripción está pero el cuerpo falta; son los llamados cenotafios, aquéllos de los muertos en alta mar, cuyos cadá-

⁴ Cf. Gusmán, 2005: 18.

veres son arrojados al agua: en sus tumbas hay inscripción pero no cuerpos. Precisamente, para Gusmán, los casos de los genocidios de las sociedades modernas y, particularmente, el de los desaparecidos de nuestro país durante la última dictadura militar, resultan, en este sentido, asociables con el cenotafio.

Efectivamente, en referencia a estos últimos, se ha producido una publicación periódica peculiar sobre la que Gusmán llama la atención: cada año, se editan avisos, casi exclusivamente en el diario *Página 12*, que recuerdan los aniversarios de una desaparición. Gusmán los llama “recordatorios” y resume los procedimientos fúnebres que podrían relacionarse con ellos. Como escrito del género, se encuentra próximo al aviso mortuario que se conoce como “aniversario luctuoso”, las esquelas publicadas en conmemoración del aniversario de la muerte de alguien; los que cuentan con dos elementos inconfundibles: la leyenda *in memoriam* y un mensaje dedicado al muerto en el que, en líneas generales, se reafirma su supervivencia en el recuerdo de sus seres queridos.

El origen de los escritos fúnebres, según Gusmán, puede situarse en la aparición de los avisos de defunción que la iglesia medieval ideó para dar noticia de la muerte de algún integrante del clero. En algún momento del siglo XII o XIII, el escrito reemplaza al pregonero medieval que anunciaba la muerte en forma pública.

La prensa escrita permite, más tarde, el pasaje del epitafio de la piedra al papel impreso que se convierte, así, en esquela. El aviso de defunción es propio de la clase burguesa que pretende legitimarse como clase social: el aviso impreso tiene la pretensión de democratizar la muerte.

Pero, si bien los recordatorios a los que estoy haciendo alusión tienen semejanza con estos antecedentes, no se reducen a ninguno de ellos. Son fugaces, como la esquela, que los distingue del epitafio como inscripción en la piedra. Pero los códigos visuales y gráficos son diferentes.

Todo intento de asociarlos a una respuesta frente a la situación de una experiencia fúnebre tomada de la historia fracasa: hay costados comunes, pero la desaparición de personas como estrategia de Estado mantiene una singularidad que se refleja en la edición de los recordatorios de cada desaparición.

Gusmán recorre las reacciones frente a la muerte de diferentes épocas, en forma de inscripción o impresión, en casos que podrían verse como semejantes a los que nos ocupan y en los que puede,

incluso, constatarse la utilización de los términos “desaparecido” o “desaparición”: las muertes de jóvenes o niños, la muerte en la guerra, la aniquilación de grupos en las invasiones de otros pueblos, etcétera. Sin embargo,

En la mayoría de los recordatorios publicados en *Página 12*, si bien hay una mención al “desaparecido” y a sus datos individuales, la consigna se extiende notoriamente al plural “desaparecidos” y a la referencia insoslayable: 30.000.

En el caso de estos recordatorios, la búsqueda se plantea bajo la forma de tres preguntas: “¿Qué te hicieron?”, “¿Por qué?”, y, entre signos de exclamación y de pregunta, como si las reglas ortográficas resultaran insuficientes para acompañar el sentimiento: “¡¡¡¿Dónde estás?!!!”. (Gusmán, 2005: 331-32)

Los códigos del lenguaje parecen ser, en estos casos, insuficientes.

Ahora bien. En todas las formas que cobra la simbolización de la muerte pareciera ponerse de manifiesto una fuerte relación entre muerte y escritura. Aun en el caso de los cenotafios, como vimos, las tumbas se acompañan de inscripciones en la lápida. Muchos han pensado, dice Gusmán, que la escritura como elaboración del duelo puede imaginarse como prolongación de la sepultura, una suerte de continuidad del ritual funerario que contribuye a conservar el lugar de la memoria.

Al respecto, y en el plano de la ficción, se puede señalar el particular caso de *En busca del tiempo perdido*, la novela de Marcel Proust. El paso del tiempo –los cambios en la apariencia de la naturaleza lo manifiestan claramente– erosiona, desgasta, modifica. Lo mismo ocurre con los cuerpos y la fisonomía de las personas. Tal vez nadie como Proust ha mostrado hasta qué punto el tiempo es un artífice de máscaras, rostros y cuerpos trastocados por su pincel destructor. Pero el escritor erige su gran cementerio literario, como tumba final y redentora para todos esos seres perdidos en el tiempo de la memoria.

Frente a la comprensión de que las páginas de un escritor se nutren, inevitablemente, con el recuerdo de los seres queridos con los que hemos compartido parte de nuestras vidas, aunque las suyas se hayan extinguido, escribe en *El tiempo recobrado*:

Todos esos seres que me habían revelado verdades y que ya no vivían, se me aparecían como habiendo vivido una vida que sólo me aprovechara y como si se hubieran muerto por mí [...]; un libro es un

cementerio grande en el que no pueden leerse los nombres de la mayor parte de sus tumbas. (Proust, 1995, VII: 206-07)

Aparecida la novela, todos ellos tienen, finalmente, aunque en clave ficcional, su “muerte escrita”.

Sin embargo, en el caso de las personas desaparecidas, nos enfrentamos a seres que, en cierto modo, han sido sustraídos a la acción del tiempo y, por tanto, a la acción de la memoria. Obviamente, no son los únicos casos de personas muertas a edad temprana. Pero de los otros, quedan sus cuerpos o, a falta de cuerpos, la tumba y el escrito. Sin cuerpo, sin tumba, sin escritura, los desaparecidos permanecen como petrificados, como detenidos en sus imágenes del pasado. No hay ley vital que pueda explicar semejante fenómeno.

Ahora bien, sin escritura, ¿qué papel le concierne a la imagen? Gushman ha señalado cómo generalmente los recordatorios imprimen una fotografía del desaparecido acompañada apenas de algunas frases, que en ocasiones, aunque con una intención laica, incluyen citas bíblicas. Me parece que los rostros de los recordados imprimen una fuerza insuperable a cualquiera de estas frases. La palabra “desaparecido” junto a la imagen de su rostro, es decir, en cierto modo, a su “aparición” o, para tensar más los sentidos, a su “aparición”, cobra una referencialidad particular que, estimo, refuerza la tensión ausencia-presencia que entiendo como propia de la fotografía: la fotografía del rostro del desaparecido viene a expresar la presencia de un ausente.

Pero hay otra instancia en que la imagen fotográfica del desaparecido surge como símbolo insuperable: se trata de las fotos que a modo de pancarta, y casi sin inscripciones, acompañan a los manifestantes en las plazas y reuniones convocadas por organismos de derechos humanos. Esas fotografías, que paradójicamente en muchos casos provienen de documentos de identidad, están marcando una presencia, reforzada con el grito de la multitud hacia el final de esas manifestaciones: “los desaparecidos, ¡Presentes!”. Otra vez, la tensión entre la ausencia y la presencia, fortalecida con la exposición de los rostros fotografiados.

Entonces, aquella imagen pasada en que, decíamos, han sido fijados, y que parece resumirse y concentrarse en sus fotografías, asume un cometido singular. En cierto modo, son sus identificaciones. En ellas los desaparecidos “aparecen”; se nos hacen visibles, se nos presentan, los identificamos. Si es cierto que hay una estrecha relación entre escritura e identidad, y que la existencia o no del epitafio es

inoslayable para la identidad, tal vez, estas fotografías, en estas circunstancias, puedan ser consideradas los epitafios que construimos para resguardar y reconstituir una identidad que fue, no simplemente perdida, sino perversamente abolida.

IMAGEN, MEMORIA Y REFERENCIA

En algún grado de sintonía con la apreciación de Susan Sontag (2006), y retomando la alegoría platónica, Soulages estima que la mayoría de los hombres son asiduamente prisioneros de las copias, las apariencias o las ilusiones, es decir, de la caverna. La imagen se asocia, así, con lo ilusorio, lo falso, lo no real.

Sin embargo, destaca Soulages, en las distintas épocas y a su manera, ha habido quienes se han rebelado contra las cadenas de la caverna y han intentado luchar contra la imitación y la mera ilusión. Hoy, una buena parte de la producción de la fotografía artística podría servir de ejemplo para justificar esa afirmación. Lo que podría interpretarse como una suerte de contrasentido, ya que semejante actitud crítica se realiza a través de las imágenes mismas, lo que implica poner en juego el mismo medio que se está criticando.

En el caso de la fotografía, que en un momento fue considerada como reproductora de la realidad, es decir como reportaje, y luego estimada como un arte “intermedio”, por ejemplo por Bourdieu, se perciben actualmente cambios muy profundos que llevan a distinguir diversas clases de fotografía: la documental, la de moda, la creativa, etcétera, y que hacen indispensable la reflexión acerca de la posibilidad de la incursión de la fotografía en el ámbito del arte, lo que, al mismo tiempo, pone en cuestión qué se considera arte, qué relación o diferencia se establece entre arte y realidad, de qué lado ubicamos lo imaginario.

La pregunta que se formula Soulages y que resulta pertinente a mi propósito es si se puede aceptar como posible la existencia de proyectos fotográficos que interroguen a la sociedad y a lo político y a la vez incursionen en el terreno del arte. ¿Es posible aceptar que bajo ciertas condiciones de presentación, exposición y recepción una foto documental se convierta en artística? Es decir, ¿puede la mirada comunicacional transformarse en mirada estética a través de un cambio en esas condiciones? (Soulages, 2005: 233). Una respuesta positiva

a estas preguntas nos conduce a escindir la dimensión informativa de la dimensión artística. Pero, ¿es posible realizar esta escisión? El problema que subyace a estos cuestionamientos es el problema de la referencia. ¿A qué refiere una fotografía?

Para Roland Barthes el referente fotográfico se distingue del de los otros sistemas de representación ya que la imagen fotográfica remite a un real, que lo es necesariamente y del cual la foto es, fundamentalmente, prueba:

La pintura, [...], puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. (Barthes, 2006: 121)

Propone, así, su conocida fórmula del “eso ha sido” (*ça a été*) como síntesis de la esencia de la fotograficidad. Es decir, la imagen fotográfica de alguna cosa reafirma que esa cosa, independientemente de cuándo, cómo y dónde, ha existido, ha estado allí posando para que se imprima su imagen como foto. Barthes estima, así, que lo propio de la fotografía es poner de manifiesto una existencia, no en lo que hace a su apariencia, sino en lo que respecta a un tiempo en que esa existencia “ha sido”.

Pero, como advierte Soulages, la pretensión de enfrentarnos con la fotografía a lo real no es tan sencilla de sostener, ya que, a su entender, lo real es, como la *x* desconocida propuesta por Kant, inalcanzable. Lo indeterminado kantiano adquiere en la formulación de Soulages el carácter de lo infotografiable; es decir, lo real, en un sentido estricto o absoluto, es incognoscible y por tanto, poco puede ayudarnos una fotografía a conocerlo. ¿Cuántas veces hemos sido engañados por la fotografía creyendo que estábamos frente a la imagen de un suceso o de un objeto y tuvimos luego que aceptar que el mismo había sido “arreglado”, compuesto, digamos con Soulages, “puesto en escena”? Siguiendo el consejo cartesiano que recomienda no confiar en aquello que nos ha engañado al menos una vez, Soulages propone no confiar en la fotografía como prueba, como indicio que conduce una investigación, sino más bien redimensionar su carácter poético, es decir constructivo: la fotografía requiere una reconstrucción interpretativa; siempre y no solo en caso de la foto artística. De lo contrario, es condenada a una función que no puede cumplir: la de dar cuenta de lo real:

Una vez más, lo real se nos escapó, tal vez muy simplemente porque es imposible de mostrar. Los hombres parecen tener la necesidad de creer, y acaso por eso están en la apariencia. Como no pueden decir y asumir el “eso fue actuado”, frente a una foto, apuestan por la fotografía como prueba de lo real. Esta complacencia en la ilusión viene de otra parte, [...], pero debe ser denunciada para que la fotografía pueda acceder a otro papel que al de pobre testigo de un real imposible. [...] Precisamente [...] porque frente a ella somos engañados, porque ella nos engaña, precisamente por todo eso puede entrar en el mundo de las artes. La fotografía está del lado de lo artificial, y no de lo real. (Soulages, 2005: 82)

Así, Soulages incorpora a la formulación barthesiana del “eso ha sido” la fórmula del “eso ha sido actuado”, lo que muestra, por un lado, una coincidencia con Barthes respecto de la cercanía entre la fotografía y el teatro. Por otro, tal formulación implica, en especial, pero no en forma excluyente, cuando se trata de personas, la alusión al ámbito de lo inconsciente, tanto en el plano del fotografiado como en el del que fotografía.⁵

En consideración de lo dicho, intentaré desentrañar con referencia a las fotos de desaparecidos, las palabras de Soulages.

Creo que ellas son un claro ejemplo de la imposibilidad de un enfoque puramente estético, por un lado; y por otro, de que la fotografía no puede concebirse como mera información o ilustración de un real independiente de ella.

Si la fotografía se asume como una herramienta que restituye el referente se cometen varios errores: no habremos comprendido, dice Soulages, que ella no devuelve el objeto fotografiado, sino que modifica de manera específica un fenómeno visual que depende tanto del objeto como del sujeto que fotografía y del material fotográfico; agrego: de quien contempla o lee una foto. Pero, además, habremos reducido la producción fotográfica, no importa si se trata del reportaje, el paisaje, el retrato, el autorretrato, etcétera, a ser nada más que el resultado de una operación técnica, es decir, un medio y la prueba de un referente restituido.

Entendida de este modo, ¿qué nos restituiría la fotografía de un desaparecido? La imagen pasada, en un tiempo detenido, de un joven que, sabemos, hoy ya no está entre nosotros. Pero las fotografías a las

⁵ Implicación que podríamos comparar con la apreciación de Benjamin respecto del “inconsciente óptico” que la fotografía devela tal como lo expone en su *Pequeña historia de la fotografía*. No lo trato aquí porque nos alejaría de mi presente propósito.

que aludo no son cualquier fotografía, no forman parte, simplemente, de un álbum familiar, ni son la ilustración de una noticia periodística. La intención que mueve a publicarlas o a incorporarlas en una manifestación es, sin duda, la denuncia. Manifiestan una apelación a los demás; se hacen públicas, es decir, se constituyen en herramientas políticas. Adquieren, más cuando son reiteradas con empeñamiento, la característica de llamada, a la manera en que los epitafios llaman a los caminantes a detener su marcha. Se incorporan a la comunidad y exigen la reconstitución del referente. Por tanto, no son una mera huella de un real que ha sido. Por supuesto, tampoco son mera ilusión.

Una foto es, por el contrario, la presentación de una conjunción de tensiones, (Soulages, 2005: 224), un encadenamiento de relaciones que, más que permitirnos optar por alguno de los términos en tensión, nos obliga a considerar la tensión misma. No se trata de pensar que en ella no hay referente, sino de contemplar que, dialécticamente, el mismo se enfrenta con la imagen ilusoria o, mejor, imaginaria. No se trata, asimismo, de negar el carácter pasado de la fotografía, sino de admitir que se tensiona con el presente. En fin, no se trata de negar el componente de ausencia, sino de restituírle el opuesto, el presente. Así, se nos abren otros interrogantes. Efectivamente, si la foto es a la vez, pasado y presente, real e imaginario, ausencia y presencia, lo que nos urge cuestionar es qué aspectos, sobre todo, del tiempo presente y de lo imaginario se nos manifiestan en los retratos de los desaparecidos que forman parte de lo que Gusmán ha llamado recordatorios y que también se introducen en las pancartas que se multiplican en las manifestaciones de organismos de derechos humanos en los últimos treinta años. En síntesis, cuál es la presencia que simboliza una foto de un desaparecido, ya que lo que se hace presente es su ausencia; cuál es, asimismo, el componente imaginario que conllevan.

Se me ocurre una primera aproximación: la desaparición, tal como la entendemos aquí, no constituye una mera ausencia a la manera en que se nos hace ausente alguien que ha muerto. En primer lugar, porque nadie ha certificado tal muerte. En segundo lugar, porque el cuerpo sin vida no está. Ambas razones han justificado el énfasis de la emblemática exigencia de “aparición con vida”.

La del desaparecido, es, más bien, y por lo mismo, una presencia permanente; pero, ¿presencia de qué? Sin la intención de jugar con las palabras querría poder explicar cómo esta presencia se nos enfrenta como presencia de la ausencia. Es decir, una ausencia que no será jamás –en su aspecto más esencial– superada; que no podrá

trasmutar, de ninguna manera, en presencia; sino que será, en un sentido muy singular, constante ausencia presente.

Si la escritura garantiza la identidad, cuando la escritura falta parece posible recurrir a la imagen, en este caso, la imagen fotográfica. Esa falta de escritura se nos presenta paralela a la falta de cuerpos. La fotografía está allí para dar cuenta de esas faltas, para hacer visible la ausencia. La ausencia del desaparecido es una ausencia que refiere fundamentalmente, no al pasado, sino al presente; tal vez, más precisamente, al futuro. Lo que nos muestra la foto de un desaparecido no es, solamente, como quería Barthes, que alguien “ha sido”, sino que alguien –que ya no es– sigue siendo alguien a quien se ha hecho desaparecer, de quien se ha intentado abolir su identidad. La fotografía publicada, manifestada, emerge como instancia de restitución de una identidad abolida.

Si, por otro lado, la escritura garantiza la memoria, la imagen fotográfica cuando aparece como sustituto del escrito nos obliga, por falta de significación, a dársela; es decir, a reconstituir la memoria, no como una memoria que devuelve un segmento del pasado sino, como decíamos, proyectada al futuro. Ya que no es la apariencia, el gesto, los rasgos, la mirada, en fin, la fisonomía del fotografiado lo que necesitamos recordar. Porque cuando el fotografiado es el desaparecido, no se trata de una identidad perdida, sino abolida, lo que la fotografía puede garantizar para la memoria, es la presentación de esa abolición, la ausencia forzada y aplicada como estrategia, que exige como contrapartida insoslayable, la abolición del olvido.

Contrariamente a lo que expresa Sontag en *Sobre la fotografía* y que luego retoma John Berger en su referencia a la escritora (Berger, 2003) la imagen en su potencial mostrativo parece superar en esta ocasión el poder narrativo y descriptivo de la palabra. Por imprecisa, por inconclusa, la imagen parece prestarse más adecuadamente a ser la forma de escritura del desaparecido. Más la imagen fotográfica que mantiene en tensión los opuestos referidos.

Con su tímido poder de resguardar la presencia, creo que, a su manera y contra todas las convenciones, en el caso de la desaparición de personas a manos de la dictadura militar, la fotografía se ha constituido en una suerte de epitafio. Pero, por todo lo dicho, necesariamente, se trata de un epitafio en construcción permanente. Por la dinámica propia del transcurso del tiempo, en el que se suceden protagonistas diferentes cada vez, el trabajo de la sola memoria resultaría insuficiente: es imprescindible, parece, en su proyección hacia el futuro, completarlo con una aventurada tarea de la imaginación (artística).

Bibliografía

- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1987). "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (2003). *Mirar*. Gustavo Gili: Barcelona.
- Bourdieu, P. y otros (1979). *La fotografía un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Gusmán, L. (2005). *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma.
- Panovsky, E. (1995). *La sculpture funéraire. De l'ancienne Égypte au Bernin*. París: Flammarion.
- Proust, M. (1995). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- (2000, mayo). *Esthétique de la photographie et esthétique de l'image. La pensée des antinomies*. En línea.

Ausencias

Fotografía, temporalidad y política

Alejandra Bertucci

Lessing en su *Laocoonte* afirmaba que la pintura tenía más limitaciones que la literatura. Había temas que por pudor no se podían representar por imágenes pero que sí era posible representar en palabras. El límite era estético.

Susan Sontag en “En la caverna de Platón” afirma algo parecido en relación con la fotografía. Claro que en este caso la limitación no tenía que ver con la belleza sino con la denuncia. Las fotografías no pueden crear ideología, solo los relatos pueden hacerlo. Las fotografías pueden reforzar emotivamente una convicción previa, pero esa convicción la crea un relato. Por eso la literatura tiene una dimensión política que la fotografía no puede tener.

Si, como sostiene Soulages, la fotografía es una estética regional de una estética general de la imagen, se puede sostener que hay una continuidad entre los juicios mencionados a pesar de que medien más de doscientos años entre Lessing y Sontag. Esa continuidad tiene que ver con la oposición entre artes espaciales y artes temporales. Las artes ligadas a la palabra pueden representar el tiempo mientras que las artes de la imagen están limitadas al espacio. En una tradición basada

en la mimesis aristotélica donde el propósito del arte es representar acciones la temporalidad atribuida a la palabra privilegiará el vínculo ético y político en relación con la literatura; la imagen refuerza un aspecto ético o político pero no lo crea.

Este trabajo se propone cuestionar la validez de la oposición mencionada, estudiando la fotografía desde el “a la vez”, ese lugar que Soulages postula para pensar las dicotomías. Para ello nos valdremos de un ejemplo concreto de obra de arte. La serie fotográfica de Gustavo Germano *Ausencias*.

LESSING Y EL LAOCOONTE

Lessing comienza el *Laocoonte* con una referencia a Winckelmann, según este último el carácter general que distingue especialmente a las obras maestras griegas en pintura y escultura es una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. ¿Qué hacemos entonces con el Laocoonte¹? ¿Cómo podemos según estos criterios de “noble sencillez” y “serena grandeza” decir que el Laocoonte es una “obra maestra”?

Lessing afirmaba que la escultura y la pintura no debían intentar representar escenas muy violentas, por eso cuando se abocaban a relatos mitológicos debían cuidar muy bien qué momento se iba a elegir. Por ejemplo si se quiere tratar el mito de Medea, no es apropiado mostrarla matando a sus hijos sino antes del lance patético cuando está celosa o, en el caso de Ajax, la representación debía ser del momento de vergüenza luego de matar a los rebaños y no en el acto de la matanza. Estos momentos debían ser elegidos por su fecundidad, como hay que elegir un momento de la historia, el mejor momento es el más fecundo, aquel que deja a la imaginación el trabajo de completar el relato, el poder de proyectar lo que pasó antes y lo que va a pasar después.

Frente a estas ideas la elección del Laocoonte como obra paradigmática y título de un tratado que versa sobre los límites de las artes

¹ El Laocoonte es un grupo escultórico que representa al sacerdote Troyano Laocoonte y a sus dos hijos siendo atacados por serpientes, firmado por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, la escultura fue encontrada en las Termas de Tito en 1506 pero se tenía noticias de ellas por los comentarios laudatorios de Plinio el viejo. Aunque hay cierta controversia sobre su datación se considera que es de los primeros años de la era cristiana. Actualmente se conserva en el Museo Vaticano.

genera cierta perplejidad; en buena medida el Laocoonte contradice todo lo que Lessing quiere defender, es una representación del máximo nivel de patetismo, es el momento de paroxismo. No es el famoso momento fecundo que debía dejar todo a la imaginación sino que tenemos a las serpientes devorando a Laocoonte y sus hijos. El Laocoonte hace peligrar el ideal griego de mesura que los ilustrados habían construido.² O tal vez por eso mismo, Lessing decide apoyarse en esta obra para construir un sistema de las artes ilustrado cuyo precepto principal es la limitación del arte a la imitación de la naturaleza bella. Para que el Laocoonte coincida con los criterios de “noble sencillez” y “serena grandeza” Lessing intentará convencernos de que en realidad el momento no es tan extremo porque el sacerdote no pierde la compostura, es decir no grita. Tiene la boca abierta pero no es la apertura total de un grito, su sufrimiento se ve en sus ojos, en su abdomen contraído por la fuerza que realiza, pero no grita.

¿Por qué el Laocoonte no grita? Lessing asegura que la razón no es una restricción cultural. En los griegos el hecho de gritar a consecuencia del dolor no es incompatible con la grandeza del alma. Serían los héroes del norte los que prohibirían toda demostración de dolor. De hecho, cuando los poetas³ tratan la muerte de Laocoonte se describen los gritos en un pormenorizado recuento de sus sufrimientos. Entonces, ¿por qué la estatua del Laocoonte no grita? La respuesta tiene que ver con el tipo de representación, no grita justamente porque es una escultura:

² El canon de belleza artística que la ilustración impondría dependió de una idealización del arte griego. No solo la supuesta mesura y la racionalidad del arte griego que será cuestionada en el siglo XIX, por ejemplo por Nietzsche, sino de un modo más palmario la defensa de la blancura del mármol que en realidad los estudios arqueológicos han revelado como producto del paso del tiempo, ya que los griegos recubrían sus esculturas con policromías.

³ Tal es el caso de Virgilio en el libro II de la *Eneida*. “Brama a su paso el mar espumante. Alcanzan ya la orilla/ Con los ojos ardiendo en sangre y llamas, sus vibrátiles lenguas/ van lamiendo los belfos silbantes./ Escapamos al verlas sin sangre en nuestras venas./ Derechas a Laocoonte van las dos./ Pero primero abraza cada una el tierno cuerpo/ de uno de sus hijos y lo ciñen en sus roscas,/ y a mordiscos se ceban en sus miembros desdichados./ Después, al mismo padre que acudía en su auxilio dardo en mano/ lo arrebatan y en ingentes barzones lo encadenan. Y enroscadas dos veces a su tronco/ y plegando sus lomos escamosos otras dos a su cuello, aún enhiestan encima/ las cabezas y cervices erguidas. Él forcejea por desatar los nudos con sus manos/—las ínfulas le chorrean sanguaza y negro tósigo— al tiempo que va alzando/ al cielo horrendos gritos cual muge el toro herido huyendo el ara/ cuando de su cerviz sacude la segur que ha errado el golpe.” Virgilio, *Eneida*. Madrid: Gredos, 1997, p. 179.

La boca demasiado abierta es, en pintura, una mancha; en escultura, un hoyo, que producen el efecto más desagradable del mundo, sin hablar del aspecto repulsivo que da al resto de la cara, que con la mueca resulta incognoscible. (Lessing, 1946: 41)

El Laocoonte no grita, no porque la acción de gritar indique un alma baja sino porque da al rostro un aspecto repulsivo. La barrera que no se puede franquear en arte es la belleza. Dice Lessing que mientras que el Laocoonte inspira compasión porque muestra simultáneamente belleza y dolor, si gritara sería una imagen horrible, monstruosa, de la que se desviaría la mirada, porque la vista del dolor excita la repugnancia, sin que la belleza del objeto que sufre pueda transformar esa repugnancia en un dulce sentimiento de compasión.

La poesía en cambio puede ocuparse de los gritos de Laocoonte, porque como no tiene que elegir un momento para la representación, el resto del relato termina dándole sentido a la manifestación de dolor y sufrimiento, que queda como un momento menor de un todo mayor. Esto permite la restitución del equilibrio y por lo tanto de la belleza en la obra de arte. La poesía tendrá para Lessing, por consiguiente, superioridad sobre la pintura⁴. La clave de esta superioridad esta dada por la oposición entre artes espaciales y temporales.

Si es verdad que la pintura emplea para sus imitaciones medios o signos tan distintos de los de la poesía, es decir, formas y colores encerrados en el espacio, en tanto que ésta emplea sonidos articulados que se suceden en el tiempo; si es indiscutible que los signos han de tener una relación natural y sencilla con el objeto significado, se deduce que los signos colocados unos al lado de los otros sólo pueden expresar objetos que existen o cuyas partes existen unas junto a otras, del mismo modo que los signos que se siguen unos detrás de otros únicamente pueden representar objetos que se siguen o cuyas partes se siguen unas a otras. (Lessing, 1946: 121)

Dada esta relación “natural y sencilla” entre los signos y lo representado, las formas y los colores representarán los cuerpos en el espacio, y los sonidos de la poesía articulados de modo sucesivo, las acciones en el tiempo.

⁴ Cuando Lessing hable de poesía y pintura lo hará de manera genérica, la poesía incluye también a la música y la pintura a la escultura, pintura en el libro es sinónimo de representación visual.

Lessing es capaz de admitir que la pintura puede representar acciones y la literatura cuerpos, pero esta capacidad será derivada, por inducciones, del tipo de representación principal que por lo tanto limita la representación. De ese modo, como la pintura puede tomar un solo instante de la acción, debe escoger el más fecundo, el que mejor haga comprender el instante precedente y el que sigue. Así también la poesía, por sus imitaciones sucesivas, no puede tomar más que una sola de las cualidades de los cuerpos y debe escoger, por consiguiente, la que despierta la imagen más sensible del cuerpo bajo el aspecto que necesita.

En las argumentaciones de Lessing se repite una fórmula, reconoce a un modo de representación capacidades generales pero el buen gusto que el arte requiere limita esas capacidades. Por ejemplo, la pintura como medio de imitación puede imitar todo lo visible pero como arte está limitada a los objetos visibles que despiertan sensaciones agradables (Lessing, 1946: 168).

El lenguaje puede describir cuerpos en el espacio pero no como poesía porque en esa descripción engorrosa se pierde la ilusión que es el principal carácter de la poesía. (Lessing, 1946: 131).

La belleza y la ilusión son las claves de la estética mimética ilustrada que el escrito de Lessing defiende. No es que el arte no viole esos límites, de hecho en el transcurso del libro se van a mencionar muchos ejemplos, el problema es que cuando lo hace se convierte en mal arte. De ahí la trabajosa argumentación de Lessing para convencernos que el Laocoonte no viola la norma del buen gusto. Hubieran sido más difíciles para él las otras alternativas: 1) aceptar que no era una buena obra de arte, lo cual es impensable en ese momento histórico porque era un original grecorromano; 2) cuestionar las normas vigentes sobre qué era buen arte.

SONTAG Y LA FOTOGRAFÍA

Aproximadamente dos siglos⁵ después del Laocoonte de Lessing, Susan Sontag publica *Sobre la Fotografía*, una colección de ensayos que abarcan la historia de la fotografía, sus pretensiones artísticas y sus usos sociales, políticos, éticos y consumistas.

⁵ El Laocoonte es de 1766 y *Sobre la fotografía* de 1977.

A diferencia de Lessing no hay en estos textos normativas basadas en el buen gusto, la estética mimética ilustrada es ya cosa del pasado, no se habla de buen arte y mal arte, suficiente problema tenemos para definir qué es el arte a secas. Y sin embargo Sontag va a establecer límites a lo que la fotografía pueda hacer, basándose en la distinción entre artes espaciales y temporales que vimos en funcionamiento en Lessing.

En “Evangelios fotográficos” Sontag se pronuncia sobre las pretensiones estéticas de la fotografía y establece un primer límite, no toda fotografía es arte.

Pero la cuestión misma de si la fotografía es o no arte es en esencia equívoca, aunque la fotografía genera obras que pueden considerarse arte –precisa de subjetividad, puede mentir, ofrece placer estético–, la fotografía no es en absoluto una disciplina artística. Como el lenguaje, es un medio con el cual se hacen obras de arte (entre otras cosas). Con el lenguaje se pueden elaborar textos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de supermercado y el París de Balzac. Con la fotografía se pueden hacer retratos para pasaportes, fotografías del tiempo, imágenes pornográficas, rayos X, fotografías de bodas, y el París de Atget. La fotografía no es un arte como, por ejemplo, la pintura y la poesía. (Sontag, 2006: 209)

En esta cita Sontag se apoya en por lo menos tres posibles definiciones de arte para defender el carácter artístico de ciertas fotos, “precisa de subjetividad” (Romanticismo), “puede mentir” (Oscar Wilde), “ofrece placer estético” (Esteticismo). Con estos criterios, tanto si están separados como reunidos, tendríamos serios problemas para explicar por qué una foto es arte y otra no lo es. Pero en vez de detenerme en ello me gustaría llamar la atención sobre esta idea de la fotografía como medio similar al lenguaje. Lessing afirmaba algo parecido sobre la pintura: como medio de imitación puede imitar todo lo visible pero como arte está limitada a los objetos visibles que despiertan sensaciones agradables. Esta idea de la fotografía, la pintura y el lenguaje como medios de representación que pueden en algunos casos ser arte es sugerente, mucho más la defensa de Sontag de la pintura como arte y no como medio de representación; tal vez la propia suplantación de los usos de representación mimética no artística que la fotografía realiza ahora y que antes estaba a cargo de la pintura explique este olvido.

Pero si todos son medios de representación, la fotografía posee una característica particular, es un modo de representación mediado por una máquina. En “El mundo de la imagen” Sontag explica esta diferencia fundamental.

Pues las imágenes que ejercen una autoridad virtualmente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con cámaras.

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien en un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. (Sontag, 2006: 217)

Que las fotografías sean huellas materiales de lo real explica su fuerza como prueba, como evidencia de que algo sucedió. Esta característica puede ser usada de un modo científico, policíaco y por supuesto político. Desde su invención la fotografía ha servido como prueba de que cosas terribles han sucedido, los estragos de la guerra, las matanzas de inocentes, las persecuciones políticas.

Aunque Sontag explora este uso político de las fotografías no cree que las fotografías por sí solas puedan crear conciencia moral o política. En “En la caverna de Platón” sostendrá que “Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes” (Sontag, 2006: 35) En defensa de esta tesis menciona la respuesta del público norteamericano a las fotos sobre Vietnam, el impacto político de esas imágenes se debía a la previa convicción por parte de ese público sobre el carácter injusto de esa guerra. La ausencia de fotos en la guerra de Corea no se debió por el contrario a una prohibición por parte del poder gubernamental sino al acompañamiento del pueblo norteamericano con su gobierno en la valía de la empresa. Un poco más adelante dirá “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” (Sontag, 2006: 36). Creo que lo que Sontag quiere decir es que los fotógrafos no fueron

a retratar a las víctimas en Corea porque no eran consideradas víctimas. En definitiva “Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante” (Sontag, 2006: 36).

Ahora bien, cuales son las razones que da Sontag para explicar porqué las fotografías no puedan generar ideología.

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 [...] 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 temporal, y debe ser explicado temporalmente. Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender”. (Sontag, 2006: 42)

La referencia a la relación amorosa se encuadra en una contrastación entre los posibles usos de la fotografía, como incitación al deseo o como incitación a la conciencia moral, la primera debe ser lo más general posible, la otra lo más concreta. Pero lo que llama la atención es la relación que establece entre temporalidad y comprensión; comprender algo es saber cómo funciona, el funcionamiento es temporal, por lo tanto solo la narración puede hacernos comprender algo.

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. (Sontag, 2006: 43).

Las fotografías son fijas, las narraciones temporales; como la comprensión es temporal solo las narraciones nos permiten comprender, las fotos fijas solo pueden reforzar una comprensión previa. Aquí llegamos otra vez a la oposición entre artes espaciales y temporales para explicar el privilegio de la palabra por sobre la imagen. Aunque esta oposición no está explícitamente tematizada en los textos de Sontag es un presupuesto en sus argumentaciones. Como diría la hermenéutica, funciona como un prejuicio tan naturalizado que su evidencia no permite la explicitación.

No es casual que el texto de Sontag se llame “En la caverna de Platón”, con Platón comienza la depreciación de la imagen que será

una constante a lo largo de la tradición occidental y que considero está en la base de la oposición entre artes espaciales y temporales.

Si este carácter subordinado de la imagen en relación con la palabra puede ser abordado desde diferentes ángulos me concentraré en la oposición espacial-temporal. Para la tradición occidental la imagen es espacial porque se asocia a la percepción y la palabra es temporal porque se asocia al pensamiento.⁶

Tenemos la tendencia a asociar espontáneamente la percepción con una relación espacial entre un aquí que percibe y un allí que es percibido, pero el tiempo está secretamente involucrado en esa relación, porque antes de que yo posara mis ojos sobre la cosa observada ella ya estaba allí, por lo tanto pertenece al pasado, y de igual modo seguirá ofreciendo sus posibilidades a mi mirada en el futuro.⁷ La fenomenología nos ha enseñado que no existe percepción sin un cuerpo en movimiento, toda percepción implica temporalidad y espacialidad. En realidad esa distinción solo es posible por un esfuerzo intelectual sobre nuestra experiencia vivida del mundo, nuestra primera relación con el mundo es pregeométrica, y en ella espacio y tiempo no son órdenes separados.

Será la modernidad quien instituya al espacio y al tiempo como dos órdenes objetivos, separados y cuantificables. En ese contexto la estética renacentista entenderá la representación visual como una representación espacial. Según esta concepción la pintura debe crear una ilusión, el cuadro es como una ventana abierta al mundo, una ventana a través de la cual el pintor como un testigo presencial capta un instante y lo fija mediante su técnica. La perspectiva geométrica supone que el espacio es un medio homogéneo, que debe ser comprendido matemáticamente y que puede ser dominado por un observador impersonal. Se elige un punto de vista ideal y se anula el tiempo, ahora cualquiera puede “objetivamente” valorar un cuadro por las distancias mensurables entre pinceladas.

La oposición entre artes temporales y espaciales está construida sobre esta objetivación científica del tiempo y el espacio, puesto que en cuanto introducimos nuestra experiencia subjetiva del tiempo y el

⁶ La oposición percepción-pensamiento remite a otras oposiciones de la tradición filosófica: cuerpo-alma, pasividad-actividad; sensibilidad-razón, visible-invisible, por mencionar algunas.

⁷ Aquí estoy parafraseando a Taminiaux, Jaques, “The thinker and the painter”, en Dillon, M. C. (ed). Merleau-Ponty Vivant, New York, State University of New York Press, 1991, p. 203.

espacio sus fronteras se diluyen. Así, en el caso de las llamadas artes espaciales, podemos ver su relación con el espacio desde la descripción fenomenológica de la percepción hasta la apropiación hermenéutica de la obra, que pone en primer plano el diálogo entre la temporalidad de la obra y la temporalidad del receptor.

En las llamadas artes temporales, hay que remarcar el carácter material y por lo tanto espacial que las constituye, los sonidos y las palabras tienen una existencia material evidente, así como la encarnación que el receptor le otorga a esos sonidos y palabras cuando en su mente crea el espacio ficticio de su ejecución.

Si no queremos apoyarnos en la fenomenología o en la hermenéutica para cuestionar la oposición entre artes espaciales y temporales, podemos apelar a ejemplos de la Historia del Arte. Eran común en la Edad Media imágenes que relataban eventos en secuencia, cómo no estaban sujetos por la necesidad de crear una ilusión de realidad, representaban varios momentos de una acción distribuyendo las imágenes en distintos lugares del plano. Si uno no tiene el código de lectura de esas imágenes no puede entender lo que ve. Supongo que podríamos decir que eran como nuestros *comics*. Pero uno puede arriesgar que para sus contemporáneos no había ningún problema con la temporalidad de este tipo de imágenes, representaban acciones de un modo directo, no derivado.

Más acá en el tiempo, uno puede entender, en gran medida la historia de la pintura moderna como un rechazo a la estética renacentista de la perspectiva geométrica y, sin embargo, en el texto de Sontag vemos que perviven todavía supuestos como el de la distinción entre artes temporales y espaciales que derivan de esa concepción estética.⁸

⁸ En el año 2003 Sontag publica *Ante el dolor de los demás*. En este libro revisa algunas de las afirmaciones que hizo en *Sobre la fotografía*, principalmente aquella tan famosa sobre el efecto anestésico que la profusión de fotografías podía tener en la conciencia del público que en una primera aproximación había sido conmovido. Sin embargo en este libro sigue sosteniendo la primacía de la narración por sobre la imagen en los mismos términos. “Una narración parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen. En parte tiene que ver con el periodo de tiempo en el que se está obligado a ver, a sentir. No hay fotografía, o serie fotográfica, que pueda desarrollarse, ir más lejos, e ir aún más allá de *Voskhozhdeniye (La ascensión)* de la cineasta ucraniana Larisa Sheptiko”, Susan Sontag, 2003, pp. 142-143.

AUSENCIA, GUSTAVO GERMANO

Pero, ¿cuál es la relación de la fotografía con el tiempo y con la ideología? Hace unos meses asistí a una muestra del fotógrafo argentino Gustavo Germano.⁹ El tema de la muestra eran los desaparecidos. Había leído reseñas muy elogiosas en los diarios, por lo que iba predispuesta a que me gustara. Pero no estaba preparada para el impacto que tuvo en mí.

El tema de los desaparecidos tiene en la Argentina un público fiel, que desde la vuelta a la democracia ratifica con su consumo una postura ideológica anti-dictatorial y pro-democrática, enmarcada en la defensa de los derechos humanos y los reclamos de memoria y justicia frente a los crímenes de Estado. Si bien ideológicamente formo parte de ese público, suelo recelar de las aproximaciones artísticas al tema (la mayoría películas) principalmente por prejuicios estéticos contra el arte de tesis. Dicho de modo simple, tiendo a sospechar de obras que tratan temas que instantáneamente cuentan con un público convencido del valor del tema a tratar. Entiendo las connotaciones aristocráticas de esos prejuicios según los cuales las obras de arte deben ser difíciles, abiertas a interpretaciones y no generar respuestas instantáneas y predigeridas. Pero no puedo dejar de imaginar a jóvenes egresados de la carrera de cine pensando “listo hagamos una sobre los desaparecidos”, como el recurso más evidente.

Frente a estos prejuicios, que confieso con pudor, la muestra de Germano me conmovió de una manera inesperada. La muestra se llama *Ausencias* y es el resultado de un proyecto fotográfico que Germano encaró a partir de material fotográfico de álbumes familiares de víctimas del plan sistemático de represión ilegal y desaparición forzada de personas instaurado por la última dictadura militar entre 1976 y 1983. Son 14 casos y 28 fotografías. Las fotos de aproximadamente un metro y medio estaban agrupadas de a dos. La primera es una fotografía del álbum familiar donde se encuentran la víctima o víctimas en un momento de su vida cotidiana, está precedida por el año y los nombres de las personas que aparecen en ella; la foto que la acompaña es del mismo tamaño y muestra la misma situación en el mismo lugar, pero ahora en el año 2006 y con la ausencia de nombres y personas.

⁹ En <www.gustavogermano.com> se pueden ver algunas de las fotografías que componen el proyecto fotográfico de *Ausencias*, así como otra información relevante. También es interesante el blog <www.ausencias-gustavogermano.blogspot.com>.

El libro catálogo de *Ausencias*¹⁰ incluye además de las fotos, una breve descripción de las víctimas y del contexto en que se tomó la foto, y microrrelatos de Jaume Mestres Angla realizados en base a las conversaciones con la familia y los amigos, aquellos que sobrevivieron, aquellos que todavía están en las fotos de 2006.

En las fotos de los álbumes podemos ver a una pareja en la playa, luego a la misma pareja sosteniendo un bebé; unos amigos de campamento bajo una carpa, una pareja casándose frente a un cura, una madre y un hijo escuchando la radio en la cocina de su casa, unos hermanos apoyados en una casa en construcción, dos jóvenes hermanas arregladas para salir; y así 14 momentos cotidianos, pequeños, de esos que constituyen nuestra vida de todos los días. La intención de estas fotos dista de ser artística, son fotos caseras, familiares. Son entretenimiento y registro, la mayoría son casuales, las personas en ellas no parecen estar posando.

Las fotos que las acompañan fueron tomadas por Germano, son fotos posadas, los sobrevivientes representan nuevamente el momento pasado; han ido con Germano al mismo lugar, se han colocado en una posición parecida a la que quedó registrada en esas fotos viejas donde ellos eran jóvenes. Los lugares han cambiado, una casa en construcción ahora está terminada, las cortinas no son iguales, faltan algunas cosas, sobran otras. La gente no es la misma, sus ropas son diferentes, sus cuerpos son diferentes, sus rostros son diferentes. No es solo el envejecimiento de los rostros es la expresión de los rostros, en ellos hay una sombra, una pena que no podemos dejar de relacionar con los ausentes. Es el dolor por los que ya no están.

Cuando se habla de la función política de las fotografías en general se piensa en fotos de hechos terribles, torturas, matanzas, cadáveres. Y a esas fotos se les suele reclamar su incapacidad para transmitirnos en realidad la experiencia que registraron. Los sobrevivientes y los fotógrafos de guerra suelen decir, “ustedes quienes miran las fotos no pueden imaginarse la guerra, lo que es vivirla, lo que es estar allí”. El dolor parece no ser concebible en esos extremos. Cuando veo imáge-

¹⁰ Agradezco a Luz Fernández Trillo de la Comisión Provincial por la Memoria sede La Plata la posibilidad de consultar este libro. El catálogo fue editado en Barcelona, ciudad donde está radicado Germano quien volvió a Entre Ríos para realizar este proyecto. La exposición de *Ausencias* en el Teatro Argentino de la ciudad de La Plata y el libro, son indudablemente dos obras distintas. No solo por la obvia referencia a la presentación de las fotografías, al hecho de que difiere el tamaño, el lugar y la disposición; a esto se suman los textos de Marta Nin i Camps, y los microrrelatos de Jaume Mestres Angla que convierten al libro en una obra de arte por derecho propio.

nes de tortura puedo imaginar que no me va a gustar pero cabalmente no sé lo que es ser torturado.

En el caso de las fotos de *Ausencias*, no hay hechos violentos, no hay nada extremo en ellas. Son fotos triviales de momentos nimios y sin embargo transmiten un dolor por las víctimas por demás vívido. Creo que la razón de ello es que todos conocemos el dolor de la pérdida. La vivimos, la imaginamos, la tememos y proyectamos. Desde nuestra infancia tememos por la desaparición de nuestros padres, sabemos lo que significa la desaparición de alguien amado; por eso es nuestro dolor y nuestro miedo el que vemos en las fotos de *Ausencias*. No el dolor de alguien que ha pasado por algo terrible y extraordinario sino el dolor que todos nosotros sentiremos alguna vez. A ese dolor compartido se le suma el hecho de que la ausencia no se debió al azar, a la enfermedad o el tiempo sino a un plan sistemático de exterminio por parte del Estado que se supone es garante de nuestra seguridad.

Uno de los casos de la muestra es el del propio Germano, la foto familiar muestra a los cuatro hermanos Germano juntos en su niñez; en la foto de 2006 vemos al fotógrafo en persona junto a sus dos hermanos sobrevivientes. Falta su hermano mayor, Eduardo¹¹. El hecho de que Germano sea a la vez el fotógrafo de la muestra y objeto de las fotografías pone en primer plano otra de las discusiones ligadas al registro fotográfico, la relación entre el fotógrafo y el tema. Las acusaciones de turistas a los fotoperiodistas acá son anuladas y la relación conflictiva entre sujeto y objeto puesta en obra por la propia obra de arte.

ENTENDER UNA FOTOGRAFÍA. JOHN BERGER

El proyecto fotográfico de Germano en *Ausencias* pone de relieve la complejidad de las relaciones entre fotografía, temporalidad y política. Es muy sugerente que el catálogo-libro comience con el siguiente epígrafe:

¹¹ En el blog de *Ausencias*, Gustavo Germano cuenta que su hermano Guillermo falleció en diciembre de 2009 producto de una enfermedad. La nueva pérdida sigue signada por la primera, la desaparición de Eduardo, el hermano mayor. El texto que Gustavo elige para recordar a su hermano es el discurso que sus compañeros de H.I.J.O.S. le dedican, el sentido de su vida se inscribe en los momentos relevantes de la lucha colectiva por la justicia y la memoria del pueblo de Paraná. Agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), Regional Paraná, Argentina.

El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo [...] los objetos registrados en cualquier fotografía (desde el más impactante al más común) transmiten aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad con la que se nos hace consciente de los polos de ausencia y presencia [...] Al mismo tiempo que registra lo que se ha visto, una foto, por su propia naturaleza, se refiere siempre a lo que no se ve. Lo que muestra invoca lo que no muestra, revela lo ausente igual que lo que está presente en ella. (Berger, 2006)

La cita es de John Berger y pertenece a un texto llamado “Entender una fotografía”, la tesis principal de este texto es el rechazo de la fotografía como obra de arte. Berger afirma que la fotografía no puede ser una obra de arte como la pintura o la escultura, porque éstas desde el Renacimiento se conciben como propiedades, como cosas preciosas que deben estar en los museos; y la fotografía, por su reproductibilidad técnica, escapa al carácter de propiedad.

Postulado el carácter de “sin arte”¹² de la fotografía Berger establece su sentido mínimo según el cual una fotografía es un registro de la intención de un sujeto que dice “esto vale la pena registrarlo”. Pero la cosa no es tan simple; si el verdadero contenido de una foto es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma sino con el tiempo; la clave no está en decidir fotografiar a X o a Y sino en decidir fotografiar el momento X o el momento Y. El juego clave no es con la forma (objeto X o Y) sino con el tiempo (momento X o Y). Lo visible (los objetos fotografiados) tiene todo el mismo peso relativo pero no es igual con lo invisible, lo que no está, lo que la presencia anuncia como ausente. Lo ausente tendrá una intensidad relativa que depende de la demanda de lo visible.

En *Ausencias* la relación entre las dos fotos que se confrontan vuelve a las ausencias tan intensas porque todo lo visible clama por ellas. Así hablan de los ausentes los rostros, las miradas de los sobrevivientes, pero también parecen llamarlos los objetos que los rodean. La playa de la Tortuga Alegre en 2006 e incluso el puente que se ve a lo lejos reclaman a Orlando Mendez y Leticia Oliva, con tanta fuerza como su hija Laura Mendez Oliva en la foto que cierra la muestra.¹³

¹² Soulages califica como “sin-arte” a una realidad o cosa que es realizada sin un proyecto ni una voluntad artística. Soulages, 2005, p. 18.

¹³ Primer y último caso de la muestra *Ausencias* de Germano, pp. 22-23 y 104-105 del libro-catálogo.

Claramente estamos en el orden de la recepción de la obra, es de algún modo la interpretación que los receptores hacen de lo visible e invisible en la obra lo que permite resolver la relación conflictiva de la fotografía (instante fotografiado) con el tiempo.¹⁴ Berger deberá por lo tanto complejizar la fórmula que se concentraba en la intención del sujeto de registrar algo.

En lugar de ser: he decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo, ahora podríamos decodificarlo como: se puede valorar el grado en el que creo que merece la pena ver esto mediante lo que voluntariamente no muestro porque ya está contenido en lo que muestro. ¿Por qué complicar así una experiencia cotidiana que es la experiencia de ver una foto? Porque la simplicidad que normalmente atribuimos a esa experiencia supone las fotografías en cuanto obras de arte, en cuanto pruebas de una verdad particular, en cuanto réplicas exactas o en cuanto nuevos objetos. Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos utilizando y que puede ser usada contra nosotros. (Berger, 2006: 15-16)

Las fotos de Germano son un arma ideológica en la construcción de una mirada sobre la realidad, en la Argentina de hoy son una declaración política a favor de la defensa de los derechos humanos que con altibajos se mantiene en el país desde el regreso a la democracia. Pero a mi entender son también arte. Berger recupera la posibilidad de una relación profunda de la fotografía con la temporalidad y la política a condición de que la liberemos de su carácter artístico, tal vez sea mejor revisar esos presupuestos estéticos para que la fotografía pueda ser arte y tener un vínculo con el tiempo y la ideología. Las obras de arte concretas obligan a las teorías estéticas a replantear sus propios supuestos, como vimos en el caso del *Laocoonte*, *Ausencias* interpela las relaciones entre arte, fotografía, temporalidad y política.

¹⁴ Lessing también contemplaba esta posibilidad de la recepción con la noción de momento fecundo pero lo restringía al instante precedente y subsecuente cuando en realidad la recepción de la obra, como nos ha enseñado la estética de la recepción, confiere una temporalidad mucho más profunda.

SOULAGES Y LA ESTÉTICA DEL “A LA VEZ”

En su extenso libro *Estética de la fotografía* Francois Soulages sostiene que como el objeto por fotografiar no puede ser en realidad alcanzado nunca la fotografía es una interrogación sobre lo real.

En tanto interrogación las fotografías están abiertas, por ello para recibir de la mejor manera posible una obra fotográfica hay que recibir a la vez todos sus aspectos, sobre todo lo que se ha reunido gracias a la fotografía, ya sea el referente, del que queda una huella fotográfica y el material fotográfico, el pasado que es enfocado fotográficamente y el presente de la obra, la particularidad de una foto y la universalidad de su aproximación. Cuando se privilegia uno de estos aspectos sobre los otros lo que obtenemos son reflexiones parciales que no pueden dar cuenta de la complejidad del fenómeno fotográfico.

Se suma a esta complejidad del fenómeno fotográfico el problema del arte, hay algunas fotografías que se enmarcan en el especial triángulo creador, obra, receptor que constituye el arte. Para enfrentarnos a todas estas dimensiones es necesaria una estética abierta que Soulages caracteriza como una estética del “a la vez”, sin la cual se fallaría en ver la fotograficidad¹⁵ de la fotografía.

Por tanto, una foto es una relación de relaciones, que se expresan a través de esas tensiones. La fotografía en general es el signo de esas relaciones y esas oposiciones. En sus mejores creaciones, toma en cuenta, muestra, interroga y critica esas interacciones dialécticas; emprende una estética del “a la vez”, vale decir, una estética que saborea y comprende en un mismo movimiento esos correlatos en ocasiones contradictorios, en todo caso, diferentes. Por la índole dialéctica de la fotografía y principalmente por su tensión interna y externa entre el sin-arte y el arte, el arte fotográfico contemporáneo es una de las artes. Hasta tal vez el arte por excelencia, que permite plantear de la manera más cercana y mejor la cuestión de la naturaleza del arte y correlativamente las de la naturaleza de una obra de arte, de la creación y la recepción artística. (Soulages, 2005: 225)

¹⁵ La fotograficidad es según Soulages la especificidad de toda fotografía. “La fotografía se caracteriza por la articulación sorprendente y única de lo irreversible y lo inacabable, más precisamente de la irreversible obtención generalizada del negativo y el inacabable trabajo de dicho negativo. La fotografía, pues, es la articulación de la pérdida y el resto”. Soulages, 2005, p. 339.

Soulages utiliza la tradición de la estética como disciplina para pensar el fenómeno fotográfico, y si bien no trabaja la oposición artes temporales y espaciales¹⁶ sí trabaja la relación entre fotografía y literatura,¹⁷ aunque su planteo se concentra en la posibilidad de creación conjunta en fotografía y literatura; en como se han visto sus relaciones recíprocas por parte de críticos, fotógrafos y literatos.

La estética del “a la vez” de Soulages puede ayudarnos a pensar las complejas relaciones que las fotografías mantienen con el espacio y el tiempo; en tanto que los dos momentos de la estética, el sensible y el teórico, que podemos realizar sobre una obra no implican olvidar que esa distinción ya es teórica.

Pero no seamos inocentes. El hombre que recibe por primera vez una obra de arte no es virgen de todo pasado, o de todo pensamiento. En efecto, el hombre es el ser del sentido y del sentido, quiero decir, de la sensación y del significado. Y la palabra más importante de esta fórmula antropológica es, por supuesto, la palabra “y”. El hombre es el ser del “a la vez”, a la vez receptor de sensación y donador de significado, a la vez gozador de sensaciones e interrogador de significado. (Soulages, 2001:116)

Sensación y sentido, percepción y lenguaje, espacio y tiempo están firmemente unidos en nuestra experiencia del mundo y sus complejas relaciones puestas en primer plano en la obra de arte. Esto le permite afirmar a Soulages, con relación a la oposición palabras-imágenes en torno a la fotografía: “nunca se fotografía otra cosa que palabras, nunca se escribe otra cosa que imágenes” (2005: 272).

¹⁶ Soulages hablando de la obra de Gérard Moulin sostendrá que la fotografía es un asunto de proximidad, espacial, temporal y afectiva. La siguiente cita a pesar de que se refiere a la obra de Moulin puede dar cuenta cabalmente de lo que sucede en *Ausencias*: “El origen estructurante de estas interrogaciones sobre la proximidad espacial y temporal, por supuesto, es la constitución de lo psíquico; esta estructura originaria se dice en un tercer tipo de signos, el de las relaciones afectivas. Este tercer sistema es vivido en la inmediatez como si fuera lo más fundamental; de hecho los tres sistemas –tiempo, espacio, afecto– están relacionados, y la fotografía lo revela, incluso en su vulgaridad, pero sobre todo en su aspecto extraordinario, vale decir, en el nuevo ordenamiento, organización y realización que es el arte”. Soulages, 2005, p.219.

¹⁷ Capítulo 9.

Bibliografía

- Berger, J. (2006). "Entender una fotografía". En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- (2001, diciembre). "Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen". *Universo Fotográfico. Revista de fotografía*, año III (4). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Germano, G. (2007). *Ausencias. Fotografías*. Barcelona: Casa América Catalunya.
- Lessing, G. E. (1946). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Seguidas de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo. Buenos Aires: El Ateneo.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Virgilio (1997). *La Eneida*. Madrid: Gredos.

¿Es posible conocer al otro?

Indagaciones en torno a la relación entre fotografía y ensayo en *El México desconocido* de Carl Lumholtz

Alejandra Mailhe

Este trabajo analiza el ensayo antropológico *El México desconocido* del etnógrafo noruego Carl Lumholtz,¹ atendiendo a la concepción de la alteridad social contenida tanto en el texto como en la fotografía producida por él mismo, resultado de un amplio registro (que en parte, acompaña las primeras ediciones).

Lumholtz pasa varios años en México (entre 1890 y 1898), dedicado a estudiar y fotografiar a los indios de Sonora, Jalisco y Michoacán, entre otras áreas del “México profundo”. Su análisis, que se encuentra a medio camino entre los géneros del tratado etnográfico y el diario de viajes, permite ver cómo la antropología relativista (en formación en entresiglos) densifica la cultura del “otro” social, reactualizando diversos tópicos del pensamiento romántico, especialmente al idealizar la pureza de universos aislados, “al margen” de la modernización

¹ Primera edición en inglés: *Unknown Mexico*, 1902. Primera edición en español: *México desconocido*, Nueva York, 1904.

(paradójicamente exaltada por el propio etnógrafo). Nuestra lectura indaga especialmente en el diálogo entre discurso verbal y fotografía, considerando el modo en que ambos lenguajes subrayan el exotismo de la cultura del “otro” respecto del modelo occidental, y cifran en ese exotismo aurático e intangible el valor mismo de la alteridad.

Con el financiamiento de varias sociedades científicas (principalmente del Museo Americano de Historia Natural y de la Sociedad Geográfica Americana de Nueva York) y contando con el apoyo oficial del Porfiriato, Lumholtz inicia desde el sur de los EE.UU. un largo viaje por la Sierra Madre, acompañado por una comitiva de científicos (geógrafos, físicos, zoólogos, arqueólogos y botánicos entre otros). Esa exploración del noroeste de México descansa en el previo sometimiento de los apaches, “tribus salvajes” de “peligrosos nómades” “que han estado siempre contra todos, y todos [incluso los indígenas del noroeste] contra ellos”, y que han sido al fin sometidos gracias a la campaña del General Crook en 1883 (Lumholtz, 1904, vol. I: XI). Si con la presencia apache la investigación científica era imposible, su reducción, además de habilitar el viaje, permite desplazar la violencia hacia esa otra “otredad”, para alcanzar una más franca idealización de la “autenticidad” y del carácter pacífico de las demás comunidades mexicanas “por descubrir”.²

En abril de 1891 Lumholtz regresa a EE.UU. para conseguir más fondos para su expedición, y en enero de 1892 vuelve al campamento con un nuevo apoyo financiero. La comitiva científica se ha reducido considerablemente. En esta etapa viajan aun más hacia el sur, llegando hasta las tribus de los indios tarahumares que Lumholtz define en su prefacio como “los trogloditas americanos de hoy” como el modelo de primitividad que había impulsado originalmente su viaje (Lumholtz, 1904, vol. I: XIV). Allí se deshace del grupo, por la practicidad y la reducción de costos que implica, permaneciendo solo con los indígenas hasta agosto de 1893 (fecha en que regresa a Chicago, para exhibir su colección de piezas tarahumares y tepehuanes en la Exposición Universal). Frente a los resultados del viaje, el Museo Americano de Historia Natural³ le encomienda una nueva expedición a México, que

² Sin embargo, los límites entre las identidades étnicas son peligrosamente lábiles. De hecho, los cazadores de apaches –advierte Lumholtz– “se dieron a matar pacíficos tarahumares, a quienes les arrancaban la cabellera juntamente con la piel de la cabeza [...]; era muy difícil probar que no pertenecía a los apaches”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 25.

³ Lumholtz recuerda a Boas en la extensa nota de agradecimientos que cierra su prefacio a *El México desconocido*, aludiendo a su función como conservador de este museo. Si bien esto excede los objetivos de este trabajo, es importante no perder de

se extiende desde marzo de 1894 hasta marzo de 1897, y en la que vuelve a viajar solo, un año y medio entre tarahumares y diez meses entre coras y huicholes, apenas acompañado primero por criados mexicanos, y luego por guías indígenas (que facilitan el contacto con las tribus visitadas y operan ellos mismos como informantes y como objetos de investigación). También establece contacto con otros grupos, como los nahuas de la falda occidental de la sierra, y los tarascos en el Estado de Michoacán. Finalmente, en 1898 realiza una nueva expedición a México, acompañado por Alex Hdlicka, visitando otra vez a tarahumares y huicholes, y realizando un registro pionero de melodías indígenas en un gramófono.

LA APREHENSIÓN DISCURSIVA DEL “OTRO”

Desde el Prefacio Lumholtz exalta el carácter fundacional de sus viajes sobre un área “desconocida aun para la mayoría de los mexicanos” y sobre culturas en peligro de extinción que deben ser estudiadas “antes de que ellos también hayan perdido su individualidad o hayan sido arrollados por el paso de la civilización”.⁴ En particular, el asombro frente al desconocimiento de los indígenas por parte no solo de los mexicanos de las ciudades, sino también de los propios campesinos (en muchos casos, vecinos de los indígenas “desconocidos”),⁵ constituye un punto de partida clave para la legitimación de la propia empresa científica. A la vez, Lumholtz es consciente de dar a luz “por primera vez” una importante colección de “costumbres, religión, tradiciones y mitos”, así como de piezas arqueológicas, restos humanos, fotografías y “vocabularios y melodías aborígenes” (1904, vol. I.: XVI) que permitirían comprender “los primeros capítulos de la historia de la humanidad” (1904, vol. I.: XVIII).

Al igual que otros textos de la literatura de viajes de esta etapa, *El México desconocido* integra varios discursos sociales, pero se organiza principalmente en torno a dos núcleos: el diario de campaña y el informe científico. El primero condensa la narración de las peripecias del viaje, incluida la alternancia entre desplazamientos e instalacio-

vista los puntos de contacto y las diferencias que guían la contemporaneidad entre las obras de estos dos autores.

⁴ Lumholtz, 1904, vol I, p. XVIII.

⁵ Ver por ejemplo, Lumholtz, 1904, vol. I, p. 196.

nes por períodos variables, mientras que el segundo aparece sesgado por la incorporación –a menudo fragmentaria– de diversos saberes: la geografía, la geología, la botánica (incluyendo el descubrimiento de nuevas especies vegetales para la ciencia⁶ o el registro de los usos de las plantas en la farmacopea indígena), la zoología, la arqueología y la etnografía. Los sucesivos viajes son fusionados narrativamente en el ensayo para dar el efecto de una unidad, y adquieren la dimensión de un proceso iniciático del “yo”. A la vez, el desplazamiento hacia el corazón “primitivo” de las sierras implica además un deslizamiento paralelo y progresivo, de las ciencias naturales como punto de partida hacia una plena densificación del registro y de la interpretación etnográfica del “otro” como meta.

La experiencia del viaje suscita el despliegue de una multiplicidad de relaciones con la alteridad. Arrieros, guías o chamanes indígenas se convierten en asistentes, informantes, traductores, mediadores y, al mismo tiempo, en objeto de conocimiento. El texto registra el modo en que esos contactos implican una aculturación múltiple, tanto de los indígenas como del propio investigador, y suscitan reacciones encontradas y diversos equívocos identitarios. Así por ejemplo, varias veces los indígenas le exigen a Lumholtz que ejerza la medicina. En principio, esa relación médica improvisada entre el científico y el “otro”, sesgada por la asimetría, constituye un tópico clisé en la literatura de viajes hacia las fronteras (dada la ausencia del Estado); algunos viajeros apelan al falso ejercicio de la medicina para lograr penetrar en las *tolderías* y manipular así los cuerpos de los indios, obteniendo medidas antropométricas y fotografías difíciles para su colección.⁷ Lumholtz en cambio padece conmovido el acoso desesperante de los enfermos, e improvisa consejos prácticos sobre las dolencias y el reparto de remedios.⁸ Pero en algunos casos la curación también le permite mejorar su posición dentro de la comunidad a la que se integra. En este sentido, incluso para el propio ensayista se hace evidente que la exploración arqueológico-etnográfica, a pesar de la pretendida objetividad científica, acaba implicando la participación del “yo” en una

⁶ Como el “*Pinus Lumholtzii*” detallado en Lumholtz, 1904, vol. I, p. 399.

⁷ Es el caso emblemático de Estanislao Zeballos en *Viaje al país de los araucanos*. Al respecto ver Mailhe, 2010.

⁸ Ver, entre otros pasajes, Lumholtz, 1904, vol. I, pp. 12-13 y pp. 194-195.

compleja red de relaciones de poder que se resignifica por la práctica y/o por la mera presencia del investigador.⁹

El viaje constituye una experiencia transformadora también del propio sujeto de enunciación. En la medida en que el contacto con la alteridad constituye parte de un aprendizaje, Lumholtz perfecciona sus modos de acercamiento: al final del viaje logra revertir rápidamente la resistencia de los huicholes, ya no solo recurriendo a las cartas del gobierno mexicano –constantemente invocadas como fuente “mágica” de legitimidad–, sino también a su propio dominio de algunas melodías, e incluso al conocimiento previo de los nombres de sus dioses. Al final del viaje, luego de años en el noroeste, descubre al regresar a EE.UU. que debe reconstruir su identidad, modificada profundamente por la experiencia en la frontera.¹⁰

Poco a poco el viaje permite el despliegue de una realidad sociocultural saturada de contradicciones, resultado de la acumulación de temporalidades múltiples: a menudo los restos arqueológicos del pasado prehispánico conviven con las ruinas del mundo jesuítico colonial, con los “hombres de las cavernas” actuales, con peligrosos apaches salvajes, con bandidos y “revolucionarios” saqueadores de caminos, con grupos indígenas (diversos entre sí y con grados muy variables de mexicanización), con poblaciones de mestizos relativamente más occidentalizados, e incluso con colonias de mormones norteamericanos (exaltados por Lumholtz –que ha sido de joven estudiante de teología y protestante– como un valioso modelo de productividad e higiene). El resultado es un mosaico denso –y tenso– de contradicciones fascinantes para la mirada del viajero, ávido de exotismos.

El desplazamiento físico por ese noroeste onírico permite poner en juego el “deseo de otredad” como la pulsión eminentemente moderna que impulsa el viaje. Ese deseo se desplaza metonímicamente de tribu en tribu; incluso la interpolación accidental de alteridades inesperadas (como la de los gitanos extranjeros que deambulan por Tepic) (Lumholtz, 1904, vol. II, p. 298) dice algo acerca de la *flanêrie* exotista que, junto con la fascinación neorromántica, también impulsa

⁹ Por ejemplo, en San Andrés el ensayista, para ganar la confianza de los huicholes, les muestra las ilustraciones sobre los indígenas editadas en sus artículos del *Scribner's Magazine*, conectando de este modo tribus distantes hasta entonces desconocidas entre sí.

¹⁰ No solo su cuerpo se ha visto alterado por las privaciones y las enfermedades; también su carácter y sus valores se han transformado a partir del contacto enriquecedor con la naturaleza y con los indios, volviéndolo un extraño, sorprendido negativamente por la fría productividad norteamericana y por la racionalidad moderna en su conjunto.

veladamente el viaje propio, alimentado por el anhelo moderno de alguna forma de nomadismo arcaico. De ese fondo exotista emergen varias representaciones imaginarias de la identidad propia.¹¹ Además, el viaje no solo suscita el éxtasis romántico a través de la contemplación de la naturaleza, bajo el *topoi* de la comunión trascendente, sino también la recuperación de la memoria personal, e incluso el retorno a la infancia.¹²

La sintaxis de los sucesivos desplazamientos supone una gradual iniciación en el conocimiento del “otro” y en la fascinación frente a él, que culmina en la profundidad de la percepción etnográfica que alcanza frente a los huicholes. La reducción progresiva del grupo de expedicionarios desemboca en el trabajo de campo solitario como la experiencia más productiva. El cambio progresivo en la elección de los guías (primero mestizos del suroeste de EE.UU., luego mexicanos y finalmente indígenas de manera exclusiva) refuerza ese sentido iniciático y personal.

Lumholtz se esfuerza por penetrar en el mundo del otro, ampliando la visibilidad científica sobre sujetos hasta entonces prácticamente desconocidos. Sin embargo, especialmente frente a los primeros grupos la mirada de Lumholtz encuentra con facilidad su propia opacidad. Siguiendo los parámetros dominantes en la antropología positivista de la época, pretende medir la evolución en base al grado de desarrollo de la cultura material de cada grupo (así por ejemplo, el carácter primitivo de la arquitectura tarahumar revela la supuesta pureza incontaminada de esas tribus, desde la extrema primitividad de la vida en las cuevas, hasta las chozas y cobertizos que suponen cierto grado de avance transicional). A pesar de estas limitaciones (dada la distancia cultural y los preconceptos emanados del paradigma positivista), Lumholtz describe –en algunos casos, muy minuciosamente– diversas ceremonias colectivas, sobre todo aquellas que

¹¹ Así por ejemplo, la idealización de esa fusión armónica y trascendente con la naturaleza conduce al explorador a imaginar la posibilidad de establecerse entre los coras, para formar un hogar con una esposa indígena y envejecer gozando bucólicamente de la meditación. Pero la rapidez con que rechaza de plano la idea (para no privarse de las comodidades occidentales) evidencia el carácter meramente lúdico y superficial de esa fantasía.

¹² En efecto, por momentos el paisaje mexicano deviene un puente privilegiado para el retorno a la Noruega de la niñez, dejando entrever las motivaciones afectivas subconscientes que impulsan la aventura. Por ejemplo en Lumholtz, 1904, vol. I, p. 130.

presentan una cierta espectacularidad teatral, fascinante desde la óptica del viajero.

Al registrar entierros, bodas, carreras o danzas, si bien se trata predominantemente de prácticas sesgadas por la experiencia religiosa, a menudo el ensayista las seculariza a pesar de su esfuerzo por preservar sus sentidos trascendentes. Así por ejemplo, apela a la comparación entre el efecto teatral del rito y la experiencia occidental del arte, en un gesto en última instancia reduccionista. Así por ejemplo, una fiesta funeraria del jículi (celebrada “alrededor de un gran fuego” que desrealiza la escena con su “fantástica luz”) “produce una impresión más profunda que cualquiera otra que se presencie en los teatros” (1904, vol.: 381); otra ceremonia del jículi, nuevamente bajo el efecto escenográfico del humo y las llamas, adquiere la dimensión sugestiva de un cuadro de Rembrandt, o despierta la asociación personal con el mundo mítico de los antiguos vikingos (Lumholtz, 1904, vol. II: 142).¹³

Además, Lumholtz se fascina con el valor estético que impregna cada práctica de la vida cotidiana entre los propios indígenas, y que se revela –por ejemplo entre los huicholes– en la complejidad escenográfica y fuertemente codificada de las ceremonias, en la rica mitología, en el canto poético de los chamanes, en la elaboración de las piezas de telar y de alfarería, e incluso en la pintura ritual de los rostros, en donde cada elemento de los diseños, lejos de revelar una concepción “bárbara” y/o “infantil”, implica una constante religación panteísta con la experiencia de lo sagrado. Entierros, nacimientos, curaciones, cacerías, recolección del jículi, cada práctica mantiene el aura de una dimensión estética y trascendente de la que participa toda la comunidad.

Lumholtz registra diversas formas de parir y de curar enfermedades (deteniéndose especialmente en las manipulaciones mágicas del cuerpo por parte de los curanderos tarahumares y huicholas);¹⁴ analiza la celebración de bodas, juicios, entierros; las diversas técnicas de recolección de alimentos, de cocción, o las formas de sociabi-

¹³ El efecto teatral del fuego y el humo para estilizar escenas atractivas para la mirada del viajero exotista constituye un recurso importante entre los artistas plásticos del siglo XIX. Sobre este tema, atendiendo a la visión del Brasil “pintoresco” (indígena y negro) de J. B. Debret y J. M. Rugendas, ver por ejemplo Mailhe, 2007.

¹⁴ Ver por ejemplo Lumholtz, 1904, vol. I, p. 311. Lumholtz mismo da cuenta de su experiencia personal en la curación de un resfrío propio mediante la consulta al hechicero. Aquí el ensayista mantiene una posición neutral frente a la experiencia narrada, sin juzgar ni la fundamentación ni la eficacia de la cura (realizada mediante la extracción del dolor por la expulsión mágica de sangre y de semillas).

lidad, regidas siempre por normas específicas y por una significación religiosa que progresivamente deslumbra al científico occidental.

Sobre todo en el caso de los huicholes, el análisis relativista sobre la cosmogonía y la temporalidad indígenas adquiere una densidad asombrosa si se contrasta con los parámetros miserabilistas del positivismo de la época. Lumholtz llega a captar, de manera intuitiva, la complejidad de lo que Roger Bastide definirá posteriormente como “principio de participación”¹⁵ (por ejemplo, al descubrir el valor emblemático que adquiere la serpiente en la organización del mundo simbólico huichol, atendiendo al modo en que la misma rige, por correspondencia, el sentido dado a los tocados, las flechas, el falo, los truenos, etcétera) (Lumholtz, 1904, vol. II: 232). Y reforzando el relativismo cultural –que evidencia las bases neorrománticas y proto-spen-glerianas de su razonamiento–, sugiere que ese alto sentido estético emana de una sensibilidad frente a la naturaleza no contaminada por la “decantada civilización” que coarta la inclinación espontánea por el arte (Lumholtz, 1904, vol. II: 229-230).

Además, lejos de connotar (solo) la barbarie negativa, esa auratización arcaica permite la preservación de altos valores éticos: entre otros, el respeto por los códigos, la consagración religiosa generalizada o el incorruptible desinterés material (también legible como resistencia al capitalismo, sin que Lumholtz olvide el escollo que implica la perduración de este valor en el marco de una eventual integración futura por la vía del mestizaje). Evidentemente, es la mirada de la secularización moderna la que se extasía en el contraste con aquello que, en la propia identidad, ha sido disuelto irremediablemente por la civilización moderna.

En consonancia armónica con este diagnóstico positivo, Lumholtz tiende a descriminalizar a los indígenas: en contra de los discursos hegemónicos que, en entresiglos, subrayan la tendencia a delinquir en las razas inferiores, *El México desconocido* exalta su integridad ética. Aunque despliega analíticamente el señalamiento de habilidades psicofísicas, virtudes morales y defectos, suavizando así la idealización excesiva, predomina claramente el reconocimiento no solo de la pureza interior sino también del sentido religioso dado a todas sus prácticas. A la vez, el carácter extremadamente formal y racional que rige la sociabilidad indígena aleja al “otro” completamente respecto del estereotipo del salvaje “irracional” e “imprevisible” propio de la tradición eurocéntrica.

¹⁵ Ver por ejemplo Bastide, 1977.

La fascinación con la diferencia conduce a Lumholtz a elogiar sutilmente la perduración, entre los indios, de una mentalidad pre-capitalista explícitamente resistente a la secularización. Esto se traduce –entre otros elementos– en el trabajo comunal, en el desinterés por realizar transacciones mediadas por el dinero, en el vínculo de hermandad que se establece entre quienes celebran algún pacto de intercambio económico o en la concepción de la danza y de la fiesta religiosa como “trabajo”. Como consecuencia de esta concepción divergente, Lumholtz observa la mayor libertad de los sujetos, por ejemplo para contraer matrimonio en función del afecto y no del interés material, o para competir en juegos y en carreras no por el premio material sino por el prestigio simbólico del triunfo (1904, vol. I: 288).¹⁶

Al mismo tiempo, el ensayista debe esforzarse por preservar el tono neutro frente a valores y prácticas que contradicen los principios occidentales, poniendo a prueba los límites de su relativismo cultural. Por ejemplo, el derecho de *ius primae noctis*, ejercido por los sacerdotes tarahumares sobre las jóvenes recién desposadas, la práctica de la “soba” (por la cual un enfermo que se considera incurable, una vez que da su consentimiento, es aplastado por la familia para ponerle fin a su agonía), las golpizas a las mujeres (consideradas en algunos grupos como demostraciones de afecto marital), y sobre todo los sacrificios humanos (que Lumholtz relativiza para el pasado, considerándolos parte de una práctica menos violenta que las torturas y crímenes de la Inquisición, pero que perduran –aunque excepcionalmente– aun en el presente, aunque fuera del campo visual del viaje).¹⁷ Aun así llama la atención la modernidad con que señala estos aspectos problemáticos sin subrayarlos y evitando convertirlos en síntomas de “barbarie”.

¹⁶ Además, en varios momentos, el otro se convierte en un sujeto activo capaz de cuestionar los propios valores occidentales. Es el caso del fiel criado Ángel que, en el cierre del ensayo, asumiendo un punto de vista crítico inaugurado por Montaigne en “Des cannibales”, cuestiona duramente la modernidad capitalista, e incluso el involucramiento del propio Lumholtz en ella: “‘El ferrocarril ha hecho mucho perjuicio porque ahora no hay trabajo para los pobres arrierios’. ‘Pero mira todo lo que ganan los pobres trabajando para el ferrocarril’, le sugerí. ‘Bueno’, repuso, ‘ese dinero de nada le sirve. Los sábados lo gastan todo [...]. Yo creo [...] que hasta el dinero que usted me está pagando es malo para mí y para mi familia, porque no veo cómo lo gana. ¿Quién sabe lo que irá a hacer después? Supongo que algún día, con ayuda de todo lo que se lleva, se apoderará de los pueblos y caminos de nuestra tierra’”, Lumholtz, 1904, vol. II, p. 454.

¹⁷ La referencia a los sacrificios en el presente se encuentra en Lumholtz, 1904, vol. II, p. 445.

A pesar del esfuerzo relativista, por momentos Lumholtz proyecta sobre el mundo del “otro” los propios valores burgueses, por ejemplo al privilegiar el análisis de la intimidad familiar por encima del de las relaciones sociales. Además, el texto trabaja sobre los pliegues oscilantes de la subjetividad del “yo” que, junto con la afirmación de un conocimiento iniciático privilegiado (logrado gracias a años de convivencia con los indígenas), duda sobre las posibilidades “reales” de comprensión profunda de la alteridad.¹⁸

Partiendo de una confianza esencialista en la existencia de una autenticidad indígena, Lumholtz mide continuamente los diversos grados de mestizaje cultural. Así por ejemplo, en las proximidades del río Yaqui diagnostica la disolución cultural de “la gran tribu de indios ópatas, que se han civilizado” (1904, vol. I: 11), fusionándose con la clase trabajadora de México al punto de perder su lengua, religión y tradiciones. También los tarahumares, confinados ahora a la Sierra Madre (luego de haberse extendido en el pasado por todo el valle de Chihuahua), se han mexicanizado “y solo en los parajes más selváticos han podido [...] mantener sus propias costumbres a salvo” (1904, vol. I: 119-120). Lumholtz agrega:

Los indios semicivilizados no ofrecen grande interés a la ciencia; pero los primeros tarahumares de sangre pura que encontré en su pequeño rancho [...] eran *verdaderos* indios y diferían mucho del común de las familias mexicanas. Advertí en su apariencia cierta actitud de nobleza y reserva que no había desaparecido al contacto de los blancos y mestizos [...] La joven usaba el cabello sujeto a la mexicana [...] Era bella, pero no pude menos que pensar *cuánto mejor se vería con su traje indígena*. (1904, vol. I: 120; la cursiva es nuestra).

Inmediatamente después descubre que “los pimas que visité en las cercanías eran muy reservados y más indios al parecer que los tarahumares que había visto hasta entonces” (1904, vol. I, pp. 122-123), o encuentra en Cusarare a los “verdaderos” tarahumares. Aunque Lumholtz confía en la pureza cultural del “otro” en esa área, en Yoquibo descubre un excelente informante tarahumar ¡que dos años atrás ha sido expuesto, junto a otros, en la Exposición Universal de Chicago! Retomando sutilmente la tradición filosófica inaugurada por

¹⁸ Así por ejemplo, frente a una ceremonia huichol Lumholtz pasa, casi sin solución de continuidad, de la fascinación al rechazo, no solo por el agotamiento y el hambre sino también por la duda acerca de lo que entiende del rito. La duda se instaura precisamente cuando agudiza el conocimiento. Ver Lumholtz, 1904, vol. II, p. 39.

Montaigne, el ensayista juega a reconstruir el extrañamiento del “salvaje” frente a las diferencias (y a las similitudes) de los polos culturales, pues “su viaje le había familiarizado con los blancos y sus raros e incomprensibles hábitos, haciendo de él una especie de filósofo” (1904, vol. I: 179).

Varias veces el viajero despliega un alegato moralizante en contra del avance de la civilización como práctica destructiva de la cultura indígena, pues

tal como les llega a los tarahumares, ningún beneficio les presta. Sacude rudamente las columnas del templo de su religión. El Ferrocarril Central Mexicano aplasta sus cactus sagrados, cuya ira redundará para los pobres tarahumares en años de escasez y desgracias. En tanto que ellos se privan del placer de fumar durante el día para no ofender al sol con el humo, arrójanlo en espesas nubes [...] los hornos y máquinas de los blancos [...]. En la locomotora misma ven la representación del Diablo [...]. Lo peor es que la civilización va destruyéndoles su patria, pues cada vez ensanchan los blancos los límites de la suya. (1904, vol. I: 403)

En esta argumentación purista, los mexicanos que conviven con los indígenas tienden a ser caracterizados como delincuentes, usureros y/o ladrones, en contraste con la mirada romántica proyectada sobre la entereza ética de los indígenas. Identificando el mestizaje cultural con esos mestizos, advierte que el problema no es la elite (demasiado alejada de las pautas culturales indígenas) sino los miembros de ese grupo intermediario, de donde emana la corrupción que contamina a los indios.

Reforzando la dificultad del viajero para aprehender la riqueza y complejidad de ese universo mestizo, *El México desconocido* focaliza de manera desigual las prácticas, abordando detalladamente las creencias y celebraciones religiosas más “auténticas”, como el curanderismo y las fiestas colectivas entre los tarahumares, coras, huicholes o tarascos. En cambio, percibe menos la complejidad de las experiencias sincréticas en las que se revela una mayor incidencia del catolicismo. Así por ejemplo, ya más cerca del núcleo modernizador de la capital, en Parangaricutiro, Lumholtz asiste a una fiesta popular católica, pero impregnada por la supervivencia de valores indígenas transmutados, que comprueba su hipótesis sobre el carácter meramente superficial de la evangelización. Allí los fieles indígenas y mestizos no solo se dan cita para danzar juntos durante horas dentro

del templo: también en torno a la iglesia se concentra un universo abigarrado de recitadores ciegos, vendedores, matachines y mascarados. Aunque Lumholtz descubre esa cultura popular que resiste su inclusión entre las manifestaciones “auténticas” de “indianidad”, no abandona su valoración esencialista para privilegiar la “pureza” del “retorno al origen”. Desde su óptica primitivista, la degradación indígena (tematizada por las perspectivas estigmatizantes) no proviene de los grupos “intocados”, aun en armonía con la naturaleza, sino de la corrupción que se desata entre los indígenas migrantes hacia los suburbios de las grandes ciudades. Ahora bien; esa lectura en clave culturalista (que se aproxima a la crítica de la “civilización” implícita en *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler) percibe –al menos veladamente– los fundamentos materiales de esa “corrupción civilizatoria”. En este sentido, su condena culturalista del mestizaje parece estar doblemente regida, tanto por la crítica spengleriana a la decadencia de la civilización occidental (que alimenta, ya desde esta etapa, los incipientes indigenismos latinoamericanos) como por la conciencia de la explotación material y sus efectos devastadores entre los subalternos.¹⁹ De hecho, la degradación se desata a partir de la pérdida de las tierras arrebatadas por los blancos. Sometidos a nuevas condiciones de explotación, los indios “se hacen labriegos al servicio de los usurpadores, o forman las clases indigentes, como sucede en los barrios bajos de la ciudad de México, donde los antes orgullosos aztecas son ahora proletarios” (Lumholtz, 1904, vol. II: 466), atrapados por el comercio abusivo de los mexicanos o por el vicio del alcohol, introducido por los blancos (1904, vol. I: 420). Así, su interpretación anuda la pérdida de tierras a la pérdida de libertad, la corrupción moral y la desarticulación de la unidad cultural y de la cohesión comunitaria.²⁰ Ejemplificando el contraste entre la cohesión cultural arcaica y la desarticulación anómica de la modernidad, frente al efecto destructivo del alcohol provisto por los explotadores, se erigen –incólumes– el consumo de bebidas alcohólicas e incluso del jículi alucinógeno, entre las comunidades indígenas; lo que separa taxativamente estos consumos es el carácter sagrado y de comunión colectiva que rige el segundo, así como la existencia de una fuerte regulación social que lo restringe al ámbito extraordinario del rito.

¹⁹ Además Lumholtz oscila entre el vocabulario racial (dominante) y la definición de clases sociales (síntoma de la lectura en clave material latente en el ensayo).

²⁰ Ver también Lumholtz, 1904, vol. II, p. 432, en el caso de la mexicanización de los tarascos de Uruapán).

Sin embargo, al mismo tiempo Lumholtz advierte que el mestizaje constituye un proceso inevitable. En este sentido, coincide con el diagnóstico de otros intelectuales que teorizan sobre el mestizaje en América Latina en entresiglos. Evolucionista a fin de cuentas, el viajero espera que en el futuro los binarismos culturales que fracturan la nación mexicana –todavía “en la infancia” de su desarrollo– se suturen (1904, vol. II: 470). La indianización practicada desde abajo, sobre los mestizos y los sectores populares urbanos en general, constituye un indicio que alienta esa fusión hipotética. Esta colonización invertida es visible en la intensificación del fervor religioso de los católicos por la vigencia de la sacralidad arcaica, latente en la población; en los sistemas de correspondencia con que bajo el catolicismo superficial han sobrevivido las antiguas creencias paganas; en la fuerte valoración de las fiestas colectivas, e incluso en la sobreprotección de los niños, extendida desde las bases indígenas a la maternidad mexicana en general.²¹ Así, ciertos trazos de la conducta indígena se proyectan sobre los sectores populares de las grandes ciudades, sugiriéndose así la vitalidad de un *ethos* indígena compartido, desde sus bases, a nivel nacional.²² En la gran capital, bajo un proceso exitoso de modernización acelerada, los aguadores, las vendedoras de patos, las floristas, los artesanos e incluso los traficantes de antigüedades indígenas, no solo crean un valioso dislocamiento exotista del paisaje socio-cultural, sino que además suscitan una lenta indigenización de la sociedad en su conjunto. En el cierre del ensayo, esa hipótesis (sobre la colonización cultural desde las bases arcaicas) adquiere incluso una dimensión teórica transnacional al proyectarse también hacia otras periferias, ya que los chinos “han reconquistado a sus conquistadores, y los negros de América, no obstante haber sido transportados a otra zona y encontrarse en nuevas condiciones de vida, no han dejado de influir en sus amos”.²³

Lumholtz es sutil en su denuncia de las condiciones de explotación y marginalidad de los indígenas del noroeste, probablemente porque busca no confrontar abiertamente ni con el gobierno ni con las oligarquías regionales, dados los condicionamientos políticos de

²¹ Sobre la protección materna como trazo de raíz indígena ver Lumholtz, 1904, vol. II, p. 445.

²² Ver por ejemplo Lumholtz, 1904, vol. II, pp. 345-346.

²³ Ese movimiento responde, en definitiva, a una globalización mundial en base a la cual “la corriente general de los destinos humanos tiende a la unificación”. Ambas citas corresponden a Lumholtz (1904, vol. II, p. 470).

su viaje y de la edición misma del texto en español (que depende de la autorización benevolente del Porfiriato), pero acaso también porque esa marginalidad radical del “otro” garantiza la pureza de una unidad cultural todavía no tocada por la modernización central que arrasa con las diferencias culturales. Así, su defensa del relativismo cultural y su fascinación neorromántica con la otredad del “otro” parecen sostenerse en base a un olvido –al menos parcial– de las condiciones materiales sobre las que descansa esa otredad, o más bien sobre la paradoja que va de la denuncia de la no inclusión (económica, social y política) a cambio de la integridad cultural, a la inclusión a cambio del sometimiento económico y la mexicanización negativa, diluyente de la propia identidad.

En consecuencia, Lumholtz percibe solo lateralmente la candente conflictividad económica, social y política que subyace en los territorios que recorre.²⁴ Sutilmente denuncia la explotación servil a la que son sometidos los indígenas por los mestizos, quienes “en ocasiones los encierran de noche para obligarlos a que trabajen”, a pesar de que se comportan como “excelentes criados cuando se les trata bien”, dado que son inteligentes, resistentes y honrados si se mantienen al margen del mestizaje corruptor (1904, vol. II: 406). Sin embargo, la mirada de Lumholtz no es ingenua sino cauta.²⁵

Aunque es consciente del avasallamiento de las tierras indígenas por parte de los hacendados, varios pasajes evidencian sus limitaciones para percibir el involucramiento del gobierno en el sometimiento de los indios (a través de la guerra de exterminio contra los grupos rebeldes, del arrebato de sus tierras por la oligarquía hacendada, de la

²⁴ Esa dimensión conflictiva (que rehistoriza las prácticas culturales) es desplegada en cambio por otros viajeros intelectuales, como el periodista norteamericano John Kenneth Turner, vinculado a los intelectuales que poco después incentivarán la Revolución. En su ensayo *México bárbaro* (1910), Turner denuncia las atroces condiciones de explotación de los trabajadores indígenas, deportados a la fuerza en Yucatán, como resultado del avance de la modernización oligárquica en el noroeste de México. En este sentido, su enfoque traza sutilmente un contrapunto fascinante con respecto a la hermenéutica culturalista y neorromántica de Lumholtz, en el mismo período.

²⁵ De hecho, en el viaje suaviza las denuncias sociales del presente, pero en cambio se detiene en el recuerdo –menos problemático– de algunas experiencias políticas de rebelión indígena en el pasado colonial. Así, recuerda la insurrección de los indios del Estado de Durango contra los españoles en el siglo XVII, que dejó un tendal de 15.000 indígenas muertos y fue el comienzo de la disolución sistemática de esas tribus, destinada a evitar la resistencia popular, y la rebelión del azteca Manuel Lozada, que en el siglo XIX logró establecer un Estado independiente en Tepic y la región de los coras, oponiéndose radicalmente a los liberales.

expansión de un sistema de explotación servil y del desplazamiento forzado de mano de obra indígena, desde el noroeste hacia las plantaciones de Yucatán).²⁶ Es probable que el compromiso de su investigación con el Porfiriato y/o el temor a la censura de la edición condicionen esta percepción. Así por ejemplo, en la entrevista con el presidente que cierra *El México desconocido*, el ensayista se manifiesta como un cándido mediador entre los indios preocupados por la apropiación de sus tierras, y obtiene de Porfirio... ¡el compromiso de escribirles! El ensayo subraya varias veces esa fe ingenua en la utilidad “política” de la mediación ejercida por el etnógrafo, especialmente frente a la figura paternal de Porfirio.²⁷ Algunos personajes populares se muestran particularmente abiertos a revelar a Lumholtz sus saberes ancestrales, porque confían en que, de ese modo, el gobierno conocerá las creencias de su pueblo y aprenderá a respetarlas.²⁸ Aunque Lumholtz capta el modo en que la mentalidad indígena procesa, desde la matriz mítico-religiosa, la conflictividad económica, social y cultural con relación a los blancos,²⁹ se resiste a articular abiertamente esas experiencias con las luchas sociales de los indígenas en el presente.

Lumholtz tampoco parece ser consciente del modo en que la propia exploración implica el ejercicio de una relación de dominación “imperial” que se despliega ante los indígenas tanto como frente a la naturaleza americana. De hecho, sistemáticamente subestima la resistencia indígena contra su propia presencia en las comunidades, sin reconocer el contenido político válido de ese rechazo. En este sentido no es casual la convergencia de la excavación arqueológica con las prácticas de la fotografía, el registro etnográfico y o la cacería de especímenes raros de la fauna local: en todos los casos se forjan archivos clasificatorios de una otredad sometida al control racional (a la

²⁶ Para una revisión histórica de los indígenas del noroeste de México, ver Hernández Silva, 1996.

²⁷ Al trazar ese retrato exaltativo de las cualidades del presidente, Lumholtz advierte que este lleva “sangre mixteca” en sus venas, hermanándose así con sus subalternos. Lumholtz, 1904, vol. II, p. 447.

²⁸ Lumholtz (1904, vol. I, 491). Al enfoque acrítico respecto del Porfiriato se agrega la mención de que los aztecas ayunan para que Porfirio Díaz continúe en el poder. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 468.

²⁹ Por ejemplo, los indios de Guachóchic “atribuyen los malos tiempos a la presencia de los blancos que los han privado de sus tierras y de su libertad”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 198. Lo mismo se hace visible en el mito cora de la “Estrella de la mañana”, en el que se procesa poéticamente el desprecio social del blanco por el indígena. Lumholtz, 1904, vol. I, pp. 498-499.

dominación) de un “yo” que, a pesar de –y junto con– el relativismo cultural, todavía se comporta como un saqueador neocolonial, ávido de tesoros del pasado.³⁰ Incluso lejos del alcance del control estatal a las colecciones, en su ensayo establece una relación de posesión “personal” con los bienes arqueológicos que descubre (piezas de alfarería y de piedra tallada, esqueletos, cráneos y construcciones en las cavernas, entre otros objetos). El imperialismo latente en la empresa científica se refracta en las relaciones de clase que sesgan la propia expedición: los mexicanos, y sobre todo los indígenas contratados en el viaje, asumen constantemente una posición subalterna como cargadores, cocineros, guías y mediadores en conflicto con los sucesivos grupos; son los “proletarios” de la conquista científica volcada sobre ellos mismos como objeto.³¹

LOS BORDES DE LA IMAGEN

Adhiriendo a las convenciones de la época y a la *illusio* de realismo científico que rige la mirada del investigador, las numerosas imágenes (grabados y fotografías) que componen *El México desconocido* guardan una clara relación de subsunción con respecto al discurso verbal, operando como un elemento secundario meramente ejemplificador del contenido textual, sin convertirse en una discursividad propia capaz de suscitar por sí misma una reflexión interpretativa por parte del sujeto de enunciación.

La visualidad del libro aparece tensionada por las diversas torsiones epistemológicas que, en esa etapa, atraviesan la disciplina antropológica en formación, y que se agudizan en la escritura de Lumholtz. En este sentido, las imágenes se tensan entre el romanticismo resi-

³⁰ Evidentemente ese colonialismo (antiecológico, por la exaltación épica con que celebra la cacería de animales destinados a las colecciones museísticas -como los restos arqueológicos y las fotografías-) forma parte de la doxa, hegemónica en la imaginación europea y americana del siglo XIX, visible en los relatos de viajes y en la literatura de aventuras de esta etapa.

³¹ Así por ejemplo, señala con naturalidad que, en el viaje por las intransitables barrancas de Chihuahua, “echamos a la espalda de los indios y de los mexicanos bultos que pesaban de 40 a 75 libras, y el guía mismo tomó uno pequeño. No habría correspondido a la dignidad del *gobernador* llevar carga, pero su compañía nos era valiosa en atención a su grande influencia para con su pueblo”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 144; cursiva en el original.

dual, el positivismo dominante y el culturalismo emergente. De este modo, entre el ejercicio del control científico positivista y un registro más próximo a la antropología boasiana, la mirada del libro se extiende, estrábica, para captar no solo tipos raciales, sino también tipos sociales románticos, y prácticas socioculturales dinámicas aprehendidas bajo la inspiración difusa del incipiente culturalismo. Veamos.

Algunas imágenes dialogan con el retrato fotográfico propio de la antropología física, en desarrollo en México a fines del siglo XIX, y en sintonía con los diversos proyectos de modernización emprendidos en y por el Porfiriato.³² Gutiérrez Ruvalcaba (2007) advierte que la práctica de la antropología física se inicia en México con la intervención francesa, a comienzos de la década de 1860, en el marco de la Comisión Científica franco-mexicana, que inicia estudios comparados de indígenas, mestizos y blancos. Sin embargo recién en la década de 1890, contemporáneamente a la realización del viaje etnográfico de Lumholtz por el “México desconocido”, el retrato fotográfico se introduce sistemáticamente en la práctica de la antropología física, principalmente a través de Francisco Martínez Baca y de Manuel Vergara, quienes organizan un primer gabinete antropométrico en la Penitenciaría del Estado de Puebla, siguiendo los parámetros de Broca y Lombroso, para estudiar los estigmas anatómicos de la delincuencia, clasificando a los sujetos según raza, crimen, índice cefálico y capacidad craneal. En 1895, en la cárcel de Belén, el Dr. Fernández Ortigosa introduce el gabinete antropométrico de Louis Bertillon para fotografiar y medir sistemáticamente a los delincuentes (Medina, 1994: 582; Lerner, 2007: 31-32). Así, la fotografía en México aparece tempranamente ligada al ejercicio del control social. Bajo la concepción positivista dominante en el Porfiriato, la imagen permite estudiar el modo en que la raza y las características psicofísicas individuales predisponen al crimen especialmente en la población indígena y mestiza.

Si bien Lumholtz no es un especialista en antropología física, sus registros fotográficos (así como su colección de cráneos y esqueletos) acompañan la toma de medidas, relevando datos que serán útiles a otros posteriores estudiosos del campo. En varios pasajes³³ las tomas

³² En el viaje de Lumholtz a México de 1898, participa Alex Hrdlicka, quien lo acompaña –en el marco del proyecto general del Museo de Historia Natural de Nueva York– para realizar un relevamiento antropométrico minucioso, que incluye el registro fotográfico de tarahumaras, huicholes y tepecanos. Ese registro será el comienzo de otros del mismo autor en este país, y marcará el inicio de nuevas concepciones en la antropología física.

³³ Por ejemplo en Lumholtz, 1904, vol. I, p. 234.

de frente, o de frente y perfil (en general de cuerpo completo para algunos varones, y apenas de busto para las mujeres) acompañan una valoración marcadamente positiva –en el discurso– en favor de la eugenesia física, de la longevidad y de la salud mental de los indios, en sintonía con las condiciones climáticas ideales de la montaña. Lumholtz incluso subraya que los indios poseen una aptitud psicofísica superior a la de los mexicanos³⁴ y mayor riqueza de facciones en comparación con los blancos, aunque la expresividad se concentre casi exclusivamente en los ojos y la gestualidad sea más contenida.³⁵ En la reproducción de las tomas de cuerpos completos y/o de frente y perfil, en general el contexto se difumina para subrayar la tipicidad de los ejemplares, acercándose a la ausencia de individualidad propia de los maniqués (que precisamente en esta etapa comienzan a ser utilizados en las exhibiciones de los museos, junto con fotografías, para potenciar así la construcción de un “efecto de realidad” convergente).³⁶ En ese sentido, la fotografía de cariz positivista contenida en *El México desconocido* retoma los argumentos del racismo científico, pero para reforzar la des-criminalización sostenida en general por el discurso verbal del libro.

Por su parte, las imágenes que en el libro se orientan hacia el polo positivista subrayan el evolucionismo desde el cual “lo mostrado” se encuentra en el umbral mismo de la existencia, al borde de la extinción. Por ello en la colección (material, visual, vivencial) de Lumholtz coexisten con igual importancia piezas arqueológicas y bienes, prácticas y cuerpos de un presente todavía vivo pero situado irremediablemente en el abismo de su disolución. En este sentido sus imágenes extreman “sin querer” la captación del “ser para la muerte” al que se refiere Barthes (1980). Como la sustracción de bienes para la

³⁴ Varias veces el ensayista busca pruebas empíricas de la superioridad indígena. Así por ejemplo, luego de asistir a una carrera entre tepehuanes, tarahumares y mexicanos, mide la resistencia de los principales corredores, comprobando “científicamente” la superioridad física de los indígenas. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 419.

³⁵ Vale la pena destacar que Lumholtz apenas se detiene en la descripción física de las facciones, atendiendo mucho más a la gestualidad (cultural) de los diversos grupos. Sin embargo, en el mismo pasaje recrea un tópico tradicional en el racismo de entresiglos, para advertir que los indígenas son, como el resto de las razas inferiores, más resistentes y “más insensibles al dolor que el hombre civilizado”. Lumholtz, 1904, vol I, p. 238.

³⁶ Ya en 1895, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México monta su primera exhibición de objetos pertenecientes a grupos indígenas nacionales, empleando fotografías en sus vitrinas, para documentar diversos tipos étnicos. Ver Dorotinsky, 2002, p. 61.

colección, la toma fotográfica forma parte del mismo acto ambivalente, de predación aniquiladora y al mismo tiempo de rescate, de lo que se encuentra “a punto de desaparecer”.

El mismo esfuerzo que, en el texto, se percibe en la aprehensión de la diversidad sociocultural del noroeste, se traduce, en la iconografía del ensayo, en la heterogeneidad de los temas y de las técnicas, así como en la ambivalencia de los criterios estéticos que rigen las tomas y la edición de las imágenes. Planchas que reproducen diseños decorativos de la alfarería arqueológica, grandes piezas arqueológicas completas, momias y bienes etnográficos del presente son expuestos mediante dibujos (en blanco y negro y a color), diseñados bajo el canon dominante en los catálogos de las colecciones científicas de entresiglos: algunos grabados reproducen objetos en abstracto, como flotando en el vacío, sustraídos por completo de sus contextos de uso originales, creando así la ilusión de aproximar los bordes del libro a los de la vitrina del museo.

Ahora bien; la modalidad representacional propia de la antropología positivista es compensada por la aprehensión “romántica” de paisajes (que enfatizan la monumentalidad panorámica de una naturaleza exuberante) y por la presencia de figuras insertas plenamente en sus escenarios culturales. Pero también la percepción visual de la dinámica cultural contiene tensiones y matices internos. Si las primeras imágenes del ensayo subrayan la pasividad telúrica de los indígenas (en general postrados en el umbral o en la cercanía de sus cuevas),³⁷ una vez profundizada la experiencia de convivencia, se suscita el registro de las prácticas cotidianas e incluso de los ritos religiosos.

En general, la fotografía del siglo XIX sitúa a los indígenas en poses rígidas frente a la cámara, limitándose a fijar una tipología racial despersonalizada, y sin que la toma sugiera la dinámica potencial de los cuerpos. En *El México desconocido*, texto e imágenes trabajan implícitamente a partir de un imaginario exotista previo sobre “lo mexicano”, forjado a partir de una vasta literatura de viajes producida a lo largo del siglo XIX bajo los cánones de una mirada romántica ávida de encontrar, en las canteras del “pueblo”, marcas de una especificidad local/nacional. Textos, pinturas, acuarelas, litografías, y fotografías

³⁷ En ese sentido, ver por ejemplo “Familia tarahumar descansando bajo un árbol”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 159.

desde 1840, configuran un repertorio disponible –ya fuertemente estabilizado a fines del siglo XIX– para definir tipos sociales nacionales.³⁸

Sin embargo, en cierta medida el viaje de Lumholtz hacia los bordes de la nación implica también una torsión sobre esos repertorios tipológicos, forzándolos hacia sus propios bordes, para expandir la visibilidad hacia sujetos sociales, bienes, prácticas y escenarios aún no tipologizados. La fotografía juega un papel clave en la expansión de esos límites al abordar sujetos casi desconocidos en términos etnográficos. Por momentos, tanto la retórica del texto como la de las imágenes parece interpelar a los tipos sociales de la visualidad romántica (o incluso a la previa pintura de castas, del siglo XVIII) más que a las taxonomías científicas del evolucionismo positivista contemporáneo.³⁹ En esta dirección, Lumholtz parece estirar el sentido de “lo mexicano” extremando el exotismo de los “tipos”, pero desde una perspectiva inclusiva en términos simbólicos, que contradice la oposición excluyente entre “indígenas” y “mexicanos” contenida en el discurso verbal. Así, crea una colección de imágenes, organiza un archivo capaz de asir las diferencias contenidas en *la* diferencia, redefine lo visible puntuando las marcas superficiales de “lo indígena”, y centrando el foco en los pliegues de los bordes (de los límites) de la nación (y/o del mundo occidental)... es decir, en los pliegues de un mundo “originario” que debe ser registrado antes de que desaparezca.

Además, en la fotografía de indígenas producida en el siglo XIX, la quínesis suele adquirir una marcada artificialidad por la construcción teatral de la toma en el estudio.⁴⁰ Esos registros tienden a neutralizar

³⁸ Sobre los tipos sociales en la fotografía mexicana del siglo XIX ver Aguilar Ochoa, 2001 (especialmente pp. 115-127) y Dorotinsky, 2004a. Para el caso de la tipificación de los indígenas en esta etapa ver por ejemplo Dorotinsky (2004b), en donde se analiza el registro fotográfico de indígenas kikapoos realizado por F. Aubert.

³⁹ Tomo de Dorotinsky, 2003b el señalamiento de la existencia de una continuidad sutil de la pintura de castas a la visualidad (tanto pictórica en sentido amplio como fotográfica) de los tipos sociales en el siglo XIX (incluida la producción de F. Aubert), hasta la fotografía que compone el archivo “México indígena” (producida entre 1939 y 1946), dado que en estas diversas etapas perdura tanto el recuadro con fondo neutro (para subrayar la centralidad de las figuras tipológicas) como los marcadores étnicos (vestido, peinado, accesorios, etcétera) que subrayan la identidad genérica del retratado y lo inscriben en una taxonomía organizadora del *continuum* social.

⁴⁰ Algunos viajeros anteriores a Lumholtz habían realizado tomas de los indígenas del noroeste mexicano. Así por ejemplo, entre los identificados, en 1883 Frederick Ober recorre Chihuahua, Sonora y Durango, realizando tomas de los indígenas, reproducidas (como grabados) en su *Travels in Mexico* (1887). El norteamericano Charles Lummis, periodista y etnógrafo aficionado, toma fotografías de indígenas en su viaje por México

la vitalidad de las culturas-otras y a sustraer a esos sujetos de la historia, reificándolos anticipadamente como piezas arqueológicas. Esa petrificación, común en la percepción finisecular del noroeste mexicano, no se presenta en Lumholtz, obsesionado en cambio por mostrar matices en la percepción del espectro visible del otro, y concentrado especialmente en la vitalidad cultural sobre todo en el campo privilegiado (y a la vez tabú) de la religión, a través de la selección de experiencias múltiples que van desde la danza colectiva hasta la contemplación extática.

Es difícil determinar si, en el establecimiento de una nueva relación del intelectual con el otro –como la que forja Lumholtz–, los indígenas llegan a intervenir en la construcción de su propia imagen.⁴¹ Pero sí resulta evidente que las tomas revelan la distancia flagrante con respecto a la teatralidad con que pueden autorrepresentarse creativamente otros sujetos del mundo popular, como por ejemplo las prostitutas (que, en las fotografías de sus registros públicos, asumen una equívoca gestualidad burguesa, evidenciando así el manejo personal de la escenificación fotográfica).⁴² En cambio, las tomas de Lumholtz pretenden captar sujetos “vírgenes”, ajenos a los códigos de esa moderna visualidad occidental. El antropólogo queda así atrapado por la aporía de aplicar la reproducción técnica sobre una “autenticidad” intangible y aurática, que inevitablemente pierde su aura al someterse a la reproducción. También en ese sentido la cámara asume el “sentido de un final”, en la medida en que la propia fotografía arruina esa pureza sin codificar, e inicia al “por primera vez” “fotografiado”, en la construcción de sí mismo como objeto.

En una de las primeras imágenes de movimiento, “Recogiendo larvas” (Lumholtz, 1904, vol. I: 180), un pequeño grupo (no de indígenas

en 1896, editándolas luego como grabados en *The Awakening of a Nation* (1898). Entre octubre de 1896 y enero de 1897, la *Franklin Company* de Chicago publica en la *Revista de Chihuahua* una serie de fotografías de estudio de indígenas tarahumares realizando supuestas actividades cotidianas. Desde Chihuahua, Claudia González documenta en 1900 la deportación de los yaquis hacia Yucatán. Luego Kenneth Turner fotografía las atrocidades del Porfiriato con los indígenas esclavizados, para su libro *México bárbaro* (1911). Sobre los comienzos de la fotografía de indígenas en el noroeste mexicano ver Rodríguez, 2004; sobre el caso de Lummis ver Lerner, 2004.

⁴¹ En una de las pocas referencias en este sentido, en Norogáchic el cura del pueblo insiste en colaborar en la construcción de la escena, adornando a los indios con plumas de pavo real. Y varios de los indios postergan la pose hasta el día siguiente, para prepararse para la toma.

⁴² Ver Medina, 1994 y Aguilar Ochoa, 2001, pp. 79-91, entre otros.

cohesionados sino “de mendigos forasteros”) trabaja en la recolección de gusanos como alimento, aunque todavía en cuclillas y/o recostados en el suelo; “Cortando pitahaya” (1904, vol. I: 186) muestra a dos indios (un joven y un niño) recogiendo esos frutos con una extensa vara, al tiempo que el texto repone el sentido legendario (mítico) atribuido a la planta. Luego se suceden imágenes de acción: indios cargando los bienes de la expedición de Lumholtz, cazando, acarreamo agua, jugando carreras, apostando, danzando en ceremonias rituales, realizando ofrendas de bebida y alimento a los dioses, etcétera.

Un grupo significativo de imágenes responde claramente al polo del culturalismo emergente, al centrarse en la dinámica cultural, y especialmente en la religiosidad indígena, en convergencia con el propio texto, que otorga mayor espesor semántico a esa experiencia trascendente de los grupos estudiados.

En particular la experiencia del éxtasis ritual constituye un desafío fundamental, tanto para la visibilidad científica a la que apela el texto como a la visualidad de la época en general.⁴³ Sin embargo, la embriaguez extática de la experiencia religiosa parece escapársele a la lente de Lumholtz, centrada en captar –desde cierta distancia simbólica– a grupos enteros reunidos para danzar bajo fuertes reglas de control social. Nada del descontrol irracional descrito por el texto (desencadenado por el consumo de tesgüino o peyote, además de las extenuantes danzas rituales) puede entreverse en las imágenes que ilustran el ensayo. Así por ejemplo, “Mujeres tarahumares bailando jículi” (1904, vol. I: 361) muestra a dos jóvenes danzando en posición erguida, profusamente ataviadas, en torno al altar de la bebida sagrada, ubicada en el centro del círculo), mientras un grupo de varones adultos e incluso un niño, prolijamente ordenados en semicírculo frente a la danza, contemplan pacíficamente el “espectáculo” del que participan. Como el texto, las imágenes (al exhibir chamanes cantando o alzando plumas al sol, danzantes entusiastas bajo los efectos del jículi o indígenas en los preparativos o en el final de una fiesta religiosa) subrayan una indigenidad exótica fuertemente centrada en la religiosidad. Aun en las tomas de la vida cotidiana de la tribu, el pie

⁴³ En este sentido, vale la pena recordar que, además de la intervención de la ideología del intelectual-fotógrafo, la fotografía de ritos religiosos enfrenta dificultades técnicas (imposibilidad de realizar tomas en la oscuridad de la noche y/o en el interior de los templos) y éticas (resistencia de los indígenas a que las tomas desacralicen sus prácticas secretas).

de fotografía suele puntuar especialmente esa omnipresencia de la religión, a veces invisible para el ojo no iniciado.⁴⁴

En este sentido, puede pensarse en qué medida Lumholtz se aparta de la fotografía que la criminología positivista desarrolla en torno a la religión popular en general y al éxtasis místico en particular. Por ejemplo, reforzando la condena evolucionista de las religiosidades afro de Brasil, el antropólogo brasileño Arthur Ramos, en la primera edición de su ensayo *O negro brasileiro* (1934), incluye imágenes fotográficas de una experiencia de posesión ritual; las tomas subrayan la patologización del éxtasis en sintonía con el contenido de su texto, desde una estética gestual abiertamente comparable a la que habían construido previamente los médicos de La Salpêtrière, en el siglo XIX, en sus registros fotográficos de los ataques histéricos.⁴⁵

En “Mujeres tarahumares...”, ya sea para facilitar el acercamiento del lector, por la preeminencia dada por Lumholtz a la regulación social del rito y/o por su voluntad de despatologizar a estos grupos, los excesos de la irracionalidad han sido diluidos, ya que los cuerpos no traducen en nada el viaje alucinatorio, exclusivamente interior y sólidamente ordenado –desde fuera– por la tradición.

El “público” partícipe de la escena prolonga y refuerza la mediación ejercida por la cámara, facilitando así nuestra aproximación (aunque occidental y eurocéntrica) a la ceremonia. De hecho, la imagen presenta una dimensión marcadamente teatral, reforzada por la reproducción en espejo –y con resonancias barrocas– del acto de recepción: la observación del primer grupo, convertido en auditorio, se reitera al fondo, mientras que el espectador más próximo a la cámara mira hacia la lente, acaso interperándonos de manera ambigua, pareciendo oscilar entre el rechazo y la aceptación de esa presencia externa que promete ampliar *ad infinitum* la escala de los espectadores, incluyendo al lector del ensayo.

Algo semejante sucede en la representación de la fiesta del mitote entre los coras: si el texto capta minuciosamente el ritual, la fotografía en cambio reproduce apenas el espacio físico del “patio sagrado” en una toma realizada luego del baile y a gran distancia, como si la cámara partiera de la aceptación de la inasibilidad visual de la experiencia religiosa, por las limitaciones técnicas tanto como por la naturaleza sacrílega de la imagen (Lumholtz, 1904, vol. I: 506). El espacio vacío en

⁴⁴ Por ejemplo en “Rancho huichol de Pochotita, con adoratorio en el fondo”. Lumholtz, vol. II, p. 25.

⁴⁵ Sobre este último tema ver Didi-Huberman, 2007.

el centro de la escena convoca insistentemente, por ausencia, aquello que ya no ocurre: el rito concluido del éxtasis místico y de la comunión colectiva, que permanecen como espectáculos doblemente irrepresentables, por la inasibilidad de la experiencia mística y por el extrañamiento radical del “yo”, que apenas puede entrever borrosamente la otredad del “otro”. Así, la iconografía contenida en el ensayo extrema el campo de lo representable, forzando los límites epistemológicos de la confianza positivista en la eficacia de la imagen y, a la vez, los límites éticos (al preservar una posición de respeto relativo por esa experiencia “otra” de conocimiento del mundo).

Lumholtz registra reiteradamente la resistencia indígena no solo frente a la expedición científica en general, sino también y especialmente frente a la cámara.⁴⁶ En esta experiencia se conjugan identificaciones erróneas (que evidencian en qué medida el contacto intercultural constituye una interpretación semiótica difícil),⁴⁷ paradigmas culturales divergentes (que alimentan por ejemplo el terror de los indios a la colección de esqueletos y cráneos, valorados como peligrosos objetos-tabú del mundo de los muertos) (Lumholtz, 1904, vol. I: 373),⁴⁸ y connotaciones políticas diversas (implícitas en la relación “colonial” que se establece entre el investigador y los subalternos que forman su objeto). En este último sentido, bajo el rechazo supersticioso a la tecnología fotográfica subyace claramente la resistencia al blanco, bien fundada en la larga historia de dominación colonial, pero también la intuición de que la toma implica el ejercicio de una coerción simbólica y material, y de que el disparo supone una reificación del sujeto fotografiado, implícita en la metáfora indígena de la “pérdida del alma” en el momento del disparo. También la cámara se convierte en un poderoso objeto inserto en la lógica del pensamiento mítico, capaz de hechizar o de neutralizar la brujería de hechiceros peligrosos. Así por ejemplo, cuando al final de una larga jornada de ritos religiosos entre los huicholes, Lumholtz monta su cámara para tomar una fotografía, suscita la adoración del aparato concebido por los indios como

⁴⁶ Entre otros muchos casos, los tarahumares de la barranca de Ohuivo, e incluso su gobernador, se resisten a ser fotografiados, temerosos de las consecuencias esotéricas de la toma.

⁴⁷ Así por ejemplo, al llegar Lumholtz a una nueva región de la Sierra Madre, los tarahumares huyen espantados confundiendo a la caravana científica con el asedio de peligrosos bandidos que efectivamente asolan en esa zona de frontera. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 401.

⁴⁸ Manipulación de cadáveres y fotografía convergen, desde la óptica indígena, generando una reacción de resistencia y terror, también en Lumholtz, 1904, vol. II, p. 386.

un objeto sacro dispuesto en un altar (Lumholtz, 1904, vol. II: 50)⁴⁹ En otros casos, la disputa política en torno a la ejecución de las tomas acaba reforzando el prestigio mágico del propio investigador.⁵⁰

La sólida cohesión grupal y la resistencia colectiva al mestizaje, que el texto tematiza ampliamente, son actuadas por las fotografías que Lumholtz incorpora. Esa puesta en acto involucra incluso la propia *dispositio* de los cuerpos indígenas. Así por ejemplo, “Pimas del sur en un cercado” (1904, vol. I: 125) muestra a una familia instalada en una suerte de corral formado por ramas secas. De pie en el centro del grupo y del círculo espacial, el varón adulto interpela a la cámara, a medio camino entre la pose construida por el fotógrafo (dada la doxa fuertemente codificada que domina esa escena fotográfica) y la actuación de la respuesta “espontánea” ante la llegada de un extraño. A ras del suelo y en semicírculo, un grupo de mujeres y niños (uno de ellos, siendo amamantado), se definen como la comunidad familiar, en contrapunto respecto del eje vertical del varón principal. Igual que los arbustos que rodean el cuadro, los troncos secos que, como lanzas, flanquean la entrada, reproducen en espejo y esceno-gráficamente la verticalidad del cuerpo del jefe, en contrapunto con la horizontalidad femenina, anclada en el orden de la inmanencia telúrica (connotada por la ubicación del grupo y de las piezas de cestería y de barro, “plantadas” en la base material de la tierra). De uno de los troncos pende un tejido de telar, que no solo subraya la importancia simbólica de la autoridad masculina (el único que lleva un abrigo con símbolos, en contraste con las túnicas y rebozos femeninos, simples, claros y despojados de toda ornamentación): además, deviene un estandarte de la “indigenidad” construida por la escena. La apertura apenas relativa del grupo, preservado por la cerca circular, y la distancia espacial significativa de la cámara, ponen en acto la –anhelada por Lumholtz– “autenticidad” de una unidad cultural intocada por la lente (esto es: por el intelectual y por el Occidente moderno en general), como también la cerrazón de los indígenas, descritos en el texto como huraños, solitarios y desconfiados especialmente de los blancos. La imagen parece metaforizar la insularidad de estos grupos

⁴⁹ Ver también Lumholtz, 1904, vol. I, p. 318 y Lumholtz, 1904, vol. I, p. 482; donde el ensayista acepta mostrar, a un grupo de indios, su “rito secreto” de las placas fotográficas, a cambio de obtener autorización para acceder luego a una ceremonia religiosa secreta.

⁵⁰ Por ejemplo, cuando Lumholtz se enfrenta con un chamán que preanuncia la muerte de quienes se presten a ser fotografiados, y luego muere repentinamente, aumentando inmediatamente el prestigio chamánico del propio investigador.

marginales, ya que para la toma el círculo permanece “encerrado” entre la cámara y el fondo lateral de una cabaña (cuya madera revela cierto contacto con la tecnología de la modernidad “mexicana”).

En cambio, en la siguiente fotografía de grupo reproducida en el libro, “Tarahumares de Pino Gordo” (1904, vol. I: 136) para abordar a los “verdaderos” tarahumares de Cusarare –con los que se concreta el acercamiento gradual a la “pureza indígena”–, Lumholtz elige otorgarle la totalidad del espacio visual al conjunto de varones en fila, subrayando la libertad del grupo en el escenario natural. Allí, la verticalidad de los troncos establece un equilibrio simbólico con el eje horizontal del compacto núcleo cohesionado. La seriedad de los rostros y la solidez de los cuerpos forman un frente homogéneo que no se deja penetrar. El sentido de esa unidad resistente se percibe más claramente en contraste con respecto a las figuraciones del sometimiento y la evangelización aculturadora producidos en otros contextos, como en el marco de la “Campaña al desierto” en Argentina, en donde los grupos retratados por Antonio Pozzo, o luego por Carlos Encina y Evaristo Moreno, muestran su porosidad simbólica, en la medida en que solo se vuelven visibles cuando permiten la abierta circulación del ejército y la iglesia por su interior, poniendo en escena su desarticulación.⁵¹

Pocas imágenes en *El México desconocido* se centran en una individualización que trascienda la mera taxonomía. El ensayista apenas identifica a algunos sujetos modélicos encontrados a lo largo del viaje, como “la bella de la gruta” (1904, vol. I: 161) o Juan Ignacio, “el más hermoso tipo [...] que he visto en mi vida” por su perfección física y por su refinada cortesía, gestada en base al total aislamiento respecto de la civilización (1904, vol. II: 409). Al reproducir la fotografía de esos tipos eugenésicos ideales, Lumholtz deja entrever hasta qué punto esa mirada eugenésica (que sin embargo atiende también a la perfección moral) sesga la representación de los demás sujetos indígenas, reduciéndolos a cuerpos tipológicos.

Superando el inventario raciológico, algunas figuras afectivamente más próximas adquieren el espesor de una identidad individual: se trata de algunos chamanes y criados excepcionales, siempre adultos

⁵¹ Para considerar la representación del indígena en la fotografía de la Campaña ver Alimonda-Ferguson, 2008; Vezub, 2002 y Mailhe, 2010. En “Tarahumares de Pino Gordo”, la impenetrabilidad del grupo se quiebra sin embargo por la presencia de la vara antropométrica, que disimuladamente se apoya sobre la superficie de un tronco, a la izquierda.

varones que devienen informantes, guías, traductores, sirvientes, objetos de investigación y entrañables amigos. Sus retratos ingresan en la galería iconográfica del ensayo en la medida en que Lumholtz establece con ellos un vínculo privilegiado (mediado sin embargo por una asimetría de poder que, inevitablemente, confirma la autoridad del “yo”). En el caso del hechicero tarahumar (irónicamente denominado en el texto como “el doctor Rubio”), primero se reproduce su busto desnudo desde una proximidad extrema respecto de la lente –en la que el retratado se acerca, para ser captado levemente desde arriba–, en contraste con la distancia desde donde se focalizan los sujetos sometidos a la abstracción tipológica en el resto del ensayo (1904, vol. I: 310).

Luego se sucede una puesta en escena de la esfera íntima de “El doctor Rubio y su mujer en su gruta” (1904, vol. I: 313), otra de Rubio “examinando a un indio acusado de hechicería” (es decir, ejerciendo el poder para preservar su hegemonía en el mundo de la magia) (1904, vol. I: 318), y finalmente del “doctor Rubio y sus ayudantes en una fiesta del jículi, después de una noche de canto y baile” (en la que varones, mujeres y hasta una niña posan sentados en el suelo, frente a las jícaras del líquido sagrado, en general mirando hacia la cámara y sin dar señales de ningún descontrol irracional).⁵²

Más adelante rinde tributo al lazo afectivo establecido con un joven huichol, el chamán Pablo, y finalmente con su fiel criado Ángel. Las fotografías de estos ayudantes afectivamente tan cercanos dan espesor a la aproximación etnográfica que puntúa a ciertos sujetos como puentes privilegiados; pero al mismo tiempo refuerza el valor de la reproducción gráfica misma, como instrumento de legitimación simbólica del “otro” en general, pues muchos de los que permanecen lejos como meros tipos, podrían focalizarse para devenir sujetos identificados con un espesor identitario propio. Además de las fotografías de sus guías más entrañables, Lumholtz reproduce la de su perro “Apache”, fiel compañero en sus viajes por México, insertándola

⁵² El texto refuerza aquí el vínculo afectivo privilegiado con este informante, convertido en una suerte de monje pagano (Lumholtz, 1904, vol. I, p. 368). Además, advierte que esa amistad iniciática, en el marco de la cual Rubio le ofrenda cactus sagrados y le revela al viajero secretos del ritual, le acarrea al curandero-doctor una durísima sanción por parte de los demás hechiceros, quienes desde entonces le prohíben viajar “a la tierra del jículi”. Vale la pena observar entonces en qué medida el elogio de las cualidades humanas de Rubio puede también estar motivado por el sentimiento de culpa.

precisamente al narrar su muerte por enfermedad.⁵³ Como en el caso de los ayudantes, también aquí la imagen vehicula la despedida del compañero perdido. En este sentido, cabría preguntarse entonces si esa carga nostálgica de amor fraterno no contamina también las demás tomas, convirtiéndolas en despedidas entrañables de las fraternidades simbólicas, en proceso de dilución por el avance del capitalismo moderno.

Por último, también el “yo” se convierte en objeto de representación en la visualidad del libro. Si en el prefacio a la edición española de *El México desconocido*, Lumholtz apela al tópico de la auto-afiliación de su viaje al linaje remoto y legendario de exploradores nórdicos en América (al pensar su empresa como “una pacífica conquista” que recrea el mítico viaje de su lejano antecedente, el vikingo Leif Erikson en el siglo XI, guiado por el mismo “instinto aventurero”), ese “yo” también trabaja la fabulación del viaje por medio del autorretrato, en sintonía con el registro discursivo de su propia subjetividad.

En general, en la imagen fotográfica la autorrepresentación del explorador científico crea una mediación particular entre el mundo del objeto y el mundo del receptor. Al mismo tiempo, rompe la ilusión de intemporalidad implícita en el hallazgo de una cultura “milenaria” que se supone ajena al presente de la investigación, poniendo en evidencia la coetaneidad entre el investigador y los bienes arqueológicos, y sobre todo entre el investigador y los sujetos indígenas: la autorrepresentación ancla el objeto de la etnografía en el presente. Por último, implica una construcción semántica paradigmática para percibir el tipo de relación con la alteridad imaginada por el intelectual.

Lumholtz retrata el campamento de la expedición en la sierra tarahumara (especialmente cuando la comunión con la naturaleza alcanza un clímax de armonía) (1904, vol. I: 207), o se autorretrata montado en una mula, vestido con las ropas indígenas (más aptas que las europeas para soportar las lluvias tropicales durante la expedición), o incluso abrazado a un grupo significativo de varones aborí-

⁵³ El perro también juega en el ensayo un papel importante como mediador cultural. Lumholtz entrega el perro enfermo para ser curado por un chamán huichol que intenta salvarlo; sin embargo, Apache muere –en el plazo vaticinado por el chamán–, y entonces es enterrado bajo los cánones de la religiosidad indígena (aunque paradójicamente, en una interesante inversión de los códigos culturales, los indios deseen saquear la tumba del perro, que ha sido inaceptablemente enterrado como un humano, con sus bienes terrenales). El episodio revela además el circuito por medio del cual la sacralidad indígena es refuncionalizada, desde la subjetividad occidental del investigador, para rearticular algunos vínculos afectivos típicos de la privacidad burguesa.

genes.⁵⁴ En otra imagen aparece en la ronda tarahumar durante la danza ceremonial del “yumari”, junto al sacerdote y bajo el foco teatral de la luz del fuego, reforzándose así tanto la iniciación del “yo” como el prestigio simbólico propio en el seno de la comunidad indígena (1904, vol. I: 335). En algunos casos, el pie de fotografía subraya el anhelo de cierta equidad para con la “alteridad”;⁵⁵ en otros, expresa un sentimiento de amistad fraterna,⁵⁶ o incluso la conmoción respetuosa frente a la belleza de algunas mujeres indígenas (en contraste con el deseo de dominación sexual, en otros discursos de la época).⁵⁷ Así, con diversas modulaciones, crea un abanico de dislocamientos sutiles de la propia identidad eurocéntrica en su aproximación al otro. Esa auto-representación supone también el ejercicio de una cierta conciencia autocrítica, capaz de cuestionar en parte la ilusión de la objetividad científica plena, propia de la ficción positivista.⁵⁸ El gesto, presente ya en algunos otros viajeros del siglo XIX en México (como en la obra plástica de J. M. Rugendas), se amplificará en las campañas etnográficas y arqueológicas del siglo XX.⁵⁹ Lumholtz reúne, en el espacio de la toma y en comunión simbólica, al “yo” y al “otro”, a pesar de los marcadores raciales, sociales y culturales que preservan la diferencia, y del sentido de la autorrepresentación como “trofeo de

⁵⁴ Se trata de la toma “Carl Lumholtz con un grupo de indios”, no reproducida en *El México desconocido* sino en Lumholtz, 1982.

⁵⁵ Por ejemplo, la imagen que reproduce a un tarahumar semidesnudo bajo la leyenda “Uno de mis *compañeros* en la Barranca de San Carlos”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 388, la cursiva es nuestra.

⁵⁶ Especialmente frente al “doctor Rubio”. Lumholtz, 1904, vol. I, p. 368.

⁵⁷ Al respecto, ver por ejemplo las variaciones entre violencia, desprecio y deseo de posesión en la relación de Estanislao Zeballos con la otredad indígena en *Viaje al país de los araucanos*. Al respecto ver Mailhe, 2010.

⁵⁸ En este sentido, llama la atención que, en los álbumes que en entresiglos se destinan al registro fotográfico de los hallazgos arqueológicos llevados a cabo durante el Porfiriato, generalmente no aparecen retratados los científicos que guían la investigación. Así por ejemplo, en *Teotihuacán. Álbum de 1908 dedicado a Porfirio Díaz*, solo en una fotografía se ve a Leopoldo Batres de espaldas, paseándose entre sus trofeos arqueológicos. El álbum crea así la ilusión del mero descubrimiento físico de los tesoros que desbordan, desde las profundidades, el territorio, y no como el resultado de arduos cálculos y estudios científicos. Así, el arqueólogo parece borrar las huellas de su trabajo para resaltar el arcaísmo remoto de las piezas y la exuberancia de los bienes (y con ellos, del propio pasado nacional).

⁵⁹ Dorotinsky, 2003a, ha trabajado la autorrepresentación del antropólogo en el campo, en base al Archivo fotográfico “México indígena” realizado entre 1939 y 1946.

trabajo” (Dorotinsky, 2003a: 36) que prueba la propia hazaña exploratoria.

Si bien el elogio de la modernización porfirista se hace explícito al final del texto, algunos de sus pasajes, e incluso los dispositivos gráficos, introducen una cierta ambivalencia que contradice sutilmente esa celebración “sin fisuras”. Al final del viaje, el antropólogo exalta las nuevas transformaciones de la gran ciudad (como la rápida expansión del alumbrado eléctrico, que lo sorprende luego de tres años de aislamiento en los confines del noroeste). En aparente convergencia con ese tono laudatorio, Lumholtz reproduce la fotografía de un grupo de prisioneras moliendo maíz en el suelo.⁶⁰ Así, la imagen parece probar el alcance social de la modernización que “reeduca por el trabajo”, en clara sintonía con respecto al discurso fotográfico del oficialismo en esa etapa. En efecto otros discursos, como el *Album gráfico de la República Mexicana. 1910*,⁶¹ subrayan obsesivamente la modernización de penitenciarías, hospitales y orfanatos, además de la de los paseos públicos. Sin embargo, en general los presentan como espacios vacíos, borrando deliberadamente la fuerte gravitación de las masas, y especialmente su carácter indígena y/o campesino. El *Álbum gráfico...* produce el efecto de un blanqueamiento ascético de la modernidad urbana, al evitar la mostración de las masas indígenas, percibidas como el principal escollo para la modernización exitosa.⁶²

Por el contrario, al llegar al polo modernizador de la capital, Lumholtz hace foco en los sujetos populares (y no en la modernización arquitectónica), y especialmente en los trazos indígenas que revelan un enlace directo con los mundos arcaicos del noroeste, en extinción, pero también en tensión problemática, con el capitalismo moderno. La fotografía de las “Mujeres criminales...” muestra así la penetración “desde abajo” de estilos de vida ligados al campesinado. Además del

⁶⁰ “Mujeres criminales moliendo maíz para los presos en la cárcel de Querétaro”. Lumholtz, 1904, vol. II, p. 454.

⁶¹ Ver AA.VV., 1910.

⁶² Además, en sintonía con los usos de la arqueología por el Porfiriato en general, este álbum intercala las imágenes de la modernidad (incluyendo plazas, avenidas, monumentos y palacios públicos) con tomas de la colección arqueológica del Museo Nacional. Esa sintaxis busca crear el efecto de una convivencia armónica entre la ultramodernidad y el arcaísmo extremo (elegantemente confinado en el pasado remoto y “domesticado” en las vitrinas de las colecciones). Los pie de fotografía refuerzan ese control etnocéntrico y burgués que busca higienizar el pasado prehispánico (por ejemplo al condenar, de manera tranquilizadora y reduccionista, la barbarie de los sacrificios humanos).

cariz campesino, indígena y premoderno de los sectores populares urbanos, la imagen prueba la extrema laboriosidad de estos grupos y la dolorosa corrupción moral de la que son víctimas al contacto con la modernización, al tratarse de delinquentes producto de la desagregación social.

Es más: toda la iconografía que ilustra el capítulo final, centrado en la llegada a México, constituye un desvío con respecto a los discursos exaltativos de la modernidad, pues a la imagen de las prisioneras que re-arcaizan la prisión en la ciudad se suma la de una “Familia indígena en camino” (1904, vol. II: 455) que introduce el tópico de la migración anómica bajo la experiencia de la modernización. En lugar de destacar los modernos palacios y paseos públicos de la capital modélica, Lumholtz elige subrayar, en contrapunto nostálgico, la fuerte gravitación de las ruinas del mundo colonial, al reproducir dos tomas de una antigua iglesia de Jalisco. Las demás imágenes responden a los otros dos polos de atracción neorromántica en el texto: la arqueología y la naturaleza.⁶³ Así, Lumholtz vuelve a subrayar, aun en el seno de la modernización, el arcaísmo aurático de un mundo en extinción que, paradójicamente, se rescata y extingue bajo el disparo de la cámara que lo seculariza.

Más allá de la mera aprehensión documental (de la lejanía del “otro” que la cámara promete acercar), las imágenes dan cuenta, subrepticamente, de las tensiones que atraviesan al propio “yo”, desgarrado entre paradigmas de análisis incompatibles entre sí, y entre temporalidades históricas y subjetivas en conflicto. Si algo se ofrenda como tributo a la modernidad del México porfirista, e incluso si algo define la modernidad extrema del propio libro, es precisamente esa obsesión antimoderna que expresa el anhelo de un retorno a la unidad perdida, buscado con fruición forzando los confines de la historia, los límites de la nación, el umbral de la racionalidad y los márgenes de las imágenes.

⁶³ Solo el retrato de Porfirio Díaz (reproducido en Lumholtz, 1904, vol. II, p. 446) preside, en el centro del capítulo, esa escenografía arcaizante, buscando reforzar sutilmente la supuesta compatibilidad entre el líder político mestizo y sus masas indígenas.

Bibliografía

- AA.VV. (inédito). *Teotihuacán. Álbum de 1908 dedicado a Porfirio Díaz*. Copia existente en la Fototeca del Museo Nacional de Antropología, México D.F.
- AA.VV. (1910). *Álbum gráfico de la República Mexicana. 1910*. México D.F.: Establecimiento Lito-tipográfico Müller Hermanos.
- AA.VV. (2002). *El mundo indígena. Iconografía de la luz. Catálogo electrónico de la fototeca "Nacho López"*. México: INI-Ciesas, vol. III.
- Aguilar Ochoa, A. (2001). *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México: Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM.
- Alimonda, H. y Ferguson, J. (2008). "La producción del desierto. Las imágenes de la campaña del Ejército argentino contra los indios". En línea: <www.antropologiavisual.cl>.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bastide, R. (1977). *Antropología aplicada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Dorotinsky, D. (2002). "Fotografía y maniqués en el Museo Nacional de Antropología". *Luna córnea* (23).
- (2003a). "Los investigadores vistos en la fotografía". *Arte y Antropología* (71).
- (2003b). "Muy breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios". En Monroy Nasr, R. *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*. México: Ahuehuete.
- (2004a). "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio". *Alquimia* (21).
- (2004b). "'Ahora aquí, ahora allá', los kikapoos en el Segundo Imperio". *Alquimia* (21).
- Gutiérrez Ruvalcaba, I. (agosto de 2007). "El retrato fotográfico en los inicios de la antropología física mexicana". *Alquimia* (30).
- Hernández Silva, H. C. (1996). *Insurgencia y autonomía. Historia de los pueblos yaquis (1821-1910)*. México: Ciesas-INI.
- Lerner, J. (2007). *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*. México: Conaculta-INAH.
- (2004). "Charles Fletcher Lummis en Chihuahua". *Alquimia* (22).

- Lumholtz, C. (1904 [primera edición en inglés: 1890]). *El México desconocido*. Nueva York: Charles Scribner's sons (2 vols.). Traducción: B. Dávalos.
- (1982). *Los indios del noroeste (1890-1898)*. México: INI-Fonapas.
- Mailhe, A. (2007). “Les limites du visible: reflexions sur la representation picturales de l'esclavage das l' ouvre de Rugendas et de Debret”. *Conserveries Mémoires. Revue électronique de la Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire* (3), Quebec: Université Laval.
- (2010). “Hacer el desierto. Ensayo y fotografía en la percepción del ‘otro’ durante la ‘Campaña al Desierto’”. En *Representaciones*. Córdoba: UNC.
- Medina, C. (1994). “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”. En Curiel, G. y otros (comps.). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, tomo II. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ramos, A. (2003 [1934]). *O negro brasileiro*. Río de Janeiro: Graphia.
- Rodríguez, J. A. (2004). “Práctica de la fotografía en el noroeste mexicano”. *Alquimia* (22).
- Vezub, J. (2002). *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la “Conquista del desierto”*. Buenos Aires: Elefante Blanco.

La fotografía y el problema del reconocimiento

Luján Ferrari

Las imágenes del sufrimiento, por lo menos de aquellos que se consideran dignos de ser representados, son de antiguo linaje. Baste mencionar el grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos, las distintas versiones de la pasión de Cristo, los grabados de Callot sobre las miserias de la guerra o las pinturas de Goya entre otras. El dolor ha sido sin dudas uno de los temas clásicos de la pintura, sobre todo el dolor infligido por los otros o los tormentos padecidos por la ira de los dioses.

Con la aparición de la imagen fotográfica, sobre todo con la inauguración de la fotografía bélica durante la guerra de Crimea, la representación del sufrimiento adquiere nuevas dimensiones.

En general decimos que el pintor “hace dibujos” o “hace una pintura”, imágenes hechas a mano donde interviene la subjetividad del artista; pero del fotógrafo decimos que “toma una fotografía” o “registra una situación” por medio de la cámara. Esta distinción parece sugerir que una pintura es falsa cuando no ha sido pintada por el artista al que se le ha adjudicado, en cambio, aunque sepamos que tomar una fotografía no es lo mismo que registrar de modo neutral y transparente lo sucedido, una foto es falsa cuando las imágenes que nos muestra

no han ocurrido tal como han sido registradas. En este sentido, las fotografías que dan cuenta del sufrimiento humano son una especie de testimonio del dolor y como tal es común considerarlas como verdaderas, es decir creemos que las situaciones de las que dan cuenta han sucedido del modo como han quedado registradas y es en este sentido que decimos que las imágenes “hablan por sí solas” de un modo que no lo diríamos de las pinturas, aun de aquellas que, como la serie de Goya, evocan los desastres de la guerra. En efecto, parecería que la veracidad de la serie de imágenes de Goya necesita ser certificada por medio de inscripciones al pie de las pinturas, y si la escena evocada no es una reproducción fiel de lo sucedido el receptor no se siente engañado del mismo modo que se siente si una fotografía no muestra lo que dice que muestra. Pensemos como ejemplo de esto último las repercusiones de las discusiones en torno de la fotos “Muerte de un soldado republicano” de Robert Capa o “Valle de la sombra de la muerte” de Fenton.

Pero debemos pensar también que la fotografías documentales no solo tienen el valor de un testimonio sino que pertenecen a la esfera del arte y en este sentido “propenden a transformar, cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen, algo podría ser bello –aterrador, intolerable o muy tolerable– y no serlo en la vida real” (Sontag, 2003: 89).

Sin embargo, con relación a la fotografía documental o de reportaje existe cierta posición que cuestiona su “estetización”, en otras palabras, se critica que la fotografía se parezca demasiado al arte. Así, la discusión que es estética y moral al mismo tiempo, cuestiona que las fotografías que representan el sufrimiento humano puedan ser bellas, aún cuando no estemos hablando de fotografías trucadas, a riesgo de perder su carácter documental. Una bella fotografía que intenta documentar las miserias humanas perdería algún grado de veracidad y por ello vería mermada su capacidad para hacernos comprender y reconocer el dolor del otro, de despertar conciencia moral en el caso que la fotografía pueda generar una posición moral o al menos consolidarla.

Reconocido este malestar intentaremos pensar a partir de la serie fotográfica *Migrations: humanity in transition* de Sebastiao Salgado, cómo un tipo de fotografía documental con una clara intencionalidad artística puede a la vez suscitar la comprensión y el reconocimiento del sufrimiento del otro.

MIGRACIONES

La serie *Migrations: humanity in transition* de Sebastiao Salgado, convertida en una exposición mundial, en un libro y en varios documentales, es el producto de seis años y medio de trabajo documental entre 1993 y 1999 en más de treinta y cinco países. Dividida en varias partes, *Migrations* documenta la reorganización de la familia humana como efecto de la experiencia de la globalización mundial y tiene como protagonistas a emigrantes, refugiados, asilados, huérfanos y desplazados que padecen sufrimientos extremos para huir de circunstancias más extremas aún, la muerte por cólera, desastres naturales, guerras civiles, explotación indiscriminada del medioambiente, hambrunas.¹

El punto de partida se denomina “Migración internacional”, allí Salgado da testimonio del movimiento migratorio en las fronteras de EE.UU. y México, los intentos de los ciudadanos de las naciones balcánicas y de los africanos para ingresar a Europa y las migraciones de los judíos de la ex URSS hacia los EE.UU.

En “Refugees” fotografía a iraníes, palestinos, bosnios, vietnamitas y kurdos entre otros que, bajo la presión de los desastres naturales o las guerras, se han visto desplazados de sus países de origen.² Luego le sigue “The African Drama” allí se muestra la desestabilización en la vida económica y social del África negra generada por diversos conflictos civiles a los que se suma una de las mayores tasas mundiales de crecimiento poblacional.³

“Leaving the land for the cities” está dedicada a documentar la migración rural hacia las ciudades, principalmente el movimiento de los Sin Tierra en Brasil, el éxodo de los hombres de Oxaca y Guerrero, el abandono de tierras por parte de los indios de Chimborazo en Ecuador o los campesinos explotados en el negocio de diamantes en India

¹ Se estima que mientras en 1910 aproximadamente 33 millones de individuos vivían en países distintos del suyo como migrantes, en el año 2000 la cifra ascendía a los 175 millones. Si consideramos que la población mundial en ese período se triplicó en comparación las migraciones se incrementaron seis veces en esos años. Pero lo llamativo es que la mayor cantidad de migraciones se dieron en las últimas décadas del siglo XX.

² Vale decir que hay casi 20 millones de refugiados, asilados y personas desplazadas internamente en el mundo y son principalmente los países del hemisferio sur los que los albergan.

³ Se estima que para el año 2025 Nigeria tendrá una población tan importante como la de la comunidad europea.

por mencionar sólo algunos ejemplos. Esta tendencia llevó al autor a dedicar una parte del libro a las grandes ciudades, y la denominó “The planet’s new metropolises”.

El punto final de la serie lleva por título “Children Today”, es común ver en las fotografías de Salgado retratos simples sobre fondos despojados de niños que miran directo a la cámara. Las fotografías de los niños tomadas en diferentes campos de refugiados son casi un producto de la casualidad: para poder trabajar adecuadamente, ya que todos los niños se agolpan a su alrededor y quieren aparecer en las fotografías, Salgado les ofrece tomarles un retrato que, según él, representa el dolor y la dignidad al mismo tiempo.

Así, este documento fotográfico expone uno de los tantos aspectos de la globalización que, según Salgado, no se ha atendido adecuadamente en el ámbito de la foto documental: “la globalización de los humanos”.

En este contexto, el término globalización puede significar diferentes cosas. Por una parte, el ascenso de una economía global a través de la formación de mercados libres de capital, finanzas y trabajo, la internacionalización del armamento, la comunicación y la tecnologías informativas, el surgimiento de redes y esferas electrónicas culturales internacionales y transnacionales. Ahora, si consideramos que uno de cada cinco hombres en el mundo se beneficia de esta globalización y cuatro de cinco sufren en distintos grados una pobreza innecesaria y una merma de sus capacidades (entendidas en los términos de Amartya Sen como aquellas funcionalidades que una persona valora, desde las más elementales, como alimentarse, a logros más complejos, como el respeto por uno mismo o la capacidad de participar en la vida pública), podemos entender que el término globalización también incluye una visión del mundo, una definición del hombre y de sus condiciones en el mundo.

La serie fotográfica de Salgado parece dar cuenta de dos temáticas bien definidas que, según él, caracterizan cierta visión del mundo subyacente al proceso de globalización. En primer lugar el tema de la injusticia y cómo puede encarnarse en diferentes formas, en particular en la destrucción de la tierra de la cual depende el sentido de identidad de las personas fotografiadas. En segundo lugar, un cierto tipo de utopía que no solo se manifiesta en algunas de las fotografías, por ejemplo aquellas que muestran niños jugando en los campos de refugiados, sino también en las palabras mismas de Salgado cuando analiza su obra:

At this time, I want to speak out for immigrants, for those who live in such circumstances, and to speak out to those who can receive them. I want to show the immigrants' dignity in their willingness to integrate into another country, to show their courage and their entrepreneurial spirit and, not least, to demonstrate how they enrich us all with their individual differences. Above all, by using migration as an example, I want to show that a true human family can only be built on foundations of solidarity and sharing.⁴ (Salgado, 2000: 1)

Esta manifestación de esperanza nada tiene que ver con la confianza ni el optimismo sino con algo que ocurre en momentos muy oscuros, “it is like a flame in the darkness” declara John Berger en *The spectres of hope*, un documental que realizara junto a Salgado en el año 2001.

Hemos dicho más arriba que *Migrations* pretende poner en imágenes uno de los efectos de la economía global menos atendidos en el ámbito de la fotografía documental, “la globalización de los humanos”, lo que en términos filosóficos podríamos llamar con Seyla Benhabib la crisis de la membresía política, a propósito, uno de los aspectos menos atendidos por los desarrollos teóricos de la justicia internacional y global de los últimos años, por ejemplo los de Thomas Pogge, por mencionar uno de los autores más destacados sobre el tema, quien subsume los movimientos migratorios bajo la justicia distributiva global.⁵

Toda teoría de justicia global que pretenda cuestionar los supuestos del estadocentrismo debiera poner en un lugar importante la normativa respecto de los desplazamientos de las personas a través de las fronteras, dado que son justamente estos desplazamientos de refugiados, asilados, extranjeros los que ponen en tensión, en las democracias actuales, la autodeterminación de la soberanía, por un lado, y la adhesión a los principios universales de los derechos humanos, por otro.

⁴ “Esta vez, quisiera hablar a los inmigrantes, a aquellos que viven en tales circunstancias, y a aquellos que los reciben. Deseo mostrar la dignidad de los inmigrantes en su buena voluntad para integrarse en otro país, mostrar su coraje y su espíritu emprendedor y demostrar como ellos nos enriquecen con sus diferencias individuales. Pero sobre todo, usando la migración como ejemplo, quiero mostrar que la verdadera familia humana puede solo construirse sobre los fundamentos de la solidaridad y el compartir”. Todas las traducciones de las citas que se presentan fueron realizadas por la autora de este artículo.

⁵ Ver al respecto Pogge, T., *Global justice*, Oxford y Cambridge, MA, Blackwell Publishers, 2001 y “Cosmopolitanism and Sovereignty”, *Ethics* (103), Chicago, University of Chicago Press, 1992.

El concepto de “membresía política” es definido por Benhabib como “los principios y prácticas para la incorporación de forasteros y extranjeros, inmigrantes y recién venidos, refugiados y asilados, en entidades políticas existentes” (Benhabib, 2005: 13). Hasta ahora esa membresía política ha estado regulada en los términos del sistema moderno de estados-naciones, el control policial y la protección de las fronteras, pero la globalización, al colocar las funciones administrativo materiales del Estado en contextos cada vez más volátiles, amplios y permeables, pone en riesgo la capacidad de cualquier Estado de influir en decisiones y resultados de índole económicos, ecológicos, informativos y con ello de dar respuestas satisfactorias a las demandas de reconocimiento de capacidades a masas poblacionales que se ven expulsadas por los efectos de la economía global en busca de otras condiciones de vida. Con esto se ve cuestionada la noción de soberanía estatal entendida en términos de una autoridad política dominante y unificada sobre un pedazo de territorio claramente demarcado; sin embargo, a pesar de ello existe una tendencia, sobre todo en los últimos años, de reafirmar las fronteras territoriales nacionales para mantener afuera a los extranjeros.

Aunque los movimientos de personas a través de las fronteras, en particular refugiados y asilados, están regulados por el régimen internacional de derechos humanos, Benhabib aclara que dicho régimen deja algunas indeterminaciones sobre la obligación de los Estados de permitir el ingreso de inmigrantes y sostener el derecho de asilo.

Por ejemplo, la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 reconoce el derecho de libertad de movimiento a través de las fronteras en su artículo 13 pero no dice nada respecto de los derechos de entrar a un país. El artículo 14 habla sobre el derecho de asilo en caso de persecución y solo bajo ciertas circunstancias y el artículo 15 establece que toda persona tiene derecho a una nacionalidad y a cambiarla. Sin embargo la declaración guarda silencio sobre la obligación de los Estados de permitir el ingreso de inmigrantes, de sostener el derecho de asilo y no especifica destinatarios ni obligaciones de las partes intervinientes. Por su parte, la convención de Ginebra de 1951 y el protocolo agregado de 1967 solo son obligatorios para los países firmantes.

Algunos cuestionan que tales documentos de alguna manera delimitan las funciones del Estado de definir su “ciudadanía nacional”, y otros critican las declaraciones internacionales por no avalar el cos-

mopolitismo internacional y seguir sosteniendo la posibilidad de un orden interestatal definido por las fronteras territoriales.

El intento de Benhabib de dar una solución filosófica al problema de la globalización humana, dicho en líneas muy generales, no consiste en pronunciarse en contra del sistema estatal ni a favor de la ciudadanía mundial. Inscripta en el marco de una ética discursiva y una teoría normativa de democracia deliberativa, destaca la significación de la pertenencia dentro de comunidades delimitadas por fronteras al tiempo que defiende la necesidad de “adhesiones democráticas” a espacios subnacionales y supranacionales que deben promoverse junto con los espacios políticos existentes. Así, el reconocimiento de los derechos a una membresía política justa debería ser al menos tan importante como cuestiones de redistribución de recursos, esto es, debería ser importante reconocer el derecho moral de los refugiados y asilados a una primera admisión, un régimen de fronteras porosas, un mandato contra la desnacionalización y la consecuente pérdida de ciudadanía y protección legal y la reivindicación del derecho de todo ser humano a ser una persona legal con derechos inalienables más allá de las condiciones de su membresía política. Este derecho a la membresía política justa “debe acomodarse con prácticas que sean no discriminatorias en su alcance, transparentes en su formulación y ejecución y justiciables cuando sean violadas por estados y otros órganos de tipo estatal” (Benhabib, 2005).

Ahora, ¿puede una teoría filosófica que supone la prioridad de una membresía justa ser más adecuada para crear los fundamentos de una solidaridad social como reclama Sebastião Salgado para sus fotografías?

¿PUEDE EL SUFRIMIENTO SER BELLO?

El efecto de las fotografías

Hemos adelantado en la introducción que gran parte de las discusiones en torno a la naturaleza de la fotografía documental giran alrededor de una polaridad clásica: debemos suponer que la fotografía documental solo registra los acontecimientos tal como han ocurrido sin ninguna intención artística y, en ese caso, pertenece a lo que Francois Soulages denomina “la esfera de lo sin arte” o, por el contrario, es posi-

ble pensar una fotografía documental artística pero en este caso pierde cierto grado de veracidad y autenticidad.

En principio parecería cruel encontrar “artísticas” a las fotografías que documentan las guerras, los efectos de las políticas de la globalización o la muerte. Las fotografías que representan el sufrimiento no debieran ser bellas dado que desvían la atención del tema hacia el medio mismo poniendo de este modo en entredicho el objetivo de documentar lo sucedido y por tanto de despertar nuestra capacidad de reflexión, reconocimiento e intervención sobre las circunstancias que provocan el sufrimiento del otro.

En *Migration* Salgado nos muestra imágenes espectaculares de bella composición que recuerdan el estilo barroco brasilero y lo carnavalesco. Aunque el barroco brasilero ha tomado distintas formas de acuerdo a los lugares y épocas podemos asociarlo, en términos generales, a un incuestionable contenido religioso, resemanzas teatrales, imágenes corporales monumentales y un juego dramático de luces y sombras.

Si observamos algunas de las fotos de *Migrations* es posible encontrar algo de estas características. Pensemos por ejemplo en los juegos de luces y sombras de los cielos de las imágenes de campos de refugiados en Tanzania –Benako– (1994), la monumentalidad de los cuerpos en algunas de las fotos de refugiados en Ruanda, las paredes en ruinas que parecen una extensión de las personas en Afganistán o en Turanj-Krajina (1994), el vuelo de los pájaros blancos bajo el cielo oscuro de alguna metrópolis o la imagen de refugiados en Ruanda en el hospital del campo de refugiados en Katale –Zaire– (1994) que recuerda al tratamiento del tópico del descenso de la cruz en las pinturas del Renacimiento.

Esta “estetización” de las imágenes documentales sumado a la publicidad en torno a la figura de Salgado y las condiciones de comercialización de sus fotografías, es aquello que lo ha puesto en el blanco del tipo de posiciones que se sustentan sobre la idea de la falta de autenticidad de lo bello.

En una reseña aparecida en *Le monde* en el año 2000, Jean-François Chevrier habla de *Migrations* en términos de una rara violencia “Voyerismo sentimental”, “una explotación de la compasión”, “Kitsch”, “comercialización del sufrimiento” (*Le Monde*, 19 de abril de 2000) Que toda fotografía entraña algo violento ya lo había dicho Cartier Bresson: “There is something appalling about photographing people. It is certainly some form of violation. So if sensitivity is lacking,

there can be something barbaric about it”.⁶ El problema consiste en saber si el tipo de violencia que parece encarnar la obra de Salgado, según los términos de Chevrier, es decisiva para invalidar la capacidad de las imágenes mismas de despertar algún tipo de sensibilización ante el dolor de los demás.

Por su parte, Michael Kimmelman en una reseña sobre *Migrations* escrita para *The New York Times* se pregunta si es posible encontrar belleza en el sufrimiento, aunque más moderado que Chevrier, al final de su crítica, le reprocha a Salgado la falta de nombres en los retratos de los niños que cierran la serie fotográfica, lo que reduciría sus identidades a la etnicidad y a su indefensión (*The New York Times*, 13 de julio de 2001). Como afirma Sontag, un retrato que se niega a nombrar al retratado se vuelve de algún modo cómplice del culto a la celebridad que le concede nombres solo a los famosos. Cabe preguntarse aquí si efectivamente un nombre puede resumir la totalidad del problema de la identidad. Algo que parece no compartir Salgado quien al pie de las fotografías de los niños que miran directo al espectador agrega el siguiente texto “We can only guess what they are feeling” y continúa. “Yet here at least we see them as they chose to be seen. In the universe of the photograph, they stand alone. And perhaps for the first time in their young lives, they are able to say, ‘I am’”.⁷

Ingrid Sischy en *The New Yorker* ha puesto de relieve la belleza de la fotografía de Salgado en relación con el efecto de pasividad que genera en el espectador y afirma “Beautification of tragedy results in pictures that ultimately reinforce our passivity toward the experience they reveal”⁸, pero si esto fuese cierto, gran parte del arte cristiano no hubiese sido apropiado a los efectos de educar en la moral.⁹

En todo caso, la pasividad ante las circunstancias que representan las imágenes de Salgado puede ser producto de la forma en que

⁶ “Hay algo horroroso en fotografiar personas. Constituye una especie de violación. Así si se carece de sensibilidad, puede haber algo de bárbaro en ello”. Citado por Michael Kimmelman, “Can Suffering Be Too Beautiful?”, en *The New York Time*, 13 de julio del 2001.

⁷ “Solo podemos adivinar lo que están sintiendo. Al menos los vemos como ellos eligen ser vistos. En el universo de la fotografía están solos. Y quizás por primera vez en su joven vida, son capaces de decir ‘acá estoy’”.

⁸ “El embellecimiento de la tragedia se traduce en imágenes que refuerzan nuestra pasividad hacia la experiencia que ella revela”. Ingrid Sischy, “On Photography”, *The New Yorker*, 9 de septiembre de 1991.

⁹ Esto ha sido objeto de discusión durante la Edad Media pero Occidente ha resuelto a favor el uso de imágenes bellas para la ponderación de las virtudes cristianas.

circulan las imágenes pero no de las imágenes mismas. Como afirma Kimmelman en su reseña, una cosa es tratar de hacer ver los sufrimientos en el mundo a través de las fotografías en los años de oro del fotorreportaje, es decir en la década del cuarenta y el cincuenta, pero otra cosa es tratar de hacer eso cuando el número de imágenes que vemos diariamente parece disminuir el valor de cualquier imagen individual que vemos.

Susan Sontag, en *Sobre la fotografía*, avala la idea que la saturación de imágenes sobre el sufrimiento a la que nos vemos expuestos nos incapacitaría de algún modo para reconocerlo. En el primero de sus ensayos, “En la caverna de Platón”, sostiene que si bien un acontecimiento conocido por fotografías se vuelve más real que si estas no hubiesen existido, la exposición reiterada haría que el acontecimiento se vuelva menos real y por tanto nuestra sensibilidad ante él disminuiría, en otras palabras, las imágenes anestesian.

Sin embargo, este diagnóstico es cuestionado años más tarde en *Ante el dolor de los demás* por considerarlo una crítica conservadora de la difusión de imágenes en tanto erosiona el sentido de la realidad volviéndola un espectáculo para que sea real para nosotros. Convertir la realidad en espectáculo es conferirle las determinaciones producto del hábito de una parte de la población instruida que vive en regiones ricas del mundo donde las imágenes sobre los refugiados, asilados y desplazados son leídas en clave de entretenimiento, lo que de algún modo conlleva la negación del sufrimiento de aquellos. Es más, se ha vuelto un lugar común desconfiar de la autenticidad de la fotografía y del interés que guía a quienes las producen, suponemos que es fácil sostener ese juicio, si se quiere cínico, cuando es emitido desde el lugar confortable frente al televisor o durante el paseo por la sala de un museo. En parte, es posible pensar que las reseñas revisadas que hacen hincapié en la excesiva “estetización” de las fotos de Salgado, adolecen de ese mismo cinismo.

Sin embargo, a pesar de que Sontag ha revisado su posición, en *Ante el dolor de los demás* sostiene una posición en parte ambigua sobre la obra *Migrations*. En el libro se lee:

Realizadas en treinta y nueve países, las fotos de migración de Salgado agrupan, bajo un único encabezamiento, un conjunto de causas diversas y de clases de pesadumbre. Al hacer que el sufrimiento parezca más amplio, al globalizarlo, acaso lo vuelva acicate para que la gente sienta que ha de importarle más. También incita a que sienta que los sufrimientos y los infortunios son demasiado vastos,

demasiado irrevocables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible ". (Sontag, 2007: 92-93)

Así, cuanto más general sea la obra menos probable será su eficacia dado que los sentimientos morales están empotrados en la historia cuyos personajes son concretos y sus circunstancias específicas.

En este sentido, para Sontag una narración parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen a la hora de movilizarnos activamente contra el sufrimiento de los demás; en parte esto se debe al período de tiempo al que nos obligan a ver los modos actuales de circulación de la fotografía ya que no hay serie fotográfica que pueda desarrollarse; y en parte a la capacidad que tiene la narración para explorar las determinaciones específicas de los contextos en los que se desarrollan los sufrimientos humanos, así como la de ser un laboratorio de experiencias de pensamientos que también son exploraciones hechas sobre el reino del bien o del mal según lo ha aclarado Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro*.

Llegados hasta aquí, una vez más es necesario preguntarnos con Soulages,

¿Debemos ser condenados a elegir entre un realismo materialista (captación de la realidad material de un "esto ha sido" ya sea político o privado) y un formalismo desencarnado (la única carne que existe es la de lo fotográfico, poniendo entre paréntesis la carne de lo real, al menos en el sentido fenomenológico del término)? (Soulages, 2009: 251)

¿Hay alguna manera de pensar que las fotografías de Salgado no solo ofrecen un estímulo sino que también pueden movilizarnos de modo más activo contra las condiciones que padecen los migrantes?

CRUELDAD Y SOLIDARIDAD

Richard Rorty en *Contingencia Ironía y solidaridad*, ha sostenido que la filosofía se ha vuelto inútil para cualquier tarea social en tanto sirve a los fines de la perfección privada, en cambio el modo como procede el novelista, el periodista o el etnógrafo en sus informes parece más útil para ayudarnos a observar los orígenes de la crueldad, a su verificación en áreas en las que no la habíamos advertido y ayudan a crear un mayor sentimiento de solidaridad concebido como la capacidad de percibir que las diferencias de tribu, religión, etnia,

costumbres carecen de importancia cuando se las compara con las similitudes referidas al dolor físico y la humillación.

Las narraciones con sus descripciones detalladas de variedades particulares de dolor y humillación contribuyen de modo más adecuado a generar ese sentimiento de solidaridad dado que, a diferencia de los teóricos, no se ven tentadas a sucumbir a un léxico último que defina la solidaridad en términos de una naturaleza humana común. Así, aunque Benhabib bajo los parámetros de una ética del discurso, pueda escapar a una visión metafísica fuerte, sigue pensando en la filosofía como aquella disciplina que proporciona un elemento de aglutinación social y no deja de sustentar los cimientos de un proyecto de solidaridad postnacional en lo que tenemos en común todos los seres humanos, el derecho a una membresía justa justificado en el derecho humano básico a la libertad comunicativa, cuyo no reconocimiento explicaría por qué debemos evitar la humillación y el dolor.

Ahora, si bien Rorty ha sugerido que las narraciones son más útiles que la filosofía para generar sentimientos de solidaridad, ¿puede decirse esto mismo de la fotografía o solo aquello que narra de acuerdo a las reglas convencionales puede hacernos más sensibles al dolor de aquellos que no hablan nuestro lenguaje?

Encontrar algún tipo de vínculo entre las fotografías de *Migration* y lo narrativo puede acercarnos a una respuesta, aunque no definitiva, al problema. La relación de la fotografía de Salgado con el tiempo y la noción de huella fotográfica podrían ser las claves para encontrar dicha respuesta.

En primer lugar, debemos atender a la advertencia de Sebastiao Salgado, *Migrations* pretende crear los fundamentos de una solidaridad social al contar una historia que es al mismo tiempo la historia de los fotografiados y la propia historia del fotógrafo quien también debió migrar de su país de origen por causas políticas.

Para referirse a esa cualidad narrativa de sus fotografías Salgado utiliza algunas expresiones sugerentes como "I am a writer in this language of photography." Y, más adelante, "I write with this aesthetic language. It's a formal language. That means it must be aesthetic, of necessity". "These pictures, they are not objects. They are a history, and the subjects speak in these pictures about our history"¹⁰ (Salgado, 2003: 14).

¹⁰ "Soy un escritor en este lenguaje de la fotografía". "Escribo con este lenguaje estético. Es un lenguaje formal. Esto significa que debe ser estético". "Estas imágenes no son objetos. Ellas son una historia y las personas hablan en estas imágenes de nuestra historia".

Sin embargo no podemos dejar de pasar por alto lo que Barthes ya ha visto, que la fotografía no provee un contexto sino que representa un segundo de las vidas e historias de las personas fotografiadas, separa y preserva un momento de un *continuum* y, en este sentido, es difícil pensarlas como una historia.

Sin embargo, Francois Soulages en *Estética de la fotografía* ha sostenido que la obra de Salgado no consiste en una producción del instante, por el contrario Salgado fotografía de otra manera, lo que se traduce en otra relación con el tiempo. Así, *Migrations* no es un conjunto de instantes, es un proyecto de larga duración que plasma una teoría del fenómeno fotográfico. Esta teoría, propuesta por Salgado en contraste con la teoría del momento decisivo de Cartier Bresson, sostiene “What photojournalism requires is something different, a density of experience wich comes from the photographer’s integration into the context of what he is documenting”¹¹ (Mraz, 2003: 184). Tomar el tiempo necesario para conocer las circunstancias y las personas y luego empezar a documentar haría de cada fotografía de *Migrations* la condensación de una experiencia de larga duración que “permite producir una obra que une lo trágico y lo documental, lo político y el humanismo, lo histórico y lo eterno. Porque no busca ilustrar, crea a la vez sentido y obra; porque no es un voyeur, puede ver –una posición realmente política” (Soulages, 2005: 235).

John Berger afirma que una fotografía al registrar lo que ha sido visto se refiere a lo que no es visible, es decir, el verdadero objeto de la fotografía es invisible porque deriva de un juego no con la forma sino con el tiempo.

Yo dije que una fotografía da testimonio de una elección humana. Esta elección no es entre fotografiar x e y, sino entre fotografiar en un momento x o en un momento y. Los objetos registrados en cualquier fotografía (desde la más efectiva a la más común) conllevan aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad a la que nos hacen conscientes de los polos de ausencia y presencia. (Berger, 2006)

Es entre estos dos polos que la fotografía encuentra su significado, de modo que no todo el peso cae sobre la fotografía misma, el trabajo del espectador por descifrar aquello que no está presente pero es el verdadero objeto de la fotografía es más que relevante. Hay que

¹¹ “Lo que el fotorreportaje requiere es algo diferente, la densidad de una experiencia que proviene de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que él está documentando”

aprender a leer las fotografías como una huella de aquella experiencia densa de la que hablaba Salgado, que involucra tanto la relación del fotógrafo con el sujeto fotografiado como el conocimiento de la situación en la que están involucrados.

Así parece funcionar cuando miramos detenidamente las imágenes de *Migrations*. Como observa John Berger en *The spectres of hope*, ante ellas experimentamos un “diffuse sense of causality”. El hecho de que Salgado diga en la entrevista con Berger que los desplazados y migrantes parecen gritar a la cámara “por qué me está pasando esto a mí”, parece efectivizar dicha sensación. Si bien vemos los rostros de las víctimas, tanto individual como colectivamente, no vemos las imágenes de la fuente del sufrimiento y humillación de los desplazados, esto habilita la pregunta por aquello que causa “aquel difuso sentido de causalidad” del que habla Berger, es decir, la pregunta “qué humilla” y no la pregunta acerca de porqué no debo humillar como haría Benhabib, según Rorty.

Entonces, lo que pretenden las fotografías de *Migration* no es la conmiseración, la pena, la repulsión ni siquiera pretenden hacernos sentir culpables, incitan al espectador a encontrar aquel “difuso sentido de la causalidad”. En *The spectres of hope* Salgado realiza este ejercicio poniéndose en el lugar del espectador de sus propias fotografías y se pregunta en qué medida la producción de riquezas y beneficios de los países desarrollados está vinculada con la de los desplazamientos de las personas a través de las fronteras. Dicho de otro modo, las fotos de *Migrations* nos obligan a pensar cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa de sufrimientos de los desplazados, y hasta qué punto dichos privilegios pueden estar vinculados con ellos de un modo que no imaginamos. Por esto podemos llegar a pensar que las fotografías cumplirían el mismo papel que Rorty asignaba a la narrativa, nos obligan a redescubrir nuestra situación en función de la situación de los otros, a crear sentimientos de solidaridad con seres humanos distintos a nosotros e incrementar la sensibilidad respecto de los detalles particulares del dolor del que en mayor o menor medida formamos parte.

Según Rorty, esto supone algún modo de ver a los extraños, a los otros, como uno de nosotros, alcanzar cierta identificación o simpatía, por llamarlo de alguna manera. Aunque es fácil entender la posibilidad de esta simpatía a través de la recepción de los relatos, Salgado ve en las características formales de su lenguaje fotográfico, que hemos definido brevemente en los términos del Barroco brasileiro, las condiciones de posibilidad para crear ese tipo de simpatía o identificación:

I wanted to respect the people as much as I could, to work to get the best composition and the most beautiful light... If you can show a situation this way –get the beauty and nobility along with the despair– then you can show someone in America or France that these people are not different. I wanted Americans to look at the pictures of these people and see themselves.¹² (Salgado, 2006: 39)

Entonces, justamente porque las imágenes de *Migrations* son tan bellas es que podemos ser capaces de mirar aquello a lo que nos quieren confrontar: los efectos de la globalización en los humanos bajo el aspecto de la crisis de la membresía política. De otra manera no seríamos capaces de verlo porque como ciudadanos de la modernidad, diría Sontag, seguimos siendo cínicos consumidores del sufrimiento y la violencia como espectáculo.

¹² “Deseo respetar a las personas tanto como pueda, trabajar para conseguir la mejor composición y la más hermosa iluminación... Si puedes mostrar una situación de esta manera –alcanzar la belleza y nobleza en la desesperación– entonces puedes mostrar a alguien en América o Francia que esas personas no son diferentes. Quiero que los americanos miren las imágenes de esas personas y se vean a ellos mismos”.

Bibliografía

- Benhabib, S. (2005). *Los derechos de los otros, extranjeros, residentes, ciudadanos*. Barcelona: Gedisa.
- Berger, J. (2006). "Entender una fotografía". En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mraz, J. (2003). *Nacho López, Mexican photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia Ironía y solidaridad*. España: Paidós.
- Salgado, S. (2006). "The Sight of Despair". *American Photo*, 1(1).
- (2003). *Migrations: The Work of Sebastiao Salgado*. UC Berkeley: Townsend Center for the Humanities.
- (2000). *Migrations. Humanity in transition*. New York: Apertura.
- Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara
- (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Soulages, F. (2009). "El malestar de la fotografía". En *Escritura e imagen*, vol. 5, España.
- (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

Visualidad y representación de cuerpos femeninos

Jessica Valladares

El siglo recién pasado se caracterizó, en términos de imagen, por el nacimiento de la cultura mediática. Desde entonces su influencia como aparataje de nuevos ejercicios de control ha ido en aumento. Es indudable que los medios de comunicación juegan un rol importante en la transmisión de imaginarios y representaciones sociales en la constitución simbólica del mundo, y es innegable su influencia en nuestra estructuración como sujetos/as. Esta situación ha derivado en crecientes cuestionamientos sobre la objetividad y neutralidad de la imagen, que como discurso es cultural y heredera de prácticas y teorías históricamente determinadas. El propio François Soulages explica que la realidad “sólo se muestra mediante representaciones” (Soulages, 2005: 241), de tal manera que cuestionar esas representaciones es *la mejor manera de cuestionar la realidad*.

Si además abordamos la posición estructuralista que distingue Foucault para entender que los seres humanos estamos contruidos por un discurso social y/o una práctica cultural, entonces, conceptos como cuerpo, género e identidad pueden ser problematizados como un entramado cultural. Si la formación y división del género está

constituida por prácticas reguladoras y normativas que constituyen nuestra identidad, podemos considerar que estamos limitados por un discurso hetero-hegemónico, el cual podría evidenciarse mediante un análisis crítico de la vorágine de imágenes emitidas por los *mass media*. El presente texto pretende de manera aproximativa, abordar la capacidad del discurso visual para descubrir la evidencia de la presencia femenina en el repertorio de imágenes que construyen nuestra realidad: reflexionar sobre cómo podemos recuperar la memoria de las mujeres mediante una revisión crítica y subversiva desde una relectura y resignificación del imaginario visual; y finalmente revisar algunas propuestas artísticas desarrolladas por mujeres que plantean el desmontaje de esta articulación.

El peligro, en suma, es que en lugar de dar un fundamento a lo que ya existe [...] estemos obligados a avanzar [...] por un terreno cuya cuadrícula no se ha hecho aún y hacia un término que no es fácil de prever. (Foucault, 2008: 64)

Es evidente la enorme importancia que ha adquirido la imagen en una cultura *superabundante* en información de formato visual, al incidir en los registros personales y colectivos sobre lo que consideramos *memoria*.¹ Este sobredimensionado acontecer de imágenes pasadas –fotografías, imágenes del cine, de la televisión, de la publicidad– y su continua búsqueda o retorno en el presente –por medio de un resguardo personal o colectivo– imbrican realidades pasadas y realidades presentes en una construcción articulada por los medios de comunicación.

Entendiendo que el recuerdo y la memoria están hechos de imágenes y que las “palabras se corporizan en la memoria para ser almacenadas como imágenes” (Rojas Mix, 2006: 129), es de suma importancia considerar el rol del cine, la publicidad, la televisión, Internet, y una multiplicidad de nuevos medios, como formas de visualidad que transmiten y mantienen jerarquías sociales. A un ritmo abrumador de crecimiento podemos encontrar un contingente de imágenes que instala progresiva y sostenidamente un ícono de feminidad, un prototipo de mujer sensual y fatal, que resulta ser el vínculo donde estrecharon

¹ Acerca de la enorme influencia de los medios como vehículos de memoria revisar Huysen, A. (2001) *Pretéritos Presentes: Medios, Política, Amnesia, En busca del Futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de Globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

lazos definitivamente el cuerpo femenino, la industria de masas, y los objetos cotidianos de consumo.

A partir de una primera impresión esta vorágine visual se establece como el único recuento de nuestro paso por la historia, parecen ser un guiño a esa memoria de género olvidada. Nos insinúan una historia, nos insinúan un reflejo, pero nos tropezamos al escudriñar y encontrar solo una acumulación de imágenes de cuerpos femeninos, desnudos y erotizados. La pretensión de realizar una revisión de nuestra participación en la historia se ve dificultada por un vacío que es auspiciado por una cultura predominantemente masculina. El problema fundamental estriba en cómo podemos construir nuestra autodefinición como mujeres, considerando que el cuerpo femenino más que cualquier otro, ha sido “explotado” por la industria de los medios. ¿Será posible entonces que parte de nosotras pertenezca a esta “explosión” de imágenes? ¿Es posible encontrar una respuesta a nuestra genealogía femenina en estas imágenes, que vuelven una y otra vez al presente? ¿Por qué esa necesidad de obtener una prueba, una huella, un indicio de nuestra participación en la historia? Es indudable que existe una invisibilización periódica, sistemática y continua de la participación femenina en lo público a lo largo de la historia, y que la consecuente revalorización de estas contribuciones ha sido objeto de sostenidas disputas por todo el movimiento de mujeres en nuestra sociedad. Es indudable que los sistemas de representación solo admiten una visión, evidencian una posición centralizada, unitaria y masculina. Es por esto que se han asignado notables esfuerzos para restituir una historia que existe fragmentada. En la actualidad las imágenes resultarían una evidencia irrefutable gracias a la cual se lograría armar el resto del rompecabezas.

La dificultad que tiene este objetivo consiste en asumir una posición hegemónica de la historia y anexas ciertas realidades subalternas al discurso oficial, sin reparar en las bases que construyen esta estructura de divisiones. Si bien “hoy vemos la realidad a través de las imágenes” (Soulages, 2005: 234), es importante contemplar que su complejidad guarda estrecha relación con el orden simbólico. De tal manera que la realización de una acumulación de imágenes –fotográficas o no– que intente restituir una realidad política-social determinada por un momento histórico, sin contemplar la diversidad de la representación, se resignará a asumir la imagen como una evidencia que “no presta atención a su índole arbitraria, altamente elaborada”, como señala Panovsky (1999).

Para realizar una revisión de nuestra memoria de género es necesario abordar la multicomplejidad de la representación dejando de considerar las imágenes como un mero accesorio visual que certifica un acontecimiento, y desarrollando un pensamiento que interroge sus condiciones de producción histórico-culturales –tanto de/la sujeto/a que las desarrolla como de la industria que las sustenta–, sus condiciones de distribución y transmisión, así como las particularidades y pluralidades de su recepción. Tal vez, como señala Soulages, se debiese implementar una “estética del a la vez”, ya no tan solo para la fotografía sino que se trate de un análisis que permita explorar y analizar las tensiones y tironeos existentes entre el material visual, el objeto, el resultado y el acontecimiento, entre el productor de visualidades y los sujetos visualizados, “entre lo imaginario y lo real, entre el presente y el pasado, entre la cosa y la existencia, entre la forma y la realidad, entre el arte y la sociedad” (Soulages, 2005: 234).

Otro autor que posibilita abordar las imágenes desde la estructura del lenguaje visual es el historiador Rojas Mix. El concepto que él denomina “*imaginario*” permite entender que la significación global de un mensaje visual se construye por la interacción de diferentes signos, se conforma en contextos y coyunturas específicas y “descubre su polisemia por la forma de interrogarlo desde diversas disciplinas” (Rojas Mix, 2006: 18).

El *imaginario* permite considerar que la imagen puede vehicular varios mensajes. Sitúa la imagen como una especie de calidoscopio que mezcla diferentes signos, esto hace posible el surgimiento de combinaciones infinitas e imprevisibles. Según el autor,

las imágenes (como las palabras) adquieren sentido en su interacción con otras imágenes (con otras palabras). Toda imagen está marcada por otras. Por el trazo que dejan las anteriores a ella, así como el que ella les deja a aquellas que la siguen. Sólo en la red total del imaginario puede encontrarse el sentido (parcial). (Rojas Mix, 2006: 453)

A su vez Serge Gruzinski, un importante historiador de la cultura mexicana, afirma que las imágenes no manifiestan un carácter aséptico, sino que serían una especie de contenedor de cruces de fuerza que sintetizan o manifiestan cualidades de su sociedad. La imagen correspondería entonces a una especie de palimpsesto que llevaría impresos en su forma la trama de conflictos, resignificaciones, y apropiaciones que evidenciarían los conflictos de una época, contexto y cultura. De esta posición existiría en nuestros días una “guerra de

imágenes” (Gruzinski, 1995: 12), que intenta dar cuenta de la dominación de un grupo sobre otro, instalándose como una visualidad abrumadora.

En términos foucaultianos, en esta acumulación de imágenes se manifestaría *una lucha por la instalación del poder*. Se trataría de construcciones de diversas narrativas que compiten entre sí por imponer una interpretación. Según su concepción “el poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes [...] el poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias” (Gruzinski, 1995: 113-114).

Apropiarse de esta premisa supone desacralizar una visión centralizada jerárquica, vertical e improductiva, introducirnos a estrategias de subversión para resistir y resignificar el discurso imperante. Desde la visualidad significa demostrar que “la imagen puede ser el vínculo de todos los poderes y todas las vivencias” (Gruzinski, 1995: 13). De este modo, si bien puede ser instrumentada, para someter a una cultura, su sola manifestación asume una inevitable contestación, una deconstrucción y reconstrucción que se instala desde la crítica visual. Este mismo carácter dinámico del proceso de materialización abre la posibilidad, en algún momento, de volverse contra la norma e introduce un elemento de contingencia que permite actuar de una manera inicialmente no prevista.

Elizabeth Jelin lo trasladaría a lo que denominó “Luchas por la memoria”, un concepto que asume “el discurso como una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en las luchas por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para ‘oficializar’ o ‘institucionalizar’ una (su) narrativa del pasado” (Jelin, 2002: 36).

De este modo, la tradicional interpretación de las imágenes de un cuerpo desnudo como subyugado por la cultura patriarcal, como la evidencia de una imposición hegemónica, debiese ser revisada a través de estos cruces de fuerza, apropiaciones, resignificaciones, alteraciones que modifican el primer concepto tras la imagen. Distinguir cuánto de la liberación sexual se encuentra implícito en estas imágenes, cuánto de la apertura social hacia el campo laboral femenino y cuánto de su represión, manipulación, y subyugamiento como objeto sexual.

Descubrir la evidencia femenina en este discurso circundante, en estas realidades superpuestas, en estas *memorias comercializadas*,

significaría entonces abordar una trama discursiva que no polarice nuestra realidad entre segmentos aceptados y excluidos. Sino como apunta Foucault entenderla “como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes” (Foucault, 1986: 122). Deconstruir estas estrategias de representación o puestas en escenas en el discurso visual pondrá en evidencia el entramado cultural que sustenta la historia oficial y permitirá una abierta relectura para su resignificación.

La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos. (Bourdieu, 2000: 54)

Un ámbito reciente de los Estudios Culturales ha situado al cuerpo como construcción de discursos e imágenes; como campo fecundo de luchas y conflictos en que las agencias de poder y las resistencias compiten por su dominio. El cuerpo ha dejado de ser entendido como ahistórico, como una entidad biológica, como una materia pasiva sobre la que se proyecta lo masculino y lo femenino. El cuerpo está entretrejado y es constitutivo de sistemas de significación y representación, estaría marcado y fijado a partir de una diferenciación cultural.

Este aparato de producción mediante el cual se establecen las diferencias genéricas, regula la autodefinición que realizamos como sujetos/as, a través de discursos y prácticas sociales que resultan de una red de elementos que se superponen y se entrecruzan compleja e impredeciblemente. La división sexual correspondería a “una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres” (Foucault, 1986: 187) que ha permitido en sí mismo el funcionamiento de esta unidad ficticia.

No sólo el género es entendido como las prácticas culturales que marcan los cuerpos, sino que el sexo biológico también es cultural. Para Lacqueur “las representaciones anatómicas masculinas y femeninas dependen de la política cultural de la representación y de la ilusión” (1994: 127). En esta lógica el autor destaca que “ese cuerpo privado, cerrado y estable, que parece subyacer en la base de las nociones modernas de la diferencia sexual, es también producto de momentos culturales e históricos concretos. Él también, como los sexos opuestos, queda dentro y fuera de foco” (42). De esta manera resulta fundamental para la teoría feminista desarticular valores establecidos

para los géneros para lograr exponer ese sistema de poder que legitima ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Poner en tela de juicio la estructura de estas representaciones apunta a desmitificar esas identidades atomizadas, desajustando las prácticas sociales a partir de los cuales el/la sujeto/a se constituye como sujeto/a sexuado/a. En el terreno de la producción artística subvertir los códigos consiste en romper el sistema de significación dominante, criticar la representación dada e intentar desajustar los valores establecidos para los géneros. Distintas mujeres artistas han cuestionado el interior de estas convenciones, atacando la categoría mujer, problematizando la subjetividad, produciendo su crisis, en un proceso de continua deconstrucción. Estas artistas desarrollan un nuevo concepto de trabajo artístico recurriendo a los procedimientos alegóricos basados en la apropiación –que en ocasiones llaman confiscación–, la superposición y la fragmentación. Su metodología de trabajo consiste, la mayoría de las veces, en la manipulación del material que difunden los “medios”. Material de la cultura popular a través del cual intentan describir la incidencia de estos en el tejido social.

Las propuestas de estas artistas pretenden interrogar lo real a través de la representación, intentan criticar tales ilusiones criticando sus imágenes. Pretenden agudizar la mirada de manera crítica, pretenden apuntar a la representación, para así como señala Soulages, “negarse a hacer creer que nuestra relación con el mundo es una relación de inmediatez y transparencia, y por tanto interrogar esa mediación que en ocasiones tiene la voluntad de hacer creer en su existencia” (Soulages, 2005: 241). Sus planteamientos visuales consideran de suma importancia la relación directa de las prácticas visuales con la percepción social, puesto que “la mayor parte de los hábitos visuales de una sociedad no están registrados en ningún documento escrito” (Rojas Mix, 2006: 23). Esta posición significa –tanto para las artistas como los/las espectadores/as– ajustar sus papeles para convertirse en “manipulador” y “lector activo de mensajes”.

Bárbara Kruger y Jenny Holzer son artistas estadounidenses de los años 80 que deslizan su posición reivindicativa hacia el terreno de la teoría y del discurso crítico. Bárbara Kruger trabaja con anuncios de revistas y periódicos, carteles, señales públicas, etcétera. Sus propuestas desarrollan una interrelación entre imagen y texto para plantear cuestiones genéricas utilizando estrategias visuales derivadas de los anuncios. Aborda la diferencia de género a través de textos acusatorios que desarman la ideología de la dominación masculina implícita

en las imágenes. Utiliza el texto enmarcando, a veces en largas franjas rojas una sola palabra (“perfecta”, “inocente”), que se disponen sobre la imagen fotográfica reduciendo el icono mujer a un estereotipo. Del mismo modo, Jenny Holzer se vale de las estrategias de la publicidad urbana para formular sus opiniones, denuncias y demandas sociales. Presenta breves frases en carteles, camisetas, paneles electrónicos objetos de arte, entre otros, con una gran carga irónica, que en un proceso de banalización reformulan cuestiones sociales. Frases breves del tipo “*murder has it sexual side*” o “*abuse of power comes as no surprise*” –el asesinato tiene su lado sexual, el abuso de poder ya no sorprende a nadie–, pretenden descubrir rotunda y neutralmente “las contradicciones de la sociedad, sus estructuras ideológicas, que dejan al descubierto la falsa homogeneidad de los signos urbanos con los que se podía confundir” (Guasch, 2000: 485).

Hay que decir como crítica que su trabajo aborda la construcción de la subjetividad de manera universal, dejando de lado particularidades individuales. Ambas artistas no dejaron de ser, ni de considerarse, *wasp* (White-Anglo-Saxon-Protestant), anglosajonas, blancas protestantes, es decir, “un miembro de aquella clase dominante de los Estados Unidos que ejercían una cierta conciencia crítica del sistema pero siempre dentro del propio sistema y respetando unos ciertos límites” (Guasch, 2000: 485).

Situada el mismo contexto se encuentra la obra de la fotógrafa Cindy Sherman, pero a diferencia de sus coetáneas, la artista es una de las principales transgresoras del término *identidad*. Utiliza el concepto de mujer, su apariencia, su imagen, desde el universo de los medios de comunicación, para plantear fotografías de gran formato en las que su cuerpo se expone a una mirada ajena, a una mirada masculina, intentando demostrar que el yo autónomo y unitario es solo una serie discontinua e interminable de copias y falsedades, rebelándose contra la estandarización y la homogeneización de la existencia humana a un solo y único punto de vista. La artista subvierte un amplio compendio de cómo las mujeres son miradas en los anuncios publicitarios, repitiendo y parodiando hasta el cansancio los estereotipos que se instalan en los medios de comunicación, por medio de la apropiación de estos clichés, instalando un montaje fotográfico que utiliza su propio cuerpo para forzarlo a adquirir una nueva significación. Sus fotografías, en continuo cambio, cuestionan las obligaciones físicas impuestas por la sociedad y los códigos de identidad basados

en los aspectos externos. La acción que realiza la artista es una posibilidad de subversión.

Para analizar esta propuesta artística es necesario considerar el postulado de la teórica Judith Butler quien plantea el proceso de materialización de la identidad como una práctica reguladora de la formación y la división de género, donde el accionar de los individuos estaría normado a través del acto performativo, o sea a través de una constante repetición, imitación y reiteración de normas de género. En su opinión “el límite y la superficie de los cuerpos están políticamente contruidos” (Butler, 2001: 30). Para la autora subrayar e imitar los gestos significativos través de los cuales se establece el género en sí podría desestabilizar las normas genéricas. Para ello propone una serie de “prácticas paródicas basadas en una teoría performativa de los actores de género que trastornan las categorías del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, y que provocan que éstas adquieran nuevos significados y proliferen subversivamente más allá del marco binario”.

De esta manera, la propuesta de la teórica coincide con la articulación artística que desarrolla Sherman; su trabajo demuestra que es posible utilizar la performatividad de género para atacar ideas sexistas repetidas, y sesgadas, de manera discursiva. La constante resignificación que realiza permite subvertir modelos femeninos establecidos, desmantelando preconceptos sobre la “mujer”. Sin embargo, “el trabajo de la recepción, de la interpretación y la recreación comienza por no culminar jamás” (Soulages, 2005: 343). Tal vez sea esta amplitud de negaciones la que impide vislumbrar una experiencia femenina común. ¿Bastará con este gesto?, ¿será productivo alterar aunque sea un poco esta naturalidad del género? Butler plantea que sí: “las ficciones reglamentadoras de sexo y de género son, de suyo, sitios de significados muy impugnados, entonces la multiplicidad misma de su construcción ofrece la posibilidad de que se destruya su planteamiento unívoco” (Butler, 2001: 66). Sherman deconstruye no solo su imagen sino que su materialidad destruye cánones y preconceptos fijados en la historia del arte. Distorsiona hasta el límite lo que podría parecer un resabio de nuestra inserción en la cultura, la episteme histórica que prescribiría nuestra manera de interpretar lo corporal. Las imágenes como un producto de la actividad social que las crea llevarán las marcas de ésta.

Es por esto que el trabajo de Sherman prosigue hasta la deconstrucción total. Ella misma es un sujeto inserto en el discurso. Su cuerpo también está normado. La única alternativa para renunciar a las

tipificaciones es la desaparición total. En este sentido, Butler apoya esta visión deconstructivista en pro de una confusión total:

Problematizar el género no mediante estrategias que imaginen un más allá utópico, sino mediante la movilización, la confusión subversiva y la proliferación precisamente de aquellas categorías constitutivas que intentan mantener el género en su lugar al aparecer como las ilusiones que fundan la identidad. (Butler, 2001: 67)

Llegar a la deconstrucción total significa poner en crisis la coherencia interna del sujeto, significa dismantelar las prácticas reguladoras de formación y división de género, en tanto normativa de la experiencia, estilizada y repetida en la cotidianidad de un marco regulador muy rígido, finalmente poner en crisis la identidad significa llegar al límite de desarticular el núcleo que identifica a las personas consigo mismas.

Una artista de performance que también desarrolla este cuestionamiento es Orlan. Su propuesta es repensar el cuerpo como una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentaliza hasta convertirlo en un simple *medium*, sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominante. La artista intenta, según esta mirada, denunciar las estrategias de coerción que ha emplazado la sexualidad en la instalación del cuerpo en esta puesta en escena del sexo, pero a la vez intenta dismantelar estas relaciones de poder por medio de estrategias estéticas que dan cuenta de su instrumentalización. En este sentido sus posición estaría en relación con el planteamiento foucaultiano que establece que “en las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias” (Foucault, 1986: 127).

El trabajo que la artista constituye sobre su cuerpo a través de intervenciones quirúrgicas comienza a principios de los 90, y se centra en la “reconstrucción” de su cuerpo. Orlan trata su propia corporalidad como si fuera materia prima. Su carne abierta deviene espectáculo, el cuerpo es equivalente a la tela como soporte sobre el que se gesta la obra. Se trata de un planteamiento estético que actúa “realmente” sobre el soporte corporal, modificándolo. De manera que su propuesta artística nos sitúa ante la experiencia vivida, ante el cuerpo vivido. Se trata entonces, según Beauvoir, no del “cuerpo-objeto descrito por los científicos, sino el cuerpo vivido por el sujeto que es siempre un

cuerpo sexuado significado culturalmente” (Beauvoir, 1998: 101). Su propuesta –consecuente con la deconstrucción a través de la crítica a estereotipos y cánones de belleza que centra en muchas de sus intervenciones– se vale de la rama discursiva para poner en juego la puesta en escena del cuerpo, no como una superficie disponible que aguarda significación, sino como una serie de límites individuales y sociales que se mantienen y adquieren significado políticamente.

Al igual que Butler, Orlan intenta demostrar que el sexo ya no se puede considerar una “verdad interior de disposiciones e identidad, se mostrará que es una significación performativamente realizada (y, por lo tanto que no ‘es’) y que, al liberarse de su interioridad y superficie naturalizadas, puede ocasionar la proliferación paródica y la interacción subversiva de significados de género” (Butler, 2001: 67).

Si el elemento común en la producción de las identidades surge como la repetición, poner en duda la continuidad significa subvertir esta unidad de sentido, erosionar el cuerpo fijado y en consecuencia reconstruir, tras la deconstrucción. De esta manera, la acción de Orlan constituiría no solo un acto artístico, sino una asumida posición política y activa en la subversión de estos criterios. Su auto autodenominación como la *primera transexual mujer* identifica su propio cuerpo como el cuerpo modificado, como el “cuerpo activista” o “travestido”. Su cuestionamiento crítico del/la sujeto moderno podría resolverse, de este modo, en un cuerpo modificado, corregido, ampliado o reconstruido. Orlan realiza una intervención extrema modificando y deconstruyendo supuestas verdades esenciales e inalterables llevando al extremo los criterios de continuidad e identidad de género. Resulta sumamente relevante recalcar que estas propuestas de artistas contemporáneas coinciden en abordar las representaciones construidas en torno al cuerpo femenino para deconstruir y encontrar la fisura de las resistencias. Dar cuenta de quiebres y contradicciones que posibilitan emancipar un cuerpo femenino a partir de la esencia contradictoria en la que se basan. Su crítica se traduce en comprender cómo la estructuración que realizan las relaciones de poder sobre los cuerpos y su instalación como dominio en la sexualidad, fundan esquemas mentales que en lo cotidiano pasan inadvertidos. Sin embargo esta posición las situaría en una aparente contradicción que visibiliza una deconstrucción total y apocalíptica de lo que hasta el momento constituían las verdades fundamentales. Es aquí donde la imagen adquiere un interesante valor estratégico como herramienta que produce contrasentido desde una relectura crítica que permita su contraposición,

exaltación, parodia y subversión, generando multiplicidad de nuevas interpretaciones. Como tal, puede ser sometida a posibles lecturas y nuevas reconfiguraciones de forma posterior, sirviendo como base para una recreación múltiple e infinita.

Bibliografía

- Alcoff, L. (1999). "Feminismo cultural versus posestructuralismo, la crisis de identidad de la teoría feminista". En Navarro, M. y Stimpson, C. (comps.). *Sexualidad, Género y Roles Sexuales*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica.
- Braidotti, R. (2000). "Sujetos nómadas". *Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2001). *El Género en Disputa. El feminismo y la Subversión de la Identidad*. México: Paidós.
- Beauvoir, S. (1998). "El segundo sexo I". *Los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la Sexualidad vol. I. La Voluntad de saber*. México: siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2000). *El Arte Último del Siglo XX (Del posminimalismo a lo multicultural)*. Madrid: Alianza.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos De La Memoria*. Madrid/Buenos Aires: siglo XXI.
- Lacqueur, T. (1994). *La construcción del Sexo Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Nead, L. (1998). *El Desnudo Femenino Arte, Obscenidad y Sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- Panovsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario .Civilización y cultura del siglo XX*. Buenos Aires: Prometeo.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

Imágenes, cuerpos políticos y memoria

María de los Ángeles de Rueda

¿Admite el trauma una representación artística? ¿Cuál es el rol que juegan las artes en los procesos públicos que atraviesan una memoria nacional traumática? (Huysen, 2001: 7-11).

Las imágenes, ¿representan testimonios de voces silenciadas?, ¿se puede hacer arte después de las más cruentas masacres? Estas preguntas que animaron la reflexión de filósofos en la modernidad siguen resonando y ofreciendo un espacio al pensamiento.

El arte se nutre, de manera consciente o inconsciente, de los acontecimientos políticos y sociales tanto en las instancias de producción como en las de recepción; se hace necesario encontrar una reciprocidad con lo social, en la medida que los significantes reservan el magma colectivo, fijan marcas de la memoria, operan como metáforas residuales de aquello que puede olvidarse, o frente a la transparencia de la sobreinformación, ofertan una visión que no sea puramente sensorial o emotiva. La reflexión sobre las imágenes desde una perspectiva estética-ética permite pensar en la idea de instauración de “realidades”, de acontecimientos, desvelamientos y apertura de significaciones. El arte entonces es una manifestación del sujeto colectivo, las imágenes crean mundos posibles de ser reconocidos a partir de

un ejercicio de la memoria, como puede ser tomar una fotografía o hacer un dibujo o una pintura, en las que lo simbólico y lo indicial se conjugan como marcas de aquello que no puede borrarse.

Es evidente que el arte ha sido en la historia de la humanidad un lugar privilegiado de la memoria. Desde el origen mítico de la imagen se señala su poder mnemotécnico, su función de huella, de signo, de sustituto. Ricoeur, siguiendo los diálogos socráticos, distingue entre saber, conocer y percibir (2004: 25)¹, estados que unen el pasado de la memoria y el presente de lo observado, superposición de imágenes que se actualizan en el aquí y ahora. La memoria se puede manifestar con diversas representaciones, que permiten encontrar un fragmento discursivo, una huella evocativa, una metáfora contra el olvido.

El arte y la política, o mejor, su conjunción, habilitan este trabajo. No se trata de clasificar o elaborar las formas del recuerdo, para su conmemoración y su abandono, al reconocimiento inmediato y acogedor. Se trata más bien de revisar parte de la producción de formas de la memoria vacilantes. En ese sentido resulta un desafío producir algún tipo de ensayo sobre las artes, la política y la memoria teniendo en cuenta los cuerpos, los lugares, lo público y lo privado, las presencias y ausencias.

¿Por dónde empezar? ¿Qué selección de imágenes realizar y qué memorias evocar? Lo que me pareció más significativo fue elegir algunas imágenes que marcan cierta tensión sobre la historia, la memoria y el mismo campo del arte y seleccionar algunos hechos que corresponden a la memoria social reciente, como el proceso que llevó a los 30.000 desaparecidos en Argentina, pero también algunas marcas que anticipan al artista militante; como también los sucesos sociales, heterogéneos, producidos a partir de 2001, que siguen teniendo el eco del terrorismo de Estado y de un plan económico devastador.

Entonces, las marcas de la memoria que transitamos son: 1972 y la masacre de Trelew y las organizaciones armadas; el terrorismo de Estado y la detención-desaparición de personas en la última dictadura militar; 1982 y la Guerra de Malvinas, los levantamientos sociales de finales de los años 90 y los primeros años del nuevo milenio, piquetes, marchas de la resistencia y escraches de H.I.J.O.S.

¹ “Lo que se sabe y se percibe, conservando con fidelidad el recuerdo, es imposible confundirlo con lo que se conoce; ni lo que se conoce y percibe, en las mismas condiciones, con lo que sólo se percibe” (192b-c). Cita que Ricoeur hace de Sócrates.

NADIE OLVIDA NADA.²**HUELLAS Y REPRESENTACIÓN**

Oscilante entre el recuerdo y el olvido, pensamos en la memoria social, en la necesidad de recomponer los procesos de simbolización de un acontecimiento traumático, para encontrar sentido. Las artes, como huella o indicio, señalan en su representación el objeto de la historia, la memoria como aura (experiencia vivida o rememorada).

Repasamos brevemente los años 60 y los primeros 70, en que aparece un arte político y una política del arte tendientes a revulsionar el campo artístico y social. Con la “muerte de la pintura” los nuevos comportamientos emergieron desde la experimentación y el concepto, y pasaron de la acción estética pura a la social y política.³

A comienzos de los años 70 las acciones serían el medio ideal para obras de marcado carácter político. En *Arte e Ideología CAYC al aire libre*, en 1972, en la Plaza Roberto Arlt, el arte de sistemas muestra las primeras marcas del conceptualismo ideológico. Duarte Laferrière acompañado por Pazos y Leonetti realiza *La Realidad Subterránea*, una instalación política eventual, muy contundente en su efecto provocador que, aprovechando unos pozos ya existentes en la Plaza, denuncia el asesinato de presos políticos acaecido poco tiempo antes en la cárcel de Trelew. La obra fue clausurada por la policía ese mismo día. Ya aparece aquí el pozo como figura, la hendidura en la tierra.

La calle es un escenario de reclamos, de confrontación, de violencia y de arte. Los reclamos democráticos se manifiestan, como también la violencia y la censura; el movimiento que se produce en el campo artístico-cultural local genera otros paradigmas. Un grito frente al dolor. Un señalamiento crítico. En esos años Pazos, junto a Juan Carlos Romero, participa del Grupo de los Trece. Allí elabora obras como *Monumento al prisionero político*, en correspondencia con *Violencia* de Romero o los *Proyectos para cárceles* de Zabala. La revista *Hexágono* creada y distribuida por Edgardo Antonio Vigo difunde estas expresiones. La Galería Arte Nuevo presenta en diciembre de 1973 la muestra titulada *Investigación de la Realidad Nacional*, prologada por Horacio Safons y con trabajos de Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero, Vigo, Zabala, intervenciones en la sala, arte de los medios, acciones. Unas fotografías

² Título de la pintura de G. Kuitca, 1982

³ *Volteé los mitos*, G.R.A.V., 1967; *Tucumán Arde*, 1968; *Señalamiento Manojó de Semáforo*; Vigo 1968; *Experiencias visuales 68*, *el baño de Plate*, clausura del Di Tella.

del muro intervenido con la frase “Ezeiza es Trelew”, marcaba el punto más alto de la reflexión sobre el *proceso a la realidad*.

Los actos de censura y el Servicio de Inteligencia del Estado, con la Triple A, produjeron desde mediados de los 70 la desaparición de personas. Lo que sobreviene a comienzos de 1976 es esa historia de horror que se conoce a lo largo de esos años con el número de 30.000 desaparecidos. Graciela Gutiérrez Marx creará en ese contexto sus *poemas panfletos*; y en la encrucijada del exilio y el refugio interior, realiza en los primeros meses de ese año una quema de libros en la terraza de su casa. Una acción de autocensura, la que a su vez trasmutó en sus objetos-poemas: *Libros Quemados*. Estos comenzaron en ese momento y siguieron durante el Proceso, variables, mutables, silenciosos y transportables. Una metáfora muy sencilla del horror íntimo, un mensaje que tomará las formas de arte público, de instalación y de arte correo.

Los comienzos de los años 80 estaban nuevamente signados por otro episodio trágico, la Guerra de Malvinas; el reclutamiento y la muerte absurda de muchos jóvenes en nombre de la soberanía y la patria.

Este episodio abre otra herida profunda, de contradicciones y voces encontradas, entre sus imágenes nos parece importante evocar una, la de Eduardo Longoni, “Huella del Fuego de artillería en Malvinas”, una fotografía de toma directa. La obra de Longoni, clasificada desde el fotoperiodismo, nos inquieta, provoca una oscilación del *sin arte al arte*⁴. Sobre este suceso tenemos algunas reconstrucciones más cercanas al orden de lo contingente, de lo patético, de lo informativo. Pero aquí el escenario desolado es otra vez un pozo, un orificio, en la inmensidad resulta elocuente para convocar nuestra memoria lejana, nos acerca a un sentimiento de soledad y de dolor por esa herida de la tierra. La huella de fuego de la artillería en primer plano nos habla de varias ausencias.

La metáfora se desplaza del fuego a las armas, en una larga elipsis; las posibles heridas de los cuerpos destinados a la guerra son sospechadas en la herida de la tierra, del olvido, de la violencia, distanciado el horror a través de una mediación simbólica.

La representación plástica en esos años elude el contexto, o lo vive desde el exilio, lo silencia o lo muestra con elipsis o seudosilencios,

⁴ Aplicando las consideraciones de Soulages, 2005.

como las pinturas de Guillermo Kuitca, espacios íntimos, vacíos porque los violaron, les arrebataron la vida.⁵

La tierra herida, el pozo, la grieta, aquello que fue pero ya no es, puesto que fue arrebatado violentamente. También se puede leer el pozo como tumba. Dice Didi-Huberman: “¿Qué hacer ante esa escisión? Uno podrá hundirse, diré, en la lucidez, suponiendo que la actitud lúcida, en este caso, se denomina melancolía. Uno podrá por el contrario, dedicarse a tapar los agujeros, a suturar la angustia que se abre en nosotros ante la tumba, y por eso mismo nos abre en dos” (Didi-Huberman, 1997: 20).

El retorno a la democracia hace emerger la esperanza de cambio y trae varios problemas aún no resueltos, varias figuras aún no desarrolladas. Esto requeriría un tratamiento especial y profundo. Solo voy a subrayar algunas acciones e imágenes que dan cuenta de lo que venimos trabajando.

El espacio público cobra significado nuevamente; las marchas de las Madres en la Plaza de Mayo, el *Siluetazo*, el retorno del exilio de algunos artistas y la contundencia de la imagen antes censurada, como *Manos anónimas* o *Espacio Vital* de Carlos Alonso, o el circuito marginal del arte correo que pudo denunciar las muertes y desapariciones. La calle es ganada por el arte de acción que cobra un nuevo impulso en la obra de los artistas jóvenes. Se da la necesidad de recuperar la ciudad y sus espacios para la práctica política y artística. Recuperar y reconstruir el tejido social. Plasmar en imágenes esa memoria.

El proyecto de producción de siluetas de detenidos-desaparecidos fue una iniciativa de Rodolfo Aguerrebey, Julio Flores y Guillermo Kexel. El detonante de la idea fue la reproducción de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz. Asimismo se especificaron los cuatro objetivos de la acción: 1) reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos por causas políticas, y todas las otras exigencias que se hicieron cuando

⁵ “En suma, los desaparecidos presuntamente muertos y los ex-soldados sobrevivientes comparten la condición liminal de su existencia social. A través de la figura del desaparecido y del ex soldado, los argentinos concluyeron que bajo el PRN el Estado corrompió un mecanismo básico para la reproducción de la sociedad, los ritos de paso a través de los cuales la sociedad se renueva constantemente, pese a sus constantes modificaciones. Recurriendo a seres liminales, la sociedad condenó al Estado a la vez que se protegió a sí misma, depositando en los ex soldados maltratados y vilipendiados como ‘chicos’ o ‘soldados demasiado jóvenes para combatir contra el ejército de la OTAN’, y en los desaparecidos como puras víctimas de sus verdugos, su propio silencio y también su respaldo a la causa malvinera y, por ella, el respaldo a un cruel régimen y su fracasada empresa” (Guber).

se llevó adelante la marcha de repudio al “informe militar”; 2) darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal; 3) crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y que, por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión; 4) provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle.

El vacío limitado por el contorno de los cuerpos expresaba la tensión entre ausencia-presencia de los detenidos-desaparecidos. La propagación de siluetas en las diversas marchas fue altamente significativa de los cuerpos políticos ausentes de los cuales se mantiene una huella, un aura –memoria–. Las fotografías de Eduardo Gil las registran y evocan.

En 1988 se forma el Grupo Escombros que desarrolla su actividad artística en forma colectiva presentando la documentación de una serie de escenas realizadas en un espacio diferenciado de los tradicionales y en un tiempo acotado. En noviembre de 1988 realiza *Pancartas I* debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba, en el barrio de San Telmo. Tomando pancartas como soporte de exhibición, presentan 13 fotografías en blanco y negro, registro de diversas performances realizadas entre el 9 de julio y el 5 de noviembre en Buenos Aires y La Plata. La acción finalmente consistió en una exhibición de dos horas y una marcha con las mencionadas pancartas por la Avenida Paseo Colón. El grupo propone un tipo de producción autorreferencial, cuya materia ineludible es el cuerpo, gestualmente trazado como forma y narración. Hoy se puede considerar este tipo de inscripción como *fotoperformance*. Cada pieza en la serie reproduce remite a una figura emblemática: “Escombros”, “Teoría del Arte”, “Formas Caídas”, “Naturaleza Muerta”, “Carne Picada”, “Pancartas”, “Noticias”, “Mariposas”, “Nudo”, “Cacería”, “La Noche”, “Carrera de Embolsados”, “Penitentes”.

Contra el olvido impuesto por los abusos de la última dictadura militar a través de la amnistía llevada a cabo en la etapa democrática (del Nunca Más a la Ley de Obediencia Debida y luego el Punto Final), las *Pancartas* vienen a ofrecer una cita necesaria con la memoria individual y colectiva, y cierran una postal inserta en un circuito creado por el grupo en los márgenes de los espacios artísticos convencionales.

“El deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron” (Ricoeur, 2004: 120).

Los cuerpos representados en la serie de fotografías replican: argumentan y denuncian metafóricamente, como memoria afectiva de los cuerpos que ya no están, de los cuerpos que buscan justicia.

La imagen “Sutura”, registro fotográfico directo de una intervención en la tierra del Grupo Escombros, en 1989, durante su acción en la convocatoria *La Ciudad del Arte*, nos interpela como los pozos que ya aparecieron en el trabajo. Memoria social y metáfora, un elemento de duplicación y registro documental de una experiencia transitoria o performativa, que a la vez simboliza aquello que venimos evocando. Seguramente como ejercicio de una simbolización se asocia y se impregna de sentidos posibles, donde lo político se acopla a lo estético, el arte del lugar antepone la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. El lugar es así un emplazamiento social con un contenido humano (Lippard, 2001). La imagen fotográfica refuerza la relación evocativa entre presencia y ausencia, debido a su estatuto de pasado irremediable. Documento de un subproducto (la huella), el registro es parte integrante y vital de la *performance*.

La sutura pareció, al mostrarse como foto en las dos últimas décadas, una representación anticipatoria de algunas de las reconstrucciones del tejido social respecto del deber de la memoria, los testimonios y el debate sobre el Punto Final y su justa derogación reciente. En este sentido la imagen ha tensionado los sentidos del trauma, tanto como las palabras.

La creación de los “desaparecidos” y de los “ex-soldados” como dos figuras liminales procedió de y produjo la condena del régimen más cruel de la moderna historia argentina. Sin embargo, su inserción en una línea genealógica terminó cerrando una brecha que debió permanecer abierta, tanto por la brutalidad que le había dado origen, como por la convergencia social y política que alguna vez hizo a esa brutalidad posible. (Guber)

Escapar a las cristalizaciones parece el desafío de las representaciones, dados los usos que de ellas se hacen: el congelamiento público de algunas imágenes y algunas palabras.

En América Latina, el desvanecimiento de la esperanza de modernización adoptó diversas formas: la ‘guerra sucia’ en la Argentina, la ‘caravana de la muerte’ en Chile, la represión militar en Brasil, la narcolítica en Colombia. La modernización transnacional se modeló

a partir del Plan Cóndor en un contexto de paranoia por la Guerra Fría y una clase política antisocialista. Las frustradas esperanzas de igualdad y justicia social de la generación del sesenta fueron rápida y eficazmente transformadas por el poder militar en un trauma nacional en todo el continente. Miles de personas desaparecieron, fueron torturadas y asesinadas. Otras miles fueron empujadas al exilio. En verdad, gran parte de América Latina se encuentra unida por la experiencia común de las desapariciones, las privaciones del exilio y, con el fin de la dictadura, el deseo masivo de olvidar. La reconciliación y el retorno a la normalidad devinieron el dócil eslogan de la era posdictatorial. Por afuera de esta constelación emergió lo que podría denominarse el posmodernismo posdictatorial del duelo en América Latina. Y las fotografías e instalaciones de Marcelo Brodsky constituyen sin duda una parte importante de esas obras. (Huysen, 2001: 7-11)

La foto intervenida “Buena Memoria”, da cuenta de la promoción de Primer Año del Colegio Nacional de Buenos Aires, de 1967, mucho antes de la última dictadura, con marcas agregadas y anotaciones en distintos colores indicando exilios, desapariciones y muertes.

“Así el desplazamiento del sin arte al arte ilumina la estética de la obra fotográfica [...] La fotografía está habitada por dos lógicas contradictorias: la del *ready made* y la del objeto por fotografiar” (Soulages, 2005: 185). Las series de Brodsky participan de la idea de archivo; la inscripción productiva de ciertas figuras, como en su proyecto *Nexo*, recuerda a Boltanski, y da respuesta al horror.

La escritura y la tierra se unen en otra obra que Brodsky, siguiendo a Frantz Fanon, llama *Los condenados de la tierra*. Aquí la metáfora se vuelve literal. La exposición se compone de libros censurados con interpretaciones políticas y sociales de izquierda, entre ellos el de Fanon, sepultados durante la dictadura por el miedo a las requisas y persecuciones, y ahora exhumados nuevamente, enmohecidos, parcialmente deshechos, pero con algunos sectores de texto todavía legible. La instalación, en unos cuantos cajones de madera rellenos de tierra, recuerda otra clase de desaparición: no la de los cuerpos, sino la de los ideales de justicia social promovidos por esos textos, defendidos por muchos de los desaparecidos y brutalmente reprimidos con todos los medios del terrorismo de Estado. (Huysen, 2001: 7-11)

Nuevamente se alude a un dispositivo como el libro, censurado también como en Graciela Gutiérrez Marx; de alguna forma la escritura se manifiesta como gesto primigenio, una huella del cuerpo que no puede ocultarse, también el pozo, la tierra devastada, oficia como

símbolo recurrente. La fotografía en su faz testimonial, como huella posible de reconstruir un escenario

En los años 90 aparecen varios colectivos que intervienen en el espacio público, algunos con propuestas formales, otros propiciando una reflexión crítica sobre la cultura menemista, apelando a las tensiones entre lo público y lo privado, la subjetividad y la racionalidad.

Alejandra Bocquel y Carina Ferrari realizaron una *performance* pública cuya interpretación defendía los postulados modernos, conmemorando el Cincuentenario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. La acción consistía en la exhibición de carteles con frases discriminatorias, estigmatizantes. Se supone que la presencia, en el contexto de Quilmes, en temporada baja, en circuitos de arte de acción, podía ser comprendida por parte de los observadores desprevenidos como un acto violento, pero no habiendo lugar para el shock, su reificación representó un resto de la subjetividad inerte, un gesto irónico sin mayores consecuencias.

El Grupo Fosa realizó a mediados y fines de la década una serie de performances: en *Dormir en espacios públicos*, con unas simples bolsas de dormir, los artistas se instalaban en supermercados y otros lugares públicos-privados. La acción y el registro visual se apropió de una figura, no emergente pero sí sobredimensionada en la etapa neoliberal, el sin techo, la gente de diferentes edades que vive en la calle. Como en el caso anterior se pretendería hacer memoria de la historia para restaurar la experiencia moral.

Con los sucesos de 2001 los diversos grupos sociales manifiestan sus reclamos en la calle, y aparecen nuevos cuerpos y espacios convocados, el hambre, la desocupación, la manifestación, el *escrache*.

Graciela Sacco produce un interesante concepto: el *ready made* social. Sus realizaciones entrecruzan las esferas de lo público y lo privado, evocan memorias colectivas, individuales, el cuerpo en acción, la historia, la falta. Luces, sombras y proyecciones en la ciudad, entre las ruinas. La heliografía es la técnica que le permite obtener una imagen translúcida, la cual se comporta como un elemento variable de mediación. En *El incendio y las vísperas* (1997) muestra una manifestación, impresa sobre una serie de palos de madera astillados, como los usados en las manifestaciones; una multitud que avanza por las calles enarbolando gestos de violencia (actualiza el rito, funciona como emblema de memoria). *Bocanada*, en sus múltiples dispositivos, interpela al mundo globalizado, sus nefastas consecuencias, las exclusiones sociales.

Tanto el Grupo de Arte Callejero como el Grupo Etcétera han trabajado en relación estrecha con H.I.J.O.S. Las intervenciones del Grupo Etcétera en las manifestaciones de H.I.J.O.S. han sido de tipo performáticas, con mucha ironía y sátira, como es el caso de la puesta en escena de “la raspadita”. Por su parte los integrantes del Grupo de Arte Callejero han trabajado con carteles y señalizaciones subvirtiendo el sentido de la señalética institucional y apelando a mostrar las marcas y huellas de la memoria.

Estos colectivos y otros acompañan las marchas piqueteras, una modalidad emergente en los últimos años, por la cual agrupaciones de desocupados manifiestan su exclusión y en muchos casos se apropián de emblemas del arte argentino como bandera (*Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, actualizado también en las heliografías de Leonel Luna). En una de esas marchas fueron reprimidos y asesinados los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Conocida como “la Masacre de Avellaneda”, fue la respuesta represiva contra la protesta social efectuada el 26 de junio de 2002. En los últimos años, estencilazos en las ciudades, muestras en espacios públicos, como las organizadas por el colectivo platense La Grieta y diversos artistas, como la fotógrafa Helen Zout con la serie *Huellas de desaparecidos en la última dictadura militar*, un proyecto de fotografía testimonial, política, con una mirada particular de ese estatuto de huella del dispositivo y la memoria a flor de piel, mostrando los escraches a lugares contra-emblemáticos, o su retrato del desaparecido Julio López, suman su representación a estos cuerpos políticos, víctimas en democracia.

NEXOS

¿Admite el trauma una representación artística? ¿Podemos dar una respuesta?

Las imágenes se presentan *a pesar de todo*, es necesario representar o evocar también el silencio. Las ausencias expresadas en las metáforas del pozo, en las siluetas, nos reenvían a la noción de vacío, “un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido nos constituye” (Didi-Huberman, 1997: 15). Las imágenes son críticas y dialécticas, “No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria”.

Las imágenes son, a la vez que algún tipo de testimonio, “ruinas” del tejido histórico. Obras destinadas a hacer ver en presente, más

allá de la experiencia vivida, arrojando al mundo un ruido, una palabra, un gesto, que lucha contra el olvido, un despertar en la mirada, sacar el velo a la sociedad, desde lo ausente percibido que busca situarnos en la dura tarea de ver lo que generalmente nos incomoda.

La operación a través de las imágenes es enlazar la poesía con un referente traumático, recordar la tierra, encontrar o recuperar la morada. Dejar un lugar abierto, no clausurar. La presencia de huellas visuales, entre el arte y el no arte, en diferentes dispositivos, siendo la fotografía uno más en correspondencia con las acciones, con el documento gráfico, con la pintura o las instalaciones, funciona como figura de la memoria, establece un puente entre el pasado y el futuro, entre los relatos vedados y los otros, entre la historia y la memoria, en el espacio liminar de los cuerpos políticos.

Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Guber, R. *Dos guerras para una memoria*. En línea: <www.observe-toireameriquelatin.com>.
- Huysen, A. (2001). “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. En *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca.
- Lippard, L. (2001). “Mirando Alrededor: donde estamos y donde podríamos estar”. En *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Blanco, P., Carillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (eds.). Universidad de Salamanca.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: A. Neira.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

ANEXO

María Isabel de Gracia

FOTOGRAFÍAS TOMADAS EN LA CÁRCEL DE MUJERES DE LOS HORNOS

Visibles en lo oscuro (2001)



Claudia y Rey



Baby



Pabellón

Memoria corporal.

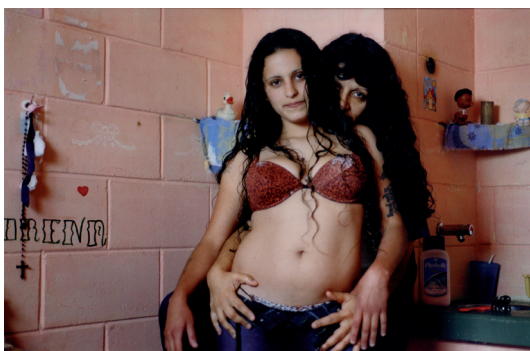
O formas de construir una vida en el encierro (2003)



¿Alguien sabe lo que puede un cuerpo?

SPINOZA









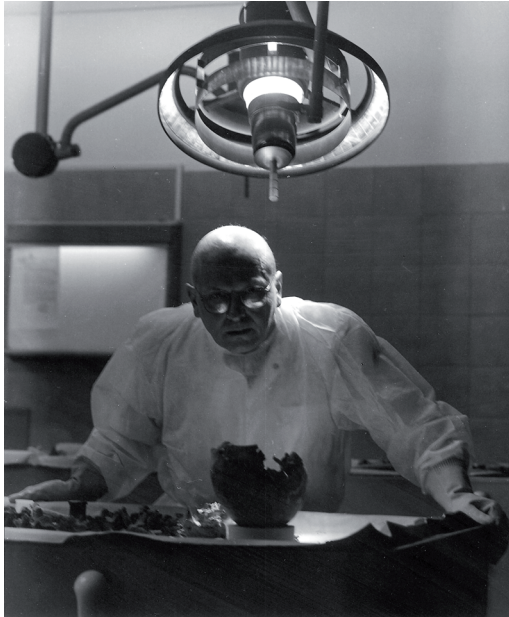
Diciembre 2001. Cárcel de mujeres de Los Hornos, La Plata. Muestra de fotos tomadas por las internas asistentes al Taller de fotografía.

Helen Zout

**FOTOGRAFÍAS PERTENECIENTES A
*HUELLAS DE DESAPARICIONES (2000-2006)***



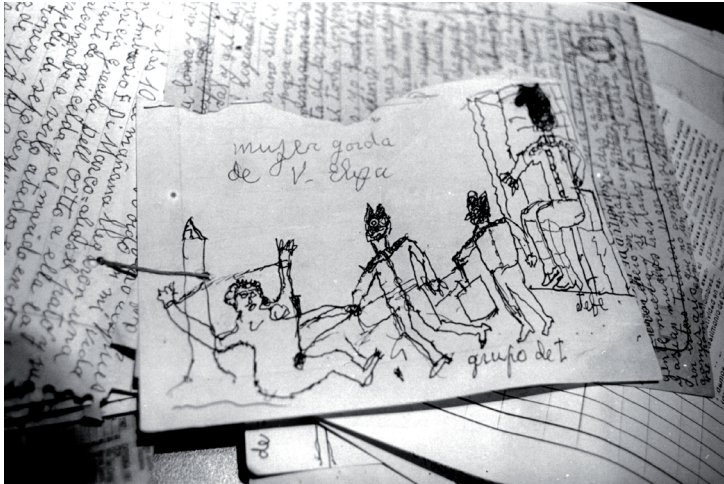
Cráneo con orificio de bala, morgue judicial, La Plata



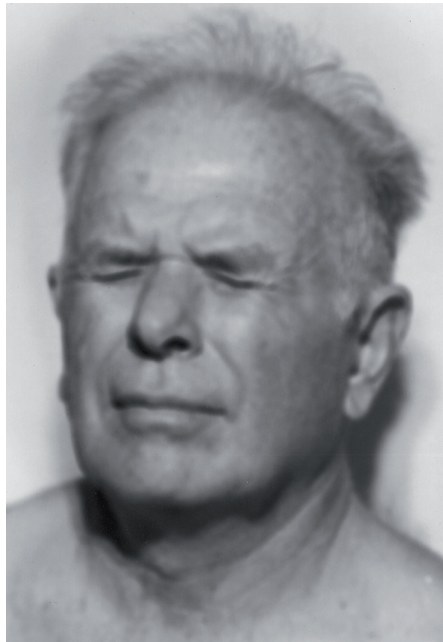
Exhumación e identificación de restos óseos, morgue judicial, La Plata



Nilda Eloy, sobreviviente del Centro Clandestino Arana, La Plata



Dibujo realizado por Jorge Julio López



Jorge Julio López, sobreviviente del Centro Clandestino Arana
Jorge Julio López, desaparecido nuevamente en democracia el 18 de septiembre de 2006. Su testimonio fue de vital importancia para la condena a prisión perpetua del genocida Miguel Etchecolatz.



Búsqueda de restos óseos de desaparecidos, Parque Peryra Iraola, Berazategui, provincia de Buenos Aires, 2003



Adelina Alaye, madre de Carlos Esteban Alaye, desaparecido en 1977



Interior de un avión usado en los "vuelos de la muerte", Museo Aeronáutico de Morón



Gabriela Martínez, hija de Marta y José Martínez desaparecidos en 1977

LOS AUTORES

François Soulages Profesor en París VIII e Instituto Nacional de Historia del Arte, Francia. Dirige el grupo de Investigación RETINA (Recherches Esthétiques et Théoriques sur les Images Nouvelles et Anciennes). Ha publicado más de una quincena de libros, teóricos, poéticos, sobre fotografía, sobre imagen, sobre estética. Organiza desde 2006 el Coloquio Internacional sobre Fotografía y Cuerpos Políticos, en Francia y algunos países de Europa, América del Sur y África.

Silvia Schwarzböck Doctora en Filosofía. Profesora de Estética en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es profesora e investigadora en el área de Filosofía de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQui). Autora de, entre otros, *La herencia de Prometeo* (1994), *Adorno y lo político* (2008) y *Estudio crítico sobre "Un oso rojo"* (2009), además de artículos sobre temas de estética, filosofía política, filosofía contemporánea, arte y cine, en revistas y libros nacionales y extranjeros.

Silvia Solas Doctora en Filosofía, área de Estética. Profesora de Estética e Introducción a la Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dirige un proyecto sobre relaciones entre lenguaje e imagen y participa en diversos proyectos sobre cuestiones relacionadas con el arte, la visión de Merleau-Ponty y de Deleuze sobre la pintura y la obra literaria de Marcel Proust, temas sobre los que ha publicado varios artículos en libros y revistas de la especialidad.

Alejandra Bertucci Profesora en Filosofía y licenciada en Estética. Profesora ayudante de Estética en la UNLP. Es doctoranda en el área de Estética en la UNLP e integrante de grupos de investigación en torno al arte y la filosofía contemporánea (Incentivos y Agencia). Ha sido becaria de la Agencia en el marco del proyecto PICT (La relevancia del problema de la corporalidad en algunos debates filosóficos actuales).

Alejandra Mailhe Doctora en Letras. Posdoctorado en la Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro. Investigadora Adjunta de CONICET y profesora de Historia de las Ideas Sociales, Filosóficas y Políticas de Argentina y América Latina, en la UNLP. Se especializa en el área Pensamiento Latinoamericano (especialmente estudios comparados sobre ensayo social de los años 1920-1940, Argentina/Brasil/Cuba/México). Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, México, Canadá y España.

María Luján Ferrari Profesora y licenciada en Filosofía. Profesora de Introducción a la Filosofía en la UNLP. Es doctoranda (UNLP) con un proyecto en torno al problema de la identidad y el reconocimiento mutuo. Miembro colaborador del equipo de investigación Acción, Identidad, Interpretación (ANPCyT). Participa en otros proyectos de investigación sobre cuestiones de arte (FaHCE-UNLP).

Jessica Valladares Magíster de Estudios de Género y Cultura en Latinoamérica, Universidad de Chile. Profesora y Artista Visual. Becaria Conicyt. Fundadora e integrante del colectivo feminista interdisciplinario “Estudiantes del Género”. Investigación en torno a las representaciones de íconos femeninos del siglo XX, ha expuesto, publicado y montado trabajos relacionados con cuerpos femeninos, memoria e imaginarios visuales.

María de los Ángeles de Rueda Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano. Directora de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes y del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Profesora de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, en la UNLP. Investigación: el arte argentino y la cultura visual en la contemporaneidad.

María Isabel de Gracia Abogada, UBA. Como fotógrafa realizó, entre otros, los trabajos: *Visibles en lo oscuro* (2001) y *Memoria Corporal. O cómo construir una vida en el encierro* (2003), sobre las mujeres de la cárcel de Los Hornos, y ha expuesto individual y colectivamente. Coprodujo la revista de fotografía *Fotogénica* (2002-2004). Publicó la novela *Glasgow 5/15* (2009), ganadora del Premio Internacional de Novela Letra Sur 2009. Forma parte del grupo Fuera del Plano.

Helen Zout Fotógrafa. Desarrolla su trabajo hace más de 30 años. Se destacan *Desapariciones 2000/2006*, *Las Máscaras 1990/2000* y *El Dolor 1980/1990*. Obtuvo la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 2002. Ganó, entre otros, el Primer Premio Nacional de Fotografía y es becaria del Fondo Nacional de las Artes. Sus fotos fueron exhibidas y publicadas en centenares de sitios a través de todo el mundo. Acaba de publicar *Desapariciones*, Colección Fotógrafos Argentinos, Editorial Dillon Editores, 2010.

*Este libro se termino de imprimir en la ciudad de Bolívar
en el mes de Abril de 2011 | ibedatou@hotmail.com*

Los textos reunidos en este volumen abordan, desde distintas perspectivas, el tema de la fotografía en el marco de su relación con la temática del cuerpo, entendiendo que los cuerpos fotografiados son “cuerpos políticos”. El cuerpo se hace público, o político, a través de la fotografía que arrastra compulsivamente todas sus facetas antagónicas: presente y pasado, arte y no-arte, muestra y ocultamiento, documento y copia, memoria y olvido.

En particular se inscriben, aunque no de forma excluyente, en las proyecciones surgidas de la inusitada situación de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina. Por lo que cobra especial resonancia la tensión, tan propia de la fotografía, entre la ausencia y la presencia. Es decir, entre la aparición y la desaparición.

Arte, política, literatura, ética, temporalidad, género, alteridad, son los aspectos que funcionan como eje en los varios artículos que conforman el libro. Se conjugan de manera yuxtapuesta para conformar enunciativamente lo que la representación visual (fotográfica) también dice a su manera. De este modo se pone de relieve otra singular oposición que recorre todos los textos: la de la imagen y la palabra.

ISBN 978-950-34-0715-8



9 789503 407158