

COLECCIÓN GENERAL

Alessandra Merlo

Para una mirada lenta

Cómo leer
imágenes fotográficas



Para una mirada lenta

Para citar este libro:

<https://doi.org/10.51573/Andes.9789587989694.9789587989762>

Para una mirada lenta

Cómo leer imágenes fotográficas

Alessandra Merlo

Universidad de los Andes
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Lenguas y Cultura

Nombre: Merlo, Alessandra María, autora.

Título: Para una mirada lenta : Cómo leer imágenes fotográficas / Alessandra Merlo.

Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguas y Cultura, Ediciones Uniandes, 2026. | xvi, 202 páginas : ilustraciones ; 17 x 24 cm.

Identificadores: ISBN 9789587989694 (rústica) | 9789587989748 (e-book) | 9789587989762 (e-pub)

Materias: Imágenes fotográficas – Fotografía – Cine – Estudios Culturales – Interpretación

Clasificación: CDD 770.28–dc23

SBUA

Primera edición: marzo del 2026

© Alessandra Merlo

© Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguas y Cultura

Ediciones Uniandes

Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tm

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 601 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

ediciones@uniandes.edu.co

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque G-GB, piso 6

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 601 3394949, ext. 5567

<https://cienciassociales.uniandes.edu.co/ediciones/libros>

publicacionesfaciso@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-969-4

ISBN e-book: 978-958-798-974-8

ISBN epub: 978-958-798-976-2

doi: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587989694.9789587989762>

Corrección: Mónica Montes y Yesid Castiblanco

Diagramación: David Reyes, Precolombi EU

Diagramación de cubierta: Boga Visual

Ilustración de cubierta: *Caperucita roja encuentra el lobo*, Gustave Doré. Grabado para *Les contes de Perrault*, de Charles Perrault, 1862, dominio público

Impresión:

Imageprinting

Carrera 27 n.º 76-38

Teléfonos: 601 6311350 / 601 6311736

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Este libro cuenta con el aval de la Facultad de Ciencias Sociales y fue sometido a evaluación de pares académicos.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

*A los fotógrafos familiares,
a los de mi familia
y —ça va sans dire—
a mi hijo Camilo*

*Paseamos por el malecón y encargamos
nuestra fotografía a un hombre anciano
con una cámara compacta. El revelado
tardaba una hora, así que caminamos hasta
el final del largo muelle pesquero, donde
había una barraca en la que servían café
y chocolate caliente. Clavadas en la pared
detrás de la caja, había imágenes de Jesús,
el presidente Kennedy y los astronautas. Era
uno de mis lugares preferidos y a menudo
fantaseaba con conseguir un trabajo allí
y vivir en uno de los viejos edificios de
pisos situados enfrente de Nathan's.*

Patti Smith (2010, pp. 121-122)

Contenido

Lista de imágenes · xv

Uno. El contenido de la foto · 1

- Las imágenes no dicen *nada* · 1
- Inventar / encontrar · 4
- Qué vemos cuando miramos una foto: detalles e indicios · 6
- Qué vemos: no vemos detalles, vemos conceptos · 12
- Qué vemos: nos vemos a nosotros mismos · 13
- Qué vemos: la mirada del fotógrafo · 15
- Qué vemos: una exhibición · 17
- Una foto solar: lo previsto y lo inesperado · 18
- Ver lo que sabemos · 22
- Una foto cenital · 24
- Aguzar la mirada · 27
- La foto como objeto de búsqueda · 29
- The dark side of the moon* · 31
- Rehusar ver · 33
- Los ojos del espectador · 37
- Mis fotos no son las de los otros · 40
- El inconmensurable valor de un rectángulo · 44
- Dentro de la mirada · 49
- El rostro de un desconocido · 51
- La imagen y el nombre · 55
- Qué vemos: un rectángulo de papel · 57
- Todo lo sólido se desvanece · 58

Dos. Acompañar la foto: imágenes y palabras · 63

- Los pies de foto · 64
- Basado en hechos reales · 68
- Cuando la realidad está basada en la ficción · 70

La verdad y las palabras	· 72
La caverna	· 74
La libertad y la tiranía	· 77
Prueba e ilustración	· 81
Lo esencial y lo superfluo: original y copia	· 85
Lo esencial y lo superfluo: quién es el autor	· 87
No existe foto sin fotógrafo	· 90
Sin temblor en las manos	· 91
Huella e ícono	· 96
Una maleta y un nombre	· 99
Describir y narrar	· 102
Con los ojos cerrados (1)	· 105
Con los ojos cerrados (2)	· 107
Escribir al lado, o en lugar, de una foto: narraciones	· 109
Palabras en lugar de una foto: literatura	· 110
La bruma y el museo	· 114
El dolor de la foto	· 117

Tres. Marco y montaje · 119

Ver el borde	· 119
El sentido empieza en el borde	· 123
Conferir importancia	· 124
Un sistema invisible (selfi y cámaras de seguridad)	· 129
Dotar de sentido fragmentando	· 132
Ponerse a distancia	· 135
Cortar por partes	· 138
Cuando el borde aísla	· 141
Posar para la eternidad	· 144
Más allá del borde	· 146
Una puesta en muestra	· 148
Narrar contrastando	· 153
El nacimiento del discurso	· 154
Diálogo entre diferencias	· 157
Con las manos detrás de la cabeza	· 160
Marcos cambiantes	· 162

Invitación a una mirada lenta: en lugar de una introducción · 165

Punto uno: las imágenes no hablan, quizás muestran	· 166
Punto dos: hacer, usar, conocer	· 175
Punto tres: lo propiamente fotográfico	· 180
Este libro	· 183

Una escritura en primera persona · 185

El futuro: *en ausencia* · 188

Agradecimientos · 193

Referencias · 195

Filmografía · 201

Lista de imágenes

- Imagen n.º 1.** Anónimo, Foto africana (sin lugar ni fecha). Colección de la autora · 3
- Imagen n.º 2.** Lewis Wickes Hine, *Italian family looking for lost baggage*, Ellis Island, New York, 1905. © 2025 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence · 9
- Imagen n.º 3.** Rudolf Cisar, Illegal Photograph by Rudolf Cisar titled “Johann Prölss sitting in front of a barrack”, Dachau, Spring 1943. Fuente: Dachau Concentration Camp Memorial Site, DaA F 740. Derechos: Dachau Concentration Camp Memorial Site · 20
- Imagen n.º 4.** Álbum Julius Popper, Popper durante una de sus cacerías, 1886. Museo del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina · 36
- Imagen n.º 5.** Álbum Julius Popper, “Muerto en el terreno de honor”, 1886. Museo del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina · 36
- Imagen n.º 6.** Giuseppe Merlo, Vista desde el Monte Cervino, septiembre 1949. Colección de la autora · 46
- Imagen n.º 7.** Anónimo, Monte Cervino, septiembre 1949. Colección de la autora · 47
- Imagen n.º 8.** Antonio Caro, *Manuel Quintín Lame (II)*, 1978. Tinta sobre papel. Casas Riegner, Bogotá · 56
- Imagen n.º 9.** París, manifestación en honor del general De Gaulle. Keystone Press / Alamy · 66

- Imagen n.º 10.** Alexander Gardner, *James F. Gibson, contrabands on Mr. Toller's farm*, Cumberland Landing, Virginia, 1862. Estudio de Mathew B. Brady. Getty Museum Collection · 75
- Imagen n.º 11.** Memorial de la Segunda Guerra Mundial, Washington D. C. Colección de la autora · 79
- Imagen n.º 12.** Gustave Doré. *Caperucita roja encuentra el lobo*. Grabado para *Les contes de Perrault*, de Charles Perrault, 1862 · 83
- Imagen n.º 13.** Robert Capa, France. Normandy. June 6th, 1944. *American troops landing on Omaha Beach, D-Day*. © Robert Capa / International Center of Photography / Magnum Photos · 93
- Imagen n.º 14.** Roger Fenton, *The valley of the shadow of death*, Crimea, abril de 1855. Library of Congress, Manuscript Division, Fenton Crimean War Photographs · 104
- Imagen n.º 15.** Galo Ghigliotto, *El museo de la bruma*, Editorial Laurel, 2019, p. 31 · 116
- Imagen n.º 16.** Galo Ghigliotto, *El museo de la bruma*, Editorial Laurel, 2019, p. 247 · 116
- Imagen n.º 17.** Foto de familia, Dover-Calais, 1970. Colección de la autora · 126
- Imagen n.º 18.** Chris Killip. GB. England. Lynemouth, Northumberland. *Rocker and Rosie going home*. From the project *In Flagrate 1973-1985*. © Chris Killip Photography Trust/Magnum Photos · 140
- Imagen n.º 19.** W. Eugene Smith, *The walk to paradise garden*, USA, 1946. Illustration on page 192 from exhibition catalogue *The family of man*, The Museum of Modern Art, New York, 1955. © 2025 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence · 152
- Imagen n.º 20.** McPherson-&-Oliver, *The scourged back*. Baton Rouge, Luisiana, 1863 · 156

Uno

El contenido de la foto

Las imágenes no dicen *nada*

Levanto entre mis manos una pequeña foto en blanco y negro, de las que tienen un marco blanco y el borde ondulado en zigzag. Lo que muestra es más o menos lo siguiente: en un paisaje caluroso, con una pista de tierra en primer plano y unos árboles y colinas en el fondo, se reconoce a un grupo de hombres, altos, de piel oscura y con vestidos tribales. Caminan por el sendero ligeramente en diagonal hacia nosotros y hacia la izquierda de la foto, llevando una camilla o una cama sobre el hombro. Más bien: tres o cuatro llevan la camilla, sobre la cual se adivinan unas telas, quizás un cuerpo tendido, mientras que otros cuatro hombres caminan al lado, acompañando a los demás. La foto es tomada de una media distancia, desde abajo de un árbol, en la sombra.

Podría señalar más detalles, pero decido parar acá: no hay un límite establecido en la descripción de una foto, puesto que podría seguir y llegar a detallar el vestido de cada uno de estos hombres, cada curva de la colina, cada árbol. Podría decir que más lejos, al borde del camino, se entreven unos hombres que —parece— están trabajando. Podría hablar de las sombras que se extienden en el piso y que por eso mismo me cuentan que no es el mediodía. Pero decir que se trata de las horas de la tarde (y no de la mañana) ya sería una interpretación personal. Entonces: ¿hay un límite claro entre descripción e interpretación? ¿Hay un límite claro entre lo que hay que decir de una foto y lo que puede quedar callado en la descripción?

¿Qué muestra una foto? Lo primero que pensamos es en la cantidad de información que contiene. O quizás no sea información, sino simples

detalles, cosas que allí están y aparecen y que el observador puede nombrar. La descripción es un excelente método para empezar a entender, pero es también una excusa para alejar lo más posible la pregunta verdadera. Sí, pero ¿qué es? ¿Dónde sucede esto? ¿Cuándo? ¿Quiénes son y qué hacen estos hombres? Estas son las preguntas que me pone la foto: me genera preguntas, no me dice *nada*.

Tengo la foto en la mano, le doy la vuelta, en la esperanza de encontrar algún indicio en el papel que la soporta, quizás una palabra escrita en lápiz que me aclare el lugar y la fecha. Lo que necesito es justamente esto, un pie de foto: ese texto verbal y sintético que me aclara las coordenadas de una imagen y que, con eso, de alguna manera, me ubica y tranquiliza¹. El pie de foto nunca está dentro de la foto, por lo contrario, se opone a ella, se enfrenta y se espeja en ella. No hace parte de su *contenido*. Es su complemento.

Mi pequeña foto no tiene indicaciones. No tengo ninguna idea de su historia, de su origen, de las razones por las que fue tomada. Todo esto me ayudaría, pero no, no tengo nada.

Al no tener información, procedo de otra forma. Para complementar la imagen con los datos que la sitúen y contextualicen, simplemente *invento*. Me doy más bien cuenta de que empecé a inventar en el momento mismo en que vi la foto, antes de buscar su descripción. Nombro un lugar, un tiempo, una razón a esta imagen y así me siento más tranquila, siento también que la foto al ser descrita y definida se vuelve un objeto racional y, por lo tanto, reconocible.

Lo único que sé es rápido de decir: alguien que conozco compró esta foto en un mercado de cosas viejas que no alcanzan a ser antigüedades. Y si alguien la compró en un mercado es porque antes alguien más regaló o vendió sus fotos privadas (las de sus viajes, de sus estadías, de pronto también las de su familia) y estas terminaron de esa forma en la mesa o en el tapete de un mercado de pulgas.

Tanto el pie de foto como la historia de este rectángulo de papel que es la foto me dicen que para entender una imagen fotográfica siento la necesidad de saber algo de su entorno: cómo, dónde, cuándo alguien la tomó y la conservó hasta que llegara a mis manos. Esta historia externa (del objeto-foto) se cruza inevitablemente con lo que la foto muestra (llamémoslo, por el momento, su contenido).

1 Usaremos el término “pie de foto” en el sentido que acabamos de aclarar: el texto informativo más sintético que acompaña una imagen y que normalmente está posicionado bajo la imagen o al margen.



Imagen n.º 1

Inventar / encontrar

Ya inventar cuenta con tres acepciones distintas: Imaginar; imaginar hasta el punto de “crear”, como suele decirse. Además, fingir, es decir, exagerar en la imaginación, sobrecrear; en una palabra, es mentir por facultad del ingenio, si no del genio. Aunque, según Littré, “fingir” se emplea erróneamente, se emplea, pese a todo, en el sentido de forjar embustes. Inventar es, finalmente, toparse y caer, en seco, al chocar con la cosa, con la “cosa misma”; es volver sobre ella, invenire, y desvelarla, quién sabe...

Georges Didi-Huberman (2007, p. 12)

Inventar: verbo transitivo [lat. **inventare*, intensivo de *invenire* “encontrar”, part. pasado *inventus*]. Encontrar con la imaginación.

Encuentro n.º 1: un hombre blanco en un país africano colonizado o recién descolonizado, quizás Tanzania o Kenia, asiste por azar al entierro de un nativo y toma una foto.

Encuentro n.º 2: la foto muestra a unos hombres que traen en hombros a un compañero. Mientras trabajaba, una serpiente lo mordió y ahora lo están llevando a paso rápido hacia la cabaña de un curandero.

Encuentro n.º 3: camino entre Etiopía y Somalia, abril de 1891; en la camilla llevada al hombro por los dos hombres yace enfermo el poeta francés Arthur Rimbaud.

Entender el contenido de una imagen no significa solamente describirlo, sino también ubicarlo en el espacio y en el tiempo, dar identidad y una razón de ser a lo que aparece en ella, o, más bien, reconocer en lo que allí está la razón por la que alguien tomara esa foto.

Si consideramos como únicos datos lo representado en la fotografía, esta operación no es fácil ni siempre posible. Más bien, casi nunca una foto es explícita hasta ese punto. Lo que hago es observar lo visible, nombrarlo o describirlo, luego crear relaciones que satisfagan mi estar frente a una imagen. Invento algo en la esperanza de *encontrarme* con la foto, y en este sentido no existe una gran diferencia entre los tres *encuentros*. Tanto el n.º 1 como el n.º 2 son invenciones, pero es algo parecido a lo que en mi mente se forma al ver una imagen. Reconozco elementos —que puedo describir— e invento

relaciones entre esos elementos. Si no inventara, es decir, si no introdujera detalles que no puedo probar, pero que conecto inevitablemente con lo visto, me quedaría sin palabras frente a la foto. El primer caso es solo tímidamente hipotético; el segundo es mucho más concreto, y, por lo tanto, más atrevido. El encuentro n.º 3 quizás pertenece a otro orden, puesto que involucra lugares y personas cuya presencia no puedo justificar. Su diferencia es de orden legal, por así decirlo, puesto que los herederos de Rimbaud, familiares y literatos que sean, podrían enarbolar una demanda por el hecho de que esté nombrando al poeta sin conocimientos de causa. No sucede lo mismo —evidentemente— con los países citados. Nadie me enjuiciaría por situar sin certeza la foto en Somalia o Kenia. Por el momento, dejemos el tercer caso como hipótesis, lo analizaré más adelante.

Suficiente o no, satisfactorio o no, lo que reconocí en esta foto específica no me dice ni un lugar ni un año. No obstante, los imagino, los supongo. La suposición no es una alternativa, es una necesidad frente al silencio de la foto. De por sí, las fotos son mudas, no hablan. La imaginación siempre está presente en mis operaciones mentales frente a una imagen. Si existiera un pie de foto, este hablaría, confirmando, rectificando o negando mi hipótesis. Puesto que en este caso no existe ninguna información anexa, como sucede en un número exorbitante de veces frente a las imágenes fotográficas, me quedo con mis suposiciones. Es allí donde empiezo a interpretar, es decir, a ver en los indicios fotográficos unas posibilidades. Invento, en el sentido etimológico de *encontrar con la imaginación*, según una lógica y a partir de lo que tengo, que veo, que nombro. Invento, porque necesito dar un sentido a lo que tengo adelante y la invención es el único instrumento que tengo disponible. Pienso en África porque los hombres negros de mi foto tienen rasgos particulares, que considero apropiados relacionar con ese continente. Pienso en Kenia, porque estos hombres me parecen altos, cayendo sin dudas en un lugar común que no tendría forma de probar. Pienso en un cortejo fúnebre, porque quiero darle un valor especial, algo sagrado, tanto al caminado del grupillo como a la camilla que cargan y a la foto misma. Por todo esto, reconozco en la imagen esa historia.

Inventar es también excluir. Al escribir lo anterior, que es lo que *veo* en la foto, me vuelvo a acercar a ella, la miro con mi ojo desnudo y luego con una lupa cuentahilos fotográfica: miro ese paisaje, esa tierra, los árboles y las montañuelas del fondo. Y pienso que, al final, ese paisaje podría ser Colombia. Pero también estoy segura de que esta deducción solo habla de una franja climática, trópico-ecuatorial, pero no del continente y menos de la población. En algún lado de mi mente se asoman las clases de geografía del colegio y las nociones de clima, el hábitat, la línea ecuatorial y las líneas tropicales, etcétera. No tengo dudas de que estos hombres (los que están a

la vista, pero también los hombrecitos con turbante que están al fondo, casi invisibles, al borde de la pista) no son americanos. Ningún negro del continente americano estaría vestido así.

Sin embargo, no logro poner una fecha: pensaría en los años cuarenta o cincuenta del siglo xx, más por el tipo y la calidad de la foto que por la escena que retrae. Más por el marco —el zigzag del borde— que por el contenido. La toma podría ser anterior, aunque no creo posterior a esas décadas. En realidad, no sabría leer diferencias temporales del mundo africano, que me parece más bien indistinto, no por responsabilidad de la foto, sino por mis escasos conocimientos. Tampoco los atuendos me ayudan, porque los diría sin tiempo, siempre iguales, lejos de las modas y sus cambios. De golpe, no solo me doy cuenta de que no sé leer casi nada de esta foto, sino de mi ignorancia sobre mundos que no sean el mío.

Mientras formulo lo anterior, soy consciente de que mis suposiciones podrían estar equivocadas, porque inventar es encontrar con la imaginación, no en la realidad de los hechos. Pero mientras más pienso en el contexto que imaginé, más me parece posible y menos puedo ver la foto sin reconocer allí lo que veo en ella (un entierro, un ritual). Más detalles nombro, más real me parece esa escena y más lejos —sin dudas— voy del contexto real de la imagen.

El *encuentro* tiene que ver con la objetividad y con la subjetividad. No sabría decir dónde termina la una y dónde empieza la otra. O quizás me equivoque: una instancia necesita de la otra, se complementan y se mezclan.

Esa invención se cruza con la historia de la foto: el objeto físico que apareció un día en un mercado de pulgas en el norte de Italia. La historia de las relaciones coloniales y comerciales entre Italia y África desplazan, por ejemplo, mi ubicación geográfica de Kenia a Etiopía, Eritrea y Somalia. Trato de verla así, bajo estas nuevas coordenadas, y lo hago también pensando en la cultura colonial italiana de la época fascista, fuertemente racista e irrespetuosa de la realidad local. Son reflexiones que se insinúan en la mirada con la que enfrento la foto y que también me empiezan a crear preguntas sobre el sujeto que tomó la foto. ¿Puedo entender o suponer algo de él, aunque esté *fuera* de la imagen? Y si puedo hacerlo, entonces ¿qué elementos de la foto me ayudan a imaginarlo?

Qué vemos cuando miramos una foto: detalles e indicios

Primer paso. Hagamos otro ejemplo. Como primer paso, voy a hacer una descripción de una foto antes de dar sus coordenadas. Se trata de una foto en blanco y negro, en vertical, en la que aparecen cuatro personas, una mujer, un chico y dos niñas. En la parte izquierda, una mujer de pie con

pañuelo en la cabeza y falda larga levanta a una niña sobre su costado derecho, sosteniéndole la pierna con su mano izquierda. A sus pies, una maleta amarrada con una cuerda. En el centro de la foto, un chico que le llega al hombro, con zapatos empolvados, pantalones y chaqueta arrugados y un birrete en la cabeza. Con la mano izquierda empuña por encima del hombro un bulto, con la otra mano agarra la de una de las niñas, la que queda de pie a su lado, con gorro, vestido de volantes y zapatos altos. Están en un lugar cubierto y oscuro, que podría ser un depósito o un galpón. Detrás de ellos, están apiladas muchas otras maletas.

Una aclaración: en lugar de hacer la descripción verbal, debería simplemente mostrar la foto, pero ya lo expliqué; quiero justamente invitar a ver por medio de las palabras para empezar a intuir la distancia entre ellas y la foto. Al describir, tengo que cuidar la claridad y la totalidad, y al mismo tiempo tengo que actuar una elección, decidiendo qué nombrar y qué no. Ya hemos visto que la descripción de los detalles puede conducirnos muy lejos y no acabar nunca. Por ejemplo, en este caso no hablo de la tonalidad de los vestidos (que aparecen en blanco y negro), ni de las manos de las dos niñas (la que está en brazos y la que está de pie), ni de los detalles de las maletas en el fondo o del fondo mismo. Tengo que usar palabras que denoten lo que veo, pero que intenten no connotar nada para evitar dar pistas interpretativas. Es como ir por la cuerda floja, todo es cuestión de equilibrio. Estaría, por ejemplo, tentada de llamar a los personajes “mamá”, “hija”, “hermano”, pero sé que eso sería una interpretación y una explicación. Podría usar una forma hipotética (“la mujer parece ser...” o “podría ser la madre”), pero esas palabras funcionarían inevitablemente como algo más que una posibilidad, sino como una invitación a creer, y serían interpretativas. Igualmente, podría decir que el espacio en el que están nuestros personajes —en lugar de depósito o galpón, como lo llamé— podría ser una estación. Sin embargo, a diferencia de la foto africana, acá yo sí conozco el lugar y la razón de esta foto, así que prefiero evitar sugerencias. Finalmente, siento que estoy callando algo importante, que es el aspecto social de este grupo: si no digo que son pobres, el lector podría imaginarlos burgueses. Si digo que lo son, sesgo la imaginación del lector. Y entre una opción y la otra está el sentido mismo de la foto. No digo entonces nada al respecto, pero siento que revelar que la maleta a sus pies está “amarrada con una cuerda”, es un indicio en ese sentido.

Hasta acá, en efecto, me obligo y limito a describir lo que veo para ofrecer al lector una idea suficiente para que imagine la foto. *Imaginar* significa acá algo como *dar forma a una imagen*. La descripción apela a conocimientos enciclopédicos (lo que significa mujer, pañuelo, maletas, etc.) que no deberían poner mayores problemas; sin embargo, a partir de esas mismas palabras, cada lector se estará haciendo una idea distinta, inclusive muy alejada

de la imagen descrita, lo que parece indicar que no hay plena correspondencia entre la imagen de una foto y la imagen producida por unas palabras.

Segundo paso. Cada uno se habrá hecho una idea de la composición, así que puede ser el momento de mostrar la foto para que cada uno se dé cuenta de lo cercano o lejano que su *foto imaginada* está de la que yo tengo frente a mí. La imagen por el momento no tiene pie de foto.

Tercer paso. Intentemos ahora —siempre y solo mirando la imagen— dar unas coordenadas, así como hicimos con el ejemplo de la foto africana. No voy a usar mis suposiciones para no entrar otra vez en mi lógica analítica y, además, porque —como dije— yo sé qué muestra la foto. Transcribo, por lo tanto, lo que muchos estudiantes me han comentado al ver esta foto, en un ejercicio análogo. Si pregunto acerca del dónde y el cuándo, en la convicción de que se pueda inducir gracias a lo visible, me doy cuenta de que las respuestas son variadas y lejanas de la realidad. Frente a esta foto he oído hablar de campesinos rusos, o en todo caso del este europeo (“por los rasgos físicos”, argumentan unos observadores), de judíos durante algún *pogrom* y, en general, de migrantes. En cuanto a la fecha, muchos coinciden en pensar que se trata de los años treinta o cuarenta del siglo xx, a veces en relación con las deportaciones y persecuciones nazi. Por supuesto, todas las respuestas son valiosas, aunque ninguna sea certera y algunas ampliamente contradictorias (¿por qué un campesino ruso estaría escapando de los nazis en los años treinta?). Pero la certeza —frente a una foto— solo parece darse cuando yo conozco la imagen (ya la he visto, sé qué muestra y de pronto también conozco el nombre del fotógrafo) o puedo leer indicios inequívocos (por ejemplo, la forma de vestirse siempre está relacionada con una época, a veces con lugares geográficos). Esta foto tiene, de hecho, un indicio parcial, pero no es muy visible y tendencialmente escapa al análisis. En la superficie de la maleta apoyada en el piso se lee el nombre “Anna”, como si estuviera escrito con una tiza sobre un tablero.

La discusión puede durar tiempo, pero difícilmente llegaremos a un acuerdo. Nos damos cuenta de que la inmediatez de la foto (una mujer, un pañuelo, una maleta, etcétera) se esfuma con rapidez en el momento en que queremos dar un nombre no genérico, sino específico, a través de un supuesto pie de foto: no nos atreveríamos nunca a definir un lugar y una fecha.

Solo las imágenes icónicas no generan dudas, pero sobre esto, vale la pena volver.

Lo que sucede frente a esta imagen es lo que siempre nos sucede frente a una foto desconocida. La vemos bien, así como vemos sus detalles, en su indiscutible realismo. No obstante, si queremos situarla, se vuelve opaca. Su contenido se esfuma hacia lo indefinido, como si la fotografía solo pudiera nombrar categorías genéricas (un rostro, un cuerpo, una mano, una columna).

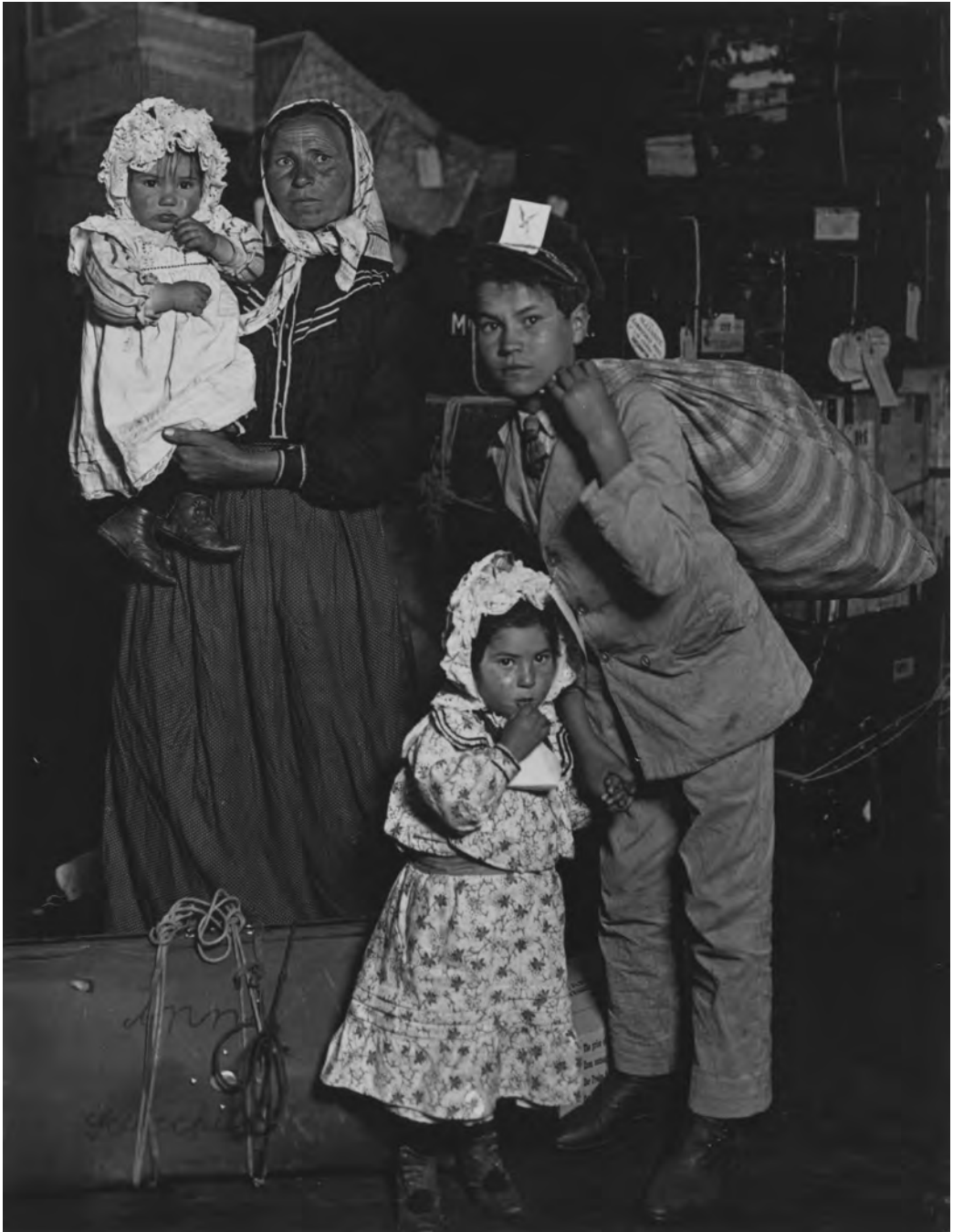


Imagen n.º 2

Cuarto paso. A diferencia de la foto que llamamos africana, de la que no hay datos concretos, la presente es una foto que ha circulado mucho y que podríamos haber visto en otra ocasión, en un libro, en una exposición, lugares donde la foto estaría acompañada por un pie de foto. Su autor es conocido y reconocido; ha documentado, en muchas ocasiones, situaciones parecidas a esta. Podemos, por lo tanto, buscar la foto que corresponde a esta descripción: “Lewis Hine, *Familia de inmigrantes italianos en Ellis Island* (o: *Italian family looking for lost baggage*), 1905”.

Aunque nada debería sorprender (el *valor* central de la imagen es el que todos entendimos y entendían con un primer vistazo, la migración, el desplazamiento voluntario o forzado, las dificultades económicas, etc.) ni la fecha ni el lugar ni la identidad de este grupo familiar coincide con las proyecciones hechas por las personas que interrogué.

La imagen fotográfica, que siempre consideramos como la huella más próxima a la realidad, se difumina frente a nuestros ojos, y lo que creíamos objetivo, esa impresión de realidad que siempre se le atribuye a la foto, no sirve para indicarnos a *qué* realidad hace referencia. Si quisiéramos llevar todavía más lejos nuestro escepticismo, podríamos hasta suponer que la foto fuera una puesta en escena actoral o una construcción de inteligencia artificial.

Ahora, en el momento en que se nos revela la *verdad* por medio del pie de foto, es probable que a muchos vuelvan a la mente otras imágenes, provenientes de los archivos mentales más diferentes. Por ejemplo, se podría recordar la escena de una película: la del niño Vito Corleone en Ellis Island, en el momento de su llegada a América, en *El padrino II* (Coppola, 1974), o quizás las de otra película, mucho menos famosa, que es *Nuovomondo* de Emanuele Crialese (2006). Hasta podríamos pensar que Francis Ford Coppola, para la escena citada, haya revisado las fotos de Lewis Hine. Con seguridad lo hizo Crialese cuando planeó la suya. En otras palabras, podríamos reconocer esta foto a partir de imágenes recientes y familiares, que hayan circulado por otros medios.

Al fijarme en el niño-adulto de Ellis Island, con un bulto sobre el hombro, podría pensar en algo más que en imágenes, en otro tipo de estímulos relacionados con la emigración a Estados Unidos y la niñez en los barrios pobres de Manhattan o Brooklyn; podría inmediatamente pensar en los libros de Henry Roth (sobre todo *Llámalo sueño*, publicado en 1934) y hasta llegar a oír la música que Ennio Morricone compuso para *Érase una vez en América* (Leone, 1984), con las notas emitidas con la flauta de Pan y sus reconocibles silbidos: la historia de una pandilla de niños en las calles de Lower East Side en la época del prohibicionismo y de su acomplexada adultez. Es como si la foto de Lewis Hine se volviera para mí un arquetipo para

miles de historias distintas que reúnen los tonos de la emigración, la niñez y unas calles embarradas.

Al enterarnos de las coordenadas, volvemos a mirar la foto y ya la vemos distinta. Todo nos habla ahora con evidencias. Descubro —solo ahora— que sobre el gorro del niño hay un cartón blanco de forma rectangular. Recuerdo otras imágenes —documentos, películas, poco importa— que muestran a los inmigrantes en Ellis Island con una tarjeta parecida, que lleva un número. Más: a partir de lo que el pie de foto me dice, puedo empezar a hacer averiguaciones y búsquedas para situar mejor, no solamente esta foto de Hine, sino en general la inmigración italiana a Estados Unidos.

De hecho, en una de sus versiones, la foto está montada sobre una ficha más grande de cartulina gris donde aparece una descripción anotada en máquina de escribir. Muchas de las fotos de Hine se presentan de esta manera. La ficha explica:

4. INMIGRANTES ITALIANOS EN ELLIS ISLAND – 1905

Su expresión de preocupación es debida a la pérdida del equipaje.

En la época de mayor inmigración, todo el primer piso del edificio administrativo era utilizado para almacenar el equipaje.

Estudio fotográfico de Lewis F. Hine

Entre el acto de mirar la imagen y suponer ciertas referencias con el descubrimiento de lo que *realmente* retrata la imagen se produce un pequeño choque. Si no habíamos reconocido lo que allí se mostraba es por alguna razón: desconocimiento, por supuesto, pero también nuestros estereotipos, pensados como representaciones cristalizadas y colectivas (Amossy y Herschberg, 2001). Frente a la migración de los pobres en búsqueda de trabajo, quizás para muchos no sea inmediato pensar en los italianos. Por otro lado, muchos italianos, aunque deberían conocer esa historia, prefieren borrar ese capítulo y dejar que la palabra “migración” se relacione con términos que reenvían a otras regiones geográficas, a otros años y otras políticas. Más adelante, veremos qué produjo en la opinión pública el gesto de relacionar una foto de la emigración italiana en Estados Unidos con una de la emigración albanesa a Italia.

El adverbio *realmente*, usado a comienzo del párrafo anterior, necesita además una explicación: al observar una foto nos preguntamos a qué hace referencia, qué muestra. La *realidad* en cuestión sería esta, la del mundo retratado. Pero la foto, como ya sabemos, no es ese mundo, es una representación particular que cobra independencia y circula por su cuenta. Así, la descripción en la ficha, útil para contextualizar el grupo familiar, no nos dice mucho *de la foto*. La pérdida del equipaje no está en la foto ni, pensaríamos,

en “su expresión de preocupación”: los cuatro personajes retratados se ven más asombrados que preocupados, y el asombro es de cualquier migrante. No hay dudas de que el fotógrafo se preocupó por la situación de este grupo familiar, lo que da sentido al valor social de la imagen, pero no a la foto en sí.

Una cosa es cierta: el pie de foto no es parte de la imagen, aunque *hable* de ella.

Qué vemos: no vemos detalles, vemos conceptos

Leemos una foto nunca vista y sin algún marco de referencia (un pie de foto, por ejemplo) dando forma a una descripción lo más objetiva posible. Damos nombres a lo que vemos, a las palabras de alguien que nos la cuenta. Sin embargo, los pasos que hemos indicado en las páginas previas y su orden se refieren a una observación intencionalmente analítica, que quizás no sea la que asumimos en la práctica cotidiana al ver una foto desconocida (como buena parte de las que pasan bajo nuestra mirada todos los días). Apenas vemos una foto, la interpretamos, sin preocuparnos por sus correctas referencias. No nos interesa establecer el dónde, el cuándo y el qué. Tomamos la foto en su totalidad, y la *leemos*, es decir, le damos un sentido.

Decir que la leemos e interpretamos significa en este contexto que le damos un valor, a través y por encima de las referencias y la objetividad, más allá de lo que muestra la foto. No nos interesa saber quiénes son los miembros de esta familia pobre entre maletas y bultos, como tampoco por qué país de África están caminando los hombres de la foto africana. En ellas vemos con claridad conceptos expresados, no hechos; ideas, no cosas; emociones, no personas: la migración, el sur del mundo, las diferencias sociales, las diferencias étnicas, la idea de familia, las prácticas culturales (caminar, posar, relacionarse con otros miembros de la comunidad o la familia).

Por eso mismo, podríamos usar la foto de Hine como cubierta de un libro sobre emigración, infancia, historia de Estados Unidos del siglo xx, el papel de la mujer, hasta como la de alguna novela ambientada en la Nueva York de comienzos del siglo pasado.

La foto, en este caso, no necesita explicación, puesto que se vuelve, ella misma, la etiqueta de algo. Cuanto menos sabemos y reconocemos de la foto, más le damos un valor abstracto, el que Roland Barthes llamaba “connotativo” o “mítico”, como si la foto usara una determinada representación —la de una familia en Ellis Island, por ejemplo— para expresar el desarraigo. Porque si, al recorrer el proceso inverso, buscáramos una imagen para ilustrar el desarraigo o la migración, nos daríamos cuenta de que no podríamos

encontrar ninguna imagen que no fuera —justamente— la de alguna situación concreta, y, por lo tanto, delimitada en el tiempo y en el espacio.

En la foto reconocemos un concepto —digamos, el *desarraigo*— pero no porque este esté allí representado, sino por la conceptualización con la que fotógrafos y espectadores interpretan las fotos. En un texto a propósito de una foto de prensa española, Jean Fontcuberta escribía:

[...] la indiferencia, como el miedo, el amor o la solidaridad, solo pueden ser evocados. En la evocación, el “dar a entender” depende necesariamente de un proceso de simbolización que a su vez está sujeto a un marco cultural de referencia donde el emisor y receptores comparten una serie de valores y la forma de expresarlos (Fontcuberta, 2011, pp. 31-32).

La foto de Hine evoca el desarraigo solo porque sabemos que el viaje de los migrantes fue y sigue siendo doloroso, pero también porque nos ponemos de su lado, en el momento de tomar partido. No obstante, es probable que la foto actual de un centro italiano de acogida de migrantes, digamos, en la isla de Lampedusa, pueda evocar no solo el desarraigo, sino conceptos encontrados e inconciliables. No se trata de buena o mala interpretación de la foto, sino de que cada lectura proviene de un marco de referencia y creencias muy distinto.

Qué vemos: nos vemos a nosotros mismos

En la mayoría de los casos, las fotos circulan libres a nuestra merced, sin que nadie las acompañe en su recorrido, y libremente las observamos e interpretamos, dándoles un sentido más referencial o valorativo, según sea el caso.

Como ya dijimos, el no saber *de qué se trata* no nos impide mirar ni suponer algo del contenido de la foto. Fijémonos entonces en esas aproximaciones y preguntémonos por qué damos ciertas respuestas y no otras, por qué vemos a campesinos centroeuropeos donde hay familias de italianos y por qué no reconocemos a esos italianos, si son ellos los que están allí.

La respuesta es muy sencilla e importante al tiempo. Lo que vemos en una foto es lo que sabemos, nuestras creencias, nuestros juicios. Cuanto más distante sea el sentido original y referencial, más opaca es la superficie de la foto (que no nos lanza indicios útiles sino en apariencia solo detalles secundarios), y más la transformamos en un espejo, llenando ese vacío con lo que somos nosotros.

Damos un lugar y un tiempo a unas ideas que reconocemos en la imagen, sin embargo, como nuestros conocimientos —por ejemplo— de historia, geografía, política, moda y etnografía son siempre muy limitados, lo que deducimos es burdo y muestra más nuestros límites que nuestro saber. Situamos la pobreza en ciertas regiones del mundo y no en otras, relacionamos la violencia con los nazis y solo con ellos, proyectamos sobre lo que vemos ciertas ideas de bienestar y prosperidad, reproduciendo prejuicios, informaciones parciales, errores. Confundimos sobre todo lo particular con lo general, aplicando al primero —una foto específica— lo que hemos generalizado.

Nos negamos por lo tanto pensar y ver en Estados Unidos un país pobre, como lo muestran en cambio y enfáticamente las fotos de Alabama tomadas por Walker Evans en los años treinta del siglo xx. Al punto que negamos la realidad: frente a una de las clásicas fotos que Evans tomó en 1936 y que dieron origen al libro realizado a cuatro manos con James Agee, *Let us now praise famous men, Elogiemos ahora a hombres famosos* (Agee y Evans, 1941), un estudiante me aseguró que eso no podía ser los Estados Unidos, porque en Estados Unidos las casas no son de madera. La respuesta es muy interesante: está muy lejos de la verdad e inclusive de lo que el cine nos muestra de los suburbios pobres y ricos de Estados Unidos. Muestra, sin embargo, de manera casi radiográfica, las relaciones mentales del estudiante. Quizás lo que el estudiante no imagina no es la madera, sino la miseria, esa pobreza y esos niños. No sobra decir que esos referentes previos que nos ayudan a navegar hacia algún sentido de la foto son en buena parte fotográficos y cinematográficos, lo que nos sugiere lo siguiente: miramos fotos sin marco (sin referencia) a partir de unos conocimientos parciales y a veces sesgados, producidos a su vez por otras imágenes y sus marcos.

Por otro lado, es cierto: las fotos que Dorothea Lange, Ben Shahn y Walker Evans tomaron en los años de la Gran Depresión y del Dust Bowl, y que en parte realizaron por la voluntad de testimoniar la hambruna y la crisis, eran fotos que querían llevar a conocimiento de todos algo que difícilmente se podía suponer. Lo que mostraban era lo inesperado, lo inimaginado, lo no obvio. Mostraban, por ejemplo, un país que parecía otro planeta a sus contemporáneos urbanizados, y el efecto era necesariamente el de sorprender, hasta de poner en crisis convicciones arraigadas. Eso es lo que hicieron esas fotos en su momento. Pero hoy, casi cien años después, ¿seguimos sin saber, seguimos sorprendiéndonos? ¿Por qué no habíamos visto estas imágenes, si por allí estaban?

La fotografía nos confirma como sujetos. Frente a ella, reaccionamos: podemos leer cualquier imagen nueva y desconocida con los parámetros de lo que sabemos, sin traumas, sin novedades. Las imágenes —en este

caso— no harán sino confirmarnos en nuestras creencias. Por otro lado, y solo si lo queremos, las mismas fotos pueden movernos hacia el descubrimiento de algo nuevo. Uso la foto para buscar, y si lo busco, normalmente lo encuentro. Imagino, invento, encuentro. En este caso, la fotografía nos crea como sujetos.

Todo esto nos permite pensar que lo que una foto *contiene* es solo una parte de la cuestión.

Cuando decimos que nos reflejamos en las fotos que vemos, aclaramos que estamos proyectando nuestros conocimientos, los cuales solo parcialmente tienen que ver con nuestra educación formal, escolar o universitaria; luego, en un contexto más general, tienen que ver con lo que vamos aprendiendo de la vida y del mundo. Al mismo tiempo, si en parte los conocimientos son individuales y subjetivos, hay otra parte que compartimos con nuestros contemporáneos, nuestros coetáneos, nuestro grupo social y familiar. Por ello, es posible que nuestra lectura de una foto se parezca a la que harían otras personas alrededor nuestro. Comprobar conocimientos comunes nos fortalece en su validez, aunque sería útil mantener un porcentaje de escepticismo y recordar que una opinión compartida no coincide con la *verdad*, sino —justamente— con una opinión, un gusto común, una *doxa*.

Qué vemos: la mirada del fotógrafo

Antes de saber que la foto en Ellis Island la tomó Lewis Hine, podríamos preguntarnos a quién imaginamos estar detrás de la cámara. Es improbable que el fotógrafo sea el padre de esa familia, que no está en la foto, porque a comienzos del siglo xx un hombre adulto migrante y pobre (o, por lo menos, en busca de condiciones de vida mejores) difícilmente tenía una cámara fotográfica. En esa foto reconocemos, en cambio, una mirada profesional, la que sabe encuadrar a un grupo familiar dentro de los límites de un retrato. Pero el fotógrafo, *a priori*, es el que no está en la foto sino en su intencionalidad y toma de decisiones. El fotógrafo es indispensable y ausente de sus fotos, con excepción de los autorretratos, en general, y las selfis, en particular. No está, pero podemos adivinarlo: como individuo y sujeto definido, llegamos a identificarlo en una foto por un determinado estilo y *ojo*. Reconocemos una foto de Diane Arbus o de Gabriele Basilico, así como en pintura reconocemos un Van Gogh o un Pollock y en música a Beethoven y a Pink Floyd. No necesitamos la firma o el pie de foto, porque detectamos una forma de construir las imágenes, la pincelada y la música. En la foto de Lewis Hine, por ejemplo, ese protagonismo dado al muchacho nos parece un sello recurrente y típico de alguien que se preocupó en retratar niños y

adolescentes en los Estados Unidos de comienzos del siglo xx. Otro hubiera privilegiado a la madre.

Pero el *autor* es solo un nombre propio que se le da a la *mirada*. En esa misma foto, focalizamos también una mirada sociológica y política que expresa la voluntad de mostrar para denunciar un malestar. Se trata de una mirada que le da dignidad a los fotografiados, sin omitir nada de la criticidad de sus condiciones. Al mismo tiempo, en la forma en que los personajes (mamá, hijo, hijas) están dispuestos, en la cercanía y la jerarquía de los cuerpos, reconocemos el modelo familiar del retrato, reproducido miles de veces en los estudios fotográficos y retomado, en buena parte, de las fotos familiares. En lugar de los fondos pintados y de unos objetos de decoración (una columna, unas flores, un juguete en la mano de un niño, un sillón, un caballito de madera) en la estación de Ellis Island tenemos un decorado de maletas de fondo, un bulto en las manos del joven, otra maleta a los pies del grupo familiar. Pero allí están, mirando hacia la cámara, dirigiendo sus cuerpos hacia ella, listos para el disparo.

El ojo y la mirada coinciden con un sujeto, el fotógrafo, pero también con el régimen de la mirada de una época. Es de allí, siempre, de esos dos motores de decisión, que la fotografía se modela. En unos casos, el autor se difumina y pierde protagonismo frente a los estándares culturales e históricos de la representación; a veces sucede más bien lo contrario y el fotógrafo prevalece y renueva los clichés de la mirada colectiva y estandarizada.

Si al mirar fotos no reconocemos una mirada específica es porque probablemente esta se ha naturalizado. No detectamos la construcción del retrato en pose, por ejemplo, porque ha entrado en el automatismo del estar frente a un dispositivo fotográfico. Sin embargo, la naturalización no cancela la mirada, sino que la disimula.

En un famoso texto de 1978, sobre la construcción de la mirada masculina en el cine clásico norteamericano, Laura Mulvey desentrañaba el deseo que a través de un ojo técnico (la cámara, el director de fotografía, el mismo director de la película) ponía en acción toda una sociedad de observadores.

La magia del mejor estilo de Hollywood (y de todo el cine que cuenta, dentro de su esfera de influencia) surgió de manera importante, aunque no exclusiva, de su manipulación hábil y eficaz del placer visual. El cine dominante codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante (Mulvey, 1999, p. 805)².

2 “The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which tell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled

Aunque el director puede llamarse Billy Wilder o Alfred Hitchcock y tener una manera reconocible y única de hacer películas, en su cine vemos puesta en escena, una y otra vez, los parámetros sociales y culturales de una época, esa dimensión discursiva a la que necesariamente habrá que volver.

Qué vemos: una exhibición

La abstracción, la interpretación, la búsqueda de coordenadas de fotos nunca vistas y que ahora se deslizan opacas bajo nuestra mirada, dan cuenta de lo que hacemos frente a una imagen fotográfica. Si no están en un libro o en una exposición, las fotos habitualmente no tienen pies de foto. Pueden tener otras formas de contarnos qué son y de dónde llegan: al mostrarlas, por ejemplo, hablamos o escribimos de ellas, las describimos, identificamos lo que *contienen*, lo revelamos.

Mostramos a alguien una foto, la indicamos con el dedo o la levantamos al alcance de nuestros ojos. Usamos palabras de este tipo:

- Este es el curso 3B del Liceo Cremona; atrás están los más altos, abajo los pequeños, yo soy la tercera desde la izquierda, sentada. La de camisa roja.
- Esta es la vista desde su casa, en dirección oeste, hacia el mar.
- Mira, el lulo se ve así: por fuera... y así por dentro.
- Mira, esta es la última foto que tomó mi abuelo antes de morir, con su cámara Alpa.

Tanto el imperativo como forma verbal (“mira”), como el demostrativo (“este, esta”), subrayan la necesidad de involucrar en la enunciación la situación y el destinatario: acá y ahora te hago ver algo. Las palabras indican la foto, apuntan a ella y, por consiguiente, relacionan quién habla y quién escucha con la misma imagen, sobre la que bajamos la mirada; es allí donde nos encontramos, en el gesto de mirar el detalle indicado. Uso, en este caso, las fotos para aclarar unas palabras (cómo se muestra a la vista un determinado fruto; cómo es un panorama, un momento y una situación particular de la vida) y uso las palabras para aclarar el sentido de las fotos. Creo una conexión entre las unas y las otras; hago que lo visual y lo verbal se necesiten como si fueran extensiones recíprocas en las que cada una solicitara

and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order.”

la precisión y la rapidez enunciativa de la otra. Utilizo esta conexión para asegurar una verdad, aunque, siempre y con la misma determinación, podría mentir. Podría mostrar la foto de *una* moto parqueada por la calle y afirmar que esa es *mi* moto, contar viajes y aventuras y sostener la mentira un tiempo. Mi afirmación acerca de la propiedad del objeto fotografiado solo depende de mis palabras, no de las características de la foto.

Hacer ver algo: también al enviarle por WhatsApp la foto de mi mesa de trabajo a mi hermana escojo la forma más rápida —y quizás precisa— de comunicarle sin usar palabras dónde estoy y qué estoy haciendo, pero en la foto hay necesariamente algo más que esto, hay una evidencia. Al exhibir mi mesa desordenada, mi computador y la taza de café, obligo al otro a que mire, porque se trata de una orden.

No obstante, dar una orden es un acto que tiene que ser llenado de sentido. Te ordeno mirar, pero ¿mirar qué?, ¿mirar hacia dónde? Supongo que en el momento en que alguien se fija en el rectángulo de la imagen, su contenido, su sentido, su intencionalidad se imponen solos, como una evidencia. En los ejemplos nombrados más arriba, esto vale en el caso del *lulo*, (“Mira, el lulo se ve así: por fuera... y así por dentro”), pero no en el caso que le sigue, la última foto de mi abuelo. Al mostrarla, digo —en palabras o con los gestos—: ¡*Mira!* Aunque lo que quiero que el otro vea en la foto es algo que en realidad no es visible: no se trata del panorama contenido en la foto, sino en el hecho de que esta sea la *última*. La indicación (“Mira, esta es...”) le apunta a las circunstancias y al fotógrafo, no a la foto misma.

Se trata de algo similar a lo que John Berger argumentaba en su libro *Mirar* (Berger, 2013, pp. 35-36), al mostrar primero un cuadro de Van Gogh y luego escribir, solo después de una pausa, a vuelta de página, que ese era el último cuadro antes de que el pintor se suicidara: “Es difícil definir exactamente en qué medida estas palabras han cambiado la imagen, pero indudablemente lo han hecho. La imagen es ahora una ilustración de la frase” (p. 36).

El suicidio de Van Gogh no está en su último cuadro, por lo menos como la muerte de mi abuelo no está en su última foto, aunque termine tratando esta como una imagen diagnóstica, como una radiografía. En ella detecto el futuro, como si mostrara la evolución inevitable de los hechos, de una enfermedad.

Una foto solar: lo previsto y lo inesperado

Quisiera reforzar la idea de la opacidad fotográfica, es decir, de la dificultad en reconocer en una foto indicios útiles e interpretarlos de una forma correcta. Observo ahora otra imagen. Me gustaría contar cómo llegué a

ella, porque es como si la hubiera buscado durante mucho tiempo, hasta que apareció, en un libro que no quería comprar. Será todo más claro después de mostrarla y describirla. Por el momento la presento.

Como ya hemos dicho, la imagen sin pie de foto nos da indicios útiles, pero insuficientes para situarla en el tiempo y en el espacio. De igual manera, el sentido de la foto puede quedar suspendido sin indicaciones claras de su origen, de lo que muestra, del por qué ha llegado hasta nuestras manos. Lo mismo pasa en este caso. Observo esta imagen y no sé muy bien qué tengo al frente, aunque veo perfectamente sus detalles. Es una foto en blanco y negro, tomada en un día de sol. Un hombre calvo está asomado a una ventana, los codos apoyados en el alfeizar, la mirada hacia la derecha; otro está sentado en una banca al aire libre, a la izquierda del primer personaje. También es calvo, tiene los brazos ligeramente abiertos, una pierna cruzada sobre la otra y la mirada hacia la izquierda. Parecen estar en un campamento, o quizás en una cárcel, por el uniforme de rayas del hombre sentado. Una cárcel con ventanas abiertas, sin rejas, con espacios amplios. De pronto es un sanatorio: hombres en pijama, obligados a tomar el sol. Quizás sea un domingo, porque los cuerpos parecen relajados en sus posturas y gestos, en sus rostros tranquilos, hasta en su mirada perdida a media distancia. Después pienso: ni en un sanatorio ni en una cárcel hay gran diferencia entre los días de la semana, así deduzco que se trata de un día cualquiera.

Quiero decir algo más: esta foto me gusta por dos razones: por los cuerpos sueltos, el sol, la atmósfera de cotidianidad que transmite la imagen; chocan y contrastan —esto me gusta— con una situación coercitiva que no adivino, pero podría suponer, de detención o encierro. La segunda razón de mi predilección es porque la foto es más que el registro de un instante cualquiera en un lugar cualquiera, sino que es una buena foto; muestra que quien la tomó sabe componer, capturar el instante valioso, dejar jugar las sombras con el sol, las dos figuras simétricas y la cuadrícula de la pared de fondo, creando un contraste entre el realismo de la imagen y cierto grado de abstracción.

En efecto, se trata de una de las fotografías tomadas por Rudolf Cisar en el campo de concentración de Dachau. Cisar era un prisionero checo que por sus ideas políticas había sido detenido y enviado, inicialmente, a Mauthausen y luego a Dachau. Allí trabajaba como enfermero, pero también mantenía contactos con la resistencia, por lo que logró entrar al campo una cámara y algunos rollos fotográficos. De él quedan unas pocas fotos tomadas en la primavera de 1943 en el exterior de la enfermería. Según el testimonio de otro prisionero que sobrevivió al Holocausto, Cisar fue transferido a Praga en 1944 y de allí se perdieron sus rastros (Chéroux, 2001, p. 84).

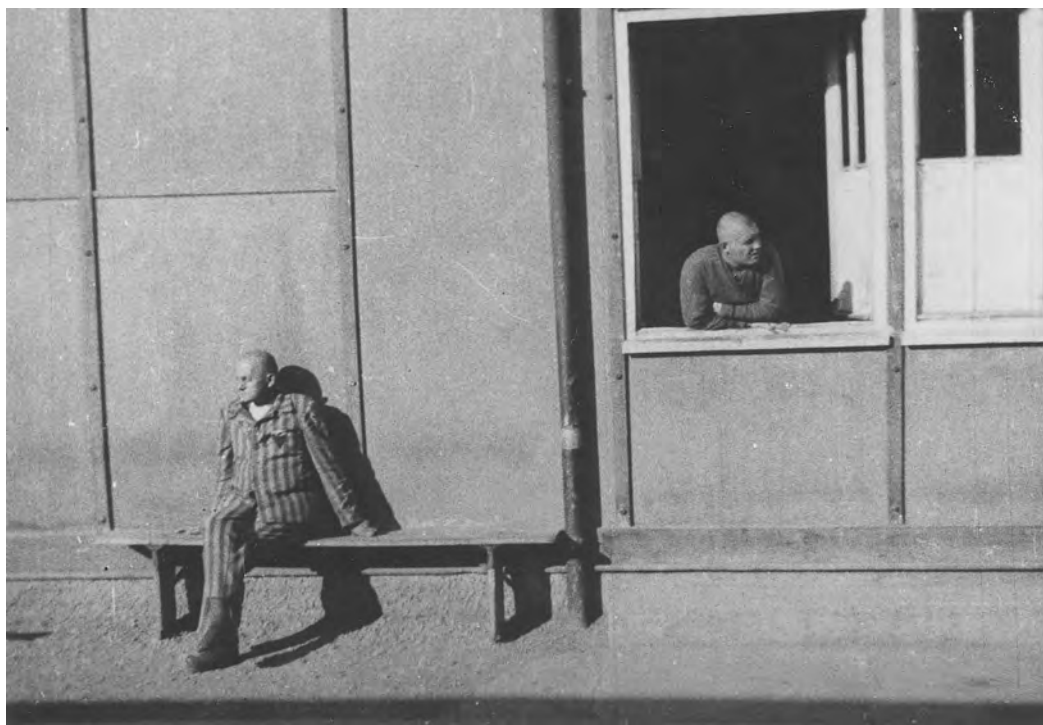


Imagen n.º 3

Al conocer las coordenadas, entiendo mi falta de certeza frente a la foto: es cierto, se trata de prisioneros, pero en la enfermería, una especie de “territorio libre” dentro del infierno. Si he leído a Primo Levi, por ejemplo, conozco el valor inmenso que tienen estos lugares-otros dentro de los campos de concentración: la enfermería, el laboratorio de química, a veces el laboratorio de fotografía. Al mismo tiempo, cualquier elemento, humano o no, dentro de un campo de concentración o de exterminio termina fagocitado y presa del propósito mismo de los campos, es decir, la anulación de grupos humanos. Allí, cualquier “territorio libre” es un plazo de tiempo, una momentánea demora al horror, que es lo que siempre gana.

Ochenta años después, esta foto nos sorprende. Nunca la habíamos visto ni la habíamos pensado posible. Más aún: el solo hecho de considerar la hipótesis de este pie de foto [Rudolf Cisar, *Dachau*, 1943], nos hubiera parecido sacrílego. Lo que resulta atrevido en unir ese pie con esa foto es que no podemos imaginar a estos cuerpos sueltos, ni siquiera este sol, menos la captación de lo cotidiano dentro de un campo de concentración alemán. Lo único que hemos visto de esos lugares ha sido la nieve y la desolación, los cuerpos desnutridos, los cuerpos apilados, las rejas, los rieles, el sufrimiento, las cámaras, los hornos. Los hemos visto en fotos y, repetidamente, en películas. Al punto que al leer o nombrar la *palabra* holocausto, o campos de exterminio, o más específicamente Auschwitz, Dachau o Bergen-Belsen, la imagen que se me forma en la cabeza es justamente una de esas o su combinación.

No solamente lo que sé y he visto de los campos, sino también lo que relaciono con ellos, los valores y los conceptos, no coinciden con lo que esta foto me dice. Y puesto que la historia de los campos tiene que ser contada y mostrada una y otra vez para recordarnos el horror, la persecución y el aniquilamiento, esta imagen me desconcierta, me desplaza y me inquieta: porque no es trágica, sino relajada. No pertenece al imaginario común. Pero es real. Es tan real que me cuestiona, unos fútiles asuntos de la vida cotidiana, de las rutinas en un campo de concentración (Didi-Huberman, 2004).

En su calidad de foto, me aclara que, aunque lo previsible, la naturalización, el sentido común tienen un papel considerable en el momento de enfrentar una foto, siempre tengo que prever, quizás de *imaginar*, que lo menos probable puede tener lugar. Tengo por lo tanto que estar disponible a dejarme sorprender por las imágenes.

Ver lo que sabemos

Ya lo hemos dicho. En una foto, vemos lo que ya conocemos y —viceversa— lo que conocemos está muchas veces relacionado con las fotos, o más en general con las imágenes que hemos visto, que hemos imaginado, que han pasado bajo nuestros ojos. En el primer caso, procedemos por deducción lógica: si vemos una imagen en medio del bosque, no pensamos en una foto tomada en la ciudad. De la misma manera que si vemos a una mujer llorar, tampoco pensamos en una situación o en una persona feliz. La imagen de una mujer feliz, por lo menos, no implica *ciertas* lágrimas. ¿O sí? Si lo creemos, es porque incursionamos en un camino que lleva a una interpretación y a una narración que se irán alejando progresivamente de la situación más factible. La expresión “poco probable” no quiere decir *imposible* y es justamente esta diferencia la que da lugar a las imprecisiones de las que estamos hablando.

Buena parte de lo que sabemos o de lo que tenemos conocimiento no deriva de nuestra experiencia directa, sino de algún tipo de información recibida, tanto verbal como visual. Vemos centenares de imágenes en los noticieros y en Internet, en relación con un determinado hecho, suceso, tema o lugar, y terminamos identificando ese hecho con la suma de esas imágenes. Mientras tanto, nosotros no nos hemos desplazado de nuestro escritorio.

El trabajo de particularizar y de generalizar nos permite sacar alguna visibilidad en las fotos: vemos en ellas lo que ya hemos visto, pero también las usamos para acumular y ampliar nuestros conocimientos. Todo depende de nosotros, del trabajo visual que hagamos en dos direcciones opuestas: ver en las fotos solamente categorías generales y simbolizadas (ver en cualquier foto de una explosión atómica, el hongo de Hiroshima, y solo ese; en cualquier *blonde*, a Marilyn); o detenerse en cada foto como en un hecho único y particular, del que perseguimos coordenadas (preguntándonos dónde sucedió, quién tomó la foto y por qué). El primer camino es perezoso, el segundo dispendioso. Uno reduce el mundo visible (y por lo tanto parte del conocimiento) a pocas situaciones repetibles, el otro está destinado, en la mayoría de los casos, al fracaso, puesto que, entre la imagen visible, su génesis y su historia, hay un camino largo, una distancia pocas veces recuperable. Afortunadamente somos unos perezosos curiosos, lo que nos permite movernos siempre entre un extremo y el otro: en una misma foto, reconocemos lo ya visto y, al mismo tiempo, detectamos cosas nuevas.

No pensamos, por ejemplo, relacionar la foto de Cisar con la tragedia de los campos de concentración nazi porque la vemos desde categorías no solo cognitivas, sino también éticas y políticas. Condenamos el Holocausto y no estamos dispuestos a concederle nada, ni siquiera el sol. Es un punto firme, por el que lucharíamos, y que sin embargo reduce las imágenes —de

los campos, en nuestro caso— a etiquetas: sirven para demostrar nuestra eterna consternación y desconcierto, y terminamos no viendo nada más en ellas. O mejor: no aceptamos que la tragedia tenga el aspecto de un día de sol, de unos cuerpos relajados. Solo identificamos la tragedia con cuerpos sufridos y paisajes hostiles.

Todo lo anterior tiene consecuencias. La foto soleada de Dachau es invisible: no reconocemos nada de lo que muestra, pero tampoco podemos hacerlo. Se trata de una imagen que no ha circulado, que no se ve y que, por lo tanto, casi no existe; al hacerlo, se ha llevado consigo a esos dos prisioneros y al fotógrafo su presente trágico, su destino cruel y el intervalo soleado de ese día cualquiera. Las posibilidades de ver esta foto son mínimas, las posibilidades de verla por azar (por allí) casi nulas. Hay que buscarla, hay que conocerla para encontrarla. No puede estar en los textos escolares, porque si hay que escoger *una* foto de los campos de concentración, hay que mostrar otras cosas y otros climas; pero tampoco está en la red, que funciona en buena parte de manera perezosa.

No obstante, si estamos dispuestos a mirar esta foto, algo interesante sucede: la foto no sirve para *demostrar* —¿qué?, ¿que la gente en los campos estaba tranquila y gozaba del tiempo libre?, por supuesto que no—, sino para tener una mirada panorámica, para espiar el otro lado de la tragedia, un *intento* de normalidad en un lugar que en nada fue normal.

La cuestión se inserta en una problemática más amplia. Ha habido y hay mucha discusión alrededor de si y qué fotos hay que mostrar del Holocausto. La exposición y el catálogo que contienen la foto de Cisar (Chéroux, 2001) produjeron una reacción polémica de la que da cuenta uno de los protagonistas, Georges Didi-Huberman (2004) en su libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Sin entrar en la discusión, quizás por lo menos valga la pena anotar que sobre todo hoy, ochenta años después de que Cisar tomó su foto, cuando los sobrevivientes de los campos nazi son cada vez menos, el valor de la memoria indirecta, y por lo tanto también fotográfica, se hace determinante. Considero, sin embargo (y mi posición puede ser obviamente discutida y rechazada), que no es suficiente mostrar imágenes horribles para demostrar horror o imágenes de muerte para recordar las masacres. Deberíamos aprender a ver el horror y el crimen también en una foto soleada y en un momento de *descanso*. El mal, como nos ha enseñado Hannah Arendt (1999), se anida y esconde en la aparente inocencia de los ritmos cotidianos, en el respeto de las reglas y en la normalidad. Por otro lado, una película como *La zona de interés* (Glazer, 2023, adaptación de la novela homónima de Martin Amis) demuestra cuánto unas imágenes pacíficas, unos espacios y jardines apacibles —situados al otro lado del muro de un campo de concentración— pueden significar el horror, sin tener que

mostrarlo. El trabajo que siempre tenemos que hacer consiste en crear relaciones entre los dos lados del muro.

Una foto cenital

A veces, ni siquiera el hecho de tener las coordenadas de una foto puede ser una condición suficiente para ver lo que se nos muestra. En su película-en-sayo *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988), el director alemán Harun Farocki usa un ejemplo que puede ser muy esclarecedor. Muestra una foto aérea tomada el 4 de abril de 1944 por los aliados y demuestra hasta qué punto el contenido de una foto puede ser opaco e invisible.

Unos aviones norteamericanos partieron de Foggia, en Italia, en dirección a los blancos enemigos en Silesia: fábricas para la producción de combustible de carbón (hidrogenación de gasolina) y para la producción de buna (caucho sintético). Durante el vuelo sobre las instalaciones aún en construcción de la empresa I. G. Farben, un piloto disparó su aparato fotográfico y realizó una serie de veintidós imágenes. Tres de ellas también incluyeron el “campo principal” que se encontraba en las inmediaciones de la planta industrial. Estas imágenes fueron enviadas junto con otras a Medmenham, en Inglaterra, donde funcionaba la oficina de análisis de imágenes aéreas. Los analistas identificaron en las reproducciones las plantas industriales, registraron en el acta el estado de las obras y el grado de destrucción, realizaron estimaciones sobre la capacidad productiva de las fábricas de buna, pero no mencionaron la existencia del campo de concentración (Farocki, 2013, pp. 180-181)³.

Ahora bien, en abril de 1944, ni el fotógrafo ni los analistas de las imágenes tomadas se dieron cuenta de lo que la foto mostraba: un campo de exterminio nazi en actividad. Solo detectaron unas coordenadas y un conjunto industrial, sobre el cual en ese mismo año se desengancharon numerosas bombas. Fueron dos empleados de la CIA, en 1977, los que volvieron a mirar esas imágenes y en ellas reconocieron el campo, además que sus diferentes secciones. Fue en ese momento que en la foto se señalaron las palabras que identificaban espacios y funciones del campo. Como dice Farocki (1988) en su película y como lo escribe en su libro (2013), los encargados del

3 La cita no es tomada de la película, sino de un artículo publicado previamente, en 1988, recopilado en el libro *Desconfiar de las imágenes* (Farocki, 2013).

reconocimiento aéreo de 1944 “no tenían la tarea de buscar los campos y, por eso, no los encontraron” (Farocki, 2013, p. 181).

Nuestro desconocimiento del origen y de las coordenadas de una foto no nos permiten reconocer en ella lo que en efecto reproduce. Nuestra lectura solo buscará interesarse en otros detalles o en la genericidad de la imagen. Pero en este caso, ni las coordenadas ni la ocupación tan organizada del suelo fueron suficientes para que se viera lo que la imagen contenía. El ejemplo nos invita a preguntarnos cuál es nuestra misión y nuestra voluntad al ver una foto, nuestra “tarea”, como dice Farocki. Si efectivamente esta pregunta nos permite ver o no ver elementos de la imagen, situarla o entenderla de una u otra forma, entonces parece claro, una vez más, que lo que veo en una foto tiene que hacer cuentas con lo que no está en ella y que se relaciona, en cambio, con nuestros conocimientos, nuestras intenciones, nuestra voluntad de ver y buscar —lo que llamamos nuestra *misión*—.

Lo anterior nos permite afirmar que pocas veces se encuentra lo que no se busca, pero tampoco lo que no se quiere buscar. La trágica evidencia de las fotos cenitales de Auschwitz-Birkenau parece mostrar un error táctico y hasta político en no querer encontrar pruebas de los campos. Lo que se sabía no tenía imagen y al no tener imagen parecía no existir. “Para cambiar la historia [...] hubiera sido necesario saber ver y querer ver”, como sugiere a propósito de estas mismas fotos Clément Chéroux (2001, pp. 98 y 99). Pero nada de lo que allí se mostraba hacía parte ni del imaginario ni de lo imaginable.

Por lo tanto, cuando los soviéticos y los aliados entraron a los campos alemanes en 1945 y desplegaron sus aparatos fotográficos y filmicos, el choque visual resultó impresionante e incontrolable, como escribe años después no solamente Susan Sontag: “El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica, en julio de 1945” (Sontag, 2006, p. 37), sino también Elsa Morante en su novela *La storia*: “Nunca será posible saber qué pudo entender el pobre analfabeto Useppe de esas fotos sin sentido. Al volver a la casa poco después, Ida lo encontró mientras las miraba fijamente, todas juntas, como si fueran una sola imagen” (1974, p. 373)⁴.

El golpe provocado por las imágenes explícitas de los campos no se debe solamente a la crudeza del contenido, sino al desconcierto frente a algo

4 “Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Useppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso. Rientrando, pochi secondi appresso, Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero una immagine sola.”

nunca visto en fotografía, “los sobrevivientes y las huellas que indicaban la muerte de millones de personas. Las imágenes más impactantes fueron las de las pilas de zapatos, los anteojos, las prótesis dentales y las montañas de pelo. Quizás deban existir imágenes, fotografías, reproducciones de lo real a la distancia, para que lo unimaginable pueda [grabarse en la memoria]” (Farocki, 2013, p. 187). A ese punto, las imágenes cenitales tomadas por los aliados adquieren otro sentido. Lo increíble está allí, bajo nuestra vista, como si de un momento a otro se hubiese materializado. Lo que antes era quizás un conjunto industrial, ahora es un campo de concentración, solo depende de cómo miremos esas imágenes. Al hacerlo, se da algo similar a lo que sucede frente a los ejemplos de percepción multiestable usados en la teoría de la Gestalt: ¿vemos un jarrón o dos perfiles?, ¿un pato o un conejo?, ¿a una mujer anciana o a una joven? Con la diferencia que al ver la *otra* figura experimentamos un choque y una *epifanía negativa*. Así, en el momento en que nos damos cuenta de que lo inicialmente percibido no es lo único posible, nuestras certezas, nuestra confianza en nuestro sentido más amado, la vista, vacila.

El ejemplo usado por Farocki nos alerta frente a la creencia según la cual las fotos panorámicas y cenitales serían más objetivas y realistas que aquellas tomadas desde distancias reducidas. Como acabamos de constatar, existe el riesgo de que las fotos, al alejarse de su objeto, pierdan pregnancia y, para el observador, interés. No entendemos qué tenemos que mirar en ellas. Los dos analistas de la CIA, o más exactamente de su dependencia NIPC (Centro Nacional de Interpretación Fotográfica), que a finales de los años setenta del siglo pasado volvieron a *mirar* las fotos aéreas sobre Silesia, lo hicieron buscando intencionalmente indicios de Auschwitz. Y al encontrarlas, las ampliaron para detectar esos detalles que una foto aérea no parecería poder proporcionar. Al saber qué buscar, los dos analistas concentraron su mirada hasta lograr ver los trenes, los camiones con Zyklon-B, la nieve acumulada en los techos de las barracas desocupadas y la nieve derretida en las barracas ocupadas (Brugioni y Poirier, 1979).

Tener imágenes del horror y observarlas es complejo: se sitúa entre la necesidad de documentar y el fastidio de ver, posiciones regidas ambas por un sentido ético, aunque opuesto. Por un lado, hay que ver, mostrar, exhibir; por el otro, nos sentimos culpables por lo que miramos y, por ende, apartamos la mirada; no hay conciliación entre los dos extremos, al punto que la discusión en torno a este tema se vuelve a animar cada vez que se cita. Podemos quizás entender algo de esa duplicidad sin volver al debate acerca de las fotos de los campos, sino indirectamente a través de un breve, pero intenso testimonio de Olga Lengyel, a su llegada a Auschwitz:

Algunos de los que estaban a mi lado intentaban desesperadamente conservar sus papeles, algunos el libro de oraciones, o unas fotos. Pero los guardias tenían vista aguda como águilas. Lanzaban golpes durísimos con sus garrotes, o jalaban el pelo a las mujeres, tanto que las pobres gritaban y se echaban al piso. “¡Ya no necesitáis documentos, ni fotografías!”, repetían riéndose con sarcasmo. Me puse en fila, completamente desnuda, mi vergüenza le ganaba al terror. A mis pies estaban los vestidos y encima las fotos de mi familia. Di una última mirada a los rostros queridos; mis padres, mi marido y mis hijos parecían sonreírme [...] me agaché y dejé deslizar esas imágenes queridas en la chaqueta arrugada y botada en el piso. Mi familia no tenía que asistir a mi vergonzosa degradación (Chéroux, 2001, p. 23)⁵.

Quizás deberían entender ese gesto con el que Olga esconde lo más precioso; las fotos siguen existiendo, pero no se ven, no se pueden ver y ellas mismas no pueden ver el horror. No se trata de exhibir o destruir, sino de conocer el momento en que las fotos pueden estar a la vista y el momento en el que tienen que quedar protegidas entre los pliegues de una prenda.

Aguzar la mirada

En la película *Blade Runner* de 1982, la historia empieza a complicarse en el momento en que el protagonista, Rick Deckard, se detiene a observar una de las fotos que el replicante León guardaba en su cuarto de hotel. Deckard busca en ella algo que, inicialmente, o a primera vista, se le había escapado. En ese 2019 imaginario, es suficiente meter una imagen en el computador para que este la amplíe y se mueva en ella hasta descubrir unas escamas en la tina y la presencia de una mujer. Lo extraordinario de ese 2019 futuro es que el computador no solamente lee y navega por la imagen, sino que puede

5 “Alcuni dei miei vicini tentavano disperatamente di conservare le proprie carte—alcuni il libro di preghiere, o le fotografie. Ma le guardie avevano la vista acuta come aquile. Sferravano colpi micidiali con i loro randelli ferrati, o tiravano i capelli alle donne così forte che le poverette urlavano e cadevano a terra. ‘Non avrete più bisogno di documenti né di fotografie!’ Ripetevano ghignanti. Mi sono messa in fila, completamente nuda, la mia vergogna sovrastata dal terrore. Ai miei piedi giacevano i vestiti e sopra, le foto della mia famiglia. Ho dato un ultimo sguardo ai volti cari; i miei genitori, mio marito e i miei figli sembravano sorridermi [...] mi sono chinata e ho fatto scivolare quelle immagini care nella giacca stropicciata che giaceva a terra. La mia famiglia non doveva assistere al mio vergognoso degrado.”

introducirse en ella. No obstante, la fotografía revela algo importante solo en el momento en que el observador se atreve a aguzar la mirada. Con medios usados a comienzo del siglo XXI —una cámara fotográfica análoga y un computador—, algo parecido le sucede a Mikael Blomkvist y Lisbeth Salander en las películas de las que son protagonistas (Arden, 2009; Fincher, 2011) y, por supuesto, en la novela original de Stieg Larsson (2005, traducida como *Los hombres que no amaban a las mujeres*). En cualquiera de sus versiones, entre fotos de periódicos y álbumes familiares, parece que todo el drama y su posible desvelamiento están allí, bajo la mirada de quien se atreva a mirar con atención las imágenes que siempre han estado al alcance de todos.

—Éstas son las fotografías de aquel día. La primera se hizo en Hedestad durante el desfile del Día del Niño. La sacó el mismo fotógrafo aproximadamente a las 13:15, y en ésta sí que se ve a Harriet.

”La foto estaba hecha desde la segunda planta del interior de una casa y mostraba una calle por donde el desfile —carrozas con payasos y chicas en bañador— acababa de pasar. En la acera se apretujaban los espectadores. Henrik Vanger señaló a una persona de entre la multitud.

—Ésa es Harriet. Faltan aproximadamente dos horas para que desaparezca y está en la ciudad con unas compañeras de clase. Es la última imagen que tenemos de ella (Larsson, 2005, p. 133).

En las fotos está parte de la solución del misterio, solo se necesita mirar mejor. No hicieron otra cosa los agentes de la CIA que con treinta y cinco años de retraso miraron las fotos aéreas de Auschwitz en plena función. Por irreverente que sea la comparación, la cuestión es la misma.

No solamente encontramos fotos en las películas que implican algún tipo de pesquisa, sino que aparentemente la presencia de fotos en una película le da inmediatamente un carácter investigativo. Pensemos en un clásico como *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), donde un fotógrafo obligado a quedarse en su apartamento con una pierna enyesada termina descubriendo un crimen en el patio trasero: no toma fotos, pero usa su cámara para ver mejor y más intensamente. En *Blow up* (Antonioni, 1966), la toma de una foto y su ampliación se transforma en una búsqueda inquietante alrededor de un crimen imaginado y quizás imaginario. A diferencia de los oficiales de la CIA, que las amplían hasta ver más y mejor, el protagonista de *Blow up* al ampliar las suyas solo tiene la *ilusión* de ver mejor, hasta llegar al punto en que la cercanía termina confundiendo realidad y ficción.

Los ejemplos están acomunados por la creencia de que en las imágenes fotográficas queda grabado algo distinto de lo que intencionalmente se quiso

fotografiar y que la superficie de la foto nos devuelve. Sugieren que hay que mirarla más tiempo, más de cerca, más a fondo, como si fueran un terreno arqueológico del que siempre puede aparecer una pieza valiosa. Permiten pensar que toda foto, hasta el más banal retrato para documento, puede potencialmente encerrar alguna información inesperada.

Antes de proceder, entonces, volvamos a la foto africana y a la interpretación n.º 3 que hicimos de ella: “Camino entre Etiopía y Somalia, abril de 1891; en la camilla llevada al hombro por los dos hombres yace enfermo el poeta francés Arthur Rimbaud”. Si yo fuera escritora, más que si fuera directora de cine, intentaría escribir una novela o por lo menos un cuento en torno a esa foto y a partir de esa interpretación. Y aunque no hay ninguna posibilidad real de que Rimbaud esté en la foto, podría construir las condiciones históricas, geográficas y, por supuesto, narrativas para que eso fuera creíble. Me parecería maravilloso no solamente tener la ocasión de escribir un relato sobre uno de los más grandes poetas del siglo XIX, sino que jugaría con la ilusión de regalarle al mundo una foto *hasta el momento desconocida* de él. Poco importa si el cuerpo no se ve. Sin medios tecnológicos sofisticados, como los que usa la ciencia ficción de *Blade Runner* (Scott, 1982), podría de todas maneras insinuarme con la escritura bajo las cobijas que cubren la camilla y convencer a los lectores de que un eslabón perdido de la historia literaria haya sido recuperado, un testimonio hasta ese momento invisible.

La foto como objeto de búsqueda

Encontré la foto de Cisar, ya lo dije, como si la hubiese buscado durante tiempo. En efecto, cuando leí *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (George Didi-Huberman, 2004), descubrí que el mundo de los campos nazi durante su funcionamiento, desde 1939 hasta 1945, había sido representado y registrado en una gran cantidad de fotos y dibujos, y que no era —como uno podría creer— un mundo sin imágenes. Lo único proveniente de un campo en actividad que conocía en ese momento eran los dibujos que Aldo Carpi había realizado durante su propia reclusión y que están publicados en el *Diario di Gusen* (1971)⁶.

El libro de Didi-Huberman analiza las “cuatro fotos arrancadas al infierno” tomadas por Alex, un detenido miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz. Pero este libro es, en especial, sobre la defensa del ejercicio

6 El libro contiene setenta y un dibujos, buena parte de los cuales fueron realizados por el artista Aldo Carpi (1886-1973) durante su detención en Mauthausen y sucesivamente en Gusen I.

de mirar, imaginar y conocer que se impone, justamente, frente al horror: “Para saber hay que imaginarse” (2004, p. 17). La primera parte del libro de Didi-Huberman está incluida en el catálogo de la exposición *Memoria de los campos* (Chéroux, 2001). Navegué muchas veces por Internet buscando información y alguna foto de la exposición, pero lo que lograba encontrar siempre era parcial. Quizás, lo más conocido y reproducido siguen siendo las fotos de identificación que el prisionero Wilhelm Brasse tomó a miles de deportados en Auschwitz: retrato frontal, de perfil, de tres cuartos de viejos y jóvenes, hombres y mujeres.

Un día, casualmente, me tropecé en una librería con la edición italiana de *Mémoire des champs* [Memoria de los campos]. Era como encontrar a un pariente que nunca se ha visto en persona, pero cuya existencia es conocida por los muchos detalles contados por terceros. Abrí el catálogo, lo ojeé, pero al final lo cerré y lo dejé en la estantería. Me parecía algo inmoral comprar un libro que contenía tantas imágenes de esa historia de horror y no sabía si lo que me movía era el interés científico o más bien alguna forma de obsesión. La fotografía no puede separarse de cuestiones éticas, independientemente de las decisiones que tomemos al respecto y ese libro estaba lleno de imágenes que tocaban ese tema: la mayoría de los retratados no había sobrevivido al Holocausto. En un primer momento, decidí no comprar el libro y salir a la calle, pero no me fui muy lejos. No podía dejar allí lo que había deseado ver durante tanto tiempo, que recogía lo más significativo sobre la *imagen* de los campos y que, en efecto, me reveló un tesoro de información. No obstante, lo más relevante era que el libro no contenía solamente lo que me imaginaba encontrar en él, sino también algunas fotos extraordinarias e inesperadas, como las de Cisar, que cambiaron mi mirada para siempre y que, en particular, me aclararon que una foto no puede decirlo todo y si pensamos que lo hace, es porque está ocultando lo demás. Una foto es siempre y solo un fragmento: el fragmento de una mirada, no un fragmento de la realidad. Nunca una imagen fotográfica puede darnos una visión completa, precisa y satisfactoria de una situación, una persona, un paisaje, si acaso constituye una parte de un rompecabezas que nunca será completo, aunque sí, cada vez más complejo. Esto vale para cualquiera de las fotos de los campos: tanto las de Cisar de 1944 como las de Bourke-White de 1945.

En su libro, Didi-Huberman (2004) insiste en la no-totalidad de la imagen (fotográfica), lo que implica, entre otras cosas, la necesidad de una mirada plural.

Por tanto, la imagen no es *ni todo* [...] *ni nada* [...]. Si la imagen fuera “toda”, habría que concluir sin dudas de que no existen imágenes de la Shoah. Pero es precisamente porque *la imagen no es toda* por lo que

merece la pena señalar lo siguiente: existen imágenes de la Shoah que, aunque no cuentan la totalidad —y mucho menos “la totalidad”— de la Shoah, merecen no obstante ser miradas e interrogadas como hechos precisos y como testimonios de esta trágica historia (p. 89).

Y unas páginas después:

Los gestos humanos fotografiados en agosto de 1944 por el *Sonderkommando* en plena actividad, ocupado en su inhumano trabajo de muerte, estos gestos no son ciertamente la imagen “completa” del exterminio. La imagen completa de la Shoah, en esto estamos de acuerdo, no existe; pero no porque la Shoah sea inimaginable en principio. Si acaso, es porque la imagen siempre se caracteriza por el hecho de que no es el todo. Y no es porque la imagen nos dé un *relámpago* —como habría dicho Benjamin— en lugar de la sustancia, no es por ello por lo que debe ser excluida de la pobre caja de herramientas que tenemos para tratar la terrible historia de la que hablamos (p. 109).

Podría afirmar que busqué fotos de los campos de concentración que me mostraran algo que no fuera previsible. Así que frente a las fotos de Cisar en las páginas 84 y 85 (Chéroux, 2001) sentí que por fin las había encontrado.

Al lado de la conciencia de la parcialidad fotográfica, el libro me permitía entender que una especie de panorámica solo es posible si se juntan fotos distintas y nunca del todo coincidentes: es la colección de imágenes la que empieza a dar cuenta de miradas plurales, que se superponen o que chocan, lo más cercano a una mirada compleja, plural, que se rehúsa a fusionarse en una totalidad. Esto recuerda la película *200 000 fantasmas* (Périot, 2007) que en diez minutos reconstruye una historia *panorámica* de la bomba de Hiroshima, sobreponiendo una tras otras una serie amplísima de imágenes de origen distinto, cuyo centro está ocupado por la famosa cúpula del Memorial de la Paz, hasta 1945 sede de la prefectura de la ciudad. La película construye una sucesión cronológica, no solo del edificio, no solo de la ciudad, sino de las imágenes de ese ícono.

The dark side of the moon

Cuando hablamos de fotografía y totalidad tocamos un tema importante en la revisión de las imágenes, el que tiene que ver con las *fotos icónicas*. El término, que en sí puede parecer redundante —algo así como las *fotos que son imágenes*—, se refiere más bien al sentido de unicidad y hasta sacralidad

implícito en el ícono, esa imagen que no es cualquiera, sino la que sintetiza y simboliza lo que representa. En el cristianismo, específicamente el ortodoxo, un ícono es la imagen verdadera de la divinidad, mucho más que su simple representación. En la circulación moderna de las imágenes, lo sagrado se pierde, pero no la unicidad (Goldberg, 1991): el primer plano que Alberto Korda le tomó al Che Guevara en 1960; las Torres Gemelas en llamas el 11 de septiembre del 2001; Marilyn Monroe con la falda que se levanta en *The seven year itch* (Wilder, 1954). Incluso, en Colombia, la foto de los tanques de guerra que entran al Palacio de Justicia (7 de noviembre de 1985); en Italia, la del cuerpo de Aldo Moro en el baúl de un Renault 4 rojo (9 de mayo de 1978); en Francia, la de la fila de ataúdes con los comuneros (París, mayo de 1871). Se trata de fotos que han circulado mucho y que son tan conocidas que no necesitan pies de foto. Una comunidad consistente, que puede ser nacional o generacional, las reconoce, las intercambia y hasta las apropia todas las veces que reproduce la imagen del Che en una camiseta o la pinta en un mural callejero. Cuidado: no se trata solamente del personaje o del acontecimiento icónico, sino de su *imagen* estándar, canónica, oficial o reconocida. No es cualquier foto de Marilyn, sino algunas de ellas. Si nos devolvemos a la discusión en torno al contenido de una imagen, que nos ocupó hace unas páginas, al ver una foto icónica no necesitamos del pie de foto, sabemos qué muestra y sabemos también qué valor conceptual, abstracto, darle. En la vida social, los íconos catalizan valores ideológicos y culturales; en este sentido, desempeñan un papel fundamental de identificación. La imagen de cuatro tipos de perfil, llamados The Beatles, cruzando descalzos por las cebras de Abbey Road es parte de los sentidos compartidos por millones de personas.

Sin embargo, las fotos icónicas, o mejor su hiper-simbolización y unicidad, esconden algo: no solamente que su universalidad está en realidad delimitada en el tiempo y en el espacio, sino que al ver siempre la misma cara iluminada de la luna terminamos desconociendo y negando la cara que queda en la oscuridad. La metáfora de la luna hace explícitamente referencia al título de un famoso álbum de Pink Floyd (*The dark side of the moon*), álbum icónico, sin duda, como icónica es la *imagen* de su carátula, un prisma que refracta un rayo de luz. Cada foto icónica tiene su lado oscuro, conformado por todas las fotos de ese mismo sujeto que *no* se han vuelto famosas, no se han transformado en mercancía cultural. Basta pensar en la foto del cadáver de Marilyn, la del interior del Palacio de Justicia bogotano (inclusive si existen algunas fotos importantes, pero no tan famosas, de Viki Ospina), las del Pentágono el 11 de septiembre, son todas imágenes que existen, pero no han circulado al punto de desplazar el ícono. Podrían permitir una visión plural, que como sabemos siempre es necesaria, pero que queda anulada, quemada, por la luz que irradia de las imágenes icónicas.

La reflexión propiciada en torno a los íconos es justamente la de pensar en las *otras* imágenes, sacarlas a la luz, usarlas, circularlas, yuxtaponerlas. Puede ser que a su vez estas adquieran hegemonía, puesto que el significado, el valor y la iconicidad son históricos, contextuales, pero lo que importa es el movimiento que empieza a matizar y complejizar la relación demasiado rígida que se establece entre una imagen y su significado, o entre un objeto —persona o acontecimiento— y su valor.

Para anticipar algo que nos ocupará más adelante, lo que muestran las imágenes icónicas es el imperio del discurso sobre la complejidad de la representación. Y la complejidad es dada no por sustitución de una imagen por otra, sino por ponerlas juntas, una al lado de la otra. Volvamos a mirar la foto citada de Marilyn (Wilder, 1974), o inclusive otra, por ejemplo, el retrato publicitario de la película *Niagara* (Hathaway, 1953) que Andy Warhol usó para su serie de ícono pop. Allí se solidifica el mito de la belleza producida y consumida, del fetiche mercantil y del deseo. Allí está la sonrisa que encarna la satisfacción (de quien mira, más que de la mujer mirada), esa mezcla entre belleza y bienestar, que es el sello de una época. Pongamos ahora al lado de estas fotos estéticamente impecables las fotos del cuerpo sin vida de Marilyn. Son fotos de mala calidad, en blanco y negro, de un periodismo nocturno y sensacionalista; en una se ve la cabeza y los hombros en la cama, entre cubiertos por una sábana; en otra, la camilla que saca el cuerpo de Marilyn de su apartamento. El efecto que produce la comparación relativiza el ícono y la imagen de la actriz, como si el sentido *complejo* apareciera por un instante. La luminosidad de la luna no era sino apariencia, en la sombra Marilyn era mortal al punto de suicidarse para demostrarlo. Cuidado: no hay imagen verdadera, no es cierto que Marilyn fuera solo la mujer sin maquillaje y despeinada que encontraron sin vida el 5 de agosto de 1962 en su villa de Los Ángeles, pero al poner esas fotos juntas algo se resquebraja y aparece, y es el asomarse de una representación diferente lo que nos parece interesante.

Rehusar ver⁷

Una cosa es no saber qué mirar en una foto: describo la foto africana, me paseo con la vista por ella, retengo en la memoria sus detalles, pero sigo preguntándome qué será lo que quiere mostrarme o su fotógrafo por medio

7 Agradezco a Alejandra Bottinelli Wolleter, de la Universidad de Chile, por haberme hecho conocer las fotos de la expedición de Julius Popper. A ella también debo el descubrimiento del libro de Galo Ghigliotto (2019), del que hablaré más adelante.

de ella. Otra cosa distinta es buscar algo en una foto (las instalaciones en la Alemania nazi, por ejemplo) y olvidar lo demás, como si existiera y fuera visible exclusivamente un fragmento, un aspecto o una capa de la imagen. Pero hay una tercera opción que quisiera considerar y que pone en escena una especie de resistencia por parte del espectador a ver lo que la foto muestra con toda evidencia.

El ejemplo que nos ayuda a entender esto es una vieja foto en blanco y negro (véase la imagen n.º 4). En ella, cuatro hombres uniformados, armados de pistolas y fusiles miran y apuntan hacia algo que está fuera del marco, hacia la derecha. No miran hacia el fotógrafo, no parecen ponerse en pose. Están en un terreno desolado, con pasto abultado, unos palos clavados en el terreno semicubiertos con hierba. A los pies de uno de los cazadores —llamémoslos así— en el terreno, un cuerpo poco identificable, blanco. Proyecto la foto en el salón de clase y según mi costumbre inicialmente no doy las coordenadas. Más bien pregunto a los presentes qué ven. Los estudiantes miran perplejos, definitivamente no saben qué nombre darle a la *cosa* blanca en el pasto. Al reconocer la escena como una de cacería, hay quien afirma que el cuerpo en el centro es un venado. No todos están convencidos, alguien sugiere que es una sábana. Otro insinúa que el del centro es un cuerpo humano, pero los demás no están convencidos. Él insiste diciendo que no solamente es un cuerpo humano, sino que está desnudo y es un hombre. A estas palabras, los demás alargan visiblemente la cabeza para observar más de cerca la desnudez y la masculinidad, pero siguen afirmando que no. El estudiante, para convencer a los compañeros, dice que hasta ve una axila. Silencio.

Paso a la siguiente diapositiva, donde la misma foto está acompañada por una breve leyenda: “Julio Popper en una de sus incursiones. A sus pies, yace un ona muerto. 1886”⁸. En efecto, se trata de una de las ochenta y cuatro fotos que forman parte del álbum de la expedición en Tierra del Fuego (Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, s. f.) que el buscador de oro y explorador Julius Popper hizo y durante la cual él y sus mercenarios mataron a varios indios selk’nam (u onas). Uno de ellos es el que yace a sus pies, en el suelo, en la foto en cuestión. La leyenda original de una de las fotos de esta serie, así como aparece en el álbum, es más sintética y simbólica de la que propusimos acá y dice: “Un atleta fueguino”, haciendo referencia, más que a la escena de cacería, al propio cuerpo en el piso.

8 Es el pie de foto que se encuentra en Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Popper.

Es decir, el autor de la foto, y el mismo Popper en cuanto autor del álbum, centra la atención no en la escena, sino en el cuerpo, en esa mancha blanca indefinible.

Al mismo tiempo, si la mancha es indefinible, no lo es por su ilegibilidad: allí está el cuerpo masculino desnudo, el sexo, la axila, los brazos abiertos y, quizás, al detenernos más, el arco y la flecha que la víctima aferraba con sus manos en el momento en que fue abatido. A pesar de todo, eso es bastante claro, como también que no se trata de una sábana ni de un venado.

¿Por qué negarlo, entonces, por qué no verlo, por qué tantas dudas? Además de la diferencia que existe entre observar una foto proyectada en un salón de clase, lejana, y verla impresa en un libro al que nos podemos acercar, hay una cuestión más importante para explicar la invisibilidad. La cuestión es simple y depende de que nos cueste reconocer esa verdad. Hemos visto muchas imágenes de cadáveres en el suelo, víctimas de una u otra guerra, pero lo que acá nos asusta es la despreocupación de los cuatro hombres armados. Miran hacia otro lado, tratando este cuerpo como una presa de cacería, no como al cadáver de un hombre, ni siquiera al del enemigo abatido. Pero esto todavía no lo es todo. Sospechamos que el cuerpo no solamente esté muerto, sino que haya sido asesinado por esos mismos cazadores. Si pronunciamos la palabra “hombre” para nombrar lo que vemos, quizás, nos sentimos corresponsables de ese crimen. Al nombrar, admitimos que eso puede haber sucedido y al admitirlo terminamos nosotros mismos haciendo parte de su existencia. Nos callamos, en la esperanza de que el horror no se materialice, ni se vea que la mancha es en efecto algo, que la palabra “ona” del pie de foto haga referencia a alguna cosa presente en la imagen, cualquier cosa menos que a *algo* humano. Es por todas estas cuestiones que es importante pronunciar las palabras frente a esta foto, para materializar el drama que la imagen deja ver.

En la segunda foto tomada del álbum de Popper (véase la imagen n.º 5), desde otro ángulo, el cuerpo del indígena es todavía más visible: su posición parece casual, como si estuviera allí independientemente de los dos hombres en segundo plano. Aunque esté en la foto, ese tronco no justifica su propia presencia. La pregunta en este caso no es tanto “*qué* es lo que está allí”, sino “*qué* hace allí ese cuerpo”.

En las dos fotos, tanto los expedicionarios como el cuerpo están posando, no porque miren hacia la cámara, por supuesto, sino porque justamente al no mirar hacia ella y al parecer capturados con aparente casualidad, muestran una cuidadosa puesta en escena.



Imágenes n.º 4 y n.º 5

Cuesta entender cómo el fotógrafo creyó que fuera interesante o significativo hacer este encuadre y este contraste, al punto que quien mira —nosotros— creemos, por un momento, estar frente a un montaje, un *collage*, una sobreposición, no ante una foto original.

Los dos ejemplos nos ayudan a entender que no es fácil ver y reconocer lo que está en las fotos. En unas ocasiones, hasta lo evidente se vuelve confuso. Y no es extraño que estas imágenes del álbum de Popper hayan producido y sigan produciendo comentarios encontrados: quien tilda a Popper de genocida de los selk'nam o quien minimiza el acontecimiento a un inevitable enfrentamiento durante la expedición. Las dos posiciones repiten la actitud frente a la foto: ver y nombrar o ver y callar.

Lo que en todo caso podemos hacer es leer las imágenes y observar cómo —en ellas— el cuerpo del indígena, definido como *salvaje* por Julius Popper, es mostrado como una cosa, un elemento que hace parte del paisaje. Sea lo que sea, no tiene dignidad humana. Esa discriminación, que en las imágenes corresponde a una negación, produce asombro y rechazo. El cuerpo desnudo en el pasto es ofensivo, pero de igual manera o más lo es el cuerpo borrado de la mujer selk'nam en otra de las fotos del álbum, la que tiene el título de “Toldo fueguino”. Ella está en el centro, adelante del toldo, pero la mirada del fotógrafo la atraviesa, la desaparece, la vuelve transparente. Como señala el título, el objeto de la mirada es el toldo, que destaca como artefacto antropológico, borrando al ser que lo construye y lo habita. En este caso también nos preguntamos por un momento si se trata de un montaje, puesto que el cuerpo femenino sentado en el centro parece pertenecer a otro sistema, a otra realidad, como si fuera un fantasma.

Los tres casos muestran la debilidad de la evidencia fotográfica, esa categoría que ha acompañado la fotografía desde su nacimiento y que la ha transformado en el instrumento por excelencia de la prueba policiaca, científica y periodística. Lejos de negar su valor, queremos acá reajustarlo, en la medida en que está siempre al servicio de una actitud, una creencia o un posicionamiento previos.

Los ojos del espectador

Es enorme la distancia que separa mi álbum familiar de un conjunto de fotos tomadas por personas que nunca he conocido ni voy a conocer. Lo que veo en el primero tiene relación con afectos y memorias cercanas, mientras que en las segundas están depositados hechos y lugares que alguien ajeno vio por mí. Objetos emocionales las primeras, objetos documentales las segundas (Berger, 2013, pp. 55-67).

No obstante, si no nos fijamos tanto en esas fotos como en categorías materiales —la foto y quien la tomó—, sino a partir de nuestra mirada sobre ellas, inclusive de nuestra *lectura* de ellas, entonces nos daremos cuenta de que es imposible definir la línea que separa una actitud de la otra, unos objetos de otros. Podemos hacer un análisis muy *subjetivo* de la foto de Cisar, en los términos ya señalados, así como podemos volver a mirar la foto de nuestra clase del tercer año del liceo *con distancia*, no recordando necesariamente a cada uno de esos viejos compañeros, sino observando el carácter institucional de la imagen, así como queda definido en la disposición de los estudiantes y de la profesora, o fijándonos en el paso del tiempo y de las modas, por los vestidos, los peinados y las actitudes.

Frente a una foto recordamos e imaginamos; ejercemos un conocimiento enciclopédico y un razonamiento lógico, activamos nuestra memoria, los relatos familiares, los afectos. Actuamos más de una manera que de otra, pero finalmente ponemos todo en juego en el intento de dar sentido a lo que tenemos al frente. Todos los ejemplos vistos hasta ahora dan probablemente cuenta de esa forma de proceder mixta entre lo personal y lo distante. Los conocimientos enciclopédicos, las pasiones y los gustos no intervienen solamente en la detección del contenido, sino en la actitud que adquiero al mirar la imagen.

Frente a la foto *africana* que abre este libro, al desplazarme de un imaginario Kenia a una igualmente imaginaria Abisinia, me es inevitable pensar en la ridícula y cruel guerra que la Italia fascista condujo en África. No pienso en la guerra como hecho histórico, sino en el relato anecdótico, en lo que la cultura popular ha hecho con ella y se ha mantenido década tras década. Al observar la foto, sobrepongo el ojo del fotógrafo al ojo de un gran escritor, Ennio Flaiano, que de esa guerra escribió una novela excelente e implacable, que así comienza:

Estaba sorprendido de seguir vivo, pero cansado de esperar socorro. Cansado sobre todo de los árboles que crecían a lo largo del barranco, donde fuera que hubiese sitio para que una semilla llegara y terminara allí sus días. El calor, esa atmósfera blanda, que ni siquiera la brisa de la mañana lograba templar, daba a los árboles el aspecto de animales disecados (Flaiano, 2020, p. 11)⁹.

9 “Ero meravigliato di essere vivo, ma stanco di aspettare soccorsi. Stanco soprattutto degli alberi che crescevano lungo il burrone, dovunque ci fosse posto per un seme che capitasse a finirvi i suoi giorni. Il caldo, quell’atmosfera morbida, che nemmeno la brezza del mattino riusciva a temperare, dava alle piante l’aspetto di animali impagliati.”

Ya lo hemos dicho: si no usamos nuestros conocimientos (lo que hemos aprendido), la foto que miramos sigue siendo opaca. Nuestros conocimientos, además, son mediados por nuestra historia individual, nuestras experiencias, nuestras lecturas, nuestros sesgos, nuestros gustos. Esto es algo que, por supuesto, no es prerrogativa de las fotografías o más en general de las imágenes delimitadas por un marco —las pinturas, por ejemplo—, sino que tiene que ver con la acción misma de mirar. Podemos también sugerir que la vista siempre delimita imágenes, es decir, campos finitos de visibilidad, y que enfrentamos lo que vemos a partir de lo que conocemos. Conocimientos y subjetividades de quien mira son necesarios en esta operación, no importa qué se mire: una foto, un dibujo, un grafiti en una pared o un paisaje. Al mirar interpretamos y lo hacemos porque nos daría un terrible miedo a lo desconocido dejar que el mundo visible se mantuviera opaco e insignificante. Miramos el cielo nocturno y desde la antigüedad la sensación de infinitud sobrecoge al ser humano al ver esos puntos luminosos que lo ocupan en aparente desorden. Es más fácil, sin duda, darles un sentido, aunque solo sea formal, y reconocer en las estrellas inmensamente lejanas, las unas de las otras, unas figuras, agrupar constelaciones y darle nombre a aquello que parece una libra, una flecha, un tauro. El miedo de lo desconocido parece ser tan fuerte que, frente a él, a la vista de algo sin sentido, el hombre termina reconociendo elementos familiares, por improbables que estos sean. El mapa del cielo, domesticado y leído, se vuelve además una cartografía útil para movernos y orientarnos en esta Tierra y este mar.

El traductor, filólogo y crítico alemán, August Wilhelm von Schlegel, a comienzo del siglo XIX, decía que el panorama está en los ojos de quien lo mira (Settis, 2010, p. 69). La naturaleza misma se moldea bajo nuestra mirada según lo que queramos y podamos ver en ella, hasta el punto de que probablemente es imposible ver lo natural por fuera de prejuicios y previsiones históricas y culturales.

En los ejemplos analizados, los ojos de quien mira han mostrado ser imprescindibles: veo un país u otro de África, migrantes italianos o rusos, un campo de concentración o una fábrica, un venado o un cuerpo humano, según lo que yo sé, imagino, supongo, generalizo, aplico, quiero ver. Lanzo mis conocimientos al objeto fotográfico y al reconocerlos en la foto, creo que allí están, de *verdad*.

¿En qué medida el sujeto que mira entra en la lectura de una foto? La cuestión —a estas alturas de nuestras reflexiones— puede tener diferentes respuestas:

- A primera vista, una foto se exhibe como una serie de evidencias. Quizás, lo primero, es registrar esos datos y reconducirlos a criterios

estandarizados de representación fotográfica. Reconozco paisajes de vistas urbanas, retratos familiares, retratos de estudio, apuntes callejeros, etcétera. No hago esfuerzos, sino que reconozco lo que ya sabía: Taylor Swift con su guitarra, mi prima en el jardín de la abuela, un árbol de higos, una escena de *Chungking Express*, un paisaje ártico.

- Luego, para encontrar *algo* en una foto cualquiera, tengo que seguir mirando. No solamente ver, sino mirar y registrar lo visto. Más amplio es mi repertorio visual e imaginativo, y con más precisión relaciono la foto que tengo al frente con un mundo cada vez más complejo. Quizás sean los detalles los que acá hacen la diferencia, quizás más bien las preguntas que les hago a las imágenes que me pasan al frente.
- Si lo anterior todavía no sirve, si las fotos siguen sin decirme nada, entonces, puedo ir a buscar información, activar mi vena investigativa, volverme un agente de espionaje. Cada imagen puede volverse, de esta manera, el punto de partida de una pesquisa tendencialmente infinita.
- Finalmente, falta definir un último punto. Al leer una foto, me observo y me espío a mí misma en mis juegos asociativos. Ya estoy bastante entrenada para poder observar cómo procedo frente a una foto, pero todavía hay espacio para preguntarme qué veo y desde dónde llegan mis suposiciones e intentos. Me doy cuenta así que tengo una forma de enfrentar las imágenes fotográficas, unos intereses específicos que moldean mi mirada: intereses, gustos, obsesiones, opiniones. Cualquiera de nosotros puede llegar a esta conciencia visual, detectar cuándo y por qué se conforma con lo que ve, y desde qué momento y por qué razones decide acercarse más, detenerse y seguir buscando.

Mis fotos no son las de los otros

Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter de absoluto que ninguna palabra, ningún abrazo puede igualar.

John Berger (2007, p. 13).

Ver en fotografía a una persona amada equivale a verla dos veces: la primera vez reconocemos en ella lo que ya conocemos, y la segunda vez ya no conocemos lo que,

*no obstante, estamos reconociendo, en
razón de los múltiples detalles que pasaban
desapercibidos al ojo desnudo y que
ahora el objetivo ha vuelto elocuentes.*

Raúl Ruiz (2000, p. 42).

La mirada se alimenta del conocimiento personal porque yo veo en la foto de Cisar una historia de representaciones —lugares y personas que nunca he cruzado—, pero también mi relación con esas representaciones, algo que me es presente cada vez que regreso a esas imágenes, cada vez que las muestro en clase, que las vuelvo a observar en el libro, que vuelvo a indagar en Internet para buscar inútilmente más información de la que ya tengo.

Lo sabemos, en una foto reconozco mis conocimientos y mis creencias; me sirvo de los unos y de las otras para orientarme frente a una nueva imagen o a una imagen más o menos conocida, que irrumpe en mi panorama visual. La mirada a la foto es entonces el punto de encuentro entre las formas y los contenidos que ella me propone (un hombre sentado, uno en la ventana...), el instante que un fotógrafo se tomó para mirar, encuadrar, disparar una foto, y mi disponibilidad a darles un sentido y unas coordenadas. Es el punto de encuentro entre mi vida y la de un fotógrafo, la vida de seres extraños, de paisajes ajenos: es en el momento de mirar la foto que lo mío se vuelve universal y lo universal entra a mi espacio doméstico.

Por el momento, solo pensemos que la foto se nos presenta como imagen limitada y finita, que podemos abarcar con la mirada y que por eso mismo dotamos de un significado y un sentido propio: representa, sugiere, recuerda *algo*. Ese *algo*, como sabemos, no se dirige solo a lo que la foto encierra, que la foto materialmente *contiene*, sino también a lo que está en mi mirada y en la serie de hechos que me han conducido a ella.

Se trata de conjeturas, predisposiciones, conocimientos imprecisos, saberes certeros, experiencias y emociones. Todo se suma en permitirme *ver algo* en una foto. Sin mi experiencia visual, la foto se apagaría, como si yo estuviera viendo una escritura arcana, unos jeroglíficos cuyo código de desciframiento no tengo.

He pedido muchas veces a mis estudiantes que definan una foto que tenga para ellos un vínculo personal específico y especial, y cada vez escucho respuestas de forma distinta: la foto largo tiempo censurada de un ser querido; una foto entre primos, sentados en el pasto; el fotograma de una película vista y vuelta a ver mil veces; la foto que marca el paso entre una época y otra de la vida, por algún acontecimiento o conocimiento del cual la foto es el señuelo; una foto que apareció en un periódico y creó una obsesión y un

vínculo personal. Está claro: son fotos públicas y privadas, pero en algún momento de nuestra relación con ellas, se volvieron únicas y significativas para nosotros y ya no va a ser posible volver a alejarlas y ponerlas en un hipotético catálogo objetivo del mundo. Si no fuera por esto, quizás la mayoría de ellas no serían sino una lista de fotos banales.

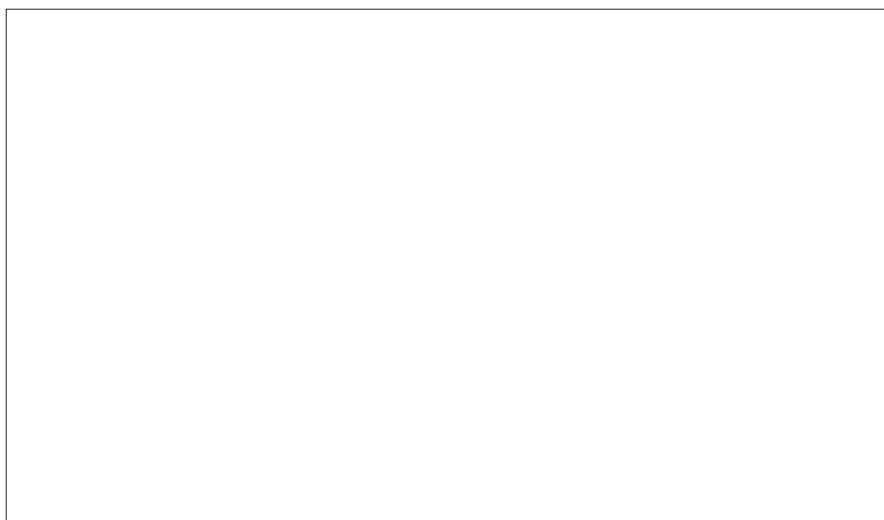
Mi generación, por ejemplo, no ve en una foto cualquiera del ataque del 11 de septiembre a las Torres Gemelas simplemente el hecho que ocurrió ese día y los cambios que de inmediato se generaron, sino inevitablemente ve lo que estaba haciendo en ese momento, cómo se enteró de lo que sucedía y hasta cómo vio esas imágenes y qué le produjeron.

Todo lo anterior me habla de una *lectura*, es decir, de un ejercicio y una práctica que cualquier persona dotada de vista desarrolla en los años, afina o descuida, complejiza o simplemente hace pasivamente. Pero la forma en que la subjetividad entra en la foto y determina lo que vemos en ella, no está definida simplemente por los conocimientos de cada observador, o por su trayecto y su relación personal con las imágenes y las fotos, la historia y la crónica, su forma específica de relacionarse con ellas. Muchas veces estamos dentro de la foto de una manera ulterior, digamos así, *íntima*, porque sentimos que la relación solo nos habla a nosotros: si el niño retratado es nuestro hijo o nuestro amado cuando era pequeño, si la casa de la foto es nuestra casa de vacaciones o si el gato es el de la abuela, mi mirada no verá nunca a un niño, una casa o un gato cualquiera. Entre lo mío y lo ajeno no existe simplemente una diversidad de objeto, sino una sustancial diversidad de relación. No sucede entonces solamente que atropello el contenido de la imagen con mi patrimonio afectivo, sino que el contenido y lo afectivo coinciden.

La foto del amado o de la amada, como sugieren las citas a comienzos de este aparte, nos habla de una mirada *distinta*. No se trata de pensar en *referentes y hechos* distintos —un ser querido o conocido vs. una persona cualquiera—, sino de considerar la foto como un objeto totalmente *otro*. En el primero, la foto es una especie de sustituto, ícono de lo que representa. El amor por mi hijo lo transfiero a la emoción que experimento al ver una foto de él, casi se tratara de un fragmento simbólico de su cuerpo, de un fetiche. Me es imposible ver a ese niño como si fuera solo *un* niño, a menos de que yo sufra de algún extrañamiento. John Berger afirma que la vista del ser amado —es decir, el estar ante cualquier foto de ese ser— produce una experiencia personal muy fuerte. Joan Fontcuberta en la introducción de *El beso de Judas* (2016a) cuenta del extremo valor afectivo que le dio a la *foto* de su primera hija recién nacida, encerrada en una incubadora y fotografiada por una enfermera. Frente a la imagen de una niña que todavía no conocía y frente también al potencial error de la enfermera que quizás le había tomado la foto a otro de los recién nacidos en la sala llena de cunas, Fontcuberta prefiere

suspender la duda, y *creer* y *gozar* de esa única imagen posible. Finalmente, *El beso de Judas* habla de verdades al subrayar la diferencia entre la foto de un ser querido y la de cualquier otra persona en el universo.

A este punto, acá, cada uno podría imaginar una foto personal. Pero los otros lectores, y yo misma como autora, no podemos verla, y si la viéramos, no sabríamos ver lo que la hace tan especial. Me gustaría que todos pensarán y buscaran una imagen que quisieran poner en este rectángulo: para que entendieran —cada uno por su cuenta, sobre su piel, en sus ojos y no solo mentalmente— qué significa ponerse subjetivamente frente a una fotografía *íntima*.



Esta foto, y más aún las acciones de buscarla, seleccionarla y mirarla, produce afectos, no conocimientos, por lo menos en un sentido estricto. Sea cual sea la imagen, quien la escogió prueba algo asimétrico frente a ella: no se trata solo de lo que sabemos de la foto o de la persona/cosa retratada, sino que al escogerla y al ponerla, nos emocionamos y turbamos. Podemos contar cosas de ella, de hecho, lo hacemos coactivamente, relatamos, contextualizamos, pero toda esta acción verbal sirve a que el extraño se ponga en nuestra situación y en nuestros ojos, y vislumbre el significado personal que nosotros le otorgamos a la foto.

Para imaginar el contenido de ese rectángulo, puedo citar las palabras de la filósofa Rosi Braidotti, quien, en el prólogo a la edición española de su libro *Sujetos nómadas*, relata la historia nómada de su familia y, en particular, la estancia de su abuelo en Argentina a comienzos del siglo xx, en un lugar llamado Lobos. El valor de ese lugar, que determina una larga búsqueda y