

O H N

B E R G E R



tra manera de contar



E A N

M O H R

Colección "palabras de arte" n° 3

Otra manera de contar

John Berger y Jean Mohr

Traducción:

Coro Acarreta

Título original:

"Another way of telling"

Nota del editor

Esta edición mantiene el formato, la estructura, la secuencia fotográfica y la distribución de los textos en cada una de sus páginas exactamente igual que la edición norteamericana original en lengua inglesa. Los autores han creado una obra en la que esos lenguajes se articulan como un todo; la alteración de cualquiera de ellos hubiera modificado su sentido. Es, precisamente, por esta singularidad por la que hemos tenido un especial interés en publicar esta edición española conservando las características de la publicación original, para que la obra llegue a los lectores en toda su plenitud, tal y como fue concebida.

Copyright © 1982 John Berger and Jean Mohr.

Copyright © 1997 de la edición española Mestizo A.C.

1ª edición: febrero 1997.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la colaboración de VISUAL-VEGAP

2ª edición: mayo 1998.

Edita y distribuye:

Mestizo A.C.

C/ Vinadel, 6, bajo. E-30004 Murcia

Tel./fax: +34-968 217651

E-mail: mestizo@distrito.com

http://www.mestizo.org

Dirección editorial:

Paco Salinas

Imprime:

A.G. Novograf, S.A.

I.S.B.N.: 84-89356-14-9

D.L.: MU-207-1997

Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna manera ni por ningún medio, inventado o por inventar, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita del editor y del propietario del copyright.

Impreso en España.

Para Beverly y Simone

Ah 2253

Este libro no hubiera sido posible sin el apoyo, tanto económico como teórico, del Transnational Institute de Amsterdam. Me gustaría expresar una vez más mi solidaridad con este instituto. J.B.

Contenido

Prefacio

7

Más allá de la cámara

9

Apariencias

81

Si cada vez...

131

Historias

277

Principio

291

Lista de fotografías

295

8

Más allá de la cámara

por Jean Mohr



¿QUÉ ESTÁS HACIENDO AHÍ?

Un domingo de otoño por la tarde. La gran plaza del mercado del pueblo de B... Hacía sol, pero no era un sol que calentaba, simplemente brillaba con su luz violenta sobre la gente y las cosas. Algunos estaban directamente bajo esta luz, otros estaban en la sombra. No era una luz de medias tintas. Los campesinos de las aldeas vecinas prestaban poca atención a la calidad de la luz. Habían venido a la feria a comprar o vender ganado

En cuanto a mí, esta violenta luz solar presentaba ciertos problemas técnicos. Yo hubiera preferido un cielo nublado, incluso niebla. Abriéndome paso entre el ganado, los campesinos y los tratantes de ganado, buscaba un ángulo de aproximación. Entrando en calor —en ambos sentidos de la palabra—. No estaba jugando. No me gusta eso, no fingía que no estaba sacando fotos. En cualquier caso, no es fácil engañar a un campesino saboyano. Y yo prefiero ser franco con lo que estoy haciendo, siempre que sea posible.

Junto a una fila de terneros estaban unos hombres hablando. Secamente. Me habían visto, pero fingían ignorarme. De pronto, uno de ellos alzó la voz, no muy agresivamente en realidad, más bien para divertir a sus colegas.

“¿Qué estás haciendo ahí?”

“Os estoy haciendo unas fotos, a vosotros y a vuestro ganado.”

“¡Estás sacando fotos a mis vacas! ¿Habéis oído eso? ¡Se está aprovechando de mis vacas sin pagar un céntimo por ellas!”

Me reí con los demás. Y seguí *tomando* mis fotos. Es decir, tomando a mi manera lo que tenía ante mis ojos y lo que me interesaba, sin pagar ni pedir permiso.



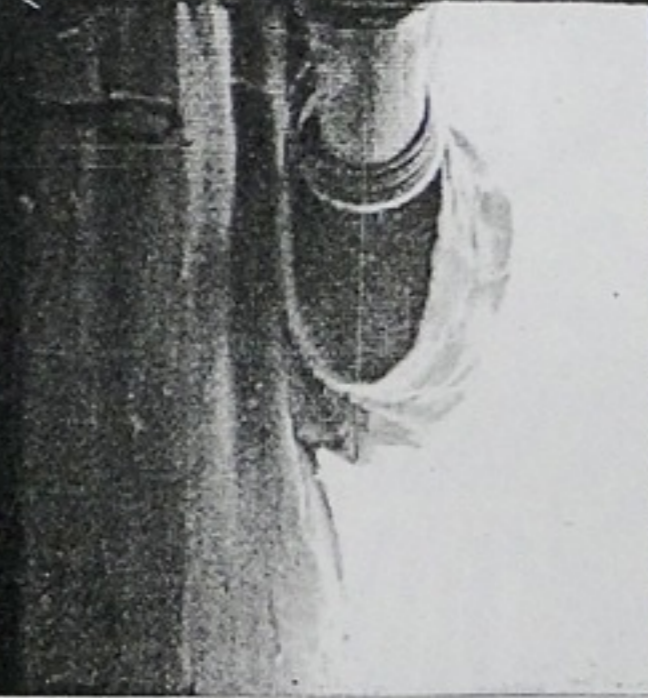
EL EXTRAÑO QUE IMITABA A LOS ANIMALES...

Fui a ver a mi hermana, que vive en la ciudad universitaria de Aligarh, en la India. La noche anterior, cuando llegué, me había avisado: "No te sorprendas si te despiertan temprano por la mañana. Hay una niña, una vecina, que es ciega, pero a la que le gusta saber qué sucede. Puede que venga a ver quién es el recién llegado".

Cansado del largo viaje en un tren que había parado en cada estación, me dormí en seguida. Y cuando me desperté a la mañana siguiente tardé varios minutos en recordar dónde estaba. Pude oír que algo rascaba junto a la ventana, una uña que arañaba ligeramente la mosquitera. La niña ciega dijo *Buenos días*. Hacía varias horas que había amanecido.

Sin razonar el porqué, le contesté ladrando como un perro. Su rostro se heló por un momento. Entonces imité el maullido de un gato. Y la expresión de su cara detrás de la red se transformó en una expresión de reconocimiento y complicidad con mi representación. Seguí con el graznido de un pavo, el relincho de un caballo, el gruñido de un animal enorme —como en un circo—. Su expresión cambiaba con cada actuación y según nuestro humor. Su rostro era tan hermoso que, sin parar nuestro juego, cogí mi cámara y le hice algunas fotografías.

Ella nunca verá estas fotografías. Yo simplemente seré para ella el extraño invisible que imitaba a los animales.





MARCELO
O EL DERECHO A ELEGIR

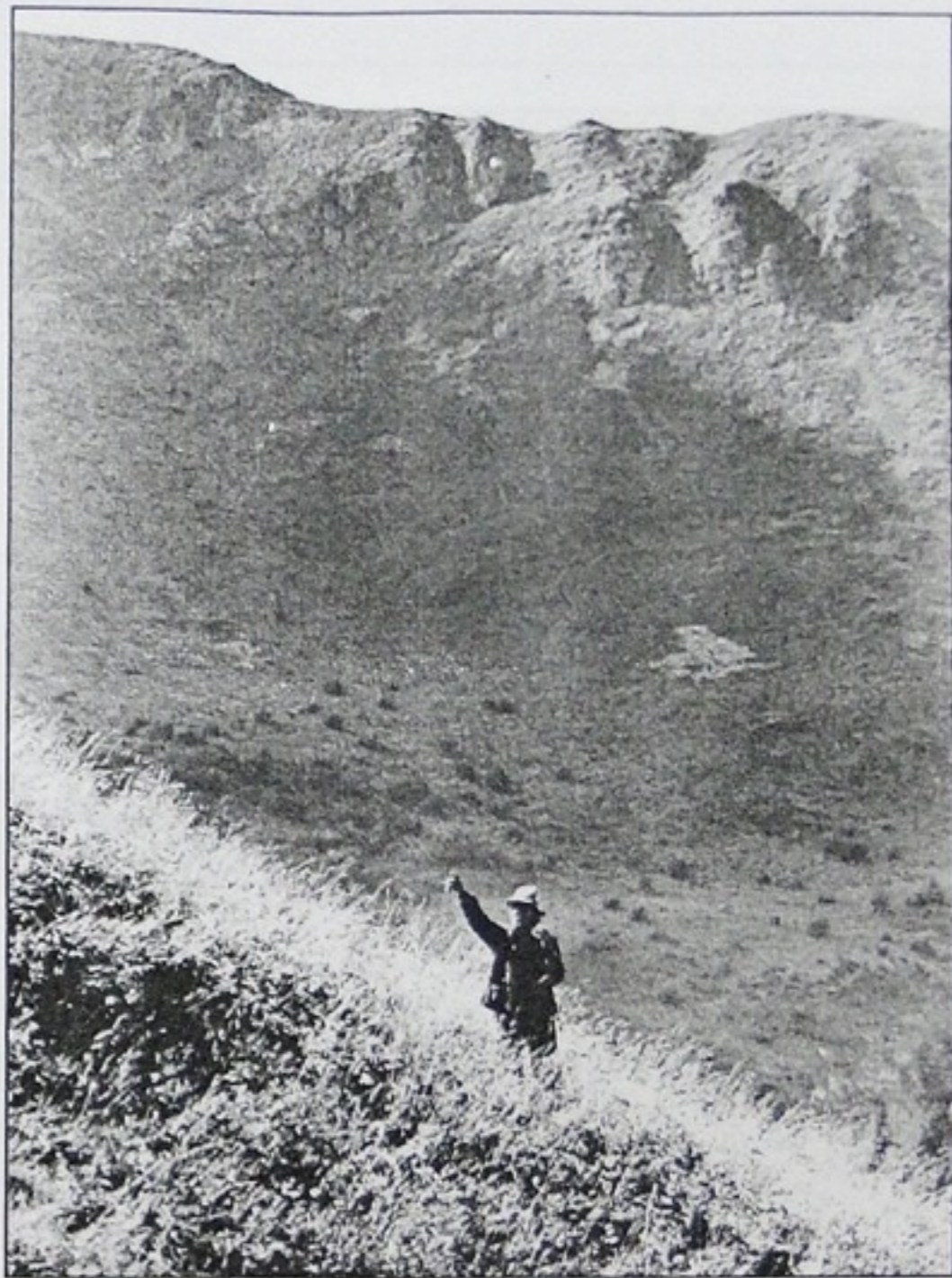




Durante el verano, Marcelo vive y trabaja solo en el *alpage**, a una altitud de 1.500 metros. Tiene un rebaño de cincuenta vacas. Ocasionalmente, su joven nieto le hace una visita. Parece que disfrutó los dos días que pasé con él. Fui como una especie de compañía para él.

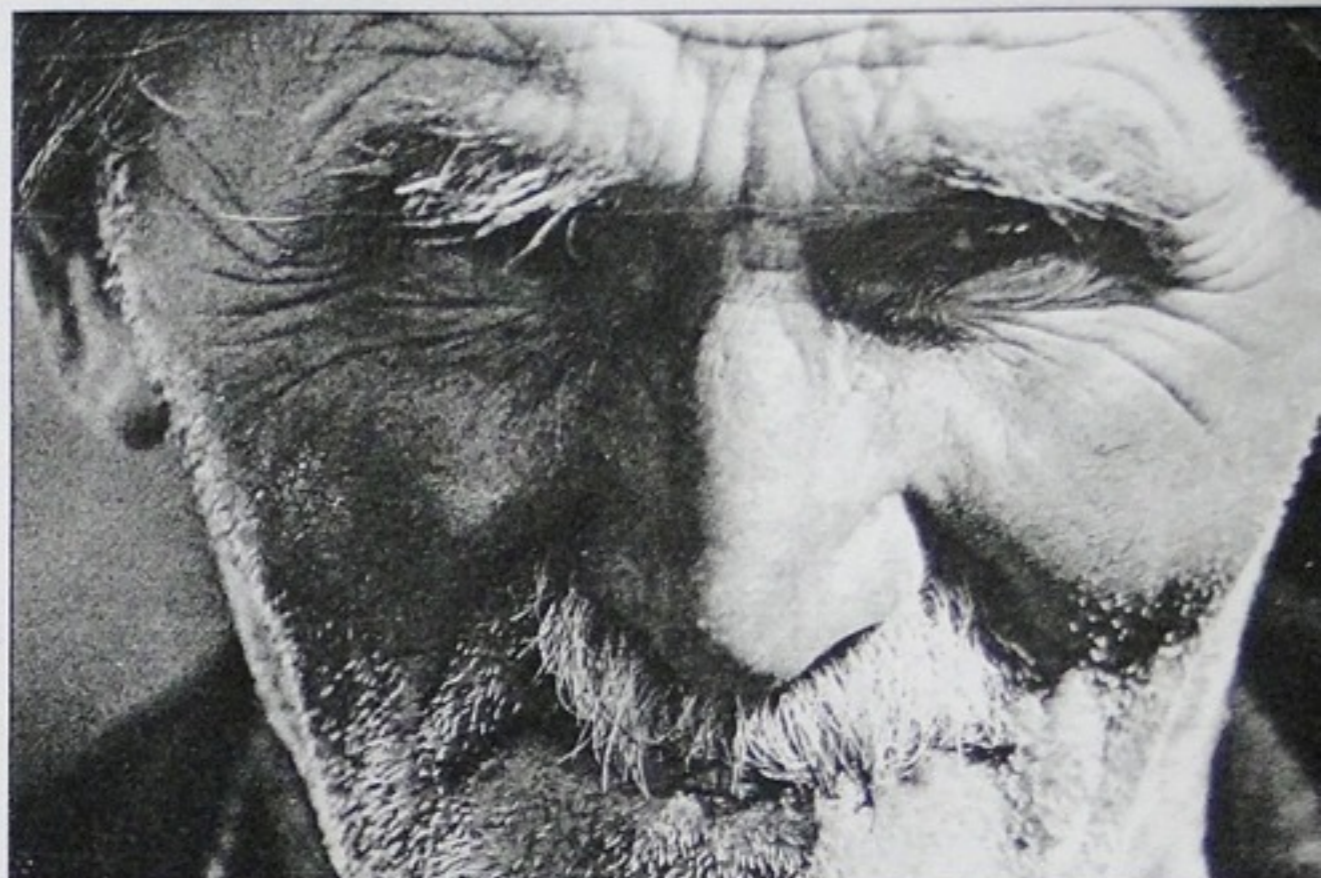
* Pasto en la alta montaña. (N. de la T.)



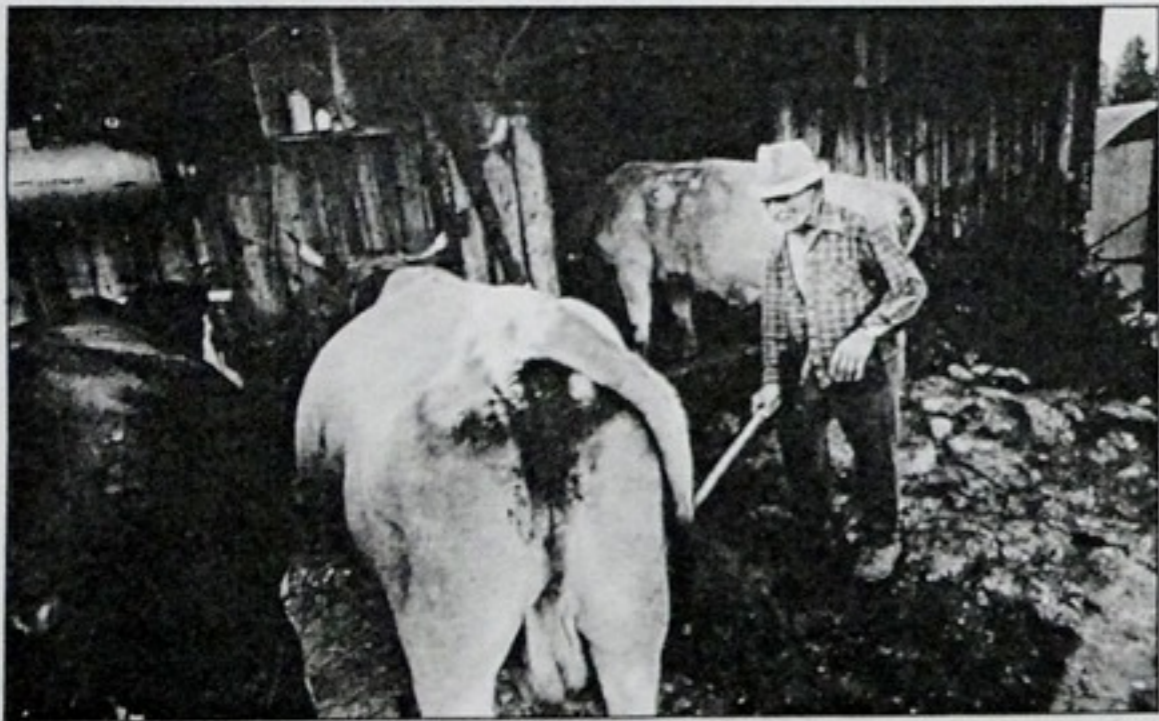


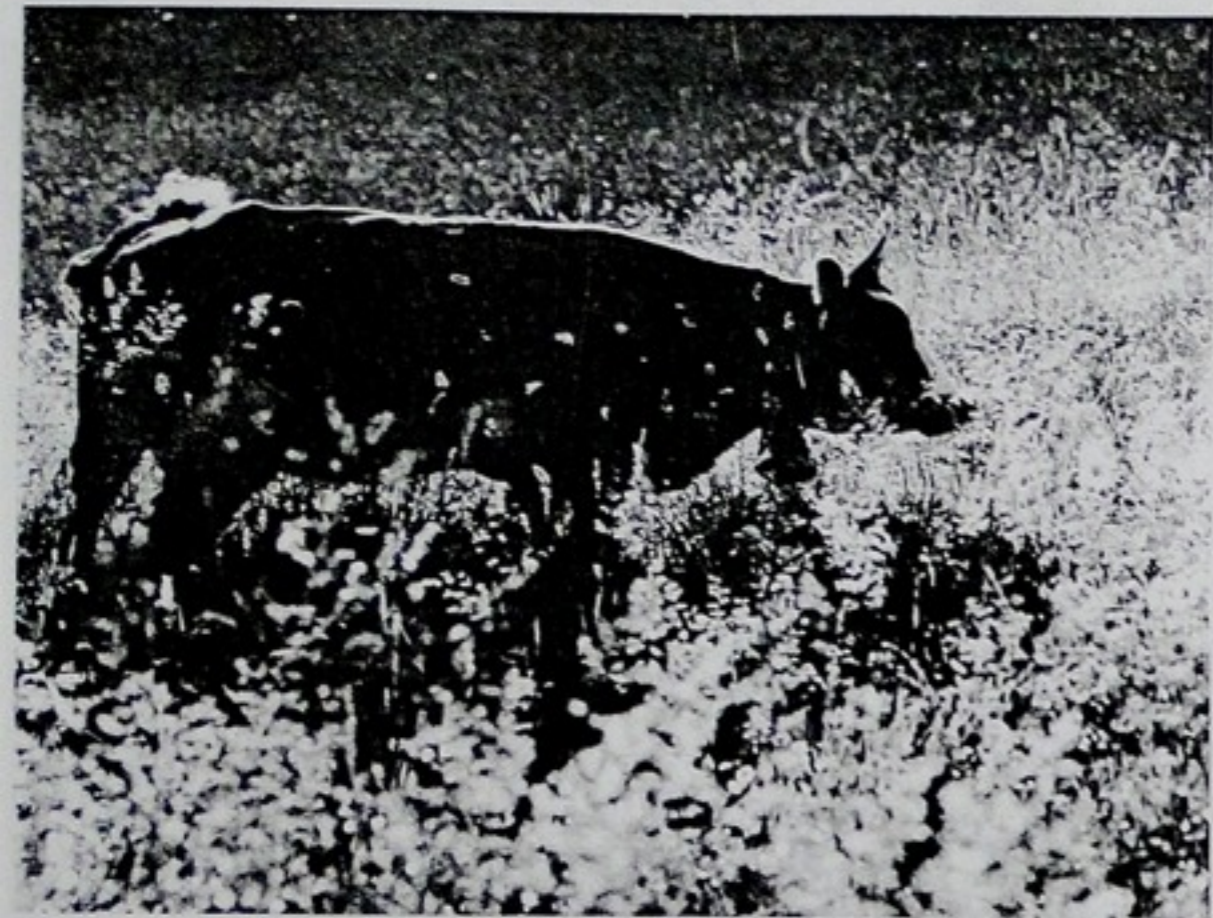


El sábado siguiente, cuando le llevé un montón de fotografías, las examinó detenidamente, esparciéndolas sobre la mesa de la cocina. Señalando con el dedo un primer plano del ojo de una vaca, dijo categóricamente: "¡Ese no es tema para una foto!".



Silencio. Luego añadió: "¡Pero no pienses que no puedo decir qué vaca es! Es Marquesa". Otro silencio. "El mismo principio", continuó, "se aplica a las fotos de personas. Si tomas una cabeza deberías tomar la cabeza completa, toda la cabeza y los hombros. No sólo una parte de la cara".





“¡Esa es muy buena! Está todo ahí.” Escogió las fotografías que más le gustaron. Eran las que mostraban lo que le proporcionaba placer en la vida. Su vacas. Su nieto. Su perro.







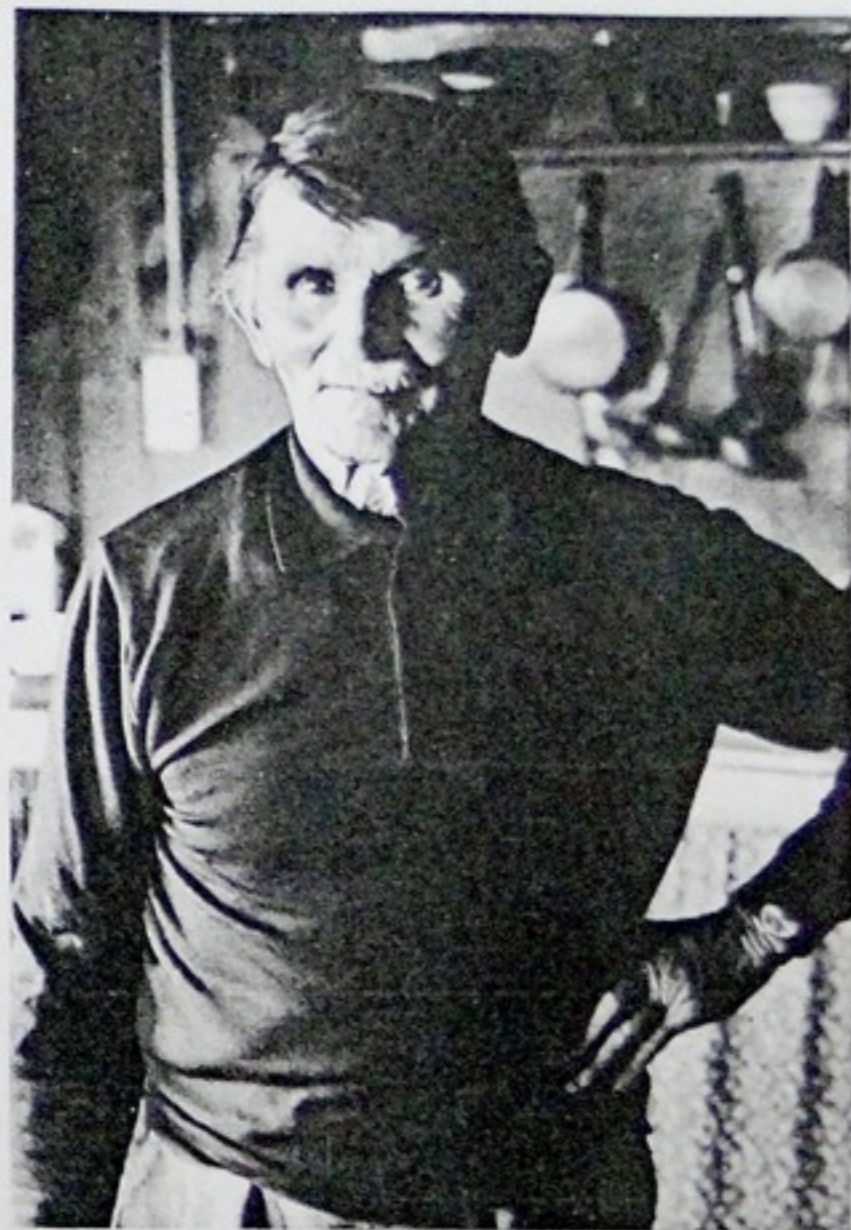
45







El domingo siguiente, por la mañana temprano, Marcelo llamó a la puerta. Llevaba una camisa negra limpia y recién planchada. Su pelo estaba cuidadosamente peinado. Se había afeitado. "Ha llegado el momento", me dijo, "de fotografiar el busto. ¡Hasta aquí!" Indicó su cintura con una mano. Por debajo de esta línea escogida llevaba puestos sus pantalones de trabajo y sus botas cubiertas de estiércol. Fuese domingo o no, todavía tenía cincuenta vacas de las que cuidar. Se colocó en medio de la cocina y se concentró en la cámara que le iba a retratar.



Cuando vio este retrato, en el que lo había elegido todo él mismo, dijo con cierto alivio: "Y ahora mis bisnetos sabrán qué clase de hombre fui".

e

Apariencias

por John Berger

Hace cerca de veinte años se me ocurrió la idea de hacer una serie de fotografías que acompañaran y fueran intercambiables con una serie de poemas de amor. Del mismo modo que no quedaba claro si los poemas hablaban con voz de mujer o de hombre, también debía permanecer incierto si la imagen inspiraba el texto o viceversa. Mi primer interés por la fotografía fue apasionado.

Fui a ver a Jean Mohr para aprender a usar la cámara y poder hacer esas fotografías. Alain Tanner me dio su dirección. Jean me enseñó con enorme paciencia. Y durante dos años hice cientos de fotografías con la esperanza de expresar mi amor.

Así es como comenzó mi estrecho interés por la fotografía. Y lo recuerdo ahora porque, a pesar de lo teóricas y distanciadas que puedan parecer algunas de mis observaciones posteriores, la fotografía es todavía para mí, más que ninguna otra cosa, un medio de expresión. La cuestión importante es: ¿Qué clase de medio?

Jean Mohr y yo nos hicimos amigos y luego colaboradores. Este es el cuarto libro que hemos hecho juntos. Durante esta colaboración hemos tratado de examinar incesantemente su naturaleza. ¿Cómo deberían colaborar un fotógrafo y un escritor? ¿Cuáles son las relaciones posibles entre las imágenes y el texto? ¿Cómo podemos acercarnos juntos al lector? Estas preguntas no surgieron de manera abstracta, se impusieron ellas mismas mientras trabajábamos en libros que nos parecían urgentes. Las implicaciones de una cierta relación entre doctor y paciente, entre curación y sufrimiento. El estado de las artes visuales en la Unión Soviética. La experiencia de obreros emigrantes. Y ahora, en este libro, la forma en que los campesinos se miran a sí mismos.

Este ensayo, aunque aparece firmado por mí y es la culminación de muchos años de reflexión sobre fotografía, debe mucho, no obstante, al juicio crítico y al aliento de Gilles Aillaud, Anthony Barnett, Nella Bielski, Peter Fuller, Gérard Mordillat, Nicolas Philibert, Lloyd Spencer.

Enfrentados al problema de comunicar experiencia, a través de un proceso constante de experimentación, nos encontramos con que teníamos que cuestionar o rechazar muchas de las suposiciones que se hacían habitualmente sobre fotografía. Descubrimos que la fotografía no producía el efecto que nos habían enseñado.

La ambigüedad de la fotografía

Lo que convierte a la fotografía en una extraña invención –con consecuencias imprevisibles– es que su materia prima fundamental sea la luz y el tiempo.

No obstante, comencemos con algo más tangible. Hace unos días un amigo mío encontró esta fotografía y me la enseñó.



No sé nada sobre ella. El mejor modo de ponerle fecha es probablemente mediante su técnica fotográfica. ¿Entre 1900 y 1920? No sé si fue hecha en Canadá, los Alpes o Sudáfrica. Todo lo que uno puede ver es que muestra a un sonriente hombre de mediana edad con su caballo. ¿Por qué se hizo? ¿Qué significado tenía para el fotógrafo? ¿Habría tenido el mismo significado para el hombre del caballo?

Uno puede jugar a inventar significados. El último policía montado. (Su sonrisa se vuelve nostálgica.) El hombre que prendió fuego a las granjas. (Su sonrisa se vuelve siniestra.) Antes de una jornada de dos mil millas. (Su sonrisa se vuelve un tanto recelosa.) Después de una jornada de dos mil millas. (Su sonrisa se vuelve modesta.)

La información más precisa que esta fotografía proporciona es sobre el tipo de brida que lleva el caballo, y ésta no es ciertamente la razón por la que fue hecha. Mirando la fotografía solamente, resulta incluso difícil saber a qué categoría de uso pertenecía. ¿Era una foto del álbum familiar, una foto de periódico, una instantánea de viajero?

¿Pudo haber sido hecha no por el hombre, sino por el caballo? ¿Actuaba el hombre como un mozo de cuadra, que simplemente sujeta al caballo? ¿Era un tratante de caballos? ¿O era un fotograma tomado durante el rodaje de una de las primeras películas del Oeste?

La fotografía ofrece una evidencia irrefutable de que este hombre, este caballo y esta brida existieron. Sin embargo, no nos dice nada sobre el significado de su existencia.

Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede nunca conducir al presente. Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad.

Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo. Estamos tan acostumbrados a la fotografía

que ya no registramos conscientemente el segundo de estos mensajes gemelos, salvo en circunstancias especiales: cuando, por ejemplo, la persona fotografiada nos era familiar y ahora está lejos o muerta. En semejante circunstancia, la fotografía es más traumática que la mayoría de los recuerdos o evocaciones porque parece confirmar, proféticamente, la posterior discontinuidad creada por la ausencia o la muerte. Imagina por un momento que una vez amaste al hombre del caballo y que ahora ha desaparecido.

Si, no obstante, es un completo extraño, uno piensa tan sólo en el primer mensaje, que en este caso es tan ambiguo que el suceso se nos escapa. Lo que el fotógrafo muestra va con cualquier historia que uno decida inventar.

Sin embargo, el misterio de esta fotografía no termina del todo aquí. Ninguna historia inventada, ninguna explicación ofrecida estará verdaderamente tan *presente* como las apariencias triviales preservadas en esta fotografía. Estas apariencias tal vez nos digan muy poco, pero son incuestionables.

Las primeras fotografías fueron consideradas un prodigio porque, mucho más directamente que cualquier otra forma de imagen visual, presentaban la apariencia de lo que estaba ausente. Preservaban el aspecto de las cosas y permitían transportar el aspecto de las cosas. Lo maravilloso de esto no era sólo algo técnico.

Nuestra respuesta a las apariencias es muy profunda e incluye elementos que son instintivos y atávicos. Por ejemplo, las apariencias –al margen de toda consideración consciente– pueden excitar sexualmente. Por ejemplo, el estímulo que genera la acción –por muy vacilante que sea– puede ser provocado por el color rojo. Más aún, la apariencia del mundo es la confirmación más amplia posible de la presencia del mundo, y así, la apariencia del mundo continuamente propone y confirma nuestra relación con esa presencia, que alimenta nuestra razón de Ser.

Antes de que intentaras interpretar la fotografía del hombre con el caballo, antes de que la situaras o la nombraras, el simple acto de mirarla confirmaba, por muy brevemente que fuera, tu razón de ser en el mundo, con sus hombres, sombreros, caballos, bridas...



La ambigüedad de una fotografía no reside en el instante del suceso fotografiado: en este punto la evidencia fotográfica es menos ambigua que el relato de cualquier testigo presencial. La *foto-finisb* de una carrera queda exactamente determinada por lo que la cámara ha registrado. La ambigüedad surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. (El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar.)



Una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el *residuo* de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos. Se pueden introducir sucesos en un ordenador y convertirse en factores de cálculo. No obstante, del ordenador no se obtiene significado alguno, porque cuando damos significado a un suceso, ese significado es una respuesta no sólo a lo conocido, sino también a lo desconocido: significado y misterio son inseparables, y ni el uno ni el otro pueden existir sin el paso del tiempo. La certeza puede ser instantánea; la duda requiere duración; el significado nace de las dos. Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro.

El fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado y un futuro *apropiados*. La inteligencia del fotógrafo o su empatía con el tema define por él lo que es apropiado. Pero, a diferencia del narrador, pintor o actor, el fotógrafo sólo realiza, en cualquier fotografía, una *única elección esencial*: la elección del instante que va a fotografiar. La fotografía, comparada con otros medios de comunicación, es por tanto débil en intencionalidad.

Una fotografía dramática puede ser tan ambigua como una que no lo es en absoluto.

¿Qué sucede? Necesitamos de un título para comprender la significación del suceso. "Nazis quemando libros". Y la significación del título una vez más depende de un sentido de la historia que no podemos necesariamente dar por supuesto.



Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad. Si el evento es un suceso público, esa continuidad es historia; si es personal, la continuidad, que ha sido rota, es historia de una vida. Incluso un simple paisaje rompe una continuidad: la de la luz y el tiempo. La discontinuidad siempre produce ambigüedad. Sin embargo, a menudo esta ambigüedad no es obvia, porque en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática.



En la relación entre una fotografía y las palabras, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido plenamente contestada.

Con todo, pudiera ser que la ambigüedad fotográfica, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar? Esta es una pregunta que quiero plantear ahora y volver a ella más tarde.



Las cámaras son cajas que transportan apariencias. El principio por el cual funcionan las cámaras no ha cambiado desde su invención. La luz pasa, desde el objeto fotografiado, a través de un agujero y se deposita en la placa fotográfica o película. Esta última, debido a su preparación química, preserva estos vestigios de luz. A partir de estos vestigios, a través de otros procesos químicos ligeramente más complicados, la impresión queda hecha. Técnicamente, según las normas de nuestro siglo, es un proceso simple. Tan simple como lo fuera en su momento el invento, históricamente comparable, de la imprenta. Lo que, sin embargo, no resulta tan simple es el entender la naturaleza de las apariencias que la cámara transporta.

¿Son las apariencias que una cámara transporta, una construcción, un artefacto cultural hecho por el hombre o son como una huella en la arena, un rastro que algo ha dejado *de manera natural* al pasar? La respuesta es: ambas cosas.

El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Esta elección puede entenderse como una construcción cultural. El rechazo de lo que no eli-

gió fotografiar ha despejado, por así decirlo, el espacio para esa construcción. La construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos. Es esta lectura, a menudo intuitiva y muy rápida, la que decide la elección del instante que fotografiará.

De igual modo, la imagen fotografiada del suceso, cuando es mostrada como fotografía, forma también parte de una construcción cultural. Pertenece a una situación social específica, la vida del fotógrafo, un argumento, un experimento, un modo de explicar el mundo, un libro, un periódico, una exposición.

Pero al mismo tiempo, la relación material entre la imagen y lo que ésta representa (entre las marcas impresas en el papel fotográfico y el árbol que estas marcas representan) es una relación inmediata y no construida. Y es realmente como una *huella*.

El fotógrafo elige el árbol, la escena que él desea, el tipo de película, el enfoque, el filtro, la exposición, la fuerza de la solución para el revelado, el tipo de papel, la oscuridad o la claridad de la impresión, el encuadre —todo esto y más—. Pero donde no interviene —ni puede intervenir sin cambiar el carácter fundamental de la fotografía— es en la luz que emana del árbol al atravesar la lente y la huella que deja sobre la película.

Lo que queremos decir con una *huella* puede aclararse si nos preguntamos de qué modo un dibujo difiere de una fotografía. Un dibujo es una traslación. Es decir, cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no sólo con el "modelo" real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel. De este modo, la energía (o la languidez, cuando el dibujo es débil) de innumerables juicios construye la imagen dibujada o pintada. Cada vez que se evoca una figuración en un dibujo, todo en él se ve mediado intuitiva o sistemáticamente por la consciencia. En un dibujo, una manzana se *hace* redonda y esférica; en una fotografía, la redondez, la luz y la sombra de la manzana se aceptan como algo sabido.



Esta diferencia entre hacer y aceptar implica también una relación muy diferente con el tiempo. Un dibujo contiene el tiempo transcurrido al hacerse y esto significa que posee su propio tiempo, independiente del tiempo vital que describe. La fotografía, en cambio, lo capta casi instantáneamente –hoy, por lo general, a una velocidad que el ojo humano no puede percibir–. El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra.

Hay otra diferencia importante en los tiempos contenidos en los dos tipos de imágenes. El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme. El artista concede más tiempo a lo que considera importante. Es probable que un rostro contenga más tiempo que el cielo sobre él. En un dibujo el tiempo aumenta conforme al valor humano. En una fotografía el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen ha sido sometida a un proceso químico de duración uniforme. En el proceso del revelado todas las partes eran iguales.

Estas diferencias entre dibujo y fotografía con relación al tiempo nos llevan a la distinción más fundamental existente entre los dos medios de comunicación. Los innumerables juicios y decisiones que constituyen un dibujo son sistemáticos. Es decir, están fundamentados en un lenguaje existente. La enseñanza de este lenguaje y su utilización específica en cualquier momento dado son históricamente variables. El aprendiz de un maestro del Renacimiento aprendió una práctica y una gramática del dibujo diferentes del aprendiz chino durante el período Sung. Pero cada uno de los dibujos ha recurrido a un lenguaje para recrear las apariencias.

La fotografía, a diferencia del dibujo, no posee un lenguaje. La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de consciencia.

Escribiendo sobre fotografía, Barthes habló de “la humanidad encontrándose por primera vez en su historia con *mensajes sin código*. De ahí que la fotografía no sea la última palabra (mejorada) en la gran fa-

milia de las imágenes; corresponde a una mutación decisiva en la economía informativa".† Dicha mutación consiste en que la fotografía proporciona información sin tener un lenguaje propio.

Las fotografías no traducen las apariencias. Las citan.



Se dice que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque cita más que traduce. No puede mentir porque imprime directamente.

(El hecho de que haya habido y hay fotografías falseadas prueba, paradójicamente, lo dicho. Sólo puedes hacer que una fotografía cuente una mentira mediante una elaborada intervención, encolándola y volviéndola a fotografiar. En realidad, has dejado de practicar fotografía. En sí misma la fotografía no tiene un lenguaje que pueda ser *traducido*.) Y, sin embargo, las fotografías pueden ser, y son, masivamente utilizadas para engañar y mal informar.

Estamos rodeados de imágenes fotográficas que constituyen un sistema global de información errónea: el sistema conocido como publicidad, proliferantes mentiras consumistas. El papel de la fotografía en este sistema es revelador. La mentira se construye delante de la cámara. Se compone un "cuadro" con objetos y figuras. Este "cuadro" utiliza un lenguaje de símbolos (a menudo heredados, como ya he indicado en otra parte,* de la iconografía de la pintura al óleo), una narrativa implícita y, frecuentemente, una cierta intervención de modelos con un contenido sexual. Luego se hace una fotografía de ese "cuadro". Se fotografía precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias, por muy falsas que sean. La cámara no

* John Berger. *Ways of Seeing* (Londres: BBC y Penguin Books, 1972). *Modos de Ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

† Roland Barthes, *Image-Music-Text* (Londres: Fontana, 1977)

miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira *parezca* más veraz.

La cita fotográfica es, dentro de sus límites, incontrovertible. Sin embargo, esa cita, planteada como un hecho dentro de un argumento explícito o implícito, puede engañar. A veces el engaño es deliberado, como en el caso de la publicidad; a menudo es el resultado de una suposición ideológica no cuestionada.

Por ejemplo, durante el siglo XIX, y por todas partes del mundo, hubo viajeros europeos, soldados, administradores coloniales y aventureros que hicieron fotografías de "los nativos", sus costumbres, su arquitectura, su riqueza, su pobreza, los pechos de sus mujeres, sus peinados; y esas imágenes, además de provocar asombro, eran presentadas y leídas como prueba de la justicia existente en la división imperial del mundo. División entre los que organizaron, racionalizaron e inspeccionaron, y los que *fueron* inspeccionados.

En sí misma, la fotografía no puede mentir, pero, por la misma razón, no puede decir la verdad; o mejor dicho, la verdad que puede defender por sí misma es limitada.

Los fotógrafos de prensa idealistas de principios de siglo —en los años veinte y treinta— creían que su misión era desenmascarar la verdad al mundo.

Algunas veces me alejo con dolor de lo que estoy fotografiando. Los rostros de la gente que sufre grabados tan agudamente en mi mente como en mis negativos. Pero vuelvo porque siento que mi sitio está allí, haciendo esas fotos. La verdad total es esencial, y eso es lo que me mueve cuando miro a través de la cámara.

Margaret Bourke-White.

Admiro el trabajo de Margaret Bourke-White. En ciertas circunstancias políticas, los fotógrafos han ayudado a alertar a la opinión pública sobre la verdad de lo que estaba sucediendo en otra parte. Por ejemplo, el grado de pobreza rural en los Estados Unidos en 1930; el trato a los judíos en las calles de la Alemania nazi; los efectos del bombardeo de napalm norteamericano en Vietnam. Sin embargo, creer que lo que uno ve, cuando contempla a través de una cámara la experiencia de otros, es la "verdad total" implica el riesgo de confundir niveles muy diferentes de la verdad. Y esta confusión es endémica del uso público actual de la fotografía.

La investigación científica utiliza la fotografía: en medicina, física, meteorología, astronomía, biología. Los sistemas de control social y político están nutridos de información fotográfica —expedientes, pasaportes, espionaje militar—. En los medios de comunicación se utiliza la fotografía como una forma de comunicación pública. Los tres contextos son diferentes y, sin embargo, por lo general se presupone que la veracidad de la fotografía —o el modo en que esa verdad funciona— es la misma en los tres.

En realidad, cuando se utiliza una fotografía científicamente, su evidencia incuestionable representa una ayuda para llegar a una conclusión: suministra información *dentro del marco conceptual* de una investigación. Suministra el detalle que faltaba. Cuando se utilizan fotografías en un sistema de control, su evidencia es más o menos limitada a la hora de establecer identidad y presencia. Pero en cuanto se usa una fotografía como medio de comunicación, la naturaleza de la experiencia vivida se ve implicada y en ese momento la verdad se vuelve más compleja.

Una placa de rayos X de una pierna herida puede contar la "verdad total" sobre si los huesos se han fracturado o no. Pero ¿cómo puede una fotografía decir la verdad sobre el hambre que un hombre experimenta o, por la misma razón, sobre su experiencia de una fiesta?

En cierto modo, no hay fotografías que puedan ser negadas. Todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos.



Recordemos cómo y cuándo nació la fotografía, cómo, por así decirlo, fue bautizada y cómo creció.

La cámara fotográfica fue inventada en 1839. Auguste Comte estaba terminando su *Cours de philosophie positive*. El positivismo, la cámara y la sociología crecieron juntos. Lo que les sostenía como práctica era la creencia de que todo hecho observable y cuantificable que fuera registrado por científicos y expertos, ofrecería algún día al hombre un conocimiento tan total sobre la naturaleza y la sociedad que podría ser capaz de ordenar ambas. La precisión sustituiría a las matemáticas, la planificación resolvería los conflictos sociales, la verdad ocuparía el lugar de la subjetividad y todo lo que fuera oscuro y estuviera oculto en el alma se iluminaría mediante el conocimiento empírico. Comte escribió que teóricamente nada debe permanecer desconocido para el hombre excepto, quizás, ¡el origen de las estrellas! Desde entonces, las cámaras han fotografiado ¡incluso la formación de las estrellas! Y hoy en día los fotógrafos nos proporcionan cada mes más hechos de los que soñaron los enciclopedistas del siglo XVIII en todo su proyecto.

No obstante, la utopía positivista no se cumplió. Y hoy el mundo es menos controlable por los expertos, que han dominado lo que ellos consideran sus mecanismos, que en el siglo XIX.

Lo que *sí* se logró fue un progreso científico y técnico sin precedentes y, finalmente, la subordinación de todos los demás valores a los de un mercado mundial que lo trata todo, incluyendo a las personas, su trabajo, sus vidas y sus muertes, como un objeto de consumo. La utopía positivista no lograda se convirtió, en su lugar, en el sistema global del capitalismo reciente en el que todo lo que existe se vuelve cuantifica-

ble –no simplemente porque *puede ser* reducido a un dato estadístico, sino también porque *ha sido* reducido a objeto de consumo–.

En un sistema semejante no hay espacio para la experiencia. La experiencia de cada persona sigue siendo un problema individual. La psicología personal sustituye a la filosofía como explicación del mundo.

Tampoco hay espacio para la función social de la subjetividad. Toda subjetividad es tratada como algo privado y la única forma (falsa) en que es socialmente permitida es la del sueño del consumidor individual.

Tras esta supresión fundamental de la función social de la subjetividad siguen otras supresiones: la democracia con sentido (sustituida por sondeos de opinión y técnicas de investigación de mercado), la conciencia social (sustituida por el egoísmo), la historia (sustituida por el mito racista y otros), la esperanza –la más subjetiva y social de todas las energías– (sustituida por la sacralización del Progreso como Bienestar).

La manera en que se utiliza hoy la fotografía deriva de, y confirma, la supresión de la función social de la subjetividad. Las fotografías, se dice, cuentan la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, se deduce que lo que una fotografía cuenta sobre una puerta o un volcán pertenece al mismo tipo de verdad que lo que dice sobre un hombre llorando o el cuerpo de una mujer.

Si no se ha hecho distinción alguna entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como medio de comunicación, *ello no ha sido tanto un descuido como una propuesta*.

La propuesta era (y es) que cuando algo es visible, es un hecho, y que los hechos contienen la única verdad.

La fotografía pública continúa siendo el hijo de las esperanzas del positivismo. Huérfano –porque estas esperanzas están ahora muertas– ha sido adoptado por el oportunismo del capitalismo corporativo. Parece probable que la negación de la ambigüedad innata de la fotografía esté íntimamente ligada a la negación de la función social de la subjetividad.

Un uso popular de la fotografía

"En nuestra era no hay obra de arte a la que se mire tan de cerca como a una fotografía de uno mismo, de los parientes y amigos más íntimos, de la novia de uno", escribió Lichtwark en 1907, desplazando así la pregunta del reino de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Solamente ahora esta posición ventajosa puede ser llevada más lejos.

Walter Benjamin, *A Small History of Photography* (1931)



Una madre con su hijo mira fijamente a un soldado. Tal vez están hablando. No podemos oír sus palabras. Tal vez no están diciendo nada y todo está dicho por el modo como se miran. Lo cierto es que entre ellos se está produciendo un drama.

El título dice: "Partida de un húsar rojo, junio de 1919, Budapest". La fotografía es de André Kertész.

La mujer acaba de salir de su casa y pronto volverá sola con el niño. La diferencia de las ropas que llevan expresa el drama del momento. Las de él para viajar, para dormir a la intemperie, para luchar; las de ella para estar en casa.

El título puede también implicar otros pensamientos. La monarquía de los Habsburgo había caído durante el otoño anterior. Había sido un invierno de escasez (especialmente de fuel en Budapest) y desintegración extremas. Dos meses antes, en marzo, se había declarado la república socialista de los Consejos. En París, los aliados occidentales, temerosos de que el ejemplo de la revolución rusa y ahora la húngara se extendiera por toda Europa del este y los Balcanes, planeaban desmantelar la nueva república. Ya se había decidido imponer un bloqueo. El mismo general Foch estaba planeando la invasión militar que las tropas rumanas y checas estaban llevando a cabo. El 8 de junio, Clemenceau telegrafió un ultimátum a Béla Kun, exigiendo una retirada del ejército húngaro que hubiera dejado a los rumanos ocupar el tercio oriental de su país. Durante otras seis semanas el ejército rojo húngaro siguió luchando, pero fue dominado finalmente. Budapest fue ocupada en agosto y muy poco después se estableció el primer régimen fascista europeo bajo las órdenes de Horthy.

Si miramos una imagen del pasado y la queremos relacionar con nosotros mismos, necesitamos saber algo de la historia del pasado. Por eso el párrafo anterior —y mucho más de lo que pudiera decirse— es relevante para la lectura de la fotografía de Kertész. Que es, presumiblemente, la razón por la que le puso ese título y no simplemente "Parti-

da". Sin embargo, la fotografía —o más bien, la forma en que esta fotografía exige ser leída— no puede limitarse a lo histórico.

Todo en ella es histórico: los uniformes, los rifles, la esquina junto a la estación de tren de Budapest, la identidad y biografías de toda la gente que puede (o pudo) ser reconocida —incluso el tamaño de los árboles al otro lado de la valla—. Y, no obstante, también tiene que ver con una resistencia a la historia: una oposición.

Esta oposición no es consecuencia de que el fotógrafo haya dicho ¡alto! No es que la imagen estática resultante sea como un poste fijo en un río que fluye. Sabemos que en cualquier momento el soldado volverá la espalda y se irá; imaginamos que es el padre del niño que está en brazos de la mujer. El significado del instante fotografiado está ya reclamando minutos, semanas, años.

La oposición existe en la mirada de despedida entre el hombre y la mujer. Esta mirada no va dirigida al espectador. Somos testigos como lo son el viejo soldado del bigote y la mujer del chal (una hermana, quizás). El niño en brazos de la madre enfatiza aún más la exclusividad de esa mirada; está mirando a su padre y, sin embargo, queda excluido de la mirada de ambos.

Esta mirada, que cruza delante de nuestros ojos, contiene lo que es, no específicamente lo que les rodea fuera de la estación, sino lo que es su vida, lo que *son* sus vidas. La mujer y el soldado se miran el uno al otro de suerte que la imagen de lo que es ahora permanecerá en su recuerdo. En esta mirada el ser se opone a la historia, incluso si suponemos que esta historia es la que ellos aceptan o han elegido.



¿Cómo puede uno oponerse a la historia? Los conservadores pueden oponerse con cambios de poder en la historia. Pero hay otra clase de oposición. ¿Quién puede leer a Marx y no sentir su odio por los procesos históricos que descubrió y su impaciencia por el fin de la historia en que, él creía, el reino de la necesidad se transformaría en el reino de la libertad?

Una oposición a la historia puede ser, en parte, una oposición a lo que sucede en ella. Pero no sólo eso. Toda protesta revolucionaria es también un proyecto en contra de que la gente sea objeto de la historia. Y en cuanto la gente siente, como resultado de su protesta desesperada, que ya no es ese objeto, *la historia deja de tener el monopolio del tiempo.*

Imagina la hoja de una guillotina gigante y tan larga como el diámetro de la ciudad. Imagina que la hoja desciende y secciona todo lo que encuentra a su paso —muros, raíles, vagones, talleres, iglesias, cestos de fruta, árboles, cielo, guijarros—. Una hoja así ha caído delante del rostro de todo el que está decidido a luchar. Cada uno se encuentra a unos pocos metros del borde escarpado de una fisura infinitamente profunda que sólo él puede ver. La fisura, como un corte profundo en la carne, es inconfundiblemente una fisura; no cabe duda alguna sobre lo que ha sucedido. Pero no hay dolor al principio. El dolor lo produce el pensar en la propia muerte que probablemente está muy cerca. Ocurre a los hombres y mujeres que construyen barricadas, que lo que están manejando y lo que están pensando, lo hacen probablemente por última vez. A medida que levantan las defensas, el dolor aumenta.

...En las barricadas se acaba el dolor. La transformación es completa. Se completa con el grito desde los tejados de que los soldados avan-

zan. De repente, no hay nada que lamentar. Las barricadas están situadas entre sus defensores y la violencia a la que se han visto sometidos a lo largo de sus vidas. No hay nada que lamentar porque es la quintaesencia de su pasado lo que ahora avanza hacia ellos. Del lado de la barricada está ya el futuro.*

Son poco usuales los actos revolucionarios. Los sentimientos de oposición a la historia, no obstante, son constantes, aunque desarticulados. A menudo encuentran su expresión en lo que llamamos vida privada. Un hogar se convierte no sólo en un refugio físico, sino también en un refugio teleológico, por muy frágil que sea, contra la crueldad de la historia; una crueldad que debiera distinguirse de la brutalidad, la injusticia y la miseria que la misma historia contiene.

La oposición de la gente a la historia es una reacción (incluso una protesta, pero una protesta tan íntima que carece de expresión social directa y las indirectas son a menudo mistificadas y peligrosas: tanto el fascismo como el racismo se alimentan de tales protestas) contra la violencia ejercida sobre ella. Esa violencia consiste en fundir el tiempo y la historia y que los dos se hagan indivisibles, de manera que la gente no pueda interpretar ambas experiencias separadamente.

Esa fusión comenzó en Europa en el siglo XIX, y se ha hecho más completa y más extensa a medida que la velocidad del cambio histórico ha aumentado y se ha hecho global. Todos los movimientos religiosos populares —como el actual movimiento islámico en aumento contra el materialismo de Occidente— son una forma de resistencia a la violencia de esta fusión.

¿En qué consiste esa violencia? La imaginación humana, que entiende y unifica el tiempo (antes de que existiera la imaginación, cada magnitud de tiempo —cósmico, geológico, biológico— era desigual), ha teni-

* John Berger, G. (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972. Madrid: Alfaguara, 1994)

do siempre la capacidad de anular el tiempo. Esta capacidad está íntimamente ligada a la facultad de la memoria. Sin embargo, el tiempo se anula no sólo al ser recordado, sino también al vivir ciertos momentos que desafían el paso del tiempo, no tanto por hacerse inolvidables como porque la experiencia de tales momentos se vuelve impermeable al tiempo. Son experiencias que provocan las palabras *for ever, toujours, siempre, immer*. Momentos de realización, de trance, de ensoñación, de pasión, de decisión ética crucial, de valentía, de casi muerte, de sacrificio, de duelo, de música, de *duende*. Por nombrar algunos.

En la experiencia humana se han dado continuamente momentos semejantes. Son comunes, aunque no frecuentes en la vida de uno. Son el material de *toda* expresión lírica (desde la música pop a Heine y Safo). Nadie ha vivido sin experimentar tales momentos. Donde las personas difieren es en la confianza con la que les atribuyen importancia. Digo confianza puesto que creo que íntimamente, si no públicamente, nadie deja de concederles alguna importancia. Son momentos cumbre e intrínsecos a la relación imaginación/tiempo.

Antes de que el tiempo y la historia fueran fusionados, el ritmo del cambio histórico era lo bastante lento para que la conciencia individual del paso del tiempo fuera bien distinta de la conciencia del cambio histórico. La continuidad de una vida individual estaba rodeada de lo relativamente inmutable, y lo relativamente inmutable (la historia) estaba a su vez rodeado por lo intemporal.

La historia ofrecía sus respetos a la mortalidad: lo imperecedero honraba el valor de lo que era breve. La tumba era una señal de ese respeto. Los momentos que desafiaban al tiempo en la vida individual eran como rápidas miradas a través de una ventana: estas ventanas, empujadas en la vida, miraban *a través* de la historia, que cambiaba lentamente, hacia lo intemporal que nunca cambiaría.

Cuando, en el siglo XVIII, el ritmo del cambio histórico comenzó a acelerarse, lo que dio lugar a que naciera el principio del progreso his-

tórico, lo intemporal o inmutable fue reclamado y gradualmente incorporado al tiempo histórico. La astronomía ordenó las estrellas históricamente. Renan redujo el cristianismo a su historicidad. Darwin convirtió todo origen en histórico. Mientras tanto, activamente y a través del imperialismo y la proletarización, se estaban destruyendo otras culturas y formas de vida y de trabajo que implicaban tradiciones distintas con relación al tiempo. La fábrica que funciona toda la noche es un signo de la victoria de un tiempo incesante, uniforme e implacable. La fábrica continúa incluso durante el tiempo de los sueños.

El principio del progreso histórico insistía en que la eliminación de toda visión diferente de la historia, excepto la suya propia, era parte de ese progreso. Superstición, conservadurismo enquistado, las llamadas leyes eternas, fatalismo, pasividad social, ese miedo a la eternidad tan hábilmente utilizado por la iglesia para intimidar, repetición e ignorancia: todo esto tenía que desaparecer y ser sustituido por la propuesta de que el hombre podía hacer su propia historia. Y, por supuesto, esto sí representaba —y representa— el progreso, por cuanto que no puede lograrse completamente la justicia social sin una conciencia de la posibilidad histórica, y esa conciencia depende de que se den explicaciones históricas.

Con todo, se ejerció una violencia profunda sobre la experiencia subjetiva. Y argüir que esto no es importante, en comparación con las posibilidades históricas objetivas creadas, significa no entender la cuestión porque, precisamente, la moderna y angustiada forma de distinguir lo subjetivo y lo objetivo comienza y se desarrolla con esa violencia.

Hoy en día lo que rodea la vida individual puede cambiar más rápidamente que las breves secuencias de esa misma vida. Se ha abolido lo intemporal y la propia historia se ha vuelto efímera. La historia ya no ofrece sus respetos a los muertos: los muertos son simplemente algo a través de lo cual ella ha pasado. (Un estudio del número comparativo de monumentos públicos erigidos durante los últimos cien años en Oc-

cidente mostraría un asombroso descenso durante los últimos veinticinco.) Ya no existe ningún valor generalmente reconocido, que dure más que el valor de una vida, y la mayoría son más breves. A este respecto, el fenómeno mundial de la inflación es sintomático: una forma moderna y sin precedente de transitoriedad económica.

Consecuentemente, la experiencia común de esos momentos que desafían el tiempo se ve ahora negada por lo que los rodea. Tales momentos han dejado de ser como ventanas que miran a través de la historia hacia lo intemporal. Experiencias que sugieren el término *para siempre* tienen ahora que ser asumidas a solas y privadamente. Su papel ha sido cambiado: en lugar de trascender, aíslan. El período en el que la fotografía se ha desarrollado corresponde al período en el que esa angustia, singularmente moderna, se ha convertido en un lugar común.

Pero, afortunadamente, la gente nunca es sólo el objeto pasivo de la historia. Y, aparte del heroísmo popular, existe también la ingenuidad popular. En este caso, esa ingenuidad utiliza lo poco que esté a su alcance para preservar la experiencia, para recrear un área de "intemporalidad", para insistir sobre lo permanente. De este modo, centenares de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir.

La fotografía privada es tratada y valorada hoy como si fuera la materialización de esa mirada desde la ventana, a través de la historia, hacia aquello que estaba fuera del tiempo.



La fotografía de la mujer y el húsar rojo representa una idea. No era la idea de Kertesz. Se estaba viviendo delante de sus ojos y él la captó.

¿Qué vio él?

La luz del sol estival.

El contraste entre su vestido y las pesadas casacas de los soldados que tendrán que dormir a la intemperie.

Los hombres esperando con una cierta pesadez.

Su concentración -le mira como si ya le viera en la distancia que le reclamará-

Su mirada ceñuda, que no cederá a las lágrimas.

Su modestia -lo leemos en su oreja y el modo en que sostiene la cabeza- porque en este momento ella es más fuerte que él.

La aceptación de ella, en la postura de su cuerpo.

El niño, sorprendido por el uniforme de su padre, consciente de lo extraño de la situación.

Su pelo arreglado antes de salir, su raído vestido.

Los límites de su vestuario.

Sólo es posible pormenorizar las cosas vistas, porque si llegan al corazón, lo hacen esencialmente a través de la mirada. Por ejemplo, la apariencia de las manos de la mujer cogidas sobre el estómago habla de cómo podrían pelar patatas, cómo una de sus manos descansaría mientras durmiera, cómo se recogería el pelo.

La mujer y el soldado se están reconociendo mutuamente. ¡Qué cerca está una despedida de un encuentro! Y a través de ese acto de reconocimiento, como tal vez no habrán experimentado antes, cada uno espera llevarse una imagen del otro, que resistirá cualquier cosa que pueda suceder. Una imagen que nada pueda borrar. Esta es la idea que se está viviendo ante la cámara de Kertesz. Y esto es lo que hace paradigmática a esta fotografía. Muestra un momento que trata explícitamente de lo que está implícito en todas las fotografías que no sólo gustan, sino que se aman.

Todas las fotografías son posibles contribuciones a la historia, y en determinadas circunstancias puede utilizarse cualquier fotografía para romper el monopolio que la historia tiene hoy sobre el tiempo.