

***Locus* documental: tres enunciados sobre la autorreferencia y la narratividad de la fotografía en escenarios de conflicto.**

Documentary *Locus*: Three Statements on Self-reference and Narrativity in Photography of Conflict Situations

Víctor del Río
Universidad de Salamanca

Fecha de recepción: 14 de abril de 2016
Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 231-246
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.010>

RESUMEN

La fotografía de prensa y las imágenes obtenidas en escenarios de conflicto han generado una nueva iconografía del horror durante el siglo XX. Estas fotografías engrosan un imaginario sobre la base de estructuras, géneros y tipologías preexistentes inscritas en la historia del arte moderno, pero suplementan su semántica con un aporte ideológico que procede de su condición de registros de los hechos. Esta condición, a medio camino entre lo iconográfico y lo ideológico, configura un arco en el que se reubica un diálogo entre lo subjetivo y lo objetivo de la imagen. Este ensayo plantea tres hipótesis sobre las características de ese posicionamiento subjetivo que delatan las imágenes en su condición pretendidamente objetiva, tanto para el camarógrafo como para el espectador.

PALABRAS CLAVE

Fotoperiodismo. Documental. Índice. Iconografía. Ideología. Narrativa. Autorreferencia. Enunciación.

ABSTRACT

Press photography and historical documents that come from conflict scenarios have created a new iconography of horror during the twentieth century. These pictures integrate imagery based on compositions, gender and archetypes registered in the history of modern art, but supplement their semantics with an ideological contribution that comes from their status as records of events. Their definition, halfway between the iconographic and the ideological realm, constitutes an arena in which a dialogue between the subjective and the objective of the image is relocated. This paper presents three hypotheses about the characteristics of this subjective positioning revealed by images in their supposedly objective condition for both the photographer and the spectator.

KEY WORDS

Photojournalism. Documentary. Index. Iconography. Ideology. Narrative. Self-reference. Statement.

Este estudio plantea una aproximación a las imágenes del horror procedentes del fotoperiodismo a partir del posicionamiento respecto a la escena, tanto en el momento del registro como en el de la recepción. Entendamos para ello la idea de “escena” en su configuración espacial y en la implicación del sujeto que mira. Se trata, pues, de describir las condiciones de recepción que configuran una idea al mismo tiempo estética y política de la imagen a través del proceso de reconstrucción de un evento acontecido. Partimos, por tanto, de una premisa sobre la relación empática con aquello que se pone ante la mirada en términos de teatralización de los afectos y de las relaciones humanas en sus condiciones más extremas.

La imagen entonces establece un vínculo teatralizado con el espectador en la medida en que éste contempla una escena cuyo encuadre fragmenta y detiene el continuo de la otra realidad, la que vive y le rodea bajo la fenomenología de sus experiencias y sus sensaciones corporales. Esa otra realidad, por su parte, se eclipsa durante un instante en el acto de mirar, porque la imagen involucra al espectador al apagar u oscurecer la conciencia del entorno y reducir el campo de la visión al encuadre que se le impone. Es esa inclusión forzada la que configura realmente la escena dado que el espectador ocupa ese lugar indefinido entre el interior y el afuera de la imagen. Un lugar, por otro lado, no exento de corporalidad en los procesos de atención y percepción que se despliegan y en la relación con el entorno próximo en el que tiene lugar el acto de mirar. En ello, la fotografía no parece que sea sino la continuidad de un proceso larvado en el origen mismo de los sistemas de la representación visual que encontramos en los relatos de la historia del arte. En este sentido, podrían citarse numerosos autores que en las últimas décadas, desde finales del siglo pasado, han venido incidiendo en lo que denominaremos una “homologación historiográfica”, que tiende a situar en un mismo plano de análisis, tanto las imágenes procedentes de la historia del arte, como aquellas que pertenecen a la esfera de la comunicación de masas y los sistemas de registro audiovisual.

Encontramos con frecuencia este fenómeno en la última producción teórica, ya sea entre quienes han defendido esa disciplina –para otros tan difusa– de la llamada Cultura Visual¹, como para los partidarios de una más inclusiva antropología de la imagen. Así, Hans Belting nos dirá que con ello “...se abre un nuevo terreno de interrogantes que en el ámbito de la cultura occidental no comienzan apenas con la fotografía y el cine, sino ya desde la pintura del Renacimiento, el cual, en tanto construcción de un campo visual exactamente calculable, pertenece al preludeo de las imágenes técnicas”². En el caso de Lev Manovich, por ejemplo, la aplicación de estas genealogías culturales se sirven de los propios componentes metafóricos derivados de la idea del cuadro, y propician cauces de continuidad con los dispositivos tecnológicos como la pantalla, trazando así una historia retroactiva³. Incluso algunos de los teóricos de la fotografía, centrados en la especificidad del medio desde la óptica semiótica del índice, como Philippe Dubois, apoyados en ese mismo concepto, han sugerido una posible continuidad estructural entre la pintura moderna y la fotografía⁴.

¹ Es esta homologación historiográfica a la que nos referimos una de las premisas fundacionales de los Estudios Visuales o la Cultura Visual, como elocuentemente planteaba José Luis Brea en su ya célebre prólogo a la revista que daría difusión académica a esta disciplina en el contexto español: “La sustitución de un programa universalista de historia del arte por una multiplicidad dispersa de “historias de las imágenes”, y el consecuente reconocimiento de la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio –y de experiencia– enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de “cultura visual”, del que las producciones “artísticas” apenas supondrían una pequeña parte, constituye sin duda un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad –y las “disciplinas” que se ocupan de su estudio”. José Luis BREA, “Estudios Visuales. Nota del editor”, en *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, n° 1, (noviembre 2003), p. 5.

² Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 55.

³ Lev MANOVICH, “An archeology of computer screen”, en *NewMediaTopia*, Moscú, Soros Center for the Contemporary Art, 1995 [en línea], <http://manovich.net/index.php/projects/ archeology-of-a-computer-screen> [Consultado: 30 de marzo de 2016].

⁴ “Este es el fundamento del asunto: el narciso es el índice, el principio de una adherencia real del sujeto a sí mismo como representación, en que el sujeto sólo puede perderse, abismarse –salvo justamente que salga del índice, que quiebre esa relación especular de copresencia consigo mismo como otro, salvo que renuncie a los deícticos (el autodiálogo “yo” / “tú”) para ingresar en lo narrativo (“él”). Se encuentra ahí, por cierto, en el campo de la representación indicial (la pintura y su estadio del espejo),

Por lo que se refiere a las representaciones del horror esta homologación quedaría también justificada: si hubiera un programa continuado que enlazara esos extremos, arte moderno y fotografía contemporánea, no sería tanto porque ambos se ajusten a una antropometría del ojo humano como porque dan cabida a un teatro relacional. Un resumen de tantos siglos nos sirve, en cualquier caso de forma provisoria, para entender que la inserción de la fotografía en la historia de las imágenes no puede dissociarse del marco ideológico que las define como detención, apunte y extracción de una vista parcial sobre el mundo. Este podría ser, por tanto, un enclave teórico y metodológico que han apuntado con diversos matices las aproximaciones más lúcidas en torno al procesamiento cultural de estas imágenes del conflicto.

Por otro lado, entre quienes han establecido las nuevas bases metodológicas de esas teorías de la imagen de carácter inclusivo encontramos un notable consenso al señalar la ubicación o el *locus*, tanto del espectador como del camarógrafo, como uno de los aspectos que fundamentan la operación de continuidad entre la historia del arte y la esfera de los medios. Y ello, en gran parte, sobre ámbitos relativos a la mirada y a la construcción escópica del sujeto, sobre tropos relacionados con la posición y la inmersión en la escena que serán desarrollados como hipótesis en su contraste con la experiencia del horror en la fotografía actual. Las consecuencias de esta inmersión del espectador, por ejemplo, tendrá consecuencias específicas en la connotación política de ese lugar desde el que se mira y en la simetría entre el camarógrafo y el espectador como testigos del conflicto. Nos serviremos, para abordar este asunto, de una inversión de bases metodológicas en la tradición semiótica reinterpretándolas en el contexto actual sobre perspectivas antropológicas e ideológicas vinculadas con la experiencia de la masificación y la sobreexposición de las imágenes.

El arco entre iconografía e ideología

En 1940 Weegee fotografía una playa abarrotada de gente en Coney Island (fig.1).. En ella se muestra una multitud cuya diversidad de poses y trajes de baño extiende hasta el horizonte un paisaje al mismo tiempo festivo y desafiante, irónico y algo perturbador en la medida en que los que están más cerca devuelven la mirada al fotógrafo desvelando alguna elevación desde la que éste va a recoger un plano picado. En esa toma, los bañistas amontonados se protegen de un sol que está, al parecer, detrás del objetivo de la cámara, pero consiguen que el propio fotógrafo quede tan al descubierto como sus cuerpos semidesnudos, arrastrándonos a todos, de paso, a ese ocio inquietante. Si Jeff Wall decía con resonancias románticas que el cementerio es el paisaje perfecto⁵, la playa debe de serlo cuando hablamos del *paisaje humano*.

En la fotografía de calle, en registros directos sobre el entorno, estas disposiciones de los habitantes y sus relaciones con los entornos naturales, urbanos o periféricos, construyen una idea de lo colectivo. En ello, cualquier grupo humano actúa de pronto como un escenario sutilmente político. El teatro de lo público, con sus poses involuntarias, se vuelve un evento configurado tanto de forma afectiva como relacional. Nacen así los contextos reconocibles de una vida en común que nos proyectan a los conflictos latentes, a las expectativas y a los cruces de las miradas con la propia cámara. El halo del reportaje de calle, la gestualidad espontánea y el encuadre a veces furtivo o remoto inician el arco de un proceso de reubicación de la mirada: el que va de la constancia de la captura fotográfica a la configuración selectiva de una escena autónoma. Este camino, tan natural al fotógrafo clásico, al fotorreportero al que también remite la figura de Weegee, cristaliza en su iconografía como resultado de esa dimensión alegórica, la que subyace y dota

esta polaridad elemental de la pareja dialogística (yo/tú), en la medida que es propia de todo sujeto, es decir, que está inscrita en la constitución misma de la subjetividad". Philippe DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 132.

⁵ "Una imagen de un cementerio es, teóricamente al menos, el tipo "perfecto" de paisaje". Jeff WALL, "Sobre la creación de paisajes", en *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 316.

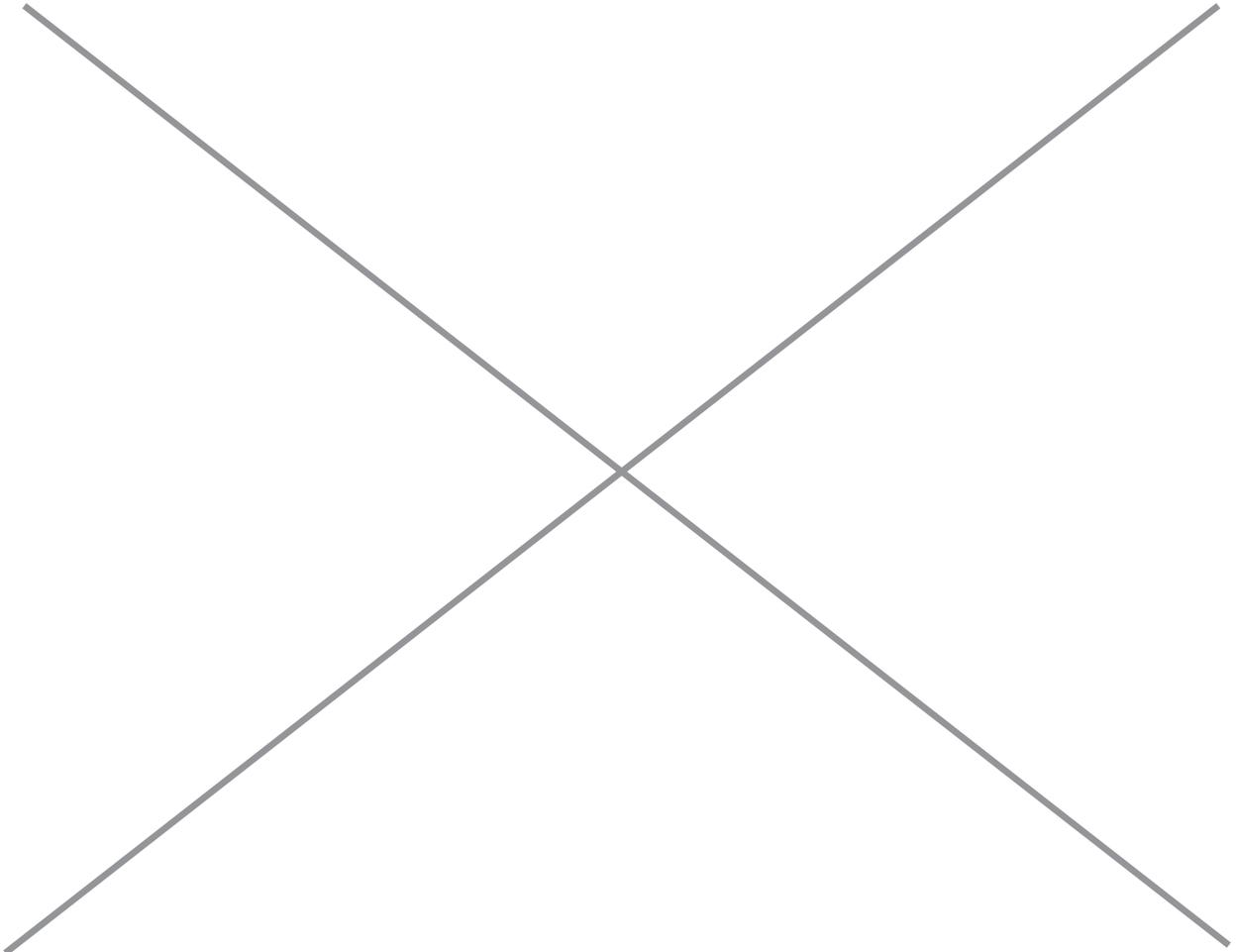


Fig. 1. Weegee, *Coney Island Beach*, 1940.

de sentido al punto de vista y a la escena. En él residirá esa atención a las multitudes, ese vínculo micro-político entre el gesto y el entorno, el que se reconoce en el juego de miradas hacia algo que acontece allí mismo, en los ceños fruncidos de la expectativa, en la sonrisa que protege del desnudamiento de la cámara sobre el sujeto sorprendido, en la actitud de quien descubre el objetivo que le apunta directamente. Miramos al público como el público mira pasar los desfiles. Donde *el público* es aquí algo más que la audiencia de un evento para instituir el germen metafórico de *lo público*, asentado en su arquetipo originario de gente que mira, y gente que mira el mirar de los otros. Y en ese mirar multiplicado, cuyos ángulos proliferan en focos dispersos que están fuera de campo, reaparece la estructura carnavalesca de todo encuentro entre seres humanos.

No parece extraño, por tanto, que lo que se ponga en juego en las aproximaciones a la escala socio-cultural de la imagen sea precisamente el papel de la mirada, la historia misma de esa acción. Como ha sugerido Régis Debray en sintonía con la homologación historiográfica o la búsqueda de continuidades que describíamos más arriba: “Aquí la historia del “arte” debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas”⁶. Esta cuestión se

⁶ Régis DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 15.

hace tanto más acuciante en un contexto medial poblado de imágenes de impacto y de violencia, escenas del horror que reubican, de forma ineludible y a veces abismática, el espacio de esa mirada que atraviesa la experiencia contemporánea y funda una nueva iconografía⁷.

En la consideración que han recibido estas cuestiones desde diferentes perspectivas, con trasfondos disciplinares diversos, podemos reconocer un nuevo *locus* de la imagen que de manera sintomática se trasluce en obras de análisis o estudio del fenómeno de las últimas décadas. En ellas, la ubicación física e intelectual del espectador, el origen espacial o el contexto de la toma fotográfica, son la verdadera función de relevancia política de esos imaginarios circulantes. Un lugar, que para las hipótesis que aquí se proponen, sería extemporáneo, extractado de una actualidad que sigue su curso ocultando el resto de la tragedia que el fragmento no es capaz de albergar y que será suplementada mediante otros posibles dispositivos de montaje. Tenemos ejemplos como el que Georges Didi-Huberman aplica al tratamiento del *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht bajo el significativo título de *Cuando las imágenes toman posición*, que anuncia desde un comienzo:

No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizá negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición⁸.

En nuestro caso, el fuera de campo del horror es si cabe el abismo sobre el que se asienta el fragmento que nos llega, portador metonímico de la parte visible que en realidad oculta un resto, una totalidad mucho peor. Es obvio que nos encontramos aquí ante una toma de conciencia muy propia de Didi-Huberman sobre ese complejo trasfondo que acompaña a las imágenes en todas sus dimensiones y que *da lugar* a una lectura transversal y política de ese diálogo con fotografías extraídas de la circulación mediática con la que convivimos desde el siglo XX. Para ello, Didi-Huberman elige con buen criterio a Brecht como hilo conductor en la reconstrucción de una obra, el *Arbeitsjournal*, que adquiere la dimensión de un atlas, un montaje que activa sobre el marco de recepción de la imagen una estructura dialéctica.

Hans Belting también se ha referido a un lugar análogo al situar el eje antropológico de la relación con las distintas ubicaciones que ocupamos o a las que somos relegados en el proceso de construcción cognitiva de la imagen. Lo que denomina “el lugar de las imágenes” sirve por igual para describir el lugar de enunciación del momento productivo y el que se crea virtualmente ante el espectador, ya sea en el plano medial contemporáneo como en los avatares renovados del museo en tanto que espacio del culto de las imágenes. Sobre esta nueva topología del espectador, Belting nos dice:

Los espectadores cuentan con suficiente experiencia de lugares como para poder trasladarla a las imágenes de los lugares que la mirada capta. Para ellos también es importante que el reportero se encuentre en el lugar desde donde informa sobre un acontecimiento. Sólo que las experiencias que tenemos de los lugares se amalgaman lentamente con las experiencias que hacemos con imágenes. En vez de que los visitemos corporalmente, los lugares vienen a nosotros en imágenes. La presencia en imágenes de lugares ausentes es una antigua experiencia antropológica. En todo caso, la relación entre lugares imaginarios y reales se reestructura. Cuanto más se

⁷ Es clara aquí la ineludible impronta de Susan Sontag que probablemente ha elaborado sus obras más emblemáticas en torno a la experiencia de lo fotográfico precisamente a partir del impacto emocional que las imágenes del horror nos dejan, ya sea en Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Alfaguara, 2005; o en su no menos conocida Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara, 2003.

⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, p. 9.

transforman los lugares en dimensiones imaginarias, más se apropian de las imágenes que producimos en nuestros propios cuerpos⁹.

En esto, ya lo hemos sugerido, los aspectos relativos a la propia percepción, a la ubicación contextual del fenómeno de interpretación de la imagen, adquieren renovada importancia. El propio discurso antropológico que plantea Belting se ve desbordado por las distintas acepciones de aquello que denomina el “lugar de las imágenes”, que será heterotópico¹⁰ y que en realidad responde a órdenes muy diversos en función de los distintos contextos de inscripción de esas imágenes que se toman como ejemplos a lo largo de su obra¹¹. El intento de subsumir todas las prácticas de producción y recepción de las imágenes bajo un solo discurso transversal, que evoca la disciplina antropológica sin llegar a sistematizarse, sería uno de los polos que contrastan con los otros rigores de la especificidad, quizá más tradicionales, con los que se ha intentado abordar el campo del arte, a través de una historiografía propia, o de los medios, a través de otras metodologías cuantitativas. Entre ambos polos, el más inespecífico que permite homologar en un mismo estatus de imagen todo aquello que se nos ofrece a la vista a través de los medios, y el que circunscribe el análisis de las imágenes a marcos disciplinares rigurosamente definidos, fluctúa, al parecer, el dilema metodológico con el que nos enfrentamos en el nuevo contexto.

El índice invertido de la fotografía

Por lo que se refiere a la fotografía, el espacio representacional que servía como base para la construcción de una nueva iconografía de lo inmediato se ha anudado a ciertas matrices conceptuales de origen semiótico. Es probable que esta concepción teórica, la semiótica, sea la que más aportaciones haya hecho a la construcción de una posible estética de la fotografía. A este respecto, resulta curioso que las distintas fases que sigue la obra de Roland Barthes hayan dejado una herencia traducida en nuevos léxicos que trataban de reconsiderar varios de los problemas y paradojas que el autor francés se planteó de manera paradigmática ya en los años 50. Así, muchas de las cuestiones desarrolladas más tarde, tanto en los textos publicados durante los años 60 y 70 como en su célebre *La cámara lúcida*, aparecían tempranamente asociados al concepto de las mitologías suscitadas por las imágenes de impacto¹². En este contexto se ensayan con anticipación los problemas de la dialéctica entre denotación y connotación que instala lo fotográfico en el contexto de la semiótica. Por tanto, deberíamos recordar que una buena parte de esas aportaciones han circundado el problema de la referencia, que en sí misma se constituye como una pregunta acerca del lugar al que señala la imagen en tanto que huella. Podemos constatar que algunas de las obras más significativas de la teoría de la fotografía se han generado sobre la base de un concepto aparentemente decisivo y específico del medio: el índice¹³. Los partidarios de esta clave teóri-

⁹ BELTING, 2007, p. 77.

¹⁰ Así lo plantea abiertamente el autor en varios de sus pasajes. BELTING, 2007, p. 85 y ss.

¹¹ No parece un rasgo menor que en la obra de Belting se recorran con escaso margen de páginas, a veces saltando de un párrafo a otro, imágenes tan variadas como la Virgen de Guadalupe, obras de Bill Viola o Piero de la Francesca, fotografías de Inez van Lamsweerde creadas mediante edición digital, los daguerrotipos del Boulevard du Temple de 1838, fotogramas de *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, o la no menos sorprendente figura 1.17 titulada “Pantalla con diferentes “ventanas” (tomado de Manovich)”, en la que efectivamente aparece un pantallazo de un Mac antiguo con algunas imágenes diversas sin ningún contenido relevante que comentar excepto su fragmentación en pequeñas ventanas.

¹² El concepto de “lo obtuso” fotográfico se remonta a las *Mitologías* que Barthes escribiera entre 1954 y 1956, concretamente en un texto referido a una exposición en la galería d’Orsay dedicada a “foto-impactos”, donde la idea aparece literalmente enunciada. La obra expuesta en la galería d’Orsay pretendía recoger imágenes de impacto procedente de la fotografía de prensa y de otros contextos. Barthes constata el fracaso de esta intención de chocar al espectador y para ello explica, de modo negativo, el ámbito de lo verdaderamente perturbador de la fotografía. Roland BARTHES, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 108.

¹³ Es el caso de obras emblemáticas en la teoría de lo fotográfico entre las que destacaríamos por su influencia posterior dos: Jean-Marie SCHAEFFER, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 y DUBOIS, 1999. Ambas publica-

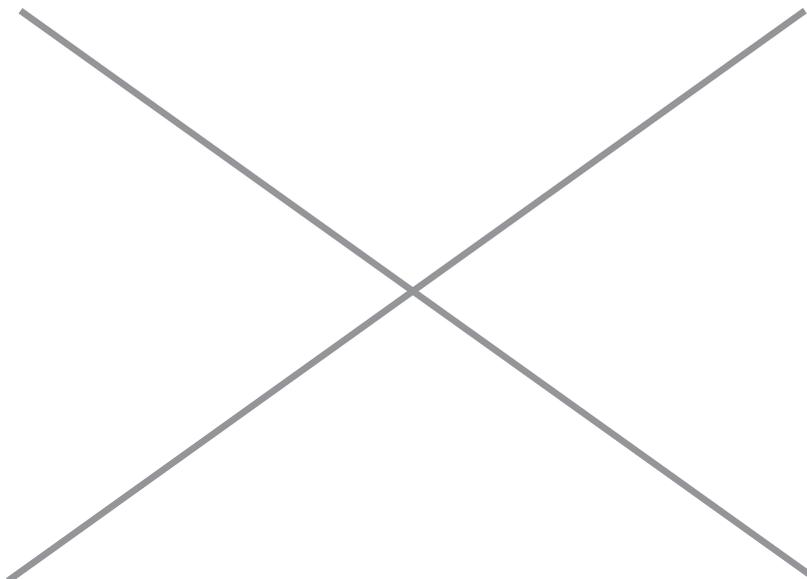


Fig. 2. Weegee, *Dead on Arrival*, Nueva York, 1945.

ca que tiende por su propia estructura a crear una cierta metafísica de la huella (la imagen es una impronta de luz y por tanto debe su esencia fundamental a este hecho irreductible e inaplicable a cualquier otro tipo de representación), han desplegado sus discursos sobre este supuesto hasta eclipsar, en parte, las cuestiones contextuales, en cierta medida atrapados por la fascinación intrínseca del efecto de registro.

A los partidarios de este modelo teórico no les faltaron críticos desde el principio, pero las diatribas sobre el índice quedan hoy como una disquisición de época que sin embargo brinda un

interesante potencial si aplicamos una lectura invertida, o si la completamos atendiendo al complejo espacio de recepción que propicia. De este modo, si el vector indécico que señala el origen de la huella solía vincularse con el objeto de la representación, ese mismo vector también estará dotado de otra punta, una que señalaría al mismo tiempo al sujeto, revelando su posición y su mirada en tanto que marco ideológico que codifica. Es decir, pasaríamos de una huella del objeto, a la huella del sujeto, ambas quedarían inscritas en la imagen.

Esta inversión del problema que planteaban las teorías sobre la referencia fotográfica podría completar algunas de las posibles carencias de la metafísica del rastro. El otro foco de atención, el que delata al sujeto que toma la imagen y que nos sitúa como espectadores, habría estado en cierta medida también “fuera de campo” en la teoría, ocultado por la fijación por ese efecto de captura de lo real que había sustentado el discurrir de los textos y las prolijas especulaciones teóricas sobre el fenómeno de la imagen técnica. Porque, en realidad, parece necesario revelar ese otro orden de la mirada que prefigura la fotografía cuando, además, ésta es obtenida en lugares de conflicto, en zonas calientes que extraen, para ese “capital circulante” del imaginario, un impacto que provocará reacciones de repulsa unánime.

Ese “estar en el lugar de los hechos” que invocaban algunos de los autores que antes hemos citado, entre otros muchos que apuntan a esta dimensión presencial del acto fotográfico, se vuelve entonces un lugar de enunciación revelado, capaz de convocar reacciones demoledoras. Toda vez que lo que allí se nos muestra no es una escena creada, sino una imagen dotada del halo factual de lo que *ha tenido lugar*. Es este, probablemente, uno de los aspectos donde las intenciones de buscar una especificidad al medio se hacen más patentes porque el propio acto fotográfico genera una serie de consecuencias inmediatas por las que el fotógrafo, como agente productor, es depositario del poder de representación política de una mirada colectiva sobre el conflicto.

Este simple cambio de orientación del vector referencial de las imágenes, simple en apariencia, resitúa el debate sobre la práctica documental del fotoperiodismo cuyos efectos se hacen notar en las numerosas polémicas que ha suscitado desde los tiempos en los que Weegee mostrara los cuerpos de los mafiosos neoyorquinos o sus víctimas asesinadas en los ajustes de cuentas (fig.2). Si los bañistas presuntamente ino-

das originariamente en los años 80, venían a consolidar el uso que de forma intuitiva ya se había aplicado al análisis de las manifestaciones artísticas de los años 70.

fensivos de Coney Island revelaban su posición como fotógrafo, los cadáveres delatarán igualmente un lugar de enunciación ante la mirada colectiva. Los cuerpos sorprendidos por la muerte activarán una coreografía en el que lo icónico se hace ideológico. Sobre esta base, la iconografía del horror muta a lo largo del tiempo, y conviene recordar que no es nueva, sino que está inscrita en la tradición pictórica occidental con la que, según decían los autores citados, entronca la fotografía. Una tradición cuyos programas iconográficos, desde antes del Concilio de Trento, sugerían una exhibición de la pasión humana de quienes fueron torturados de forma ejemplar.

Pero, ¿qué ocurre cuando la fotografía aparece en la historia? ¿Cómo se reorganiza el imaginario del horror? Sin duda la capacidad de impresionar rebrota sobre la base de ese nuevo dispositivo portátil que podía acercarse de manera inédita a la escena del crimen¹⁴, extraer las imágenes y revelarlas al mundo con una resonancia masiva. En este aspecto, más importante que la propiedad de registro de los hechos es su potencial de distribución¹⁵. Éste es el verdadero núcleo de un nuevo marco ideológico que se constituye, no ya indéxica, sino iconográficamente en su condición de mercancía circulante. Esto es, la referencia de la que procede la imagen, su halo testimonial, se integra como valor simbólico adherente en el icono que se instituye en su circulación masiva, en su recepción colectiva y reconocible por su carácter de signo del conflicto al que señala. Quizá entonces el error clasificatorio de la semiótica fuera disociar el índice del icono y el símbolo¹⁶, aspectos que pueden distinguirse en algunos de los signos con los que nos comunicamos, pero que confluyen de manera integrada y compleja en la imagen, esa imagen que, después de todo quizá no pueda ser reducida al signo o al acto puramente comunicativo. Este fenómeno, que afecta de modo radical a las imágenes del horror en tanto que documentos, propiciará una nueva forma de entender el acto fotográfico como cristalización de una mirada individual y colectiva al tiempo. Por lo que podríamos aventurar que lo verdaderamente significativo de todo ello acaba siendo el lugar de la enunciación fotográfica, un problema que retorna sobre el espectador con una violencia proporcional a la que describen las imágenes. Y en ese lugar interpuesto que ocupa el fotógrafo, visitante insidioso de las escenas más atroces, comparecen los propios fantasmas políticos y éticos de una audiencia que, al igual que en los viejos tratados de estética, está a salvo de lo terrible para poder establecerse como espectador¹⁷.

Derivadas de este lugar límite propongo una serie de posibles consecuencias que delimitan un síndrome, es decir, un conjunto de síntomas correlativos en las bases del acto fotográfico, en el registro documental del fotoperiodismo. Aunque las consecuencias tienen un reflejo en la construcción subjetiva del espectador de la imagen del horror, su *locus* originario se encuentra en la llegada a la escena, en la inmersión del cámara en el territorio del conflicto, donde el índice inverso, el vector revertido de la imagen, apunta directamente al que mira la escena. Como veremos, ese rebote indéxico, por así llamarlo, será destructivo para el mensajero con demasiada frecuencia, afectando al portador de la cámara mediante un desgaste moral y psíquico, cuando no mediante un impacto real en el fuego cruzado. Mientras tanto, la recepción colectiva de la imagen comparece como un eco de la experiencia primaria también mediada por el dispositivo.

¹⁴ Sobre el paradigma estético de la escena del crimen y su vínculo con la fotografía véase la exposición: *Scene of the Crime*, UCLA / Hammer / The MIT Press, Cambridge, 1997. Comisariada por Ralph Rugoff en el Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, en Los Ángeles.

¹⁵ Sobre algunos de estos debates en torno a la circulación mediática de estas imágenes, así como la gestión de su accesibilidad, puede encontrarse en Jordan CRANDALL (ed.), *The Organization and Representation of Violence*, Rotterdam, Witte de With. Centre of Contemporary Art, 2005.

¹⁶ Me refiero aquí obviamente a la clasificación propuesta por Charles Sanders Peirce que distinguía entre símbolo, icono e índice y que sería adoptada por un buen número de teóricos de la imagen sobre la base de que el propio Peirce pusiera como ejemplo la fotografía. Los partidarios de potenciar el valor indéxico de la fotografía olvidaban que Peirce no excluyó nunca la dimensión icónica que también comparecía en la imagen técnica.

¹⁷ Sobre la relación de la imagen del horror con el sublime, a través de la interpretación de Lyotard, véase: Jacques RANCIÈRE, "La hipérbola especulativa de lo irrepresentable", en *El destino de las imágenes*, Pontevedra, Politopías, 2011.

Es obvio que algunas de estas potenciales consecuencias de la toma fotográfica se dan sobre un trasfondo de imágenes preexistentes, de modo que operan sobre ellas tropos iconográficos reconocibles que son, de hecho, instintivos en el ojo del fotoperiodista y que propician codificaciones alegóricas: la piedad, el martirio del cuerpo, el apilamiento¹⁸, las panorámicas que contienen escenas simultáneas, la batalla... La estetización de la fotografía de prensa¹⁹ que podemos constatar en las distintas ediciones de los premios destinados a estos profesionales no harían sino confirmar que en muchos de los casos estamos ante imágenes de género procedentes de arquetipos inscritos en la historia del arte moderno²⁰. Un breve repaso a las obras premiadas en el World Press Photo o en el Pulitzer revelaría una impronta inconfundible por la que se valoran las imágenes según un potencial estetizante y alegórico, y en este punto, la dialéctica entre lo ideológico y lo icónico de la imagen se muestra con claridad.

Toda forma documental contiene un principio de autorreferencia

La PRIMERA de esas consecuencias podría enunciarse de este modo: *toda forma documental contiene un principio de autorreferencia*. En parte, esto estaría implícito en la inversión del vector indéxico que hemos sugerido, según la cual no sólo obtenemos una huella del objeto, sino también la de un sujeto fuera de campo. Este doble vínculo, uno visible y otro en negativo (este último como vaciado de una presencia) incorpora una carga ideológica en una factualidad simétrica, que es la de la escena recogida en la imagen y la de la sombra (a veces literalmente proyectada sobre el suelo o sobre algún otro plano visible) del agente que la obtiene en ese mismo escenario. El principio de inmersión, que figura bajo la transparencia del punto de vista, obliga a reorganizar las piezas del problema de la imagen documento, no sólo en una clave objetiva, sino también subjetiva. En esta polaridad basculan las paradojas y los debates, a veces bizantinos, en torno al sesgo o la ética periodística²¹. Pero, a diferencia de otras formas de representación, el índice aquí evidencia la personación del cámara en el escenario, lo que le alude y produce un efecto especular que motiva el acto fotográfico, una suerte de “narciso documental” sobre la base de la autorreferencia que implica el haber tomado la imagen bajo determinadas condiciones ambientales. Por qué se dispara una fotografía en un contexto dado es una cuestión que con frecuencia remite al instinto de posesión del relato que contienen las imágenes, a la necesidad narrativa de condensar de la forma más sintética posible una historia en la que el agente es un narrador omnisciente en la construcción de lo que se presenta como documento histórico.

¹⁸ Véase sobre esta tipología de imágenes el ensayo de Ángel GONZÁLEZ, “Montones”, en *Arte y terror*, Mudito & co., 2008.

¹⁹ Sobre los procesos de estetización de la fotografía de reportaje a través de diversos casos de estudio, y en relación a algunas de las polémicas suscitadas recomiendo: Gaëlle MOREL: “Esthétique de l’auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire?”, en *Études photographiques*, n. 20, junio de 2007, pp. 134-147.

²⁰ Sobre los nuevos contextos de la imagen documental y sus vínculos con ciertas formas canónicas véase: Gilles SAUSSIER, “Situations du reportage, actualité d’une alternative documentaire”, *Communications*, “Le Parti pris du document”, n° 71, 2001, p. 307-351, <http://dx.doi.org/10.3406/comm.2001.2090>.

²¹ Es el caso de la conocida polémica que mantienen Joan Fontcuberta y Arcadi Espada en torno a la fotografía de Javier Bauluz en Cádiz, en el año 2000, en la que el encuadre mostraba un cadáver llegado a la playa en el mismo escenario que ocupaban, más cerca del objetivo, unos bañistas bajo una sombrilla. La selección de los dos elementos, el cadáver y los bañistas, bajo un mismo encuadre, el juego con la profundidad de campo que acercaba las figuras, y el contenido inequívocamente alegórico sobre la indiferencia de occidente ante la llegada de migrantes que ponen en juego su vida, activó una polémica por otro lado recurrente y clásica en torno al sesgo o el falseamiento de las imágenes. Frente a las demandas de una ética periodística entre los reporteros por parte de autores como Arcadi Espada, la respuesta de Joan Fontcuberta podía ser previsible teniendo en cuenta que su obra opera sobre el lado de sombra y la ambigüedad documental de todo registro.

El principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico

Este fenómeno conduce al SEGUNDO posible enunciado sobre esta premisa autorreferencial: *el principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico*. Este metarrelato sobre el contexto al que alude, el cómo se hizo y el por qué se expone ante la opinión pública, revela de nuevo el yo documental. Por supuesto podemos ser testigos de imágenes descontextualizadas de las que nos falta información para interpretar en su totalidad los detalles, y, sin embargo, nos remitirán con bastante exactitud a sus trasfondos, a las atmósferas aproximadas que los propiciaron, al contexto en el que intuitivamente las ubicaremos al igual que ellas nos ubican a nosotros. Pero es aún más notorio cuando, con relativa frecuencia, asistimos a la narración paralela de las dificultades para obtener la imagen. Se nos cuentan los avatares dificultosos, las aventuras del fotorreportero o del equipo periodístico que hace el seguimiento de la noticia. Considero muy sintomática la frecuencia con la que nos encontramos estos otros informes paralelos en zonas de conflicto, en los que una solidaridad corporativa replica la noticia del sacrificio del periodista sobre el terreno, y que en el plano político activa toda una nueva serie de protocolos que sitúan al fotógrafo, al cámara y al narrador, en un punto de mira inverso. Las credenciales de la prensa internacional son así, al mismo tiempo, salvoconductos no siempre eficaces para evitar los daños colaterales de la guerra, y autorizaciones delegadas de una mirada colectiva.

En cualquier caso, la narración paralela del documento sería un fenómeno extensible al propio núcleo testimonial que lo integra en un flujo masivo de información que debe ser procesada. Es decir, no sería privativa de la imagen de impacto, ni del audiovisual al que podríamos subsumir aquí bajo este mismo enunciado, sino que acompaña a todo documento por un carácter denotativo que demanda su propio marco de interpretación, por muy volátil que pueda ser. En este sentido, nada más falaz o ingenuo que el tópico de que una “imagen vale más que mil palabras”. Se trata más bien de lo contrario, toda imagen es, cuando no depositaria de la narración implícita, detonadora de relatos que suplementan su falta, que dirigen el sentido de su lectura. En la historia del arte, el fenómeno requeriría un cotejo con los textos que en ocasiones figuran como trasfondo de la obra (por mucho que los formalismos vanguardistas se rebelaran contra ellos), pero en la fotografía, máxime en la que se pone en práctica como reportaje, el relato se vuelve más necesario *a posteriori*. De nuevo, las perplejidades éticas en torno al registro operan, es bien sabido, sobre los marcos interpretativos que se sitúan en una oposición imaginaria entre la pretendida objetividad de las imágenes, el poder alegórico que se deriva de su configuración y el silencio de la periferia fuera de campo.

En conexión con el metarrelato subyacente al acto fotográfico, podríamos enunciar otro principio que en realidad es derivado, y es que todo ello contribuye a crear una figura heroica culturalmente sustentada en el fotorreportero que consigue la imagen de impacto. En la construcción de este yo, que podríamos matizar como narciso documental, encontramos un reflejo asociado al dominio sobre el relato en la omnisciencia del cámara. Esto ha sido estudiado en relación al efecto de apropiación del punto de vista en la figura del espectador y que será también aplicable en el tercer enunciado que proponemos. Como ha indicado Kaja Silverman, apoyándose en tesis de Christian Metz y Jean Louis Baudry:

El espectador constituido mediante tal argumento mira aparentemente desde un lugar exterior al espectáculo. La identificación primordial implica también una visión exterior al tiempo y al cuerpo, y que reporta un inmediato dominio epistemológico. Aunque Metz y Baudry son rápidos para denunciar esta visión invisible, desencarnada, intemporal y omnisciente como una construcción ideológica, no obstante ven sus ilusorios placeres como un rasgo casi inevitable de la experiencia cinematográfica. El sujeto espectador es constituido mediante esta ficción²².

²² Kaja SILVERMAN, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 136.

Si aplicamos esta figura al paso anterior en el origen de la imagen al momento en el que el camarógrafo graba imágenes reales en escenarios de alto riesgo, el resultado es una nueva figura autoficcional que lucha por establecer un hito en el imaginario a partir de una toma decisiva. Como han confesado numerosos reporteros, el efecto de la fotografía obtenida en 1968 por Eddie Adams en Saigón (fig.3), y su conversión en icono contemporáneo global, invitaría a nuevas generaciones de fotorreporteros a una búsqueda compulsiva de momentos capaces de ilustrar de modo inapelable la crudeza de los diversos conflictos en curso en décadas posteriores. Antes de ello, invitaría también a numerosos fotógrafos vietnamitas a propiciar otras ejecuciones parecidas en medio de la represión para obtener imágenes miméticas a la de Adams en un paradójico y perverso bucle entre la escenificación y el reportaje sobre muertes reales²³. Al mismo tiempo podría sugerir una simetría del disparo entre los ejes perpendiculares del ejecutor y la víctima, y el que va del fotógrafo a la escena en el momento exacto de la ejecución. En esto, no parece casual que el sector profesional del periodismo gráfico orientado a los escenarios de guerra sea mayoritariamente masculino. Ese efecto de captura confirma que es parte de un imaginario que está obrando sobre la construcción misma del mito de la guerra y los diversos trasuntos de la violencia en la caracterización cultural del ojo del reportero infiltrado en los lugares más hostiles. De este modo, el metarrelato del sujeto activo en la producción de la imagen se mezcla con la narración en la que se envuelve durante su circulación mediática, donde adquiere toda su potencia alegórica.

El registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena

El TERCER enunciado afecta de modo más directo al proceso psicológico del propio fotógrafo o del cámara en el acto del registro en medio de los escenarios del conflicto, pero induce una realidad cultural derivada: *el registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena*. Podría plantearse la verificación de este enunciado mediante una consulta definida en los términos adecuados para su contraste sobre un número estadísticamente relevante de fotoperiodistas. Pero, puesto que no es nuestro objetivo metodológico en este estudio aplicar técnicas cuantitativas que refuercen lo que por el momento es una hipótesis, nos proponemos mostrar su plausibilidad sobre la base testimonial de alguno de los protagonistas de las consecuencias extremas de este enunciado. Es muy probable que los datos obtenidos en ese sondeo confirmaran esta conciencia del fuera de campo que les sitúa, de forma inconsciente, en un desajuste sobre su distancia real de la escena que registran. Por otro lado, se trata de un testimonio frecuente entre los profesionales del sector que podemos encontrar en innumerables documentos e investigaciones en torno a las condiciones de trabajo y a los efectos traumáticos de las experiencias directas sobre el terreno²⁴.

La propia cámara, como dispositivo, modifica la conciencia sobre el objeto de la mirada para adaptarse a los imperativos técnicos que ella misma requiere²⁵, en particular si se da sobre una conciencia escópi-

²³ Así lo describe Gilles Saussier: “Son succès attise la concurrence de nombreux autres photographes sud-vietnamiens qui, les jours suivants, rivalisent de débrouillardise pour obtenir leurs propres photos, y compris en encourageant d’autres exécutions. L’image d’Eddie Adams est souvent présentée comme ayant permis de mettre fin à la guerre du Vietnam, et d’avoir ainsi épargné des vies humaines. Elle a peut-être été la cause d’autres assassinats dont personne n’a jamais parlé.” Emmanuelle CHÉREL, Gilles SAUSSIER, “Retourner l’actualité, une lecture du Tableau de chasse”, en G. Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p. 31-32.

²⁴ Podríamos utilizar para ello, por ejemplo, el documental: Marc WIESE, *Shoot it!. The Story of the legendary Bang Bang Club*, WDR & ARTE, 2013 [en línea], <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-dispara-bang-bang-avance/3458102/> [Consulta: 14 de abril de 2016]

²⁵ Algunos autores como Vilém Flusser han llevado al extremo la idea de la determinación mecánica del dispositivo sobre las posibles imágenes técnicas obtenidas, algo que arrastraría nuestro discurso de nuevo a consideraciones sobre la ontología de la imagen que son justamente el opuesto de nuestro planteamiento. Pero vale la pena citar en este sentido lo que por otro lado es una hipótesis fuerte que, en alguna medida, coincide con la identificación entre el ojo y el dispositivo que aquí sugerimos. Véase sobre esto Vilém FLUSSER, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

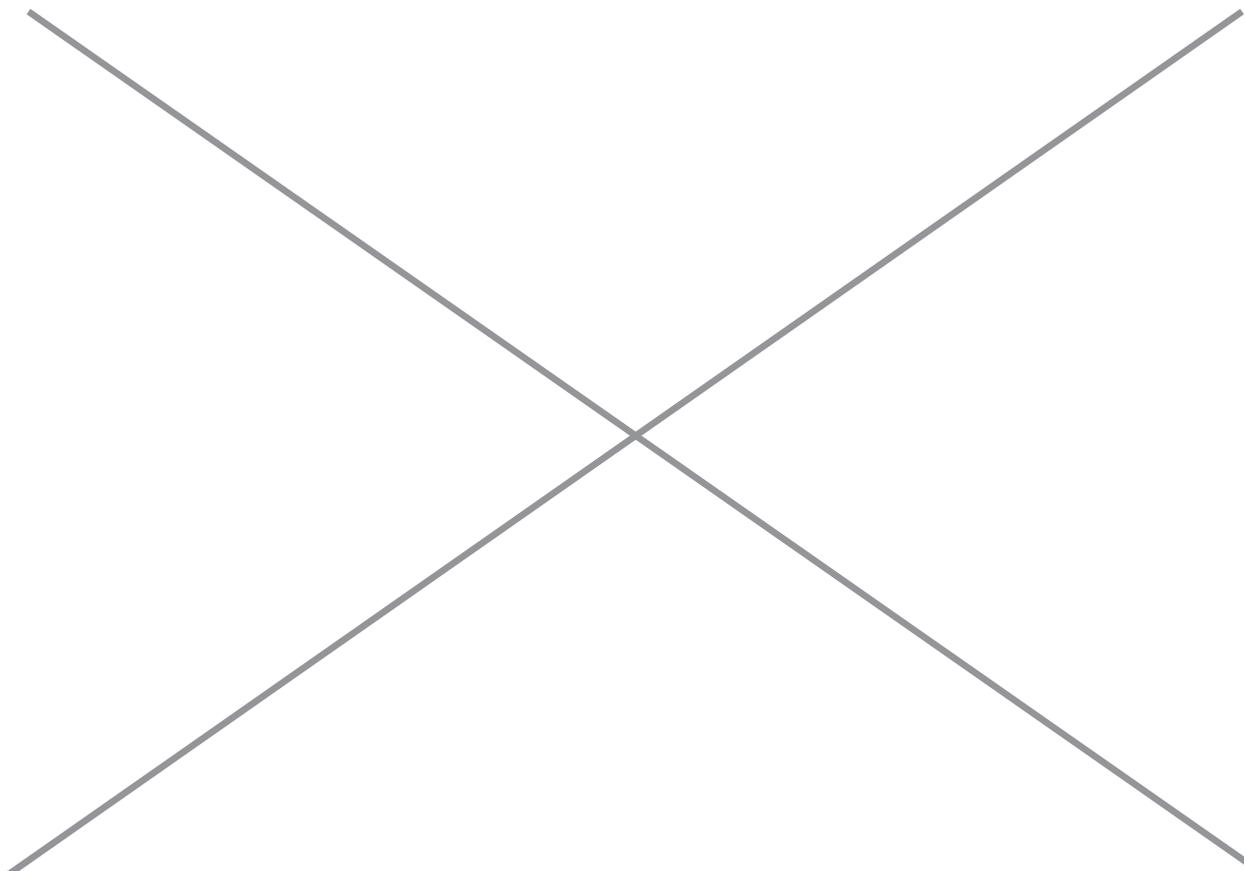


Fig. 3. Eddie Adams, *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, 1968.

ca especializada y adiestrada en la obtención de registros eficaces, acordes con las codificaciones sugeridas en el lugar de enunciación que motiva el acto fotográfico. Se da, por tanto, una identificación con el dispositivo²⁶ en la ubicación del punto de vista, tanto en el fotógrafo como en el espectador. De tal modo que, en realidad, se estaría reproduciendo el fenómeno comúnmente experimentado por cualquiera que contemple una imagen y que consiste en el debilitamiento de la conciencia del entorno y de la propicepción corporal, empleando la terminología psicoanalítica que autoras como Kaja Silverman han aplicado al análisis de la mirada²⁷.

El enunciado que aquí se plantea sugiere una construcción fantasmática, indiferente a las condiciones reales en las que se produce la escena, por la que la toma fotográfica, en su praxis urgente y condicionada, se prioriza sobre los aspectos que ocurren alrededor del sujeto, incluso poniendo en juego su vida cuando se trata de escenarios de gran violencia. En este aspecto, las variables psicopáticas del fotógrafo que asume riesgos en una especie de adicción a la adrenalina quizá debiera ser estudiada de forma específica por las ciencias de la conducta o disciplinas afines. Serían muchos los casos, por ejemplo, de camarógrafos que graban su propia muerte sobre el terreno. Y quizá su icono más conocido es la famosa fotografía que el

²⁶ Así lo ha planteado en relación a la fotografía y el cine: Jean Louis BAUDRY y Allan WILLIAMS, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, en *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2 (invierno, 1974-1975), pp. 39-47, <http://dx.doi.org/10.2307/1211632>.

²⁷ SILVERMAN, 2009.

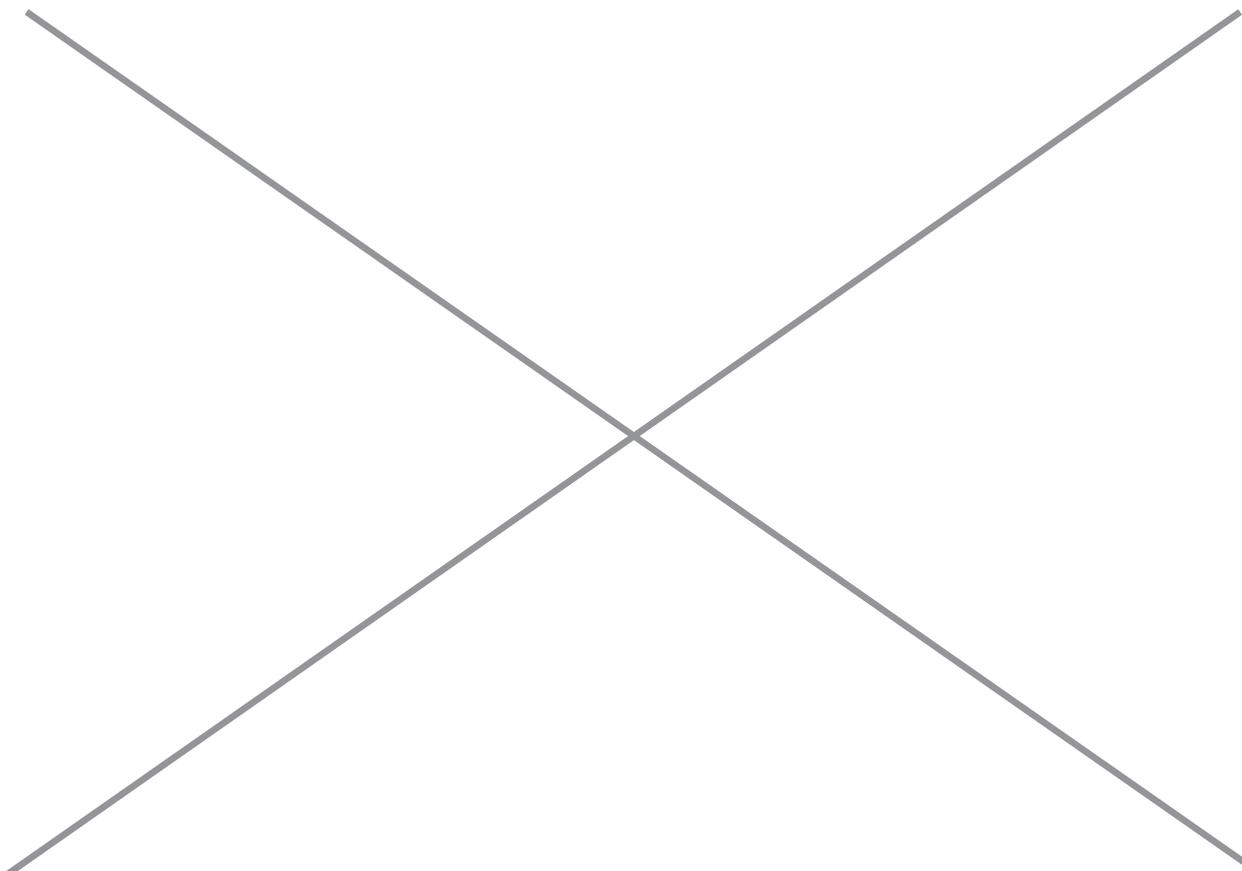


Fig. 4. Kevin Carter, Sudán, 1993. Premio Pulitzer 1993.

reportero sueco Leonardo Henrichsen hace a su verdugo apuntándole justo antes del disparo que acabaría con su vida durante el golpe de estado de Pinochet en Chile en junio de 1973. El soldado se defiende con las armas de la intromisión periodística dejando su huella como agente activo en la inversión del vector fotográfico. Pero, a modo de muestra sintomática de este fenómeno me remitiré a otro caso concreto que categoriza de forma inequívoca el mecanismo de autoexclusión. En este sentido, podríamos incluso matizar el enunciado reformulándolo como “fantasía de *autoexclusión* de la escena”, puesto que es el fotógrafo quien pone en marcha el mecanismo por unos momentos al suspender su conciencia sobre el entorno y su propicepción corporal, absorto en el proceso de alcanzar el mejor resultado con la cámara de una escena que con demasiada frecuencia supone un alto riesgo para su integridad física. Es el caso de algunos integrantes del llamado *Bang-Bang Club*, el círculo de fotógrafos que operaron durante los años 90 en diferentes conflictos en África.

El grupo estaba integrado por Kevin Carter, Greg Marinovich, Ken Oosterbroek y João Silva. De ellos, quizá Carter sea el más conocido por ser el autor de la imagen que ganó el Pulitzer en 1993 (fig. 4), y por su suicidio tras la polémica suscitada en la opinión pública internacional. No sería la única víctima de los impactos mediáticos de sus propias imágenes, o de los golpes directos del contexto en el que fueron tomadas. Según los testimonios de sus familiares y amigos, tan decisivo para el suicidio de Carter como la polémica, que parece recaer sobre él para convertirle en chivo expiatorio de una mala conciencia colectiva, sería la muerte el 18 de abril de 1994 de Oosterbroek en los alrededores de Johannesburgo por disparos las fuerzas de paz en un enfrentamiento con representantes del Congreso Nacional Africano a pocos días de la

celebración de las primeras elecciones interraciales en Sudáfrica. Las numerosas dificultades y riesgos asumidos por este grupo de fotógrafos, como las de otros muchos que han operado en zonas de guerra, y los comportamientos temerarios con los que obtienen algunas de sus fotografías en busca de un reconocimiento internacional, enviados por agencias muy interesadas en la difusión de estas imágenes, serían factores del complejo mecanismo de inmersión que aquí se analiza.

Pero, por lo que se refiere a la “fantasía de autoexclusión de la escena”, que se produce momentáneamente en los sucesivos lapsos en los que se llevan a cabo los disparos fotográficos en semejantes contextos, el caso de João Silva es el más revelador. El 23 de octubre de 2010 Silva perdió las dos piernas a la altura de las rodillas al activar una mina en Afganistán mientras seguía a una patrulla militar en un reportaje que se desarrollaba en Kandahar, en una zona desalojada por los talibanes. Lo significativo del suceso es que, justo después de la explosión, Silva tomó tres fotografías desde el suelo, con un ángulo oblicuo, en el que puede verse entre las ruinas a dos soldados que le acompañaban, y que previsiblemente buscaban la forma de llegar hasta él sin activar algún otro explosivo (fig. 5). Las fotografías serían irrelevantes desde el punto de vista de su contenido si no fuera porque le aluden a él como víctima en el fuera de campo. Aquellos tres disparos responden, en la anomalía de su encuadre, a una pulsión en la que la cámara, el cámara en tanto que conciencia híbrida entre la mirada y el dispositivo, reacciona sin tener en cuenta la destrucción de parte del cuerpo. En este punto, la propicepción corporal parece verse alterada hasta el extremo de negarse a favor de la imagen creada en un exterior, obviando la inmersión en la escena, negando su participación, sintiéndose a salvo en esa omnisciencia de la mirada que crea el relato, aun cuando este relato tenga como protagonista y víctima al propio fotógrafo.

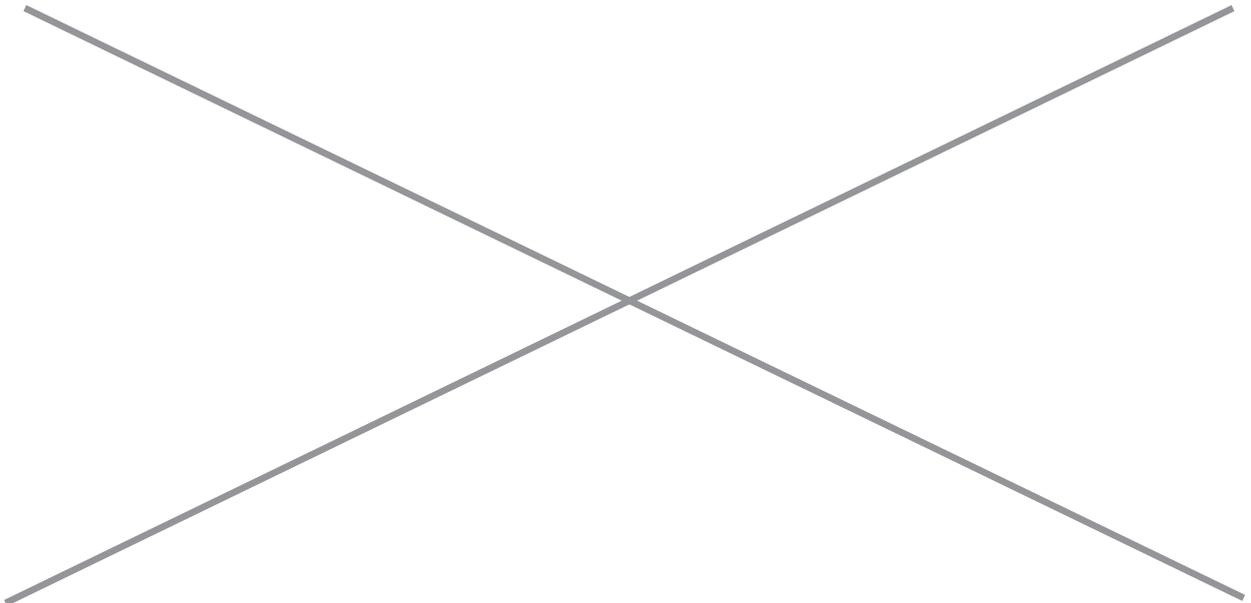


Fig. 5. João Silva, Afganistán, 2010.

Momentos críticos del *locus* documental

De este modo, el lugar de las imágenes documentales presenta un doble vínculo que activa políticamente reacciones que se traducen en relatos connotativos en torno a ellas. Las convierte en detonadoras narrativas, como trato de defender aquí. La imagen se sitúa así en un perfecto intermedio entre la subjetivación emocional de la captura, su razón de ser, y la objetivación icónica de una escena real. Enviados sobre el terreno, los

fotógrafos de guerra se convierten en delegados de nuestro juicio visual sobre los conflictos más remotos. Y el metarrelato que acompaña esos nuevos hitos iconográficos del horror no es ya sólo una crónica de lo que está pasando en el escenario, sino también de ese otro marco perceptivo y alegórico de la imagen. De tal modo que, la relación con el escenario conlleva una superestructura social que se inscribe en el trabajo mismo del cámara como mensajero del horror. Se construye ahí un sujeto que a veces es voluntarioso y proactivo en la captura de las imágenes, y en otras, es una víctima del propio acontecimiento.

Un último caso límite nos sirve para poner a prueba los enunciados que se han propuesto más arriba, esta vez ya fuera del fotoperiodismo, pero de lleno integrado en la dialéctica de la inmersión y el distanciamiento que opera en el acto fotográfico. Por otro lado, el vínculo fundacional del fotoperiodismo contemporáneo con el escenario al que ahora nos desplazamos, el descubrimiento en imágenes del horror de



Fig. 6. Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz) Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau.

los campos de concentración nazis, no parece del todo casual. Baste recordar que George Rodger el fundador de Magnum, una de las agencias más importantes, es uno de los primeros en fotografiar esos apilamientos de cadáveres tras la liberación de Bergen-Belsen. Ese vínculo personificado en Rodger sería en sí mismo un hilo de Ariadna para entender cómo se instala una iconografía del horror tras la Segunda Guerra Mundial y cómo van a operar los medios de registro de imagen como desveladores ideológicos en un contexto de circulación global de las imágenes. Sin embargo, Rodger no fue el primero si atendemos a los restos documentales que nos llegan, si nos fijamos en una pequeña serie de imágenes que han servido para sustentar algunas tesis sobre la condición posicionada de

las imágenes-documento. Es el caso de Alex, el miembro del *Sonderkommando* autor de las fotografías furtivas tomadas en Auschwitz (fig. 6) comentadas por Georges Didi-Huberman de forma brillante en *Imágenes pese a todo*.

Desde la penumbra de la cámara de gas, Alex sacó a la luz el centro neurálgico de Auschwitz, es decir, la destrucción, con la voluntad de no dejar rastro de ella, de la población judía de Europa. Al mismo tiempo, la imagen se formó gracias a una escapada: por unos minutos, el miembro del *Sonderkommando* no llevó a cabo el innoble trabajo que las SS le ordenaban hacer. Al esconderse para poder observar, el hombre suspendió por sí mismo el trabajo del cual se disponía —una sola vez— a crear una iconografía. La imagen fue posible porque para registrarla se consiguió, de una forma muy relativa, disponer de una zona tranquila²⁸.

El índice autorreferencial de aquellas cuatro fotografías resulta intensificado y doblemente aterrador, tanto por el contenido de las imágenes como por la huella del sujeto, y más aún, por la correspondencia especular entre el agente y la escena. Se trata sin duda de un caso de inmersión tal que podría cuestionar el enunciado planteado sobre la autoexclusión, entre otras cosas porque no parece que haya lugar para ninguna fantasía en las condiciones de ese registro. Sin embargo, si se diera una autoexclusión a pesar de las

²⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 69.

dificultades, ésta se proyectaría en una trascendencia destinada a inscribir el horror en la historia mediante un rastro probatorio desesperado²⁹. Una fantasía que quizá se matiza aquí como una esperanza remota de salvación en la memoria colectiva, un acto supremo de rebelión contra el mandato del olvido. Quizá, esa “zona tranquila” a la que se refiere Didi-Huberman sea el resto mismo de una autoexclusión solo posible desde la más absoluta precariedad, la distancia tomada para hacer posible la imagen, el cobertizo literal y psicológico que parece necesario en el re-encuadre hacia atrás de la escena, y que se traduce en la desproporción entre la zona sombra del interior desde el que es tomada la escena (como en una segunda cámara oscura), y la acción monstruosa que trata de describir: el “paisaje inhumano” de cuerpos abatidos.

El doble vínculo aquí nos reporta un impacto emocional que es ya una incisión indeleble en la historia del siglo XX. Porque, como indica Didi-Huberman en más de una ocasión³⁰, se trata el “ojo de la historia” en la medida que lo documental es indisociable de la inscripción en un relato que construye conciencia histórica y que remite a una omnisciencia del metarrelato contenido en las imágenes. Con todo, se trata quizá del caso más extremo de la toma fotográfica donde verificar el fenómeno de reversión del índice que aquí tratamos de exponer. Un desarrollo completo de la autorreferencia en la imagen documental requeriría de un análisis de casos más detallado. En este sentido, los usos son muy diversos, y dibujan diferentes perfiles de sujetos que nos sitúan, cuando hablamos de violencia, en una polaridad que va desde la víctima al verdugo. Desde el lugar de Alex, hasta el de los miembros de Dáesh cuando registran sus asesinatos. Las huellas de los sujetos de las imágenes revelan así un contenido a pesar del vacío que parecen dejar al espectador. Porque, más que un vacío lo que ofrecen es un vaciado, una huella negativa que se nos impone como reflejo la psique del torturador. La construcción de ese sujeto, que obviamente es una figura interpuesta entre el agente real tras la cámara y la imagen en tanto que pantalla psíquica, configura el lugar que llena el espectador con su mirada. Y estamos sin duda ante un sujeto de dimensiones históricas cuando hablamos de ese *locus* documental.

VÍCTOR DEL RÍO. Profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Salamanca en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes y en el Máster de Estudios Avanzados en Filosofía. Igualmente integra el equipo docente del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia y ha impartido numerosos seminarios y talleres en distintas universidades, museos y centros de investigación. En su labor ensayística es autor de los libros: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca (2008), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Abada (2010), *La querrela oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia*, El Desvelo (2012) y *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*, Consonni (2015), así como editor de varias obras colectivas. Colaborador habitual de algunas revistas especializadas en las que se ha desarrollado su labor en el terreno de la historia, la estética y la teoría de las artes. Además, ha dirigido proyectos para instituciones museísticas y académicas en torno a la investigación en arte y humanidades e integrado equipos de gestión en varias de ellas. En sus trabajos como escritor aborda la dimensión estética y política de los vínculos entre creación artística y comunicación de masas.

Email: delrio@usal.es

²⁹ “Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el *ojo de la historia* por su tensa vocación de hacer visible. Pero también que está en el *ojo de la historia*: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón (recordemos que esta zona central de la tormenta, capaz de mantenerse en calma, “no por eso deja de traer consigo unas nubes que hacen difícil su interpretación”). DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 69.

³⁰ Recordemos que esta sugerencia sobre el “ojo de la historia” aparece también en otros lugares de su obra, como en el propio título del ensayo dedicado a Bertolt Brecht ya citado: *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*.