

Centro de
Estudios
Visuales

número 1
abril
2018



ISSN 0719-7152

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA IMAGEN

La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas

Maia Vargas

CONICET-IID y PCA-UNLP

fotovintage@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo tiene como premisa pensar, a partir de las conocidas obras de Roland Barthes y Susan Sontag, que toda fotografía es un documento de (la) muerte. Ya sea con la cámara como arma, que objetualiza, o la cámara como escudo, que se defiende de la muerte, buscando evadirla, o la fotografía como una herramienta que permite conjurar la muerte. Nos valemos de algunos casos/ejemplos que dan cuenta de esa tensión entre la presencia/ausencia de la muerte en las fotografías: como la fotografía de Robert Capa *Muerte de un Miliciano* que desató una polémica acerca de la veracidad o falsedad del momento retratado, o el caso del periodista Leonardo Henrichsen, muerto en Chile, quien filma su propia muerte y el cuerpo de su asesino. Entramamos este caso con las reflexiones de Pier Paolo Pasolini quien establece una analogía entre el montaje y la muerte. Y por último, rescatamos el trabajo *Arqueologías de la ausencia*, de Lucila Quieto, quien, se autorretrató y retrató a los H.I.J.O.S. superpuestos con proyecciones de imágenes de sus padres ausentes, para así superar el “esto ha sido” y construir un encuentro fantasmal.

PALABRAS CLAVES: fotografía, ontología, política, gesto, memoria.

ABSTRACT

Starting from previous works from authors like Roland Barthes and Susan Sontag, this work proposes to conceive photography as a document of death. The camera could be either a weapon or a shield, defending itself from death and trying to evade it, but also a tool to relate death and life by bringing back elements from the past to the present time. In order to identify this tension between the presence/absence of death in photography we will introduce some examples: Ro-

bert Capa's *Death of a militant*, which sparked a debate about the veracity of the moment captured by the camera; Leonardo Henrichsen's death in Chile, where he shot his own death and also the murderer's body, a fact that we will relate with Pier Paolo Pasolini's analogy between death and montage. Finally we will mention Lucila Quieto's *Arqueología de la ausencia*, who made several portraits of some sons and daughters of disappeared militants in the seventies in Argentina (H.I.J.O.S.), in which she inserted images of their parents in order to create a phantasmal encounter.

KEYWORDS: photography, ontology, politics, gesture, memory.

PUNTO DE PARTIDA

Así como Roland Barthes parte de la fotografía de su madre para pensar la esencia de la fotografía, deseo comenzar estas reflexiones de una foto (imposible): la muerte de mi abuelo, de la intención de registrar ese momento indescriptible, que punza. Este trabajo surge entonces de la pregunta que me generó ese momento: ¿por qué, ante mi presencia en la muerte de un ser querido, tuve el impulso de fotografiarlo en ese instante sagrado? Fue frente a esa necesidad que entendí parte de mi ligazón con la fotografía. El deseo de hacer una fotografía, pero no para producir un resultado, una imagen posterior, sino que lo que verdaderamente importaba era la acción fotográfica. Sacar una fotografía como acto, como un gesto, más allá de la posterioridad y la exhibición.

Si bien esa fotografía no fue tomada, lo que sí sucedió fue la acción corporal: junté mis manos y armé un encuadre, e hice *clic*. Ese sólo hecho me tranquilizó, me alivió, y minutos después, mi abuelo dio su último aliento.

Parto entonces de esta experiencia y su latencia para reflexionar sobre las relaciones entre la fotografía y la muerte.

INTRODUCCIÓN

Para desarrollar nuestras reflexiones utilizaremos algunos casos/ejemplos para aprehender la compleja trama de esa relación en tensión entre la presencia/ ausencia de la muerte en las fotografías: la famosa fotografía de Robert Capa *Muerte de un Miliciano*, la foto que registra al Che Guevara muerto en Bolivia, que vuelve a ese cuerpo un trofeo. Continuaremos nuestro recorrido con el caso del periodista argentino Leonardo Henrichsen, muerto en Chile, donde estaba

filmando los sucesos del levantamiento militar conocido como “el Tanquetazo”, en 1973, y es así que, sin saberlo, termina filmando su propia muerte y el cuerpo de su asesino. Este caso se actualiza hoy en día, dado que el 30 de junio de 2013, el fotógrafo egipcio Ahmed Samir Assem —cuarenta años después y del otro lado del mundo— murió en el Cairo de la misma manera. Por último, rescatamos el valioso trabajo artístico *Arqueologías de la ausencia* (2001), de la fotógrafa argentina Lucila Quieto, hija del desaparecido Carlos Alberto Quieto.

1. LA MUERTE EN LA FOTOGRAFÍA (MORIR ANTE LA CÁMARA)

Muerte de un soldado miliciano es quizás una de las fotografías más conocidas que capta el momento de la muerte, esta imagen retrata en forma directa la muerte en el campo de batalla del soldado anarquista Federico Borrell. Esta imagen congela ese instante, en que disparan, al mismo tiempo, el arma de fuego y la cámara Leica. Como demuestra Susan Sontag esta imagen se vuelve icono de la Guerra Civil española, ya que la fotografía tiene la capacidad de condensar en ella un gran relato. “La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea” (Sontag, 2003:14). Si alguien nos dice “guerra civil española” probablemente invoquemos esta imagen. Por su capacidad de captar el momento decisivo bressoniano, esta foto de Capa desató una polémica (que aún hoy sigue vigente) acerca de la veracidad o falsedad del momento retratado, de si fue una fotografía “real” o fingida, una foto documental o ficcional. Capa toma esta imagen en el Cerro Muriano, el 5 de septiembre de 1936. Paradójicamente, dieciocho años más tarde, en la madrugada del 25 de mayo, de 1954, en Japón, con su cámara en mano, mientras acompañaba a una expedición del ejército francés, Robert Capa pisó inadvertidamente una mina y murió, siendo el primer corresponsal americano muerto en esta guerra.

Esta imagen fue una de las primeras en abrir el debate en torno a la publicidad de la guerra y sus muertos. Hoy en día, ya no nos sorprende la imagen fotográfica de un cuerpo sin vida, estamos poblados de ellas, “captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas” (Sontag, 2003: 28).

Registrar ese momento intersticial, de paso entre la vida y la muerte, es algo sagrado, y vale la pena preguntarse, si aun con la fidelidad que habilita la cámara, algo de ese momento puede ser acaso capturado, y, si así fuera, si puede o debe ser publicado. En este conocido ejemplo el valor es del registro del momento “decisivo”. No la compo-

sición, ni las cualidades técnicas de esta imagen, sino el contemplar y actuar frente a la muerte. Mediatizado por la cámara Capa pudo atreverse a disparar, casi en simultáneo, al arma de fuego, y así presenciar la muerte de otro. La muerte entra en la fotografía y en discurso social a través de esta y otras imágenes semejantes. Imágenes hechas para ser publicadas, muertos que nos pertenecen a todos. Allá lejos, alguien muere y alguien lo registra. Y quien lo registra, luego muere en condiciones similares a las que hizo su retrato. Y el público, en su sillón dice: Miremos como muere, allá lejos, un soldado miliciano.

2. Fotografiar a los muertos: hay cadáveres

Tenemos el deber de recordar a nuestros muertos. Alguien muere y queremos conservarlo. Actualmente acostumbramos a guardar una foto de nuestro ser querido sonriendo, en el momento de su máximo esplendor, o quizá una foto en la que nos encontramos junto a él, como un alivio contra el olvido. Esa foto del muerto suele convertirse en fetiche, en talismán.

Si, como dice Barthes, “toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 2003:15) y por su carácter indicial nos da el testimonio y la prueba de que esa persona realmente existió, también podemos decir que “toda fotografía nos remiten a la ausencia”, ya sea de ese momento irrepetible, o, como en el caso de las fotografías de nuestros muertos, de alguien querido que ya no existe pero existió.

Sontag anuncia que fue desde los inicios de la técnica fotográfica, en 1839, que la fotografía ha acompañado a la muerte. Y por este mismo carácter indicial, decimos que la fotografía es más efectiva que la pintura para evocar a los muertos. Pero las relaciones de las fotografías y los muertos fueron cambiando a través de la historia, las sociedades. En la Inglaterra victoriana, por ejemplo, el género de la fotografía post mortem estaba instalado como un práctica común y compartida por diferentes clases sociales. Imágenes que hoy pueden parecernos imposibles y de mal gusto, no son imágenes de muertos “públicos” sino de muertos que pertenecen al mundo privado. La producción de imágenes de los muertos estaban entramadas con una serie de ritos entorno a la muerte. La temporalidad con la que se vivía el momento de la muerte, el de acompañar al muerto, de despedirlo, de guardar su recuerdo, de estar en luto, era desde ya, muy distinta al momento actual, en donde pretendemos hacer todo “rápido”, “limpio” y “efectivo”, donde la muerte parece invisibilizarse.

Las fotografías post mortem tenían un valor especial en el caso de la muerte de los niños, los denominados “angelitos”, ya que al morir tan jóvenes, muchas veces sucedía que nunca habían sido fotografiados, entonces, la única oportunidad de registrarlos era muertos. Los retratos de difuntos cumplían el rol de testimoniar su breve existencia en este mundo. Las fotografías de cadáveres formaban parte de la construcción narrativa visual de la familia, parte de la vida diaria: exhibidas en los hogares, en los álbumes familiares. De esta manera se intentaba capturar la presencia de una persona para la memoria. Posteriormente la muerte se retiró del hogar y se trasladó al hospital, entonces la re-

presentación del cadáver también se retiró de poco a poco de la narrativa visual de la familia, convirtiéndose en un tema tabú. Estas imágenes formaban parte del *memento mori*, simbolismos gráficos que evidencian la temporalidad de la vida humana, que parecen decirnos: “recuerda que morirás”. Vida y muerte como una unidad.

Mirar al muerto, mirar la muerte a los ojos y encontrar allí una suerte de belleza, “la belleza de lo muerto”². La foto del muerto, ya no es la foto del instante, del momento, del tiempo, sino es la foto de un cuerpo. Lo importante en esta imagen es el quién murió. “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia” (Sontag, 2004: 36). Pero también las fotos de los muertos circulan de modo público. Como muestra Sontag fue Ernst Jünger quién dio cuenta de la irreprimible identidad de la cámara y el fusil: decimos “disparar” la cámara y dispararle a un ser humano, es que, como él anunció: “no hay guerra sin fotografía”. “Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes: «es idéntica inteligencia, cuyas armas de aniquilamiento pueden localizar al enemigo en el segundo y el metro precisos –escribió Jünger–, la que se esfuerza en conservar el gran acontecimiento histórico con todo detalle»” (Sontag, 2004: 30). Ejemplo de esto es la imagen del cadáver del Che muerto en Bolivia, un muerto de todos, un muerto en un contexto de “guerra”. Ernesto Guevara nos mira, con una impactante mirada muerta que inmortalizó el fotógrafo boliviano Freddy Alborta, su cuerpo en tanto cadáver se vuelve un trofeo, es un animal cazado, y sus asesinos, cazadores orgullosos posando junto a su presa. Esta imagen cobra un peso objetual, logra saciar un deseo de posesión –¿y acaso todas las fotografías no tienen algo de posición y dominación?–. Exhibir a los muertos, es lo que hace el enemigo. Y así, el cadáver del Che es exhibido por todo el mundo. Esta imagen sirve para retomar las, siempre necesarias, reflexiones de Sontag sobre la anestesia que nos producen las imágenes de guerra (y las imágenes en general...), imágenes de contenido violento, que a su vez, ellas mismas nos violentan, no sólo por su contenido, sino fundamentalmente en su modo de aparecernos: a toda hora, en todo canal y todo medio.

3. FOTOGRAFIAR EN (EL MOMENTO DE) LA MUERTE

En el caso paradigmático del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, vemos con en un plano secuencia, el levantamiento militar chileno de 1973 denominado “el Tanquetazo”. Los militares en la calle, bajando de sus tanques, los transeúntes huyendo. Estamos dentro de un plano secuencia típico: el tiempo es real, la mirada es la del camarógrafo

² Esta frase fue título de un texto de Michael de Certeau.

fo, y estamos, según las consideraciones de Pier Paolo Pasolini, dentro del lenguaje de la realidad. Todo sucede sin que podamos aprehenderlo o significarlo, aún no existe un sentido para aquella situación. Pero el soldado avanza hacia el periodista, quién continua filmando, como si la cámara fuera a protegerlo, entonces el disparo del soldado irrumpe, hiere al camarógrafo, y efectúa un corte, el montaje que inicia el lenguaje cinematográfico. La cámara cae al piso, muestra el cielo y luego se apaga. El cuerpo, herido, también cae al piso, mira al cielo y comienza a apagarse (Leonardo muere horas después, en el hospital).

En esta imagen vemos como un mismo disparo efectúa dos montajes simultáneos: el del material fílmico, el de la vida de Henrichsen. Sólo “gracias” a este montaje comienza entonces el sentido. El material fílmico, destinado a ser un registro periodístico del acontecimiento, deviene película: la historia de la última vivencia de una persona antes de morir. La vida de Henrichsen, deviene en otra distinta a la que venía siendo, su nombre comienza a significar “uno de los primeros asesinados de la última dictadura militar chilena”, se convierte en un camarógrafo “heroico”, un “caído en batalla”, una persona cuya pasión y riesgo insisten hasta último momento. Todos estos sentidos sólo podemos efectuarlos a partir de este montaje fulmineo.

En su texto “Observaciones sobre el plano secuencia” de 1967, Pasolini parte de la imagen que registra el asesinato de Kennedy para pensar el plano secuencia en analogía con la vida. Ese plano que es infinito, subjetivo y en tiempo presente. En un punto es “anti cine”, porque está más cerca del lenguaje de la realidad que del lenguaje fílmico. El lenguaje cinematográfico comienza cuando interviene la organización, selección y coordinación de los planos. En el caso del plano secuencia de Henrichsen, tanto como en el del fotógrafo egipcio Ahmed Samir Assem, muerto el pasado junio en una situación similar, el plano muestra el disparo de frente, hasta anular la propia visión. Es un mirar de frente la propia muerte (y al asesino). El video de Henrichsen sirvió como testimonio, para que, largos años después, en 2005, el periodista Ernesto Carmona identificara al cabo Héctor Bustamante, el responsable del asesinato, pero quien nunca llegó a ser juzgado, ya que murió en 2007. A diferencia de éstos, en el plano secuencia analizado por Pasolini que muestra la muerte de Kennedy, la mirada contempla a la muerte a la distancia, la muerte de otro (aunque no cualquier otro, sino un presidente). Se es testigo de la muerte ajena. Se mira de frente la muerte de otro.

El lenguaje cinematográfico —y podríamos pensar que también, aunque de distinto modo, el fotográfico— con esta ordenación y conversión del presente es pasado, o sea, la capacidad de relatar algo —ya sea un micro o un macro relato— al caracterizarse por el montaje, entra en relación directa con la muerte. Pasolini piensa la muerte como un corte en la vida, este corte es el que permite narrar la vida, ordenar sus secuencias, seleccionar sus momentos relevantes (Pasolini, 1969:2):

Mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre no termina de expresarse. (...) Hasta que yo no esté muerto, nadie podrá dar un sentido a mi acción que, en cuanto momento lingüístico, es difícil de descifrar. Por lo tanto es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte efectúa un montaje fulmineo de nuestra vida: o sea, elige sus momentos de veras significativos (ya no modificables por otros posibles momentos contrarios o incoherentes) y los pone en sucesión, convirtiendo nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no describable, en un pasado claro, estable, cierto y que, así, deja describir lingüísticamente (...). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos. El montaje, entonces, hace con el material de la película (constituido por fragmentos, larguísima o infinitesimales, de tantos planos-secuencia como posibles subjetivas infinitas) lo que la muerte hace con la vida.

Tomamos ahora otro caso en que el plano secuencia entra en relación directa con la muerte. El cineasta Harun Farocki en sus últimas producciones se pregunta por la relación de las técnicas modernas de guerra, por ejemplo, en *Ojo/Máquina II* (2002. 15 min.) analiza la tecnología armamentística y combina material visual tanto del sector militar como del sector civil (Ehmann, 2013):

Como consecuencia de la Guerra del Golfo, la tecnología de guerra impulsó la innovación e incentivó el desarrollo de la producción civil. Farocki muestra imágenes simuladas por computadora, que parecen salidas de películas de ciencia ficción: misiles que se dirigen hacia islas situadas en un mar radiante; edificios de viviendas que hacen explosión; aviones de combate que se disparan unos a otros con misiles y que se defienden con bengalas virtuales...

La guerra se parece cada vez más a un video juego, y en otra de sus videoinstalaciones recientes, *Juegos Serios III: Inmersión* (2009. 20 min.) Farocki realiza un video basado en una visita a un taller organizado por el *Institute for Creative Technologies*, un centro de investigación dedicado a la realidad virtual y la simulación por computadora. Allí se muestra un tratamiento terapéutico para veteranos de guerra que padecen trastornos de estrés postraumático. En las imágenes vemos escenarios ficticios de juegos de computadora que sirven, tanto para el entrenamiento de las tropas estadounidenses antes del despliegue en las zonas de combate, como para el tratamiento psicológico de los soldados que retornan de las zonas de conflicto. Los planos secuencia muestran una constante mirada sobre la muerte. Los ojos son esta vez los del asesino, que ve como los misiles estallan, como la gente huye, el arma siempre está atenta, apuntando. Las imágenes de este programa son similares a

las del popular videojuego *Counter strike*. Es la mirada más despiadada sobre la muerte, es una mirada fría, mediatizada, convertida en entretenimiento.

Pero hay un paso más que observa Farocki respecto de la muerte en las sociedades actuales: con la creación de las denominadas “armas inteligentes” la cámara es puesta directamente en el proyectil, la cámara adopta el punto de vista del arma generando así un nuevo tipo de subjetiva, ya no nos identificamos con la mirada del soldado sino con la del proyectil. A esta subjetiva Farocki la denomina “subjetiva fantasma”. Llegando así al punto máximo de deshumanización. Estas “cámaras suicidas” al servicio de la destrucción masiva mediatizan (aún más) nuestra relación con las muertes, generando desde un plano aéreo, una lejanía extrema, una imagen abstracta, que no sólo no nos conmueve, sino que nos deja intactos, espectadores de una “guerra limpia” donde ya no sólo no nos ensuciamos las manos con sangre, sino tampoco nuestros ojos, que no parecen contemplar aquello que contemplan, ya ni siquiera se nos puede acusar de espectadores cómplices o cobardes.

Si toda sociedad debe aprender a lidiar con la muerte y construir a su alrededor una serie de ritos que intenten explicarla, justificarla, dominarla, una de las paradojas fundamentales de nuestra sociedad es que, a la misma vez, la muerte está prácticamente ausente en el conjunto de nuestras prácticas, no entremezclada con nuestros quehaceres y pensamientos cotidianos, pero, a la misma vez, muy presente –insistentemente presente– en los medios de comunicación a modo de entretenimiento. Por esta razón es que Georges Didi-Huberman, en su prólogo al libro de Farocki *Desconfiar de las imágenes*, nos dice que la pregunta fundamental de este artista es: “¿porqué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?” (Farocki, 2013:28). Y podríamos agregar: ¿por qué las imágenes se constituyeron como uno de los dispositivos fundamentales para relacionarnos con la muerte? Ya sea como una forma de mediatización, o de talismán, de símbolo, de control, las imágenes siempre están presentes a la hora de enfrentarnos a la muerte y los muertos.

4. CONJURAR LA MUERTE: LA FOTOGRAFÍA PARA Y POR LOS MUERTOS

Como dice Didi-Huberman en su prólogo a Farocki, “no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos” (Didi-Huberman, 2013: 14) y en este sentido, una foto nunca es sólo una imagen, sino un ambiente que se crea alrededor de ella. Una imagen nunca es sólo “pura visión” y “frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, como (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman, 2013: 14). En este sentido, y porque consideramos el valor performativo de la fotografía, es que reto-

mamos el conocido trabajo de Lucila Quieto, que más que un trabajo fotográfico, es un trabajo de acción fotográfica, o una foto-performance. Ante la falta de una fotografía con su padre, Lucila se autorretrató, y posteriormente, retrato a distintos integrantes de H.I.J.O.S³, superpuestos con proyecciones de imágenes de sus padres y madres ausentes. Este trabajo realizado en 2001 posee una valiosa dimensión performática, que no sólo rompe con la melancolía propia de toda fotografía, con el “esto ha sido”, sino que en estas imágenes se construye, a partir de la unión de un pasado y un presente, un futuro, un tiempo inventado “por ser”. Las fotografías que lo componen son por un lado de registro documental, y por otro, fotos valiosas en como objeto artístico/terapéuticos, imágenes cuya importancia se da por la atmósfera que generan a su alrededor. En este trabajo la fotografía es extraída del álbum familiar, y es utilizada como materia prima de una obra que se vale de ese testimonio (convirtiendo una foto objeto/papel en una imagen fantasmática proyectada sobre la pared cobrando así otras dimensiones y posibilidades y acercándose a la imagen cinematográfica). Esta imagen es tomada para crear un nuevo testimonio que habita en el límite entre lo real y lo inventado: una nueva imagen que contiene tanto lo sido, como lo que es, como lo que pudo ser.

Si fotografiar es también (¿siempre?) un acto de disminuir la muerte, mediatizarla, conjurarla, aliviarla, ralentarla, el ejemplo de Quieto es paradigmático en tanto acción quimérica, ya que convierte atrae lo ausente al presente, el momento imposible lo vuelve posible, convierte al muerto en vivo, un encuentro sólo posible en los sueños, aquí es posibilitado en la vigilia a través de las imágenes. Es la foto de una reunión imposible.

Quieto parece apropiarse del mandato ético-epistemológico de Walter Benjamin, quien nos alienta a no darnos por vencidos: “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.” (Benjamin, 2011: 32). Así Quieto inventa eso que pudo haber acontecido (pero que la muerte interrumpió) y lo hace suceder, es así como “salva” lo no-sido del pasado.” (García, 2010: 180) Esta posibilidad de retomar lo no sido, las imágenes perdidas u olvidadas, los relatos subrepticios, es para Benjamin una contundente acción política: en el montaje hay un verdadero trabajo que, a partir de la pérdida, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción. En *Arqueología de la Ausencia* esta acción política abre la puerta al encuentro entre padres fastasmáticos e hijos (H.I.J.O.S). Fotos de duelo, imágenes que ayuda a sanar.

¿Qué pasa con la muerte en este caso? La muerte en invocada, hay una voluntad de recuperar la figura del muerto, pero no es ya “un presente que se vuelve pasado”, sino que desde el presente se retoma el pasado para convertirlo en futuro. Hay una positivización de la ausencia, se la invoca como falta, pero para completarla, se convierte a lo no-sido en un por-ser. Si bien la imagen proyectada es necesariamente de lo muerto (doblemente, no sólo un “tiempo muerto” sino es la imagen de un muerto) esa imagen entra dentro de otra imagen (la fotografía

3 Sigla que responde a: Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido.

producida por Quieto) donde conviven en tensión dos tiempos (pasado y presente, o pasado anterior, pasado posterior) buscando en esa superposición construir un pasado que no existió, crear un momento de unión entre padre e hija, volver lo ausente presente. Como declara Lucila en una entrevista: “El no poder conocer nunca personalmente a mi padre y no tener ni una foto con él, fue lo que me llevó de una manera obsesiva a buscar imágenes suyas, a saber si había alguna de mi mamá embarazada en la que estuviera con él. Y entonces, como no existían, me puse a inventarla.”

Entonces, lo extraño en este caso, y por lo cual situarlo en el final, es que posibilita un “pos mortem”, no sólo como recuerdo, sino como una imagen que cobra nueva vida. Pensando en los relatos en torno a la muerte podríamos decir tanto que construye una resurrección o una reencarnación, o un momento propio del paraíso (según a qué creencia nos adheramos...). Como define la misma artista, esta operación construye un “tercer tiempo” o “una imagen ficticia en un tiempo inexistente”. Desde ya, la fotografía en este caso, es una herramienta proyectiva, con una capacidad de creación y transformación concretas en la identidad de las persona. Fotografías que en vez de hacia atrás, miran hacia adelante. Fotografías que no nos hablan solamente del pasado, sino que inventan un pasado que, al nunca haber sucedido deviene en un extraño tiempo que entrama pasado/presente/futuro.

LA FOTOGRAFÍA, LA MUERTE, ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Sólo el pasado puede ser narrado. Cuando algo es narrado es coordinado, organizado, se le otorga sentido. Sólo con la muerte se puede dar sentido a una vida. La operación de la muerte, es la misma que la operación fundamental de la fotografía: convertir el presente en pasado. Crear un detenimiento, un corte.

Intentamos narrar la muerte, pero, justamente, ese momento, no puede ser objeto de un relato, su imposibilidad es nuestra mayor limitación. Lo que si habilita ese momento (la muerte) es una narración sobre la vida.

El tándem “La fotografía y la muerte” que planteamos como título de este trabajo ha recorrido distintas combinaciones y relaciones entre estos dos conceptos: la muerte en la fotografía (la muerte ante la cámara), fotografiar en (el momento de) la muerte (morir mientras se fotografía o filma), los muertos en las fotografías, ya sea en el uso tradicional de los álbum familiares que muestran al muerto vivo, o como las antiguas imágenes de los niños muertos “los angelitos”, hasta llegar incluso a tener al cadáver como trofeo, como en el caso del Che. Plan-

teamos también fotografía por la muerte, esas imágenes para conjurar a los muertos, traerlos al presente, volverlos a la vida, como el caso de Lucila Quieto. Y llegamos, finalmente, a la fotografía/muerte, y poder casi decir: la fotografía es la muerte o la acción de la muerte es como la de la fotografía. Hacer clic es convertir lo vivo en muerto, lo presente en pasado.

Si toda sociedad determina su propio régimen de visibilidad/invisibilidad, y podemos decir que hay ciertos iconos visuales que nos atraviesan, imágenes compartidas, y en este caso vale preguntarnos: ¿qué muertos compartimos? ¿Qué muertes recordamos como sociedad? “Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar” (Sontag, 2004: 99). En este sentido, elegimos nuestros casos pensando en reflexionar sobre imágenes emblemáticas, como la de Capa, Henrichsen, o el Che. Pero a su vez, también elegimos imágenes que no forman parte de este archivo de la “memoria colectiva”, como las fotos del ámbito privado, o la del padre de Lucila Quieto, que pasa del álbum familiar al discurso social: una nueva cara del desaparecido. Tomamos a estas para discutir, por un lado esta “memoria colectiva” y qué es lo que esta memoria deja de lado. Siguiendo una vez más a Sontag (2004:100):

[...] en sentido estricto no existe lo que se llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Pero si hay instrucción colectiva”. Instrucciones de cómo debemos morir, o como no debemos morir. Instrucciones de quienes son nuestros muertos, y quienes los muertos de nadie. Para la ensayista “toda memoria es individual, no puede reproducirse y muere en cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que esta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente.

Toda sociedad construye sus propias “políticas de la memoria”, disposiciones acerca de qué vale la pena ser recordado y cómo, (incluso donde y hasta cuándo). “Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos.” (Sontag, 2004:134). De esta manera, rescatamos la importancia de las políticas de la memoria colectiva, como una forma que tiene la sociedad de hacerse cargo de sus muertos, de lidiar con ellos, aun sabiendo que es una invención arbitraria y que hay muchos muertos por fuera, muertos sociales por quienes aún hay que reclamar.

Consideramos necesaria esta declaración social que piense constantemente que relaciones establecer con lo que ha sido y ya no es, ya sea para declarar: “lo que fue no debe seguir siendo” como es el caso de las políticas de la memoria en relación a la última dictadura militar argentina, o “lo que fue y debe continuar” y, como vimos, las

imágenes, tienen un rol fundamental en todo este proceso. Y consideramos que la mayor responsabilidad social de las imágenes está en esta función, ya que ellas tienen un rol privilegiado para relacionarnos con nuestros muertos. Las imágenes establecen un especial compromiso con el recuerdo.

Pero, así como es fundamental el rol de la memoria, también lo es el del olvido. No sólo no todo puede ser recordado sino también no todo debe serlo. “Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada” (Sontag, 2003: 134). En concordancia con esta declaración, hay autores que se preguntan por el valioso rol del olvido. Andreas Huyssen observa como en las sociedades occidentales contemporáneas “la memoria se ha convertido en una obsesión cultural” (Huyssen, 2002: 20) y cómo, paradójicamente, este exceso de memoria genera amnesia. Rescata de este modo el “olvido productivo”. En este sentido su propuesta es que “si estamos sufriendo (...) un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo.” (Huyssen, 2002: 20). Podemos pensar este criterio para nuestra relación actual con la fotografía digital: aun teniendo la capacidad de producir y almacenar miles y millones de fotografías, tenemos que poder discernir cuales de ellas son valiosas, tenemos la responsabilidad de inventar criterio. En consonancia con esta propuesta, Yosef Hayan Yerushalmi escribe *Reflexiones sobre el Olvido* para preguntarse sobre el valor de olvidar, y en este sentido, la pregunta se dirige a pensar qué debe ser transmitido socialmente a otras generaciones y que no. En el recorrido de nuestras preguntas podríamos decir: ¿qué imágenes aportan a la construcción de una historia compartida y deben ser transmitidas? Teniendo siempre en cuenta que, “como sucede siempre en cualquier amnesia colectiva, lo que vuelve a la memoria está también metamorfoseado” (Yerushalmi, 1989: 8) y así perdemos en parte el control sobre las narraciones del pasado, así como no tenemos el control sobre las formas y modos en que reaparecen nuestros muertos. (La imagen de los muertos vuelve, cada vez, distinta, aun siendo la misma...).

Para este autor “el antónimo de olvido no es memoria sino justicia” la pacificación social no se da por la memoria, sino por la justicia⁴.

Entonces, como un círculo, volvemos al principio, y a la pregunta personal que motorizó este trabajo. ¿Por qué, en ese instante en que presencié la muerte de mi abuelo siento el impulso y la necesidad de hacer una fotografía? Quizá sea porque el acto de fotografiar es esencialmente retener, detener. La muerte estaba viniendo, realizando su acción sobre la vida, que como dice Pasolini, es establecer un corte,

4 En este sentido podemos valorar el título que lleva la lucha por los Derechos Humanos pos dictadura militar en nuestro país, ya que conjuga tres términos igual de necesarios “Memoria, Verdad y Justicia”. Podríamos pensar entonces el valor de crear imágenes para la justicia, “imágenes justas”.

y yo queriendo ganarle de mano, haciendo ese clic con mis manos, esa acción, ese gesto, queriendo construir un relato de mi abuelo, su último relato con vida (y por tanto un relato fallido), ya que luego, a partir de su muerte, podría ordenar y encadenar su identidad, otorgarle un nuevo sentido, y escribir, por ejemplo, este texto.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2006), *La cámara lúcida, Notas sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Tesis sobre Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Agebe.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a Todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- EHMANN, Antje (2013). Catálogo de la Exposición de Harum Farocki. Buenos Aires: Fundación PROA.
En: <http://www.proa.org/esp/exhibition-harun-farocki-obras-1.php>
- FAROCKI, Harum (2013). *Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GARCÍA, Luis Ignacio (2010). *Alegoría y Montaje. El Trabajo del Fragmento de Walter Benjamin*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
En: http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf
- HUYSEN, Andreas (2002). *En Busca del Futuro Perdido. Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PASOLINI, Pier Paolo (1969). "Discurso sobre el Plano Secuencia, o el Cine como Semiología de la Realidad". En: *Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- QUIETO, Lucila (2011). *Arqueología de la Ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores.
- HERNÁNDEZ, Helen (2011). "Retener la Memoria. Entrevista con la Fotógrafa argentina Lucila Quieto". En: *La Jiribilla*, número X.
En: http://www.lajiribilla.cu/2011/n549_11/549_19.html
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2003). *Ante el Dolor de los Demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- YERUSHALMI, Yosef Hayan (1989). *Reflexiones sobre el Olvido*.
En: www.cholonautas.edu.pe

Centro de
Estudios
Visuales

número 1
Abril
2018



ISSN 0719-2125