ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

· *Néstor García Canclini*

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte

Néstor García Canclini
Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (México)

Estética e imagen fotográfica*

Presentación de Emiliano Sánchez Narvarte (Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder "Aníbal Ford").

DOI: 10.36446/be.2023.64.363

Resumen
En este texto se analiza la "fascinación" que deriva de la práctica fotográfica y su capacidad para acercar y distanciar a los sujetos de lo real, para volver al mundo simultáneamente íntimo y lejano. Tanto los turistas que la practican en sus viajes como los fotógrafos creativos que buscan una perspectiva desacostumbrada, ven en las imágenes fotográficas modos de atestiguar sus salidas de la rutina. Se reflexiona también sobre cómo la fotografía puede sacar al sujeto de lo ordinario cuando, al usarla como instrumento de investigación, se persigue el desenmascaramiento de lugares comunes. No sólo las fotos se hacen en los viajes. La foto puede ser pensada en tanto viaje: como un camino de la memoria. Exploración de lo que todavía no es o está latente entre las cosas. Mirar una foto es siempre mirar hacia otra parte; tomarse fotos es estar yendo hacia el lugar en el cual uno será mirado.

Palabras clave
Estética y política; Producción fotográfica; Culturas populares; Cultura visual

Aesthetics and Photographic Image

Abstract
This text analyzes the "fascination" that derives from photographic practice and its capacity to bring subjects closer and further from reality, to make the world simultaneously intimate and distant. Both tourists who practice it on their trips and creative photographers who seek an unusual perspective, see in photographic images ways of witnessing their departures from routine. It also reflects on how photography can take the subject out of the ordinary when, used as a research instrument, its purpose is the unmasking of common places. Not only photos are taken on trips. The photo can be considered as a journey in itself: as the memory road. Exploration of what doesn't exist yet or is dormant among things. Looking at a photo is always looking somewhere else; taking photos is going towards the place where one will be looked at.

Keywords
Aesthetics and Politics; Photographic Production; Popular cultures; Visual culture

Recibido: 20/08/23. Aprobado: 20/09/23.

* Publicado originalmente en la revista *Casa de las Américas*, n° 149, marzo-abril, pp. 7-14. La Habana, 1985, el artículo se incluirá próximamente en *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales* (EDULP, 2023).

El pensamiento que el filósofo argentino-mexicano Néstor García Canclini elaboró entre principios de 1968 y finales de 1989 representa un momento troncal de su producción intelectual. La amplitud de temas que abarcó, la profundidad de sus reflexiones, la capacidad de fusionar distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas, y la actualización permanente de sus intereses, de acuerdo con los dilemas intelectuales y sociales que fueron surgiendo en cada época, marcan la particularidad de su pensamiento y son algunas de las razones que llevaron a preparar un volumen, titulado *Innovaciones artísticas y rebeliones sociales*, que publicará próximamente la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. (EDULP).

Ana Bugnone, Silvana Casali, Valeria Vivas Arce y yo nos hemos ocupado de la selección y edición de estos textos de difícil acceso o escasa circulación con el fin de acercar al lector a estas ideas centrales en la conformación de sus teorizaciones de García Canclini. La antología permitirá ver sus desplazamientos metodológicos y conceptuales, así como los cambios que produjo su exilio en México en 1976: por un lado, la propia experiencia de ruptura en su trayectoria vital y, por otro, los nuevos contactos, vínculos y tópicos a los que se acercó y que fue incluyendo en sus estudios.

Innovaciones artísticas y rebeliones sociales muestra la formación de una obra dedicada a proveer claves de lectura de la cultura contemporánea, combinando el análisis filosófico, la literatura, las artes y los anudamientos entre la cultura y el poder. En la primera parte, hemos

reunido aquellos trabajos de crítica literaria y filosófica en los que García Canclini indaga en los procesos sociales y culturales de América Latina. Los textos de la segunda parte interrogan las innovaciones artísticas de la región a la luz de la radicalización política y los procesos represivos, de persecución y de exilio. La tercera parte del volumen, por último, contiene algunos de los principales ensayos de García Canclini sobre las culturas populares en un intenso debate con diversas corrientes teóricas y políticas diversas.

El artículo que aquí rescatamos, "Estética e imagen fotográfica", fue elegido por el propio García Canclini para su publicación en esta sección del *Boletín de Estética*. Aparecido originalmente en la revista cubana *Casa de las Américas (*núm. 149, marzo-abril, La Habana, 1985, pp. 7-14), estudia las transformaciones en los modos de producción cultural a partir del análisis del lenguaje fotográfico y la incorporación de la fotografía en la vida cotidiana. Se interroga, entre otros aspectos, por la relación entre imagen y experiencia, los usos sociales de la fotografía y las potencialidades de la fotografía para captar el movimiento de la historia y los cambios sociales.

E. S. N.

ESTÉTICA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

¿Cómo determinar si existe una problemática estética propia y coherente de un fenómeno tan diversificado como la fotografía? Sirve para registrar las variaciones y los acontecimientos familiares, para ilustrar periódicos y decorar paredes, como objeto artístico y mensaje publicitario. Para peor, muchas de estas prácticas dan la impresión de estar libradas a la improvisación individual. A diferencia de la pintura o la música, que requieren un aprendizaje escolar y por tanto una disciplina con reglas precisas, la fotografía parece no depender más que de la arbitrariedad subjetiva.

Quizás convenga partir de los estudios con que la sociología trató de sistematizar en los últimos años una actividad tan múltiple y escurridiza. El conocimiento sociológico contradice la pretendida estética individualista que a veces acompaña las reflexiones sobre la fotografía. Demuestra que las prácticas fotográficas se rigen por las convenciones que en cada clase o grupo organizan su representación de lo real. Códigos estrictos establecen qué objetos se consideran fotografiables, los lugares y ocasiones en que deben ser registrados, la composición correcta de las imágenes. Según las investigaciones sociológicas, lo que cada grupo social elige para fotografiar es lo que considera digno de ser solemnizado; cada selección de objetos, escenas y poses muestra cuáles son las conductas socialmente aprobadas por quienes fotografían y por quienes se hacen fotografiar, desde qué esquemas perciben y aprecian lo real.

1. La fotografía: una estética conservadora

Entre las diversas funciones de la fotografía, predominan el registro de la familia y el turismo. Por su capacidad de consagrar y solemnizar, explica Bourdieu, las fotos sirven para que la familia fije sus eventos fundadores –nacimiento, matrimonio, etc.– y reafirme periódicamente su unidad. Con encuestas y estadísticas demuestra que los casados poseen mayor número de máquinas fotográficas que los solteros, y los casados con hijos superan a los que no los tienen. El uso también es mayor en la época en que la familia tiene hijos y menor en la edad madura. Hay una correspondencia entre la práctica de la fotografía, la integración grupal o familiar y la necesidad de registrar los momentos más intensos de la vida conjunta: los niños fortalecen la cohesión familiar, aumentan el tiempo de convivencia y estimulan a sus padres a conservar todo esto y comunicarlo mediante fotos. Otro modo de comprobarlo, afirma Bourdieu, es comparando la fotografía de lo cotidiano efectuada sin intenciones estéticas con las fotos "artísticas" y la participación en fotoclubes: la primera corresponde a personas más adaptadas a las pautas predominantes en la sociedad; las otras, a quienes están menos integrados socialmente, sea por su edad, estado civil o situación profesional.[1]

Las vacaciones y el turismo son los períodos en que crece la pasión por fotografiar. Se debe a que en esas épocas se incrementa la vida conjunta de la familia, pero también a que las vacaciones y la actividad fotográfica tienen en común la disponibilidad de recursos económicos[2]. Práctica extracotidiana, la foto solemniza lo cotidiano,

[1] Bourdieu, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 37-53. [Se respeta el modo de referenciar tal como fueron realizadas en la publicación original.]
[2] Ídem, pp. 53-63.

subraya la superación de la rutina, el alejamiento de lo habitual. Casi nadie fotografía su propia casa, salvo que la haya reformado y quiera testimoniar un cambio; por lo mismo, nos asombra el turista que se detiene a sacar una foto de lo que vemos todos los días. La fotografía es una actividad familiar destinada a consagrar lo no familiar.

Por todo esto, agrega Bourdieu, la práctica fotográfica es típica de los sectores medios. Es *posible* para ellos, porque requiere cierto poder económico. Y es *necesaria*, como prueba de la visita a centros turísticos y lugares de distracción. Signo de privilegios, es un instrumento privilegiado para investigar las lógicas de la diferenciación social, cómo los hechos culturales son consumidos a dos niveles: por el placer que proporcionan en sí mismos y por su capacidad de distinguirnos simbólicamente de otros sectores. Ni elitista ni plenamente popular, la foto sirve a las capas medias para diferenciarse de la clase obrera exhibiéndose junto a los paisajes y monumentos a los que esta no llega, consagrando el encuentro exclusivo con lugares consagrados. Y también para remplazar, mediante este registro de lo excepcional, el goce frecuente de viajes costosos que solo la burguesía puede realizar, para proporcionarse un sustituto de prácticas artísticas y culturales de alto nivel inaccesibles a las clases medias.

El uso de la fotografía en el turismo ha hecho pensar a Susan Sontag que las fotos son "un modo de certificar la experiencia" y "también un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una búsqueda de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un *souvenir*". "El método seduce especialmente a gentes sometidas a una ética laboral implacable: alemanes, japoneses y norteamericanos"[3]. Usada de esta manera, la cámara ofrece mucho más que una experiencia;

[3] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pp. 19-20.

establece un modo de tener experiencias, de relacionarse con la realidad bajo la apariencia de una participación. No sólo ha reformulado el campo y el significado del arte; propicia una estética aún fuera de la actividad fotográfica, es decir, un modo de organizar la sensibilidad, la relación entre lo que percibimos e imaginamos.

Esa estética es también una ética: bajo la simulación de que nos informa y nos hace participar, dice Sontag, "fotografiar es esencialmente un acto de no intervención"[4]. El periodista que toma fotos de un accidente o un acto político no puede participar, y el que participa no puede dedicarse a fotografiar[5]. La tarea del fotógrafo no es modificar lo que existe, sino registrarlo, conservarlo. Por eso, según Sontag, "tomar una fotografía es tener interés en las cosas tal como están [...] (al menos por el tiempo que lleva conseguir una 'buena' imagen), ser cómplice de cualquier cosa que vuelva algo interesante, digno de fotografiarse, incluyendo, cuando ese es el interés, el dolor o el infortunio de otros"[6].

¿Habrá algo perverso o diabólico en la fotografía que le impone esta estética, esta ética desalmada? Dejemos la sociología e interroguemos al lenguaje fotográfico. Sobre todo, tratemos de entender lo que tal vez sea la peculiaridad –a la vez técnica y filosófica– de la fotografía: su modo de vincular la imagen con el tiempo.

[4] Ídem, p. 22.
[5] Como se verá después, es posible plantear de otro modo el lugar del fotógrafo en una concepción más compleja de lo que significa participar en procesos sociales.
[6] Ídem.

2. ¿Un lenguaje condenado a hablar del instante?

La fotografía parece, entre todas las artes, la más ligada al presente. Su poder, su exclusividad, se fundan en la pretensión de captar lo instantáneo. Las artes de lenta realización, como la pintura, son incapaces de atrapar la complejidad simultánea de un rostro: el intento del cubismo, al superponer múltiples planos en una sola imagen, muestra cómo el pintor debe forzar su lenguaje, y a la vez, lo poco que puede lograr. Las artes narrativas, como la novela o el cine, disuelven la singularidad del instante en el transcurso, en la sucesión de hechos, en el sentido histórico.

Sólo la poesía se aproxima a la concentración que la foto consigue sobre el presente. Pero ese poder ha sido aprovechado innumerables veces para deshistorizar la realidad. Las fotos turísticas de playas y montañas son la modalidad más frecuente de esa estética destemporalizada. Pero también la captación de escenas familiares, de fiestas, suele realizar este desplazamiento sutil por el cual el instante se conecta con la eternidad. Al inmovilizar el momento sin darnos claves de cómo esa familia llegó a sentirse feliz o a través de qué luchas se conquistó el derecho a la fiesta, absolutizan el instante, lo sustraen del proceso al cual pertenece y que lo explica. Mucho más fácil que cualquier arte narrativa, la foto puede servir a esa operación ideológica que, suprimiendo la historia, convierte lo transitorio en esencial, un modo de estar en un modo de ser, lo adquirido en un don. La complicidad inherente de la fotografía con el instante la conduce a naturalizar la sociedad, a ontologizar la historia.

Pero hay otras estéticas posibles para la fotografía si es capaz de incorporar el paso del tiempo. La primera forma de salir del instante es incluyendo a los espectadores en la problemática fotográfica. Cuando pasamos de la producción a la recepción, inevitablemente se hace

sentir el transcurso y el cambio. Quizás no haya comentario más frecuente ante las fotos que la observación del tiempo transcurrido, de lo joven que uno era en aquella época. A fines de la década de 1830, cuando la fotografía apenas comenzaba, William Fox Talbot hablaba de la aptitud de la cámara para registrar "los ultrajes del tiempo". Aunque no siempre esta evidencia temporal inserta a la foto en la historia; fotografiar también puede ser, dice Susan Sontag, una empresa dedicada a "transformar la realidad en antigüedad"[7].

Otro camino es hacer presente el tiempo en la propia imagen fotográfica. La búsqueda de experiencias estéticas en la fotografía tiene muchas veces la forma de una renuncia a su relación privilegiada con el presente. Para generar emociones artísticas se capta lo que comienza a ser o lo que está desvaneciéndose: casas en ruinas o en construcción, gestos de niños y de ancianos, lo que amanece y lo que se oculta (no sólo en la naturaleza).

El recurso más radical para relacionar la instantaneidad fotográfica con la historia es incluir no sólo el *transcurso* del tiempo, sino su *sentido*. Estamos pensando en aquellos fotógrafos que persiguen escenas capaces de condensar procesos. Por ejemplo, las obtenidas por Pedro Meyer después del triunfo revolucionario nicaragüense: la imagen de un soldado con la ametralladora colgando del hombro y las manos ocupadas con cuatro helados delante de un *jeep* que tiene el parabrisas perforado sintetiza el pasaje de un combate que todavía no termina a los placeres cotidianos; dos sandinistas que viajan en una motocicleta embanderada y llevan atado detrás un carrito (simple caja de madera con ruedas sin caucho, en la que apenas caben dos adolescentes) hablan de cómo la escasez de vehículos estimula la solidaridad y la creatividad popular. Un pintor o un escritor podrían lograr

[7] Ídem, p. 90.

estas síntesis uniendo artificialmente varias situaciones; lo específico de la intuición descubridora del fotógrafo es recibir los momentos en que la realidad saca sus propias conclusiones.

3. Fotografía e historia: ¿cómo registrar los cambios?

Sería demasiado romántico creer que basta con la intuición. Las fotos que encuentran el modo de decir la complejidad cambiante de la historia suelen ser resultado de algún tipo de investigación –sociológica, antropológica o específicamente fotográfica–. Por eso recurriremos, para profundizar la elaboración de este problema, a dos investigaciones en las que trabajos junto con fotógrafos: una sobre las transformaciones de la cultura indígena en la región central de México, en la zona purépecha del estado de Michoacán, contó con fotos de Lourdes Grobet[8]; la otra, realizada por Helen Escobedo y Paolo Gori sobre los monumentos en México, que se halla aún inédita, suscitó un análisis nuestro sobre las relaciones entre poder y cultura en la ciudad. En el primer estudio, las fotos trataron de registrar la acción de los cambios sociales en el uso de objetos artesanales y en los rituales de las fiestas indígenas, dentro de un contexto rural; en el segundo, se planteó el problema de cómo puede la fotografía, al fijar monumentos, captar el paso del tiempo en un medio urbano.

1. Transformaciones de las artesanías y fiestas indígenas

Digamos brevemente que realizamos la investigación entre los años 1977 y 1980, en varios pueblos indígenas y mestizos de Michoacán,

[8] [El resultado de la investigación puede leerse en Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, Casa de las Américas, y México, Nueva Imagen, 1982.]

con el fin de estudiar los cambios producidos en esas dos manifestaciones culturales –las artesanías y las fiestas– por la integración de los indígenas al mercado capitalista y a la sociedad nacional. Para esta ponencia elegimos diez fotos de las cientocincuenta que componen el audiovisual que hicimos sobre el tema: si bien estas pocas fotos no pueden explicarse solas, sustraídas de la secuencia total y de la banda sonora, nos parece que cada una de las imágenes seleccionadas contiene suficiente densidad semántica como para evidenciar la capacidad de la fotografía para dar cuenta de procesos.

a) En Patamban, la fiesta de Cristo Rey sintetiza la interrelación entre la producción artesanal y campesina, la cultura indígena, la religiosidad católica y la penetración de agentes modernos. Junto a casas de adobe, arcos de cerámica y flores, guirnaldas de papel y camino de aserrín coloreado para que pase la procesión. Al fondo, los autos traídos por habitantes de ciudades cercanas y algunos turistas.

b) La decoración de las calles se hace con popotes de refrescos, con los que crean rombos y cadenas de guirnaldas. La presencia simultánea del hombre cargado con latas para buscar agua, muestra que esos popotes no representan sólo lo más obvio (la influencia de las empresas transnacionales de refrescos); al combinarse en la ornamentación con frutos, flores y cerámicas, los popotes indican el lugar que el pueblo les da en su sistema simbólico, en la satisfacción material de sus necesidades y en las ceremonias de invocación al poder para que resuelva sus carencias.

c) Dos gargueras, que son las responsables de organizar la fiesta y reunir las ofrendas de los vecinos. Una lleva la ofrenda en una fuente de barro, la otra en una fuente de hojalata con la propaganda de Coca-Cola. Ambas –juntas– muestran la coexistencia de

la cultura tradicional (centrada en la alfarería) y de la cultura transnacional (representada por los refrescos). El colorido, la visualidad de la fiesta, se forma con los vestidos propios de las purépechas y con objetos y diseños recibidos del exterior.

d) Tres épocas culturales en una sola imagen: los rostros de quienes cantan y escuchan las pirekuas, la antigua música purépecha; la antigua música purépecha; los atriles y las partituras, objetos introducidos por las prácticas musicales de Occidente; las grabadoras, compradas en los mercados urbanos por los artesanos cuando van a vender, o traídas de los Estados Unidos por los braceros que regresan al pueblo para la fiesta y guardan las pirekuas en las grabadoras para seguirlas escuchando cuando vuelvan a emigrar.

e) La foto tomada a los fotógrafos registra la mirada de los que vienen a convertir la ceremonia en espectáculo. (En el audiovisual la incluimos para problematizar la mirada invasora de quienes estábamos estudiando y fotografiando esa cultura).

f) Un puesto de venta de alfarería, de los muchos que se colocan en la plaza y en las calles, convirtiendo cada vez más la fiesta en feria. La foto capta la continuidad de las vasijas con las piedras del pavimento rústico y el adobe de la pared. Sobre ese fondo, que oscila entre gris y sepia, irrumpen las guirnaldas y verdes y violetas, signos de la fiesta, de lo que atrae visitantes y permite ampliar las ventas de cerámica.

g) Los purépechas de Ocumicho han sintetizado en sus aviones de barro, piloteados por diablos, la intersección de sus mitos centenarios con la sociedad moderna. Esos aviones, cuyo diseño los hace inconcebibles para volar, son usados más bien como objeto

lúdico (por ejemplo, como sombra, según muestra la foto), proponiendo así una relación paródica entre sus creencias y la tecnología contemporánea.

h) Esta imagen capta el lugar intermedio del hombre y el niño, de su trabajo y su cultura: entre el Cristo y la camioneta. O sea, entre la figura acostada, vencida, del crucificado y la poderosa *pick-up*; entre lo que aceptan y usan pasivamente, como la camioneta; y lo que les pertenece (la madera de sus bosques) o reciben y rehacen (la religiosidad cristiana reelaborada por las técnicas artesanales y las creencias indígenas).

i) De nuevo, el contraste del enorme coche último modelo y la multiplicidad de diablos expuestos para venta en la plaza de Pátzcuaro. En el medio, la artesana con una falda, ricamente bordada, de colores semejantes a los diablos, en actitud de espera. La tensión, dada por los colores vibrantes de su falda y de los diablos de cerámica, "contradice" la quietud de la espera que rige la composición.

j) Escena de premiación en un concurso de artesanías. El ángulo elegido por la fotógrafa contribuye a patentizar la asimetría entre los funcionarios que entregan los premios, estirándose para llegar al artesano, y el artesano que lo recibe desde abajo, con un saludo reverencial de su sombrero, junto a los demás de su pueblo, artesanos y campesinos que siguen la escena pasivamente, los hombres con los brazos cruzados o las manos en los bolsillos, las mujeres envueltas en sus rebozos.

2. La resignificación de los monumentos por los cambios del espacio urbano

En el contexto de la ciudad, una problemática semejante: cómo puede la fotografía registrar en imágenes estáticas la interacción de épocas diferentes, las tensiones entre la memoria histórica y la reorganización visual que le imponen el desarrollo urbano y la explosión de mensajes publicitarios. De las tres mil fotos tomadas por Paolo Gori y Helen Escobedo en todas las regiones de México, seleccionamos diez que permiten analizar algunas de las principales operaciones de resemantización sufridas por los monumentos. Como en las imágenes anteriores, no pretendemos que estas pocas fotos ofrezcan una visión representativa del problema conceptual –las relaciones entre cultura y poder en la ciudad– que analizamos para el libro sobre los monumentos en México[9]. Recurrimos a un problema unificador a fin de organizar una decena de fotos que no llevan –en este texto– otro propósito que el de argumentar visualmente la tesis propuesta.

a) Neutralización de los monumentos por ruptura de escala. El busto de Juárez en Atlacomulco, que alguna vez tuvo coherencia con la edificación que lo rodea, fue devorado por la bomba de agua quince veces más alta que le pusieron al lado.

b) Perturbación del mensaje iconográfico por la señalización urbana. Dos ejemplos: la estatua a Ignacio Allende, en San Miguel de Allende, que compite con cinco mensajes ("La Ermita" en forma de flecha, el nombre de la calle, la flecha que indica la dirección del tránsito, "Ceda el paso" y un cartel con otra flecha que señala hacia Celaya). La otra foto corresponde a la gran estatua de

[9] Escobedo, Helen y otros, *Monumentos mexicanos, encuentros insólitos*, México, UNAM, en prensa.

Zapata, situada a la entrada de Toluca, cuya base se halla semicubierta por cuatro indicaciones de tránsito con flechas en direcciones distintas, y rodeada de otros seis carteles con diversas leyendas; entre tanta información, queda oculta la frase de Echeverría inscripta al pie y el mismo monumento siente disminuido su significado.

c) Subordinación del monumento histórico a un mensaje publicitario. Dos elementos, que originalmente pertenecen a sistemas sígnicos distintos, son asociados por su proximidad y por relaciones de evocación con la ciudad en que coexisten. El "Coloso de Tula" y el reloj con el logotipo de "Ford", recibiéndonos juntos a la entrada de Pachuca, remiten a dos componentes de dicha ciudad: lo precolombino y lo industrial; pero el tamaño del segundo mensaje se impone al primero, el reloj –representante de la valoración industrial del *tiempo*– absorbe la significación *histórica* de la tradición condensada en el Coloso.

d) Conflicto semántico entre un monumento histórico y un cartel publicitario. La estatua a Carmen Serdán junto a la *vedette* de Phillips: al fusil se opone el televisor, a la placa que dice "heroína de la revolución mexicana" la leyenda del cartel, "Soy tu chica a todo color"; a la agresividad de la combatiente el ofrecimiento de la *vedette*, a la política el erotismo. En fin, la historia revolucionaria y la publicidad televisiva como dos campos opuestos de elaboración simbólica.

e) Ironización de un símbolo histórico por asociación con el lenguaje publicitario. La larga cabellera de Hidalgo en el monumento junto al cartel del "Salón de Belleza". El monumento a Juárez, cuyo nombre inscripto abajo forma frase con la palabra "Gigante" del supermercado, que le sirve de fondo y lo reduce.

f) Ironización de un símbolo histórico por su relación con el contexto urbano. La estatua a Guillermo Prieto, extendiendo un brazo en una de las esquinas más transitadas de la ciudad de México, dio lugar a una denominación popular: el hombre que está llamando el taxi.

g) La intervención popular como discusión política del sentido del monumento. Innumerables leyendas de crítica al gobierno, a la corrupción, etc., inscriptas en estatuas a líderes de la Independencia y la Revolución. Otro tipo de modificaciones fuertes en la lectura de los monumentos deriva de la presencia de la gente; por ejemplo manifestaciones por conflictos actuales frente a esculturas que evocan acontecimientos del pasado o símbolos más o menos intemporales. Tal es el caso de la foto que presenta a las feministas con sus carteles en favor del aborto junto al monumento a la madre. La oposición entre tres maneras de concebir la maternidad se muestra también en un contraste de estilos: la mujer dolida del cartel que alude al aborto y a la muerte, los rostros sonrientes de las feministas en actitud de lucha, la severidad orgullosa de la madre con su hijo en la estatua, acentuada por el hieratismo en el tratamiento de la piedra.

Es evidente que si bien los elementos presentados en cada foto ya estaban combinados por la realidad, el ángulo elegido por el fotógrafo, la profundidad del campo, el recorte del encuadre fueron importantes para configurar el sentido de las imágenes. El recurso retórico más frecuente en las dos series es la antítesis, la oposición de dos objetos o personas, buscada a veces por los fotógrafos o dada por los hechos y destacada por la toma. "No hay fotos objetivas", nos dice Paolo Gori, "la fotografía no da versiones fieles de la realidad, pues siempre el fotógrafo construye la imagen".

¿Acaso no son toda fotografía y toda investigación reconstrucciones de lo real? Desde hechos tan elementales como reducir la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad de la imagen o el carácter polisémico y móvil de los actos a la toma monofocal y estática, podemos comprobar que cualquier foto es una interpretación de aquello que registra. Del mismo modo, la epistemología contemporánea, por lo menos desde Popper, pero también desde el Marx de la *Introducción general a la crítica de la economía política*, de 1857, sostiene que todo conocimiento es resultado de un trabajo de construcción. No hay objetividad reflejada, sino procesos multidireccionales de aproximación al objeto que logran capturar su sentido en la medida en que lo sitúan en la red de relaciones a la que pertenece.

Ninguna estética, ni siquiera la fotográfica puede basarse en una concepción refleja del realismo. Como cualquier sistema de representación, la foto capta apariencias, simulacros de lo real. Su capacidad de conocimiento se amplía no en la medida en que se sujeta a la experiencia inmediata, sino en tanto propone miradas no familiares sobre el mundo y ayuda a comprender las determinaciones que actúan en cada fenómeno. Cuando interesa algo más que la exterioridad de un paisaje o el pintoresquismo de un objeto, cuando se trata de indagar la resonancia social en las artesanías o en los monumentos, debe construirse la imagen como "síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso", según escribió aquel autor del siglo XIX que acabamos de citar[10].

Más aún si nos proponemos dar cuenta del transcurso del tiempo, de las huellas que la historia va dejando.

[10] Marx, Carlos, *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Ediciones Pasado y Presente, 1974, p. 58.

Para desarrollar esta ductilidad del lenguaje fotográfico se necesita una estética imaginativa, flexible, irreverente con los usos más "normales" de la cámara. Explorar las posibilidades del trabajo fotográfico requiere una doble ruptura: con las funciones más obvias de la técnica y de la práctica social de la fotografía –conservar los hechos, consagrarlos y solemnizarlos– y también con las reglas neoclásicas de la visión –la unidad, la armonía y el equilibrio de las representaciones. Si logra desprenderse de estas recetas, el fotógrafo puede quebrar esa complicidad de la foto con el presente, con el instante, que acaba convirtiéndola en preservadora del pasado.

Se trata, en suma, de hacer caber en una imagen (estática) la tensión del conflicto. No sólo registrar el objeto artesanal, sino el proceso contradictorio en el que se transforma. No interesa repetir en la foto lo que ya hizo el monumento –fijar y consagrar un personaje del pasado–, sino reubicarlo en la lucha actual con los carteles, con el tránsito. Al contrario del museo, que tiende a congelar los objetos en una eternidad donde se pretende que ya nunca pase nada, las fotos pueden revelar cómo viven hoy los próceres en las calles, las artesanías junto a los objetos en series, las fiestas y ceremonias solemnes en conflicto con las nuevas fuerzas sociales.

4. Punto final

Sin embargo, sería una simplificación pensar que con una práctica de indagación participativa la fotografía elimina las ambigüedades de su intervención en la realidad. Tendría que deshacerse de lo que en ella hay de poesía, tendríamos que renunciar a nuestra relación per-

pleja con el tiempo, que no se reduce a la que tenemos que "bambolearnos" entre dos lenguajes, "uno expresivo y otro crítico"[11]. Por eso el promotor del estructuralismo, que había dedicado gran parte de su obra a defenestrar al sujeto del discurso crítico, hizo su libro sobre la fotografía en primera persona, desde la perspectiva del sujeto que mira y es mirado.

La fascinación de las fotos deriva de su oscilante capacidad para acercarnos y distanciarnos de lo real, para volver al mundo simultáneamente íntimo y lejano. Tanto el turista que la practica en sus viajes como el fotógrafo creativo que busca una perspectiva desacostumbrada ven en la foto modos de atestiguar sus salidas de la rutina. También puede sacarnos de lo ordinario cuando, al usarla como instrumento de investigación, perseguimos el desenmascaramiento de lugares comunes. ¿Cómo nombrar esta distancia?

No sólo las fotos que se hacen en los viajes. La foto como viaje: camino de la memoria. Exploración de lo que todavía no es o está dormido entre las cosas. Mirar fotos es siempre mirar en otra parte; tomarse fotos es estar yendo hacia el lugar en van a mirarnos.

La fotografía representa lo ausente: hombres y objetos están con nosotros a distancia. Ofrece la imagen de lo que fue, o de lo que sigue siendo pero lejos. Rescata del tiempo lo que ya no somos pero necesitamos para saber quiénes somos, o lo que eran otros y perdimos. El niño que dejó de serlo, la casa que ya no habitamos, la artesanía o la fiesta que cambiaron persisten en su vieja forma en el libro o el álbum. Recuerdan que nada huye definitivamente de nosotros.

[11] Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 20.

Al querer salvar del desmoronamiento del tiempo las vacaciones fugaces, los padres que vamos a perder, la pasión de ciertos encuentros, no estamos solo tratando de rescatarnos nosotros, sino de afirmar las relaciones con los demás. No solo apresar el pasado; también incorporarlo a un tiempo que queremos que se prolongue, un futuro en el que sigamos estando. Cuando seleccionamos lo que del presente vamos a fotografiar, estamos diciendo cómo y con quiénes queremos sobrevivir. Y en la mirada crítica, lo que deseamos cambiar.

Tomar fotos puede ser también un modo de mirar lo que viene. No sólo porque recuperen gestos hundidos en el pasado las fotos son un medio para luchar contra las pérdidas y la muerte. Fotos tan diversas como la de la playa desconocida que nos proponen para vacaciones, la manifestación con la que un diario anuncia el comienzo de una lucha obrera o las que un padre ensaya para captar los primeros gestos de su hija en la adolescencia, muestran que la fotografía es capaz de ir más allá de los placeres de la nostalgia. Al revelar los surcos posibles, puede ser el instrumento de otra estética, aquella a las que se refería Rilke cuando hablaba de la belleza que hay en todo lo que comienza.