

Fronteras y reconocimiento: la búsqueda de la tierra sin mal

Luján Ferrari

Las imágenes del sufrimiento, al menos del que consideramos digno de ser representado, son de antiguo linaje. Baste mencionar el grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos, las distintas versiones de la pasión de Cristo, los grabados de Callot sobre las miserias de la guerra o las pinturas de Goya entre otras. El dolor ha sido, sin dudas, uno de los temas clásicos de la pintura, sobre todo el dolor infligido por los otros o los tormentos padecidos por la ira de los dioses.

Con la aparición de la imagen fotográfica, sobre todo con la inauguración de la fotografía bélica durante la guerra de Crimea, la representación del sufrimiento adquiere nuevas dimensiones.

En general decimos que el pintor “hace dibujos” o “hace una pintura”, imágenes hechas a mano donde interviene la subjetividad del artista; pero del fotógrafo decimos que “toma una fotografía” o “registra una situación” por medio de la cámara. Esto abona la idea de que una pintura es falsa cuando no ha sido pintada por el artista al que se la adjudica, en cambio, aunque sepamos que tomar una fotografía no es lo mismo que registrar de modo neutral y transparente lo sucedido, una foto es falsa cuando las imágenes que nos muestra no han ocurrido tal como han sido registradas. En este sentido, las fotografías que dan cuenta del sufrimiento humano pueden tener, entre muchas otras, la función de dar testimonio del dolor y como tal es común considerarlas como verdaderas. Es decir creemos que las situaciones de las que dan cuenta han sucedido del modo como han quedado registradas y es en este sentido que decimos que las imágenes “hablan por sí solas” de un modo que no lo diríamos de las pinturas, aun de aquellas que, como la serie de Goya, evocan los desastres de la guerra. En efecto, parecería que la veracidad de la serie de imágenes de Goya necesita ser certificada por medio de inscripciones al pie de las pinturas, y si la escena evocada no es una reproducción fiel de lo sucedido el receptor no se siente engañado del mismo modo que se siente si una fotografía no muestra lo que dice que muestra. Pensemos, como ejemplo de esto, en las repercusiones de las discusiones en torno de la fotos “Muerte de un soldado republicano” de Robert Capa o “Valle de la sombra de la muerte” de Fenton.

No obstante, podemos pensar que las fotografías documentales también pueden pertenecer a la esfera del arte y en tanto imagen, podrían considerarse bellas, aterradoras, intolerables, muy tolerables aunque no lo sea aquello que representan.

Ahora bien, existe cierta posición teórica que critica que la fotografía se parezca demasiado al arte. Esta crítica, que es estética y moral al mismo tiempo, cuestiona que las fotografías que representan el sufrimiento humano puedan ser bellas, aún cuando no estemos hablando de fotografías trucadas, a riesgo de perder su carácter documental. Una bella fotografía que intenta documentar las miserias humanas perdería algún grado de veracidad y por ello vería mermada su capacidad para hacernos comprender y reconocer el dolor de los demás, de despertar conciencia moral en el caso que la fotografía pueda generar una posición moral o al menos consolidarla.

Reconocido este malestar intentaremos pensar a partir de la serie fotográfica *Migrations: humanity in transition* de Sebastiao Salgado, en qué medida una serie documental con clara intencionalidad artística a la vez, puede suscitar la comprensión y el reconocimiento del sufrimiento del otro.

Migraciones

La serie *Migrations: humanity in transition* de Sebastiao Salgado, convertida en una exposición mundial, en un libro y en varios documentales, es el producto de seis años y medio de trabajo documental entre 1993 y 1999 en más de treinta países. Dividida en varias secciones, *Migrations* documenta los desplazamientos migratorios que tienen como protagonistas a emigrantes, refugiados, asilados, huérfanos y desplazados que padecen sufrimientos extremos para huir de circunstancias más extremas aún como la muerte por cólera, desastres naturales, guerras civiles, explotación indiscriminada del medioambiente, hambrunas, etc.

Este documento fotográfico expone uno de los aspectos de la globalización que, según Salgado, no se ha atendido adecuadamente en el ámbito de la foto documental a saber “la globalización de los humanos”.

En principio, el término globalización supone el ascenso de una economía global a través de la formación de mercados libres de capital, finanzas y trabajo; la internacionalización del armamento, la comunicación y las tecnologías informativas; el surgimiento de redes y esferas electrónicas culturales internacionales y transnacionales. Ahora, si consideramos que uno de cada cinco hombres en el mundo se beneficia de esta globalización y cuatro de cinco sufren en distintos grados una pobreza innecesaria y una merma de sus capacidades podemos entender que el término globalización también incluye una visión del mundo y una delimitación de las figuras de lo humano a partir de una serie de normas más amplias que determinan cuál será y cuál no una vida digna de duelo.

La serie fotográfica de Salgado da cuenta de esto a través de dos cuestiones bien definidas que, según él, caracterizan la visión del mundo subyacente al proceso de

globalización. En primer lugar, el tema de la injusticia y cómo puede encarnarse en diferentes formas de la violencia, en particular en la destrucción de la tierra de la cual depende el sentido de identidad de las personas fotografiadas. En segundo lugar, un cierto tipo de esperanza utópica que no solo se manifiesta en algunas de las fotografías, por ejemplo aquellas que muestran niños jugando en los campos de refugiados, sino también en las palabras mismas de Salgado cuando analiza su obra:

“Esta vez, quisiera hablar a los inmigrantes, a aquellos que viven en tales circunstancias, y a aquellos que los reciben. Deseo mostrar la dignidad de los inmigrantes en su buena voluntad para integrarse en otro país, mostrar su coraje y su espíritu emprendedor y demostrar como ellos nos enriquecen con sus diferencias individuales. Pero sobre todo, usando la migración como ejemplo, quiero mostrar que la verdadera familia humana puede solo construirse sobre los fundamentos de la solidaridad y el compartir” (Salgado, 2000: 1)

Esta manifestación de esperanza nada tiene que ver con la confianza ni el optimismo sino con algo que ocurre en momentos muy oscuros, “it is like a flame in the darkness” declara John Berger en *The spectres of hope*, un documental que realizara junto a Salgado en el año 2001. Esta esperanza es la de sobrevivir, nuestro único dios debería ser el instinto de supervivencia que debería convertirse en el instinto de protegernos unos a otros, declaraba Salgado en la conferencia inaugural de una de sus muestras en la Universidad de California, y que esto ocurra depende de que tengamos una comprensión cabal de la idea de solidaridad y un sentido de comunidad.

Ahora, ¿puede la fotografía crear estos fundamentos de una solidaridad social, como reclama Sebastião Salgado? ¿Podemos plantear el reconocimiento del dolor de los Otros en relación a imágenes fotográficas producidas artísticamente?

¿Puede el sufrimiento ser bello?: El efecto de las fotografías

Hemos adelantado en la introducción que gran parte de las discusiones en torno a la naturaleza de la fotografía documental giran alrededor de una polaridad clásica: debemos suponer que la fotografía documental solo registra los acontecimientos tal como han ocurrido sin ninguna intención artística y, en ese caso, pertenece a lo que Francois Soulages denomina “la esfera de lo sin arte” o, por el contrario, es posible pensar una fotografía documental artística pero en este caso pierde cierto grado de veracidad y autenticidad.

En principio parecería cruel encontrar “artísticas” a las fotografías que documentan las guerras, los efectos de las políticas de globalización o la muerte. Como afirma Sontag, “Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la

atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen.” Y con ello, podemos agregar, la capacidad de despertar nuestra reflexión, reconocimiento e intervención sobre las circunstancias que provocan el sufrimiento del otro.

En *Migration* Salgado nos muestra imágenes espectaculares de bella composición que recuerdan el estilo barroco brasilero y lo carnavalesco. Aunque el barroco brasilero ha tomado distintas formas de acuerdo a los lugares y épocas podemos asociarlo, en términos generales, a un incuestionable contenido religioso, resemanzas teatrales, imágenes corporales monumentales y un juego dramático de luces y sombras.

Si observamos algunas de las fotos de *Migrations* es posible encontrar algo de estas características. Pensemos por ejemplo en los juegos de luces y sombras de los cielos de las imágenes de campos de refugiados en Tanzania –Benako– (1994), la monumentalidad de los cuerpos en las fotos de refugiados en Ruanda, las paredes en ruinas que parecen una extensión de las personas en Afganistán o en Turanj-Krajina (1994), el vuelo de los pájaros blancos bajo el cielo oscuro de alguna metrópolis o la imagen de refugiados en Ruanda en el hospital del campo de refugiados en Katale –Zaire– (1994) que recuerda al tratamiento del tópico del descenso de la cruz en las pinturas del Renacimiento.

La estética de las imágenes documentales sumado a la publicidad en torno a la figura de Salgado y las condiciones de comercialización de sus fotografías, es lo que ha puesto a *Migrations* en el blanco de las opiniones que se sustentan sobre la idea de la falta de autenticidad de lo bello.

En una reseña aparecida en *Le monde* en el año 2000, Jean- François Chevrier habla de *Migrations* en términos de una rara violencia: “Voyerismo sentimental”, “explotación de la compasión”, “Kitsch”, “comercialización del sufrimiento” (*Le Monde*, 19 de abril de 2000) Ahora, que toda fotografía entraña algo violento ya lo había dicho Cartier Bresson cuando afirmaba que, si se carece de sensibilidad, puede haber algo bárbaro y horroroso en fotografiar personas porque constituye una especie de violación.

El problema consiste en saber si el tipo de violencia que parece encarnar la obra de Salgado, según los términos de Chevrier, es decisiva para invalidar la capacidad de las imágenes mismas de despertar algún tipo de sensibilización ante el dolor de los demás.

Por su parte, Michael Kimmelman en una reseña escrita para *The New York Times* se pregunta si es posible encontrar belleza en el sufrimiento, aunque más moderado que Chevrier, al final de su crítica le reprocha a Salgado la falta de nombres en los retratos de los niños que cierran la serie fotográfica, lo que reduciría sus identidades a la etnicidad y a su indefensión (*The New York Times*, 13 de julio de 2001). En este sentido, Sontag también afirma que un retrato que se niega a nombrar al retratado se vuelve de algún modo cómplice del culto a la celebridad que le concede nombres solo a los famosos. Cabe pregunta aquí si efectivamente un nombre puede resumir la totalidad del problema de la identidad. Algo que parece no compartir Salgado cuando le preguntan por los niños que aparecen en sus

fotografías “Al menos los vemos como ellos eligen ser vistos. En el universo de la fotografía están solos. Y quizás por primera vez en su joven vida, son capaces de decir ‘acá estoy’”

Ingrid Sischy, en su crónica para *The New Yorker*, ha puesto de relieve la belleza de la fotografía de Salgado en relación con el efecto de pasividad que genera en el espectador: “El embellecimiento de la tragedia se traduce en imágenes que refuerzan nuestra pasividad hacia la experiencia que ella revela”. Pero si esto fuese cierto, gran parte del arte cristiano no hubiese sido apropiado a los efectos de educar en la moral.

En todo caso, la pasividad ante las circunstancias que representan las imágenes de Salgado puede ser producto de la forma en que circulan las imágenes pero no de las imágenes mismas. Como afirma Kimmelman, una cosa es tratar de hacer ver los sufrimientos en el mundo a través de las fotografías en los años de oro del fotoperiodismo, es decir en la década del cuarenta y el cincuenta, pero otra cosa es tratar de hacer eso cuando el número de imágenes que vemos diariamente parece disminuir el valor de cualquier imagen individual que vemos.

En *Sobre la fotografía* Susan Sontag avala la idea de que la saturación de imágenes sobre el sufrimiento a la que nos vemos expuestos, de algún modo, nos incapacita para reconocerlo. En el primero de sus ensayos, “En la caverna de Platón”, sostiene que si bien un acontecimiento conocido por fotografías se vuelve más real que si estas no hubiesen existido, la exposición reiterada haría que el acontecimiento se vuelva menos real y por tanto nuestra sensibilidad ante él disminuiría, en otras palabras, las imágenes anestesian.

Años más tarde, en *Ante el dolor de los demás*, relativiza este diagnóstico por considerarlo una crítica conservadora de la difusión de imágenes en tanto erosiona el sentido de la realidad volviéndola un espectáculo que sea real para nosotros. Convertir la realidad en espectáculo es conferirle las determinaciones producto del hábito de una parte de la población instruida que vive en regiones ricas del mundo donde las imágenes sobre refugiados, asilados y desplazados son leídas en clave de entretenimiento al punto que se ha vuelto un lugar común desconfiar de la autenticidad de la fotografía y del interés que guía a quienes las producen. Suponemos que es fácil sostener ese juicio, si se quiere cínico, cuando es emitido desde un sillón confortable frente al televisor o durante el paseo por la sala de un museo. En parte, es posible pensar que las reseñas citadas, que hacen hincapié en la excesiva “estetización” de las fotos de Salgado, adolecen de ese mismo cinismo.

Sin embargo, a pesar de que Sontag ha revisado su posición, en *Ante el dolor de los demás* sostiene una posición ambigua sobre la obra *Migrations*. Allí se lee:

Realizadas en treinta y nueve países, las fotos de migración de Salgado agrupan, bajo un único encabezamiento, un conjunto de causas diversas y de clases de pesadumbre. Al hacer que el sufrimiento parezca más amplio, al globalizarlo, acaso lo vuelva acicate para que la gente sienta que ha de importarle más. También incita a que sienta

que los sufrimientos y los infortunios son demasiado vastos, demasiado irrevocables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible”. (Sontag, 2007: 92-93)

Parecería que cuanto más general sea la obra menos probable será su eficacia dado que los sentimientos morales están empotrados en la historia cuyos personajes son concretos y sus circunstancias específicas.

Nancy Scheper-Hughes **también sostiene que** la especificidad del sufrimiento y del mal se ha perdido en *Migrations* debido a la universalización de las imágenes. Es decir las fotografías de Salgado han perdido las referencias espacio temporales lo cual hace poco probable el reconocimiento de las fronteras entre las diferentes historias culturales y las diferentes economías políticas que las enmarcan. Salgado mismo ha dicho, en varias ocasiones, que durante sus viajes algunas veces ha olvidado si está en Bombay o Manila. Por estas razones, para Sontag una narración parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen a la hora de movilizarnos activamente contra el sufrimiento de los demás. En primer lugar por su capacidad para explorar las determinaciones específicas de los contextos en los que se desarrollan los sufrimientos humanos; en segundo lugar, porque propone una temporalidad más compleja frente al período de tiempo al que nos obligan a ver y sentir los modos actuales de circulación de la fotografía. No hay serie fotográfica que pueda desarrollarse y permita acumular interpretaciones, en todo caso la fotografía produce un efecto que puede ser momentáneo, en cambio, las narraciones nos invitan a reflexionar.

Llegados hasta aquí, es necesario una vez más preguntarnos con Soulages,

¿Debemos ser condenados a elegir entre un realismo materialista (captación de la realidad material de un “esto ha sido” ya sea político o privado) y un formalismo desencarnado (la única carne que existe es la de lo fotográfico, poniendo entre paréntesis la carne de lo real, al menos en el sentido fenomenológico del término)? (Soulages, 2009: 251)

¿Hay alguna manera de pensar que las fotografías de Salgado no son la ocasión para un voyeurismo sentimental sino que pueden movilizarnos de modo más activo contra las condiciones que padecen los migrantes creando un sentido real de comunidad y solidaridad?

Crueldad y solidaridad

Nos da la impresión, al revisar las reseñas especializadas y los textos de Sontag, que la idea que subyace es que la fotografía tiene el defecto de no ser escritura, único modelo de comprensión confiable tanto para producir el reconocimiento del dolor físico y la

humillación de los demás como la disposición a revisar nuestros juicios morales a la luz de dicho reconocimiento.

Ahora ¿solo aquello que narra de acuerdo a las reglas convencionales puede hacernos más sensibles al dolor de aquellos que no hablan nuestro lenguaje?

Encontrar algún tipo de vínculo entre las fotografías de *Migration* y lo narrativo puede acercarnos a una respuesta, aunque no definitiva, al problema. La relación de la fotografía de Salgado con el tiempo y la noción de huella fotográfica podrían ser las claves para encontrar dicha respuesta.

Como afirma Butler en *Marcos de Guerra* la fotografía no es sólo una imagen visual que espera interpretación. Ella misma está interpretando de manera activa y en ocasiones, como en el periodismo incorporado, de manera coercitiva. Hasta la más transparente imagen fotográfica tiene un enmarque que descarta y presenta. El marco se vuelve así la frontera de la imagen, el estructurador de la imagen y el regulador de los escenarios interpretativos en los que operamos: en otros términos el marco trabaja silenciosamente para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento.

Ahora bien, ¿cómo operan los marcos en *Migration*? ¿cómo está situada la cámara respecto del marco de visión? y ¿qué presenta y qué descarta dicho marco?

En primer lugar, debemos atender a la advertencia de Sebastiao Salgado: *Migrations* es una narración y por ello pertenece a la esfera de lo estético. Pretende crear los fundamentos de una solidaridad social al contar una historia que es al mismo tiempo la historia de los fotografiados y la propia historia del fotógrafo quien también debió migrar de su país por causas políticas.

Para referirse a esa cualidad narrativa de sus fotografías Salgado utiliza algunas expresiones sugerentes:

“Soy un escritor en este lenguaje de la fotografía”, “Escribo con este lenguaje estético. Es un lenguaje formal. Esto significa que debe ser estético”. “Estas imágenes no son objetos. Ellas son una historia y las personas hablan en estas imágenes de nuestra historia”. (Salgado, 2003: 14).

No podemos dejar de pasar por alto aquí, lo que Barthes ya había visto y sugeríamos anteriormente en relación a Sontag, que la fotografía no provee un contexto sino que representa un segundo de las vidas e historias de las personas fotografiadas, separa y preserva un momento de un *continuum* y, en este sentido, es difícil pensarlas como una historia.

Sin embargo, Francois Soulages en *Estética de la fotografía* ha sostenido que la obra de Salgado no consiste en una producción del instante, por el contrario Salgado fotografía de otra manera, lo que se traduce en otra relación con el tiempo. Así, *Migrations* no es un conjunto de instantes, es un proyecto de larga duración que plasma una teoría del fenómeno

fotográfico. Esta teoría propuesta por Salgado en contraste con la teoría del momento decisivo de Cartier Bresson, sostiene que “Lo que el foto-reportaje requiere es algo diferente, la densidad de una experiencia que proviene de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que él está documentando” (Mraz, 2003: 184). Tomar el tiempo necesario para conocer las circunstancias y las personas y luego empezar a documentar hace de cada fotografía de *Migrations* la condensación de una experiencia de larga duración que “permite producir una obra que une lo trágico y lo documental, lo político y el humanismo, lo histórico y lo eterno. Porque no busca ilustrar, crea *a la vez* sentido y obra; porque no es un voyeur, puede ver –una posición realmente política” (Soulages, 2005: 235).

John Berger afirma que una fotografía al registrar lo que ha sido visto se refiere a lo que no es visible, es decir, el verdadero objeto de la fotografía es invisible porque deriva de un juego no con la forma sino con el tiempo.

Yo dije que una fotografía da testimonio de una elección humana. Esta elección no es entre fotografiar *x* e *y*, sino entre fotografiar en un momento *x* o en un momento *y*. Los objetos registrados en cualquier fotografía (desde la más efectiva a la más común) conllevan aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad a la que nos hacen conscientes de los polos de ausencia y presencia. (Berger, 2006)

Es entre estos dos polos que la fotografía encuentra su significado, de modo que no todo el peso cae sobre la fotografía misma, el trabajo del espectador por descifrar aquello que no está presente pero es el verdadero objeto de la fotografía es más que relevante. Hay que aprender a leer las fotografías como una huella de aquella experiencia densa de la que hablaba Salgado, que involucra tanto la relación del fotógrafo con el sujeto fotografiado como el conocimiento de la situación en la que están involucrados.

Así parece funcionar cuando miramos detenidamente las imágenes de *Migrations*. Como observa John Berger en *The spectres of hope*, ante ellas experimentamos un “diffuse sense of causality”. El hecho de que Salgado diga en la entrevista con Berger que los desplazados y migrantes parecen gritar a la cámara “por qué me está pasando esto a mí”, parece efectivizar dicha sensación. Si bien vemos los rostros de las víctimas, tanto individual como colectivamente, no vemos las imágenes de la fuente del sufrimiento y humillación de los desplazados, esto habilita la pregunta por aquello que causa “aquel difuso sentido de causalidad” del que habla Berger.

Entonces, lo que pretenden las fotografías de *Migration* no es la conmiseración, la pena, la repulsión ni siquiera pretenden hacernos sentir culpables, incitan al espectador a dar cuenta de ese “difuso sentido de la causalidad”.

En *The spectres of hope* Salgado realiza este ejercicio poniéndose en el lugar del espectador de sus propias fotografías y se pregunta en qué medida la producción de

riquezas y beneficios de los países desarrollados está vinculada con los desplazamientos de las personas a través de las fronteras. Dicho de otro modo, las fotos de *Migrations* nos obligan a pensar cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa de sufrimientos de los desplazados y hasta qué punto dichos privilegios pueden estar vinculados con ellos de un modo que no imaginamos. Por esto podemos llegar a pensar que las fotografías cumplirían el mismo papel que Richard Rorty asignaba a la narrativa, nos obligan a redescubrir nuestra situación en función de la situación de los otros, a crear sentimientos de solidaridad con seres humanos distintos a nosotros e incrementar la sensibilidad respecto de los detalles particulares del dolor del que en mayor o menor medida formamos parte.

Ahora esto supone de algún modo la posibilidad de ver a los extraños como uno de nosotros, alcanzar cierta identificación o simpatía, por llamarlo de alguna manera. Salgado ve en las características formales de su lenguaje fotográfico, que hemos definido brevemente en los términos del Barroco brasilero, las condiciones de posibilidad para crear ese tipo de sentimientos:

“Deseo respetar a las personas tanto como pueda, trabajar para conseguir la mejor composición y la más hermosa iluminación... Si puedes mostrar una situación de esta manera –alcanzar la belleza y nobleza en la desesperación– entonces puedes mostrar a alguien en América o Francia que esas personas no son diferentes. Quiero que los americanos miren las imágenes de esas personas y se vean a ellos mismos”.

(Salgado, 2006: 39)

Entonces, justamente porque las imágenes de *Migrations* son tan bellas es que podemos ser capaces de mirar aquello a lo que nos quieren confrontar: los efectos de la globalización en los humanos. De otra manera, no seríamos capaces de verlo porque como ciudadanos de la modernidad seguimos siendo cínicos consumidores del sufrimiento y la violencia como espectáculo.

Parafraseando a Sontag, debemos permitir que la belleza de las imágenes de *Migrations* nos persiga para reconocer, retrospectivamente, que allí hay pérdidas y detrás sus causas.

En otras palabras, las fotografías de Salgado nos llevan del deseo de ver a la pregunta por lo que humilla.

Bibliografía

- Benhabib, S. (2005). *Los derechos de los otros, extranjeros, residentes, ciudadanos*. Barcelona: Gedisa.
- Berger, J. (2006). “Entender una fotografía”. En *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mraz, J. (2003). *Nacho López, Mexican photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia Ironía y solidaridad*. España: Paidós.

- Salgado, S. (2006). "The Sight of Despair". *American Photo*, 1(1).
- (2003). *Migrations: The Work of Sebastiao Salgado*.
UC Berkeley: Townsend Center for the Humanities.
- (2000). *Migrations. Humanity in transition*. New York:
Apertura.
- Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara
- (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Soulages, F. (2009). "El malestar de la fotografía". En *Escritura e imagen*, vol. 5, España.
- (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.