

¿Fotografías de la compasión? A propósito de la circulación y la interpelación ética de las imágenes del dolor

Daniel Riquelme Riquelme

*La humanidad, que fue una vez, en Homero,
un objeto de contemplación para los
dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto
de contemplación para sí misma.
Su autofenajenación ha alcanzado un grado tal,
que le permite vivir su propia aniquilación como
un goce estético de primer orden.*

Walter Benjamin

Encuadre

A mediados del año 2013, la campaña Disaster Relief, compuesta por una secuencia de tres fotografías en blanco y negro, fue galardonada en dos categorías del The Cannes Lions, una de las más importantes premiaciones en la industria publicitaria. La campaña persiguió la captura e incorporación de nuevos voluntarios para una organización cristiana de ayuda humanitaria. Su estrategia consistió en la visibilización del sufrimiento ajeno mediante el retrato de tres calamidades y la circulación de las fotos a través de las redes sociales. Tres imágenes distintas con una constante: sus protagonistas se mostraban indefensos, impotentes y dañados. Eran víctimas.

Rodeando las escenas y encima de ellas, gracias al montaje fotográfico, una cadena de manos con sus respectivos pulgares levantados reproducen un gesto ampliamente difundido por Facebook, la red social más popular de la actualidad. En dicho contexto, el gesto del pulgar (*thumb*)

representa la frase “me gusta” y cada usuario de la red tiene la posibilidad de asignarla al contenido que desee. La unión de pronombre y verbo es usada para otorgar valor.

Dos enunciados encuadran la puesta en escena: el primero, ubicado en la esquina superior izquierda, sentencia: “*Liking isn’t helping*”, es decir, “que te guste no está ayudando” o “poner ‘me gusta’ no significa que ayudes”. Abajo, a la derecha, casi cayéndose de la fotografía, el logo de la institución (el cliente) y un enunciado performativo: “*Be a volunteer. Change a life*” o “Sé un voluntario. Cambia una vida”. Pero, ¿cómo se cambia una vida?

Si el arte es, como dijo Heidegger, aquel por el cual la obra de arte se pone en obra y ocurre o acontece como develamiento de la verdad (“El origen de la obra de arte” 11-62); entonces, ¿qué verdad muestran estas fotografías? Pese a que no se trate de fotografía artística propiamente tal, estas fotos interpelan o intentan hacerlo. Utilizan la imagen como el código que contextualiza, aún cuando no renuncien a la letra mediante enunciados y así el mensaje principal queda fuera de toda duda. La bajada fotográfica, el pie, no quiso estar ni tan abajo, ni tan afuera. Es, finalmente, publicidad: con logo y sin blanco que haga de transición entre la imagen y la bajada. Los enunciados se subieron y se incluyeron directamente en la imagen, confiando en que su verdad fuera expresada sin mediaciones: “*Liking Isn’t Helping*” ergo “*Be a volunteer. Change a life*”. La letra entró con certeza, mientras que las preguntas se fueron al exilio.

¿Qué verdad muestran las fotografías?

Terremoto, Inundación y Guerra son los títulos de las fotografías que componen la secuencia y este también es su orden de presentación al espectador¹.

En *Terremoto*, un niño negro está tumbado en una camilla, solo y mutilado de su pierna izquierda. Es una víctima del terremoto (o una víctima del saber médico que ha preferido su existencia mutilada a su inexistencia). Rodeándolo, al igual que en las siguientes dos fotografías,

1 “*Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas*” (Benjamin 96-7, énfasis en el original).



Figura 1. Terremoto.

una multitud de pulgares se alzan, estampándolo con cada una de sus respectivas huellas dactilares, animándolo. El niño, sin embargo, mira a la cámara que lo enfoca desde arriba y oblicuamente, capturando sus pañales, el vacío de la pierna ausente, su vientre redondo y su mirada.

El niño tiene la piel negra y muestra su abdomen inflado. Está tirado, mutilado, es un padeciente. Él es el tercer mundo, está dañado y espera la atención médica, o quizás no espera nada. Sus ojos parecen haber visto todo, como buen paciente muestra una actitud pasiva, pero también de víctima. La víctima está aislada, nadie lo acompaña salvo una variedad de optimistas manos. La camilla donde recibirá los tratamientos lo asegura mediante unas rejas que se levantan sobre sus bordes, lo que muestra seguridad y control sobre el paciente.

El montaje fotográfico ha permitido que una imagen se yuxtaponga a la otra. Allí donde estaba solo el niño, ahora hay también unos dedos que intentan comunicarse. Aún sin hacer referencia a la red social, a primera vista expresan motivación. Aunque algunos dedos estén más estirados que otros, lo que se supone que manifiestan es ánimo.

La imagen impacta, porque la figura del niño se relaciona con la de indefensión, pero también con la inocencia. Podría plantearse la pregunta: ¿quién es culpable frente a un terremoto? Al observar la infancia ajena nos



Figura 2. *Inundación.*

revinculamos con la nuestra y así la identificación resulta más angustiante, porque está cargada de nostalgia, de lo que fuimos, de la compañía que necesitamos cuando tuvimos esa edad (al parecer, mayor a la de edades posteriores). El niño requiere de ayuda (*relief*): ¡sé un voluntario, cambia una vida... *liking isn't helping!*

En el caso de *Inundación*, se observa una mujer cuyas manos huesudas sostienen una escalera, mientras su morena y delgada cara permanece impávida ante el caudal de agua y barro que arrasa con el lugar donde vive. Al fondo, hay otras mujeres de turbantes en las cabezas, de espaldas a la cámara y acompañadas de algunos animales.

Como en las otras dos fotografías, un grupo de manos encuadra el centro la escena. No hay duda que en ese rostro alargado y femenino se resume lo sucedido, en ese trozo del cuadro general, en esa imagen fijada producto del mecanismo fotográfico. Es la única cara que se ve. La cámara apunta desde el frente, casi desde su misma altura, pero ella, a diferencia del caso anterior, desvía la mirada. ¿Qué expresa? Resulta difícil arriesgar una respuesta. Se aprecia extrañamiento y algo de temor, pero también cierto escepticismo, como diciendo: “¿y qué pretenden con esta foto, envolviéndome con estas manos y dándome ánimo, si tengo el barro hasta más arriba de las rodillas?”.



Figura 3. Guerra.

Quizás hay rabia en su expresión: la inundación le está ocurriendo, no sabe lo que viene y con suerte espera que ello acabe. El admitir la imposibilidad de acción ante lo ocurrido, ese saber incómodo y aprisionante, es la evidencia de una situación fuera de *su* control.

Inundación muestra al desvalido en acto, evidencia lo que ocurre cuando la tierra no parece tan firme, porque se ha enfrascado en su sempiterno conflicto con el cielo (Heidegger, “La cosa”). La imagen presenta un mundo que ha dejado de ser tal y donde, en palabras de Marx, quien no entendía mucho de seres divinos, pero sí de mortales, las cosas que creíamos sólidas “se desvanecen en el aire”.

En *Guerra*, por último, la cámara apunta hacia abajo, como si hubiera sido tomada de pie, mientras los protagonistas están en el piso. Se trata de una mujer que sostiene entre sus brazos a un niño herido, moribundo o muerto, no sabemos. Al igual que en las dos fotografías anteriores, están al centro del cuadro y hay un solo rostro visible: en este caso, el del niño. Este está sostenido por la mano de la mujer quien le hace dirigir hacia ella su mirada, en un gesto de cariño que no acepta lo que viene, que retiene el cuerpo, la mirada, el último instante.

Al igual que *Inundación* lo hizo con el torrente de agua y barro, *Guerra* fija un momento. No tenemos información suficiente para establecer

un juicio. ¿Quién es la mujer? ¿Es la madre, otro familiar o alguien que acudió simplemente (o difícilmente) en ayuda de otro? ¿Quién es el niño? ¿Es su hijo, un desconocido, un soldado pequeño, un civil inocente? No es de extrañar que quien vea la fotografía por primera vez piense que se trata de una madre y su hijo. La actitud es maternal, puesto que el niño es cargado en las piernas de la mujer y sostenido con sus manos. Con una de ellas acaricia su cara, tal como una madre mece al hijo recién nacido en su regazo.

Con todo, ¿qué sabemos de esta guerra? ¿Quiénes se enfrentan y por qué lo hacen? Falta información, solo vemos algunas personas. ¿Es el problema de unas cuantas personas? Solo estamos autorizados a ver un fragmento, un impacto, un *shock*, un *shoot*, con eso debiera bastar para sentirnos interpelados. ¿Debiéramos sentirnos comprometidos? ¿Con qué? Ya no es posible intervenir en la realidad de los que aparecen retratados. Con eso debiera bastar para saber, pero como bien apunta Déotte en su lectura de Benjamin: “hay que reafirmar que el *saber* no es la *verdad*” (“W. Benjamin” 182). No obstante, se lee en la imagen: “*Be a volunteer. Change a life*”.

La masividad y virtualidad de la comunicación han llamado la atención de diferentes disciplinas sociales. Visiones menos comprometidas con el rechazo o la aceptación de un pensamiento posmoderno ponen en evidencia no solo la hegemonía paradigmática de una nueva lógica cultural², sino también la de las contradicciones sobre las que se erige. De modo tal que al compartir un cierto diagnóstico acerca de las características de este giro de la cultura se debe estar atento también a aquello que oculta, sus cimientos³.

Tenemos una imagen, enunciados y una tarea (“*be a volunteer*”), ya no hace falta contexto ni información. ¿De qué lugar son las fotos? ¿Por qué alguien con más poder y autoridad, como una entidad internacional, por ejemplo, no ha intervenido (o no lo ha hecho lo suficiente) y, en cambio, *yo*, un usuario de la red, *debo hacerme cargo* de tamaño

2 Hablar de una nueva sociedad reclamaría demostrar el desacople con la estructura fundamental del capitalismo y la lucha de clases.

3 “Una ‘nueva superficialidad’ manifiesta, sobre todo, en la preponderancia de la imagen; un ‘debilitamiento de la historicidad’ producto del desavenimiento entre las formas tradicionales de concebir el tiempo histórico y la experiencia-vivencia artística, etc.; un ‘subsuelo emocional totalmente nuevo’ dado a la inmediatez y al impacto –al *shock*–; y una ‘nueva tecnología’ acoplada a una reformulación del sistema económico mundial” (Jameson 21-2).

responsabilidad? Se dice que el Estado no puede hacerlo todo, que la sociedad civil también puede actuar. Lo anterior es cierto, pero solo en parte. Antes del problema de la responsabilidad ético-moral (que compete sobre todo al individuo) se cuela la pregunta por la responsabilidad política. En palabras de Sontag: “Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se experimentarán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales demoralizadores” (*Sobre la fotografía* 29).

La brevedad del mensaje aparejada a su contundencia en el despertar de la atención es lo que vemos en esta secuencia fotográfica y es un síntoma de una época en que la inmediatez se ha impuesto como la temporalidad de lectura que le corresponde. En otro contexto, analizando las figuras ejemplares que el neoliberalismo presenta a los consumidores y también al consumismo en general, en tanto nueva forma de sociabilidad, Álvaro Cuadra captura un rasgo importante de los eslóganes que acompañan a imágenes publicitarias. Al respecto dice: “como máximas transmiten micro-sentidos. Lo verbal y lo icónico se entrelazan en un todo pragmático. Las *jugadas* son verbo-icónicas” (132). En el caso que analizamos, encontramos nuevamente el abordaje morbosos de materias realmente importantes (la pobreza, la prevención de riesgos naturales, los enfrentamientos bélicos), con una síntesis que resuelve el problema en una frase, en una tarea simple. Las frases son escuetas y lacónicas, pero sacuden, presentan la solución como un acto que depende del individuo. Las imágenes impactan, son el instante de la bofetada, porque a veces se “aprende” mejor así⁴.

Capturar el mundo. La fotografía como soporte: circulación y novedad de su apreciación

La máquina, como el capital, aparece ante el pensamiento del hombre bajo la forma de su fetichización. Y esto no solo en el sentido en que el trabajo vivo se presenta como trabajo muerto, sino en que además enseña el resultado de su producto (la imagen) de una forma autonomizada de sus mecanismos de creación y reproducción. La particularidad de la

4 No sería la primera vez que el shock se ha utilizado como forma de “enmendar” el camino; de hecho, ha habido mucho peores, recordemos a Naomi Klein (*La doctrina del shock* y *No Logo*).

fotografía (exhibida, portable, transportable, etcétera) echa por tierra el problema de la autenticidad/inautenticidad de la obra y, con ello, se permite distribuir una forma de recepción y percepción de la misma totalmente distinta. Tiempo, soporte y aparato han configurado un nuevo tipo de apreciación estética y con ello han cambiado la propia experiencia artística. Esta es una de las características de la industrialización y su correlato modernizante en el arte.

Sin embargo, allí donde la originalidad de una fotografía no puede distinguirse en cada uno (en ninguno) de sus ejemplares; allí donde el formato de la foto tiene unas medidas y dimensiones preestablecidas; allí donde un *click* permite la reproducción virtual temporal y espacial infinita; allí donde la virtualidad comienza a ganar terreno a la materialidad, al olor, al pliegue, al amarillentarse del acabado fotográfico; allí se ha instalado “un espacio de recepción cuantificable, homogéneo, isotópico: racional” (Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* 19). El soporte ya no cuenta una historia más allá de su popularidad, de su masividad y, por lo tanto, de su efectividad publicitaria, porque ni siquiera la foto se carga, ni revela. Por más que la moda *paseísta* –un modo de presentación del *ego* antes que una forma de percepción– rescate lo kitsch, la imagen ya no se pierde, ni se rompe, ni se encuentra perdida en algún libro. Grabada, borrada, etiquetada, *photo-shopeada*: este es el nuevo lenguaje que se asoma. *Click, next*, “Me Gusta”, “Comparto”: “*Liking isn’t helping*”. Y así, la examinación distraída de la obra de arte (Benjamin 93-5). La interpelación de uno de los personajes de la película *Stranger than paradise* (1984) de Jim Jarmusch parece resumir lo antedicho: “¿Sabes? Es gracioso. Visitas un lugar nuevo y todo se ve igual”.

¿Por qué la campaña utilizó fotografías? ¿Qué hay en este formato que pueda ser utilizado publicitariamente? En primer lugar, se podría decir que no hay mejor publicidad que la realidad. Y es eso lo que las fotografías pretenden entregar. Ello implica algunos aspectos importantes respecto de lo que el soporte fotográfico ofrece. Hasta su invención, ningún otro arte había permitido un acercamiento a la vida tan verosímil. La verosimilitud a la que la literatura o la pintura apuntaron no se compara con las pretensiones de verdad a las que la fotografía sigue aspirando. Así entonces, ¿es la fotografía un arte o una forma de registro? Este es uno de los conflictos teórico-prácticos que ha recorrido su historia y a sus cultores, la oscilación entre la fotografía como un no-accidente (i. e. obra de un autor, de un talento o incluso un genio) y la pretensión de mostrar el mundo “tal cual es” (Sontag, *Sobre la fotografía* 126-8).

Las fotografías con escenas humanas de dolor son fruto de este aparato que compone perspectivas y que apunta a la exposición de lo real por medio de la mimesis. Cuando el dolor humano se expone, interpela la vulnerabilidad que constantemente se reprime en aras de la funcionalidad y disfrute social. Inevitablemente ocurre este ejercicio de proyección de la identidad y, por tanto, de interpelación directa. El testimonio del dolor reordena las problemáticas clásicas del arte. Ahora belleza y gusto pasan a un segundo orden, a causa del develamiento que ocurre en su apreciación: un develamiento que *nos* devela, una verdad que acontece, que *nos* acontece.

La foto parece real y como soporte lo es. No obstante, como gráfica del mundo no lo es tanto, pese a que da esa impresión. La imagen fotográfica parece fiable y en un mundo donde lo fiable escasea, la seguridad es muy apreciada. La fotografía nos da certezas: que estuvimos donde dijimos, que somos los que fuimos, que viajamos donde ellas lo atestiguan. Son *evidencias* que carecen de contenido propio, por ello es que Sontag sostuvo que la fotografía es más bien un medio y lo importante del medio es su capacidad de alcance, su difusión y propagación (*Sobre la fotografía*).

Hoy la dimensión de la reproductibilidad técnica de la foto ha desbordado las posibilidades de sus antiguos soportes (papel y exhibición museal). El soporte de esta campaña publicitaria ha sido la red, una nueva espacialidad virtual en donde también existen territorios y disputas de poder. Se trata de un espacio que se ha anexado a nuestras vidas, tanto así que las sociedades actuales difícilmente pueden ser pensadas sin él. Como nuevo hábitat (y así como primero fue el campo y luego la ciudad), los alfabetos virtuales (tan difícil es hablar de ciudadanos en este ámbito como en cualquier otro), los usuarios, han desarrollado nuevas formas de comunicación, nuevos canales y también códigos. Frente a esto, las artes han reaccionado. La fotografía, v. g. se ha adaptado, es más, su circulación en redes le ha dado una extraordinaria masificación. No es de extrañar que la publicidad haya optado por utilizarla.

La secuencia nos deja en claro algo: el sufrimiento está allá, en otro lado, mientras que la seguridad está acá cuando *tengo* el tiempo de ver las fotografías a través de *mi* pantalla, cuando las puedo descargar sin ningún costo, cuando les doy domicilio aquí en mi disco duro, cuando las presento ahora frente a ustedes. El montaje fotográfico ha permitido graficar la dislocación producida entre la lejanía del daño y la cercanía de la seguridad. El montaje ha evidenciado el alcance de nuestra compasión

virtual, la naturaleza verdadera de este nuevo espacio inmaterial, la comodidad de una solidaridad que no tiene destinatarios.

La interrogante acerca de la autenticidad, tal como la plantea Benjamin, insiste. ¿Se ha marchitado el aura de la obra, ese “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”, con su abrumadora circulación? (45). Al parecer algo de eso hay, la fotografía en la web es una mala anfitriona para el recogimiento. Pero no solo su aura se ha visto afectada, también la huella, ese sentir la cercanía por más lejos que esté. Y ambas cosas han sucedido, porque poco queda de la autenticidad en la imagen. Allí donde a primera vista la campaña aparece como una empresa loable, en realidad ha perdido su potencial político, la verdadera importancia que tiene intentar cambiar el mundo, intentar cambiar la vida (“*change a life*”). La respuesta que se espera, la solución que se propone, es una acción puramente individual, voluntaria y sin compromiso. Podría decirse que es líquida, un lavado de imagen, puesto que ahí en la red somos poco más que eso: una imagen, un número de identificación, un IP.

Entonces la fotografía nos deja con esa amargura de la ambivalencia que tienen todas aquellas imágenes del dolor ajeno, con esa culpa gendarme que nos incomoda al estetizar el sufrimiento⁵, con ese dilema ético que afecta a todo fotógrafo. ¿Intervenir o capturar?

¿Puede una imagen movilizar la compasión?

Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política. [...] La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas

Walter Benjamin

Cuando las fotos de catástrofes, especialmente sobre la guerra, vieron la luz pública a través de los periódicos, produjeron un gran impacto en los espectadores. ¿Siguen hoy produciendo el mismo impacto? Pensamos

5 Una de las grandes conquistas de la fotografía según Sontag (*Sobre la fotografía* 112-5).

que, en relación a una progresiva pérdida del asombro, probablemente no producen un impacto igual al de la primera vez, pero lo siguen haciendo, aunque de forma distinta.

El riesgo de saturación por los caudales de imágenes del horror al que los medios someten a la población es, sin duda, patente. La exhibición excesiva y el sensacionalismo periodístico por las imágenes catastróficas tienen su correlato en el morbo del espectador: la emergencia vende. Pero, ¿vende por su impacto, por la misma clase de *shock* que nos afectó la primera vez que lo vimos? Más bien vende por morbo, por reafirmar nuestra condición de seguridad y privilegio. El *shock* puede desaparecer y saturar, pero el impacto no. Sentirse impactado es sentirse pasado a llevar⁶. En términos etimológicos, en *in-pactum*, *in* es la relación interna con nuestro ser, mientras que *pactum* es la raíz de palabras como *pacto* y *paz*. Cuando hemos sido impactados nos sentimos afectados. Podemos hartarnos de las imágenes y no por ello ser ejemplos manifiestos del decaimiento moral de una época. Sin embargo, difícilmente seremos impermeables frente a un sufrimiento real. Es claro que el impacto o la indignación no bastan, porque nunca ha bastado la ética para frenar a la política ni a la economía. Sin embargo, también hay excepciones. Hemos construido una sociedad en que el individuo es la solución de todo, hemos adscrito y defendido aquel modo de pensar en que él mismo es el único llamado a definir los principios que deben guiar su actuar en sociedad. Dicho de otra forma, hemos abjurado de nuestra condición de ciudadanos para sumirnos en la anomia del consumo. Difícilmente alguien así puede sentirse impactado por algo. O quizás, podríamos afectarnos momentáneamente y luego seguir el resto de nuestra vida como si nada, mostrando así una indiferencia peor, porque es la del que supo y decidió ignorar.

Si lo anterior es cierto, entonces la transición que hay entre la Susan Sontag de *Sobre la fotografía* (1975) y la de *Ante el dolor de los demás* (2003) tendría plena justificación. En el segundo ensayo, Sontag renuncia a la idea de que las imágenes por sí solas puedan hacer más que conmovernos, uno de los supuestos que sí operaba en el primero. Las fotos no harían más que ofrecernos el primer estímulo para la comprensión. Cabe preguntarse,

6 De hecho, uno podría indignarse con quienes siempre dicen sentirse “sorprendidos por aquello que la humanidad es y ha sido capaz de hacer”, pero, como bien dice Susan Sontag, hay una cierta edad en que no está permitido ser tan ingenuo ni exhibir tamaña inmadurez moral (*Ante el dolor* 133).

¿hay algo así como un “nosotros”? La interrogante surge porque, desde esta mirada, el sentir simpatía por el dolor ajeno parece constituir una forma de exculpación propia, una actitud cínica que, aunque sin intención, se esconde en nuestro sentir fotográfico. Ello la lleva a plantear una propuesta: echar a un lado la conmoción y preguntarse cómo es que la comodidad del primer mundo y sus privilegios conviven con tales tipos de sufrimiento. Solo así, sostiene, dejaríamos de mistificar las relaciones de poder (*Ante el dolor* 116-9).

La tesis parece de izquierda, pero es totalmente liberal: confía más en el egoísmo que en la capacidad de solidaridad. Es cierto que la compasión no basta y también lo es que debemos develar las propias contradicciones del sentir para dar lugar a la reflexión. Pero un pensar frío, sin la urgencia que impone la indignación, difícilmente puede movilizar a alguien. Señala Sontag: “¿Quiénes son el ‘nosotros’ al que se dirigen esas fotos conmocionantes?” (*Ante el dolor* 15).

Según Benjamin, la fotografía permitió que la imagen especular que brindaba el espejo se pudiera transportar a la masa (73). Hoy nos parece una sentencia incluso más atingente. ¿Esas imágenes hablan solo de nuestro autorretrato fotográfico? Lo cierto es que no, la apreciación de cualquier obra que nos *impacte*, más si se trata de una foto, puede hacer las veces de espejo. Hay aquí una cierta proyección que ejercemos en la obra, una noción acerca de lo nuestra que puede ser y, por lo tanto, de lo apropiable que hay en ella. Se establece entonces un tipo de relación identificatoria con la obra y, por consiguiente, también de propiedad; aquello que Shapiro denunció en Heidegger y que Derrida encontró también en él. La pregunta se impone: ¿es esta la condición de verdad de la obra? ¿Es su develamiento, más bien, un desocultamiento de la verdad que hay en el ser humano y que acontece en la obra como exteriorización de un modo de ser propio? Sontag apunta:

Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. [...] Estas escenas portan un mensaje doble. Muestran un sufrimiento injusto, que mueve a la indignación y que debería ser remediado. Confirman que cosas como éstas ocurren en aquel lugar. La ubicuidad de aquellas fotografías, y de aquellos horrores, no puede sino dar pábulo a la creencia de que la tragedia es inevitable en las regiones ignorantes o atrasadas del mundo (*Ante el dolor* 84-5).

Allí donde las fotos muestran el dolor ajeno, las imágenes también revelan nuestro lugar de seguridad, de invulnerabilidad, de dar gracias por no estar así (*Sobre la fotografía* 177-8). Sin embargo, no es sino la evidencia de una incapacidad para entender que lo fiable falla, que nuestra confianza e ingenuidad solo son notorias cuando han sido quebradas y que, en consecuencia, nuestra vulnerabilidad no es sino nuestra condición de existencia negada y reprimida.

La fotografía puede identificarnos en tanto concebida como vestigio de un momento, como huella portadora de recuerdo, *in extrema res* como “sustituta de la memoria” (174). Y así como los astrónomos miran en el cielo el pasado del universo, como plantea Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010), de la misma forma apreciamos a la fotografía como remanente de otro tiempo. Tanto el “objeto” de la fotografía como quien la captura saben que trabajan para el futuro (Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* 27).

En la misma línea, Jean-Louis Déotte sostiene que la memoria es el nuevo sitio o, más bien, el medio de la meditación (“W. Benjamin” 183), porque el saber ya no es verdad, el saber ya no es el lugar del saber. La fotografía como instrumento de reflexión es solo una posibilidad, una primera opción que no está garantizada por nada más que el desarrollo de una conciencia moral y política. La fotografía es un medio, un medio que “cala más hondo” (Sontag, *Ante el dolor* 31).

Identificarse en ella es asir su huella y apropiarse de la lejanía⁷ como quien integra algo que siempre le perteneció. La huella es la marca humana en la obra, es parte de su ser-creación, y solo seres de la misma especie pueden verse reflejados en ella. Tal vez haya algo de cierto en la creencia popular sobre la fotografía y algo del alma se quede en ella.

Aura y huella constituyen el momento del detenimiento ante la obra, del recogerse en ella, dejando que esta aparezca en su verdad, develándose como ser-obra y como ser-creado y, por tanto, permitiéndonos reconocer algo nuestro en ella, pero que ha sido transformado, enfatizado y extraído de lo cotidiano para ser elevado a su completa autonomía⁸. De acuerdo

7 “[...] podemos decir que el valor de lo *lejano* se deposita en la proximidad, en su dejar huella, a riesgo, en el peor de los casos, de lastrarla y contaminarla fantasmagorizándola, y en el mejor de los casos, de arrastrarla en una dirección opuesta hacia una profundidad casi arqueológica” (Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* 50, énfasis en el original).

8 Parafraseando la terminología heideggeriana (“El origen de la obra de arte”), ella es el cielo que ha nacido del humano en tanto que tierra.

a Derrida: “La ‘verdad’ de lo útil no es útil, la ‘verdad’ del producto no es un producto. La verdad del producto ‘zapato’ no es un zapato” (360).

Se nos presenta una atractiva idea, aquella que precisa de lo inútil para pensar lo útil (341-2). Si, de acuerdo a Heidegger (“El origen de la obra de arte”), es la fiabilidad la condición de la utilidad, cabe preguntarse si las fotografías nos ofrecen algo así. A nuestro modo de ver, es un medio contradictorio: a primera vista, le presta servicios a la certeza, exponiéndonos a la realidad “tal cual es”. Pero como objeto disponible a la exhibición, su fin en realidad es mostrarse-mostrando. Las fotos son inútiles, sin función otra que mostrarse-mostrando y para ello se hacen del registro, de la captura. Como aparato estético no prestan ningún servicio a la humanidad, están solo para ser observadas y exhibidas. En tanto que medio no es un mero canal, pues hace inteligible. Es medio y también código y, por lo tanto, nunca es neutral, nunca canaliza sin más. En la imagen fotográfica no es posible confiar, porque nunca registra tal cual es⁹. Desde este punto de vista la foto no es fiable y, en consecuencia, tampoco útil. Sin embargo, *nos* muestra.

Desprovista de la función ritual, de su valor de culto (Benjamin 53-5), la obra se exhibe, su fin es ser exhibida y, en este caso particular de la campaña publicitaria, lograr el compromiso del espectador. ¿Es esto normal? En otras palabras, ¿es natural que una fotografía del horror convoque a la responsabilidad? Esto es nuevo, solo se hace posible en tanto apela a una cierta universalidad. El potencial analógico de la imagen, la viabilidad de la experiencia universal, la *ejemplaridad* de la memoria postulada por Todorov, son cuestiones que devienen solo a costa de una recepción precrítica del contenido gráfico, a costa de una percepción desasida del recogimiento y bajo la rúbrica de un “sentido para lo homogéneo en el mundo” (Benjamin 48).

No hay sitio de verdad sin anamnesis (Déotte, “W. Benjamin” 194). El problema es que si la foto no tiene huella, no tiene contenido humano, no expresa vivencia, entonces no es otra cosa que un estampado sobre el papel o un cúmulo de píxeles en la pantalla. Las imágenes pueden ser fraudulentas en su intención, pueden aparecer como un acto de integridad ética, de solidaridad transfronteriza. Pueden llamarnos a ser voluntarios,

9 Es claro que nos hemos estado refiriendo a la foto tomada para su apreciación estética. Hemos dejado fuera otro tipo de “usos”, por ejemplo: el médico, el militar y el judicial-policial (aunque este solo en cierta medida), entre otros.

a donar tiempo y dinero, pueden hacernos creer que estamos haciendo lo que nos corresponde. Pueden hacernos creer que somos responsables de los otros, que nuestro privilegio nada tiene que ver con su dolor, que a su dolor le basta con nuestra caridad, que a nuestra responsabilidad no le compete la impunidad. Pero un ejercicio de comprensión entraña la libertad de decir que no. Al contrario, consumir la imagen no solo es presuponer que la realidad se ha fijado allí donde la cámara ha detenido el tiempo y disparado, sino que también es convertirse en el botadero humano de quien ha negado de su condición para ser el cliente incauto de los ejecutivos de imágenes.

No obstante lo anterior, el argumento escéptico liberal no deja de hacernos frente, según indica Sontag: “[...] las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos. Pero quieren que su sufrimiento sea tenido por único. [...] Es intolerable ver los sufrimientos propios aparejados a los de otros cualesquiera” (*Ante el dolor* 30-1). Comparar lo inconmensurable, este sería el gran obstáculo. Sin embargo, si esto fuera realidad, no habría ni siquiera la posibilidad de entender al otro: porque hay un fondo común de dignidad que permite reconocernos es que podemos comprender. Es esperable que el daño cause en la víctima desconfianza con sus pares, pero permanecer en este estado es nunca sobreponerse, es seguir siendo víctima.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. A. Weikert. México: Itaca, 2003.
- Cuadra, Álvaro. “La ciudad sin rostros. Lenguaje, individuo y consumismo”. *La pantalla delirante. Los nuevos escenarios de la comunicación en Chile*. Ed. Carlos Ossa. Santiago: Lom/ARCIS, 1999. 125-133.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Trad. F. Salas. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- . “W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?”. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Trad. J. P. Mellado. Santiago: Cuarto Propio, 1998. 181-197.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. *Caminos de Bosque*.

- Trad. H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 2012. 11-62.
- . "La cosa". *Conferencias y artículos*. Trad. E. Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001. 121-134.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. J. L. Pardo. Barcelona: Paidós, 1995.
- "'Liking Isn't Helping': Publicis Facebook Campaign For Crisis Relief Singapore Wins Top Award". *Huffington Post UK*. 2 Jun. 2013. <http://www.huffingtonpost.co.uk/2013/06/26/do-not-like-this-facebook-campaign-crisis-relief-singapore-_n_3502844.html>. 11 Jul. 2013.
- Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán. Antonio Ballestrazzi y Jutta Krug, 2010.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. A. Major. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- . *Sobre la fotografía*. Trad. C. Gardini. Barcelona: Edhasa, 1992.
- Stranger than paradise*. Dir. Jim Jarmusch. Sara Driver y Otto Grockenberg, 1984.