

Los usos de la fotografía en el ensayo documental. La relación crítica con lo real y la memoria subjetiva e histórica.

LLARRULL, María Florencia / UNR - florencia.llarrull@gmail.com

» *Palabras clave: Ensayo documental – Fotografía – Memoria – Representación histórica*

» *Resumen*

Este trabajo se enmarca en un estudio más general y transdisciplinario sobre los efectos de las relaciones entre la imagen fotográfica y el ensayo documental en la construcción de la memoria. Parte del presupuesto que la reflexión sobre la memoria individual y colectiva (Halbwachs, 2004), la indagación en el tratamiento discursivo del tiempo, así como la exploración de sus modos de representación (Ricoeur, 2000), son constantes comprobables en las producciones aquí reunidas bajo la noción de ensayo documental, según la esbozara Bazin (2008) en alusión a *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker. Si, por un lado, la ambigüedad formal sobre la que se construye un cine hecho de imágenes fijas permite que “una forma que (se) piensa” produzca un tipo de conocimiento inherente al género; y, por el otro lado, la cesura que Auschwitz e Hiroshima imprimieron sobre la historia de la razón humana y el lenguaje, esbozada en la tesis adorniana sobre la indecencia ética de la representación del dolor y más tarde revisada por Nancy (2006), la pregunta sobre el sentido de la presencia de imágenes fotográficas fijas en la secuencia de imágenes móviles del cine se vuelve insoslayable.

En consecuencia, se revisarán aquí las correspondencias entre fotografía, cine documental e historia para observar la desestabilización de la autoridad de la imagen por obra del montaje (Aumont, 2003:51) y llegar a comprender más en profundidad la experiencia ensayística que, al incorporar la fotografía en el cine, sella ese contrato —según palabras de Fontcuberta (2010:85) — tan problemático con lo real.

» *Los usos de la fotografía en el ensayo documental. La relación crítica con lo real y la memoria subjetiva e histórica*

La reflexión sobre la memoria individual y colectiva, así como la indagación en el tratamiento discursivo del tiempo, en el marco de una exploración sobre el campo de la

representación, son constantes de un conjunto de producciones aquí reunidas bajo la noción de ensayo documental esbozada por Bazin (2008) en alusión a la obra *Lettre de Sibérie* (1957) de Marker. Resulta innegable la importancia de lo visual en la memoria del siglo XX, así como su apelación a la manera en que los acontecimientos han afectado la elaboración de imágenes. La expresión “ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia”, con la que se inicia *La Jetée*, de Marker (1962), demarca, a base de fotografías fijas, el abordaje de la reinención de una memoria personal. La ambigüedad formal sobre la que se construye un cine posible, constituido por imágenes fijas, permite que, desde el contraste entre texto, imagen y sonido, “una forma que piensa” genere un tipo de conocimiento propio del género y se extienda como un sucedáneo de la memoria.

La cesura que acontecimientos como Auschwitz e Hiroshima imprimieron sobre la historia de la razón y de la cultura, horizonte impensable de la historia humana, llevaron a la tesis de Adorno (1966) sobre la indecencia ética de la representación del dolor y sobre la problemática estética del arte más allá de los límites de la representación. En este sentido, Nancy (2006, p. 6) revisa la negatividad sublime del exterminio, insistiendo en la reflexión crítica sobre su representación en el marco de la alianza constitutiva de la historia de Occidente entre la condena de la interpretación de las imágenes y la disyuntiva griega en torno a la copia. La representación de la Shoah se justifica, entonces, no sólo como posible y lícita, sino también como necesaria e imperativa, ya que se encamina a desentramar una voluntad consagrada al espectáculo del aniquilamiento de la disposición representativa. En el contexto latinoamericano, Richard (2007) renueva el debate en el contexto del sujeto quebrantado en su memoria y en su identidad nacional tras los terrorismos de estado de los años setenta. A partir de las provocativas ideas expresadas por Thayer en 2004, en *El golpe como consumación de la vanguardia*, la autora despliega una crítica a la sobredeterminación histórica del golpe chileno como abstracción trascendental que escapa a los contextos móviles de relectura. Se propone complejizar la articulación del tiempo histórico al sugerir que el modo de mediación del recuerdo, entendido como disociación de los hechos dados, rompe el poder omnipresente de los mismos. Así, la memoria, desde ese fondo de recuerdos que la conforman, moviliza el pasado y es vía de acceso al conocimiento de la constitución subjetiva, a partir de la cual, la preservación de la historia bajo la configuración de un sujeto no determinaría una figura estable del tiempo más que como lenguaje. Lo expuesto hasta aquí exige considerar que las mentalidades convertidas en representaciones tienden, tal como lo señala Ricoeur (2000), a interrogar quién se rinde cuentas y de qué. Tal interrogante invita a distinguir que, mientras la hermenéutica filosófica concibe el recordar como un acto esencialmente individual, el pensamiento político de Halbwachs (2004, p. 34) encuentra primordial el rol que una comunidad afectiva juega para la reconstrucción del recuerdo. La imagen presente y la problemática de

la representación del pasado bajo la figura del vocablo *eikon* como aporía doble, planteado por Ricoeur, señala una dificultad residual: la vía peligrosa de la mimesis, donde la representación del pasado abre paso a la epistemología de la historia entre una dimensión “transitiva” o transparente del enunciado y una dimensión “reflexiva” u opacidad enunciativa (Chartier, 1996, p. 80). Las dificultades que dinamizan el trayecto del recuerdo justifican el acto escriturario del pasado u operación historiográfica (De Certeau, 2002, p. 64) donde localizar el pacto de veracidad historiador/lector y donde entrever un carácter semiestético al proponerse una imagen histórica del mismo (Huizinga, 1946, p. 92).

En el marco de la exclusión del ensayo del pensamiento occidental de raíz greco-romana, Adorno (2003, p. 17) postula que “no porque el arte y la ciencia se escindieran en la historia ha de hipostasiarse su oposición [...]. Pese a toda su necesidad, esos compartimentos acreditan institucionalmente también la renuncia a la verdad entera”. Por su parte, Martyniuk (2011) revisa la doctrina platónica de lo efímero como cualidad no digna de la filosofía al expresar:

[...] la imagen deja de cobrar sentido sólo si es capaz de fundar todo lo real, constituyéndolo. Sin ese sentido que conduce al nihilismo, el juego de extrañezas, de pasado y futuro, de memoria y atención, abre una fenomenología impura, indeterminada, plurivalente, fértil para la política, la estética y la epistemología. (p. 42).

Lo señalado por ambos autores perfila que el concepto invariable en el tiempo no complejizaría al sujeto aprehendido por él, lo que justifica se desestime, entonces, el canon de escisión entre lo atemporal y lo temporal. El anclaje en la experiencia justificaría el impulso asistemático del proceder ensayístico y sugiere, incluso, sus filiaciones con el lirismo (Adorno, 2003, p. 54). La reflexión sobre los alcances y los límites históricos del género ensayístico introduce un área singular a la cual atender. En la misma línea de reflexión que los autores citados, Machado (2007) retoma, desde el ensayo documental, un tipo de pensamiento audiovisual que propone una concepción de escritura fílmica por fuera de la dicotomía de las esferas del saber y de la experiencia sensible. A medio camino entre el documental y el ensayo literario, este tipo de lenguaje cinematográfico, a la vez que dota a la imagen de dimensión temporal y de movimiento, establece una clara escisión con lo real al tratarse de una ilusión como fuerza inédita del montaje (Aumont, 2008, p. 62). Así no se constituiría una simple representación de lo real, sino una restitución de la realidad (Deleuze, 1987, p. 39) a partir de la cual imagen y texto se hallan intrínsecamente ligados por lazos ajenos a cualquier concepto de ilustración o complementariedad al uso. En el marco de la cultura global contemporánea, la hibridación general de categorías y distinciones modernas no sugiere la disolución generalizada de las mismas, sino que habilita la conformación de nuevas áreas de indecibilidad sobre el complejo social/institucional, y el despliegue de juegos de lenguaje más radicales. Este panorama se

amplía en la actualización que realiza Mitchell (1995, p. 542) sobre las distinciones entre visualidad y estudios literarios —dada la pertinencia de la articulación de la visión con los otros sentidos—, donde se insiste en lo “audiovisual” y en el “texto-imagen”, en el contexto del denominado “giro visual o pictórico”.

La pertinencia de un estudio sobre la especificidad de la imagen fotográfica enmarcado en el ensayo documental se justifica dado el problemático contrato que la primera mantiene con lo real. Una indagación en las correspondencias entre la fotografía y sus referentes daría lugar a una nueva y radical relación entre la palabra y la imagen al recuperarse la noción de montaje lateral de la imagen sonora según Bazin. Aquí, la vinculación entre palabra e imagen no respondería a la problemática tradicional de jerarquías entre lenguajes. El distanciamiento del referente a partir de la subjetivación del discurso de la voz en *off* desestabiliza la autoridad de la imagen al traspasar la autoridad narrativa de un código a otro. Ante el consenso sobre el devenir de las prácticas de escritura en pautas de lectura, el desplazamiento referencial, donde texto e imagen se convierten en lugares atravesados por otros múltiples textos e imágenes, devuelve un espectador activo de la experiencia (Rancière, 2012, p. 14). Así la memoria, el montaje y la dialéctica se hacen presentes sólo para indicar que las imágenes no son inmediatas, sino que parte de su potencialidad se justifica en la capacidad para iluminar zonas agazapadas y dormidas (De la Flor, 2007, p. 70). La noción de inconsciente fotográfico de Benjamin (2005, p. 28) señala, en la superficie rugosa de la imagen, un conjunto de signos que traban la lectura literal y favorecen el surgimiento de paradojas, contradicciones y tautologías. Al modo de acentos líricos, las fotografías filmadas, montadas y sonorizadas harían de la imagen cinematográfica una “imagen de otra imagen [...], doble alejamiento de la fotografía respecto a aquello representado, gracias a lo cual cobraría autonomía estética” (Escandell Tur, 2013, p. 46). Se distingue así una posible vinculación con el potencial del *tableau vivant*, donde Tarkovski (2002, p. 142) reconoce que “el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos”. Cabría indagar, entonces, cómo cada fotografía desconectada de la red de relaciones simbólicas no operaría como documento de lo fotografiado mas señalaría la precariedad del gesto. Esto último nos recuerda que en fotografía la forma no es más que un déficit de forma respecto a los objetos de los que es el eco visual y establece que lo imaginario no se justifica en el nivel “macro” de su supuesto realismo, sino en el nivel “micro” de esa engañosa nitidez de manchas (Lemagny, 2008, p. 78), modalidad analizada por Fontcuberta (2010, p. 85) acaso de una estética de la ampliación.

Lo expuesto sugiere señalar que, por un lado, la noción actual de ensayo documental sólo pudo constituirse como forma a partir de los años ochenta, en relación con una serie de títulos emblemáticos y justificado por cierta madurez del medio (Weinrichter, 2007, p.

20). Por otro lado, en la misma década, se sucedieron una serie de debates críticos en torno al 150.º aniversario del nacimiento de la fotografía que llevaron a abandonar el tradicional interés por la unicidad de la visión fotográfica a favor de su reconocimiento como práctica social consolidada (Rosler, 2007, p. 234). La discusión sobre los modelos historiográficos en los que se ha sustentado el conocimiento sobre la fotografía reactualiza el marco de referencia para establecer una nueva relación con el patrimonio y con la producción. La problemática relativa a una referencialidad estable –perspectiva que prioriza el origen indicial– es producto de las consideraciones decimonónicas en relación con el estatuto disciplinario de la historia del arte. Sin embargo, ya desde su primera exhibición en el Salón de las Ciencias de París, en 1839, se vislumbraba en el medio una forma de ver que impregnaba toda la cultura, perspectiva reforzada hacia 1931 por Benjamin (2005, p. 23). La inequívoca indicialidad de la imagen posteriormente sustentada por la práctica documental es ahora desmontada a partir de volver a usar, de volver a mirar, las imágenes de otra manera.

Son ejemplo de esto los retratos de mujeres argelinas tomados en 1960 por el fotógrafo en ejercicio de su servicio militar Marc Garanger y puestos en juego por Farocki en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), donde la imagen no es la traza visible de una realidad originaria, sino algo legible, que debe ser leído para ser visto. Por lo tanto, la legibilidad de la imagen está íntimamente ligada a lo que Benjamin formuló como interrogante en relación con el epígrafe, componente esencial de la fotografía, que puede extenderse, en este contexto, a la estrategia del montaje cinematográfico. El autor pone en juego una investigación sobre los procesos técnicos e industriales que exploraron un tipo de imaginario justificado por fines económicos y por el ejercicio del poder. La puesta en juego de las imágenes de Garanger, entendida como práctica del metraje encontrado, atiende a un impulso por desnaturalizarlas, al señalar sus bordes y al sugerir los efectos que la sombra del material cinematográfico proyecta sobre ellas. Se inaugura un tipo de lectura en segundo grado (Weinrichter, 2007, p. 27) que no sólo modifica su potencia narrativa-observacional inicial porque instaura una relación redimida entre sujeto y objeto, sino que, finalmente, desnaturaliza su función originaria para atenderla como representación, es decir, como sistema que rige la aparición de los enunciados, de lo que puede o debe ser expuesto. El olvido de su objeto/referente vuelve maleable la forma de violencia ejercida sobre el mundo y la inscripción de la guerra.

La noción de Kossoy (2001, p. 119) de “desmontaje” de la fotografía como documento, que lleva a una relectura del pasado de carácter multiforme, deja entrever que el significado más profundo de una imagen no se encuentra necesariamente explícito, no fue ni será un asunto visible, ya que atañe a la problemática de los espacios discursivos: por un lado, el conocimiento del signo como signo y, por el otro, la existencia de convenciones

compartidas que regulan la relación del signo con el objeto. Así, los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasarán a tener sentido en el momento en que se conozcan y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos ausentes de la imagen, por fuera de su verdad iconográfica. La pregunta sobre cómo hacerle frente a una cámara, sostenida por la voz en *off* femenina en el film de Farocki, vuelve recurrente el análisis de Benjamin sobre la fotografía *Pescadora de Newhaven* (c. 1843-1845) de Octavius Hill. La mirada hacia el suelo de la retratada descubre su pudor, al mismo tiempo que resiste la nominación del acto fotográfico. Posteriormente, Marker revisa este tópico en su famoso ensayo cinematográfico *Sans Soleil* (1982), donde una serie de rostros y miradas de unos seres anónimos se cruzan con el objetivo de la cámara de un misterioso viajero-camarógrafo. Su continua travesía alrededor del mundo acarrea el recuerdo de la revolución que libró Amílcar Cabral por la liberación y la unificación de las colonias portuguesas de Guinea-Bissau y Cabo Verde. Interesa mencionar, en especial, el célebre fragmento del Mercado de Praia, en Cabo Verde, a partir del cual, la cámara insiste en hacer coincidir la mirada huidiza de una mujer y el ojo mecánico que la apresa. Se consigna, finalmente, que la fuerza y la intensidad de la mirada real capturada para siempre en la imagen correspondió a 1/24 partes de un segundo.

Hacia el final de estas reflexiones, es necesario atender al carácter performativo de la fotografía, como estrategia discursiva en el ensayo documental que complejiza las características de un tipo de escritura fílmica al vincular acontecimientos hostiles e incomprensibles a modo de un discurso sobre el tiempo, la imagen y la memoria. Sin embargo, el recurso de la fotografía como archivo de la historia no desatiende su clasificación como un aspecto ajeno de esa misma operación de escritura. La clasificación de los tipos de imágenes que se incorporan forma parte del interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Esto se evidencia en los registros fotográficos obtenidos con dispositivos de administración gubernamental y tomados por Farocki para mostrar la ligazón histórica entre la fotografía y la guerra. Se observa, asimismo, en el papel que juegan los recuerdos codificados como memoria de un viajero en el ensayo de Marker, producto de una travesía con afán de descripción del mundo.

> *Filmografía*

Sans Soleil, Dir. Chris Marker, 100 min., 1982.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Dir. Harun Farocki, 73 min., 1988.

> *Referencias bibliográficas*

- Adorno, T. W. (1966). *La educación después de Auschwitz* [en línea]: <<http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/fuentes/la-segunda-guerra-mundial-y-el-holocausto/theodor-w-adorno-201cla-educacion-despues-de-auschwitz201d/>> [Consulta: 26 de octubre de 2014].
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal.
- Aumont, J. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, M. (2002). *La escritura de la historia*. Santander: Sal Terrae.
- De la Flor, F. R. (2007). El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo. *Hispanic Issues online*. (Consultado el 07/10/13)
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- Escandell Tur, A. (2013). *Chris Marker y La Jetée. La fotografía después del cine*. España: Jekyll & Jill.
- Fontcuberta, J. (2010). *Blow up blow up*. Barcelona: Periférica.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Presses Universitarias de Zaragoza.
- Huizinga, J. (1946). *El concepto de la historia y otros ensayos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kossoy, Boris. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: la marca.
- Lemagny, J. C. (2008). *La sombra y el tiempo*. Buenos Aires: la marca editora.
- Machado, A. (2007). El filme-ensayo. En La Ferla, J. (Ed.), *El medio es el diseño audiovisual*, Univ. de Caldas.
- Martyniuk, C. (2011). *Jirones de piel, ágape insumiso*,. Buenos Aires: Prometeo.
- Mitchell, W. J. T. (Dec., 1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *The Art Bulletin*, 540-544.
- Nancy, J. L. (2006). *La representación prohibida*. Madrid: Amorrortu.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2000). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En Pérotin-Dumon, A. (dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*. <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf> (23/06/14).
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Thayer, W. (2004). El golpe como consumación de la vanguardia. *Pensamiento de los Confines*, 15, pp. 9-15.

Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En Weinrichter, A. (Ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al ensayo*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.