

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y su discurso
Title: Susan Meiselas and the Invisible: War Photography and Its Discourse

Autor / Author: Étienne Helmer
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: Unas imágenes que la fotorreportera estadounidense Susan Meiselas realiza en 1980, en El Salvador, se exploran bajo la óptica abarcadora de la fotografía de guerra y atendiendo a un análisis deudor del poder de reflexión y de información que propicia ese género fotográfico. En particular, el foco de este análisis es el concepto de la invisibilidad, como un elemento clave en la representación de la violencia. Se examina en qué medida la invisibilidad logra propiciar el poder mostrativo y reflexivo de la imagen fotográfica, y transformarla en una mediación para ser cuestionada como algo más que en una fuente dogmática de la verdad.

Abstract: Some images taken by American photojournalist Susan Meiselas in El Salvador in 1980 are explored under the wide optics of war photography and analyzing the power of reflection and information this photographic genre favors. This analysis focuses particularly on the concept of invisibility as a key element in the representation of violence. The article also examines how invisibility succeeds in fostering the demonstrative and reflective power of the photographic image, transforming it into a mediation to be questioned as something else rather than a dogmatic source of truth.

Palabras clave: Fotografía, Susan Meiselas, invisibilidad, mediación, guerra, violencia
Keywords: Photography, Susan Meiselas, invisibility, mediation, war, violence

Sección: Artículos / **Section:** Articles

Recibido / Received: 5 de septiembre de 2019. **Aceptado / Accepted:** 4 de noviembre de 2019.

Cita recomendada: Helmer, Étienne. "Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y su discurso", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 23 de octubre de 2020, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



UPRRP

Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y su discurso

Étienne Helmer

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Estamos familiarizados con la crítica acerba que muchos teóricos y artistas hicieron, y siguen haciendo, en contra de la imagen fotográfica como modo de información y conocimiento, sobre todo cuando se trata de revelar y denunciar diversos tipos de violencia colectiva sufridos a partir de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de su indiscutible fascinación por la fotografía en todas sus expresiones, Susan Sontag hace parte de los numerosos representantes de una larga y constante tradición crítica frente a este tipo de fotografía: “Esperanzas frustradas, humoradas juveniles, guerras coloniales y deportes de invierno son semejantes: la cámara los iguala. Hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos” (Sontag 26). El impacto de esta supuesta uniformización de la realidad por parte de la fotografía de reportaje, en un contexto ideológico marcado por las relaciones de fuerzas de la Guerra Fría entre el este y el oeste, desemboca en el siguiente resultado: “después una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad. [...] El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición [...]” (Sontag 38-39).

Si bien es posible oponer argumentos basados en evidencias históricas y teóricas a esta interpretación, y señalar que la fotografía de reportaje ha nutrido y sigue nutriendo una conciencia cada vez más aguda del valor y de la necesidad de los derechos humanos ante su clara ausencia efectiva¹, vale la pena examinar cómo los mismos autores o creadores de este tipo de imágenes expresan, en sus propias fotografías, su conciencia crítica al respecto; es decir, ¿cómo las producen cuando conocen la inevitable dimensión ideológica de los sistemas de difusión? ¿Qué y cómo puede mostrar el fotógrafo, cuando sabe que la mostración está expuesta al tipo de objeciones y constataciones expresadas en la cita de Susan Sontag? Para el observador, ¿qué significa mirar una fotografía en este contexto? Y ¿qué significa para los individuos representados que, en vez de adquirir una forma de reconocimiento y visibilidad, se sienten traicionados y borrados por la imagen?

Aún más agudas cuando se trata de imágenes de violencia, a las cuales Susan Sontag hace alusión con las “atrocidades fotografiadas”, estas preguntas implican una reflexión sobre cómo pensar una fotografía, tanto en su contenido como en sus diversas repercusiones prácticas, dependiendo de sus contextos y estrategias de exposición. Por común y banalizada que sea la representación fotográfica de la violencia, no deja de ser problemática tanto para el fotógrafo o la fotógrafa como para el observador de sus fotografías y las personas representadas, sean víctimas o victimarios : ¿tomar o no tomar la foto?, ¿mostrar o no mostrar?, ¿mirar o no mirar?, ¿distribuir o no? y ¿hay un nivel de violencia a partir del cual no se puede ni se debe tomar fotografías ni mirarlas?² Estas clásicas y difíciles opciones éticas remiten a un debate más importante sobre el espacio y el sentido de lo *no* visible en la imagen fotográfica de reportaje.

No se trata de la no visibilidad en un sentido técnico, debida a las limitaciones materiales provisionales impuestas por los componentes de las cámaras y ordenadores en un momento dado. Tampoco se trata de lo no visible en el sentido de una categoría de fenómenos violentos que, por motivos éticos, no deben o no pueden ser fotografiados y mostrados.³ Se trata más bien de la invisibilidad como elemento epistemológico, estético, ético y político integrante de la producción de la imagen fotográfica, y de sus implicaciones sobre la manera de difundirla, verla y entenderla: ¿Qué es lo que no muestra una fotografía, y por qué? ¿Es esta invisibilidad un límite radical de la función (de)mostrativa de la fotografía informativa, debido al contexto cultural e ideológico de su difusión, o puede esta invisibilidad ser entendida y utilizada a favor de una comprensión nueva de lo que es una fotografía de reportaje, y quizás una fotografía en general? En su trabajo durante y sobre las guerras civiles de Nicaragua (1978-1979) y de El Salvador (1980-1983), la fotoreportera estadounidense Susan Meiselas (1948) da un papel central a estos interrogantes, integrando el elemento de lo no visible dentro de una reflexión pictórica sobre la naturaleza, las condiciones y los límites de la información divulgada por sus imágenes. Según Eduardo Cadava, para Susan Meiselas, “lo más importante en una fotografía queda en



1. Susan Meiselas, *Soldiers Search Bus Passengers Along the Northern Highway, Near Suchitoto, El Salvador, 1980*. Serie El Salvador, 1979-1983. © Susan Meiselas / Magnum Photos.

gran parte invisible, fuera de cuadro, aunque tenga huellas de esto” (Cadava 67). En particular, en una las que realizó durante la guerra civil de El Salvador [1], Susan Meiselas plantea esta cuestión de lo invisible cuando se trata de la representación de la violencia política, de lo cual se supone que su trabajo dé cuenta.

El interés de esta imagen, en la que se concentra este análisis, consiste en su paradójica capacidad de manifestar pictóricamente esta inquietud sobre lo invisible en un trabajo fotográfico de reportaje, lo cual, por supuesto, se ofrece a la mirada y pretende dar cuenta de una realidad política. Ilustrada por numerosas portadas de periódicos y de revistas internacionales que Susan Meiselas realizó como miembro de Magnum, esta imagen plantea visualmente la tensión entre la intención de hacer ver e informar, inherente a cualquier imagen fotográfica de reportaje, y los límites de su poder de hacer visible lo que pretende mostrar. Al invertir, en esta fotografía, las calidades de mostración óptima que suelen ser consideradas como características de la fotografía en su uso informativo –claridad, precisión, verdad y autenticidad– Susan Meiselas no se contenta con elaborar una crítica negativa sobre la imagen fotográfica de reportaje. Hace también de algunas de estas características invertidas y del elemento de invisibilidad que implican el vehículo de una comprensión nueva de lo que es una fotografía y de lo que puede hacer dentro de los límites que su contexto de divulgación le impone.

De la presencia mimética a la ausencia

Esta fotografía, tanto como su relación con las palabras descriptivas que la acompañan en la leyenda destacan su carácter de incertidumbre: incertidumbre frente a lo que está sucediendo y frente al poder informativo de la imagen, en ruptura con el “pacto mimético” característico de la percepción tradicional e histórica de las fotografías. Este “pacto” tiene sus razones históricas y políticas de ser: entre otras, el discurso del físico y político francés François Arago del 7 de enero del 1839 para solicitar endoso público a favor del daguerrotipo, en el cual aquel hace hincapié en la exactitud incomparable de estas imágenes nuevas, por motivos tanto científicos como políticos, vinculados con el deseo de poner la nueva sociedad industrial, basada en las máquinas, al servicio de la divulgación de conocimientos útiles y emancipadores para todos (McCauley). En este discurso, que logró convencer a sus auditores porque compartían sus presuposiciones, la fotografía era presentada y concebida a la luz de su gran poder mimético, en el sentido de reproducción idéntica y transparente de la realidad visible, que ponía potencialmente a la disposición de todos los miembros de la sociedad recursos educativos nacidos del progreso técnico y de su implementación en la economía del país. De ahí la temprana creencia en su eficiente poder informativo y su uso en las ciencias, en una época marcada por el positivismo, lo cual concedía más importancia a la descripción de las relaciones entre los fenómenos observables que a la búsqueda de las causas metafísicas de la realidad subyacente a estos fenómenos (Sicard). Esta representación colectiva del carácter mimético de la fotografía pasa por alto el hecho de que se trata de una práctica basada en la combinación de ideas y decisiones tecnológicas, estéticas y políticas, que invalidan, o por lo menos limitan,

su interpretación mimética. En otras palabras, la invención de la fotografía fue, primero que nada, la institución de una determinada “idea de la fotografía” (Brunet 57-116) que imperaba sobre la manera de ver las imágenes e interpretarlas. La fotografía estaba asociada al poder de revelarnos aspectos de la realidad que hasta el momento no eran visibles para nosotros. En este sentido, la imagen fotográfica, por su densidad visual, era equiparada con una forma de conocimiento inmediatamente accesible, poniéndonos en contacto con una irrefutable verdad, “autenticada” una segunda vez por los pies de foto que, como observa Walter Benjamin al final de su *Pequeña historia de la fotografía*, orientan nuestra lectura o comprensión de la imagen hasta volverse probablemente el elemento fundamental del conjunto que forman con ella (Benjamin 29).

Ante esta “idea” histórica de la fotografía, que alimenta la manera en la cual miramos usualmente sus producciones, la imagen de Susan Meiselas se presta a una visión doble. Por cierto, una primera mirada al conjunto formado por la imagen y su leyenda parece no dejar ninguna duda sobre cómo debe ser interpretado. Las sombras de una fila de personas a la izquierda, algunas con las manos detrás de la cabeza, están sometidas a una inspección por parte de otras personas a la derecha, de quienes también solo podemos ver las sombras. Las palabras que sirven de título descriptivo a esta imagen identifican la realidad a partir de la cual la misma fue realizada: una patrulla militar hizo salir a los pasajeros de un autobús para controlarlos. Esta descripción orienta nuestra mirada e interpretación de la fotografía, y la mención de la fecha y del lugar enraíza aún más la imagen en una realidad histórica. La diagonal que separa el terreno donde tiene lugar la escena, fuera del marco de la imagen, y la pared sobre la cual están proyectadas las sombras de los protagonistas asegura la continuación entre la realidad histórica del suceso y su transcripción mimética en la imagen. Civiles y soldados, izquierda y derecha, personas de pie y personas acucilladas, debilidad y fuerza: esta serie de oposiciones formales parece agotar el sentido de esta fotografía de manera satisfactoria y cumplir con su función de reportaje para el observador, que la lee como un testimonio mimético.

Sin embargo, una mirada más detenida cuestiona este valor mimético e informativo. Sin negar su validez, suscita una serie de interrogantes sobre lo que vemos y lo que podemos saber en y mediante esta fotografía. En primer lugar, las sombras constituyen una construcción en abismo de la transcripción fotográfica de la realidad: como una sombra, la imagen fotográfica es una mera huella, cuya relación con su origen es una relación de analogía y no de identidad, la cual no reproduce seres sino relaciones entre elementos visibles. ¿Quiénes son estas personas de pie? ¿Quiénes son estos soldados? Dado el contexto del suceso, ¿son del ejército del país, o son del Frente para la Liberación Nacional? No hay ninguna manera de saberlo. Y, ¿qué están buscando? ¿Armas? ¿Documentos? ¿Evidencias de posicionamiento político? Tampoco podemos saberlo. El conjunto de términos binarios que *de prima facie* formaba la estructura de la imagen y parecía agotar su interpretación revela más bien su fragilidad, e invita al espectador a suspender su juicio, tanto identificador como ético o político. ¿Dónde están el bien y el mal? ¿Quién tiene la razón? Tampoco hay contestación. Igual que la tierra y vegetación secas de la escena, la imagen se encuentra en un estado intermedio, entre consistencia y fragmentación.

En segundo lugar, al comparar con más cuidado las palabras de la leyenda con lo que se ve en la fotografía, la interpretación inmediata vacila, y nace la duda acerca del poder de las palabras y de la imagen de restituir la realidad a la cual hacen referencia. Las palabras y la imagen describen algo que no se ve directamente en la fotografía e invitan al observador a imaginarlo o creerlo: no se ve el autobús, no se puede aseverar que se trata de soldados y los datos del espacio y del tiempo tampoco son muy exactos. El lugar no se deja identificar con exactitud: “cerca de” Suchitoto puede hacer referencias a distintos lugares, y la ausencia de una fecha exacta no permite identificar a los protagonistas de esta escena: cualquier persona durante el periodo de la guerra puede haber pasado por este proceso. La leyenda dice más – u otra cosa – de lo que la fotografía nos enseña y abre así un espacio de incertidumbre: ¿cómo confiar en las palabras si la imagen no cumple con su referente? Y, a la inversa ¿cómo creer en la imagen si no logra restituir lo que las palabras mencionan? Última sospecha, más radical aún, ¿es acaso esta realidad una mera ficción que resulta de una combinación de imagen y palabras, que solo pueden suscitar la desconfianza o por lo menos la sospecha respecto a su poder de evocación y restitución de la realidad? Los materiales dispersos, frágiles y de poco valor, sobre los cuales se proyectan las sombras de los personajes, lo señalan a su manera: la tierra seca, las piedras, las ramitas silvestres y los ladrillos irregulares de la pared son lo opuesto del espejo liso y fiel, vehículo de un saber verdadero, en el que se piensa cuando evocamos la fotografía. Ante esta imagen, tanto el observador como los protagonistas han entrado, para retomar el título del primer capítulo del canónico ensayo de Susan Sontag, “en la caverna de Platón”: la fotografía hace invisible o menos visible lo que pretende enseñarnos.

Con esta inversión de la característica histórica fundamental de la fotografía, Susan Meiselas muestra que una fotografía no es el testimonio de una realidad o presencia autenticada, sino más bien de una ausencia. Esta ausencia no es la no presencia física del referente de la imagen ante los ojos del espectador, sino la ausencia de la “experiencia” vivida por los protagonistas – y en cierto sentido por la fotógrafa –, lo que da a la imagen un carácter fragmentario, el cual se expresa en una distancia existencial entre lo que ve el observador en la imagen y lo que puede saber y entender del contexto más abarcador que le da su sentido. Según las propias palabras de Susan Meiselas, “the experience is not in the image. [...] it has to be recognized that behind each picture, there is a whole missing” (Meiselas 225-226). Tal constatación vale no solo para una imagen aislada sino también cuando se trata de elaborar una narrativa más extensa: al momento de realizar una selección de 71 o 72 imágenes para relatar la revolución en Nicaragua, Susan Meiselas confiesa que “she was preoccupied about what was missing” (Lubben 116). Las fotografías son habitadas por una invisibilidad intrínseca que Susan Meiselas revela tanto en sus propias imágenes como en sus declaraciones.

En consecuencia, la fotografía, según ella, no puede ser entendida como una fuente de conocimiento válido y directo, como pretende serlo en la práctica acostumbrada del fotoperiodismo: “Value has always been placed on knowing, which I find has little to do with photography” (Meiselas 225). Con esta transición radical de la norma mimética a la ausencia

e incertidumbre, Susan Meiselas demuestra su aguda consciencia de los límites de la imagen fotográfica de reportaje ante su comprensión histórica. Sin embargo, no se limita a esta posición crítica negativa: inventa otra visión y comprensión a partir de esta misma fragilidad que es propia de la fotografía de reportaje.

Cuerpo y memoria

Mostrar las sombras es más que una estrategia retórica destinada a suscitar el interés y la curiosidad del espectador, para que busque informaciones fuera del marco de la imagen misma o para que desconfíe siempre de la imagen fotográfica. Adoptar esta postura sería paradójico y hasta contradictorio para una fotorreportera, puesto que haría inútiles sus producciones y en esta medida le quitaría sentido a su práctica. La invisibilidad que Susan Meiselas identifica en la imagen fotográfica tiene otro sentido.

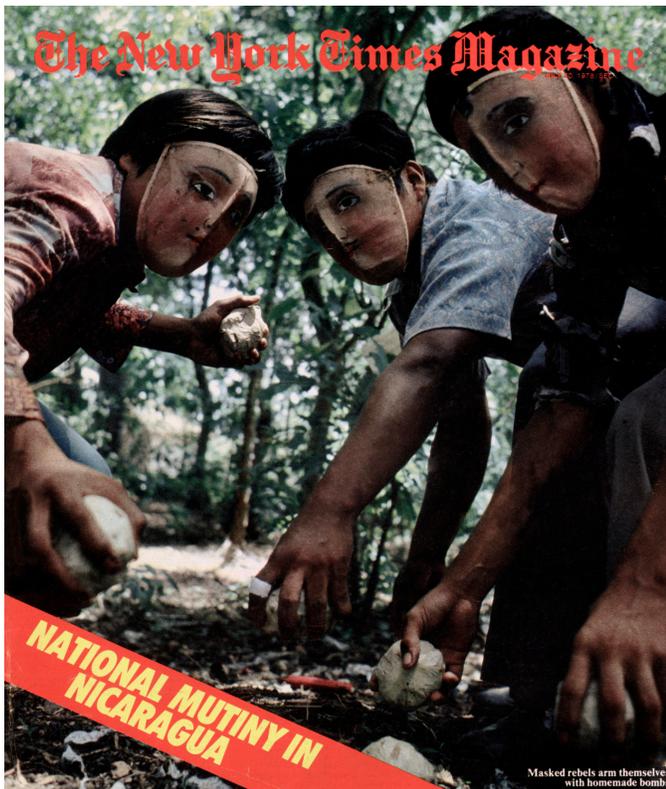


2. Susan Meiselas, *Search along the highway to León, Nicaragua, 1979*. © Susan Meiselas /Magnum Photos.

El pudor de la fotógrafa – es decir, su consciencia de los límites de lo que puede y debe ser representado – podría ser parte de la contestación. Es posible que Susan Meiselas escoja el recurso de la invisibilidad para evitar las acusaciones de pornografía, según las cuales la fotografía de reportaje de guerra no solo desnuda a sus protagonistas sino que también utiliza la violencia que sufren para producir una forma de goce en el observador (Linfield 40). Este recurso representa además una manera de protegerlos y respetarlos. Otras imágenes también hacen ver esta invisibilidad y pueden ser entendidas de manera parecida: por ejemplo, en un contexto similar al de nuestra foto de estudio, una imagen representa de espaldas a los pasajeros de un autobús [2]; y otra a militantes revolucionarios con sus máscaras [3].

Sea cual sea la importancia del motivo del pudor, la invisibilidad relativa de estas fotos no se reduce a ser el mero efecto de un código ético de conducta, ya que otras fotos de Susan Meiselas muestran la cara de los protagonistas – como lo ilustra su conocida fotografía del *Molotov man* (1979). La invisibilidad en cuestión, que incorpora esta dimensión ética del pudor, es más abarcadora: tiene que ver con la naturaleza y el papel de las fotos de reportaje dentro de una realidad política violenta, y del contexto de la difusión y del uso ideológicos de las imágenes que la acompaña. En otras palabras, para Susan Meiselas, la invisibilidad es parte también de las fotografías, que enseñan el rostro sin máscara de los actores de estos sucesos. Nuestra imagen en blanco y negro con las sombras lleva este carácter a su extremo, y por eso es paradigmática del estatus epistemológico, estético y político que la fotorreportera le otorga a la no visibilidad. Para entenderlo mejor, podemos partir de una breve indicación que sigue su crítica de la fotografía como superficie de conocimiento, mencionada en la sección anterior: “But there is another kind of knowing, that is produced by sign-reading at another level” (Meiselas 226). ¿En qué puede consistir este conocimiento alterno por la imagen fotográfica? ¿A qué se refiere con este “otro nivel”?

Como lo declara Edmundo Desnoes, la mayor parte de las imágenes de Susan Meiselas en América Central, y en otros terrenos, son de cuerpos en lucha: su postura, actitud y apariencia tales como aparecen, son testimonios de su situación en un conflicto entre aquellos que están en contra de la historia y aquellos que la apoyan e intentan cambiarla (Desnoes 221). Estos cuerpos son el lugar de la historia: no de su encarnación, como si la historia fuese un proceso abstracto y trascendente, sino de su efectividad inmanente, con sus efectos tanto inmediatos como a medio y largo plazo. En este sentido, estos cuerpos son el lugar de la realidad entendida como un estar-aquí-y-ahora marcado por el contexto histórico. Pero no hay verdaderamente Historia sin una narrativa de los sucesos, sin una memoria elaborada para que sean entendidos o por lo menos percibidos por observadores exteriores y, quizás, apropiados por sus protagonistas y transmitidos a las generaciones siguientes. La memoria no es meramente la facultad de conservar recuerdos del pasado como si fuesen objetos fijos en una caja, sino, como bien lo sabían los griegos, la capacidad de recordar algunos de sus fragmentos, de reactivar las redes de significaciones, afecciones y reflexiones con las cuales están asociados, y de explorar las vías que nos separan de ellos o que, también, nos vinculan con ellos, abriendo asimismo caminos hacia el futuro. La memoria no es un conjunto de copias inertes del pasado, sino



3. Susan Meiselas, *Youths Practice Throwing Contact Bombs in Forest Surrounding Monimbo*, 1978, *The New York Times Magazine*, July 30, 1978. "National Mutiny in Nicaragua." © Susan Meiselas / Magnum Photos.

trabajo memorial para juntar cuerpos de posiciones políticas diversas en una misma imagen, y abrir suficiente espacio a recuerdos e historias distintos. Nuestra fotografía presenta esta apertura en su ambivalencia extrema: es posible que, por las sombras, nadie se reconozca en ella y que, por lo tanto, no cumpla su papel de testimonio y elaboración de una memoria; pero, por el otro lado, destaca que, por aceptable que sea esta generalización, los cuerpos en la fotografía de reportaje de guerra siempre son sombras de una historia que queda por articular, y la fotografía el lugar de esta posible recuperación. Con estas sombras en blanco y negro, Susan Meiselas está reconociendo a la vez la necesaria distancia y pérdida de conocimiento en la imagen, y utilizando esta debilidad de la fotografía al nombre de la memoria, como algo distinto al conocimiento positivo del fotoperiodismo común. Ver y dar voz a lo invisible

Esta fotografía de Susan Meiselas no es el mero reflejo de un suceso histórico, sino la sombra de sus diversas narrativas posibles, un punto de partida abierto para sus diversos escenarios polémicos. En este sentido, no es una fuente de conocimiento sino un medio, en el doble sentido

una forma de conocimiento y apropiación de nuestro carácter histórico en sus aspectos relacionales, transicionales y determinados.

Pero, ¿cómo los cuerpos pueden hacer(se) memoria? La fotografía que nos ocupa es probablemente una de las de que más alude a la relación problemática entre cuerpo y memoria. Por cierta que sea la posibilidad de tomar fotos de cuerpos en lucha para revelarlos al mundo exterior y dejar su huella a los protagonistas y sus descendientes, la complejidad de este proceso no deja de ser extrema: ¿A quién va dirigida la memoria creada por el fotógrafo? ¿Cómo evitar fijar la memoria en un retrato parcial de los cuerpos, emanante de una perspectiva particular? Es decir, ¿cómo construir una memoria que no sea meramente la de la fotógrafa, sino una en la cual los observadores exteriores pueden penetrar, y sobre todo en la cual los protagonistas puedan reconocerse y moverse para habitar tanto su pasado como su presente y futuro? A la luz de estos interrogantes, podemos entender que lo invisible en esta fotografía de Susan Meiselas no remite a la ausencia física de los cuerpos a favor de sus sombras, sino a la apertura del

de “intermedio”, es decir algo que pone en relación dos cosas, y de “instrumento”. El elemento epistemológico de invisibilidad en esta fotografía, entendida como medio, no se limita entonces a instalar la duda en el observador sobre el estatus y la naturaleza de lo que está mirando, como se mencionó anteriormente, sino que cumple también la función positiva de invitarle a preguntar, interrogar y buscar el sentido de lo que ha ocurrido y su relación con el presente y el futuro, para participar en la creación de una memoria compleja. Pero, para ser posible, ¿cómo puede el observador reconocer esta invisibilidad? Y, una vez que la ha entendido y percibido, ¿cómo usarla?, ¿qué hacer con ella?



4A. Susan Meiselas, *Muchacho Withdrawing from Commercial District of Masaya After Three Days of Bombing*. Masaya, Nicaragua, 1978. © Susan Meiselas / Magnum Photos.

En primer lugar, al ser entendidas como medios, las imágenes no son autosuficientes, no viven por sí mismas: para cumplir su papel memorial, necesitan estar acompañadas y ser expuestas y divulgadas. Tanto en sus exposiciones – una de las cuales se titula precisamente *Mediations*⁴ –, como en la instalación de murales fotográficos en sus lugares originales en Nicaragua [4A], que realizó, veinticinco años después de los sucesos, Susan Meiselas busca activar la dimensión mediática de sus fotografías, en el doble sentido que hemos dado a la palabra “medio”. *Reframing History* (2004), el vídeo que relata esta última experiencia, ofrece la evidencia de que las

imágenes presentadas en grandes dimensiones en los espacios públicos suscitan perplejidad, recuerdos, discusiones y controversias tanto en las generaciones más jóvenes como en las que vivieron los eventos. En tales condiciones, la imagen cumple su función de puesta en relación, de apropiación de un pasado abierto a diversas lecturas, y de articulación de una historia más compleja y polémica que la superficie muda de la fotografía, si fuera entendida como fuente de conocimiento.



4B. Susan Meiselas, *From the Series Reframing History*, Masaya, Nicaragua, July 2004.
© Susan Meiselas / Magnum Photos.

Esta comprensión mediática de la fotografía convoca, en segundo lugar, al elemento de invisibilidad fundamental de la imagen fotográfica, al fantasma que la habita y la rescata, haciéndola pasar de la potencia al acto: el discurso. Por más que sea una forma de escritura, la *fotografía* no habla por sí misma. Aunque parezca decirlo todo por su aparente evidencia, permanece muda cuando ningún discurso la atraviesa y la anima. Este aspecto no es meramente pedagógico – ¿qué decir sobre esta imagen para entenderla? – sino, sobre todo, ético y político. Como lo señala Ariella Azoulay, “mute at its inception, the photograph maintained its silence. Such silence, which can sometimes scream to the heavens, attests to the fact that it is our historic responsibility not only to produce photos, but to make them speak” (Azoulay 114, citado

por Linfield 59). Las sombras de la fotografía *Soldiers search bus passengers...* aluden tanto al silencio amenazante que rodea cualquier fotografía, siempre y cuando sea entendida como una fuente autosuficiente de conocimiento, como a un espacio abierto para elaborar diversos discursos al respecto. Susan Meiselas parece pensar que esta ambivalencia es inevitable, pero, precisamente, la exposición pública de sus fotografías debe servir para activar la producción de un discurso capaz de entrar en la imagen para comentarla, y salir de ella para conectarse con la realidad que está en su horizonte. Cabe notar que parte de las fotografías expuestas en Nicaragua veinticinco años después de la guerra civil eran impresas en una tela transparente [4B]: se veía su contenido y también su contexto exterior. La responsabilidad histórica en juego, en este caso, es darle acceso a un país a su propia memoria e historia, no como una lectura impersonal sino como en un auto-relato siempre expuesto al debate, siempre en proceso de (re) elaboración.

Con este elemento de invisibilidad siempre expuesto al silencio del olvido, Susan Meiselas convoca nuestra capacidad de responder a las fotografías. Según Susie Linfield, “what we have lost is the capacity to respond to photographs, especially those of political violence, as citizens who seek to learn something useful from them and connect to others through them” (Linfield 24). Si hemos pasado de la norma mimética, la cual implica un alto nivel de confianza en el poder de “verdad” de la fotografía, a la desconfianza casi generalizada cuando se trata de dar cuenta de las violencias políticas en la llamada época de la posverdad – una época en la cual la verdad absoluta ha dejado de ser un valor a favor de opiniones que se desprenden de intereses sectoriales y que se imponen como “verdades” – las sombras de Susan Meiselas, en tanto elementos de un trabajo de foto reportaje de guerra, buscan cuestionar y aclarar el estatus de la fotografía de la violencia colectiva. Su “referente” no se encuentra en los cuerpos anónimos y sin voz de los protagonistas del suceso, sino en nuestras palabras, que estas sombras están llamando y que la fotografía no sabe articular por sí misma.

Conclusión

Si nos limitáramos al análisis de esta fotografía aislada, parecería pertenecer a la tendencia escéptica sobre la efectividad ética o política de las fotografías del fotoperiodismo, iniciada en las recientes décadas por Susan Sontag y Roland Barthes, y seguida por John Berger y Allan Sekula (Linfield 5-7). Sin embargo, Susan Meiselas no es una teórica de la fotografía sino una creadora de la misma, una fotorreportera reconocida y comprometida, que logra integrar la sospecha en su propia imagen. Esta sospecha no es una señal de desconfianza en la fotografía, sino una manera de recordar su estatus intermedio, entre la ignorancia y el saber, y la necesidad de integrar la fotografía no solo dentro de una comprensión más abarcadora y prudente de la realidad, sino dentro de una narrativa de la cual somos responsables.⁵

Notas:

1. Por ejemplo Linfield.
2. Vease por ejemplo Azoulay 227-235 sobre las imágenes de violaciones.
3. Vease por ejemplo el debate presentando por Didi-Huberman.
4. La última presentación de esta exposición tuvo lugar en París, en Le Jeu de Paume (06/02/2018-20/05/2018).
5. Estoy muy agradecido a María del Pilar Montoya y Bruno Ferrer i Higuera por su aguda revisión de una versión anterior de este texto.

Fuentes citadas:

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Translated by Rela Mazali and Ruvik Danieli, Zone Books, 2008.

Benjamin, Walter. "Petite histoire de la photographie." Traduction de André Gunthert, *Études photographiques* 1, 1996, pp. 6-39.

Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. Vintage, 1995.

Brunet, François. *La Naissance de l'idée de photographie*. Paris, Puf, 2012.

Cadava, Eduardo. "Apprendre à voir." En Susan Meiselas. *Médiations*. Catalogue de l'Exposition du Jeu de Paume. Paris, Fundació Antoni Tàpies / Jeu de Paume / Damiani, pp. 41-69, 2018.

Desnoes, Edmundo. "The Death System." En Lubben, Kristen (ed.), *Susan Meiselas in History*. New York, Steidl, pp. 220-222, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona, Paidós, 2004.

Linfield, Susie. *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. University of Chicago Press, 2010.

Lubben, Kristen (ed.). *Susan Meiselas in History*. New York, Steidl, 2008.

Lubben, Kristan. "An interview with Susan Meiselas." In Lubben, Kristen (ed.). *Susan Meiselas in History*. New York, Steidl, pp. 115-122, 2008.

McCauley, Anne. "Arago, l'invention de la photographie et le politique", *Études photographiques* 2, 1997.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/125>.

Meiselas, Susan. "Nicaragua (Part. 2)." En Lubben, Kristen (ed.). *Susan Meiselas in History*. New York, Steidl, pp.225-226, 2008.

Sicard, Monique. "La photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes". *Alliage* 39 - Juillet 1999: *La photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes*, 1999.
URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3997>.