

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA MUERTE DESENFOCADA

JACQUES TERRASA

Université de Provence (Aix-Marseille 1)

Puede resultar cómodo analizar la imagen fotográfica apoyándose únicamente en una concepción icónica, basada en la similitud que existe entre la imagen y su referente. Pero ¿qué pasa cuando una fotografía deja de ser un *analogon* de lo real, para convertirse en una superficie borrosa, unas huellas luminosas, una imagen *floue* (para emplear el término francés)? ¿Qué pasa cuando una imagen, aunque siga remitiendo a «la cosa necesariamente real que fue colocada delante del objetivo» (Barthes, 1980: 120), ya no permite acceder a suficiente información acerca de esta «cosa»? En términos semióticos, la foto pierde en este caso gran parte de su carácter de icono, y por consiguiente lo que percibimos es esencialmente su dimensión indiciaria, en la acepción que le daba Charles S. Peirce (1978: 144) a la palabra índice –la de un signo que «significa sólo su objeto por el hecho de estar realmente en conexión física con él». No obstante, según Peirce, una imagen siempre conservará rasgos de iconicidad, ya que «sería difícil, si no imposible, citar un caso de índice absolutamente puro» (Peirce, 1978: 160).

Busqué una de esas imágenes ambiguas, donde se pudiera analizar aquella dialéctica entre icono e índice. Me interesaba también que fuera un documento que explicitara las metáforas empleadas por Philippe Dubois (1990) acerca de la fotografía: algo que guillotina la duración, que petrifica, que nos hiela de espanto, que corta en lo vivo para perpetuar la muerte... Y para estar en adecuación con esa naturaleza supuestamente mortífera de la fotografía, busqué una imagen cuyo referente fuese precisamente la muerte en acción. «Coger la muerte en el instante mismo en que está obrando y embalsamarla para la eternidad: eso,

sólo la cámara fotográfica puede hacerlo»⁴², escribe Susan Sontag. En uno de los volúmenes de la colección «Photo Poche», el n° 52 dedicado a la obra de Agustín V. Casasola, una fotografía responde a este criterio; lleva el pie siguiente: *Exécution de Francisco San Roman, Mexico, 1918*. La describiré brevemente.

Delante de una pared, cuatro siluetas borrosas están cayendo al mismo tiempo. A causa del *flou*, no sabemos nada de su apariencia física; solo deducimos, sin necesidad de leer el pie, que se trata de una foto de fusilamientos, como muchas otras fotografías del archivo Casasola, sacadas durante la Revolución mexicana por el propio Agustín Víctor Casasola o por uno de los anónimos reporteros contratados por él. Pero lo que atrae morbosamente en esa foto, es la ausencia de dilatación entre el momento del morir y el momento de sacar la foto: armas y cámara disparan casi simultáneamente. No se trata de los minutos anteriores a la ejecución, como pudo ocurrir con la famosa foto de Fortino Sámano, desafiando en 1917 al pelotón de fusilamiento –foto que tanto impactó a Cartier-Bresson–; tampoco tenemos la imagen de un cadáver, como por ejemplo el de Emiliano Zapata fotografiado poco después de ser acribillado, el 10 de abril de 1919.⁴³ Aquí se trata del último suspiro de cuatro hombres; un suspiro colectivo para el cual lo único que se perduró fue el instante mismo de la muerte.

El otro interés que presentaba para mí esta fotografía era la jerarquización inversa de los elementos significantes, respecto al criterio de nitidez. En efecto, en una imagen, las zonas de mayor discriminación

42. «Saisir la mort à l’instant même où elle œuvre et l’embaumer pour l’éternité: cela, seul l’appareil photographique peut le faire, et les images où le photographe a capté l’instant qui sonne (ou précède) l’heure de la mort comptent parmi les photographies de guerre les plus célèbres et les plus reproduites» Sontag (2003: 67).

43. La foto de Fortino Sámano está reproducida en el «Foto Poche» n° 52 (1992): Agustín V. Casasola (con una introducción de Alfredo Cruz-Ramírez), París, Centre National de la Photographie; la de Zapata en la página 61 de *Mirada y memoria*, Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940 (edición de Pablo Ortiz Monasterio, Madrid, INAH/Turner, 2002).

de formas y colores se leen más fácilmente, mientras que las zonas de contornos borrosos exigen un reconocimiento contextual a veces difícil de practicar. Así que nos parece «natural» («cultural», se podría decir) ver en el centro de las fotos de familia unas figuras nítidas que destacan sobre un fondo desenfocado: seguimos así una jerarquización similar a la del funcionamiento de la visión humana, de la que me parece útil recordar aquí algunos principios.

Primero, su organización en zonas concéntricas, nítidas en el centro y borrosas en la periferia, como si se interpusiera progresivamente un filtro que reduce el contraste y borra los contornos de las figuras, una trama que enturbia la visión; el ojo se mueve constantemente para centrar en el campo visual lo que le interesa y olvidar así la presencia de ese *floue* periférico, dejándolo en un fuera de campo perceptual. En la foto de Casasola, el filtro que borra los contornos de las tres figuras del fondo —que se debe a la nube blanquecina producida por la pólvora de los fusiles— dificulta la lectura de la foto, introduciendo esa trama entre nosotros y la «realidad».

Segundo, sabemos que la persistencia retiniana (aprox. 1/50 de segundo) transforma en rayas los puntos luminosos que se desplazan con rapidez, o en formas borrosas las figuras movedizas; pero el ojo tiene la posibilidad de seguir estos desplazamientos para reducir así los efectos de la traslación, o simplemente ignorarlos. Para la fotografía, en cambio, el tiempo de exposición obliga siempre a considerar ese eventual rastreo que dejan las formas movedizas, como ocurre con la figura del primer término, en la foto de Casasola. El encogimiento y la caída del condenado durante el tiempo de apertura del diafragma lo transformaron en huella fantasmática.

Tercero, la acomodación en un punto del campo deja los elementos más cercanos o lejanos en un *floue* del cual no somos conscientes, puesto que no cesamos de enfocar aquello que nos interesa; pero todos conocemos el cuidado extremo que pone el fotógrafo para ajustar el punto de enfoque en lo que considera el motivo principal, o para aumentar la profundidad de campo, a fin de limitar o aislar esta clase de *floue*. En la foto elegida, tiene poco interés hablar de desenfoco a escala técnica.

Así que nos olvidaremos por un tiempo de este *floue* «por desenfoque», para centrarnos en los otros dos, el *floue* «por filtración» y el *flou* «por traslación».

UN *FLOU* POR FILTRACIÓN

La disposición oblicua del paredón nos lleva hacia un punto de fuga situado en el fuera de campo lateral. Las tres figuras borrosas, orientadas hacia ahí, parecen formar el inicio de una cadena espectral que prolongamos fácilmente en nuestra imaginación. ¿Podremos parar la progresión aritmética? ¿A cuántos condenados más colocaríamos en esa cadena invisible, fusilados ahí mismo, durante aquella década revolucionaria, en los patios de la Escuela de Tiro de México —como lo atestigua la presencia del mismo paredón en otras fotografías del archivo? Podríamos incluso ampliar la cadena con todos aquellos seres fusilados que, desde el siglo XIX, prestaron su última apariencia para ser retratados por pintores o fotógrafos. Se pensará en Goya y el *Tres de Mayo*; pero pasaron seis años entre el acontecimiento trágico de 1808 y su representación pictórica. Prefiero pensar en aquellos fotorreporteros que consideran —como lo expresó Susan Sontag en 1973 (1979: 21)— que «más vale que un acontecimiento, aunque sea perfectamente inmoral, vaya hacia su término, con el único fin de poder difundir por el mundo una novedad sensacional —su fotografía». ⁴⁴ Mientras estaban muriendo unos seres humanos, otros seres, detrás de la cámara fotográfica, daban al acontecimiento una suerte de inmortalidad. De esta otra cadena —la de los observadores de la muerte ajena— podemos citar, por ejemplo, a Eddie Adams fotografiando a un policía que ejecuta a un militante viêt-cong en 1968, o a Michel Laurent mostrándonos cómo unos soldados clavan su bayoneta en la carne humana (Masacre en el Pakistán Oriental, 1971). Ellos,

44. «Ainsi estimera-t-on qu'il faut laisser un événement, fut-il parfaitement immoral, aller jusqu'à son terme, à seule fin de pouvoir diffuser dans le monde une nouveauté à sensation—sa photographie.»

como el fotógrafo del archivo Casasola, cuando todavía podían elegir entre la toma y la posible salvación de una vida, eligieron la fotografía. «El que se interpone no puede fijar la escena –concluye Sontag–, el que fija la escena no puede intervenir.»⁴⁵

No obstante, en la foto mexicana, no sólo ignoramos si el fotógrafo pudo intervenir, sino que tampoco sabemos quién era él, quiénes eran los soldados del pelotón, y sobre todo quiénes eran las víctimas, cuyos rostros fueron cuidadosamente borrados por la pólvora negra que seguía utilizando el ejército mexicano en aquella época. El humo característico se debía al intenso vapor de agua causado por la combustión. Pero esta humareda blanca, situada a altura de pecho, delata la presencia invisible de los verdugos, a poca distancia de sus víctimas –como también la existencia de la placa fotosensible delata la presencia del operador disparando similarmente. Así, mientras éste revela para siempre el acontecimiento, los militares, con la punta de sus fusiles, echan al mismo tiempo la bala que mata y el velo blanco que esconde parcialmente el crimen.

Arrojados por este humo –que casi podríamos confundir con la tópicca niebla del amanecer–, los condenados conforman unas imágenes fluctuantes y desvanecidas, como las que producen los sueños o los recuerdos lejanos. Son figuras en trance de aparecer (o de desaparecer); son fantasmas que se proyectan sobre la pantalla pétrea de un paredón, estática mientras desfilan las fugitivas sombras de los futuros muertos. Semióticamente, el *flou* por filtración pertenece tanto al nivel icónico como al indiciario. Como elemento del mundo tridimensional reducido a una forma plana por la *cámara obscura* –según las leyes de la perspectiva lineal–, esta nube blanquecina es de naturaleza icónica; pero como trama filtrante interpuesta entre la placa fotográfica y la realidad exterior para borrar los contornos, tiene una función indiciaria, como cualquier otra trama introducida delante o detrás de la óptica, en el

45. «L'horreur [de ces images d'exécutions] provient pour une part de cette impression qu'au moment où le photographe avait le choix entre la prise de vue et le sauvetage d'une vie, il a choisi la photographie. Celui qui s'interpose ne peut pas fixer la scène, celui qui fixe la scène ne saurait intervenir.»

momento de la toma o bien del positivado: interviene en el proceso de formación del *analogon*, impidiendo el logro de una imagen nítida, contrastada, percibida como un perfecto símil de la realidad. El *flou* funciona aquí como la huella que el pintor deja en un cuadro –remite a un gesto real, no a una representación ilusoria de la realidad.

Cualquier fotografía es una búsqueda de equilibrio, en tonalidad y contraste, entre una superficie blanca y una negra, según la apertura del diafragma y según la duración del tiempo de exposición; algún exceso o alguna carencia hacen que la imagen no logre aparecer o se vaya desvaneciendo. Cuando se obtiene este equilibrio, nos dejamos confundir por la ilusión referencial que produce aquella fotografía que ha llegado al término de su proceso de realización icónica, mientras olvidamos las «imperfecciones» indiciarias, olvidamos todo aquello que nos recordara que se trata del simple encuentro de una superficie fotosensible con un rayo de luz. Así que podríamos llamar *iconogénesis* este proceso de construcción analógica de la imagen, en el que se tiende a rechazar la contaminación indiciaria para valorar la pura iconicidad, a despreciar aquellos signos que delatan la opacidad matérica de la foto para dejarnos engañar por la transparencia icónica de una supuesta representación de lo real.

En el caso de la fotografía de Casasola, la *iconogénesis* no llega a su término porque el *flou* obra como un cristal empañado, colocado entre nosotros y una realidad difícil de representar, es decir, aquel instante que separa la vida de la muerte. Por ello no alcanzamos el punto de nitidez –o bien ya nos alejamos de él. La trama *floue* (o los ojos empañados del observador) no dejan aparecer del todo, o ya empiezan a borrar aquel acontecimiento tan difícil de *introyectar*, para emplear un concepto de Ferenczi, que Serge Tisseron (1999:21) aplica a la fotografía:

... nuestro psiquismo debe en cualquier momento, a partir de experiencias sensibles y emocionales, fabricar unos equivalentes psíquicos. Es el trabajo de la «introyección». Para «introyectar» –o si se prefiere, «metabolizar»– un acontecimiento, hay que aceptarlo, por lo menos parcialmente; luego familiarizarnos con él; y por fin darle sitio en noso-

tros mismos con todas las consecuencias. Este trabajo de elaboración es en gran parte involuntario e inconsciente.⁴⁶

Pero, ¿cómo representar un equivalente psíquico –una especie de imagen mental– de la representación del instante de la muerte? ¿Cómo lograr que se forme en nuestra mente una imagen *nítida* de *aquello*, puesto que la muerte es, «entre todos los acontecimientos que pueden ocurrirle al hombre, aquel cuya introyección vuelve a activar con más fuerza lo que está en juego durante la separación madre-hijo»⁴⁷. La trama *floue* que se ha interpuesto así involuntariamente entre nosotros y la mortífera realidad nos protege momentáneamente contra lo que sucede al otro lado del cristal.

UN FLOU POR TRASLACIÓN

Observemos ahora al personaje del primer término.⁴⁸ Al caer, el hombre se encoge, echa las manos sobre el pecho, ahí donde debió de impactar la bala, y dobla las piernas, como si quisiera volver a la posición fetal olvidada durante el tiempo (el instante) de su existencia. A la expansión, al despliegue de la vida, sigue el envolvimiento sobre sí mismo, el regreso a una forma cerrada, a una concentración puntual. El

46. «... notre psychisme doit à tout moment, à partir des données des expériences sensibles et émotionnelles, fabriquer des équivalents psychiques. C'est le travail de l'«introyección». Pour «introyectar» –ou, si l'on préfère, «métaboliser»– un événement, il faut d'abord l'accepter, au moins partiellement; puis nous familiariser avec lui; et enfin lui donner place en nous avec toutes ses conséquences. Ce travail d'élaboration est en grande partie involontaire et inconscient» Edición original: Tisseron (1996).

47. «... de tous les événements qui puissent arriver à l'homme, celui dont l'introyección réactive le plus fortement les enjeux de la séparation primaire mère-enfant.» (Tisseron, 1996: 87).

48. Este personaje se encuentra a la derecha de la foto en la reproducción del «Photo Poche» n° 52 (foto n° 9), y a la izquierda en la reproducción de Mirada y memoria, *op. cit.*, pp. 66-67. ¿Cuál será la buena orientación?

bulto inerte, la mole negra que el cuerpo formará dentro de unas décimas de segundo, se situará a nivel del suelo, de la tierra. El movimiento centrípeto se completará con un descendimiento. De ese modo, el cuerpo se hallará más cerca de nosotros, quizás fuera de campo, en el espacio frontal donde se ocultan aquellos que toman la vista, que quitan la vida.

Como el pintor que hubiera quitado con un trapo las facciones del hombre antes de que cuajase para siempre la gelatina fotográfica, el *flou* por traslación ha borrado el interior de la figura, dejando sólo los indicios de movimiento que acabamos de comentar. Sin embargo, bien sabemos que el contexto (las otras figuras que están cayendo) ha inducido nuestra lectura centrípeta. Aislemos ahora al personaje del primer término, enmarcándolo en un cuadro vertical. La forma *movida* indica un desplazamiento difícil de orientar. ¿Dónde empieza y dónde acaba el movimiento que dejó su huella en la placa sensible? Esta reversibilidad de la foto movida me autoriza una lectura centrífuga de los gestos del personaje. En vez de encogerse, bien puede desplegarse, como un *sprinter* que echa a correr. ¿No ha levantado ya la pierna, para dar su último paso? Arranca, con la cara orientada hacia una meta con la que nos confundimos ahora, gracias a un segundo fenómeno de reversibilidad propio de la fotografía. «¿Dónde está la diana, en nosotros mismos o en el corazón del hombre fotografiado?», nos preguntamos, como lo podía hacer Cartier-Bresson cuando comparaba el tiro fotográfico con el tiro de arco zen. «¿Soy yo el que da en el blanco, o es el blanco el que me alcanza?», le pregunta el discípulo al maestro zen.⁴⁹ La inversión se hace aquí más inquietante, ya que la silueta movida que se dirige hacia nosotros se parece a un espectro. ¿De qué territorio procede? ¿Desde dónde nos miran las dos manchas claras que, en medio de la forma gris del rostro, parecen configurar las órbitas? Pero dejemos de interpretar los iconos de una imagen muy poco icónica –aunque esto facilite la difícil introyección de la escena representada– y veamos ahora qué es en realidad una foto *movida*.

49. Trato más ampliamente este tema en un artículo: Terrasa (1999: 421-424).

Hace unos años, centré mis primeras reflexiones (Terrasa, 2000: 95-114) a propósito de esta imagen del archivo Casasola hacia lo que me parecía una evidencia –demostrar cómo a una fotografía *floue* se le puede aplicar perfectamente la definición que Bajtín da del *cronotopo* del arte literario: «la fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto»⁵⁰ (Bakhtine, 1987: 237). En efecto, en la huella que deja el referente en la imagen fotográfica, «el tiempo se condensa, se hace compacto, visible para el arte» (Bakhtine); porque al oscurecerse a medida que se exponen a la luz, las sales de plata inscriben el tiempo en el espacio. No obstante, para cada partícula que contiene la emulsión fotosensible, el tiempo *t* es el mismo (lo que dura la apertura del diafragma), y la única variable es la intensidad luminosa que afecta diferentemente los diferentes puntos a la superficie del negativo. Aquí, en la correlación que se establece *entre* los diferentes cristales, en el seno mismo de la materia fotográfica, es donde se descubren los indicios que no sólo remiten a una organización espacial petrificada, sino también a las modificaciones de este espacio en función de los desplazamientos durante el tiempo de exposición (Vanlier, 1983: 18-20).

En el caso de un movimiento de las fuentes, y por lo tanto del espectáculo eventual, las llegadas sucesivas de los fotones sólo pueden dar lo que se llama muy acertadamente un *bougé* –algo movido. Así, [...] la alineación sobre el último fotón expulsa la *duración* concreta a cambio de un *tiempo* físico, solamente fechable.⁵¹

Pero, ¿cómo fechar aquí la hora de la foto –o de la muerte? El acto fotográfico no tiene fecha, si el fotógrafo no apunta el año, el día y la hora. Sólo de este modo podemos acceder a un tiempo histórico. Pero, ¿cuál será para esta foto? ¿El año 1918 –como señala el pie que acom-

50. «... la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret.»

51. «Dans le cas d'un mouvement des sources, et donc du spectacle éventuel, la succession d'arrivée des photons ne peut jamais donner que ce que l'on appelle très judicieusement un *bougé*. Ainsi, [...] l'alignement sur le dernier photon expulse la *durée* concrète pour un *temps* physique, *tn*, seulement datable.»

paña la reproducción del «Photo Poche», sin mayor precisión? ¿El primero de octubre de 1915 –como consta en *Mirada y memoria*? ¿Será tópicamente el amanecer? He podido obtener algunas respuestas, gracias a la ayuda en México de una joven investigadora francesa⁵² que pudo consultar recientemente los Archivos Casasola, en la Fototeca de Pachuca. Pero por ahora, me interesa más reflexionar acerca de esta supuesta «expulsión de la duración concreta», de la que habla Henri Vanlier. Evidentemente, la entrada atropellada de los fotones, antes de cerrar las puertas (o la cortinilla de la cámara), no nos permite conocer su sucesión; nunca sabremos lo que le ocurrió al condenado entre la entrada del primero y del último de los fotones. Lo que sí podemos deducir es la probable sincronía entre la entrada del primer fotón y la de la primera bala. Ahí empieza el «movimiento de las fuentes» (en este caso, la caída mortal de un ser humano) productora del *bougé* –de la figura movida. De este «espectáculo» (la palabra es de Vanlier) no percibiremos la duración, sino la tensión, inscrita entre los dos impactos, el de la primera bala y el del último fotón.

Tras resumir la teoría peirciana en un libro presentado como «una propuesta metodológica», Joan Fontcuberta (1990: 26) concluye «diciendo que las fotografías son índices (huellas de luz) que pueden llegar a devenir iconos (si el operador decide mantener una relación de semejanza) y/o símbolos (cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones)». Pues, en éste «llegar a devenir» radica aquella *tensión* a la que ya apuntaba Jean-Marie Schaeffer (1987: 101):

52. Quiero expresar aquí todo mi agradecimiento a Marion Gautreau, doctorante de París IV-Sorbonne, cuya tesis doctoral en preparación concierne el Archivo Casasola. Según me informó tras su visita a los Archivos Casasola a finales de julio de 2004, la copia del negativo n° 69.107 debió de hacerse antes de 1976, fecha del traslado del fondo al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La placa original, que se ha vuelto a encontrar recientemente, lleva el n° 543.209; es una placa de vidrio muy translúcida, que están sometiendo en la actualidad a un tratamiento de conservación.

... la imagen fotográfica en calidad de construcción receptiva, no es estable. Posee un número indefinido de estados, caracterizados cada uno de ellos por un punto que ocupa en una línea continua bipolar tendida entre el índice y el icono.⁵³

Hoy quisiera añadir algunos comentarios a esta pertinente observación de Schaeffer. En efecto, si esta línea es continua, en cambio la tensión no lo es –ya que alcanza su clímax cuando nos situamos en medio del barranco, en la mitad del puente que une los dos polos. Por lo contrario, esta tensión disminuye hacia los polos, puesto que por un lado, con una foto completamente *floue*, nos deleitamos con unas formas abstractas sin entrar siquiera en el proceso iconogénico; y por otro lado, con una foto perfectamente enfocada y de gran nitidez, ya no sentimos la dialéctica índice/icono, porque la iconogénesis ha podido desarrollarse completamente. Por consiguiente, si buscamos fotografías con máxima tensión, hace falta interesarse por imágenes similares a la que hemos escogido, tachadas de *floues* por los adeptos de las imágenes nítidas, por aquellos que necesitan el terreno estable del icono. Nosotros, en cambio, detenidos en la mitad del camino, en la inestable situación en la que nos sume el último suspiro, podemos descubrir la dimensión simbólica de la fotografía en *tensión*.

UN FLOU POR DESENFUQUE

Ya que el punto de enfoque se ajusta sobre la figura del primer término, podríamos descubrir para las otras tres un progresivo desenfoque si el humo de los disparos no las envolviera. Queda así neutralizado y no vale la pena dedicarle más tiempo. Por eso he preferido hablar aquí de mi propio desenfoque.

53. «... l'image photographique considérée comme construction réceptive n'est pas stable. Elle possède un nombre indéfini d'états, dont chacun est caractérisé par le point qu'il occupe le long d'une ligne continue bipolaire tendue entre l'indice et l'icône.»

En mi primera aproximación a esta imagen, en el año 2000, llegué a imaginar quién pudiera ser Francisco San Román. ¿Algún teniente de Emiliano Zapata? Mi desconocimiento del tema revolucionario me llevó a dedicar más tiempo a teorizar sobre el flou que sobre el documento histórico. Pero unos años después, con un cambio de pie de foto, cambió la historia. Descubrí con la publicación del libro *Mirada y memoria* en 2002, que el pie inicial (*Exécution de Francisco San Roman, Mexico, 1918*) se había convertido en un comentario más explícito (Ortiz Monasterio, 2002: 66):

La sublevación generó un caos monetario en el país, situación que aprovecharon los falsificadores de billetes. Este delito lo pagaban con el paredón, como lo muestra la gráfica, en la que aparecen seis falsificadores fusilados el primero de octubre de 1915 en la Escuela de Tiro.

Seguía el número de la foto en el Archivo Casasola [69107] y una reproducción de excelente calidad de este documento, con las mismas cuatro figuras, pero impresa al revés y ligeramente recortada en los laterales. Ausencia de nombre, ausencia de rostro, ausencia de proximidad afectiva y/o ideológica hacia unos hombres que ya no eran héroes de la Revolución... sólo me quedaba la foto antigua de unos fusilamientos. Aunque el trabajo del equipo de investigadores responsable de la edición de *Mirada y memoria* me parecía más fidedigno, para mí, el pie de esa fotografía ya no tenía como función el anclaje en la Historia, sino en la duda. No obstante, según me informó Marion Gautreau, la impresión de *Mirada y memoria* sigue la orientación de la copia de seguridad (el personaje del primer término está a la izquierda) y sobre todo los datos impresos en la imponente *Historia gráfica de la Revolución mexicana*, publicada por Gustavo Casasola (1964), el hijo de Agustín Víctor. En un capítulo del volumen 3, titulado «Fusilamiento de Falsificadores» (pp. 1056-1061), leemos el siguiente pie: «Francisco San Román, Manuel Arnulfo Morado, Julio Morado, Galo Mier Lamadrid, Nicasio Suárez y Miguel Badillo, en los momentos de recibir la descarga». También descubrimos que una semana antes, por la mañana del 24 de septiembre de

1915, el general Carlos Bringas y su hijo, mayor del ejército constitucionalista –quienes patrocinaban la falsificación de billetes en el Estado de Puebla–, fueron fusilados tras un Consejo de Guerra, en los mismos patios de la Escuela de Tiro, en San Lázaro (Ciudad de México). Y nos enteramos de que, antes de ir al paredón el primero de octubre, Suárez y Mier (eran dos españoles) contrajeron matrimonio, y que «Manuel Morado intentó degollarse con una pequeña navaja que llevaba en el abrigo».

«El problema no es que nos acordemos gracias a las fotografías, sino que sólo nos acordamos de las fotografías», escribe Susan Sontag (2003: 97), añadiendo: «Esta forma de rememoración por la fotografía eclipsa las otras formas de comprensión, y de rememoración».⁵⁴ Pero, ¿de qué había que acordarse aquí? San Román y sus cómplices entran en la Historia gracias a esta foto y gracias a la pequeña historia (¿ficción?) que induce, mientras el pie genera un irónico anclaje: en efecto, el hecho de saber que son *falsificadores de billetes* me lleva a hacer el paralelo entre su labor (falsos billetes que pretenden ser verdaderos) y lo que Fontcuberta (1997: 15) dice de la fotografía, en *El beso de Judas*: «una ficción que se presenta como verdadera». Como para el papel moneda, en cuyo valor fiduciario algunos de nosotros seguiremos creyendo, mucha gente sigue confundiendo la verdad con su reflejo, el icono con el referente, olvidándose de aquella aserción del fotógrafo catalán: «Contra lo que se nos ha inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa».

¿En qué consiste ese «mentir bien» aplicado a una fotografía *floue*? Aquí, el *flou* borró cualquier rasgo singularizador, cualquier detalle que remitiera a la vida cotidiana. Hemos salido de la Historia para entrar en el Mito, como lo explica Serge Tisseron (1999: 77):

54. «Le problème n'est pas qu'on se souvient grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvient que des photographies. Cette forme de remémoration par la photographie éclipe les autres formes de compréhension, et de remémoration.»

En la medida en que la fotografía no posee indicio de temporalidad, el flou es tanto el signo de un devenir como de una desaparición. En eso, el instante de la fotografía floue no puede asimilarse a ningún otro. Procede del balanceo entre un final trágico y una eternidad transfigurada. [...] Abre la imagen a la dimensión del mito.⁵⁵

Aunque estas palabras se aplican a cualquier fotografía *floue*, definen con pertinencia nuestra fotografía de fusilamiento. Aquí, ya no hay analogía entre la continuidad del flujo temporal y la de la vida de los personajes. El *antes* y el *después* están ahora en completa disyunción; la ruptura formal que produce el paso de un ser vivo a un cuerpo inanimado se opone a nuestra percepción del fluir del tiempo, asociado a la continuidad vital. Según Georg Simmel (1988: 169), un ser vivo posee una forma determinada desde dentro, mientras que la forma del cuerpo inanimado está determinada desde fuera. La respuesta dada por la iconografía cristiana para minorar una transformación tan radical del sujeto, fue la invención de una nueva vida –eterna, esta vez, a fin de evitar las molestias de otra ruptura. Las muertes violentas fotografiadas por los fotorreporteros del siglo XX (entre los cuales Casasola hace papel de pionero) ya no poseen aquella trascendencia: el instante de la muerte se graba intrínsecamente, sin posibilidad de prolepsis. Y la única anacronía que el espectador tiende a proyectar sobre el acontecimiento será retrospectiva, según la tópica evocación de los momentos importantes de la vida, a la hora de morir. Si buscamos una imagen nítida en la fotografía de Casasola, si queremos volver al icono casi sin contaminación indiciaria, hay que orientarse hacia atrás, rebobinar un instante la película de la vida para encontrar la última pose, justo antes del doble tiro, del doble juego síncrono en los disparadores. Porque luego el fundido en blanco del final del espectáculo ya borra los iconos.

55. «Dans la mesure où la photographie ne possède pas d'indice de temporalité, le flou est autant le signe d'un devenir que celui d'un effacement. L'instant de la photographie floue n'est en cela identifiable à aucun autre. Il est celui du vacillement entre une finitude tragique et une éternité transfigurée. [...] Elle ouvre l'image à la dimension du mythe.»

Nunca podremos cruzar la mirada del hombre del primer término –el que parece dirigirse hacia nosotros. «El que fija la escena no puede intervenir», había escrito Sontag. Como debía de serlo el fotógrafo mexicano cuando apretaron el gatillo, el observador que soy yo también está petrificado por la imagen-Gorgona, mientras busco en vano la mirada ausente del condenado. Pero sabemos que si le encontráramos los ojos, ellos ya no nos podrían ver. En el siglo XIX, los fotógrafos especializados en el retrato *post mortem* tenían una técnica para volver a colocar (con la ayuda de una cucharita) las pupilas del muerto en la posición del que mira a la cámara. Pero los ojos de un muerto enfocan al infinito; y si nos vieran, sólo obtendrían (como nosotros en este *memento mori* fotográfico) la imagen empañada de los que están al otro lado. «La imagen *floue* atestigua del carácter efímero de la percepción; en cuanto percibimos el objeto, ya se ha perdido para siempre»⁵⁶, escribe Serge Tisseron (1999: 76). ¿No será lo que nos propone esa fotografía: la mirada perdida –desenfocada– de los muertos?



Archivo Casasola, *Fusilamiento de falsificadores de billetes*, México, 1915 (Fototeca INAH, Pachuca, México)

56. «L'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception: l'objet sitôt aperçu est déjà irrémédiablement perdu».

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, (edición de bolsillo: colección Tel, 1987).
- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire, Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- CASASOLA, Gustavo (1964): *Historia gráfica de la Revolución mexicana 1900-1960* (10 tomos), México, Editorial Gustavo Casasola.
- CRUZ-RAMÍREZ, Alfredo (1992): *Agustín V. Casasola*, París, Centre National de la Photographie, colección «Foto Poche» n° 52.
- DUBOIS, Philippe (1990): *L'acte photographique*, París, Nathan.
- FONTCUBERTA, Joan (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos, Una propuesta metodológica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- (1997): *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (2002): *Mirada y memoria, Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, Madrid, INAH/Turner.
- PEIRCE, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe* (traducción francesa: Gérard DELEDALLE), París, Le Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987): *L'image précaire, Du dispositif photographique*, París, Le Seuil.
- SIMMEL, Georg (1988): *La tragédie de la culture et autres essais*, París, Editions Rivages.
- SONTAG, Susan (1979): *On photography (1973-1977)* (traducción francesa: *La photographie*, París, Le Seuil).
- (2003): *Regarding the Pain of Others*, 2002 (traducción francesa *Devant la douleur des autres*, París, Christian Bourgois Éditeur).
- TERRASA, Jacques (1999): «Le voyage espagnol de Cartier-Bresson: une leçon de photographie», *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain, Actes du XXIXe Congrès de la SHF*, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- (2000): «Photographie et chronotope: L'exécution de Francisco San Román, México, 1918, vue par Agustín Casasola», *Sociocriticism*, vol. XV, 1, 1er semestre, Éditions du CERS, Montpellier.

TISSERON, Serge (1999): *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient, Paris, Les Belles Lettres, 1996* (edición de bolsillo: Flammarion, collection «Champs»).

VANLIER, Henri (1983): *Philosophie de la photographie, Paris, Les Cahiers de la Photographie, Hors série.*