

Evidencia visual: *Un séptimo hombre*, la generalización especificada y el trabajo del lector

Visual Evidence: *A Seventh Man*, the Specified Generalization, and the Work of the Reader (*)

Howard S. Becker

*Investigador independiente
San Francisco (EE.UU.)*

Resumen

¿Qué tipo de pruebas nos dan las imágenes fotográficas? Una anécdota de un crítico de fotografía burlado en los años 60 explicita las dificultades de establecer “la verdad” de las fotografías. La obra clásica de John Berger y Jean Mohr, *Un séptimo hombre* (1974), proporciona una sólida y ejemplar evidencia textual y fotográfica sobre un fenómeno social importante: las migraciones contemporáneas de los trabajadores emigrantes del sur europeo en el industrializado norte de la misma Europa, allá por la década de los 60 y principios de los 70 del siglo pasado.

Palabras claves: fotografía, evidencia visual, Jean Mohr, John Berger, trabajadores emigrantes, relación texto/imagen.

Abstract

What kind of evidence do photographic images give us? A small story of a deceived photographic critic from the 1960s explains the difficulties of establishing "truth" of photographs. The classic work of John Berger and Jean Mohr, *A Seventh Man* (1974), gives solid and exemplary textual and photographic evidence about an important social phenomenon: the contemporary migrations of emigrant workers from the European south in the industrialized north in the 1960s and the beginning of the 1970s.

Key words: Photography, visual evidence, Jean Mohr, John Berger, emigrant workers, relation text/images.

(*) Artículo publicado originalmente en *Visual Studies*, (2002) 17, pp. 3-11, y disponible en la web del autor: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/evidence.html> Esta versión en español incorpora las fotografías a las que el autor alude en el artículo y que Jean Mohr amablemente nos ha autorizado a reproducir. La traducción del inglés la ha realizado Diana Arias y ha sido revisada y autorizada por el propio autor. (Nota de los coordinadores)

Preludio instructivo

Abril de 1964. Marjorie Mann, una reconocida crítica de arte de San Francisco que solía escribir sobre fotografía, publicó una reseña muy positiva sobre una exposición de dos reconocidos fotógrafos del norte de California, Pirkle Jones y Ruth-Marian Boruch, en torno al deterioro social y económico de un pequeño pueblo del norte californiano (Mann, 1964). La muestra contenía gran cantidad de fotografías conmovedoras del centro abandonado de Walnut Grove, con las calles vacías, las tiendas con las fachadas cubiertas, los pocos ancianos que aún quedaban, cabañas, maleza. Mann elogiaba lo que veía: «Desde *Death of a Valley*, el trabajo creado por Pirkle Jones y Dorothea Lange en San Francisco no se había visto un despliegue verdaderamente competente de fotoperiodismo sin pretensiones, utilizado para contar una historia honesta y sencilla».

Una edición posterior de la misma revista contenía una carta llena de indignación:

«El domingo pasado... regresábamos por una vía alternativa entre Sacramento y Stockton, habíamos visto el ensayo fotográfico de Pirkle Jones y Ruth-Marion Boruch y también habíamos leído una elogiosa reseña sobre la muestra en la edición de mayo de la revista *Artforum*, así que decidimos recorrer unos cuantos kilómetros para ver Walnut Grove con nuestros propios ojos.

»Jones y Boruch contaron la estremecedora historia de la muerte de una comunidad, un pequeño mundo arrasado por los caprichos del progreso, un pueblo de antiguas casas deterioradas y con gente mayor que permanecía allí porque no tenía otro lugar a dónde ir. Una historia patética, que producía un toque de humedad en los ojos, un ligero temblor en los labios...

»Primero vimos el edificio del Banco de Alex Brown, lleno de agujeros, con fragmentos de letras doradas en las ventanas y nos sentimos emocionados al reconocerlo. Pero ¿qué era eso? Unos 100 metros más al sur, había un nuevo edificio grande y ventilado, un nuevo Banco de Alex Brown que reemplazaba al anterior. Sorprendidos, nos preguntamos si los pequeños bancos privados podían invertir tanto dinero en expandirse dentro de una comunidad donde ya no había nadie.»

Y la carta sigue así:

«Había una pequeña calle comercial, pero no estaba vacía; los negocios estaban activos y, además, había otra calle, un bloque más allá, con salas de venta de automóviles que estaban llenas de gente, estaciones de gasolina, bares, tiendas e incluso: «en un área casi desértica por efecto de la agricultura, de acuerdo con Jones y Boruch, una oficina de Agricultura del Departamento de Estado». Más aún: las áreas residenciales estaban revitalizadas, no estaban llenas de cabañas ni de maleza; había incluso lo que se podría describir como mansiones, con arboledas y árboles frutales así como una nueva iglesia de una comunidad religiosa.

La carta del autor concluye que

«la historia, calificada arbitrariamente por su autora como “sencilla” y “honesto” es una falsificación fotográfica flagrante, un cuento de hadas sombrío, y las implicaciones de este tipo de ediciones, destinadas a probar un argumento, están lejos de pertenecer al mundo del fotoperiodismo responsable.»

El remitente profundiza en la pregunta sobre cómo ha sido posible esta falsificación, recoge el catálogo de prevenciones sobre la evidencia fotográfica que suelen tener muchos estudiantes y críticos, aplicado en este caso a las especificidades de Walnut Grove:

«[...] ¿El lugar había sido fotografiado hacía tanto tiempo que la cotidianidad del pueblo había cambiado notablemente? Entonces, la verdadera historia de Walnut Grove sería la narración del reverso de la fortuna. ¿Los fotógrafos estuvieron poco tiempo en el pueblo? ¿Eran tan poco

observadores que no vieron el nuevo banco y la nueva iglesia? ¿Fueron a Walnut Grove con una idea fija de lo que iban a ver y realizaron fotografías que ejemplificaban sus prejuicios? ¿Estaban tan impresionados con los rostros desgastados de personas y lugares que confundieron deslucido con SIGNIFICATIVO?»

«[...] En cuanto a la reseña que he releído cada vez con mayor diversión, su colaboradora ha sido demasiado CONFIADA.»

La lectora furiosa revelaba su identidad firmando la carta, era la «colaboradora confiada en persona», Marjorie Mann (Mann, 1964:4).

Esta pequeña anécdota explícita, mejor que un detallado discurso teórico, el escollo en las discusiones sobre el tema (de las que hay cientos) sobre la «verdad» de las fotografías. De un lado, todo el mundo sabe (y no sólo los críticos especializados) que las fotografías pueden ser muy engañosas. De otro lado, todo el mundo también sabe lo que los críticos a veces son reacios a admitir, pero que la propia práctica de la fotografía siempre revela: todos creemos, de algún modo, en la evidencia que nos muestra una imagen fotográfica. Sabemos que las imágenes son construidas, que se pueden hacer para «decir» casi cualquier cosa que queramos, y también sabemos que en nuestra vida diaria vemos las imágenes fotográficas y pensamos (acertadamente) que hemos aprendido algo sobre las ideas y las creencias de los fotógrafos.

Hablar sobre fotografías como «evidencia» nos permite dejar de lado el problema filosófico de la «verdad» y abordar de forma más realista y razonable el papel de las fotografías en los trabajos de ciencias sociales.

Un séptimo hombre

Un séptimo hombre, el conocido libro de John Berger y Jean Mohr sobre trabajadores migrantes en Europa (Berger y Mohr 1982 [1975]), se puede ver, no sin razón, como un trabajo de ciencias sociales. Desarrolla un discurso analítico sobre la organización y la significación funcional del trabajo de los migrantes en los países de destino, los países exportadores de trabajadores y los propios migrantes. Proporciona una sólida evidencia textual y fotográfica sobre el tema. Las fotografías constituyen un aporte incuestionable a la credibilidad del argumento. De tal forma, el libro parece resolver el problema de la credibilidad de la fotografía, que queda conspicuamente irresoluto en los contratiempos menores de Walnut Grove ¿Cómo lo hace? ¿Cómo la fotografía proporciona evidencia sólida en *Un séptimo hombre*?

El libro contiene varias clases de exposición: poesía (que, desde mi perspectiva, contribuye a la credibilidad del todo); historia de «Él», un trabajador migrante arquetípico, explicando este estatus con lujo de detalles, todo lo que eso significa y, lo más acertado de todo esto, de forma tanto específica como genérica (llevándonos a preguntar cómo se ha logrado algo así); estadísticas sobre los trabajadores migrantes: demografía, orígenes, accidentes en el trabajo, y otra serie de elementos relevantes; algunas generalizaciones de la teoría marxista sobre el desarrollo capitalista, las relaciones entre países desarrollados y subdesarrollados, y la explotación de los trabajadores migrantes; y fotografías que no están referenciadas, ni explicadas, ni analizadas en el texto, sino que, antes bien, se presentan de tal manera que desarrollan su propia forma de comunicar. Las fotografías funcionan como la historia de «Él», como un tipo de generalización especificada o corporeizada (*embodied*), si puedo utilizar este oxímoron que explicaré un poco más adelante.

Berger ha expuesto cómo funcionan las fotografías en sus trabajos con Mohr:

«En este libro hemos construido una secuencia de... ciento cincuenta imágenes. Se titula, “Si cada vez...”. Aparte de esto no hay texto. No hay palabras que rediman la ambigüedad de las imágenes. La secuencia empieza con algunos recuerdos de infancia, pero luego no sigue un orden cronológico. No hay una línea argumental como se da en una fotonovela. No se proporciona, por así decirlo, un asiento para el lector. El lector es libre de avanzar *a través* de estas páginas. La primera lectura de cualesquiera dos páginas puede que tienda a hacerse de izquierda a derecha, al modo europeo, pero posteriormente se puede ir en cualquier sentido sin, esperamos, perder la sensación de tensión o de desarrollo. A pesar de todo, construimos la secuencia *como una historia*. Se tiene la intención de narrar. ¿Qué puede significar el afirmar esto? Si existe algo semejante, ¿cuál es la forma narrativa fotográfica?» (Berger y Mohr 2007: 284)¹

La explicación de Berger es más compleja aún, pues aunque exista una narrativa, la pieza no tiene una forma narrativa. Cada imagen tiene una atracción sobre la anterior y la siguiente, y sobre las demás de la secuencia. De tal forma, el concepto de «secuencia» es confuso, aquí como en la obra bien conocida de Nathan Lyons, dado que ni la secuencia física real ni la secuencia temporal de la visión son cruciales. Al contrario, la intención es que el lector mantenga todas las imágenes en mente, vea las conexiones de cada una con algunas o muchas o todas porque éstas giran alrededor de lo esencial del material. Berger habla del «estímulo con que un recuerdo impulsa a otro, con independencia de cualquier jerarquía, cronología o duración». Y dice:

«De hecho, la energía del “montaje de atracciones” en una secuencia de fotografías fijas destruye la mera noción de *secuencia* –la palabra que, hasta ahora, he estado usando por conveniencia. La secuencia se ha convertido en un campo de coexistencia como el campo de la memoria.» (Berger y Mohr 2007: 288)

En tal situación de hacer y leer fotografías, quien las visiona se transforma en un participante activo, no es sólo un receptor de información e ideas construidas por un autor activo. Al seleccionar conexiones de las múltiples posibles entre imágenes de cualquier secuencia de fotografías ricas en detalles, el observador construye los sentidos que forman la experiencia del trabajo. En este vívido «contexto de experiencia [...] *su ambigüedad por fin deviene verdadera*. Permite que el pensamiento se adueñe de lo que muestran. El mundo que revelan, congelado, se vuelve manejable. La información que contienen se deja penetrar por el sentimiento. Las apariencias devienen lenguaje de una vida vivida.» (Berger y Mohr 2007: 288-289)

Las secuencias fotográficas de *Un séptimo hombre* constituyen lo que llamo generalizaciones especificadas. Este neologismo trata de resolver los interrogantes sobre la verdad de la fotografía, no es, espero, sólo un eufemismo. La idea es simple.

Las fotografías, como apunta insistentemente Berger, son irremediamente específicas. La imagen siempre es de alguien o de algo específico, no una entidad abstracta o una creación conceptual. No se puede fotografiar el capitalismo o la ética protestante, solamente personas y cosas que, esto es importante, ejemplifican o simbolizan la corporeización de esas ideas. Los trabajadores migrantes de estas fotografías –en fila para su análisis médico, congregados en una estación de tren de las ciudades alemanas los domingos para recibir campesinos que dejaban sus pueblos turcos (o italianos o griegos o yugoslavos) para ir a esas ciudades alemanas (o suecas o francesas o belgas)– son personas reales. Ellos provienen de un pueblo específico y real y se han marchado a una ciudad industrial específica y real del norte de Europa para

¹ Las páginas de las citas bibliográficas de Berger y Mohr corresponden a las ediciones disponibles en castellano, cuya referencia se consigna en la bibliografía. (*N. de T.*)

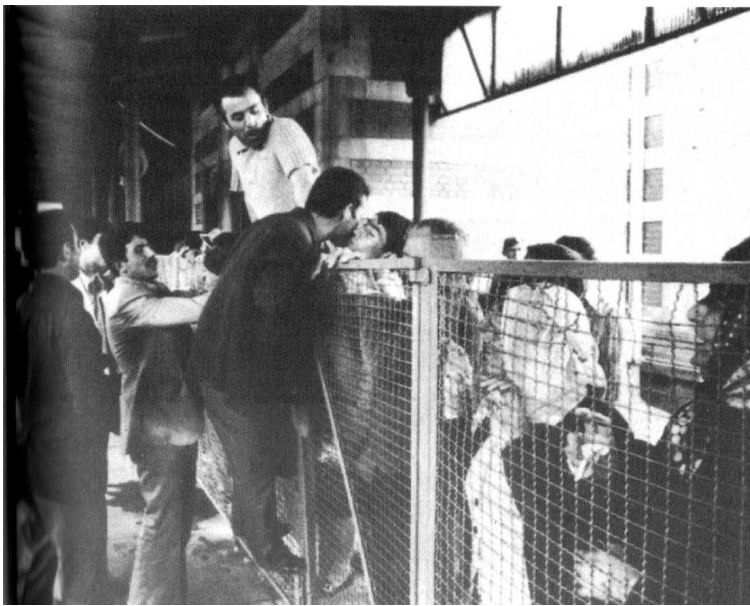
trabajar y para vivir en barracas específicas y reales y trabajar en fábricas reales y específicas.

Pero no sabemos sus nombres o su procedencia exacta. Se puede buscar en la «lista de ilustraciones» de la parte posterior del libro y encontrar dónde se hizo ésta o aquella fotografía (un pueblo de Sicilia o una fábrica de Lyon), pero eso es tan sólo una distracción. Saber estas cosas no ayuda a comprender el tema del libro. La leyenda de las fotografías legitima la «realidad» de las imágenes, el hecho de haber sido hechas en lugares reales a lo largo y ancho de Europa y del Próximo Oriente (nadie iría a tantos entornos a falsear problemas, pensamos para nosotros mismos). Pero Berger y Mohr ponen las imágenes de forma específica y no se trata de una forma documental tradicional que sintetice una idea general del tipo la «dignidad humana». Ellos hacen que las imágenes especifiquen no sólo una idea, sino un argumento conectado y coherente.

Las imágenes, entonces, son evidencias. Segmentos específicos de un argumento más general. No «prueban» el argumento, tal como se podría esperar de una prueba científica, antes bien, testimonian que las entidades del argumento abstracto, la historia generalizada, realmente existe como personas que vienen de alguna parte y trabajan en lugares reales. No se trata de una evidencia a la manera de una «prueba fehaciente», sino de algo que a veces se denomina prueba de «existencia», una muestra de que aquello de lo que estamos hablando es posible.

Una evidencia de este tipo se tiene que tomar con todo el cuidado y suspicacia que damos a otros elementos de la evidencia en ciencias sociales. Esto es lo relevante de la historia de Walnut Grove. Jones y Boruch cometieron un error muy simple de muestreo, dejaron que sus elecciones sobre qué fotografiar y exhibir fueran dictadas por una idea romántica que una mirada más detallada no soportaba. Berger y Mohr presentan suficiente material, verbal y visual, de forma que es difícil imaginar otra realidad coexistiendo en la calle que contradiga su argumentación. Sus fotografías no sólo provienen de muchos lugares, además, y mucho más importante, muestran suficientes aspectos de situaciones, suficientes partes de una larga historia, como para convencernos de que nada relevante para el caso ha sido dejado de lado.

Las ideas que construyen las imágenes de Berger y Mohr están contenidas en la riqueza del texto que las rodea: la historia de «Él», las estadísticas, la teoría del capitalismo. Las historias, ideas, estadísticas e imágenes están tan intrincadamente entrelazadas que es difícil no violentar el argumento resumiéndolo con un ejemplo elegido arbitrariamente para la explicación –el segmento constituido por el viaje en tren desde el pueblo hacia el país de llegada y la llegada a la estación. Este es un segmento «delimitado arbitrariamente» en el cual se han generado conexiones íntimas e irreductibles con los segmentos precedentes, los cuales se relacionan con la situación del pueblo natal y el país, la preparación del viaje, el papel de los migrantes que retornan y estimulan el ansia de dinero y otras ventajas que proporciona el viaje al exterior, etc. A continuación están las imágenes.



1. Hombres de pie a un lado de un cerco de alambre, uno de ellos se eleva por encima para besar a una mujer, otro extiende sus brazos hacia alguien que se encuentra al otro lado y que no podemos ver. Otros se arremolinan a ambos lados del cerco. Los hombres que parten visten chaquetas, las mujeres llevan pañuelos en la cabeza.

2. Multitud de mujeres, muchas con pañuelos en la cabeza, empujan una especie de barrera. En la página de enfrente, una mujer con atuendo moderno (pantalones casuales y una camiseta de cuello tortuga, con un bolso moderno sobre su espalda) se encuentra en el lado de «viajeros» del cerco. Mira hacia las mujeres vestidas de forma tradicional al otro lado, pero no queda claro hacia dónde mira exactamente. Su expresión se podría calificar de «afligida».





3. El pasillo de un coche de tren de estilo europeo. Un hombre está sentado sobre su maleta, viste un suéter de cuello de tortuga y una chaqueta de piel. Otros hombres detrás suyo están sentados en el pasillo y uno sobresale por la puerta de un compartimento.

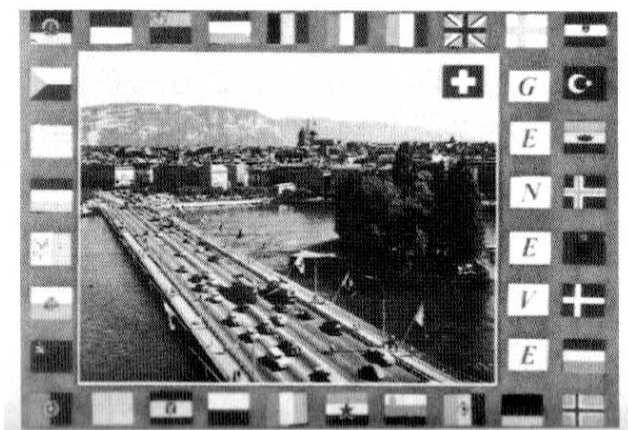
4. La estación de tren (estamos hablando de Ginebra). La mayor parte del cuadro está ocupada por el patio de trenes: postes, raíles, señales, cambios de vía. En el fondo lejano, una multitud de hombres apenas distinguible se amontona con sus maletas a la espera de entrar en el edificio.





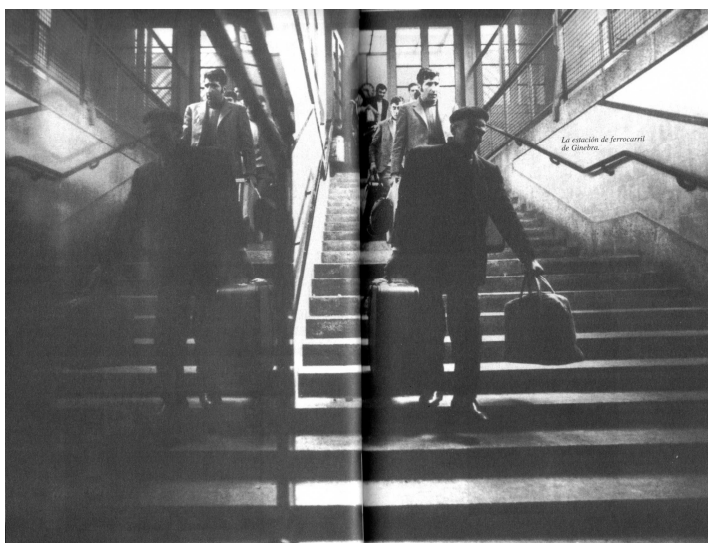
5. Unos 15 o 20 hombres que parecen estar sobre los 20 y 30 años, también parecen formar parte de un grupo más grande del que el encuadre de la imagen los ha apartado; presidiendo la multitud, uno de ellos levanta su pasaporte (la leyenda nos dice que esto es el control de pasaportes). Todos están vestidos como los hemos visto en la estación de partida: chaquetas, suéteres, pero con el

aspecto de los campesinos que sabemos que son (¿«sabríamos» esto si no se hubiera mencionado antes?).



6. Una postal de Ginebra vista desde el aire o desde un edificio alto: un río, un puente, árboles, espacio abierto. (Desde luego no es lo que estos hombres vieron al bajar del tren.)

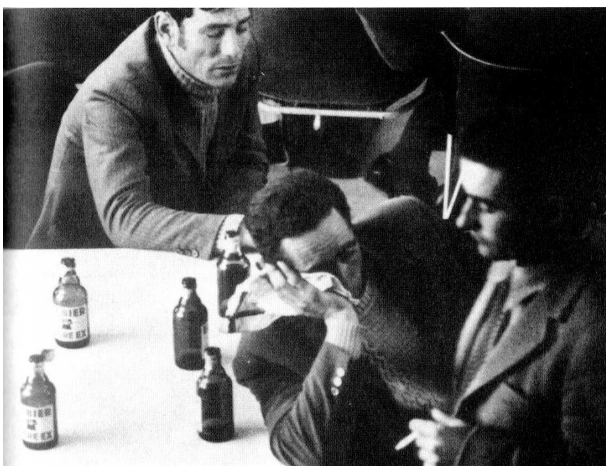
7. La escalera de la plataforma del ferrocarril hacia abajo en la estación (suponemos). Los hombres, llevando sus maletas e iluminados desde arriba, son del todo indistinguibles. El más próximo a nosotros, y el de mayor proporción en la imagen, está en la sombra y su fisonomía no se puede ver. Todos se reflejan en un gran espejo que ocupa la parte izquierda del cuadro.



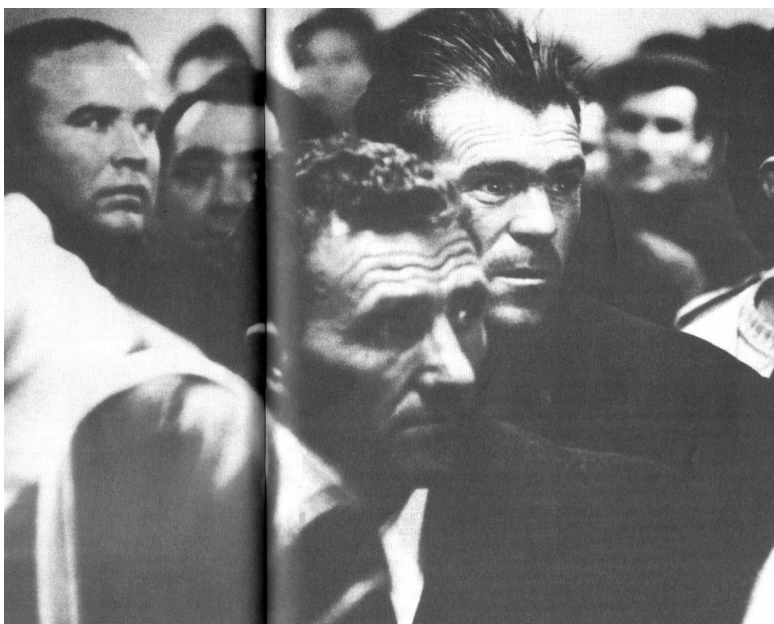


8. Aproximadamente 60 hombres y dos mujeres aglutinados frente a una escalera situada a la derecha. Un hombre con una bata blanca (¿un doctor?) vigila las escaleras, aparentemente revisa los papeles antes de permitir a la gente cruzar. Los rostros son del todo indistinguibles.

9. Alrededor de 15 hombres situados frente a varias mesas, algunos hablan entre ellos, otros se sientan solos, y uno está con un pañuelo en la cara. Botellas de cerveza reposan sobre las mesas.



10. Primer plano de tres de los hombres de la imagen anterior. El hombre con el pañuelo en la cara ahora se apoya en la mesa. Uno de los otros, que fuma, aparece en la imagen anterior. El efecto aquí es un acercamiento progresivo, un *zoom* del hombre del pañuelo, de quien podríamos pensar que «está sufriendo». Los tres rostros son fácilmente «legibles».



11. Los hombres, dice la leyenda de la foto, están saliendo del Centro de Recepción de Inmigrantes de la ciudad de Ginebra. Los miramos directamente. De los aproximadamente 12 rostros del encuadre, uno está completamente enfocado; uno frente a él es más o menos reconocible, porque está a su lado; mientras que los demás son tan sólo parcialmente o no del todo visibles o están fuera de foco. Las

expresiones de los tres hombres que podemos ver son difíciles de definir: el que se encuentra en la parte frontal parece, tal vez, aprehensivo; el que se encuentra detrás suyo, que aparece enfocado con nitidez, parece receloso (lo que quizás se pueda afirmar, o quizás no); y aquel de la izquierda parece tal vez aprehensivo también. O: todos ellos están alerta, esperando ver lo que va a ocurrir enseguida.

Berger y Morh no explicitan lo que las imágenes nos muestran, lo que ellos quieren que veamos. No establecen conexiones entre las ideas del texto y las imágenes explícitas, y tampoco éstas se conectan automáticamente. Esto no es como uno de aquellos artículos científicos que Bruno Latour (1987: 21-62) ha analizado, donde cada paso argumental y cada posibilidad de error en el razonamiento se hacen tan explícitos como sea posible, con el fin de canalizar el acuerdo entre el autor y el lector. En ese tipo de documento, el lector debe saber muchas cosas –quizá conocer un extenso vocabulario técnico, un conjunto de hallazgos anteriores y métodos de argumentación y de producción de datos–, pero los pasos en el razonamiento son explícitos. Lo importante aquí es «prestar atención a las marcas en las alas de la mariposa», tal como lo hace Bruno Latour (1995: 144-187) en su artículo sobre los pedófilos² en Brasil en el cual cada fotografía ilustra aquello que él quiere mostrar.

No. En *Un séptimo hombre*, los autores presentan gran cantidad de material y nos dejan conectarlo, lo cual no es tan difícil como pareciera, sólo que no es algo automático. No debemos hacer las conexiones que ellos esperan o desean. No deberíamos mirar a los hombres que bajan una escalera, en lo que se nos dice que es la estación de tren de Ginebra, como trabajadores migrantes, aunque probablemente lo hagamos, pero no deberíamos buscar en ellos lo específico del argumento que Berger y Mohr han presentado de gente como ellos: «Parece como si no se sirvieran de sus ojos, y sin embargo caminan con paso rápido» (2002: 78). Tal vez. «En grupo llegan como miembros de una banda. Se dicen entre sí mediante la palabra y el gesto que son más

² Pedófilos son aquellos que se sienten atraídos por la pedología, esto es, por esa disciplina que se centra en el estudio de los suelos en su ambiente natural; o, dicho de otra manera, en el estudio del suelo por lo que hace a su origen, formación, clasificación, morfología y taxonomía. (*N. de T.*)

fuertes y más resistentes y astutos que los habitantes de esta ciudad extraña» (2002: 79). Quizás. Pero quizás no. Estas lecturas no son tan obvias. Podemos imaginar otras posibilidades razonables.

El espectador tiene que trabajar mucho para mirarlas «sin usar los ojos de sus autores», y esto pone de relieve el uso de la evidencia visual. Los autores hacen explícitas perspectivas (a diferencia, de los argumentos implícitos del fotógrafo Robert Frank en *The Americans*) pero las imágenes no están conectadas con dichas perspectivas explícitamente como un tipo de evidencia, sino que están simplemente ahí, como una historia de «Él», piezas que deben ser seguidas y combinadas por los observadores para articular un argumento y profundizar en su comprensión sobre ellas.

Por ejemplo, yo podría seguir esta secuencia apoyado en otra información que proporciona el texto:

Estos hombres han dejado su pueblo porque habían trabajado duro y no obtenían nada de su trabajo. Se han marchado, como individuos, solos, a lugares completamente desconocidos para ellos, en compañía de hombres que se sienten de la misma manera, aunque no puedan estar seguros de ello. Ellos se van para ganar el dinero que les permitirá volver a casa, aunque no saben si realmente lo harán. Sienten una especie de simpatía y camaradería con aquellos hombres que parecen ser como ellos, pero en el fondo no confían en estos. Por tanto, la acción colectiva –una huelga, por ejemplo– sería difícil y poco probable de llevar a cabo.

¿Cómo deduzco todo esto? En parte del texto, pero en parte también, por ejemplo, por la manera recelosa con que se miran entre ellos, vigilando sus pertenencias en el tren, una expresión vinculada con aquella imagen concreta de las personas acumuladas en una multitud a su salida.

Esta «profundización de la comprensión» de algo que se argumenta es un logro que a menudo se reclama a la fotografía y aquí las imágenes hacen su trabajo. Una cosa es haber dicho que estos hombres miran como si no estuvieran usando sus ojos y otra muy distinta tener la riqueza de la información sobre el uso que estos hombres hacen de sus ojos en las fotografías. De seguro, esto significa que muchas veces estaremos en desacuerdo con Berger y Mohr sobre los significados o agregaremos cosas que ellos no han dicho, pero sólo podemos hacer esto porque ellos nos han dado material para hacerlo. Las imágenes fotográficas contienen todo lo que ellos han interpretado y mucho más, lo que permite realizar interpretaciones alternativas.

Esta especie de visionado intensivo otorga un rasgo peculiar al libro. Las imágenes difieren de forma evidente de los estándares del fotoperiodismo o de las aproximaciones artísticas de trabajos similares. El fotoperiodismo que encontramos normalmente en los periódicos suelen «personalizar» temas abstractos, vinculándolos con personas específicas. Y las personas específicas son realmente específicas: tienen nombre (¡y es mejor escribirlos de forma correcta!), dirección, trabajo y son citadas diciendo algo sobre su experiencia personal en relación con el tema abstracto del que «trata» la historia. Mejor si se puede capturar a esa persona del fenómeno abstracto en un momento vulnerable, quizás llorando o por lo menos dando señales de una emoción reconocible.

Una versión clásica de fotoperiodismo se puede encontrar con frecuencia en las mejores revistas, que a veces sintetizan una idea en una imagen que no es específica en ese sentido, pero que se yergue como una especie de ser humano universal. Esto se puede ver con claridad en fotografías que resumen una situación, una guerra o un país en una imagen sensacionalista de un bebé víctima del napalm, de un cuerpo en descomposición o de un niño que muere de hambre. En estos casos la imagen es toda abstracción, la especificidad de la persona o la situación se pierde en este sentido

humano «universal» de pérdida o sufrimiento. Las ideas no son complejas, no tienen contexto teórico, no desarrollan un argumento complejo. Producen compasión por el sufrimiento de una persona antes que la comprensión intelectual de un proceso complejo.

Los artistas individualizan de forma similar este tipo de temas. Basta mirar las imágenes de Paul Strand sobre campesinos mexicanos (y de otros lugares del mundo – Nigeria, Irlanda, Egipto, Nueva Inglaterra) para ver cómo lo hacen. Strand no aporta nombres ni direcciones, en cualquier acontecimiento, la gente se muestra de forma que no es fácil identificarla porque no son alguien especial. Pero los presenta en una especie de primer plano que nos invita a penetrar en sus mentes y personalidades para entender a esa persona particular en su complejidad humana. Strand utiliza lo que he apuntado en otras ocasiones sobre la teoría del retrato:

«El retrato siempre contiene una riqueza de detalles cuyo minucioso estudio nos permite realizar lecturas complejas y sutiles del carácter de una persona y de su vida en sociedad. Al mirar las líneas de un rostro, el observador puede concluir que éstas se han producido a lo largo de una vida dura de trabajo bajo el sol. De esas mismas líneas se puede inferir la sabiduría producida por un trabajo duro y por la edad o, de forma alternativa, la senilidad y decadencia. Para llegar a cualquiera de estas conclusiones un observador aporta a la imagen una de las varias teorías de las líneas faciales». (Becker, 1986: 303-304).

Los retratos de campesinos de Strand –el mismo tipo de personas que Jean Mohr ha fotografiado para *Un séptimo hombre*– estimulan este tipo de lectura, una comprensión sentimental de la lucha interminable por la dignidad personal inherente a la vida campesina. Algo así.

El trabajo de Berger y Mohr, visto desde la perspectiva del fotoperiodismo convencional de los diarios o de las versiones «artísticas» de temas similares, sobresale por su impersonalidad, por su falta de sentimentalismo. No se personaliza la «historia» mediante otros materiales, como se haría en un diario. No sabemos el nombre ni la dirección de nadie, tan sólo sabemos que provienen de pueblos de aquí y de allí del sur de Europa y del Medio Oriente y que se han marchado al norte de Europa a trabajar.

De hecho, el libro mezcla deliberadamente diversas historias, y así vemos lo que éstas tienen en común –la experiencia de partir, llegar, volver– antes que sus versiones individuales que, como sabemos, también se podrían mostrar. Se trata de ver todos los pueblos –en Grecia o Turquía o donde sea– como el mismo pueblo y todos los hombres que vienen de allí a trabajar a cualquier sitio como el mismo hombre, al menos por lo que hace al tema del argumento general. El libro trata de estos hombres, por tanto, son como entradas de una tabla, una forma de contar, sólo un censo que trata a las personas como la suma de las preguntas que se les han hecho y nada más. (Algo que está reñido con nuestros modelos cualitativos.)

El libro no es una invitación a la lectura en profundidad de ninguna de las vidas individuales que se nos presentan. «Él» es un actor abstracto, que realiza muchas acciones específicas y a quien se le atribuyen muchas ideas y sentimientos. Pero todas son acciones y sentimientos que podrían pertenecer a cualquier persona, o a ninguna en particular. No digo todo esto de forma crítica. Se trata más bien del rasgo distintivo de este trabajo. Y esto es a lo que me refería cuando hablaba de las generalizaciones «específicas». Los hombres que bajan del tren en la estación de Ginebra son individuos reales, con historias reales, pero no estamos hablando sobre ellos. Estamos hablando de la historia general de la que son casos, y nos dan justo eso, ejemplos de un argumento general. De esta forma, al final, seguramente conmovidos por la situación de estos hombres, no podemos experimentar la misma empatía que producen las fotografías de

Strand. No es esto lo que queremos decir. Aquí, Berger y Mohr asumen el tipo de práctica artística que hizo famoso a Berthold Brecht, en la cual todos los dispositivos que utilizan los artistas dramáticos para estimular nuestras emociones se configuran y provienen del trabajo, para que podamos comprender el peso de la argumentación política y sociológica que ellos realizan.

De esta forma, las imágenes son generalizaciones especificadas, que nos invitan a generalizar del modo en que lo hacen los textos argumentativos. Éstas nos muestran casos reales de aquello sobre lo que hablan los textos, con suficientes detalles sobre las personas y los lugares específicos que estamos viendo para dejarnos hacer aún más interpretaciones. En este sentido, los casos son específicos y generales, abstractos y concretos. Esto responde a la pregunta frecuente entre quienes utilizan materiales visuales en investigaciones de ciencias sociales de: ¿qué se puede hacer con fotografías que no se pueda hacer mediante palabras (o números)? La respuesta es que puedo convencerte de que la historia abstracta que te he contado es real, que es carne y sangre vivas, y por tanto que se puede creer de una manera que resulta difícil cuando se tiene un argumento y algunos fragmentos que sólo dejan interrogantes sobre si en realidad existe alguien como quien aparece allí.

Bibliografía

BECKER, Howard (1986) *Doing Things Together; Selected papers*, Evanston (Ill.): Northwestern University Press.

BERGER, John & MOHR, Jean (1982) *Another Way of Telling*, New York: Pantheon Books. [Versión en español: *Otra manera de contar*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.]

BERGER, John & MOHR, Jean (1982 [1975]) *A Seventh Man*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative. [Versión en español: *Un séptimo Hombre*, Madrid: Huerga y Fierro editores, 2002.]

LATOUR, Bruno (1987) *Science in Action*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 21-62.

LATOUR, Bruno (1995). «The “Pédofil” of Boa Vista: A Photo-Philosophical Montage», *Common Knowledge*, vol. 4 (1), pp. 144-187.

MANN, Marjorie (1964) «Letter to the Editor», *Artforum* (septiembre), p. 4.

MANN, Marjorie (1964) «Review of Walnut Grove: Portrait of a Town», *Artforum* (mayo).