



Forace, Virginia P. "Imágenes que incomodan: una reflexión sobre la política de las imágenes a partir de una crónica de Martín Caparrós".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2020, vol. 9, n° 20, pp. 73-83.

Imágenes que incomodan: una reflexión sobre la política de las imágenes a partir de una crónica de Martín Caparrós¹

Images that disturb:
a reflection on the politics of images based on a chronicle by Martín Caparrós

Virginia P. Forace²

Recibido: 10/08/2020
Aceptado: 10/10/2020
Publicado: 09/11/2020

Resumen

El presente artículo deliberará acerca de la política de las imágenes tomando como punto de partida la recepción de una crónica de Martín Caparrós, "Una postal de Sri Lanka. El asco" (s/f). Se reflexionará sobre el carácter político de la escritura de las crónicas y sobre los prejuicios morales que aparecen cuando los textos están acompañados por imágenes que muestran "el dolor de los demás" (Sontag). Se abordará el biopoder deshumanizador que sugiere la imagen por la mercantilización del cuerpo de los niños, se revisarán brevemente las tradiciones de representación del cuerpo infantil en las artes visuales y el fotoperiodismo, y se debatirá el poder de sugerencia y de resistencia de la imagen. Se

Abstract

This article will discuss the politics of images, taking as a starting point the reception of a chronicle by Martín Caparrós, "A postcard from Sri Lanka. The disgust" (s/f). It will reflect on the political nature of the writing of the chronicles and on the moral prejudices that appear when the texts are accompanied by images that show "the pain of others" (Sontag). It will address the dehumanizing biopower suggested by the image by the commodification of children's bodies; it will review the traditions of representation of the child's body in the visual arts and photojournalism, and the power of suggestion and resistance of the picture. It is argued that the debate raised in relation to Caparrós's photography allows us to

¹ Una versión preliminar de estas reflexiones fue presentada en las *Jornadas Biopolítica, resistencia y utopía* (UNMDP, 2019). Agradezco a Estefanía Di Meglio su lectura y comentario de ese texto, y a Claudia Pelossi por sugerir algunas referencias pictóricas útiles para ampliar el planteo.

² Doctora en Letras, Magister en Letras Hispánicas, Licenciada en Letras y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP); Posdoctorado en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Docente en las cátedras de Taller de Otras Textualidades, Teoría y Crítica Literaria II y Metodología de la Investigación Científica de la UNMDP. Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria, del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Además de sus publicaciones en revistas especializadas y capítulos en libros, ha compilado (junto a Rosalía Baltar) *Letrados, hombres de letras, intelectuales. Reflexiones en torno a la figura de autor. Siglos XIX y XX* (2016) y (junto a Facundo Giménez) *Discursos del entretenimiento I: letras menores del siglo XX-XXI* (2018). Contacto: virginiaforace@yahoo.com.ar



sostiene que el debate suscitado en relación con la fotografía de Caparrós permite reflexionar acerca de las interdicciones que rigen nuestra producción, publicación y captación de imágenes en el presente.

Palabras clave

Crónica; fotografía; fotoperiodismo; política de las imágenes; Martín Caparrós.

reflect on the interdictions that govern our production, publication and capture of images in the present.

Keywords

Chronicle; photography; photojournalism; image policy; Martín Caparrós.

Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan.
Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo.
Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*
(2003)

I

En 2007, invitado a participar del Congreso Internacional de la Lengua Española de Cartagena, Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) presentó una ponencia titulada “Por la crónica”, que se ha convertido en un inesperado manifiesto acerca del trabajo del cronista: “contar las historias que nos enseñaron a no considerar noticias. [...] La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas.” (Caparrós, *Lacrónica* 430-31). El reordenamiento del foco de la información hacia aquello que habitualmente no se cuenta en la prensa masiva iba acompañado por la recuperación y revalorización del sujeto, de aquel que mira, que investiga, que persigue “como un sabueso” las historias. Ahora bien, no se trataba de un simple alegato a favor de una política de información particular, ni de una revelación sobre la incuestionable presencia del sujeto en los textos (incluso los que se dicen neutrales y objetivos), sino que toda la propuesta tenía como centro imperativo una función ético-política de la escritura: “La crónica es política” (431), afirmaba de forma enfática en aquella oportunidad.

Esta proclamación, retomada en otros textos metaperiodísticos como “Contra los cronistas” (2008) o *Lacrónica* (2016), no es una afirmación aislada; muchos otros escritores e investigadores han señalado el carácter político de la crónica: a diferencia de la prensa tradicional, la crónica busca incomodar a los lectores, mostrarles aquello que no quieren ver, realizar una operación de interpelación ética (Bernabé), ofrecer una alternativa a los relatos oficiales (Carrión; Guerriero), acercar “a las minorías y mayorías sin cabida o representatividad en los medios masivos” (Monsiváis 126), desnaturalizar la tragedia humana y acercarla a lo real, intentar que “el lector identifique los destinos ajenos con su propio destino” (Martínez s/p).

La crónica, en tanto relato no ficcional,³ extraída de las dicotomías maniqueas (periodismo/literatura, técnicas/temas, forma/contenido, verdad/ficción, entre otras), produce

³ Son abundantes los estudios teóricos y críticos que piensan la crónica en este sentido; no ahondaré por no ser el tema de este trabajo, pero véase Amar Sánchez, Bernabé, Chillón, Hollowell, Montes, Rotker.

su propio régimen de lectura –no ser reconocida como ficción, puesto que los hechos narrados ocurrieron y el lector lo sabe, y a la vez negar la posibilidad de “reflejar” la realidad (Amar Sánchez)– y, en el espacio productivo dado por esta posibilidad, en esa descripción “mejorada” del mundo (Caparrós, *Lacrónica* 46), se juega su capacidad para interpelar más reflexivamente a los lectores.

Estos presupuestos, que al día de hoy se conocen y se repiten en artículos, en congresos y sesudos libros sobre la crónica son los que me gustaría retomar en esta ocasión, ya que el conocimiento muchas veces se vuelve prédica vacía cuando nos enfrentamos a temas que nos perturban. En particular, cuando los textos no se limitan a contar esa historia desconocida de oprimidas minorías, sino que las muestran en imágenes, cuando la palabra y la fotografía nos interpelan de forma doble, tanto con el rumor de las voces, como con la mostración gráfica de aquello que enuncian.

Aquí no me refiero solo a la representación de los pueblos en las fotos y el derecho a la imagen de una parcela de humanidad que, en palabras de Georges Didi-Huberman, suele ser escamoteada o subexpuesta; sino a imágenes sobre las que rige una interdicción, una prohibición a mostrar (e incluso producir) que va más allá de las políticas de información vigentes en los medios; imágenes que ponen en crisis aquellas afirmaciones que nos hemos acostumbrado a repetir.

Caparrós ha aprendido a trabajar con las fotografías en sus crónicas; si bien es indudable que la mayor parte de su producción es puramente narrativa,⁴ ha buscado explorar sus posibilidades de sentido en algunos de sus últimos libros, *Palipali: impresiones coreanas* (2012) y *Postales* (2018), apostando a incorporar los códigos de otras artes en su arsenal narrativo.⁵ La producción amateur de fotografías, trabajo profesional que nunca pudo ejercer,⁶ se encausa en esos volúmenes a través de relatos que conjugan texto y fotografía. No quiero desviarme hacia la presentación extensa de esos textos, baste señalar en esta ocasión que las crónicas de *Postales* representan sujetos y problemáticas habitualmente invisibilizados: el hambre, la violencia armada en las zonas de conflicto, la explotación humana, la discriminación y la persecución de las minorías, el consumo capitalista, entre otros.

La composición retórica doble (texto y fotografía) fue objeto de mi interés en anteriores oportunidades (Forace). Por ese motivo, algunas de las imágenes de *Postales* fueron exhibidas a principio del año pasado en un simposio académico. Aunque no era el centro de la reflexión de mi ponencia, una de ellas generó en la sala cierto malestar. El tono del debate era, más o menos, este: “¿qué dice de Caparrós el que haya reproducido esa imagen tan dolorosa?”, es decir, el cuestionamiento al derecho o a la decisión de publicar la fotografía.

Es indudable que algunas imágenes tienen, además de su fuerza constatativa, cierta potencia que es difícil explicar: pasando por alto la necesidad de orientarnos hacia cierta función (informar, representar, sorprender), la imagen presenta un detalle que nos perturba, que nos punza, como decía Barthes (*La cámara lúcida*), que nos hiera con algo que no podemos siquiera

⁴ Sus libros de crónica son *Larga distancia* (1992), *¡Dios mío! Un viaje por la India en busca de Sai Baba* (1994), *La guerra moderna* (1999), *Una luna, diario de hiperviaje* (2009), *Contra el Cambio* (2010). Entre sus ensayos podemos mencionar *La Patria Capicúa* (1995), *¡Bingo!* (2002), *Qué país. Informe urgente sobre la Argentina que viene* (2002), *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978* (2007-2008, con Eduardo Anguítá), *El Interior* (2006), *Argentinismos* (2011), *El Hambre* (2014). También ha escrito novelas: *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *No velas a tus muertos* (1986), *El tercer cuerpo* (1990), *La noche anterior* (1990), *La Historia* (1999), *Un día en la vida de Dios* (2001), *Valfierno* (2004), *A quien corresponda* (2008), *Los Living* (2011), *Comí* (2013), *Echeverría* (2016), *Todo por la patria* (2018), *Sinfín* (2020).

⁵ Para un desarrollo completo de esta deriva fotográfica de su producción, véase Forace.

⁶ Aunque no ejerció profesionalmente como fotógrafo, la fotografía siempre representó un espacio de esparcimiento sin riesgos: “Es agradable, a veces, saberse mediocre: poder hacer sin jugarse nada serio; me divierte, disfruto” (Caparrós, *Postales* s/p).

nombrar; solo queda como su huella el síntoma del trastorno que nos produce. Pero en esta oportunidad no se cuestionaba solo la sugerencia que podía aparecer en la foto, sino el derecho a producir la foto.

Este debate es el que me interesa recuperar en el presente artículo, tomar esa reacción imprevista como punto de partida para considerar la política de las imágenes en las crónicas contemporáneas porque considero que las imágenes nunca están completamente sometidas al deseo de quien disparó la cámara o quien comentó o publicó la foto; siempre quien las mira le imprime sus propios deseos y sus propios fantasmas y, en el caso de aquel debate, los cuestionamientos al derecho (de producción, de publicación y de contemplación) de esa fotografía nos permitirán reflexionar acerca de las interdicciones que incorporamos de forma inconsciente.

II

La imagen que generó el referido debate salió publicada por primera vez en la versión digital de *Altair Magazine*. Por pedido de la editorial de la revista, Caparrós seleccionó un grupo de fotografías que había tomado mientras viajaba para escribir *El Hambre* (2014) y, a partir de ellas, produjo una reflexión semanal más acotada; posteriormente, la serie se expandió bajo el nombre de “Postales” para incluir otras imágenes y relatar otros destinos y momentos en la extensa carrera periodística de Caparrós. La compilación de esas crónicas, más algunas no publicadas antes, son el material del libro homónimo de 2018, *Postales*, en el que la imagen volvió a aparecer.

Cada postal de esa colección refiere a la práctica profesional de Caparrós; algunas informan sobre el proceso de creación de las fotografías y otras –escasas, pero las más interesantes– indagan en las zonas inquietantes de su oficio. Entre estas últimas podemos ubicar a “Una postal de Sri Lanka. El asco”, una crónica que cuenta la peor nota que le tocó hacer en toda su vida, publicada bajo el nombre “Sri Lanka. El sí de los niños” y que consistía en una investigación sobre la explotación sexual infantil en ese país de Asia del Sur.⁷ Esa postal en *Altair* es conformada por el relato y una fotografía tomada mientras investigaba: tres niños desnudos en una playa paradisíaca, dos enfrentando a la cámara, y el tercero, en un segundo plano, jugando en el agua (véase imagen 1 al final).

Lo que incomoda inicialmente de esa foto es el contexto en el que fue captada: sabemos, por la crónica original que escribió Caparrós, que la explotación sexual infantil allí es un asunto de Estado, un proyecto gubernamental que utiliza su población como mercancía ofrecida al consumo de pederastas:

Hace unos quince años a algunos gobiernos les pareció que podía ser una buena forma de atraer turistas, es decir: dinero. En 1980, el primer ministro de Tailandia [decía]: “Para incrementar el turismo en nuestro país, señores gobernadores, deben contar con las bellezas naturales de sus provincias, así como con ciertas formas de entretenimiento que algunos de ustedes pueden considerar desagradables y vergonzosas porque son formas de esparcimiento sexual que atraen a los turistas... Debemos hacerlo porque tenemos que considerar los puestos de trabajo que esto puede crear...”. (Caparrós, “Sri Lanka. El sí de los niños” 146)

⁷ “Sri Lanka. El sí de los niños” fue publicada en Clarín en 1997; está recopilada en el libro *Lacrónica* (2016).

Es evidente que en este contexto, el cuerpo se torna materia política y las necesidades económicas sirven de coartada para justificar la deshumanización progresiva de los habitantes de países como Sri Lanka. Se trata de un tipo de biopoder que, en vez de funcionar por medio de la individualización, la identificación, el control y el disciplinamiento, como estamos acostumbrados en los países occidentales, apela a la desprotección de la vida de los niños: no hay escuelas, ni hospitales, ni siquiera la institución de la familia que los contenga, someta o discipline; están completamente expuestos al mundo adulto por padres que los venden para pagar sus deudas, proxenetas que los explotan y empresarios que arman sus negocios alrededor de ese comercio. La invasión del cuerpo viviente por las necesidades políticas (Foucault) no se apoya en las instituciones, sino en los discursos estatales y no estatales, en el conjunto difuso de tácticas y estrategias que normalizan ciertas prácticas, que conceden lugar a ciertos usos de su población; un *nomos* no inscripto en la ley oficial, pero que domina las conductas.

La contracara de esta biopolítica es el aluvión de europeos que viajan a saciar sus deseos en Sri Lanka y la complicidad internacional, al menos, por omisión. Porque, como ha señalado Judith Butler, “¿hasta qué punto no está funcionando allí un marco racial y étnico que permite que esas vidas sean percibidas y juzgadas como menos que humanas, como vidas que han dejado de pertenecer a una comunidad humana identificable?” (86). Butler se refiere, como es sabido, a los prisioneros de Guantánamo, pero creo que el proceso de desobjetivación y deshumanización que describe es similar al que están expuestos los niños en este caso. Uno de los pedófilos que entrevista Caparrós admite que no podría abusar de ellos “si no fueran negritos” (Caparrós, “Sri Lanka. El sí de los niños” 145). Este biopoder gesta, por tanto, poblaciones residuales, vidas precarizadas, cuerpos despojados de humanidad y de toda protección jurídica y política.

La foto, entonces, nos descubre en toda su potencia la aceptación de una biopolítica deshumanizadora tanto en Europa como Asia, aunque podría, fácilmente, extrapolarse a otras latitudes. La separación entre la “mera vida” y la “vida humana” (Agamben), funciones vitales y potencia subjetiva, habilitan este funcionamiento; una distribución normativa de lo viviente que jerarquiza poblaciones, que decide la humanidad o la no-humanidad de individuos y grupos.

Como se ve, la imagen no muestra en el sentido literal la explotación sexual de la que habla la crónica de 1997, pero parece sugerirla y eso es lo que nos inquieta, porque nos arrastra fuera de su marco, planteándonos problemas sobre los que no queremos pensar.

Sin embargo, ¿no es esta la finalidad última de toda crónica? Tal vez el motivo de la incomodidad generada no sea tanto la imagen, sino esa latencia perturbadora vinculada al cuerpo desnudo de los niños. Existe en nuestra cultura una interdicción que prohíbe mostrar los niños asociados a la sexualidad; sin embargo, a veces la coartada etnográfica sirve para hacerlo: tal como aquel pedófilo aceptaba que no podría actuar “si no fueran negritos”, también se aceptan como curiosidades de exotismos lejanos imágenes que habrían impugnado las morales occidentales. Susan Sotang señalaba esto en *Ante el dolor de los demás* refiriéndose a la exhibición fotográfica de las crueldades infligidas a los individuos de piel más oscura en países lejanos, olvidando las consideraciones que nos disuaden de semejante presentación de nuestras propias víctimas de la violencia. ¿Vale lo mismo para el caso de la desnudez? ¿La impugnación de aquella sala a la imagen se debía a una acusación a Caparrós de exotismo inmoral?

III

Antes de avanzar sobre este interrogante me parece que es necesario revisar el modo en que se representa el cuerpo en las artes visuales y en el fotoperiodismo, ya que de lo contrario la discusión quedaría reducida a nuestra percepción de lo políticamente correcto, desconociendo los cambios en el *sensorium* (Benjamin) perceptivo de los últimos cincuenta años.

¿Es tan extraña la foto de Caparrós? Si nos remitimos a la tradición artística, es evidente que no. En pintura y escultura la desnudez de los niños parece cubierta de un velo tranquilizador que neutraliza las latencias inquietantes. No hace falta remitir a representaciones de dioses clásicos (querubines y jóvenes púberes), sino a pintores más cercanos, como Joaquín Sorolla (1863-1923) y su serie de pinturas de la costa valenciana durante principios del siglo XX: *El niño de la barquita* (1904) o *Chicos en la playa* (1910) muestra a niños desnudos jugando en la orilla del mar, representaciones con colores brillantes que no solo intentan captar la luminosidad del sol, sino también la libertad y la inocencia de los retratados.

Esta representación impresionista de los cuerpos, donde el color y la luz parecen más importantes, se escuda en cierto sentido estético de belleza y de escena ideal que desvía la atención de la desnudez. No parece ocurrir lo mismo con la fotografía, que por su contenido denotativo y por la ficción de reflejo (discusión que no abordaré en esta oportunidad) quedaría librada a lecturas más literales.

No es, por supuesto, un problema actual. Jonh Pultz (*La fotografía y el cuerpo*) ha estudiado cómo la representación del cuerpo humano en la fotografía ha presentado reticencias desde el comienzo y ha señalado que, en cada época, los límites de lo admitido y de lo legible estuvieron vinculados a normas de conductas sexual, relaciones de poder, ideología, identidad, sexualidad, género, orientación sexual, entre otras. Un recurso habitual en esta puja por lo permitido fue ocultar el erotismo del cuerpo bajo el mencionado “velo” del arte; desde el siglo XIX, cuando la fotografía comienza a luchar por su lugar entre las artes visuales, ciertos recursos compositivos sirvieron para “suavizar” el contenido pornográfico.

Por ejemplo, algunas fotografías de Julia Margaret Cameron (1815-1879) retienen en la imagen una presencia inquieta de niños sexualizados, al igual que los retratos de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898, más conocido como Lewis Carroll), quien fotografió niñas prepúberes cuando la definición legal de niñez estaba en debate en Inglaterra, o Alice Boughton (1866-1943), que construyó en sus fotos la sexualidad ambigua de los cuerpos adolescentes (Pultz 40 y ss.). En estos casos, la desnudez era sugerida, trabajada en la composición para indicar una ideología específica: que los niños tenían una naturaleza sexual incluso cuando las leyes y la sociedad argumentasen que no.

Muy diferente es el caso de la exploración del potencial de la desnudez realizada por los fotógrafos posmodernos, como Larry Clark (1943) que en sus ensayos fotográficos *Tulsa* (1971) –donde fotografió a un grupo de jóvenes drogadictos, documentando el uso de agujas, armas y sus muertes– y *Teenage Lust* (1983) –en el cual fotografió como espectador las actividades sexuales de adolescentes– afirmaba que “documentaba” objetivamente la sexualidad de sus sujetos; o Sally Mann (1951), en sus libros *At Twelve: Portraits of young woman* (1988) o *Immediate Family* (1992), que representaba niñas deconstruyendo su género y su sexualidad. Como señala Pultz, las fotografías en estos casos parecen más realistas que los desnudos artísticos del siglo pasado; sin embargo, poseen un proceso de composición, de poses preparadas o buscadas intencionalmente con una finalidad política e ideológica, y esto las aparta del campo de la fotografía documental tradicional.

El contenido de estas imágenes, por supuesto, generó controversia; las denuncias de atentar contra la moral pública y los cuestionamientos éticos fueron numerosos, pero hay que considerar en estos casos que las imágenes buscaban justamente esa reacción, sexualizaban intencionalmente a los niños y adolescentes para poner a prueba los límites de lo visible y los códigos de representación fotográfica.

Ahora bien, la foto de Caparrós no es pornográfica, no solo porque mostrar cuerpos desnudos no siempre significa remitir a la estimulación sexual (el poder de sugestión depende del posicionamiento del espectador), sino porque no fue capturada con esa intención “artística” u erótica, había sido sacada casi por azar. Por lo tanto, estamos más cerca de la fotografía

documental tradicional y, más específicamente, del fotoperiodismo. Entonces, ¿qué políticas visuales ejercen estas prácticas sobre los cuerpos?

Una línea importante de este tipo de fotografía documental usa el cuerpo para investigar asuntos sociales, para denunciar atrocidades e injusticias. Es muy conocido el impacto que tuvo en el desarrollo de la Guerra de Vietnam el trabajo de los fotógrafos como, por ejemplo, Eddie Adams (1933-2004); *La ejecución de Saigón* (1968), aquella impresionante imagen del asesinato de un prisionero comunista se convirtió en un ícono de lo que estaba ocurriendo. Otras imágenes más recientes también han tenido esa impronta y han quedado grabadas en nuestras mentes como puntos culminantes de cambio y redireccionamiento de la opinión pública; pienso en *Omayra Sánchez* (1985) de Frank Fournier, *La niña y el buitre* (1993) de Kevin Carter o *La muerte de Aylan* (2015) de Nilüfer Demir.

El conocimiento de determinadas fotografías, como señala Susan Sontag, “erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato” (Sontag s/p). Las fotografías pueden obsesionarnos con su latencia, pueden “perseguirnos”; es decir, aunque no necesariamente nos ayuden a comprender un fenómeno, sí sirven para recordarlo, y recordar es una actividad ética.

¿Por qué se produce, entonces, el cuestionamiento al derecho a la imagen de Caparrós? ¿Acaso no tiene más que ver con nuestros propios prejuicios morales, con nuestra propia inquietud que con los códigos de representación aceptados?

IV

Me gustaría recuperar ahora la escena descrita por Caparrós en su postal, ya que recordemos que la fotografía aparece para complementarla. En el texto se explica de algún modo la captura de la foto: mientras investigaba para la nota de 1997, a Caparrós le había resultado muy difícil encontrar una imagen que acompañara la crónica del turismo sexual en Sri Lanka y, por casualidad, paseando en moto, vio tres chicos de ocho o diez jugando con las olas; decidió fotografiarlos, sin que lo vieran. Es evidente que fue pensada como foto *fácil*, un lugar común del fotoperiodismo que apela al atractivo de la infancia; como él mismo afirma, en otra postal, “si la fotografía fuera un deporte, las fotos de niños estarían prohibidas. Sacarle una foto a un chico (...) es meter un gol con la mano.” (Caparrós, “La vida es una pasta de maní. Una postal de Sudán del Sur” s/p). Su desnudez no era un inconveniente; como mencioné antes, es sabido que no ofende nuestra sensibilidad occidental porque estamos acostumbrados a esas representaciones de grupos humanos marginales: hombres, mujeres y niños bañándose en afluentes naturales, pescando, lavando, jugando. Sus cuerpos expuestos a la cámara no nos incomoda, habitualmente le ofrecemos una mirada casi condescendiente inspirada en alguna fantasía ilustrada de inocencia primitiva.

Sin embargo, la situación original se resignifica rápidamente en el relato:

Los chicos, desnudos, jugaban, saltaban, cabriolaban; se reían, se tiraban agua, perreaban en la arena. Las fotos eran lánguidas, bonitas. No me di cuenta cuándo empezaron a abrazarse, a intentar poses raras que, supongo, podían sonarles sexies; durante un minuto más, o dos, seguí haciendo esas fotos: de pronto, parecían la ilustración perfecta para el tema. Hasta que entendí que los chicos me habían visto y lo hacían para mí: que estaban poniendo en escena un show para mí, su sexualidad chiquita para mí, pornografía para mí. (Caparrós, “Una postal de Sri Lanka. El asco” s/p)

Ese descubrimiento atroz es el que queda registrado en la imagen porque el niño que está en primer plano mira directo a la cámara con ojos asombrosamente conscientes y se contorsiona en un gesto que perturba. Nos inquieta la seriedad de su mirada, la línea antinatural que establecen su pecho, cadera y pierna, la sugerencia subrepticia de una sensualidad no

acostumbrada para nuestros parámetros. La foto, por tanto, nos choca porque deconstruye ese lugar común en el que nos sentimos cómodos (la infancia impoluta, la infancia segura, la inocencia del niño) y nos obliga a mirar una zona de nuestras prácticas sociales y sexuales que nos horroriza: al verlo, comprendemos, vemos ese cuerpo expuesto no solo a la mirada, sino a todo tipo de invasión, de violación, de utilización. Si el cuerpo siempre está expuesto, como dice Jean-Luc Nancy (*Corpus*), al contacto de los otros, aquí parece mostrarse en toda su fragilidad, en toda su precariedad. Por eso no queremos ver la foto, no queremos afrontarla.

Creo, sin embargo, que esta incomodidad, este deseo de fuga, simplifica la potencia de la imagen al reducirla a expresión de una cultura de explotación infantil. La verdad es que no sabemos si esos niños son esclavos sexuales; son niños anónimos jugando en una playa. Pueden ser, efectivamente, poses en busca de un cliente. Pero también, y creo que aquí está la fuerza de la foto, pueden ser niños que, frente a la invasión del extranjero, le hacen un gesto de burla, le devuelven la mirada, lo exponen en sus intenciones. Recordemos que cuando nos sentimos observados por el objetivo de una cámara, habitualmente posamos, como sugiere Barthes, nos “fabricamos otro cuerpo”, nos transformamos (*La cámara lúcida* 37). ¿Por qué no pensar, entonces, que la transformación operada en el niño al descubrir al voyeur apunta a confrontar, a responder? Ese gesto puede ser también un desafío y una forma de resistencia a los dispositivos de sujeción: un individuo reducido a instrumento usa su cuerpo contra las producciones normativas de subjetividad de su comunidad y se burla, al exponerlo, de quien lo explota.

Podemos pensar que ese niño, ese cuerpo, expresa una vitalidad, una potencia, una virtualidad y una singularidad. Podemos elegir pensar en esa otra opción. No sabemos la respuesta, no hay testimonio de esos niños. No tienen voz, son puro cuerpo en la foto y en el relato. Pero el cuerpo, como dice Jean-Luc Nancy, *habla*, aporta los excesos de sentido que nos movilizan y que muchas veces desbordan el primer sentido.

El conjunto de la imagen es potente: solo el que está en primer plano desafía; el otro observa neutral; el tercero continúa con su juego entre las olas. La diferencia entre sus actitudes, las sublimes diferencias entre sus cuerpos que orientan nuestra percepción, pero no la clausuran es, justamente, lo *punzante* de la foto, en particular, porque no tenemos certezas sobre lo que quiere decirnos.

V

Quisiera volver a ese cuestionamiento por el derecho a publicar la foto porque creo que ahora es mucho más claro que pone en el centro lo que se puede representar en nuestra cultura, los límites que territorializan los cuerpos.

Como señalé antes, la foto pone frente a nosotros algo que no queremos ver como espectadores. Sin embargo, lo mismo le pasa a Caparrós como productor: él también confiesa su desconcierto y su sorpresiva consciencia de cómo había sido resignificada la situación de la playa: “Yo era, en ese momento, de verdad, un consumidor de su sexo, pornógrafo de ellos y, en ese momento, tuve un asco como creo que nunca había tenido. Es duro tener asco de uno mismo.” (Caparrós, “Una postal de Sri Lanka. El asco” s/p). Parte importante de la crónica publicada en *Altair* es justamente el cuestionamiento ético del periodista hacia su trabajo, hacia su posición en la toma.

Ahora bien, es claro que la foto convoca modos de relación y de conducta inaceptables, que nos escandalizan e incomodan por su inmoralidad o su ilegalidad. Ese cuerpo tiene el poder de afectarnos, ya sea como sugerencia del contexto o como forma de resistencia, nos interpela. Sin embargo, como dice Butler, hay cierta violencia en el hecho de ser interpelado, ya que nadie controla los términos por los cuales lo es, al menos no de una manera fundamental: “Ser

interpelado es ser, desde el comienzo, privado de voluntad” (Butler 175). ¿De qué tipo de voluntad nos despoja la foto de Caparrós? ¿Por qué la resistencia a verla?

Pensemos en la extensa crónica de 1997, “Sri Lanka. El sí de los niños”; el texto es un relato extremadamente crudo acerca de su inmersión en el mundo de los pedófilos, de sus contactos con pederastas y su visita a humildes casas donde se prostituían niños. ¿No es acaso mucho más explícita que la foto en la playa? Sin embargo, no nos escandaliza de igual modo; parece una hipocresía mayor aceptar la narración, pero no la sugerencia en la imagen.

Creo que la respuesta está en cierta comodidad a la que estamos acostumbrados en nuestras formas de percepción cotidiana. Vivimos en un mundo de imágenes técnicas que nos interpelan continuamente. Pero en general lo hacen de forma banal, sin inquietarnos. Se trata del tipo de contemplación que Vilém Flusser (1990) ha identificado en sus trabajos al analizar las fotos sobre la guerra del Líbano: la mirada las recorre superficialmente, el espectador reacciona sentimentalmente a lo que muestran (cadáveres, matanzas, etc.), pero no va más allá; los procesos históricos, con sus causas y consecuencias, son escamoteados frente al espectáculo del horror humano.

Si la objeción, entonces, es a la desnudez de los niños y a su potencia sugerente, lo que se pierde de vista es que no es lo fundamental de la imagen. Cuando en los setenta salió publicada la famosa foto *La niña quemada por napalm* (1972) de Nick Ut, no se cuestionó su desnudez: la mostración del horror no era mero espectáculo, era un cachetazo para toda una generación norteamericana, la cual tomó conciencia sobre lo que estaba haciendo su gobierno. Efectivamente, era una foto que no se tenía que publicar, pero gracias a que sí se hizo, el campo de lo visualmente representable se modificó: un pueblo ganó una imagen pública radicalmente diferente a la versión oficial; la foto conmovió el dispositivo histórico-político que organizaba los marcos dominantes de la representación.

Ahora bien, si recuperamos, de mano de Butler, los modos más comunes de pasar de la humanización a la deshumanización, encontramos que en el centro se encuentra el derecho a la representación: quienes no tienen la oportunidad de representarse corren mayores riesgos de ser tratados como menos que humanos. La objeción a la publicación de ese cuerpo desnudo olvida este principio básico.

La foto de Caparrós no apela a la mostración pornográfica del horror, no es una foto-impacto –“una fotografía literal que introduce el escándalo del horror, no el horror mismo” (Barthes, “Foto-impactos” 200)– de un cuerpo desgarrado, sino de una humanidad desgarrada.⁸ Lo atroz de la foto es esa continuidad entre el juego y la pose, entre el niño y el cuerpo-mercancía, y es por eso que no la podemos consumir y desechar; algo queda con nosotros, deja una huella. Cuando nos interpela, nos impide quedarnos en la simple sentimentalidad lacrimosa. La foto existe, entonces, justamente por su poder de interpelación política y su poder de perturbación incontrolada. Será denuncia de una cultura de explotación infantil o gesto de resistencia, pero lo fundamental es que podemos preguntarnos sobre ello porque alguien decidió que debía compartirla con el mundo.

⁸ Como hemos señalado en oportunidades anteriores: “Caparrós nos muestra escenas despojadas de contenidos melodramáticos o que apelen al impacto visual para generar consciencia: accedemos al campamento de refugiados en Bentiu con la foto de un niño sonriente que come Plumpy’Nut, y la imagen de una partera auscultando a una embarazada ilustra las paradojas de progreso de los centros médicos en Uganda. La lógica detrás de esta elección no creo que sea azarosa, sino que responde a un posicionamiento ético y político.” (Forace, “La exploración narrativa de la fotografía...”).



**Imagen 1: Martín Caparrós ©, *Altair Magazine*,
<https://www.altairmagazine.com/voces/asco-sri-lanka/>⁹**

⁹ Agradezco a la Dirección de *Altair Magazine* por autorizar la publicación de la imagen.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-Textos, 2006.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Ediciones de la Flor, 2008.
- Barthes, Roland. “Foto-impactos.” *Clic! Fotografía y sociedad*, compilado por Guido Indij y Ana Silva, La marca editora, 2017, pp. 199-200.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, Taurus, 1989, pp. 15-57.
- Bernabé, Mónica. “Prólogo.” *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, compilado por María Sonia Cristoff, Beatriz Viterbo Editora-Fundación TyPA, 2006, pp. 7-25.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Caparrós, Martín. “Contra los cronistas.” *Etiqueta Negra*, vol. 63, octubre de 2008, <http://etiquetanegra.com.pe>.
- _____ “La vida es una pasta de maní. Una postal de Sudán del Sur.” *Altair Magazine*, s/d.
- _____ *Lacrónica*. Planeta, 2016.
- _____ *Postales*. Altair, 2018.
- _____ “Sri Lanka. El sí de los niños.” *Lacrónica*, Planeta, 2016, pp. 144-70.
- _____ “Una postal de Sri Lanka. El asco.” *Altair Magazine*, s/d.
- Carrión, Jorge. “Prólogo: mejor que real.” *Mejor que ficción: crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012, pp. 13-43.
- Chillón, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas-SIGMA, 1990.
- Forace, Virginia Paola. “La exploración narrativa de la fotografía en los textos de Martín Caparrós.” *Derivas de la literatura en el siglo XXI*, coordinado por Marcelo Casarin, EDICEA, 2020 (en prensa).
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 2007.
- Guerriero, Leila. *Zona de Obras*. Anagrama, 2016.
- Hollowell, John. *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no-ficción*. Noema, 1979.
- Martínez, Tomás Eloy. “El periodismo vuelve a contar historias.” *La Nación*, 21 de noviembre de 2001, <http://www.lanacion.com.ar/215253-el-periodismo-vuelve-a-contar-historias>.
- Monsiváis, Carlos. “Prólogo.” *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, 2006, pp. 13-127.
- Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor, 2014.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arenalibros, 2003.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Akal, 2003.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica - Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo, 2011.