

EL INSTANTE Y LA ÉPOCA  
FOTOGRAFÍA DE GUERRA, FOTOGRAFÍA  
PERIODÍSTICA  
*Raúl Beceyro*

Este año, en Buenos Aires, se presentó una gran exposición de fotografías de Robert Capa. Una ocasión única para encontrarse con un centenar de fotos de uno de los más grandes. El contexto en el que se presentaron en esa exposición las fotos de Capa, con abundante información relacionada con las diferentes circunstancias históricas en las que fueron tomadas, hacía difícil verlas de manera menos "historicista", pero a pesar de ello, las fotos de Capa resistían a esa tentativa por encerrarlas en la circunstancia histórica, haciéndolas simples reflejos de algo que pasó alguna vez, en algún lugar.

En este ensayo trato de ver cómo, en algunos casos concretos, las fotos "resisten", logrando escapar a la trampa que se les tiende, cuando se trata de hacerlas pertenecer a una sola época, a un solo lugar, y cómo pueden llegar a lograr que sus espectadores, en épocas y lugares muy diferentes, experimenten emociones intensas; cómo, de alguna manera, las fotos de Capa pueden llegar a ser "eternas".

También fue ésta, una buena ocasión para que se enunciaran, de manera pomposa, lugares comunes e

inexactitudes que, alguna vez, deberían ser examinados: que Capa era, antes que un fotógrafo, un fotógrafo de guerra; que el valor de una foto tiene relación directa con el peligro que supone tomarla; que la fotografía de guerra, o la fotografía periodística, es como un género aparte, con leyes propias, etc. Veamos algunas de esas cuestiones, a partir de la fotografía de Capa que es, quizá, la más conocida: “La colaboracionista de Chartres”.



#### EL INSTANTE

Ruego al lector de este artículo que haya leído mi libro *Ensayos sobre fotografía* (Paidós, 2003), y que advierta algunas repeticiones del capítulo 5 de ese libro en la primera parte de este texto, que me tenga confianza y siga adelante. Le aseguro que no es lo mismo. En este texto, entre otras cosas, logré incluir una foto de Capa (la fotografía 9), que durante años tuve ahí, en mi cabeza, pero que no podía integrar a ninguno de mis escritos sobre fo-

tografía. Necesito pasar por lo que el lector quizá ya conoce para seguir adelante.

“La colaboracionista de Chartres” ha sido tomada el 18 de agosto de 1944, día de la liberación de Chartres. Despliega, como todas las fotografías, pero mejor que cualquiera, el juego de “lecturas” que toda imagen permite. La primera de esas lecturas es la lectura del hecho real, que realizan los contemporáneos estrictos (los que estaban ahí cuando sucedía lo que estamos viendo ahora). Y en la fotografía vemos a esos contemporáneos, a los espectadores que presencian el paso de la mujer rapada, y que festejan.

En ese festejo es posible que se superpongan el motivo global, la liberación de la ciudad francesa del dominio nazi, con el hecho de haber rapado a la mujer que lleva al chico en los brazos. Puede pensarse que el hecho real resulta leído por los espectadores de una manera sesgada: presenciar el paso de la mujer rapada significa ver el final de la ocupación, participar de este desfile risueño ocupa el lugar de festejar la huida del ejército alemán.

Es posible que detrás del festejo haya en algunos casos una especie de expiación, y que este festejo trate de compensar la resistencia al ejército alemán, que existió solo para una minoría de franceses: la mayoría no hizo nada, algunos colaboraron, y no todos fueron rapados. Incluso quienes soportaron los horrores de la ocupación se encuentran ahora no ya en la situación de víctimas, sino festejando el hecho de haber rapado a la mujer y haberla obligado a desfilar por las calles del pueblo.

Incluso ante la humildad del vestido de la colaboracionista, o el aspecto modesto de su padre, uno puede preguntarse en qué ha consistido esa colaboración, y qué beneficios han obtenido de ella. El fruto de la colaboración es el niño, y puede pensarse que detrás de las risas y de las burlas, está la moralidad bienpensante de la clase media de una ciudad de provincia.

La segunda lectura es la lectura del hecho real que hizo el fotógrafo, materializada en la propia fotografía. Capa, me parece, pone

las cosas en su lugar. Frente a él se encuentra una mujer rapada, con un hijo en sus brazos, que es exhibida, seguida, acompañada, por una multitud endomingada y alegre que se burla de ella. No hay allí ni ejército alemán, ni existe el heroísmo de los resistentes. Simplemente un paréntesis en el horror de la guerra, en el que quizá esté naciendo otra tragedia.

Al hacer esta fotografía, me parece que Capa utilizó algunos de los instrumentos que tiene todo fotógrafo para materializar su manera de “mirar” lo que sucedía, y “mostrarnos” eso que pasaba. Capa avanzó “hacia” la mujer rapada, “enfrentó” a la multitud que se aproxima y entonces apretó el disparador. El punto de cámara (el punto de vista), elegido por Capa, que no comparte con ningún habitante de Chartres, porque todos ellos están “frente” a la cámara, es el primero de los medios utilizados por el fotógrafo para materializar su lectura del hecho real.

El otro es el instante, el momento preciso en que fue tomada la foto. En ese instante la mujer rapada dirige a su hijo una mirada directa, franca, y da un paso firme. Comparemos todas las miradas que vemos en la foto, y comparemos todas las maneras de caminar que tienen las personas que están en ella. Las miradas de todos, menos la de la mujer rapada (y la de su padre también, aunque huidiza), están debilitadas por esa curiosidad y esas sonrisas que desdibujan los rostros. Las formas de caminar de todos, excepto la mujer rapada (y también su padre) son como blandas, al lado del paso firme de la mujer.

El momento elegido por Capa (ese instante preciso en que la mujer da ese paso y dirige esa mirada), produce una transformación completa en la mujer rapada.



Esta fotografía ha sido tomada por Capa unos minutos antes, cuando las mujeres colaboracionistas han sido rapadas (algunas todavía no), y la colaboracionista de Capa está ahí, con el chico en los brazos, y también aparecen su padre y su madre. Luego el padre, y también la madre, la acompañarán en el desfile.

En la foto que Capa le saca unos minutos después, y gracias a la precisión del gesto de mirar y la nitidez del paso que da, la mujer rapada parece otra. Su rostro adquiere una agudeza, una definición, que “en la realidad”, es decir en esta foto anterior, no tiene. Esa transformación, esa especie de “belleza interior” que

Capa ha hecho aflorar en la mujer, es, me parece, consecuencia directa de la elección de “ese” instante, por parte de Capa, para tomar la foto.

Existe otra fotografía, tomada por Capa menos de un minuto antes que la foto más conocida (el tiempo necesario para que el cortejo recorra unos sesenta metros), y en esa otra fotografía se “dice”, con los medios que tiene la fotografía para decir cosas, algo completamente distinto a lo que dice la foto de la colaboracionista entre los risueños habitantes de Chartres.



A diferencia de la foto más conocida, los protagonistas son aquí los habitantes de Chartres, y la colaboracionista y su madre están reducidas a su condición genérica: han sido rapadas por colaborar con los alemanes, y es lo único que se sabe de ellas. Capa comparte aquí el punto de vista de los habitantes de Chartres (ve

lo que ellos ven), y también los ve a ellos, reaccionando con risas y alegría al paso de la colaboracionista.

La tercera lectura es la nuestra, la que hacemos los sucesivos espectadores de la fotografía de Capa, en las diferentes ocasiones en que vemos esta imagen. Los espectadores y el propio Capa eran contemporáneos del hecho registrado por la foto; nosotros vivimos en otra época. Eso produce una especie de desfase temporal.

Todo espectador enfrenta una fotografía con el "saber" que tiene, con sus ideas, con sus prejuicios y sus valores. Es posible que un espectador actual de la fotografía de Capa, sobre todo si a ese espectador no le gustan las acciones multitudinarias, los triunfalismos y los nacionalismos, sea más sensible al sufrimiento de la colaboracionista, que a la alegría de los habitantes de Chartres. Alguien dijo alguna vez que presenciar el espectáculo apocalíptico del mundo de hoy (torres Gemelas desplomándose, suicidas haciéndose explotar en lugares públicos, coche bombas explotando al paso de patrullas militares, misiles impactando en automóviles), no le planteaba problemas de índole moral, dado que su reacción era siempre la misma: estaba del lado de las víctimas. Las víctimas podían ser oficinistas neoyorkinos, militantes palestinos o civiles israelíes: siempre estaba del lado de las víctimas.

Es posible que nuestra época, desencantada, desesperanzada, sea más sensible que otras, a la situación de la colaboracionista. Hubo otros momentos en que algunos fines (la revolución, la transformación radical) justificaban todo. Hoy ya no. La revolución cubana, por ejemplo, que hace cuarenta y cinco años era un modelo, es hoy una grotesca y sangrienta caricatura.

La foto de Capa ha sobrellevado muchas épocas, ha sobrevivido a todas ellas, y podemos ahora pensar en esa especie de "juego", entre foto y época.

## LA ÉPOCA

La fotografía de la colaboracionista fue hecha el 18 de agosto de 1944 y publicada por primera vez en la página 21 de la revista *Life*, el 4 de septiembre. Cerca, entonces, del momento en que fue hecha, y en consecuencia es posible que el contexto ("la época"), evidenciado por la actitud de los espectadores del hecho real, fuese semejante al de aquel primer espectador de la foto, en *Life*. La lectura que en esa circunstancia se hacía, entonces, coincidía con la de los habitantes de Chartres.

La foto de la colaboracionista fue publicada en un artículo cuya protagonista, por supuesto no era ella, sino Nicole, una resistente. El título decía: "La resistente de Chartres: la bella joven de 17 años, Nicole, cuenta al corresponsal de guerra de *Life*, la historia de cómo ella mató a un alemán".

Al pie de la foto de la colaboracionista, el comentario decía:

Colaboracionista, llevando a un niño, es perseguida por un cortejo de burlas después de haber sido rapada. A través del país, los franceses, en un frenesí histórico, han marchado ruidosamente en el empedrado de sus calles, han colgado las banderas escondidas, han castigado a los colaboracionistas y se han desatado contra los alemanes.

El comentario de *Life* es útil porque permite tener una idea de la manera en que el espectador veía esta fotografía, la primera vez que se publicaba. Frecuentemente, los epígrafes, los comentarios que acompañan las fotografías, materializan una especie de pacto, de acuerdo, entre la revista o el diario en que se publica ese comentario, y su lector. A veces la revista escribe lo que su lector quiere leer. (Ya veremos "otro" comentario, muy diferente.)

En ese primer momento, entonces, los contemporáneos, los habitantes de Chartres que aparecen en la foto, o los lectores de *Life* que nunca conoceremos, hacían una lectura parecida, viendo, unos y otros, no solo el desfile que festeja haber rapado a la



mujer, sino también el ejército alemán, los resistentes. Mientras que en la fotografía Capa hace de la colaboracionista el personaje central (por el encuadre, por el instante en que la fotografía ha sido hecha, por la red de miradas que convergen en el rostro de la mujer), en la realidad y en *Life*, el personaje central es Nicole, y la colaboracionista es un simple reflejo de lo que otros hacen (resistir, festejar).

Podría hacerse un inventario de todas las veces en que esta fotografía fue publicada, los diferentes contextos de esas publicaciones, los comentarios que la acompañaron cada vez. Tomemos un ejemplo.

En el mes de junio de 1977, en una serie de números especiales dedicados a la fotografía, la revista francesa *Le nouvel observateur* publicó la foto de Capa, en una doble página, acompañada por el siguiente comentario:

Esta fotografía que todo el mundo ha visto, es curiosamente una fotografía desconocida, reprimida. Es insoportable, demasiado clara para ser simple. Una mujer rapada. Una colaboracionista. Ella pagó, ¿pero qué exactamente? ¿Tener un bebé cuyo padre es alemán? Quizá fue alguien abominable, o quizá es la hermana de la niña de Nevers que estará aún enamorada en Hiroshima. ¿Es verdaderamente una fiesta de la liberación? Sí, pero entonces hay que ponerse de acuerdo. Liberación del miedo para muchos. Festejan la suerte de no ser ellos los rapados. Fiesta innoble. Esta imagen no tiene nombre. Es quizá la más terrible de las fotografías de guerra de Capa.

Nuevamente tenemos aquí un comentario que nos permite vislumbrar al posible lector. Incluso la alusión al film de Alain Resnais ayuda a describir a esa persona que va a leer este epígrafe. Esa mención se supone que es reconocida fácilmente por el lector previsible, ese culto lector del número especial sobre fotografía, del semanario de izquierda francés.

El contexto y la época cambiaron, al punto de leer de una manera completamente diferente la foto de Capa.

#### FOTOGRAFÍA DE GUERRA, FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA

Capa fotógrafo de guerra, o fotorreportero, se dice. La foto periodística en general, o su subgénero la foto de guerra, parece ser una especie de fotografía aparte, con sus leyes propias, diferentes de las fotografías, a secas. Se supone que habría, en la foto periodística, una vocación de informar, y una especie de sumisión al hecho que se enfrenta. La información parecería agotar la fotografía periodística, parecería subsumirla, o sofocarla.

Hay fotos que, efectivamente, informan. Fotos que se agotan en esa información. Son fotos anónimas, de nadie, de todos, de cualquiera que estuviese ahí. Muestran a personas, situaciones, hechos, y solo sirven para que sepamos, nosotros los espectadores, algo sobre esas situaciones, esos hechos, esas personas.

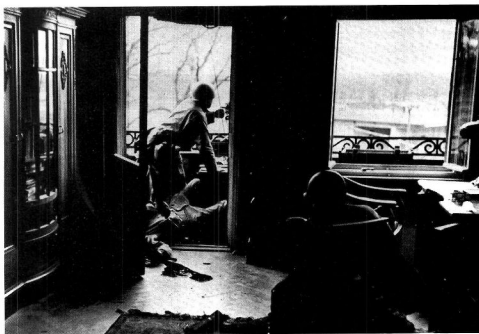
Las grandes fotografías, como “La colaboracionista de Chartres”, siempre son algo más. El fotógrafo trabaja organizando la mirada, escapándole a la información, no resignándose a ser simple duplicación, simple registro de ese hecho real. Cuando la fotografía es pura información, entonces no interesa ninguno de los elementos que podríamos considerar como muestras del “trabajo” del fotógrafo. La fotografía puede ser tomada un segundo antes o uno después, da lo mismo, el encuadre puede incluir o no otras cosas.

La foto periodística, nacida con esa vocación de informar, queda encerrada en la circunstancia en que fue producida, como un eco del acontecimiento, hecho o personaje que muestra. Es, podríamos decir, el documento del hecho, la prueba de que eso sucedió.

Las grandes fotografías son también documentos, pero son otra cosa. O más bien, las fotografías, a secas, son también, o intentan ser también, otra cosa. Importa muy poco que hayan nacido como

“fotos periodísticas”, como resultado del encargo de un periódico, e importa poco si el fotógrafo era empleado de un diario o hacía fotos porque sí. Lo único que importa es la fotografía concreta.

El ser algo más es la vocación de toda fotografía. Veamos dos momentos fotografiados por Capa de una misma situación.



Leipzig, 18 de abril de 1945. Un soldado americano ha sido muerto por un francotirador y sus compañeros miran, tratando de ubicarlo.

Un momento después. Los soldados salieron, en busca del francotirador, y entonces Capa se acercó al soldado muerto, desplazándose hacia adelante y hacia la derecha, e hizo la foto que tenemos aquí. Capa hizo una especie de operación de “limpieza”, esperando a que se fueran los soldados, y acentuando, por el encuadre, la importancia de la mancha de sangre que brilla, casi



metálica, por la luz del exterior. En cierto sentido puede pensarse que redujo el caudal de información (ya no hay francotirador, ni este soldado forma parte de un grupo), y dejó lo central, lo básico. De esta manera la foto no es solo algo que pasó en la ciudad de Leipzig, en la Segunda guerra mundial, sino un poco todas las muertes, de todas las guerras, de todas las épocas, incomprensibles y definitivas.

De esa manera funciona el arte, y a veces sucede que la fotografía accede al dominio del arte, como por una especie de milagro,

escapando a la información, escapando a la analogía, organizando una mirada, una manera de ver, y permitiendo así que un hombre, el fotógrafo, le diga algo, a otro hombre, el espectador, sobre algo. La voz de la fotografía, (en esa “pequeña conversación” de la que hablaba Renoir, cuando definía el arte como eso: una pequeña conversación), se escucha, en ésta y en tantas fotografías de Capa, de una manera nítida, cristalina.

#### FOTOGRAFÍAS

1. *Robert Capa Photographe*, ed. Sylvie Messinger. París, 1985, pp. 166-167.
2. *Ibid.*, p. 163.
3. *Ibid.*, p. 165.
4. *Ibid.*, p. 193.
5. *Ibid.*, 192.