

TERRITORIOS

LA FOTOGRAFÍA DE MILAGROS DE LA TORRE

Otra forma de ser



CHARLES MEREWETHER

La imposibilidad de no ser, como la incesante insistencia de lo neutral, el murmullo de lo anónimo, como lo que nunca comienza.

Maurice Blanchot

Entre 1991 y 1993, Milagros de la Torre creó una serie de más de 200 retratos, titulada «Bajo el sol negro». En estas fotografías la artista nos muestra los rostros de los jóvenes de Cuzco mirando directamente a la cámara; sin embargo, las fotografías son reveladas y expuestas en negativo.

CARA A CARA

La serie, publicada en formato pequeño, recuerda de inmediato a las «fotos carnet» y las tarjetas del visita del siglo XIX, las cuales fueron tremendamente populares en Perú —como en muchos otros sitios— desde su invención en la década de 1860. La aparente inmediatez con que el cuerpo parece dejar una impresión o huella directa de sí mismo sobre la superficie del papel dio legitimidad a la fotografía como instrumento de representación, tanto propia como ajena. Representar no es sólo ser testigo, sino también tomar muestras. Pero ante todo era la cara, el rostro, donde el aspecto y la identidad, la vista y la presencia parecían fusionarse: una relación que se convierte en signo irrefutable del ser, en presencia verdadera.

La cara, concebida como espejo del alma, se convirtió en la imagen esencial del retrato. Y, mediante el intercambio de miradas, la cámara tuvo el privilegio de identificar a la perso-

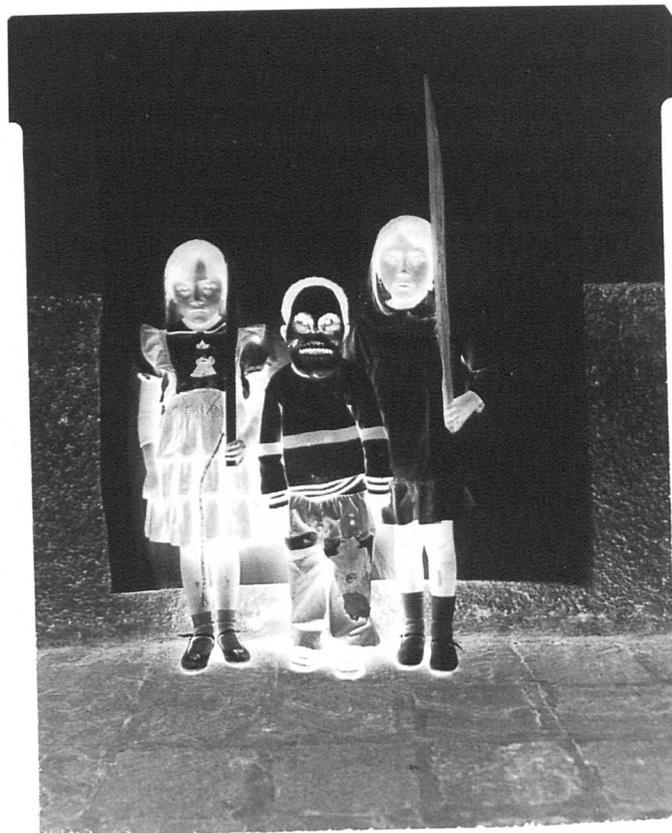
na. La foto carnet proporcionaba una forma de identidad e identificación reconocida tanto por los ciudadanos como por el Estado. Con la foto carnet en la mano, uno podía decir: «Este soy yo», «Así era yo» o «Este es el que te digo». Cada una de esas frases considera la imagen como evocación de la esencia reconocible de una persona. En este sentido se convirtió en un documento para el Estado, de la misma manera que los álbumes lo son para la familia, los amigos o las novias. [1]

En «Bajo el sol negro», De la Torre hace uso de la tradición peruana de los fotógrafos callejeros, o *minutereros*, como se les llamaba en referencia a su capacidad para tener lista una fotografía en pocos minutos. De la Torre explora la técnica que utilizan para retocar el negativo con un líquido rojo que, en cuanto se traslada la imagen a positivo, produce un efecto de blancura. Es decir, blanquea la cara, lo que produce en el retratado la ilusión de tener la piel menos oscura, borrando así las señas de raza y, por tanto, de clase. [2] Así es como quieren ser vistos, como quieren verse a sí mismos, con una máscara de belleza. La obra de De la Torre reproduce este intercambio de complicidades que se establece entre los *minutereros* y los retratados. Después de tomar las fotografías y retocar las caras con el mismo mercurocromo rojizo de los *minutereros*, De la Torre suspende la siguiente fase revelando los negativos como negativo. De esta manera, De la Torre ofrece al espectador el juego metafórico de conversión entre las impresiones negativa y positiva.

Los no-retratos de De la Torre rechazan la pretensión de

la fotografía de hacer inteligible el mundo, de proporcionar una representación inmediata de su presencia, que, ante todo, se encuentra en su capacidad de representar al otro. La representación de De la Torre nos lleva aún más allá. Pues, mediante lo que parece un simple procedimiento, De la Torre cuestiona nuestra relación con el objeto de reconocimiento. La artista —al revelar la ejecución de una convención fotográfica y de un procedimiento técnico que construye identidad y diferencia social— nos demuestra que la imagen del otro sirve como vehículo para la construcción de nuestra propia imagen y, a la inversa, que la imagen que tenemos de nosotros mismos influye en la manera de percibir a los demás. Esta prohibición es la que posibilita el reencuentro con el otro, es decir, la aprehensión del otro como otro y no como el mismo. Es a esta prohibición a la que me quiero referir, a sus posibilidades y a Emmanuel Levinas, cuyas obras siguen abordando esa cuestión.

En el prefacio de su libro *Otherwise than Being*, Levinas hace referencia a la frase de Pascal «ese es mi lugar en el sol.» Así es como comenzó la usurpación de todo el mundo.» [3] Lo no-idéntico es absorbido por lo idéntico. Convierte al otro en él mismo. Esta es la violencia que se oculta en el fondo de la ontología. La estrategia de De la Torre no consiste en negar la autoridad de la representación, sino en exponer el orden estructural mediante el cual el otro se vuelve inteligible a través del concepto de presencia. Esta ontología de la presencia es la que, al pensar en el ser como hacerse presente, materializa el rostro como «ventana del alma», revelando la esencia de la persona. Esa repetición del rostro se debe a la idea de que las facultades intelectuales y psicológicas de una persona, y por tanto su carácter, se reflejan en la fisonomía y los rasgos de la cara. Lo que es común a ambos es una taxonomía de la manera de ver el mundo. El uso de la fotografía por parte del Estado, como en la antropología criminal y las formas de retrato popular, constituye una manera de congelar la imagen. Este es el poder de la mirada, que confiere a su objeto una identidad, al tiempo que, con el mismo movimiento, lo guarda en el archivo. El retrato que representa a uno mismo o a otro es secuestrado y trasladado a otro mundo. [4] Es una reclusión en el archivo. El retrato, en la medida en que define el objeto, sirve de modelo para



Bajo el sol negro. Impresión sobre gelatina de plata virada, 100 x 80 cm.

su regulación. La intervención de los minutereros es una manera de reformar simbólicamente el cuerpo social, en la medida en que disfraza la cuestión, haciéndola pasar por un asunto estético.

La cuestión es cómo superar el concepto hegeliano de *Aufhebung*, en virtud del cual la no-identidad o diferencia es absorbida y transformada en presencia o identidad de lo mismo, creando así un círculo de conocimiento o totalidad absolutos. Para Levinas el problema sería cómo hacer posible una exposición de la otredad de cara al otro. La intervención de De la Torre abre un espacio entre la verdad como representación y la verdad como manifestación: un mundo que no puede convertirse en imagen.

OSCURIDAD AL MEDIODÍA

No mires mi tez oscura porque estoy quemada por el sol (inscripción que acompaña al cuadro «La Virgen de Loreto») [5]



Bajo el sol negro. Impresión sobre gelatina de plata virada, 15 x 7 cm, 10 elementos.

¿Para quién son esas fotografías que se apartan de la luz, de la misma fuente que reveló el objeto a plena luz del día? Al retocar la imagen de la cara, De la Torre le añade una máscara, y, sin embargo, no reivindica una esencia oculta ni impide la revelación. En este sentido no es aplicable lo que escribió un sordo acerca de las fotografías de ciegos realizadas por Sophie Calle: «Puesto que tu cara no está a mi alcance, ¿por qué iba a estar la mía al tuyo?» [6] Antes bien, la aparición de la máscara lleva a cabo un doble gesto al reinvocar y desbaratar el concepto de la imagen aplicado a la dialéctica ausencia/presencia. En las fotografías de De la Torre, la máscara borra la marca de la raza, apunta hacia la ausencia, al tiempo que se presenta como algo diferente. Esto no significa, sin embargo, que la ausencia implique la verdad de la imagen, sino, por el contrario, la necesaria ficción de que la imagen de la cara nos muestra la presencia del otro. Lo que se ofrece en su lugar es más bien un simulacro de presencia, el cual, sin embargo, al borrar todo rastro del referente, se extralimita en su papel de huella, asumiendo su propia no-identidad.

Podríamos decir que De la Torre se apropia indebida-

mente de las palabras de Pascal —«Ese es mi lugar en el sol»—, ofreciendo en su lugar «Bajo el sol negro», como un mundo de mediodías oscuros, una revelación que se produce entre las sombras proyectadas por la luz del día. Las caras de las fotografías de De la Torre aparecen envueltas en sombra, como focos de oscuridad en la luz del sol. La imagen permanece opaca, rechazando la luz de la transparencia. Va contra el concepto hegeliano del arte, que gira en torno a la noción de presencia y ausencia. Hegel considera la imagen como la manifestación sensible de la Idea, como la imagen visible del Dios invisible. La cara constituye la imagen por excelencia de lo divino, y la huella del rostro de Cristo que hay en «la Santa Faz» representa el primero y genuino icono del arte cristiano. Como señala Hans Belting, la cara de Cristo representa «el arquetipo de una imagen humana en la que se refleja la figura de Dios. La imagen del velo parece anticipar la visión de Dios, si bien supeditada a las condiciones de una visión terrenal del rostro humano». [7] Las caras que vemos en estas fotografías no pueden interpretarse como ventanas del alma, sino más bien como una luz que revela otra manera de ser.

La negativa a ser reconocido; la ocultación de la identidad a fin de que la propia representación fracasase ante su objeto. En la obra de De la Torre, la cara del otro es ciega a nuestra mirada, aunque haya mirada. La inversión del reflejo de la luz, los ojos huecos y la mirada vacía confieren una cualidad especial a las imágenes de De la Torre. En un escrito sobre fotografía, Christian Metz compara la instantánea con la muerte: una imagen congelada en el tiempo. Aunque parezca que la instantánea conserva el objeto apartándolo de la realidad, lo que hace es sellar su destino, su destrucción. La instantánea se separa del referente –el cuerpo– e implica una mortificación de la imagen. [8] Levinas sugiere lo siguiente:

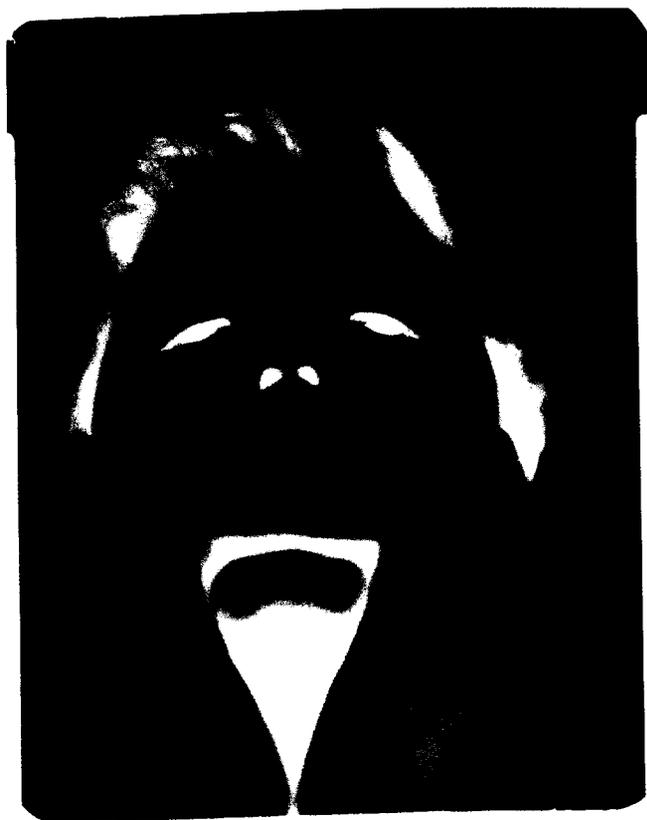
El arte congela el tiempo, es un intermedio, una «duración en el intervalo, en esa esfera que el ser es capaz de atravesar, pero en la que su sombra queda inmovilizada». El arte ofrece un consuelo porque es un intervalo en el movimiento del tiempo y la muerte. [9]

Sin embargo, es precisamente en el espacio de esa duración o intervalo en el cual el cuerpo queda congelado en el tiempo, transformado en un objeto, donde curiosamente se confirma la esencia del sujeto. Sobre este supuesto, Levinas refuta la supremacía de lo visual y lo estético. Levinas sugiere que «la semejanza no es como el resultado de una comparación entre la imagen y el original, sino como el propio movimiento que engendra la imagen. La realidad no sería sólo lo que es, sino que sería también su doble, su sombra, su imagen». [10] Dicho de otro modo, «tomamos conciencia de la representación al percatarnos de que el objeto no está presente». [11] Prosigue Levinas: «El ser escapa de sí mismo» en la medida en que, como en una alegoría, ser es un «comercio ambiguo con la realidad, en el que la realidad no hace referencia a sí misma sino a su reflejo, a su sombra. Una alegoría representa por tanto aquello que se desdobra en el propio objeto. Podríamos decir que una imagen es una alegoría del ser». [12] Según Levinas, lo visual no revela; más bien, la representación guarda un secreto –el secreto de la otredad– y, aunque parezca revelar, lo que hace es substituir. Levinas escribe lo siguiente:

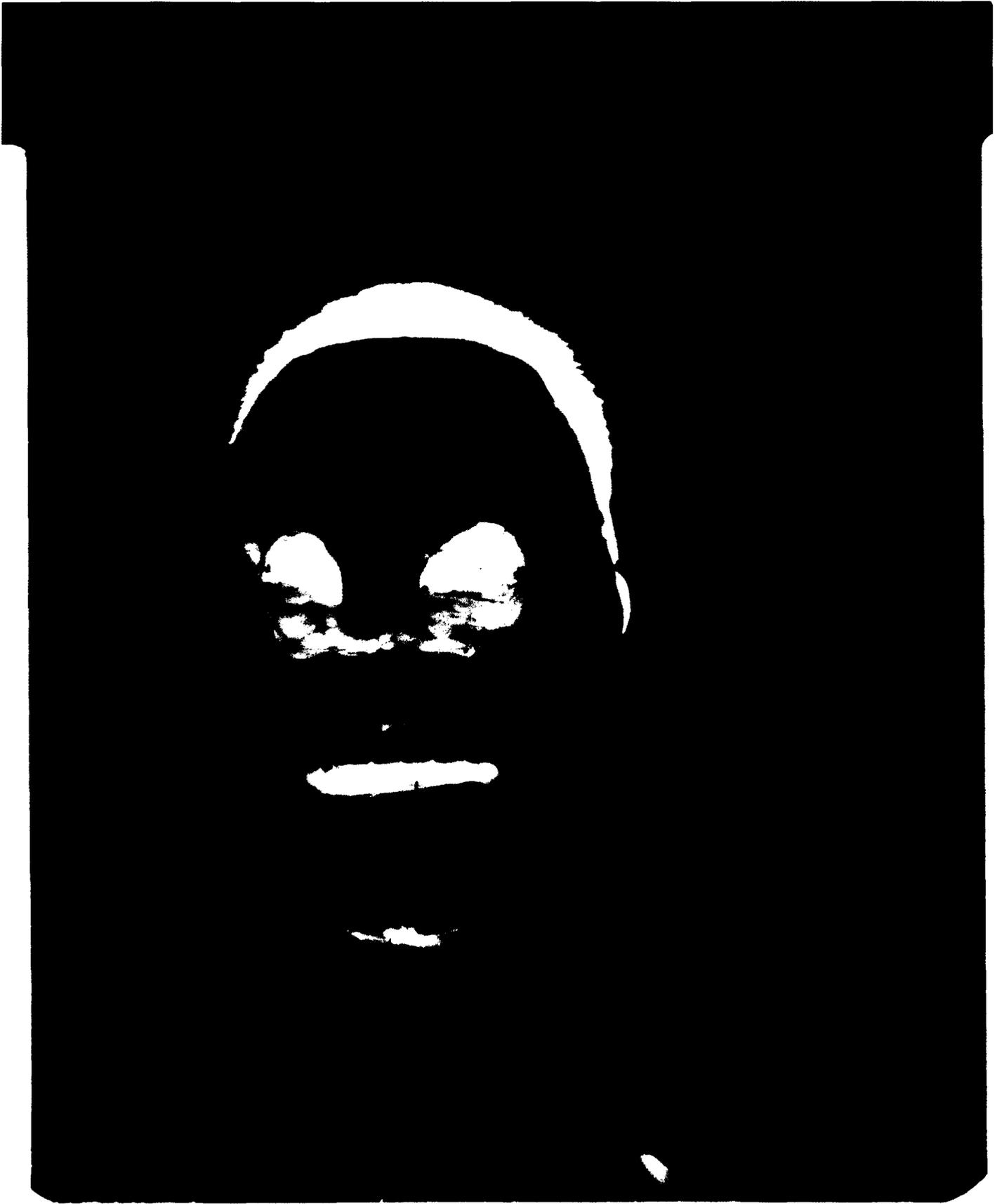
La tesis de la supremacía de la historia para la comprensión del ser constituye una elección en la que se sacrifica la interiori-

dad... Lo real no sólo hay que definirlo en su objetividad histórica, sino también como comienzo del secreto que interrumpe la continuidad del tiempo histórico, comienzo con intenciones interiores. El pluralismo de la sociedad sólo es posible si comienza con este secreto. Sabemos... que es imposible concebir una idea de la totalidad humana, puesto que los hombres tienen una vida interior que sin embargo permanece cerrada para quienes captan el movimiento global de los grupos humanos. [13]

Blanchot se muestra escéptico respecto a la teoría lingüística de Levinas no porque sea «inapropiada o esencialmente negativa», sino más bien porque «no satisfaría el conocimiento absoluto ni permitiría una comunicación transparente». [14] Blanchot nos explica que «estamos expuestos, en virtud de nuestra propia responsabilidad, al enigma de lo no-fenomenico, de lo no-representable, en el interior de la ambigüedad existente entre la huella que hay que descifrar y lo indescifrado...» [Es] «el lenguaje el que rehúye la revelación, la manifestación: es decir, lo que queda de la no-presencia, lo que sigue siendo opaco en lo transparente». [15] Blanchot argu-



Bajo el sol negro. Impresión sobre gelatina de plata virada, 100 x 80 cm.



Bajo el sol negro. Impresión sobre gelatina de plata virada, 100 x 80 cm.



Bajo el sol negro. Impresión sobre gelatina de plata virada, 100 x 80 cm.

mentará que se trata de una «diacronía irreductible»: la «no-coincidencia con el Otro –la imposibilidad de estar juntos simultáneamente–»; una relación de «irregularidad positiva, de extrañeza e interrupción; y, sin embargo, es una sustitución del uno por el otro, una diferencia como no-diferencia». [16]

Levinas nos sugiere una manera de estar en el mundo, de hacer acto de presencia cuestionándonos a nosotros mismos: un reconocimiento del otro, previo a la relación con uno mismo. El ser deviene presencia, es decir, ocupa un lugar en el mundo encontrándose con otro ser humano y asumiendo su responsabilidad para con él. En sus propias palabras:

El sentido de lo humano no se mide por la presencia, ni siquiera por la presencia de uno mismo. El sentido de proximidad sobrepasa los límites de la ontología, de la esencia humana y del mundo. Significa por medio de la trascendencia y de mi-relación-con-Dios, que equivale a cuestionarme a mí mismo. La cara tiene significado al convocar, al convocarme –en toda su desnudez o su miseria, en todo lo que sea precario al cuestionarlo, en todos los

peligros de la mortalidad–; la incierta alternativa entre el Ser y la Nada: una duda que inmediatamente me convoca. [17]

La cara, el encuentro cara a cara, constituye una presentación del otro que rebasa cualquier idea del otro en mí mismo. Como señala Levinas, «exponerme a la vulnerabilidad de la cara es poner en duda mi derecho ontológico a la existencia». [18] Esta es la provocación de De la Torre, una provocación que es esa presentación del otro que rebasa cualquier idea del otro en mí mismo.

[1] Natalia Majluf explora algunos de estos aspectos en su mordaz reseña de la exposición que se presentó, en 1991, en la sede limeña del Banco de Crédito del Perú.

[2] Correspondencia con el autor; 30 de diciembre de 1996.

[3] Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trad. Alphonso Lingis (La Haya: Martinus Nijhoff, 1981).

[4] C. Metz, «Photography and the Fetish», en *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Ed. Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990, p. 158.

[5] Esta inscripción, que dice textualmente «*Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloratu*», pertenece al salmo de Salomón. El cuadro de la Virgen de Loreto data de 1680 aprox. y es obra de un pintor anónimo limeño. Este hermoso cuadro fue presentado en la exposición «*Gloria in Excelsis*», organizada por el Center for Inter-American Relations (The America Society), Nueva York, en 1995.

[6] Véase Joseph Grigley, «Postcards to Sophie Calle», *Parkett 36*, (1993, pp. 89-94).

[7] Hans Belting, *Likeness and Presence*, (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994), p. 224. En el siglo XIII, no mucho después de que se estableciese el culto a la Santa Faz, el frontispicio de un manuscrito que llevaba la imagen recomendaba al lector lo siguiente: «Para familiarizar al lector con la oración, el arte del pintor rinde homenaje al rostro del Redentor.» Belting reproduce la imagen de unas mujeres andinas transportando la pasión de Cristo, y señala que aquellas la consideran como prefijación de su propio sufrimiento, op. cit., p. 220/221.

[8] Metz, op. cit. p. 158.

[9] «Reality and its Shadow», en *The Levinas Reader*, ed. de Sean Hand. (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1989), p. 142.

[10] Levinas, op. cit. p. 135.

[11] *Ibid.*, p. 136.

[12] *Ibid.*, p. 135.

[13] E. Levinas, *Totality and Infinity*, trad. Alphonso Linis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969), p. 28-29.

[14] Maurice Blanchot, «Our Clandestine Companion», en *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen. (Nueva York: State University of New York Press, 1986), p. 47.

[15] *Ibid.*, pp. 49-50.

[16] *Ibid.*, p. 46.

[17] Emmanuel Levinas, *Beyond Intentionality...*

[18] E. Levinas en «Dialogue with Emmanuel Levinas with Richard Kearney», en *Face to Face with Levinas*, op. cit., p. 24.