

LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DEL CAMBIO: RETOS Y PERSPECTIVAS

Coordinadores

Héctor Guillermo Alfaro López

Graciela Leticia Raya Alonso



**ZA4675
F67**

La fotografía en el contexto del cambio : retos y perspectivas / coordinadores Héctor Guillermo Alfaro López, Graciela Leticia Raya Alonso. -- Ciudad de México : UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019.

xii, 434 p. -- (Colección Sistemas bibliotecarios de información y sociedad)

ISBN: 978-607-30-1654-4

1. Análisis de Imágenes. 2. Fotografías como recursos de la información. 3. Fotografía -- Aplicaciones en bibliotecas. I. Alfaro López, Héctor Guillermo, coordinador. II. Raya Alonso, Graciela Leticia, coordinadora. III. ser.

Diseño de portada: *Logiem, Análisis y Soluciones*

Primera edición, 2019

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-1654-4

Publicación dictaminada

Tabla de contenido

Presentación	ix
Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso	

I. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PARA DOCENCIA E INVESTIGACIÓN

Investigación y Docencia en documentación fotográfica

DOCUMENTANDO FOTOGRAFÍA, PERSPECTIVAS Y ENTRECRUCES INTERDISCIPLINARES PARA LA INVESTIGACIÓN	5
---	---

Fernando Aguayo, S. Berenice Valencia y Daniela S. Carreón

UNA MIRADA DIFERENTE: LAS FOTOGRAFÍAS DE CÉSAR PINTO SOBRE LA ESQUISTOSOMIASIS EN LA DÉCADA DE 1940	33
--	----

Ana Cláudia de Araújo Santos y Edvaldo Carvalho Alves

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE.	49
--	----

Antonia Salvador Benítez

Vertientes en el análisis de la fotografía

<i>PHOTOFORENSICS</i> Y EL ANÁLISIS DE IMÁGENES DIGITALES	71
---	----

Elke Köppen

LA FOTOGRAFÍA DIFUSA: ENTRE RECURSO DE INFORMACIÓN Y OBJETO DE POLÉMICA.	87
---	----

Brenda Cabral Vargas

LA IMAGEN EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN PUBLICITARIA: FOTÓGRAFOS Y BANCOS DE IMÁGENES	109
--	-----

Juan Carlos Marcos Recio

II. EL TRABAJO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO: ESTADO ACTUAL, FONDOS, COLECCIONES

El trabajo documental fotográfico: estado actual, fondos, colecciones

EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS ESPAÑOLAS: LA COLECCIÓN DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN	133
---	-----

María Olivera Zaldua

FOTOGRAFÍA DE PRENSA: ANÁLISIS, GESTIÓN Y SISTEMATIZACIÓN A TRAVÉS DEL USO DE HERRAMIENTAS TECNOLÓGICAS	151
---	-----

Luis Rivera Aguilera, Julio Rivera, Guadalupe Ramos y Brenda Campos

COLECCIÓN DE 63 AÑOS EN IMÁGENES CIENTÍFICAS: TESTIMONIO DE LA <i>REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS AGRÍCOLAS</i>	183
--	-----

Dora Ma. Sangerman-Jarquín, Agustín Navarro Bravo y Rita Schwentesius de Rindermann

La fotografía entre el ser, la creación y el tiempo

“SER Y PARECER”: RETRATOS DE LECTORAS Y REPRESENTACIONES DE LA LECTURA	205
--	-----

Graciela Leticia Raya Alonso

LA FOTOGRAFÍA EN LA CREACIÓN Y DEVENIR DE LA IDENTIDAD. EL CASO DE LAS IMÁGENES CRISTERAS Y SU USO ACTUAL	223
---	-----

Sandra Peña Haro

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL TIEMPO Y LA INFORMACIÓN ESCRITA EN EL ARTE	241
--	-----

Celso Martínez Musiño

LAS COLECCIONES FOTOGRÁFICAS DE LA BIBLIOTECA TOMÁS NAVARRO TOMÁS (CCHS-CSIC): PERSPECTIVA Y ESTRATEGIAS PARA SU DIFUSIÓN	267
---	-----

Raquel Ibáñez y Rosa M. Villalón

COLLABORATIVE IMAGES INDEXING: A PORTUGUESE CASE STUDY ON FLICKR.	285
--	-----

Leonor Calvão Borges y Patrícia de Almeida

KAIRÓS O LA FOTOGRAFÍA COMO H(M)ITO	305
---	-----

Héctor Guillermo Alfaro López

III. USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE LA INFORMACIÓN

La fotografía en diferentes contextos

EL FOTOLIBRO EN LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	327
---	-----

Catalina Pérez Meléndez

ALTERNATIVAS DE DIFUSIÓN PARA LA FOTOTECA PEDRO GUERRA. FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN	345
---	-----

Cinthya E. Cruz y Ricardo Pat

LA ARCHIVÍSTICA COMO SOPORTE TEÓRICO METODOLÓGICO FUNDAMENTAL PARA LA GESTIÓN DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO. EL CASO DEL ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO DE LA BUAP	359
---	-----

Carlos Garrido Vargas

LA IMPORTANCIA DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS INDÍGENAS EN LA UNAM EN EL TENOR DE LA PERSPECTIVA BIBLIOTECOLÓGICA. LA APUESTA A UN PROYECTO.	389
--	-----

Jesús Francisco García Pérez, Miguel Gama Ramírez, Ricardo
Paquini Vega, Martín Sandoval Cortés y Cecilia Vilches Malagón

LOS REVERSOS DE LAS FOTOGRAFÍAS COMO FUENTE DE INFORMACIÓN. METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA	417
--	-----

Juan Miguel Sánchez Vigil

Kairós o la fotografía como h(m)ito

HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Para Edilma Naranjo, que la escuchó por primera vez

Día tras día y a lo largo y ancho del planeta, se producen miles y miles de fotografías de todo tipo, incluso de lo más inverosímil. Fotografías de niños, ancianos, mujeres; de la naturaleza; de animales; de acontecimientos familiares; de políticos; de deportistas; de guerras; de los arcanos y excesos de la sexualidad, y hasta de la propia fotografía donde la cual entra en la dimensión metafotográfica: la fotografía del acto fotográfico, la serpiente que se muerde la cola.

Todo es fotografiable o potencialmente ser trasmutado en fotografía. Y esta fiebre universal de producción fotográfica es alimentada por la amplia disponibilidad, para cualquiera, de toda clase de dispositivos fotográficos, de todas las calidades y de todos los precios (a diferencia de todavía no hace mucho tiempo, cuando poseer un artefacto fotográfico

era privilegio de unos pocos). Cualquier individuo puede así convertirse potencialmente en un fotógrafo profesional o, en su defecto y mayoritariamente, en un activo fotógrafo espontáneo. Quién no siente en un momento dado la tentación cuando se está armado con una cámara o sucedáneo de cámara (como un teléfono celular) de creerse fotógrafo y, con ello, sentir que se tiene licencia para acribillar la realidad a diestra y siniestra apretando el disparador del artefacto o arma fotográfica. Lo que da como resultado océanos de fotografías que cubren el mundo. Y la palabra “cubrir” aquí no es hiperbólica: la realidad es cubierta y con ello se da su suplantación por la imagen. La realidad difumina su consistencia propia para asumir la textura de la imagen, de la que la fotografía en particular se convierte en el pistón transfigurador (cubridor-suplantador) de la realidad; de ahí que algunos teóricos, entre ellos Joan Fontcuberta, califiquen a semejante contexto como la era postfotográfica:

De hecho, la era postfotográfica se ha consolidado en la década posterior: con el cambio de milenio se ha producido una segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Todas las facetas de la vida, de las relaciones personales a la economía, de la comunicación a la política, se ha visto sacudidas por completo: el mundo se ha convertido en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización. “Internet y la creación de experiencias virtuales están haciendo del mundo representado un lugar finito e indoloro en el que pronto tendremos la opción de vivir, satisfaciendo nuestras expectativas. Quizá no podamos llamar a esa experiencia vivir, pero ese espacio, ni real ni soñado, está siendo construido día a día con fines políticos, económicos, militares y de evasión. Será una nueva vida de segunda mano, sobre la que conviene ir reflexionando.” No es que ese nuevo mundo vaya a tener un impacto tremendo sobre la

imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra principal de este mundo. (Fontcuberta, 2017: 31)¹

Pero en medio del vendaval de la “furia de las imágenes” en la era posfotográfica en que se producen en cantidades industriales fotos intrascendentes, o de plano inútiles, sigue “apareciendo” una breve fracción de fotografías que, aunque en apariencia no se diferencian del resto de ellas, tienen, parafraseando a Walter Benjamin, “aura”; lo que vine a darles su tonalidad específica y diferencial. Son fotos que por ello se convierten en hitos; de ahí que para caracterizarlos se les califique como fotografías míticas o, más contradictoriamente, “icónicas”. Esa misma aura que las hace especiales ocasiona que sean reproducidas una y otra vez y que circulen por doquier, lo que termina por incrustarlas en el imaginario colectivo.

Quién no ha visto la fotografía “El republicano español” (1936), de Robert Capa, en la cual un miliciano acaba de ser ultimado en pleno combate; o la de Alfred Eisenstaedt “V. J. day” (1945), en la que un marino besa a una enfermera en pleno Times Square de Nueva York, para celebrar el término de la Segunda Guerra Mundial, con la capitulación formal de Japón; o la no menos celeberrima de Robert Dois-

1 Fontcuberta añade: “La profusión de imágenes que sustenta ese capitalismo de las apariencias surge no sólo por las necesidades de los medios de comunicación y del mercado; también por impulso de estamentos oficiales y corporativos, con la ubicuidad de las cámaras de vigilancia y sistemas de reconocimiento facial, dispositivos satelitales y otros artilugios automatizados de captación gráfica. Pero la verdadera novedad estriba en la incorporación a este frenesí del *Homo photographicus*, la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado y que responde a un entorno de proliferación de cámaras de bolsillo baratas, así como de teléfonos móviles provistos de cámara, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste. Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima.” (Fontcuberta, 2017: 31-32).

neau “El beso del Hôtel de Ville” (1950), símbolo del romanticismo en el corazón de París; o esa otra imagen, auténtica encarnación del espíritu de rebeldía libertaria, la del “Che Guevara con boina” (1960), de Alberto Korda.

Digamos que estas fotos forman parte del aún más selecto *top ten* de las fotografías que, más en *sensu stricto*, son las que pueden definirse como míticas. No obstante, hay otras menos conocidas que también se encuentran canonizadas como hitos. Tal es el caso, por seguir con el revolucionario argentino, de la foto “Che” (1963), de René Burri. Ahora bien, el hecho de que varias de esas fotos sean posadas o espontáneas y naturales, así como artísticas o no, eso de ninguna manera altera su condición de míticas.

Todo eso lleva a plantearnos varias cuestiones para tratar de clarificar la significación y la condición en cuánto hitos de tales fotografías: ¿qué es lo que hace que una imagen se convierta en un hito de la fotografía y cuál es su función?, ¿cómo se da la recepción social de este tipo de fotografía? y ¿qué pasa con los protagonistas de estas fotografías míticas? Para dar respuesta a las dos primeras preguntas nos apoyaremos libremente en la reflexión hecha por el filósofo italiano Giacomo Marramao sobre la noción de tiempo de los antiguos griegos, caracterizada con el término *Kairós*. Para responder a la última cuestión, se hará uso de una muy conocida fotografía, infaltable en el *top ten* de fotografía del siglo XX que, en cuanto tal, es un preclaro modelo.

Giacomo Marramao, en su libro *Kairós. Apología del tiempo oportuno* (2008), emprende un periplo reflexivo en torno al *kairós* para encontrar una concepción del tiempo que dé sentido a una época como la nuestra, en la que la dispersión de las múltiples temporalidades ha redundado en que se pierdan los referentes del pasado, para vivir en un presente signado por la prisa desbocada hacia un incier-

to futuro, sin objetivo. Para ello ofrece como alternativa un retorno a esa peculiar concepción del tiempo que sintetizaron los griegos en el término *kairós*: retorno que implica, aparte de su recuperación, la depuración de las adherencias, distorsiones o interpretaciones equívocas de las que ha sido víctima a través de la historia tal concepción de la temporalidad. Así, contra una raquítica concepción actual del *kairós* como el “momento ocasional” o, en el peor de los casos, como el “instante de la fortuna”, Marramao lleva a cabo una labor de minería para extraer la auténtica acepción del término, y con ello hacerlo operativo en el contexto actual. De este modo, se descubre que el fundamento del *kairós*, su razón de ser, es la conjunción de diversas temporalidades, la mezcla oportuna de entidades diversas, como el propio G. Marramao lo explica *in extenso*:

Así, *Kairós* se aleja de la típica recepción moderna del término (“momento instantáneo” u “ocasión”) y pasa a designar, lo mismo que *tempus*, una imagen muy compleja de la temporalidad que nos remite a la calidad del acuerdo y de la mezcla oportuna de elementos distintos, exactamente igual que el tiempo atmosférico. Por otra parte, la misma palabra, en su versión espacial, indica —desde Homero— los lugares, las partes vitales de un organismo en forma entre cuyos componentes reinan el equilibrio y la armonía.

Mi reflexión genealógica concluía con la enunciación de una tesis y la formulación de un augurio: quizá la misma idea del *tempus-kairós*, del tiempo oportuno de la templanza, de la mezcla propicia, del encuentro y la tensión productiva entre energías y potencias distintas, pueda devolver el sentido a nuestro corte evolutivo, y, con éste, a nuestra existencia.

[...] A partir de aquí, quisiera estructurar mis consideraciones introductorias en tres planos que voy a exponer de forma muy resumida y esquemática. En primer lugar, el sentimiento o sentido interno del tiempo. En segundo lugar, el síndrome temporal, vinculado directamente a la “situación espiritual” de nuestro presente: la prisa. En tercer lugar, el aspecto práctico y normativo de la cuestión, es decir, qué puede hacerse. Tal como he visto, la solución que propongo (y que bajo ningún concepto debe interpre-

tarse como una “terapia”) se remonta a una imagen del Kairós no ya como mera Occasio, sino como “tiempo oportuno” en el cual coinciden flecha y blanco, inspiración y obra. Desde mi perspectiva, dicho tiempo es el único punto de intersección posible entre proyecto y realidad existencial o, si se quiere, en un sentido más amplio, es el ángulo potencial de convergencia entre dos dimensiones temporales que hoy aparecen dramáticamente separadas y enfrentadas: el “tiempo de la vida” y el “tiempo del mundo” o, si se prefiere, el “tiempo privado” y el “tiempo público”. (Marramao, 2008: 15-17).

Con claridad meridiana, las palabras citadas nos permiten comprender la riqueza y profundidad que contiene el kairós, que no se recarga sólo del lado del tiempo coagulado y coagulante de la rutina cotidiana, así como tampoco del lado del cataclísmico suceder de la historia, y menos es exclusivo aposento de ese remedo de la eternidad que es el tiempo cósmico.² Es, como subraya Marramao, la conjunción por un breve momento de todos ellos: brevedad surcada por la tensión o, como los griegos asimismo la definían *metaxy*, esto es, la intermediación tensionante entre distintos elementos; en este caso, las diversas temporalidades.

Lo anterior queda sintéticamente expresado en las últimas palabras citadas de Marramao: kairós es la “[...] convergencia entre dos dimensiones temporales que aparecen separadas y enfrentadas, el tiempo de la vida y el tiempo del mundo o el tiempo privado y el tiempo público.” O en otras palabras: la temporalidad de la vida cotidiana y la temporalidad de la historia. Temporalidades que se tienden como un hiato que fractura la vida de las personas, para lo cual asimismo contribuye notablemente la furia de las imágenes que, en su torrencial e intoxicante desmesura, encapsula en un presente sin referentes hacia atrás y obnubi-

2 Temporalidades que en cierto modo podrían paragonarse con aquellas que caracterizó el gran historiador Fernand Braudel como la *longue-durée*, la *midi-durée* y la *cojuncture*.

lado el camino hacia adelante. La realidad estatuida como presente perpetuo, encapsulado y cautivo por la desmesura de imágenes intrascendentes.

Ahora bien, si la sobresaturación fotográfica refuerza y amplía la segmentación, ya de antemano tendencial de la modernidad, de las diversas temporalidades en que discurre la vida de las personas y las sociedades, puede contraponerse a semejante inercia como reducto de resguardo las fotografías míticas. *Similia similibus curantur*. Ante la pérdida de sentido respecto a la realidad que nos rodea y que es sustituida o desaparece bajo un mar de fotos inocuas, desechables, los hitos de la fotografía nos devuelven la legibilidad del mundo, son donadoras de sentido. Y esto lo logran de manera imprevista e inquietante: una fotografía mítica no es producto de un plan preconcebido. Eso lo expresa la fotografía una vez realizada; la cual puede decirse que fue tocada sutilmente, a semejanza del viento paráclito, por la gracia del tiempo oportuno, el cual queda plasmado en ella. Con lo que así se realiza el insólito acontecimiento de que aquello que por su propia naturaleza no puede ser visto, solo sentido, queda materializado en una fotografía. La fugaz invisibilidad de la conjunción de las temporalidades se corporeiza en el breve espacio de una imagen.

Es de acotar que entre los múltiples tipos de imágenes, sean pictóricas o cinematográficas, es la fotografía la más apta para la materialización del tiempo oportuno, por su poder de instantaneidad estática, a diferencia del prolongado tiempo que requiere la elaboración de una pintura o una película. Cuando un fotógrafo, sea profesional o amateur, aprieta el botón de su cámara o celular o cualquier otro artefacto fotográfico, lo que menos puede prever o esperar es haber realizado una fotografía mítica, puesto que simplemente es un acto nimbado por el misterio. Tal vez por esa

imprevisibilidad alada que lleva a un fotógrafo a captar o representar el kairós pudiera paragonarse a él mismo con la representación escultórica que en el mundo antiguo se hacía del tiempo oportuno: un adolescente con alas, que lleva en la mano izquierda una balanza y la pierna izquierda se encuentra flexionada, cuyo pie roza levemente una esfera (previsiblemente la realidad). La pierna derecha se encuentra extendida. Todo el cuerpo está en tensión, las alas están desplegadas, es un fugaz y equilibrado instante en el que se prepara para emprender el vuelo. En el momento en que un fotógrafo es poseído por la gracia del kairós en cierto modo se trasmuta en esa representación escultórica: la balanza se trasfigura en la cámara y en el instante en que aprieta el botón disparador la esfera de la realidad es rozada y la estela del instante oportuno queda cautiva y murmurando dentro del breve marco de la imagen. Al retirar el fotógrafo el dedo del disparador... kairós levanta el vuelo.

En la imagen mítica resultante de ese misterioso y venturoso acto fotográfico, las diversas temporalidades en que se reparte la vida de las personas y las sociedades se conjugan: el tiempo de la vida privada y la vida pública se funden, incluso estas temporalidades quedan envueltas en el aura del tiempo cósmico. La imagen es el escenario de la tensión, metaxý, que conjunta los diversos tiempos, la centrifugación de las temporalidades queda abolida. Los protagonistas de las imágenes sean individuales o colectivos (incluso naturales) son el punto donde las líneas de tensión de las diversas temporalidades inciden, con lo que la imagen los deja fijados en ese tiempo oportuno. La foto exhibe el momento de plenitud, lo que no debe entenderse de manera positiva, o incluso negativa; es simplemente el éxtasis del tiempo transfigurado en representación visual. Con lo que otorga sentido no sólo a lo que está representando en la imagen, sino

también a la realidad de donde fue tomada y, más aún, a la realidad en general. Por lo que una fotografía mítica es una ventana que nos permite ver el sentido que hay más allá del sinsentido reinante en una realidad de fragmentación del tiempo y de ocultamiento por sobresaturación de imágenes desechables. Ahora bien, es de acotar que en tales imágenes no es que haya un letrero que diga aquí está o por aquí paso el kairós para que pueda identificarse fehacientemente su presencia en las fotos, pero sus huellas están allí.

Tal vez esto pueda ser más comprensible por vía analógica: el gran director polaco de cine Krzysztof Kieslowski manifestó que su proyecto cinematográfico consistía en “filmear lo que no se ve”, que para él era el “destino”. Su genio consistió en mostrar a través de la trama, de las acciones de los personajes, cómo se entretajan invisiblemente los hilos del destino. Pero, finalmente, son los espectadores los que “ven eso que no se ve”. Cuando contemplamos la mencionada fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Korda, de inmediato sabemos que es diferente a los otros cientos de fotos de este personaje. Es una imagen que desde la primera mirada nos electriza: presentimos que la vida individual se funde y confunde con la historia. La estrella de la boina y la mirada del Che Guevara nos muestran una senda que se tiende más allá del presente fragmentado y sinsentido. Es una trascendencia donde la heroicidad y el ideal dan sentido a la vida y al mundo. Es, por tanto, en la recepción social de tales imágenes donde el kairós se torna legible y brinda sentido. Pero todo esto nos conduce a incidir en una última cuestión: ¿qué es lo que acontece con aquellos que han sido protagonistas de esos hitos fotográficos? Para dar respuesta se trae en calidad de ejemplo uno de los celeberrimos hitos de la fotografía del siglo XX: la foto tomada por Huynh Cong Út, mejor conocido simplemente como Nick Ut, el 8

de junio de 1972 en una carretera de Vietnam, es la de “la niña quemada por napalm”. El nombre de niña vietnamita, Phan Thi Kim Phúc, es conocido para la historia simplemente como Kim Phúc.

El contexto: la guerra de Vietnam, la más larga del siglo XX, considerando que fue heredada por los franceses, después de su derrota, a los Estados Unidos. Con lo que este pequeño territorio del sudeste asiático se vio primero en el proceso histórico desencadenado por la confrontación entre los dos bloques que conducían la locomotora de la historia, principalmente desde mediados de la centuria pasada, capitalismo y comunismo. El impacto de esta oleada de la historia fue sufrido por el pueblo vietnamita, cuya cotidiana vida agrícola fue sacudida por una guerra signada por ideologías antagónicas. Guerra que conforme avanzaba se tornaba más cruel y absurda, con lo que la realidad cotidiana para sus protagonistas se desdibujaba en el sinsentido del reino de la muerte.

Los hechos: el 8 de junio de 1972 es bombardeada la aldea de Trang Bang por la aviación estadounidense con napalm, zona donde supuestamente había integrantes del Viet Cong. El napalm se esparce incinerando todo a su paso; la aldea arde y un grupo de niños huye por la carretera, donde se encuentran algunos soldados y fotógrafos como testigos del bombardeo. Entre los menores, una niña (de nueve años) corre desnuda. Su ropa ha sido consumida por el fuego del napalm y su espalda y brazo izquierdo están quemados. La niña grita “¡quema! ¡quema!...” Dos fotógrafos vietnamitas, Nick Ut y su compañero Hoang van Danh, captan fotográficamente la escena con una mínima fracción de tiempo y ángulos diferentes. La niña cae desmayada. Nick Ut, después de tomar la foto, la llevó al hospital, donde le dijeron que no había nada que hacer. Pero mostró su gafete

de prensa estadounidense para que los médicos la atendieran y no la olvidaran.

Antes de continuar con la explicación de cómo la famosa fotografía afectó la vida de Kim Phúc consideremos el momento en que fue tomada la foto. Como se mencionó, dos fotógrafos captaron fotográficamente casi la misma escena hasta podría decirse, siguiendo las teorías de algunos fotógrafos, que ambos instintivamente supieron aprovechar el “momento oportuno” para apretar el botón de la cámara. Tal teoría, es de señalar, entiende el momento oportuno como una especie de intuición con la que el fotógrafo se guía para saber en qué instante puede lograr una buena fotografía. Lo que da lugar a eso, una buena foto e, incluso, una memorable fotografía, aunque no necesariamente significa una foto mítica. Los dos fotógrafos hicieron gala de intuición para aprovechar ese instante, pero sólo una de las dos fotos es un hito y la otra únicamente una excelente foto.

A una se le otorgó el premio Pulitzer el año siguiente; la otra ha quedado en el olvido (sólo es recordada cuando se la coteja con la foto mítica). Aquí puede decirse que Nick Ut fue poseído, tocado por el auténtico tiempo oportuno para captar en su fotografía la metaxý de las diversas temporalidades. Tensión del tiempo de la vida privada y del tiempo de la historia que incide en el cuerpo infantil, desnudo y quemado de Kim Phúc. Y kairós levanta el vuelo en el momento que la niña cae desmayada, como si la hubiera estado sosteniendo hasta ser transfigurada en fotografía por Nick Út.

De regreso en Saigón, Nick Út reveló el rollo y temiendo que la foto fuera rechazada por la desnudez de la niña fue apoyado por el editor de fotos de la agencia Horst Faas, quien captó inmediatamente el poder de la imagen y ganó el que se publicara. La fotografía se difundió internacional-

mente, causando un profundo impacto que conmocionó a las conciencias, al grado que se ha dicho que contribuyó al término de la guerra. La guerra de Vietnam, que hasta ese momento había sido la más fotografiada, y de la que se conservan en miles de fotos en los archivos, bastó con la fotografía de Nick Út para que semejante conflicto fuera identificable. Y una guerra que había acabado por hundirse en el absurdo, que es la faz grotesca del sinsentido, adquirió de golpe con esa fotografía un rostro a través del cual tal guerra adquiriría un sentido: el del horror que mora en el corazón de las tinieblas de los seres humanos, el de un imperio que ponía en evidencia su maquinaria de conquista y destrucción, incluso, hasta contra sí mismo. Y que se convirtió en un alegato contra todas las guerras en las que son sacrificadas vidas inocentes y la inocencia misma. Así, la foto de Kim Phúc quemada con napalm en su condición de visualización del kairós ha sobrevivido a la fugacidad y fragmentación de los tiempos para incrustarse, radicarse perennemente en el imaginario y la memoria de los hombres y las sociedades que han contemplado esa imagen. De lo cual son un testimonio de ello las palabras del crítico cultural estadounidense Morris Berman:

Quizá algunos recuerden la famosa fotografía de una niña vietnamita de nueve años, que con posterioridad fue identificada como Kim Phúc, que corría desnuda por una carretera en Vietnam, con el cuerpo severamente quemado por un ataque de napalm. Creo que la vi por primera vez en televisión, o en la revista *Life*, no lo recuerdo con exactitud. Es una imagen que jamás he podido sacar de mi mente, y que fue lo que cambió la opinión de muchos americanos respecto a la guerra en el sureste de Asia. ¿Así es como defendemos a los Estados Unidos? Esta carnicería nos protegía... ¿de qué exactamente? La verdadera cuestión, desde luego, como llegamos a una situación donde arrojábamos gasolina gelatinosa sobre niños y podíamos pensar que era una cuestión sensata (incluso justa). ¿Cómo podía estar bien hacer algo así, incluso

para las retorcidas mentes de Lyndon Johnson, Robert McNamara y Richard Nixon (¿quien sugirió que la fotografía podía estar adulterada!). (Berman, 2105: 36).

Entre las palabras de Morris Berman puede espigarse el asombro que le causa que en la fotografía grave algo in-nominado que hace que “jamás la haya podido sacar de su mente.” La fotografía grávida de kairós se hunde en la conciencia de quien la contempla y le hace sentir que está en presencia de algo inquietante, que está más allá del cuadrante de la soledad en que transita su existencia inmediata. Es como si a través de semejante foto la opacidad del mundo se abriera para observar su claridad. De esta forma una fotografía que es la metaxý de los tiempos al hacer legible la realidad, por sobre la pantalla ocultadora del océano de fotografías de la guerra de Vietnam, le otorga sentido. Pero en el caso de la protagonista, la niña vietnamita, en ese instante de representación visual del kairós: la imagen la saca del anonimato y, más aún, de la muerte a cambio de embalsamarla en el corazón del éxtasis de los tiempos; sin embargo, también le ofrece la vía de su liberación. La vida de Kim Phúc se transfigurará en imagen fotográfica (transubstanciación inversa a la de Dorian Grey).

Después de sanar sus quemaduras conoce la foto y sufrirá gradualmente la succión que ella hace de su vida real. Lo que, por otra parte, le irá gradualmente haciendo tomar conciencia del alcance y poder de esa imagen, como lo expresa en una entrevista, cuando tenía ya 49 años: “Quería escapar de esa imagen. Fui quemada por el napalm; fui víctima de una guerra... pero crecí y me volví otro tipo de víctima” (Mason, 2012).

La foto crecía, se expandía por el mundo, era donadora de sentido, pero también esto la hacía vulnerable a la manipulación ideológica, ante lo cual también era víctima

Kim Phúc. Los dirigentes del nuevo régimen comunista de Vietnam, sin captar lo innominado de la imagen pero comprendiendo el valor de su aspecto superficial y el poder propagandístico que puede dar, tienden otra prisión sobre “la niña del Napalm”:

[...] se vio obligada a dejar la escuela y volver a su provincia de origen, donde se le hacía participar en encuentros con periodistas extranjeros. Las visitas eran vigiladas y controladas. Se le indicaba que debía declarar. Sonreía e interpretaba su papel pero el descontento comenzaba a consumirla. (Mason, 2012).

Visitando una biblioteca encontró una Biblia, y a partir de ella creyó que había un plan para su vida. Puede decirse que ese plan se lo ofrecía en el fondo la foto: con ayuda de un periodista extranjero pudo viajar a Alemania Occidental (1982) para recibir atención médica. Y el primer ministro de Vietnam, conmovido por su historia, la envió a estudiar a Cuba, donde conoció a un estudiante vietnamita con quien se casó (1992). De regreso a Cuba de su luna de miel en Moscú, durante una escala en Canadá, huyen para radicarse en este país.

A la postre, la prensa encontró a Phúc, viviendo en Toronto. La mujer decidió que debía tomar el control de su propia historia. En 1999 se publicó un libro y se lanzó un documental, tal como ella quería que se hicieran. Se le pidió ser embajadora de la Buena Voluntad de la ONU para ayudar a las víctimas de la guerra. (Mason, 2012).

La larga gesta de Kim Phúc de distanciarse, de negar, de huir a toda costa de la foto, concluyó cuando se reconcilió con ella. Oscuramente comprendió que nunca había salido de ella. Y aunque parecía que por momentos su vida al seguir en la temporalidad escindida de la vida cotidiana se extinguía, mientras kairós hacia que la imagen fuera más

poderosa, en el fondo desde que quedó fijada en la imagen toda su existencia ha de estar adherida a la fotografía, porque ella le brindaba en realidad una vida propia y diferente. Posiblemente en esa reconciliación intuyó que por una misteriosa coincidencia de circunstancias su existencia (en ese momento inaugural de su vida) fue tocada por algo que ocurre con relativa frecuencia, como es el *metaxý* de las temporalidades puesto que sólo se siente pero no es visto y que por lo mismo suele pasar sin que las personas se hayan percatado de ello, y con ello recibió la gracia de ser el centro de una imagen en el instante en que *kairós* roza sutilmente con su pie izquierdo la esfera de una realidad incendiada por la guerra y el napalm.

Esa profunda intuición signada por la reconciliación es la que le pudo hacer decir: “La mayoría de la gente conoce mi foto pero hay muy pocas que conocen mi vida. Estoy muy agradecida de... poder aceptar esta imagen como un regalo poderoso. Es mi elección. Así puedo trabajar con esto por la paz.” (Mason, 2012).

De esta forma quedó de manifiesto cómo una foto mítica tiene la capacidad de transfigurar una vida y cómo a través de ella se puede hacer un viaje desde la escisión de los tiempos hasta la liberación en la templanza, la serenidad, el encuentro con uno mismo que brinda la unidad de las temporalidades, como lo asumió Kim Phúc: “Después de cuatro décadas, Phúc, que tiene ahora cuatro hijos puede finalmente mirar la foto en que corre desnuda y entiende por qué sigue siendo tan poderosa. La salvo, la puso a prueba finalmente la liberó.” (Mason, 2012).

Cómo ha podido comprenderse a lo largo de esta reflexión, las fotografías que han pasado a ser consideradas como hitos debido a que se constituyeron en portadoras del *kairós* otorgan sentido tanto a sus protagonistas

como a las personas y sociedades que las contemplan, que las hacen suyas (a diferencia de ese océano de fotos que día a día ahogan al mundo, en las que sus protagonistas ahondan su vivir en la escisión de las temporalidades; por ejemplo, las fotos que se suben a la red bajo el tejido de una narrativa que se construyen los individuos para ser vistos por los demás, pero que en fondo es una extrema expresión de la alienación personal y la escisión de las temporalidades que habitan).

Por último, un detalle a resaltar, de cómo el kairós al ser trasmutado en visualidad en una fotografía conjuga también en la metaxý las imágenes que a lo largo de los tiempos se han producido y que nos refieren a las pasiones y sentimientos universales de los seres humanos como son las del terror, la angustia y el miedo cósmicos. El impacto visual de la foto de Kim Phúc se centra de inmediato en la niña desnuda quemada con napalm, vórtice expansivo que acaba cubriendo y dominando todo el espacio de la imagen. Con lo que la figura del niño que se ve en primer plano a la izquierda, hermano de Kim Phúc, pareciera sólo cumplir con el registro de ser eco del dolor y el terror de la niña desnuda. Pero su gesto, que muestra el horror de lo que acaba de vivir, nos remite por sobre ese momento concreto de la guerra a una imagen que es el emblema intemporal de esa clase de sentimientos.

En la pintura *El grito* de Edvard Munch, la figura protagonista es la encarnación del horror, posiblemente ante el mal con que los seres humanos hemos propiciado el dolor del mundo. Ese horror y terror están impresos en el rostro del niño, que también es el dolor de su pueblo masacrado. De ahí que sea el contrapunto a la figura de su hermana. Tensión, metaxý, de las temporalidades, con que el kairós se reveló como imagen, para otorgarnos la dádiva del sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berman, M. (2015). *Convertir la paja en oro*. México: Sexto Piso.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Koetzle, H. M. (2011). *50 fotografías míticas. Su historia al descubierto*. China: Taschen Benedik.
- Marramao, G. (2008). *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Gedisa.
- Mason, M. (2012). Famosa foto de niña quemada por napalm en Vietnam cumple 40 años. Associated Press, Yahoo Noticias, 4 de junio [en línea], <https://es-us.noticias.yahoo.com/famosa-foto-ni-quemada-por-napalm-en-vietnam-132156296.html>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- Stepan, P. (Ed.) (2008). *Iconos de la fotografía del siglo XX*. Barcelona: Electa.

La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Carlos Ceballos Sosa e Israel Chávez Reséndiz; revisión especializada, formación editorial y revisión de pruebas, Logiem. Análisis y Soluciones S. de RL. de CV. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. Fue impreso en papel cultural de 90 gr. en los talleres de Litográfica Ingramex, Centeno 162, Colonia Granjas Esmeralda, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Se terminó de imprimir en mayo de 2019.