



Revista Panamericana de Comunicación

ISSN: 2683-2208

yepes@ucm.es

Universidad Panamericana, Campus

Ciudad de México

México

Alfaro López, Héctor Guillermo

El acto fotográfico como acto moral

Revista Panamericana de Comunicación, vol. 1, núm. 2, enero-junio, 2020, pp. 62-67

Universidad Panamericana, Campus Ciudad de México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664970407008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



El acto fotográfico como acto moral

The photographic act as a moral act

Dr. Héctor Guillermo Alfaro López
Universidad Nacional Autónoma de México
logos_y_cosmos@yahoo.com.mx

Recibido: 27 de marzo de 2020.

Aceptado: 10 de abril de 2020.

Received: Mars 27th 2020.

Accepted: April 10th 2020.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2316>

Cómo citar: Alfaro López, H. G. . . (2020). El acto fotográfico como acto moral. *RPC*, (1), 62–67. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2316>

Revista Panamericana de Comunicación, Año 2, N. 1, enero-junio 2020, pp. 62-67.

RESUMEN

Por medio de la novela *La gota de oro* del escritor francés Michel Tournier, se busca ilustrar la relación entre fotografía y moral poniendo en evidencia que son relaciones ambivalentes. Para especificar el carácter de tales relaciones se estatuyeron los conceptos: acto fotográfico y acto moral. Las relaciones entre estos dos tipos de actos pueden tener un carácter negativo en el que el fotógrafo, a partir de requerimientos económicos, hace un uso no moral del acto fotográfico, por lo que, para establecer el acto fotográfico como un acto moral, se recurre a la propuesta de la filósofa Adela Cortina que fundamenta una ética mínima (filosofía práctica) la cual, apoyada en la ética kantiana, especifica que, ante la destrucción de una ética general, la alternativa es una

ética de mínimos, esto es, aquélla que señala una moral para situaciones concretas y fundada en el autorrespeto y en el reconocimiento humano del otro, a partir de considerarlo no como un medio sino como una finalidad en sí misma. Con lo que así queda establecido el acto fotográfico como un acto moral, es decir, como reconocimiento de lo humano y del mundo como ámbito humanizado.

Palabras-clave: *Acto fotográfico, Acto moral, Ética kantiana*

ABSTRACT

This paper uses Michel Tournier's novel, Golden Droplet, to illustrate the ambivalent relationship between photography and morals. The relationship between the photographic and the moral acts can have a negative character, in which the photographer -normally owing to economic reasons- makes non-moral use of the photographic act. To establish the photographic act as a moral act, this paper seeks support in the thinking of philosopher Adela Cortina, who puts forth a minimal ethics (ética mínima) or practical philosophy which, based on Kantian ethics, suggests that the collapse of general

ethics can lead to its replacement by an ethics that recommends moral practices for specific situations. Moreover, such ethics is based on self-respect and the recognition of others not just as means, but as ends in themselves.

Key words: *Photographic act, moral act, Kantian ethics*

En *La gota de oro*, novela facturada por el excelente escritor francés Michel Tournier, se cuenta la historia del joven bereber Idriss, que, estando en su comunidad del desierto fue retratado por una turista francesa, la cual ante el pedido del joven de que le dé la fotografía le dice que se la enviará desde París, lo cual nunca sucede.[1] Por la tradición anti-icónica de ese pueblo se le hace creer a Idriss que, con la fotografía que le fue tomada, se ha perdido su alma, es decir, que en esa fotografía ha quedado capturada su alma.[2] Y vagará por ésta tierra (los desiertos) como un espectro. Para recuperar su alma se encamina a París para encontrar a la turista y su fotografía. Pero lo que encuentra en París es el reino de la imagen que lo envuelve y devora. Acaba por perderse anegado en ese océano de imágenes.[3] Trabaja en la capital francesa como tantos inmigrantes musulmanes, haciendo los trabajos más humildes. Pero encuentra a un sabio musulmán que le enseña a enfrentarse a las imágenes a partir de conocerlas desde la ancestral y venerable práctica de la caligrafía musulmana, para ya no estar cautivo de ellas.[4] No recupera su propia fotografía pero se recupera a sí mismo. En esta hermosa novela de Michel Tournier, más allá de su logrado eskorzo estético, a semejanza de

un poliedro, nos muestra múltiples aspectos del universo de las imágenes y, entre ellos, de manera particular puede espigarse el de la fotografía, incluyendo una problemática añadida como lo es propiamente la moral. Fotografía y moral, una peculiar relación entre dos ámbitos con fronteras mutuas aparentemente difusas.

La gota de oro será el *leit motiv* que nos guiará en torno a la cuestión de las imágenes y en particular al problema de las relaciones entre fotografía y moral. Vayamos paso a paso: en primera instancia, la novela muestra la contraposición entre dos realidades: una aislada aún no mancillada por la presencia omnipresente de las imágenes; la otra, interconectada con el mundo y en permanente flujo de imágenes, donde éstas expresan su predominio desde las dimensiones profundas de la psique individual y colectiva, lo que, naturalmente, conlleva dos visiones y concepciones diferenciadas de la vida y el mundo. En la realidad de Idriss la tradición ritma el discurrir de los días, mientras que en París el movimiento y el cambio son el cauce desbocado que arrastra a esa realidad. En una realidad como es la de las sociedades modernas actuales la imagen ocupa un lugar central al grado de que, paulatinamente, se pone a la par y hasta llega a superar a la palabra escri-

ta como instancia de construcción y articulación social. Esto, por otra parte, acarrea consecuencias profundas: al instalarse las imágenes como factor fundamental y fundante de la comunicación y de la configuración social, las relaciones, la conducta y la mentalidad de los individuos acaba por estar permeada por la textura de las imágenes. Con lo que la realidad misma, según algunos teóricos extremos, termina por ser suplantada la imagen; por lo que las imágenes se constituyen en una especie de pantalla que no permite ver realmente la realidad. Pero digamos, menos apocalípticamente, que la realidad se entreteje con las imágenes, más que suplantarla. Lo que tiene profundas consecuencias para la moral. Ésta es la realidad en la que Idriss se hundió en París. Mientras que en su realidad de origen la visión permanente que se tiene es la de los dibujos que el viento plasma en la arena de las dunas. Sociedad estática que se desenvuelve a partir de la imbricación de valores religiosos y éticos heredados y solidificados por la tradición, lo que le da continuidad y resistencia ante las inclemencias desérticas. Pero, sobre todo esos valores, les brindan una sólida identidad comunitaria a los individuos, les da sentido de estabilidad y pertenencia. Y esto es lo que ha perdido Idriss cuando le tomaron una fotografía. Imagen: escaparate de identidades perdidas.

Dentro del universo de la Imagen, la imagen fotográfica significó un punto de inflexión en su multimilenaria historia. Desde las imágenes prehistóricas pintadas en el fondo de las cavernas hasta la variedad de imágenes creadas hacia mediados XIX, fueron imágenes producidas a partir de la inventiva y técnica humanas. En algunos casos esas imágenes parecían reproducir con precisión la realidad inmediata pero terminaba por imponerse la creatividad, visión personal del creador de la imagen. Pues bien, con la fotografía surge algo totalmente nuevo. Un instrumento mecánico que podía reproducir con extrema fidelidad la realidad lo cambió todo. El sueño largamente alimentado de congelar un momento del tiempo y el espacio en un breve fragmento de imagen al fin había alcanzado su realización con el artificio mecánico de la cámara fotográfica. Pronto estuvo al alcance de las masas el aparato fotográfico y de inmediato proliferó un torrente incontenible, desbordado de fotografías. Se podía fotografiar

cualquier aspecto y perennizar cualquier momento significativo o no. Al poblar la realidad de fotografías la visión del mundo y del propio hombre cambió. Y, más aún, el propio universo de la imagen cambió radicalmente. Las imágenes tradicionales se vieron impactadas y reconstituidas. Pero, sobre todo, se abrió la vía que conduce a las imágenes en movimiento. La fotografía, imagen fija, engendra el movimiento de la imagen. La representación de la realidad al fin alcanzaba a ser plenamente fidedigna con la imagen en movimiento, que reproduce el movimiento real. Y con ello las imágenes circulan por todos los resquicios de la realidad y, al entretejerse con ella, la modulan. Ahora bien, semejante expansión de la imagen es correlato de otros procesos que inciden y coinciden, más acotadamente, con la gestación y eclosión del fenómeno fotográfico: el momento en que se consuma la desintegración del sistema moral global que regía y cohesionaba a las sociedades modernas. Con la pulverización de una moral global se propicia la atomización y sectorización de la moral.

El marco que cohesionaba y articula la conducta de la sociedad al fragmentarse da lugar a una centrifugación que de lo que puede considerarse moral de situaciones momentáneas, esbozos que responden adaptativamente a la particularidad de los casos para luego ser superada por otra ocasional propuesta moral. En semejante contexto, la expansión de la imagen encuentra terreno propicio para desatar su pulsión visual sin barreras ni contención moral que la limiten o de una moral pragmática que hace uso de ella. Al no haber concatenación global de la moral, la fotografía, de manera particular, puede capturar sin cortapisas lo que sea de la realidad. Lo que, incluso, llega a parecer como el derecho normal propio de la naturaleza de la fotografía representar la realidad en su integridad, lo que significa capturar en imagen hasta lo más escabroso y oscuro de la condición humana, sean su accionar o sus resultados y productos. Lo que a nivel concreto puede significar la falta de respeto por las víctimas o de su intimidad vulnerando así su humanidad e identidad. Al no haber una moral global sancionada por la colectividad en su conjunto, puede justificarse con una moral ocasional esa intromisión fotográfica, encontrando con ello justificación como es, por ejemplo, la justificación del derecho a informar o testimoniar.

En el momento que la turista francesa lleva a cabo un acto de intrusión al retratar a Idriss, de manera inconsciente transgrede el orden moral que rige en la sociedad bereber. No está respaldado tal acto por una moral que le ponga contención y encuentra su propia justificación en la pulsión visual de testimoniar en imágenes lo que sea. Para un pueblo que siente un temor reverencial ante la imagen, el que uno de sus miembros sea fotografiado significa una trasgresión de un orden canónico y religioso que da sustento moral y de identidad a sus integrantes. De ahí el que la presencia corpórea de Idriss quede representada en una imagen fotográfica no sea un acto inocente, sino todo lo contrario, una violencia visual que lo ha despojado de lo que es, de quien es en cuanto miembro de una comunidad. Pérdida de identidad que, en este caso (a contramarcha de las sociedades modernas), significa pérdida de su ser como parte del grupo. Aquí la imagen no actúa como factor individualizador de una sociedad en la que, al no tener presencia activa y extensiva la imagen, se comprende a sí misma como entidad indiferenciada y unificada. Esta situación que describe la novela nos pone en el caso límite entre las relaciones que se presentan entre fotografía y moral. Relaciones que, por lo ya explicado, están signadas por la ambivalencia. Más entre los múltiples aspectos de ambivalencia que ofrece tal relación, hay una que tiene mayor actualidad y de la que se adelantó líneas atrás algunos detalles como es fotografiar a las víctimas de alguna violencia o la intimidad de las personas. Lo que nos ubica en cuestión de la moral del fotógrafo y, por extensión, del acto *en sí* fotográfico como acto moral. Tanto la moral del fotógrafo así como el acto moral fotográfico, no son lo mismo, ni necesariamente uno la continuidad del otro, aunque por supuesto puede haber una estrecha relación. Pongamos el ejemplo ilustrativo de un fotógrafo profesional que, incluso, trabaja para una agencia noticiosa; variantes: puede ser una persona de sólidos valores morales, pero por cumplir con las exigencias de la agencia lleva a cabo la violencia visual por mediación del acto fotográfico retratando lo más sórdido y revictimizando a las víctimas. En su variante, puede ser un fotógrafo respetuoso con aquellos que fotografía y personalmente puede ser un hombre de cuestionables valores mora-

les personales. Las otras variantes son las que ofrecen relación de simetría: falta de moral uno y otro; y, la relación ideal, asunción de valores morales en ambos polos por lo que la cuestión que plantea ésta última variante es ¿cómo es factible que se pueda lograr una relación de simetría de manera positiva entre la moral del fotógrafo y el acto fotográfico? Y esto considerando que, sobre el fotógrafo profesional, se ejerce la presión mercantil laboral y, en no pocos casos, de ambición pecuniaria personal. Y, más aún, cuando el contexto nos ofrece los escombros de una moral general. escombros de donde brota una moral pragmática orientada por una racionalidad instrumental acorde con un sistema mercantil que sólo considera a los individuos como medios para obtener beneficios de orden económico en la mayoría de los casos.

La filósofa hispana Adela Cortina nos ofrece una alternativa para encontrar una vía para encauzar de manera positiva una relación moral entre el fotógrafo y el acto fotográfico. La parte sustancial de la obra de Adela Cortina se fundamenta sobre la reflexión ética y, dentro de ella, es de considerar lo que caracteriza como *Ética mínima*.^[5] Esta propuesta ética pretende mostrar que se puede establecer una ética que estudie y conceptualice aspectos más acotados de la moral que, por lo mismo, sería una moral de lo mínimo abocada a la asunción personal de la responsabilidad para comportarse consigo mismo. Y esto se corresponde con la convicción coherente de lo que es ser hombre. Y para apuntalar esta moral mínima Adela Cortina recurre a la benemérita ética kantiana, que explícita que se debe considerar la existencia del individuo como fin en sí mismo; lo que redundará en la autoestima y, en cuanto tal, es el principio subjetivo de las acciones humanas. Este reconocimiento del propio valor, como fin en sí mismo, conlleva, aparte de esa manera de comportarse con uno mismo, considera al otro en cuanto hombre no como un medio sino una finalidad en sí mismo: al comprenderse el hombre a sí mismo, y al otro en cuanto a su mutua humanidad, se valorizan en tanto lo que tienen de dignidad, no precio. La humanidad de su interacción fundada en una moral mínima. Esto a contramarcha de la razón instrumental (estratégica) que rebaja a los hombres a medios en manos de los hombres, la cual socaba

el autorespeto y cosifica a los individuos pulverizando el sustrato humano de la moral.

Es de añadir a ésta propuesta de ética mínima (moral individualizada que responde a la asunción del reconocimiento del propio valor como fin en sí y que también tiene antecedente en la ética de Ernst Tugendhat de la *autoafirmación evaluadora*), que enuncia Adela Cortina, que ha de contar con la previa condición de la *toma de conciencia de su necesidad*; esto es, de que la persona tome conciencia de que en su vida y en su hacer, y ello incluye la actividad profesional, es necesaria una sustentación moral que le brinde el reconocimiento de su propio valor en cuanto humano. Al fundar el acto fotográfico en una moral mínima de semejante índole, puede orientarse hacia una relación moral positiva entre el fotógrafo y el objeto fotografiado. Si el fotógrafo toma conciencia de la necesidad de que en su vida y conducta se puede asumir la responsabilidad para comportarse consigo y en el valor humano de su persona, con lo que a la vez esa autoestima la proyecta en el otro reconociéndolo no como un medio sino como una finalidad en cuanto humano: aceptación de la humanidad de ambos. Ahora bien, esta asunción de una moral mínima que sustenta y orienta la vida propia del fotógrafo, a su vez, deberá repercutir en los actos fotográficos que lleva a cabo. Lo cual entraña que el otro, aquel o aquello que fotografía no es un medio sino una finalidad en sí mismo. Volviendo al caso de Idriss, la francesa que lo fotografía hace de él un medio para obtener una fotografía de un aborigen en el desierto. Idriss ha sido cosificado soslayando así su dimensión humana. Pero el caso es que también la propia fotógrafa, con ese acto fotográfico inconsciente alienador, ha desvalorizado su propio reconocimiento, se autocosifica. Ella también es un medio para llevar a cabo la finalidad de producir sólo una fotografía. Ambos, la fotógrafa e Idriss, se encuentran inmersos durante el acto fotográfico en una moral fundada en la razón instrumental donde no tiene cabida el reconocimiento de la propia humanidad ni la del otro. Por el contrario, desde la fundamentación de una moral mínima. La fotógrafa francesa, si hubiera tenido el mínimo de conocimiento sobre las costumbres del pueblo de Idriss, no hubiera incurrido en una actitud tan ligera al fotografiar al joven bereber. Lo que por otra parte

nos dice que, aunque toda la realidad es potencialmente fotografiable, hay límites para el acto fotográfico que impone la moral. Y que, incluso, lo que es fotografiable debe preservar su dignidad. El artilugio mecánico de la cámara no es neutro en la medida que hay detrás una persona manipulándola, un fotógrafo. El acto fotográfico, concebido como acto moral, queda expresado en la imagen fotográfica en la cual queda representada la humanidad, dignidad, del objeto o persona retratados, muy diferente a una fotografía donde se busca que exprese de manera sensacionalista lo más turbio y degradante de la condición humana. Sin llegar a este extremo, la turista francesa simplemente cosificó a Idriss.

Por su parte, Idriss buscando su imagen, alma, perdida en París, tendrá que emprender una odisea a través de las profundidades del reino de la imagen, lo que le permitió comprender los poderes de las imágenes y, con ello, neutralizó ese poder que le había quitado su alma. No recuperó su propia fotografía pero sí recuperó su autoestima y asimismo su dignidad. De esta manera la persona fotografiada se rebelaba proclamando su humanidad.[6] \

[1] “Había dos personas a bordo, un hombre al volante y una mujer a su lado, de la que lo primero que vio Idriss fue su cabellera rubia y las gruesas gafas negras. El coche se detuvo. La mujer se quitó las gafas y se apéo. Sus cabellos flotaban como una capa descolorida sobre sus hombros. Llevaba una camiseta caqui muy escotada y unos pantaloncitos escandalosamente cortos. Idriss advirtió también sus zapatillas de baile doradas y pensó que no podría ir muy lejos con todo aquello por el pedregal circundante. Ella esgrimía una máquina de fotos.

—¡Eh, chaval! No te muevas mucho que te voy a sacar una foto.

—Por lo menos podrías pedirle su opinión —refunfuñó el hombre—. Hay gente a los que no les gusta eso. (...)

Había cargado y disparado varias veces, y otra más enfocaba hacia Idriss y sus ovejas. Ella le miraba sonriendo, y ya sin la máquina de fotografiar parecía hacerlo normalmente.

—Dame la foto.

Eran las primeras palabras que pronunciaba Idriss. (...) La mujer había vuelto a colocar la máquina en el coche. Saco un mapa de una bolsa de plástico y se acercó a Idriss.

—Imposible, chico. Hay que dar a revelar la película y sacar copias. Ya te mandaremos tu foto. Mira. Estamos aquí, ya ves: Tabelbala. La mancha verde es tu oasis. Mañana, Béni Abbès. Luego Béchar. Después Orán. Y ahí el ferry. Veinticinco horas por el mar. Marsella. Ochocientos kilómetros de autopista. París. Y de ahí, te mandamos la foto. ¿Cómo te llamas?”

Tournier, Michel, *La gota de oro*. Madrid: Alfaguara, 1988, pp. 18-19.

[2] “Cuando desapareció el Land Rover, levantando una nube de polvo, Idriss ya no era exactamente la misma persona. No había en todo Tabelbala más que una sola fotografía. Primero porque los pobladores de los oasis son demasiado pobres para preocuparse por la fotografía. Y después porque estos bereberes musulmanes tienen miedo de la imagen. Les prestan un poder maléfico; piensan que, en cierto modo, materializa el mal de ojo.” *Ibíd.*, pp.19-20.

[3] “Los franceses siempre tienen que explicarlo todo. Pero yo no entiendo nada de sus explicaciones. Un día, una francesa rubia pasó por mi tierra. Ella me hizo una foto. Me dijo: «Te mandaré tu foto». Nunca he recibido nada. Y entonces, ahora estoy en París para trabajar. Y veo fotos por todas partes. También fotos de África, del Sahara, del desierto, de los oasis. Y no reconozco nada. Me dicen: «Eso es tu país, ése eres tú». ¿Yo? ¿Eso? ¡No reconozco nada!” *Ibíd.*, p. 155.

[4] “En verdad, la imagen es el opio de Occidente. El signo es espíritu, la imagen es materia. La caligrafía es el álgebra del alma, trazada por el órgano más espiritualizado del cuerpo, su mano derecha. Es la celebración de lo invisible a través de lo visible. El arabesco testimonia la presencia del desierto en la mezquita. Mediante él, el infinito se despliega en lo finito. Pues el desierto es el espacio puro, liberado de las vicisitudes del tiempo. Es Dios sin el hombre. El calígrafo, que en la soledad de su celda toma posesión del desierto poblándolo de signos, escapa a la miseria del pasado, a la angustia del porvenir y a la tiranía de los demás. Dialoga a solas con Dios, en un clima de eternidad.

Tarde tras tarde, Idriss se encaminaba así hacia su curación, escuchando las lecciones del maestro Abd Al Ghafari, regenerando así sus manos, envilecidas por los toscos trabajos de la jornada.” *Ibíd.*, p. 241-242.

[5] Cortina, Adela, *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*. Madrid: Tecnos, 2015.

[6] “Bailando allí mismo con su perforadora, no vio cómo el cristal de escaparate de Cristobal & Co se rajaba de arriba abajo. No oyó el ulular de la sirena de alarma desencadenada por los sensores sísmicos. Ding, ding, ding. Idriss sigue bailando siempre con una fantasmagoría de libélulas en la cabeza, de joyas y saltamontes agitados por la forzada y frenética trepidación. Un coche de policía bloquea la calle de Castiglione. Otro se coloca de través en la calle de la Paix. Unos policías con cascos y provistos de chalecos antibalas surgen de ellos y corren hacia el escaparate estrellado de estrías que continúa rugiendo como un animal herido. Sordo y ciego, Idriss sigue bailando ante la gota de oro con su amazona neumática.” *Ibíd.*, p. 263.

REFERENCIAS

- » Benjamin, W. (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos
- » Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili
- » Cortina, A. (2015), *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*. Madrid: Tecnos
- » Dubois, P. (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora
- » Kossoy, B. (2014), *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Catedra
- » Rouillé, A. (2017) *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder
- » Sontag, S. (2006), *Sobre la fotografía*. México: Santillana
- » Tournier, Michel, *La gota de oro*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- » Williams, Bernard, *Introducción a la ética*. Madrid: Cátedra, 1998.