

LAS FOTOGRAFÍAS Y EL PASADO

JORGE MÍNGUEZ

Desde su invención, la fotografía ha tenido un uso generalizado como soporte material de los recuerdos personales, que son aquellos en los que revivimos nuestras experiencias. Esos recuerdos tienen a menudo un importante componente visual. Recordamos o creemos recordar las caras que tenían nuestros amigos en días ya lejanos, los sitios donde transcurrió nuestra infancia o el brillo de una mañana nevada vivida en nuestra juventud. Sin embargo, las imágenes recordadas son huidizas y confusas, reconstrucciones que apenas conservan un núcleo fiel a lo que un día fue una experiencia precisa. Las fotografías, en cambio, nos permiten asomarnos a un instante del pasado, aquel en que fueron tomadas, como si miráramos a través de una abertura misteriosa que atravesara el tiempo y nos dejara ver el mundo tal como era en aquel momento remoto.

Es innegable que una de las razones que nos llevan a guardar fotografías y a contemplarlas con el vértigo que da la percepción del paso del tiempo es que reconocemos en ellas lugares y personas concretos que forman parte de nuestra historia. Sin embargo, la semejanza entre las imágenes fotográficas y esos lugares y personas no basta,

por sí sola, para explicar su poder para evocar el pasado. Si la clave radicara en la semejanza, las imágenes pintadas, que también se asemejan a veces a las cosas reales, tendrían un poder similar al que tienen las fotografías, cuando no superior. Después de todo, a menudo las fotografías que nos sirven de recuerdo están tomadas de forma desmañada y a distancia, mientras que una pintura puede ser el resultado de un trabajo laborioso y no exento de buena técnica. Aun así, las fotografías tienen algo especial, una fuerza superior para suscitar en nosotros resonancias nostálgicas, por la simple razón de que sentimos que las imágenes de las cosas fotografiadas se presentan ante nosotros sin mediación. Es el automatismo causal que caracteriza a su tecnología lo que explica el uso que hacemos de la fotografía como soporte para nuestros recuerdos personales.¹ Una fotografía es necesariamente de aquello que había delante de la cámara en el momento de disparar.

¹ Me refiero, obviamente, a la fotografía no manipulada, o no más de lo imprescindible para que la tecnología funcione normalmente. Las fotografías familiares que abundan en nuestros hogares son un claro ejemplo del tipo de fotografía del que estoy hablando.

Las imágenes que vemos en ella son huellas, huellas de cosas concretas, y no representaciones de entidades genéricas. Esta conexión causal directa no existe en el caso de la pintura, donde las imágenes que vemos podrían no corresponder a nada en particular.

Claro que todo esto presupone que damos importancia a ese contacto directo con las cosas particulares. ¿Acaso significan tanto para nosotros? ¿Debemos descartar la posibilidad de que no nos importen las cosas particulares, sino las cualidades que vemos en ellas?

La importancia de las cosas concretas

Es evidente que hay muchas cosas, quizás la mayoría, que apreciamos sólo por las cualidades que poseen. En general, esto nos sucede con los productos de uso cotidiano, desde las lechugas hasta los ordenadores. Valoramos las lechugas por su sabor y su aspecto fresco; los ordenadores, por su funcionalidad y la elegancia de su diseño. Nuestra actitud no es distinta cuando se trata de asuntos más nobles, como los que tienen que ver con el arte y con las relaciones personales. Elegimos la música que escuchamos y los libros de reproducciones de pintura por su interés estético y

artístico. Elegimos nuestras compañías por su inteligencia, su carácter y (en algunos casos) su belleza.

Las cosas, cuando nos interesan de este modo, son esencialmente sustituibles, pues las mismas propiedades que hacen que algo me parezca atractivo podrían encontrarse en otro lugar. Claro que el grado de igualdad requerido para que estemos dispuestos a sustituir una cosa por otra puede variar, según el tipo de cosa de que estemos hablando. Puedo sustituir fácilmente —salvo si soy muy maniático o muy caprichoso— una lechuga por una escarola y un ordenador con pantalla brillante por otro con pantalla mate sin que mi grado de satisfacción se vea modificado sustancialmente. Una novela, en cambio, no es plenamente sustituible por otra, aunque la segunda novela esté tan bien escrita y sea tan interesante como la primera, porque lo que nos proporciona la lectura de una novela no es sólo entretenimiento, emoción y otros estados mentales definidos psicológicamente, sino un placer esencialmente ligado al mundo imaginario concreto que la novela construye. Cada novela pone a sus lectores ante un mundo diferente, de ahí que el placer de leer una no pueda ser sustituido sin pérdida por el

de leer otra. Nos perdemos irremediabilmente lo que no leemos.

Las personas, por su parte, son todavía menos sustituibles, en la medida en que cada persona tiene una combinación de cualidades única y en la medida en que, como ocurría con la novela, el placer que nos proporciona su compañía está indisolublemente asociado a ese carácter especial, y no a cualidades genéricas que puedan encontrarse en igual o mayor dosis en otras.

El alto grado de igualdad que a veces se requiere para reemplazar sin pérdida una cosa por otra no impide, pese a todo, que sigan siendo esencialmente sustituibles. Para comprobarlo, basta pensar en una situación en la que tuviéramos que elegir entre dos cosas, no ya similares en líneas generales, sino perfectamente indistinguibles. Supongamos que me dispongo a comprar una novela y que me encuentro con que en el anaquel de la librería hay dos ejemplares del mismo libro. Una vez compruebo que no existen diferencias detectables entre ellos, no tendría sentido que prefiriera uno a otro, pues lo único que puede importarme, en esta situación, son las propiedades perceptibles del libro y las que se derivan de ellas. Entre las primeras figuran el tipo y tamaño de

letra, la textura del papel o el material y diseño de las tapas. Entre las segundas, el propio contenido lingüístico del libro² y su belleza como objeto físico. Parece imposible justificar racionalmente una preferencia por uno de los ejemplares en detrimento del otro, dado que no soy capaz de mencionar las diferencias que podrían motivar esa preferencia. En otras palabras, mostrar una preferencia por uno de los dos objetos indistinguibles suena a actitud irracional, pues es difícil imaginar qué forma podría tener una justificación válida de esa actitud.

Cuando nuestro interés en una cosa se basa exclusivamente en las propiedades que posee, puede decirse que lo que nos interesa de ella es el tipo que encarna. Un tipo es un conjunto de propiedades que puede ser ejemplificado, en principio, un número indefinido de veces. El tipo árbol, por ejemplo, es ejemplificado por todos y cada uno de los árboles que hay en el mundo. A su vez, un tipo puede ser más o menos específico. El roble es un tipo más específico que el árbol. Podemos

² El contenido lingüístico del libro no sólo depende de los caracteres impresos en él, pero podemos obviar ahora esta cuestión.

especificar las propiedades que definen un tipo hasta el punto en que sólo exista una ejemplificación de ese tipo. Quizás sea esto lo que ocurre con las grandes pinturas e incluso con las personas: la identidad del tipo que encarnan depende tan estrechamente del grano fino de sus cualidades que es impensable que pueda haber un segundo ejemplar de la misma obra o que podamos encontrar a otra persona con idéntico carácter. Pero los lectores de la filosofía analítica del último medio siglo están acostumbrados a los experimentos mentales en los que se nos propone que imaginemos réplicas exactas de personas y en los que se sugiere que nuestra actitud hacia estos dobles sería idéntica a la que tenemos hacia los originales. El caso de las réplicas de pinturas es, evidentemente, mucho más fácil de imaginar, y no son pocos los filósofos que piensan que no hay diferencia de valor estético entre una obra original y una copia perfecta. En conclusión, siempre que somos indiferentes a la sustitución (quizás sólo posible en un experimento mental) es porque valoramos la cosa por sus propiedades.³

Sin embargo, y pese a lo dicho hasta ahora, hay cosas que no sólo nos importan por sus propiedades. En estos casos puede decirse que

sentimos apego hacia ellas como cosas particulares (o singulares, o concretas). Si siento apego por un objeto, eso implica que no estoy dispuesto a aceptar que sea sustituido, ni siquiera en el caso de que el objeto que lo viniera a sustituir fuera indistinguible de él. Es más, en estos casos, creo que si la sustitución tuviera lugar y fuéramos conscientes de ella lo que sentiríamos sería repulsión, una repulsión provocada por lo que de siniestro o inquietantemente banal tendría. La presencia de lo siniestro es, por cierto, lo que experimentan los pacientes que sufren el síndrome de Capgras, cuando creen notar que las personas que los visitan son impostores que han sustituido a aquellos que dicen ser, normalmente familiares cercanos. Y repulsión podemos sentir también, en algunos contextos, ante la reproducción de las grandes obras de arte, como si asistiéramos a la profanación de un lugar sagrado.

La forma más intensa que toma el apego es evidentemente el amor, que es el

³ Sydney Shoemaker y Derek Parfit, entre otros muchos, han defendido que las personas somos esencialmente un conjunto replicable de propiedades psicológicas. Gregory Currie es quizás el más sólido valedor de la teoría que identifica las obras de arte con tipos replicables.

apego que tiene por objeto a una persona. Pero también solemos sentir apego por otras cosas, como pueden ser los lugares en que transcurrió nuestra infancia e incluso algunos objetos vinculados a nuestro propio pasado o al de las personas a las que amamos. Tomaré como ejemplo, para explicar la naturaleza de esta forma de afecto, un libro de poesía que compré siendo adolescente y al que he vuelto una y otra vez, en momentos siempre especiales, a lo largo de los muchos años que han pasado desde entonces. El título del libro es *Versiones y diversiones*, una antología de poesía universal seleccionada y traducida por Octavio Paz. ¿Estaría dispuesto a sustituir este libro por otro que, incluyendo las mismas obras, estuviera mejor editado? ¿Me conformaría con un cambio por otro ejemplar de la misma edición, igual de bien conservado? Aun siendo como soy poco dado a este apego a los objetos un poco fetichista, mentiría si contestara afirmativamente a estas preguntas, pues siento apego por este ejemplar concreto, al que estoy vinculado materialmente por una historia compartida, mientras que nada me une a los ejemplares de la misma edición que podría encontrar en las librerías de viejo.

Estas actitudes parecen irracionales, pues quien siente apego por un objeto particular (frente a otro idéntico que le es indiferente) no puede señalar las propiedades que justifiquen su actitud. Así lo afirmaba más arriba, cuando presentaba como irracional la preferencia por un objeto

concreto sobre otro cualitativamente indiscernible de él. Pero, en realidad, no es cierto que mi ejemplar del libro de Octavio Paz y el que (supongamos) descansa en los anaqueles de una librería lejana posean las mismas propiedades, pues su historia, en cuanto objetos, es muy diferente, y esas diferencias son relevantes para mí. Uno de ellos lo adquirí hace treinta y cinco años (en la extinta librería El Brocense de Madrid, según compruebo en la etiqueta pegada en la primera página) y he pasado sus páginas con admiración y emoción en muchas ocasiones a lo largo de este tiempo. La historia del otro me es desconocida, salvo en que puedo asegurar que nada tiene que ver conmigo. La justificación de nuestro apego por un objeto concreto tendrá que basarse, por tanto, en la historia de ese objeto en cuanto objeto particular. Después de todo, hasta los objetos perfectamente indiscernibles pueden tener historias diferentes. Sus propiedades perceptivas son idénticas, pero no así sus propiedades históricas.

El amor

La forma paradigmática de apego es el amor. No pienso sólo en el amor romántico, sino también en el amor que nos une a nuestros padres, a nuestros hijos o a nuestros amigos. Es habitual que, cuando intentamos justificar nuestro amor por una persona particular, recurramos a una descripción en la que ponemos de manifiesto sus virtudes, imaginadas o reales. Sin embargo, cuando queremos a una persona, la importancia que damos a

sus buenas cualidades pasa a segundo plano. En realidad, la persona amada es insustituible, porque nuestro afecto queda ligado a ella como particular y se mantiene así, mientras dura, incluso si el tiempo borra esas buenas cualidades. Amamos a las personas por ellas mismas, como seres singulares y no como ejemplificaciones de un tipo abstracto más o menos atractivo.

Platón, en un impresionante pasaje de *El banquete*, defiende exactamente la posición contraria, es decir, que lo que amamos no son las personas bellas concretas, sino la belleza que poseen, y que, cuando esas personas pierden la belleza con el paso de los años, lo que hace el que ama es dejar de amarlas y pasar a amar a otras. Los portadores de la belleza van cambiando continuamente, a medida que el tiempo se la va quitando a unos y dando a otros más jóvenes. Y nuestro amor va desplazándose de un joven a otro —según Platón— a fin de no perder de vista su verdadero objeto, que es esa belleza y no quienes transitoriamente la poseen. Hasta que llega el día —continúa diciendo—, en que descubrimos que hay más belleza en cosas intangibles, como son el carácter virtuoso, las bellas acciones y, sobre todo, la propia idea de belleza.

Dije que el pasaje de Platón es impresionante, pero no pretendía que este epíteto fuera entendido como un elogio. Porque, en mi opinión, ese pasaje contiene una descripción profundamente equivocada del amor, empezando por esa estafalaria idea de que nada hay más bello que la idea de belleza.

No digo que uno no pueda tener sus razones para preferir pensar fijamente en la idea de belleza (pues pensarlas es lo único que podemos hacer con las ideas, y en esto la idea de belleza no es una excepción) a experimentarla en cosas concretas, bien sean cosas naturales, bien obras de arte. Supongo que hay momentos para todo. Pero no puede dudarse ni por un momento de que ese pensamiento sobre la belleza no nos proporciona una experiencia estética, que es como llamamos a la experiencia de la belleza. La experiencia estética nos la proporciona, en cambio, la percepción sensible de cosas concretas bellas.⁴

Pero vayamos al núcleo del argumento platónico. La mezcla juvenil de belleza y atractivo sexual de la que nos habla Platón ejerce, sin duda, un intenso poder sobre nosotros, un poder que llega a su culminación en el período de enamoramiento. Pero el amor es, me parece, justamente la actitud contraria a la que aquí vemos descrita, pues nos lleva a vincularnos con personas concretas más allá de la mella que haga en sus atractivos el paso del tiempo. Basta con pensar en el amor que, en condiciones normales, profesamos a nuestros padres para comprobar hasta qué punto el amor puede ser inmune al

⁴ Es cierto que también decimos a veces que experimentamos la belleza en una novela o en una teoría científica, que son cosas que captamos con el entendimiento y la imaginación, y no con los sentidos. En todo caso, incluso si aceptamos que esta forma de hablar sea apropiada, la idea de belleza seguiría sin ser especialmente bella.

deterioro que trae consigo la vejez. Pero también con el amor romántico nos ocurre algo similar. No parece que sea un modelo de verdadero amor el que profesamos a quien estamos dispuestos a sustituir tan pronto como encontremos a alguien de belleza superior.⁵

Aun así, hay algo en lo que tenía razón Platón: la idea de belleza es menos inestable y frágil que los bellos cuerpos de esos jóvenes que tan atractivos encontraba. Lo que convierte en bellas a las personas es algo que, en principio, podemos encontrar también en otras personas, quizás incluso con un grado mayor de perfección. De ahí que las personas a las que admiramos por su belleza sean esencialmente sustituibles. Que en ocasiones no resulte fácil encontrar estos sustitutos es un mero accidente. Como escribe Proust en un texto muy platónico:

“Lo que parece único en una persona deseada no le pertenece. Pero el tiempo transcurrido me daba de esto una prueba más completa, porque, pasados veinte años, yo quería, espontáneamente, buscar, en vez de las muchachas que había conocido, las que ahora poseían aquella juventud que las otras tenían entonces”.⁶

La belleza, por tanto, no es frágil; sólo son frágiles las cosas bellas, y estas, podemos tener alguna esperanza de sustituirlas.

⁵ La conciliación entre amor y atracción por la belleza no es fácil. Quizás la solución más antigua a este conflicto sea la aventura extramarital. Desgraciadamente, se trata de una solución no exenta de claroscuros morales.

⁶ *En busca del tiempo perdido*, vol. 7, *El tiempo reencontrado*, traducción de Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 352.

En cambio, el amor a una persona concreta nos descubre nuestra vulnerabilidad. Porque las personas concretas, las personas de carne y hueso, son esencialmente insustituibles. Cuando las perdemos, las perdemos irremediadamente.

Ahora bien, en esos casos, y si tenemos suerte, nos queda todavía un pequeño consuelo, pues podemos verlas tal como eran en las fotografías que guardamos de ellas.

Las imágenes visuales como descripciones

Hay varios argumentos para apoyar la idea de que las fotografías representan cosas singulares. No todos avalan exactamente la misma formulación de la tesis, y no todos son válidos. Pero, como es habitual en filosofía, el examen de los argumentos que no son válidos nos servirá para aclarar las cosas y para presentar mejor los que sí lo son.

Un primer argumento que tenemos que considerar, y que quizás resulte atractivo o razonable a primera vista, atribuye la capacidad de las imágenes para representar cosas concretas a su poder descriptivo. Las imágenes —se afirma— nos muestran a las personas particulares que reconocemos o creemos reconocer en ellas porque las describen eficazmente. Si este argumento fuera correcto, apoyaría una tesis más amplia que la que hemos considerado hasta ahora, pues no sólo las fotografías, sino también las pinturas (y, en general, todas las artes visuales figurativas) tendrían como referencia aquellas cosas que parecen representar.

No hay duda de que tanto la fotografía como la pintura tienen el poder de ponernos ante la imagen de las cosas, proporcionándonos descripciones mucho más efectivas que las que pueden hacerse con palabras. De ahí que recurramos continuamente a las fotografías para mostrar a otros lo que no podemos enseñarles directamente, pues lo que vemos cuando miramos una fotografía de una escena o de una persona se parece a lo que vemos cuando miramos directamente esa escena o a esa persona.⁷ Así, cuando contemplo, por ejemplo, una fotografía de un ser querido tomada hace muchos años, me asombra y me impresiona ver en ella fielmente representada su cara, su expresión y el aspecto general que tenía entonces. La precisión con que esos rasgos se aprecian en la fotografía es una de las razones por las que me resulta no fácil, sino inevitable, ver en ella a esa persona. Algo similar nos ocurre cuando miramos una pintura. El cuadro titulado *Gran Vía*, de Antonio López, representa la confluencia de esta avenida madrileña con la calle de Alcalá porque reconocemos ese lugar de modo inmediato, es decir, porque nos muestra las propiedades visuales que tiene este lugar cuando lo miramos directamente.

⁷ La idea de que las pinturas y las fotografías nos muestran imágenes que se parecen a las cosas reales ha sido puesta en duda más de una vez (por ejemplo, Nelson Goodman, *Languages of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1969), pero ha sido reivindicada de modo muy convincente, entre otros, por Robert Hopkins en *Picture, Image and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Ahora bien, las descripciones, ya sean pictóricas o verbales, no nos permiten, por sí solas, referirnos a objetos particulares.⁸ Por una parte, nada nos garantiza que una descripción no corresponda a más de un objeto, persona o escena. Pensemos, por ejemplo, en una pintura donde vemos representada a una persona que se parece mucho a alguien que conocemos. Ese parecido, por sí solo, es insuficiente para que podamos dar por hecho que estamos ante su retrato. Entre otras cosas, porque podría haber más de una persona con ese mismo aspecto. Por otra parte, nada nos garantiza tampoco que un retrato pintado sea de alguien en concreto. Podría ser también el retrato de un ser imaginario, o simplemente no ser un retrato de nadie en especial, por mucho que se pareciera a alguien. En resumen, una descripción pictórica, por muy minuciosa que sea, no nos presenta un objeto particular, sino un conjunto de propiedades visuales que podrían caracterizar a ese objeto o no, dependiendo de factores extrapictóricos.⁹ Sin que intervengan estos otros factores,

⁸ Véase François Recanati, «Singular Thought: In Defence of Acquaintance», en Robin Jeshion, ed., *New Essays on Singular Thought*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

⁹ En realidad, el parecido de una imagen a un objeto real no es ni siquiera garantía de que represente a un tipo. Por muy parecido que sea el perfil de una montaña al de la cara de una persona o por mucho que las formas que toman las nubes en un momento dado me recuerden la figura de un árbol o de un elefante, ni la montaña ni las nubes son representaciones de nada. En mi argumentación estoy dando implícitamente por supuesto que las pinturas han sido hechas con la intención de representar al menos un tipo, y que las fotografías son resultado de una tecnología que tiene también esa finalidad genérica.

lo que representa una pintura no es un objeto particular, sino un tipo.

El caso de las fotografías es distinto, pues son necesariamente de algo o de alguien en particular. Sin embargo, la explicación de esta característica no puede radicar en el parecido entre la imagen que nos presentan y esa cosa o persona, puesto que el parecido, como hemos visto en el caso de la pintura, no es suficiente para fijar la referencia. Tenemos que rechazar, por tanto, el que quizás sea el argumento más intuitivo que podría esgrimirse para justificar nuestra impresión de que las imágenes fotográficas representan cosas y personas particulares. Si las fotografías nos muestran cosas concretas no es porque se parecen a ellas, o en todo caso no es sólo por eso.

Percepción ecológica y referencia demostrativa

La literatura sobre el pensamiento singular distingue entre dos formas básicas de referirnos a un objeto. Una de ellas es la descripción, cuyas limitaciones acabamos de exponer. La otra es la referencia demostrativa, que ahora tenemos que examinar a fin de valorar si puede proporcionarnos las claves para entender por qué en las fotografías vemos cosas concretas y no objetos genéricos. Empecemos, pues, por una breve explicación de la percepción visual y de cómo entramos en contacto con los particulares a través de ella.

La referencia demostrativa constituye el auténtico punto de agarre del pensamiento con el mundo, pues nos permite referirnos

a un objeto al que estamos prestando atención y que podemos distinguir visualmente de cualquier otro. La visión del objeto juega, por tanto, un papel crucial a la hora de explicar nuestra capacidad de referirnos a las cosas.¹⁰ Pero no la visión bidimensional y separada, sino la percepción visual en el sentido pleno que tiene en la concepción ecológica. La visión, entendida de esta manera, abarca mucho más que la información que recogen nuestros ojos. En ella las capacidades sensomotoras juegan un papel fundamental a la hora de comprender lo que vemos. Alva Noë, que ha defendido este enfoque de la percepción, sugiere que la visión es más parecida al sentido del tacto de lo que habitualmente tendemos a creer.

“La visión—escribe— es similar al tacto. Como el tacto, la visión es *activa*. No percibes toda la escena a la vez, en un flash. Mueves tus ojos alrededor de la escena del mismo modo que mueves tus manos alrededor de la botella. Como en el tacto, el contenido de la experiencia visual no está dado todo a la vez. Obtenemos el contenido mirando alrededor igual que obtenemos contenido táctil moviendo nuestras manos. Activas tu contenido perceptivo mediante la actividad de mirar con habilidad”.¹¹

Para poder ver necesitamos ser capaces de mo-

¹⁰ También otras modalidades sensoriales permiten la referencia demostrativa, pero la explicación en esos otros casos es más complicada y menos intuitiva. Pensemos, por ejemplo, en lo que ocurre cuando percibimos un ruido. Podemos oír un ruido y dudar sobre el objeto que lo está causando. Y sólo sentimos que conseguimos referirnos a ese objeto, y no a sus efectos, cuando por fin lo vemos.

vern, a fin de cambiar de perspectiva o de acercarnos al objeto e inspeccionarlo más a fondo. O, al menos, necesitamos saber intuitivamente cómo tendríamos que desplazarnos para acercarnos a él y cómo tendríamos que mover nuestra mano para tocarlo. Esta interacción entre información visual y acción ha quedado incrustada en la percepción visual a lo largo de nuestra historia evolutiva. Por ejemplo, percibimos objetos completos aunque tengamos información visual insuficiente y no podamos movernos para comprobar su carácter tridimensional con cambios de perspectiva¹². Y percibimos las posibilidades funcionales de las cosas sin necesidad de haberlas experimentado directamente. En resumen, la percepción visual nos permite ver las cosas tal como son realmente, gracias a esta interacción filogenética con nuestras capacidades motoras.¹³ Y sólo entonces, cuando las percibimos directamente, podemos referirnos a ellas mediante un demostrativo lingüístico o mental.

Supongamos que tengo sobre la mesa el ejemplar de

¹¹ Alva Noë, *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge, 2004, p. 73. La concepción ecológica de la percepción que aquí expongo sucintamente tiene su origen en el trabajo de James J. Gibson.

¹² Los experimentos de Zenon W. Pylyshyn ilustran esta capacidad innata de percibir objetos (*Things and Places*, The MIT Press, Cambridge, 2007).

¹³ La idea de que vemos las cosas directamente y no representaciones mentales de ellas es una tesis central de la llamada teoría relacional de la percepción (llamada también teoría disyuntiva) y es defendida, entre otros, por John Campbell, *Reference and Consciousness*, Clarendon Press, Oxford, 2002.

Versiones y diversiones del que antes hablé. De esta edición se imprimieron varios miles de ejemplares, de modo que debe de haber muchos que son cualitativamente indistinguibles del mío, puesto que no he hecho anotaciones en él ni le he ocasionado desperfecto alguno. Sin embargo, cuando lo miro y me refiero a él, como ahora, no puede haber duda alguna de que mi pensamiento se refiere a este ejemplar particular, y no a uno cualquiera de los muchos iguales que existen, por la simple razón de que es este el que está situado en mi campo visual.¹⁴ Esto basta para identificarlo y discriminarlo de todos los demás. Por otra parte, si tuviera sobre la mesa no uno, sino dos ejemplares de esta misma edición del libro, no por ello perdería mi capacidad de referirme a uno de ellos y no al otro, pues el hecho de que se sitúen en lugares distintos de mi campo visual sería suficiente para distinguirlos. Puedo no saber cuál es cuál, en el sentido de no saber, por ejemplo, cuál es el que he tenido en casa desde hace años y cuál el que acabo de recibir por correo, enviado por una librería virtual de viejo. Pero eso no impide que pueda mirar hacia uno y preguntarme ¿será este el mío?, sin que quepa dudar de a cuál de ellos se refiere mi pregunta. Esta capacidad de comprender la diferencia numérica entre los objetos particulares y de referirme

¹⁴ También puede ocurrir que no lo tenga ante mí, pero que recuerde haberlo visto. En este caso, el recuerdo de la percepción es lo que me permite referirme demostrativamente a él.

a ellos mentalmente está en la base de nuestra capacidad para sentir apego por ellos. No podríamos sentir apego por cosas concretas si sólo pudiéramos referirnos a tipos genéricos.

La fotografía no permite la referencia demostrativa

¿Podemos referirnos demostrativamente a las cosas que vemos en las fotografías? Kendall Walton nos invita a contestar afirmativamente cuando asevera que las fotografías nos permiten asomarnos literalmente al pasado y ver las cosas singulares que existían entonces, aunque tal vez ahora ya no existan o hayan cambiado. Walton recurre al concepto de transparencia para referirse a esta capacidad de la fotografía para presentar ante nuestros ojos las cosas mismas. La fotografía es, según él, transparente, porque vemos a través de ella la escena y las personas retratadas, tal como se las pudo ver en el pasado, en el momento en que la imagen fue captada. Y por si a alguien se le ocurriera entender esta transparencia como una simple metáfora, Walton escribe:

“Debo advertir contra la rebaja de esta sugerencia, contra tomarla como si fuera un modo colorista, o exagerado, o no puramente literal de hacer una afirmación relativamente común”.

E insiste en la lectura más fuerte de su tesis:

“Mi afirmación es que vemos, literalmente, a nuestros familiares muertos mismos cuando miramos fotografías de ellos”.

Según Walton, la fotografía no es sustancialmente diferente de otros instrumentos

de visión asistida, como las gafas, los espejos y los telescopios.¹⁵

Si la caracterización que hace Walton de la experiencia de mirar una fotografía fuera correcta, esa experiencia nos permitiría referirnos demostrativamente a lo que vemos en ella. El contacto con los particulares que nos ofrece la fotografía sería similar al que nos proporciona la propia percepción visual directa. Esta interpretación es corroborada por la comparación con lo que ocurre en la visión con gafas y con telescopio. El caso de los espejos es, como veremos ahora, algo más complicado.

En su crítica a la tesis waltoniana de la transparencia fotográfica, John Zeimbekis¹⁶ toma como punto de partida una descripción de la percepción acorde en líneas generales con la concepción ecológica y concluye que ni la pintura ni la fotografía nos permiten referirnos demostrativamente a los objetos que aparecen en ellas. Las imágenes fotográficas no nos permiten percibir directamente lo que aparece en ellas, porque somos inca-

paces de situarlo en nuestro marco espacial egocéntrico. Es decir, la imagen no nos proporciona información acerca de dónde está situado el objeto respecto a nosotros mismos, que lo estamos mirando, ni nos permite conocer, por tanto, cómo tendríamos que movernos para cambiar nuestra posición respecto a él. Zeimbekis acepta la analogía propuesta por Walton entre espejo y fotografía, pero la utiliza en sentido contrario. A veces mirar un espejo o un juego de espejos nos produce un efecto similar a mirar una fotografía, por la simple razón de que no nos permite tampoco situar el objeto cuya imagen estamos viendo en nuestro espacio egocéntrico, que es, como hemos visto, una condición para referirnos a él. No podemos referirnos demostrativamente a las cosas que vemos en una fotografía porque la imagen fotográfica no proporciona, por sí misma, información suficiente para que podamos saber qué cosa en particular es la que estamos mirando en ella. La imagen fotográfica no nos proporciona información acerca de la identidad numérica de lo representado.

Zeimbekis concluye que la imagen fotográfica no representa un objeto particular, pues no podemos referirnos demostrativamente a un objeto que estamos viendo en una fotografía. Lo que vemos en la fotografía es sólo un objeto indeterminado de entre los que podrían tener su mismo aspecto. Es decir, una descripción visual del objeto, con los problemas que antes expusimos. La lectura literal

de la tesis de Walton debe ser, por tanto, rechazada sin paliativos.

La importancia del origen

Recordemos nuestra pregunta inicial. ¿Son las imágenes que aparecen en pinturas y fotografías representaciones de particulares, o representan sólo entidades genéricas? ¿Podemos ver a una persona concreta en una fotografía o una pintura, o sólo vemos en ellas a alguien que podría ser tanto ella como cualquier otra que se le pareciera? Por un lado, hemos visto que las fotografías (y las pinturas) carecerían del poder de presentarnos cosas concretas si sólo nos aportaran imágenes visualmente parecidas a ellas, por muy fuerte que fuera este parecido. Las imágenes no pueden basar su poder evocador en su capacidad para describir visualmente las cosas, porque la descripción, tanto si es visual como si es verbal, es insuficiente para asegurar esa referencia. Por tanto, si este poder es real, y no una mera ilusión nuestra, debe basarse en algo más que la simple semejanza visual. Por otro lado, también hemos argumentado –de la mano de Zeimbekis– que una representación no puede referirse a un particular si no nos permite referirnos demostrativamente a él de modo efectivo. La referencia demostrativa a un objeto particular sólo es posible en la percepción visual directa y la imagen fotográfica dista mucho de proporcionarnos algo equivalente a la percepción real. Queda, por tanto, descartada la posibilidad de que

¹⁵ Kendall L. Walton, «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism», en *Marvelous Images*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 86.

¹⁶ John Zeimbekis, «Pictures and Singular Thought», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, núm. 1 (2010). Zeimbekis toma de Gareth Evans (*The Varieties of Reference*, Clarendon Press, Oxford, 1982) su concepción de lo que implica el pensamiento singular. Gregory Currie adopta una línea de argumentación similar en contra de la tesis de la transparencia en «Photography, Painting and Perception», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, núm. 1 (1991).

la fotografía nos sitúe ante cosas particulares con la misma efectividad con que lo hace la percepción.

Sin embargo, creo que no puede negarse que pinturas y fotografías representan a veces a personas particulares. Ante una imagen pictórica tiene perfecto sentido preguntarnos si representa o no a alguien concreto y, si lo hace, preguntarnos por la identidad de esa persona; a la vez, nuestra respuesta puede ser falsa, pues podría ser que la imagen correspondiera a alguien distinto del que creemos. Si las pinturas y fotografías no representarían nunca particulares esa pregunta no tendría sentido y esa respuesta no podría nunca ser equivocada. La obra de Antonio López que antes ponía como ejemplo, *Gran Vía*, representa sin ningún género de dudas un lugar muy concreto de Madrid, y no sólo porque nos lo parezca a nosotros. Hay, pues, un sentido en el que podemos afirmar, contra Zeimbekis, que las imágenes representan cosas particulares y no tipos, aunque tengamos que admitir que no lo hacen con la efectividad propia de la percepción directa.

Podemos ilustrar este punto considerando el caso de una fotografía de uno de dos gemelos idénticos. La fotografía nos presenta a uno concreto y no a cualquiera de los dos, incluso si somos incapaces de saber cuál de ellos es el que vemos en ella. La posibilidad misma de que expresemos este desconocimiento presupone que la fotografía no puede ser indistintamente de cualquiera de los dos,

y cuesta trabajo creer que alguien enamorado de uno de ellos se llevara voluntariamente la fotografía del otro para recordarlo durante un período de ausencia. Lo mismo podemos decir en el caso de los retratos pintados. El retrato *Fayum*, que muestra a una princesa egipcia de principios de nuestra era, representa a una mujer concreta y no a cualquiera que tuviera un aspecto similar al de la figura que vemos en él, incluso aunque actualmente seamos incapaces de determinar su identidad.¹⁷ ¿Cómo pueden esas imágenes ser de personas concretas, pese a que no podemos referirnos demostrativamente a quienes aparecen en ellas? La clave de la respuesta no está en algo que podamos ver en la propia imagen, sino en la historia de esa imagen. Lo que fija la referencia es algo que tiene lugar en el origen, en el momento en que la imagen es creada. Es el origen lo que, en combinación con el parecido visual, otorga a las imágenes el poder para referirse a objetos particulares. Son los factores genéticos –afirma Dominic Lopes, el principal valedor de esta tesis– los que determinan la referencia de una imagen.¹⁸

Veamos primero el caso de las pinturas. Lo único que puede determinar de modo definitivo la identi-

¹⁷ El ejemplo del retrato de la princesa *Fayum* es de Richard Wollheim, *Painting as an Art*. Princeton University Press, Princeton, 1988, pp. 71-77. Hay traducción española en Visor, Madrid, 1997.

¹⁸ Dominic Lopes, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 97.

dad de la persona que aparece en una pintura es la intención que guió al pintor en el momento de hacer su obra. El pintor puede hacer explícita su intención por medios extrapictóricos, como el título. También puede ocurrir que tengamos que deducirla nosotros a partir de factores contextuales, como por ejemplo si sabemos que la pintura es un retrato de encargo. Pero la referencia de una pintura, una vez queda fijada por la intención de su autor, no cesa cuando dejamos de ser capaces de identificarla. Si un cuadro fue un retrato de una persona concreta, seguirá siendo siempre el retrato de esa persona, aunque nadie sepa ya reconocerla.

Ni siquiera en los casos en que el pintor utiliza un modelo pierde la intención este papel dominante a la hora de determinar la referencia del retrato. En efecto, no son infrecuentes los casos en que un pintor recurre a un modelo que no es quien realmente debe quedar retratado en el cuadro. Un caso curioso es el del cuadro *Betsabé saliendo del baño*, para el que Rembrandt hizo posar como modelo a su concubina Hendrickje Stoffels.¹⁹ Creo que tenemos que aceptar, teniendo en cuenta lo que sabemos a partir del título de la obra, que la mujer que aparece en el cuadro es Betsabé, tal como se la imaginaba Rembrandt, y

no Hendrickje, que al posar para él se limitó a servirle de ayuda para concretar su imaginación.

Huella y fotografía

Dominic Lopes sostiene que tanto la pintura como la fotografía representan particulares, siempre que en el origen de estas imágenes se dé una conexión causal con el particular en cuestión. La diferencia entre el tipo de relación causal que encontramos en la pintura y en la fotografía tiene, según él, una importancia secundaria. Kendall Walton, en cambio, subraya esta diferencia y argumenta que la conexión causal directa con el particular que tiene lugar en la fotografía es lo que proporciona a esta su transparencia, es decir, su capacidad de ponernos directamente ante el particular que vemos representado en ella. Ya vimos antes que debemos poner sordina a las expresiones más enfáticas de Walton. Aun así, pienso que tiene razón cuando afirma que un retrato fotográfico nos pone en contacto con la persona fotografiada de una manera mucho más intensa que un retrato pintado.

Lo que hace distinta a la fotografía es que en ella la imagen está directamente causada por el objeto fotografiado. En otras palabras, la imagen fotográfica es una huella directa del objeto.²⁰

²⁰ También André Bazin sostenía que las fotografías eran huellas de lo fotografiado (lo cual es verdad) y extraía de ahí la conclusión (más que falsa, asombrosa) de que la imagen fotográfica es el objeto mismo. Gregory Currie sostiene que las fotografías son huellas en «Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs», en Noël Carroll y Jinhee Choi, eds., *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Blackwell Publishing, Malden (Massachusetts), 2006.

La imagen que aparece en la fotografía depende de lo que había delante de la cámara, y esta dependencia es mucho más directa que la que se da en una pintura entre el modelo y su representación, porque se trata de una relación causal en la que no interviene la interpretación del fotógrafo. En la fotografía aparece lo que hay delante de la cámara en el momento de disparar, tanto si el fotógrafo lo sabe como si no, tanto si quiere como si no quiere que aparezca.

Esta rigidez de la relación entre lo fotografiado y la imagen fotográfica está en el origen del valor epistémico de la fotografía, que posibilita su uso, por ejemplo, en cámaras de seguridad. La posibilidad de engaño mediante la fotografía no es, contra lo que pudiera creerse, una prueba de que no posee una credibilidad privilegiada, sino al contrario: si la fotografía puede ser un vehículo tan eficaz de engaño es porque partimos del supuesto tácito de que la fotografía es veraz, pues la veracidad está en el núcleo de su técnica. Basta comparar su caso con el de la pintura para apreciar este privilegio epistémico: la pintura tiene un poder de engaño mucho menor, por la simple razón de que sabemos que el pintor puede pintar cualquier cosa que imagine. Nadie que contratara a un detective para investigar un caso de adulterio admitiría que este aportara como prueba unos dibujos del esposo infiel en comprometedor actitud hacia su amante.

La relación causal directa que hay entre la imagen fotográfica y su objeto tiene también repercusiones en el modo en que la fotografía y

el cine (que es una derivación suya) pueden ponerse al servicio de la ficción. Cuando el fotógrafo quiere representar un personaje histórico o fantástico, no tiene más remedio que hacerlo indirectamente, fotografiando a una persona real, normalmente un actor o modelo, y proporcionando al receptor indicaciones más o menos explícitas para que acepte el juego de ver a ese modelo como si fuera aquel otro personaje. La fotografía puede representar, por tanto, personajes distintos de la persona que está delante del objetivo (paisajes distintos del que está delante de la cámara, etc.), pero sólo de manera indirecta, en dos pasos. Porque en ella no hay manera de saltarse el primer paso. Una fotografía que representa a un personaje ficticio es siempre, necesariamente, una fotografía de aquel que posa delante de la cámara. Es, por tanto y en primer lugar, una fotografía del actor haciendo de ese personaje, y no del personaje directamente. Los fotogramas de la película que Henry King rodó sobre Betsabé (*David y Betsabé*, 1951) nos muestran a la actriz Susan Hayward haciendo de Betsabé. Otra cosa es que el espectador puede sumergirse en la película y olvidarse o hacer como que se olvida de que lo que está viendo son actores, decorados y, en general, cosas que figuran como lo que no son en realidad. Lo mismo puede decirse de los austeros paisajes del Oeste americano rodados en Almería.

La conciencia de que la imagen que vemos, aunque sea imperfecta, es una huella directa de las cosas mismas hace que tengamos una fuer-

te sensación de cercanía con la escena que aparece en la fotografía. Es por ser una huella por lo que la fotografía es siempre fotografía de algo concreto. Al fin y al cabo, los objetos indeterminados no dejan huella. Una pisada es siempre la pisada de alguien concreto, no de un ser genérico. Las huellas son de quien las deja. Por eso apreciamos las piezas arqueológicas, las pinturas auténticas (que valoramos por ser huellas directas de la actividad creativa del pintor, a diferencia de lo que ocurre con las reproducciones, aunque sean o pudieran ser perfectas) y los objetos que estuvieron vinculados a personas a las que quisimos o a nuestro propio pasado.

La fotografía es además una huella muy especial, debido a su isomorfismo con el objeto tal como se nos presenta en la percepción visual directa. Normalmente, una huella nos proporciona una idea muy parcial de aquello que la ha causado. Ver una huella dactilar o una pisada es muy distinto de ver a la persona misma que está en su origen. Necesitamos interpretar esas huellas y hacer una inferencia que, en algunos casos, nos puede conducir a imaginarnos su causa de manera correcta, pero sólo aproximada. La huella fotográfica, en cambio, es la imagen que habríamos podido ver si hubiéramos estado en la posición del fotógrafo en el momento de disparar. Si no fuera porque se trata de una huella especial que nos presenta una imagen visual de su causa, la fotografía carecería del intenso poder evocador que posee. Ante una fotografía, como en la misma percepción visual,

tengo la sensación de que mi conciencia llega hasta la persona fotografiada misma. Segregada del presente, discontinua con nuestro espacio egocéntrico, reducida a un tamaño mínimo y quizás también a un rango cromático monocolor, la fotografía nos permite ver la imagen de las personas que fueron importantes para nosotros, directamente causada por ellas mismas. ■

Jorge Mínguez Díez es doctor en Filosofía.