

## LECTURA DE TRES FOTOS

---

*Raúl Beceyro*

---

**"Art is a social act of a solitary man".**

— Yeats

Los escritos sobre la fotografía nos informan regularmente, de manera reiterativa, que August Sander (1876-1964) era un fotógrafo alemán que esperaba, mediante la fotografía, inventariar los grupos sociales de su país; que publicó un libro con el comienzo de ese vasto trabajo y que en 1934 Hitler mandó destruir el libro y las placas utilizadas en su impresión.

Hay ahí, en esa escueta y directa información, dos factores que, colocados antes y después de cada fotografía de Sander (antes, en la intención del fotógrafo, y después, en el juicio de Hitler), condicionan nuestra comprensión de esas fotos, y pueden llegar a obstaculizarla, o directamente a impediría.

Se puede suponer, si la intención de Sander se concreta efectivamente en cada una de sus fotos, que las características particulares de los individuos que Sander ha tenido frente a él (y que tenemos ahora frente a nosotros), están como borradas, dado que cada uno de esos individuos está inscrito por el fotógrafo, de manera premeditada, en el marco más vasto, general, del sector social al cual pertenece.

Pero ubicando esta característica singular de la obra de Sander en una perspectiva diferente, puede pensarse que, en realidad, estamos frente a un mecanismo inherente al funcionamiento de toda obra artística. La "buena" fotografía, es decir, la que logra organizar el material suministrado por la realidad, produce, inevitablemente, resonancias hacia el exterior y hacia adentro; habla, al mismo tiempo, en un instantáneo movimiento de diástole-sístole, de la clase social a la cual el personaje que esa foto muestra, pertenece, y de los más íntimos sentimientos de ese personaje. Si la estructura particular de una fotografía funciona, entonces la obra accede al mundo de lo colectivo, de lo universal y, en el mismo momento, en el mismo impulso, logra actuar en el plano de lo particular.

En el prólogo de **Rostros del Tiempo**, libro publicado por Sander en 1929 y que Benjamín va a comentar en su "Pequeña historia de la fotografía", Alfred Doblin habla, en primer lugar, del aplastamiento, de la unificación, del desdibujamiento de los rostros humanos producidos tanto por la muerte como por la división de la sociedad en clases. Luego Doblin califica a Sander, sucesivamente, de filósofo, historiador, sociólogo y científico, calificativos inciertos pese a su intención ditiámica, y que traducen, antes que nada, las dificultades de Doblin de encontrar, a través de términos utilizados "en otra parte", la virtud definitoria, propia, particular, distintiva, del trabajo del fotógrafo. (Si Doblin no utiliza el único otro término posible en su arsenal elogioso, el de "artista", es porque un párrafo antes ha hablado despectivamente de los "fotógrafos cuya visión es artística" y cuya obra no permite aprender nada ni de ellos mismos ni de los hombres).

Pero calificando a Sander de filósofo, historiador, sociólogo y científico, Doblin se parece al cazador que usa sucesivamente armas de distinto calibre en su intento de derribar un pájaro, pero que al fin, cuando deja caer, junto a las otras, el último fusil ya descargado, puede ver, alejándose, el pájaro indemne. Pese a su tentativa por definir a Sander, encerrándolo en una de esas categorías, para de alguna manera dar cuenta de él, Doblin no puede impedir que Sander, como el pájaro, se le escape.

Sobre la obra de Sander continúa planeando, sin embargo, el prestigio equívoco de ser considerado un sociólogo, un científico. Hay ahí, en ese intento de redimir la práctica artística, la tentativa por encontrarle, finalmente, una función. (Resulta más comprensible la actitud de un Atget, que encontraba en la realización de sus pretendidos documentos, una justificación de su actividad cotidiana y, más allá, de su vida íntegra, que la tentativa teórica por encontrar, a través del análisis de Sander, una explicación finalmente restrictiva de la actividad artística).

Porque al decir que Atget fabricaba documentos o que Sander era un sociólogo, simplemente se está borrando el trabajo del fotógrafo como actividad específica propia. Al querer volcar el arte directamente en el campo de lo social (el documento, la sociología) se obvia, por considerarla insignificante, la mediación que opera el trabajo artístico, se destruye la posición antagónica del arte respecto a la sociedad, dado que se lo disuelve en la realidad empírica.

**“En arte lo que es social es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. Su Gestus histórico rechaza la realidad empírica de la cual las obras de arte, en tanto cosas, constituyen sin embargo una parte. En la medida en que las obras de arte cumplen una función social, es justamente una ausencia de función”.**

Esto dice Adorno en *Teoría Estética*; en un texto anterior, “El ensayo como forma”, ya había hablado de “la función de lo que no tiene función, la función del arte”.



### **JOVENES CAMPESINOS**

Tres hombres, jóvenes, están parados, inmóviles, apoyados en sus bastones. El bastón del que va atrás (el que tiene un cigarrillo en-

tre sus labios) es al parecer más largo que el de los otros. El joven de atrás tiene, además, un saco que parece más largo e incluso un pantalón que puede parecerlo. Es como si el joven, que sigue a los otros dos, los siguiera en todos los sentidos de la palabra, copiara su vestimenta, los imitara, pero no pudiera evitar un desfase respecto a sus modelos; se convierte así, casi, en su caricatura.

El título de esta foto en **Rostros del tiempo** es "Jóvenes campesinos". Pero los jóvenes campesinos que muestra Sander pueden desorientar a un ingenuo espectador que buscara, como se le ha prometido, tipos sociales precisos mostrados de manera casi científica. En primer lugar esta foto no muestra la actividad normal, habitual, de los campesinos, y en segundo lugar estos campesinos están vestidos de manera también inhabitual. El carácter típico de actitudes y vestimentas de un personaje, indispensable para mostrar su sitio en la estructura social, su función en la sociedad, resulta aquí vulnerado de una manera tan flagrante, que hasta puede pensarse que el fotógrafo ha actuado premeditadamente, como un asesino borrando sus huellas del lugar del crimen.

El espectador de esta fotografía puede suponer, sin embargo, y gracias al título de la imagen (él sabe ahora que tiene ante sí a tres jóvenes campesinos) que efectivamente "antes" de esta foto efectuaban las tareas normales del campo (trabajar la tierra, cuidar el ganado) y que también "antes" de esta foto estaban vestidos como se visten los campesinos. Y también puede suponer que luego del trabajo los tres jóvenes se han lavado, cambiando, y que ahora se dirigen a la fiesta o al baile dominical. Si ese espectador ha visto esta foto en el libro sobre Sander editado por Delpiere, donde tiene el título "Jóvenes campesinos yendo a un baile", entonces todavía más fácilmente aceptará la información. Pero en cualquier caso el procedimiento de Sander tiene algo de paradójal, y resulta casi incomprensible si examinamos esta imagen a la luz de lo que se dice sobre Sander, y de lo que el propio Sander ha dicho, dado que esta fotografía parece contradecir las intenciones del fotógrafo.

La información resulta curiosamente deformada. Lo que la foto hace es ocultar las características definitorias de este grupo (lo consigue tomándolo en una situación excepcional) y mediante gestos, actitudes y vestimentas precisa más bien las diferencias entre los personajes (por ejemplo los dos que van adelante y el otro que los "sigue").

El plano colectivo, general, resulta como desdibujado, y acentuadas, por el contrario, las características personales. En esta foto pueden advertirse ciertos detalles que diferencian a los personajes; el joven del centro contrae su mano izquierda, en la que quizá tiene un cigarrillo, el joven de adelante exhibe un cuello demasiado grande, cada mirada caracteriza un personaje. Por el contrario la posición social compartida (los tres son campesinos, trabajan en el mismo lugar y van al mismo baile) tendería precisamente a uniformarlos.

Y aún si no se comparte lo que acabo de decir, me parece que por lo menos debe reconocerse que existe en ésta, como en muchas fotografías de Sander, una especie de tensión entre esa uniformidad que la división de clases pretende imponer a los individuos, y la resistencia que cada individuo opone. Suponer que en las fotos de Sander se produce la victoria de esa uniformidad, que ese equilibrio entre la sociedad y su división en clases, por un lado, y la particularidad de cada individuo por el otro, resulta quebrado, implica suponer que Sander ha eliminado ese elemento dialéctico, ese resorte que subyace en todas sus fotografías y que su obra no pertenece ya a la esfera artística, puesto que ha eliminado la complejidad de lo real (las clases sociales y también los individuos) y ha colocado en su lugar un simple simulacro.

Pero justamente un elemento de la estructura de todas las fotos de Sander es la coexistencia de esos dos polos, la pertenencia de cada personaje a una clase social, y su propia singularidad. Y el valor de la obra de Sander reside en esa especie de oscilación, de temblor, que existe en cada una de sus imágenes. Es por eso que repetir que Sander es un científico, un sociólogo, y que su obra se limita a inventariar la sociedad alemana de los años veinte (llamando si es necesario a Hitler de testigo, a causa de su decisión de quemar el libro de Sander) implica simplemente eliminar esa oscilación y ese temblor.

Es por eso que creo que un tema que podemos encontrar en todas las fotos de Sander es la tensión entre la sociedad y el individuo. Pero cada imagen resuelve ese tema de manera particular. Es como si cada fotografía se colocara en un punto preciso de la trayectoria de un péndulo, atraído, sucesivamente, por dos imanes ubicados en posiciones opuestas. Ese lugar le sería absolutamente propio y no lo compartiría ni siquiera con las fotos más "próximas".

Cada foto de Sander, ubicada entre el polo de las clases sociales y el de las particularidades individuales, tironeada por uno y por otro, encuentra su punto de equilibrio, su intransferible y frágil estabilidad.

Este lugar preciso que ocupa cada foto, depende de varios elementos. En primer lugar la relación que existe entre el grupo social al cual el personaje pertenece y el conjunto de la sociedad. Una clase puede actuar a veces casi como representante de la sociedad íntegra cuando ejerce parcial o totalmente el poder, o cuando encarna los principios ideológicos fundamentales. El escribano de Sander, por ejemplo, se exhibe, como exhibe sus riquezas (casa, perro) y su acuerdo con la sociedad en la que vive es total. En una posición opuesta el desocupado mostrado por Sander, marginado por esa misma sociedad, plantea un conflicto que sólo puede resolverse por la rebelión o por la sumisión.

Pero entre el personaje y la sociedad se encuentra un intermediario, el propio fotógrafo, que ocupa por su parte también él una posición en la sociedad. La mirada del fotógrafo recibe de respuesta la mirada del personaje, que convierte al fotógrafo en personaje también; de tal manera se transforma en su par, su semejante. Los tres jóvenes campesinos miran, por supuesto, al fotógrafo.

Observamos ahora el lugar en que se encuentran los personajes. El camino de tierra donde están es el elemento más preciso, más nítido; más atrás el desenfoque desdibuja campos y cielo, y los convierte en masas amorfas, imprecisas. Este paisaje no me parece de ninguna manera el ámbito tranquilizador de la actividad cotidiana. Este lugar parece más bien inquietante, o al menos produciendo cierta inquietud, aumentada por la luz mortecina del atardecer (o la luz también mortecina de un día nublado), iluminación que contribuye a acentuar el carácter casi fantástico del lugar.

Realmente si Sander ha procurado fotografiar, de la manera más neutra, más científica posible, a estos tres campesinos, para así proporcionar una información precisa sobre la posición de estos personajes en la sociedad, entonces ha cometido errores flagrantes en lo que se refiere a la elección del momento, de la vestimenta de los personajes, de las acciones que realizan, del lugar en el que están, y de la hora del día en que la foto ha sido tomada.

Tantos errores, tantas divergencias respecto a las intenciones manifestadas por Sander y a los juicios repetitivos sobre su obra pueden ser explicados, sin embargo, bastante simplemente. En lo que se refiere a los críticos, sus consideraciones no tienen en cuenta las obras concretas, las propias fotos de Sander, y además confunden lo que Sander quería hacer (o declaraba querer hacer) y lo que realmente ha hecho. (Un error similar podría conducir a considerar que lo único que ha hecho Atget es realizar documentos para ser utilizados por los pintores).

Por otra parte (y el análisis de esta foto de Sander permite constatarlo) si la obra accede al área del arte, en este caso excede, incluyéndolas pero refractándolas de manera particular, las intenciones explícitas del fotógrafo. La imagen de los tres jóvenes campesinos no está determinada fundamentalmente por la intención global de Sander de inventariar la sociedad de su tiempo, presentando personajes típicos, representativos. Esta orientación general, previa, es traducida, concretada, matizada o refutada por cada una de las elecciones particulares efectuadas por Sander: personaje (vestimenta, actitud, gestos), lugar, momento.

Tres hombres, jóvenes, están parados, inmóviles, apoyados en sus bastones. Sus zapatos se hunden ligeramente en la tierra arenosa del camino que el paso de mucha gente, o de gente durante mucho tiempo, ha limpiado de pasto. Este camino se eleva (en la foto) levemente de izquierda a derecha (la dirección de los personajes) lo que indica que ese camino está alejándose. El fotógrafo está colocado a unos pasos de él, y los tres campesinos, acercándose por ese camino, han sobrepasado su altura, y en el momento en que la fotografía ha sido tomada, están comenzando a alejarse del fotógrafo. Si ellos no dan la espalda a la cámara es porque los jóvenes han interrumpido la marcha, se han parado y han girado levemente, orientando sus cuerpos más o menos evidentemente hacia el fotógrafo, y ahora lo miran.

Imaginemos un instante la foto que Sander no ha hecho, la imagen que él hubiera podido tomar 15 o 20 segundos antes, enfocando el camino con los tres campesinos "acercándose" al fotógrafo. Esta foto inexistente hubiese evidenciado un fotógrafo "preparado", anticipándose al accionar de los personajes, tomándolos sin modificar su actitud o sus gestos.

Pero en la realidad el fotógrafo no estaba listo en ese momento, y ha dejado pasar esos 15 o 20 segundos durante los cuales los personajes han recorrido los 20 o 30 metros que los separaban de él. Los jóvenes campesinos han sobrepasado el nivel de la cámara y en ese momento, viendo que se le escapaban, el fotógrafo ha debido decirles que se detengan. Los personajes, que estaban caminando, se han parado, han girado ligeramente el cuerpo y mirándolo, han esperado pacientemente que haga la fotografía.

El camino alejándose denuncia, nuevamente, un fotógrafo que llega inevitablemente tarde. La imagen perfecta de los tres campesinos parados alude, con una especie de nostalgia invencible e inútil, a todas las imágenes que el fotógrafo no pudo, que los fotógrafos no pueden tomar. Y ese carácter nostálgico de la foto obedece no solamente a la presencia de personajes pertenecientes a una época distinta a la nuestra, sino también a ese desfase inevitable entre el fotógrafo y el mundo. Testimonio felizmente rescatado de una catástrofe que pudo ser total (la ausencia de esta foto hubiese podido eliminar todo rastro de ese momento, de esos personajes, de este fotógrafo) esta imagen tiene, detrás de ella (o haciéndola girar, como se hace girar un daguerrotipo para ver sucesivamente la imagen positiva y negativa) la sombra de todas esas imágenes que no existen.

Es en ese sentido que los tres campesinos de la foto de Sander alcanzan un plano de universalidad; ellos se transforman no solamente en representantes del grupo social al cual pertenecen, sino en una especie de paradigma de todos los personajes que hubiesen podido ser fotografiados, que alguna vez un fotógrafo ha tenido o ha podido tener frente a él. Sobrevivientes de esas imágenes perdidas para siempre, los tres jóvenes campesinos de Sander continuarán, como lo han hecho hasta ahora, deteniendo su marcha, mirándonos a los ojos.

### DESOCUPADO (1)

Esta fotografía de un desocupado es una de las escasas imágenes de Sander en que el personaje no mira al fotógrafo. Los tres campesinos, por ejemplo, dirigen una mirada franca al fotógrafo. Los personajes, de esa manera, sostienen la mirada del fotógrafo (la mirada de la cámara, de la sociedad). Esto implica, por su parte, con respecto a ellos mismos, que los tres campesinos se sienten integrantes de la sociedad, formando parte de la estructura social.



La mirada franca al fotógrafo, por otra parte, indica también que para estos jóvenes Sander integra (como ellos) la sociedad, y que el sitio del fotógrafo es equivalente (igualmente aceptado) al de ellos. (Pensemos en esos personajes que se han negado a ser tomados en una fotografía por Sander, que han continuado su camino tras haber emitido un gruñido de desaprobación o una protesta. Esa negativa, esa ausencia de mirada, marginaliza al fotógrafo y a su trabajo, los excluye).



**Desocupado (1)**

Puede decirse, por otra parte, que cada grupo social mira al fotógrafo de una manera particular y que, cada vez, esa mirada responde a la mirada social. El personaje se ubica entonces de acuerdo a lo que él mismo piensa que la sociedad piensa de él; el juicio que la sociedad emite sobre cada grupo se manifiesta así refractado por lo que el grupo percibe de ese juicio.

El desocupado desvía la mirada; él no puede soportar la mirada que la cámara (la sociedad) le dirige y en consecuencia no puede mirar en los ojos al fotógrafo. El desocupado se siente (es) marginado por la sociedad. (Por razones simétricamente opuestas el escribano o el gran industrial, situados encima del conjunto de la sociedad, tampoco mirarán a Sander; no se dignan mirar a esa sociedad que ellos dirigen y controlan).

Pero ese contenido global de la mirada de un personaje al fotógrafo no agota cada mirada particular. Mirar o no mirar es sólo el primero de una serie posible de análisis. Cada mirada revela una forma de ser, sentimientos particulares. En un sentido las miradas a la cámara uniformizan a los tres campesinos; en otro sentido esas mismas miradas distinguen a cada personaje, lo separan de los otros.

El desocupado, entonces, no mira al fotógrafo, lo que define su posición a los ojos de la sociedad. Pero, por otra parte, su manera de mirar también lo define. Su rostro está vuelto hacia la izquierda, y su cráneo rapado brilla, iluminado por una luz cenital, propia de un interior; luz difusa que acentúa el carácter no-natural, artificial, del lugar. Más que en una calle parece que el personaje estuviese en el decorado que representa una calle, decorado iluminado por las luces colocadas en lo alto.

El desocupado, centro de la foto, ocupa, sin embargo, sólo la mitad derecha. La izquierda es ocupada por una calle que se aleja. Por esa calle marchan, dirigiéndose al fondo, dos personas, con una bicicleta en la mano. Estos dos personajes (quizá un hombre a la izquierda y una mujer a la derecha) están como borrados por el desenfoque, que los transforma en manchas informes. Al final de la calle aparecen los contornos acuosos del fondo sobre-expuesto; la claridad invade los tonos oscuros, desbordándolos.

Esta fotografía está construida sobre el juego (no hay que olvidar que se dice que tiene juego una pieza que no ajusta perfectamente con otra) de estos dos elementos: por un lado el desocupado, parado, con el sombrero en la mano, solo, y por otro lado esta calle desierta (las dos manchas no alcanzan a poblarla) y que no conduce a ninguna parte. O al menos este desocupado no tiene ningún lugar adonde ir, no tiene salida, y por eso permanece inmóvil, sin transitar esta calle de un decorado (no hay ningún camino real tanto en esta imagen como en la situación del desocupado).

Como ante la fotografía de los tres campesinos, frente a la imagen del desocupado, el espectador puede quedar sorprendido. La información suministrada por Sander aparece deformada, y además insuficiente. Por ejemplo, si el fotógrafo quiere presentar un espécimen de un grupo social, si pretende simplemente mostrar un desocupado, ¿por qué "pierde el tiempo" dedicando toda la mitad izquierda a una calle, elemento no pertinente, que no aporta nada, que está ahí solamente para distraer? Si pretende mostrar un hecho social (como es la desocupación en la Alemania de 1928) ¿por qué presentar un personaje aislado, pudiendo hacer creer entonces que se trata de un problema de tiempo particular, de carácter más bien psicológico?

Es como si Sander no se resignara a limitarse al trabajo de informar, como si en el momento de concretar su intención informativa, el fotógrafo interpusiera el filtro de la narración.

"La información tiene su recompensa únicamente en el instante en que es nueva. Vive sólo en él, y a él tiene que entregarse por entero, explicándose sin perder tiempo. La narración es otra cosa, no se derrocha.

Esto dice Benjamín en su ensayo "El Narrador". En ese texto dice también: "para la información resulta imprescindible sonar plausiblemente. Y así es como se prueba incompatible con el espíritu de la narración".

En la incongruencia de toda esa mitad de la imagen ocupada por la calle que no conduce a ninguna parte, o en el carácter ficticio de esta especie de decorado, con esta iluminación artificial, en esta incursión en lo que no "suena plausiblemente", me parece que se pueden encontrar los motivos de la supervivencia de la fotografía del desocupado, las razones por las cuales esta imagen de hace sesenta años puede entablar con nosotros, espectadores actuales, un diálogo real.

Porque esta fotografía no habla únicamente de la desocupación en Alemania en 1928. Esta calle que no conduce a ninguna parte es la misma que enfrenta, hoy en día, el desocupado de cualquier país. Por otra parte la desocupación es un golpe que la sociedad propina a cada individuo, aisladamente. (Es por eso que hay un solo desocupado en esta imagen). En este combate desigual entre cada desocupado y una situación económica, una estructura política o una organización industrial, el individuo no sólo es vencido sino que se intenta conven-

cerlo de que la culpa es suya. No sólo es reducido a una condición insoportable sino que debe repetir, monocorde, que se arrepiente, y que la próxima vez se comportará mejor. No sólo sabe que no tiene ninguna perspectiva sino que también debe simular que todo es posible. Todo eso es lo que un espectador actual puede pensar, y sentir, frente a esta fotografía.

Desde hace cincuenta años, "sin derrocharse", la imagen del desocupado de Sander ha estado hablando, discretamente, continuamente, a sus espectadores. En cierto sentido puede pensarse que esta foto (paradigma de la obra artística) es eterna. No porque esté colocada fuera de toda historia, sino, por el contrario, porque se encuentra siempre dentro de la historia, inmersa, cada vez en cada una de las épocas, en relación con las formas particulares que su tema global (la desocupación, el desocupado) adquiere. Y este discurso siempre igual y sin embargo permanentemente renovado, esta especie de "eternidad", quizá se deba a la singular organización de esta imagen, al vínculo abrupto, imprevistamente establecido por Sander entre un hombre parado, solo, inmóvil, con un sombrero en la mano, y una calle fantasmal, y que no conduce a ninguna parte.

## DESOCUPADO (2)

Esta fotografía está incluida en el libro de Sander **Rostro del Tiempo**. No es, como podría suponerse en primera instancia, simplemente una ampliación y un reencuadre del negativo de la foto anterior. Estamos ante dos fotografías diferentes, ante dos negativos distintos.

Para comprobarlo basta mirar dos detalles: el primero son las líneas que se ven en la pared que está detrás del personaje, las juntas de esas enormes piedras o ladrillos. En la foto que muestra media figura del desocupado, la parte posterior de la cabeza está prácticamente contra la junta, que en la otra fotografía está bastante más lejos. El segundo detalle es la pared que da a la calle de la izquierda. Mientras que en el plano general vemos la ochava pero no vemos la otra pared, en esta foto vemos la pared de la ochava en la cual se apoya el desocupado, y también, en perspectiva, a la izquierda, alejándose, la otra pared. El fotógrafo, entonces, para sacar esta fotografía,

se ha aproximado al personaje y se ha desplazado levemente hacia la izquierda, tomando así más de frente (pero casi imperceptiblemente) al desocupado.



Desocupado (2)

Pese a las apariencias, entonces, estamos frente a dos fotos diferentes. Y lo son no solamente porque se trata de dos negativos distintos, sino porque a pesar de tener el mismo personaje, y a pesar de haber sido tomadas casi en el mismo momento (los elementos de la realidad, en consecuencia, han permanecido inalterables) las dos fotografías "dicen" cosas diferentes.

Analizada después del plano general, la media figura del desocupado se nos aparece "sin calle". El personaje está "contra la pared", ya no "sin salida", sino más bien "acorralado". Si la realidad prácticamente idéntica origina dos imágenes bien distintas, es porque hay una instancia específica durante la cual el fotógrafo organiza los elementos proporcionados por esa realidad. Aquí el elemento más visible

de ese trabajo de organización es el encuadre, determinado en primer lugar por la distancia del fotógrafo al personaje. En la foto de la media figura el desocupado absorbe, agota prácticamente toda la significación de la imagen. El único otro elemento que vemos en la foto, la pared contra la cual se halla el personaje, se subordina completamente al hombre; esa pared está ahí únicamente para decir que ese desocupado está "contra la pared". Miremos un elemento que, pese a figurar también en el plano cercano, pierde toda significación: esa especie de cañería o poste que está en la vereda, a un metro más o menos de la ochava y que es prácticamente borrado por el desenfoque cuando el fotógrafo se aproxima al personaje (sabemos que esa cañería existe sólo porque es visible en la otra foto).

Para tomar el plano general el fotógrafo, por el contrario, ha dado un paso atrás, incluyendo así detalles contextuales: la calle, la acera de enfrente y, sobre todo, ese final de la calle, resplandeciente, que puede hacer pensar en una especie de explosión final. Esa nada immaculada y catastrófica a la que conduce la única calle que se ofrece al desocupado (que se nos ofrece) clausura toda perspectiva, cierra toda salida de escape. La sociedad que fabrica el desocupado construye también esta calle adoquinada que nos lleva a esa nada resplandeciente, en la medida en que produce la desocupación la sociedad tapa todas las ventanas, clausura las salidas, destruye toda esperanza, se confiesa sin perspectiva.

De esta manera la foto del desocupado y de la calle va, gota a gota, proporcionando su significación inagotable. En ese mismo momento el sociólogo August Sander, el supuesto informador, el periodista, devela, finalmente, su característica esencial, la de Narrador.