

## *Robert Capa: Cyborg identity in the post-ideological narrative of a war photographer\**

Daniel Enrique Monje Abril\*\*  
Mary Natalia Ortega Cifuentes\*\*\*

\* Proyecto de Investigación: Un aparato para investigarlos a todos.  
\*\* Doctor en imagen, arte, cultura y sociedad. Docente investigador Universidad Manuela Beltrán. Correspondencia: [danielmonje@gmail.com](mailto:danielmonje@gmail.com) - Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6104-1576>  
\*\*\* Magíster en Psicología Clínica y de la Familia. Docente Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano. Correspondencia: [mortegon@poligran.edu.co](mailto:mortegon@poligran.edu.co) - Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9439-0369>

# *Robert Capa: Una identidad cyborg en la narrativa post-ideológica de un fotógrafo de guerra\**

Cómo citar este artículo: Monje, D. E. & Ortegón, M. N. (2019). Robert Capa: una identidad cyborg en la narrativa post-ideológica. *Revista Tesis Psicológica*, 14(2), 130-144. <https://doi.org/10.37511/tesis.v14n2a7>

Recibido: julio 3 de 2019  
Revisado: agosto 9 de 2019  
Aprobado: noviembre 7 de 2019

## ABSTRACT

The exercise of war photography has been historically analyzed from all human sciences. In these studies, the photographic image has generally been privileged over the narratives that structure the existence of war photographers. This happens because the narratives that the technical images propose can be classified using the Flusserian term: “post-ideological;” this is, narratives that can potentially house any ideology. This article seeks to identify emerging narratives that enable the constitution of the photographer as a post-ideological subject. Due to the extensive documentation on his life and work, the famous photographer Robert Capa is used as a case study to identify these narratives. To carry out this study, it is necessary to categorize Robert Capa as a cyborg, taking into account that part of the narratives that comprise him come from the photographic instrument and others from his experience as a human being. His experience is compared with his contemporary cyborgs such as Leni Riefenstahl, and with those of people who experience his legacy in an identity narrative way. In this analysis, some of the narratives that emerge in the identity constructions of photographers are identified. Because these narratives are directly associated with the photographer's relationship with the camera, they enable post-ideological structures. These narratives become complex identity constructions that transcend the individual and become structural elements of the system where the photography is produced. It can be concluded that the ideology associated with this practice comprises both human and machine narratives and ideologies.

**Keywords:** Identity, system of thought, systemic, art of photography, Cyborgs.

## RESUMEN

El ejercicio de la fotografía de guerra ha sido analizado históricamente desde todas las ciencias humanas. En estos estudios, generalmente, se ha privilegiado la imagen fotográfica por encima de las narrativas que estructuran la existencia de los fotógrafos de guerra. Esto sucede porque las narrativas que las imágenes técnicas proponen, pueden ser clasificadas, usando el término flusseriano, como post-ideológicas, es decir, narrativas que potencialmente pueden albergar cualquier ideología. En el presente artículo se busca identificar las narrativas emergentes que posibilitan la constitución del fotógrafo como sujeto post-ideológico, apelando para este ejercicio de identificación de narrativas, al trabajo del famoso fotógrafo Robert Capa, debido a la amplia documentación existente sobre su vida y obra. Para realizar este estudio es necesario categorizar a Robert Capa como un cyborg, teniendo en cuenta que parte de las narrativas que lo conforman provienen del aparato fotográfico y otras de su experiencia como ser humano. Se compara su experiencia, con cyborgs contemporáneos suyos como Leni Riefenstahl y con la de aquellas personas que experimentan su legado en forma de narrativa identitaria. En este análisis se identifican algunas de las narrativas que emergen en las construcciones identitarias de los fotógrafos. Estas narrativas, por el hecho de estar asociadas directamente a la relación del fotógrafo con la cámara, posibilitan estructuras post-ideológicas. Estas narrativas se convierten en complejas construcciones identitarias que trascienden al individuo y se convierten en elementos estructurales del sistema donde se produce la fotografía. Se puede concluir que la ideología asociada a esta práctica está compuesta, tanto por narrativas e ideologías humanas, como maquínicas.

**Palabras clave:** identidad, sistema de pensamiento, sistémica, arte de la fotografía, cyborgs.

## Introducción

A mediados de la década pasada, una escuela de fotografía en Colombia, decidió impartir un curso de fotografía enfocado a formar fotógrafos de guerra. El profesor, un prestigioso profesional famoso por haber cubierto el conflicto armado colombiano y otros eventos violentos en Latinoamérica, era un hombre de aproximadamente cuarenta años, con apenas algunas canas en su descuidada barba, vestía ropa juvenil pero visiblemente costosa, daba una apariencia a todas luces construida para dar una imagen de agilidad y arrojo. El grupo de estudiantes estaba conformado por una selección de profesionales de la fotografía, el cine y el periodismo interesados en documentar la violenta realidad colombiana. Este curso no tenía nada de diferente a los miles de cursos de fotografía de guerra que se imparten cada día alrededor del mundo. Una clase, como un mitin político o una ceremonia religiosa, está conformada por un conjunto de discursos organizados de una manera orgánica, análoga a la visión de mundo que tiene quien lo habla (Flusser, 2013).

Con voz seria, el profesor comenzó hablando de la importancia de la luz, haciendo anotaciones sobre la relación entre la técnica fotográfica y la pasión por crear imágenes; eventualmente, llegó al tema de la verdad en la fotografía de guerra y el papel de estos profesionales en la construcción de una sociedad. Durante la clase, intercalado con todos los demás temas, el profesor aprovechó para describir el funcionamiento del campo de la fotografía de guerra y su historia. Lo presentó como un campo cerrado, conformado por profesionales independientes que venden su trabajo terminado y que en muy pocas ocasiones trabajan por contrato. Con mucha pasión nos relató la historia de la fotografía de guerra, desde las primeras imágenes de Roger Fenton en 1855, hasta los trabajos de influyentes profesionales contemporáneos como James Nachtwey o Zorah Miller. En medio de este

relato el nombre de Robert Capa apareció en múltiples ocasiones, siempre asociado a asombrosas historias de arrojo y dedicación al medio.

Algunos de los presentes ya habían escuchado con anterioridad el nombre del famoso fotógrafo, así como algunas narraciones de sus más famosas hazañas fotográficas: desde cómo retrató la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y varios de los conflictos en Asia, hasta como conquistaba a todas las mujeres a su alrededor y pasaba sus ratos libres con Ernest Hemingway. Cada una de estas anécdotas finalizaba con relatos heroicos de Capa arriesgando su vida para conseguir las mejores fotografías.

Acercándose al final de la clase, el profesor decidió lanzar un último comentario sobre el más grande héroe de todos los fotorreporteros del mundo. Con aire solemne dijo: *“Ian Fleming el famoso autor de libros como Casino royale, Dr. No y Desde rusia con amor —hizo una pausa mientras miraba fijamente a su auditorio— basó el personaje de James Bond en su amigo personal Robert Capa.”* Inmediatamente, en la imaginación de todos los estudiantes, Robert Capa pasó de ser uno de los más grandes maestros de la fotografía, a ser un semidiós de la imagen y la razón por la que, como él, todos deberíamos dedicar la vida a “pelear en las trincheras en contra del totalitarismo” (Kershaw, 2012, p. 75).

La figura de Capa funciona como el más importante mito aleccionador para la formación de nuevos fotógrafos documentales, de guerra y fotorreporteros. Todas las mitologías que se han construido a su alrededor, ponen en evidencia que la fotografía tiene las mismas estructuras de los aparatos ideológicos de Estado propuestos por Louis Althusser. La fotografía está compuesta por un conjunto de narraciones, personas y máquinas que, integradas en un solo cuerpo, funcionan como un dispositivo que sirve para reproducir tanto las condiciones de producción

de nuestra sociedad como la ideología que da sustento a estas estructuras (Althusser, 1989).

Aunque Robert Capa era un hombre de carne, hueso y cámara, nunca nació un niño al que sus padres bautizaran con ese nombre, ni un muchacho que creciera con ese apodo, tampoco es correcto decir que se trataba de un seudónimo, y sería erróneo afirmar que se trata de una mentira o un engaño perpetrado por historiadores y académicos. Robert Capa es mucho más que esto, es una compleja ficción iniciada en 1935, en París, por Endre Friedmann y Gerta Pohorylle, una particular pareja de fotógrafos de guerra judíos de origen húngaro.

Endre Friedmann, quien eventualmente asumiría la personalidad de Capa, nació el 22 de octubre de 1913, en Budapest, Hungría. Desde el momento de su nacimiento, la ficción y la realidad se ven mezcladas entre las historias reales de Friedmann y las historias míticas de Capa. En todas las historias de su niñez y temprana juventud, Friedmann aparece siempre como un antecedente evolutivo del fotógrafo que existirá en un futuro. Sin embargo, no nació en una familia particularmente rica, culta o arriesgada; nada en la historia familiar parecía predecir el destino que la fotografía traería a Endre Friedmann.

La sastrería de la familia acomodó dinero suficiente para proveer una infancia sin carencias para él y sus dos hermanos. No obstante, la adicción a las apuestas y las constantes mentiras de su padre, llevaron a la familia Friedmann a atravesar situaciones extremas en repetidas ocasiones. Varios autores, como Alex Kershaw (2012), coinciden en afirmar que el patriarca de los Friedmann gustaba de la buena vida, el juego y el licor. En una ocasión el fotógrafo relató, en medio de una entrevista, que su padre solía repetir una frase a modo de slogan: “Todos los mejores jugadores actúan como ganadores, y verse como uno es parte de lo que necesitas para

estar en el juego correcto, en la mesa correcta” (2012, p. 32). Actitudes como esta que, según algunos biógrafos, no podían apreciarse en la personalidad de Endre Friedmann, eran elementos definitorios en la personalidad de Robert Capa.

Su adolescencia es narrada, principalmente, desde el punto de vista de Eva Besnyö y otros fotógrafos famosos que conocieron a Capa durante esta etapa. Las historias describen a un Endre que rondaba las calles de Budapest, metiéndose en problemas, conquistando los corazones de las chicas de la ciudad y haciendo amistad con toda suerte de personajes pintorescos. Todo iba muy bien hasta que, en 1933, el joven tuvo una reunión clandestina con un reclutador del partido comunista húngaro. Al parecer se trató de un encuentro casual en el que Endre, en consonancia con su futura personalidad, rechazó toda posibilidad de unirse a la colectividad. Sin embargo, dos días después, la policía forzó al joven a dejar el país, pues estaban convencidos de que se trataba de un operativo bolchevique. Tanto para la policía húngara, como para el senador Joseph McCarthy y el FBI, Capa siempre fue sospechoso de ser un colaborador del comunismo.

A los 16 años, el joven Endre se encontraba en Berlín estudiando para convertirse en escritor y periodista. Poco tiempo pasó para que dejase las letras y pidiese a Eva Besnyö que le consiguiera algún trabajo en “ese negocio de la fotografía” (Kershaw, 2012, p. 34). En poco tiempo, practicando en sus ratos libres con las cámaras Leica de la agencia Dephot, ya se había convertido en un hábil fotógrafo. Ese mismo año, en noviembre, tomó su primera serie de fotografías famosas en un mitin político donde León Trotsky daba un discurso sobre “el significado de la revolución rusa” (Kershaw, 2012, p. 77).

A causa de la llegada al poder del partido nazi, Endre huyó hacia París, donde vivió como un fotógrafo vagabundo que apenas conseguía

dinero para sobrevivir, hasta que en 1934 conoció a Gerta Pohorylle, una joven refugiada tres años mayor que él. Era una mujer arrojada y valiente, muy segura de sí misma y físicamente muy atractiva. Numerosos relatos afirman que primero se convirtió en su amante y posteriormente en su compañera de trabajo y agente; fue ella quien lo “convenció de cambiar su atuendo y peinado, ambos de aspecto algo descuidado y bohemio, por una imagen más profesional” (Whelan, 2010, p. 6). Los amigos de la pareja solían contar que pronto “él comenzó a llamarla el jefe” (Kershaw, 2012, p. 87), y que Gerta aprendió “en cuestión de días, a manejar la Leica” (2012, p. 87). Todas las historias que hasta nosotros han llegado reflejan una relación llena de romanticismo propia de una bella ficción tan idílica que inclusive se cuenta que, después de comenzar su relación amorosa, se mudaron juntos a un pequeño apartamento cerca de la Torre Eiffel (2012).

En 1935 Endre y Gerta trabajaban como fotógrafos independientes tratando de vender sus fotografías por unos pocos francos. Rápidamente notaron que las fotografías de los autores locales eran compradas por los diarios a precios más bajos que aquellas comercializadas por profesionales extranjeros. Fue a partir de este descubrimiento que decidieron crear una asociación compuesta por tres personas, con el objetivo de conseguir más dinero. En esta empresa “Gerta funcionaba como secretaria y representante de ventas; Endre aparecía como el empleado del cuarto oscuro; y ellos dos estaban empleados por un rico, famoso y talentoso fotógrafo americano llamado Robert Capa, quien aseguraban se encontraba visitando Francia” (Hersey, 1947, p. 35). Endre Friedmann y Gerta Pohorylle decidieron en 1935 dar origen a una nueva criatura, una que gracias a la cámara Leica pudiese convertirse en mítica. Así, una pareja de jóvenes, inexpertos y completamente quebrados, crearon a Robert Capa: el cyborg.

## El modo de existencia cyborg

Los fotógrafos además de ser personas de carne y hueso como el obrero, el economista o el campesino, también son cyborgs. La definición que la filósofa norteamericana Donna Haraway utilizó en su famoso ensayo de 1985 *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista* a finales del siglo XX es ideal para ubicar a estas extrañas criaturas en el contexto del presente artículo. Ella describe estos entes a través de una precisa selección de palabras: “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1985, p. 65). La ventaja de una definición tan precisa es que puede ser utilizada como una lista de categorías para generar una comprobación. En este caso particular, podemos encontrar que Robert Capa es un híbrido entre máquina y organismo, pues no existe fotógrafo sin cámara y no existe fotografía sin personas; igualmente podemos asegurar que los fotógrafos (incluyendo a Robert Capa), son criaturas de realidad social, como muchos sociólogos lo han demostrado previamente (Bourdieu, 2003); y, por último, que los fotógrafos son criaturas de ficción, lo cual es especialmente evidente en el sujeto que estamos analizando.

Robert Capa, el cyborg, es un caso ideal para iniciar una reflexión sobre la inminente necesidad de abordar sistémicamente a estas criaturas cada vez más omnipresentes en nuestra sociedad, una creciente población de entes cibernéticos que existen a través de las relaciones programadas entre seres humanos y aparatos tecnológicos del sector terciario. Desde la fotografía y las redes sociales, hasta los sistemas de defensa nuclear, hay un sinnúmero de aparatos que funcionan programáticamente, organizados en sistemas que se encuentran siempre esperando a que el usuario humano decida presionar un botón.

La historia de estos entes programados no tiene más de 300 años y solamente desde los ochenta hemos hablado abiertamente de estos. Es irónicamente, a través del aparato académico y de su programa, que ha aparecido la narrativa que describe al mundo como una realidad programada (Flusser, 2013, p. 141). Esta es la explicación del mundo en la que se inscribe el presente texto. Para autores como Hannah Arendt y Vilém Flusser los aparatos programados, en los que cada uno de nosotros es simplemente un funcionario que opera un sistema sin siquiera haberse preguntado por la ideología subyacente en él, tienen su apogeo en la Alemania nazi, donde funcionarios como Adolf Eichmann representan casos paradigmáticos de esta realidad. Este hombre fue uno de los funcionarios del gobierno nazi que coordinaron la muerte de millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Eichmann era simplemente un empleado que cumplió su función dentro de un sistema; sin embargo, nunca “tuvo tiempo, ni tampoco deseos, de informarse sobre el partido, cuyo programa ni siquiera conocía, y tampoco había leído *Mein Kampf*” (Arendt, 2003, p. 24). Eichmann fue un nazi ejemplar, pues desempeñó su función dentro del aparato gubernamental sin reparar en consideraciones éticas, porque en este tipo de aparatos la obediencia del humano al sistema se vuelve ciega.

Para Flusser, la cámara de fotografía comparte muchas características con este tipo de aparatos posmodernos. En su obra se representa al aparato fotográfico como un sistema expectante de interacción humana para crear imágenes que, de la mano con las narrativas provenientes de otros aparatos, organizan nuestro mundo. La cámara está diseñada para cumplir un programa, para que la luz pase por sus lentes y se pose sobre un soporte sensible para crear una imagen; no obstante, necesita del ser humano para generar imágenes que tengan el poder de organizar a la sociedad (Flusser, 1985).

Para el aparato fotográfico la presencia humana representa más que la posibilidad de diferentes encuadres, representa el acceso de una infinidad de combinaciones aleatorias, que solamente un humano puede imaginar, esto es lo que Dziga Vertov identifica como la “alegría creadora en el trabajo mecánico” (1973, p. 17). “Lo que caracteriza al programa es el hecho de que se trata de sistemas en los que lo aleatorio es necesario” (Flusser, 2013, p. 22); sin lo aleatorio, no tiene un modo de existencia concreto. En un sistema abierto a todas las posibilidades, finalmente el ser humano se convierte en la variable más importante dentro del programa. Cuando las narrativas, tradicionalmente míticas o lineales de un ser humano, se mezclan con las estructuras programáticas del aparato, surge el producto máximo de un cyborg: las narrativas post-ideológicas.

Robert Capa es uno de los resultados posibles de la programación del cyborg de la fotografía, cada una de sus imágenes es el producto de la interacción entre la indeterminación de la que es capaz el ser humano y la organización infinita de la que son capaces las máquinas. Al momento en el que un fotógrafo introduce una nueva variable al sistema, este la acopla al programa y la disponibiliza a todos los otros operadores. El aparato reúne toda la imaginación de aquellos que han colaborado en su invención, desde los científicos que lo idearon en primera instancia hasta los usuarios que con su retroalimentación colaboran en la evolución del aparato. Por esta razón podemos decir que “la imaginación del aparato es prácticamente infinita, la imaginación del fotógrafo, por más grande que sea, está inscrita en la enorme imaginación del aparato” (Flusser, 1985, p. 22).

Gracias a que la imaginación del aparato aprende las narraciones humanas y las incorpora en su programa, le permite crecer a ritmos exponenciales. Es un proceso recursivo de aprendizaje y

crecimiento que funciona mientras se mantienen en equilibrio las orientaciones organizadoras de las máquinas y las tendencias entrópicas del ser humano. Se puede decir que “el fotógrafo busca establecer situaciones que jamás han existido antes” (Flusser, 1985, p. 16), introduciendo caos a un sistema programado para transformar a todo el mundo en fotografías. Se trata de un proceso recursivo en el cual “los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce” (Morin, 2000, p. 155). En estos aparatos lo que producimos son las mismas narrativas con las que construimos nuestra sociedad, donde “todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador y auto-productor” (Morin, 2000, p. 155). El conjunto de todas las imágenes fotográficas del mundo es el mejor ejemplo de la narrativa post-ideológica que permite el modo de existencia de los cyborgs.

Esta colección de historias y estructuras, de mitos y bucles de programación, de variables y constantes nos llevan a pensar en los cyborgs como individuos, o para ser más precisos, en entes en proceso de individuación. La sinergia producida a través de las múltiples interacciones cotidianas que se producen entre aparatos y humanos es el componente más importante del caldo primigenio cyborg. Bertalanffy en su libro *Robots, men and minds: psychology in the modern world* (1967) propone que los sistemas vivos “tienden a mantener un organizado estado de fantástica improbabilidad” (p. 62). Un proceso continuo y cíclico de situaciones improbables que apreciamos tanto en la evolución de los cyborgs, como en la “evolución de la ameba al hombre” (p. 62). Esta fantástica improbabilidad es lo que un ser humano tiene que ofrecerle al aparato de la fotografía para producir imágenes que, asociadas a una narrativa humana, produzcan mapas del mundo que puedan ayudarnos a orientarnos en él. Depende de cada ser humano

que opera una cámara que sus narrativas re-escriban el programa del cyborg o que estas sean re-escritas programáticamente por él.

Un ejemplo interesante de esto puede ser apreciado en el desarrollo de la fotografía de guerra a principios del siglo XX, sobre todo con la introducción de las primeras cámaras alemanas de marca Leica. Cuentan los libros de historia que antes de la introducción de estas cámaras, no existía un aparato compacto que al mismo tiempo ofreciera una buena calidad de imagen y la posibilidad de obturar a velocidades de 1/1000 de segundo. La mayoría de las cámaras pequeñas, como la Brownie de Kodak, producían imágenes de baja calidad y la Leica representaba una nueva generación de dispositivos compactos y fáciles de operar, que permitían mayor movilidad y agilidad al fotógrafo. Por su tamaño, generalmente pasaba desapercibida y permitía “obtener tomas ocultas que hubieran sido imposibles para un fotógrafo cargado con una llamativa Graflex” (Whelan, 2010, p. 5). La Leica aparece en la historia de la fotografía en el momento ideal para que hombres como Capa, acompañen a los soldados en las trincheras de las modernas guerras mecanizadas.

Un aparato tan maravilloso como este es el fruto de un proceso de producción, resultado de la interacción de muchas narrativas científicas que, en palabras de Flusser: “desembocan en las imágenes técnicas” (1985, p. 12). Libros de química, mecánica, electrónica, física, leyes, publicidad y mercadeo, cientos de cátedras sobre administración de empresa y economía, así como miles de discursos sindicales y políticos, son solo algunas de las narrativas necesarias para fabricar una cámara. Estas se agencian para producir un aparato al interior de otro aparato: la fábrica de cámaras. Así, la mayoría de las ocupaciones humanas y todo el trabajo de la sociedad contemporánea, está comprometido con los aparatos dominadores, programadores

y controladores (Flusser, 1985). En la Segunda Guerra Mundial todas las narrativas de las naciones en conflicto estaban sincronizadas hacia ideales aparatísticos; las fábricas de cámaras producían aparatos para un nuevo tipo de fotógrafo que aún no existía, pero que gracias a estas narrativas podía aparecer. Gente como Capa, es un nuevo tipo de fotógrafo que acompaña a las tropas, que arriesga la vida, un nuevo tipo de productor de imágenes que no existía con las tecnologías y los órdenes sociales anteriores.

Este artículo plantea el análisis de cómo en una época particular, todas las narrativas de Endre Gerta, así como las representaciones del pensamiento de todos los fotógrafos, científicos, artistas, administradores, ingenieros, publicistas, vendedores, abogados, secretarías, obreros, vigilantes y personal de aseo se agenciaron para producir el aparato sin el cual Endre Friedmann nunca hubiese podido convertirse en Robert Capa (Hersey, 1947).

El modo de existencia cyborg depende de este eterno intercambio de narrativas entre aparatos y funcionarios. En su libro *Pragmatics of human communication*, Watzlawick, Beavin, y Jackson plantean que la comunicación entre humanos y organismos artificiales se compone de órdenes e informes (2014, p. 134). La cámara le ofrece al operador, controles que son digitales y discretos para producir imágenes análogas y circulares (Flusser, 1985, p. 35). Un control digital y discreto, como un obturador, un anillo de diafragma o el interruptor de un flash, son parte de la narrativa programática del aparato, la que denominamos narrativa post-ideológica. El ser humano, como contrapartida, debe aportar su ideología, su historia de vida y su cultura, para completar el proceso de creación. Este aporte puede ser tan básico como simplemente sostener la cámara y apuntarla a un objetivo, o tan complejo como para modificar el programa del aparato. Esto último es lo que ha sido llamado

la alegría creadora por Vertov, la apertura por Heidegger, la concientización de la praxis por Flusser, o concienciación por Morin. Se trata no solamente de ser un agente introductor de caos al sistema, sino de funcionar como programador de este, como escritor de las nuevas narrativas.

Existe una tendencia evolutiva en los objetos técnicos, la cual es apreciable cuando se estudia la historia de estos; una de las principales constantes que podemos percibir es que a medida que estos se van perfeccionando requieren menos intervención humana para su funcionamiento homeostático (Simondon, 2008, p. 45). Durante el siglo XIX, cuando las cámaras no estaban automatizadas y la mayor parte del proceso era controlado directamente por el fotógrafo, había una relación de igualdad entre las dos narrativas del cyborg. Los aparatos cada día se hacen más independientes de nosotros, tienden siempre a incrementar su autonomía de funcionamiento de las intenciones originales de aquellos que los programaron” (Flusser, 2013, p. 25). Endre no es quien programa al aparato, es un funcionario que aporta su ideología al cyborg de la fotografía. Robert Capa, por el contrario, se convirtió en uno de los programadores más importantes del cyborg. No obstante, el gran héroe de la fotografía no es más que de una variable de un gigantesco programa post-ideológico que controla todo el mundo post-histórico.

## La Narrativa Identitaria del cyborg

La historia de Robert Capa es una de tantas que construyen el aparato post-ideológico, aquel que puede acomodar a su interior todas las ideologías. Es similar el caso de la directora de cine Leni Riefenstahl, famosa por sus películas de propaganda política en favor del partido nazi alemán. Después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, esta mujer buscó refugio en África, donde realizó varios libros de fotografía



resaltando la belleza de varias tribus africanas (Sontag, 1981, p. 78). Historias como estas demuestran que la cámara puede soportar cualquier ideología y que en cualquier otro contexto sería imposible acomodar dos narrativas tan contradictorias: por un lado, grandes desfiles de cuerpos arios perfectamente organizados y, por el otro, perfectos cuerpos africanos encuadrados para resaltar su belleza. En la obra de Riefenstahl podemos encontrar que, frente a la cámara, tiene el mismo valor un desfile nazi que las tradiciones culturales del casi extinto pueblo nuba. La búsqueda de Leni Riefenstahl, se reduce a la belleza, armonía y composición (Sontag, 1981), ideales que generalmente conforman la mayoría de las narrativas fascistas. Ella permitió que los ideales del aparato escribieran su vida. No existe Riefenstahl la nazi o Riefenstahl la activista por los pueblos africanos, solamente existe Riefenstahl la creadora de imágenes técnicas. Esto no quiere decir que el aparato exonere de culpa a quien lo opera ni que el aparato opaque sus intenciones, pues como afirma Flusser en su libro *Los gestos* (1994): “El hombre del aparato sabe lo que hace y nosotros podemos percibirlo si observamos sus gestos” (p. 12).

Robert Capa, aquel cyborg anti-fascista, opera la cámara en favor de la ideología democrática; al mismo tiempo y a pocos kilómetros de distancia, Riefenstahl la opera en favor de la ideología fascista. Pese a estas contradicciones, el trabajo realizado con la cámara tanto de cine como de fotografía, definió la identidad de estos dos creadores. Existe una identidad cyborg que es común a ambos, que emerge en cada uno a partir de las narrativas identitarias del ser humano y las narrativas identitarias del aparato fotográfico. De esta forma, la alegría creadora en la imagen técnica es aquello que evita la extinción de lo humano y la victoria de lo aparatístico. Esta extinción es lo que Flusser llama el “totalitarismo robotizante de los aparatos” (1985, p. 15), cuando las narraciones humanas

quedan subyugadas completamente a las narrativas post-ideológicas de los aparatos.

Para entender el concepto central del presente artículo: que la identidad de los fotógrafos está compuesta de narrativas provenientes de lo humano y lo aparatístico, es necesario abordar el concepto contemporáneo de identidad. En el presente análisis, así como en todas las investigaciones que este equipo interdisciplinar e interuniversitario ha realizado por espacio de 3 años, reconoce que las identidades se construyen entre la voz del otro y la propia. Entonces, “la pregunta ¿quién soy? se transforma en ¿quién estoy siendo? en un momento y contexto particular de la existencia” (Toledo, 2012, p. 47). La identidad del sujeto no se construye de una vez y para siempre, por el contrario, el sujeto está en permanente interacción con el entorno en el cual existe y su identidad es una narrativa en constante construcción. Este es un concepto que proviene del enfoque sistémico de la psicología, que se encuentra íntimamente ligado con las teorías cibernéticas, de juegos y de la complejidad.

Anteriormente, la identidad de las personas y los cyborgs, era vista como un constructo fijo que nos acompañaba inmutable durante toda nuestra existencia, que proviene del interior y que se manifiesta en nuestras relaciones interpersonales. Conceptos como el yo, eran analizados por diferentes corrientes psicológicas y sociológicas como una realidad interna al ser humano. Sin embargo, hoy en día se entiende que eso que llamamos yo, nuestra identidad, no parte de nuestro interior, por el contrario “el yo está entre las personas, en las relaciones” (Fonseca, 2012, p. 11). Más allá de tratarse de un ente discreto, y oculto en nuestro interior, la identidad “emerge en la interacción que mantenemos con otros y con nosotros mismos dentro del lenguaje” (2012, p. 11).

La identidad de las criaturas de realidad social y de ficción, como lo son los seres humanos y los

cyborgs, está compuesta por una compleja red de narrativas identitarias que los habitan. Este concepto aún no ha sido completamente avalado por todas las corrientes de la psicología, como mencionan Fonseca, Rey y Romero, “comprender las identidades como construcciones sociales lingüísticas implica trascender las perspectivas que se centran en el concepto de rasgo, como atributo descontextualizado y definitorio de las personas” (2013, p. 133). Esto se debe a que dichas narrativas con las que nos construimos “son contextuales, históricas y constantemente cambiantes” (p. 133), por lo que dan cuenta de instantes de nuestra vida y no de rasgos específicos. Tanto en los seres humanos como en los cyborgs, las historias que crean nuestra identidad “adquieren, en la interacción, diferentes matices” (2013, p. 133), razón por la cual no es posible hablar de características invariables. Las identidades de un fotógrafo contemporáneo como Robert Mapplethorpe y la de uno del siglo XIX como Nadar, son completamente diferentes en forma, pero similares en estructura, porque ambas obedecen a la misma organización programática en la que las narrativas identitarias del humano son una variable y no una constante.

Todo proceso de emergencia de la identidad se da a través de la significación del mundo afuera, en un proceso que implica dividir al mundo en unidades, ponderarlo y darle sentido dentro de las narrativas. Para construir las narrativas, seleccionamos las unidades que queremos privilegiar de todas nuestras experiencias y las valoramos de acuerdo a las narrativas que ya nos conforman (White & Epston, 1993, p. 29). Así, nos comprendemos y comprendemos el mundo en momentos determinados del ciclo vital, y desde allí narramos, o relatamos, recreando la experiencia de vida, dotándola de significados actualizados. Este es un proceso constante y recurrente de modelización permanente y recursiva de nuestras propias vidas. Nuestra identidad es un enorme repositorio de

relatos y narraciones que determinan nuestra organización del mundo y el tránsito que tenemos en él; en otras palabras, es una compleja “red de premisas y supuestos que constituyen nuestros mapas del mundo” (White & Epston, 1993, p. 20).

Aunque el proceso sea circular y eterno, las narrativas no deben necesariamente compartir esta estructura. Si bien es cierto, los hechos de las narrativas tienen un lugar temporal determinado, también lo es, que los significados que poseen los mismos en distintos momentos del ciclo vital, son variables. Cada narrativa puede ser representada como una capa o un estrato de nuestra identidad, y cada uno de estos estratos van de dos en dos, sirviendo de substrato para el otro (Deleuze & Guattari, 2004). Se trata de una realidad doble articulada, dos veces forma-substancia, donde la primera articulación se produce en las construcciones narrativas identitarias individuales, directas y continuas, mientras que la segunda se produce en consonancia con los cánones del campo social, donde el individuo habita. La identidad del cyborg de la fotografía está compuesta por una cantidad inconmensurable de narrativas que se agencian tanto en su cuerpo cibernético como en su cuerpo poético.

Tomemos, por ejemplo, una de las más icónicas fotografías de Robert Capa, *Muerte de un miliciano*. En esta imagen aparece un miliciano congelado en el momento de caer al suelo, en una pose que sugiere que ha sido herido por disparos del bando contrario. Se trata de una fotografía que en su tiempo y para los espectadores ideológicamente comprometidos con la lucha anti-fascista era clara, sin embargo, se trata de una imagen de significado vago. Inclusive su más acérrimo defensor, Cornell Capa, el hermano de Endre dijo en una entrevista que: “No hay forma de saber a partir de la instantánea de Capa si el hombre se ha resbalado accidentalmente, ha sido asesinado o se le ha pedido que

simule el momento de la muerte” (Kershaw, 2012, p. 87). En su tiempo, esta fotografía “tenía las pretensiones de informar al mundo sobre lo que estaba aconteciendo en España, y de hecho cumplió con esa labor; sin embargo, con el paso de los años, se ha convertido en un icono, en un símbolo de la represión franquista y de la Guerra Civil Española [sic]” (Clavería, 2015, p. 225). A pesar de que la imagen en el papel nunca ha cambiado, las narrativas que se agencian a ella sí.

En el documental *La sombra del iceberg* (Doménech & Riebenbauer, 2007), se hace un recuento de las diferentes narrativas que han acompañado a la imagen de Capa desde que fue tomada en la guerra civil española. La película cuestiona la veracidad de la imagen a partir de varias inconsistencias encontradas a través de una extensa investigación documental. En la película, el investigador teje un relato audiovisual compuesto por las narrativas de personas que han estado relacionadas con los acontecimientos agenciados en la fotografía. Durante los setenta y seis minutos que dura, aparecen hablando personas involucradas en la guerra, coleccionistas de arte, fotógrafos reconocidos, historiadores y hasta familiares de Capa. La cinta concluye que la icónica imagen es más una ficción que una mentira, confirmando aquello que todos los que estudian este mito identitario de la fotografía saben: que “la *Muerte del Miliciano*, auténtica o falsa, es la más grande evidencia de la ideología de Capa” (Kershaw, 2012, p. 95).

La identidad “se construye a cada momento con la experiencia acumulada, cambia sin cesar” (Bergson, 1927, p. 443). El cyborg en su constante cambio nunca es el mismo; aunque las estructuras sean las mismas, cada fotografía tomada, cada historia contada, se acumula en su existencia y hace que esta sea una constante experiencia de cambios recursivos irreversibles. Ni la fotografía es la misma hoy que en tiempos

de Capa, ni Capa es el mismo hoy que en tiempos de Capa.

Justamente es por y a través de fotógrafos como Capa que el cyborg de la fotografía presenta sus exigencias sobre cómo *debe ser* la vida y las relaciones de las personas. Capa es un conjunto de historias escritas por investigadores e historiadores, un conjunto de mitos narrados por cientos de miles de fotógrafos alrededor del mundo y un conjunto prácticamente infinito de relatos heroicos descritos por cada una de sus imágenes. Narrativas post-ideológicas como estas, se encuentran entre las realidades más complejas que la raza humana alguna vez haya encontrado, y solamente son posibles gracias a la interacción entre humanos y máquinas que produce imágenes técnicas.

La principal víctima del potencial ideológico del mito programático construido alrededor de la figura de Robert Capa fue Endre Friedmann. Una narrativa identitaria tuvo que ser sustituida por la otra. Al principio, con el apoyo de Gerta, se trataba de un simple seudónimo, un *alter ego* que existía simplemente en un plano ficcional. Sin embargo, y en gran medida, gracias al mito creado por la joven pareja, Capa pronto se hizo famoso y su cuerpo de obra fotográfica fue reproducido millones de veces al día por cientos de diarios y revistas de todo el planeta. Capa, el cyborg, había consolidado una narrativa estilística en sus fotos y una mitología rodeando su personalidad. “Endre se dio cuenta de que tendría que cambiar su nombre de pila por el de Robert Capa y vivir a la altura de la fama que le había dado su personalidad ficticia” (Whelan, 2010, p. 7).

Él sabía que la única forma de no ser expulsado del mundo de la fotografía, era continuar ejerciendo el personaje del héroe mítico en la narrativa identitaria del cyborg. A partir de este momento, Endre cambió, ya no era el mismo joven desenfadado, de origen humilde y monógamo; apareció, entonces el James Bond de la

fotografía, elegante, sibarita, mujeriego, valiente, e inteligente, que reemplazó la pistola Walther PPK del Servicio Secreto por una cámara Leica.

En la vida psicológica de humanos, cyborgs y cualquier otra criatura consciente de su existencia “no hay diferencia esencial entre pasar de un estado a otro y persistir en el mismo estado” (Bergson, 1927, p. 440). Nuestra vida cotidiana es un continuo ininterrumpido de cambios, pero, para construir nuestras narrativas necesitamos enfocarnos en momentos puntuales representativos de cambios específicos. “Nuestra atención se fija en ellos porque le interesan más, pero cada uno de ellos es llevado por la masa fluida de nuestra existencia psicológica entera” (Bergson, 1927, p. 440). En este proceso de selección y diferenciación emerge en nuestras narrativas identitarias un cambio, una diferencia en relación a lo que concebía anteriormente (White & Epston, 1993). Esto es lo que desde la psicología llamamos *noticia de la diferencia*.

En el caso de Andre Friedmann, luego de la creación de Robert Capa, al visibilizar el impacto social y cultural que este personaje representaba, decide incluir como narrativa dominante la identidad del personaje a su propia forma de relacionarse en el mundo de manera privilegiada. Andre nunca deja de existir, simplemente llega un momento en el que la historia más importante con la que este individuo se narra a sí mismo es el mito de Robert Capa.

Hay miles de historias que se articulan a este complejo mito, algunas más y otras menos tendientes hacia el territorio de la ficción. En algunas aparece como un seductor irresistible que logró conquistar a cientos de mujeres; en otras aparece como un héroe de guerra capaz de enfrentarse a todo un ejército solamente armado con su cámara Leica; a veces como amuleto de buena suerte para los batallones que lo llevaban consigo; en otras ocasiones, como un

hombre solitario que nunca tuvo más hogar que los cuartos de cientos de hoteles alrededor del mundo; en otros relatos, como uno de los fundadores de la agencia de fotografía Magnum; y en la gran mayoría es presentado como un buen hijo, buen hermano y un héroe americano (Makepeace, 2003). Tan emocionante y buena resultó la historia de Robert Capa que todos los que le conocieron quisieron participar de ella: “Capa es en sí mismo tan ficcional que nadie puede contar una historia de él sin añadir atribuirle alguna invención nueva” (Hersey, 1947, p. 38). El cyborg Robert Capa, es creado en principio, por Andre y Gerta, como una forma de falsificar capital simbólico para ganar más dinero con sus fotografías y en poco tiempo se resignificó como una manera de convertirse en héroe de guerra e interpretar a la cámara como un arma salvadora.

## Conclusiones

Si partimos del concepto de ideología althusseriano, en el que esta es “es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, 1989, p. 131), es fácil imaginar la forma en la que Robert Capa se convirtió en una de las narraciones mitológicas más importantes en la enseñanza de la fotografía. Su odisea sitúa la práctica de la fotografía de guerra dentro de narrativas de sacrificio y recompensas fuera de la cotidianidad de la producción de imágenes. Esta es la principal narrativa de Capa, fácilmente apreciable en la famosa frase que solía repetir todo el tiempo: “Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es que no te has acercado lo suficiente” (Makepeace, 2003). Hay que correr riesgos, acercarse a las batallas, saltar en paracaídas tras las líneas enemigas si es necesario; olvidar a la familia, al amor e inclusive a la patria.

Las ideologías son narrativas. Su análisis desde un enfoque sistémico-narrativo puede

permitirnos ver cómo la fotografía nos cuenta (y se cuenta a sí misma) una historia. La perspectiva sistémica puede permitirnos analizar la relación entre narrativas-sujeto-cámara como una masa amorfa continua, mantenida en el tiempo como una manera de reproducir y preservar una forma privilegiada de ver el mundo. Nos permite identificar, en nuestro accionar en el mundo, las narraciones post-ideológicas de la ideología cyborg, el *habitus* de Bourdieu convertido en máquina. Programas que reproducen al infinito “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 2007, p. 88).

Es necesario preguntarnos por la procedencia de los mitos identitarios que de Capa se nos cuentan a diario, sus intencionalidades y sus contenidos. Si bien es cierto que “nadie que vea las noticias en la televisión necesita ver las fotos de Capa para recordar lo terrible y violento que puede ser nuestro mundo” (Whelan, 2010 p. 14), también debemos recordar que la mayor parte de su público en el siglo XXI se trata de fotógrafos en formación, quienes se enfocan en “que la fortaleza, la bondad, y el optimismo de la gente común constituyen el desafío más efectivo y heroico frente a las fuerzas del mal” (2010 p. 14). Este *habitus* post-ideológico es presentado a nosotros como una verdad única y formadora, “como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin” (Bourdieu, 2007, p. 88). Son reproducidos constantemente haciéndonos tender hacia un modo de existencia particular sin directamente obligarnos a través de la imposición de reglas y “sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (2007, p. 88).

Resulta imposible escapar a las estructuras post-ideológicas para producir imágenes fotográficas o cinematográficas, pues es la forma en la que hemos creado el mundo contemporáneo. No es

posible ser fotógrafo de guerra sin agenciar en lo más profundo de nuestras estructuras el mito de Robert Capa, un mito a la vez mágico, lineal y programático. Un mito extremadamente polifónico que inclusive hoy en día sigue creciendo. Hay dos opciones frente a esta realidad: podemos ser Leni Riefenstahl o podemos ser Robert Capa.

Escoger ser Riefenstahl implica permitir que las narrativas aparatísticas del cyborg sobrepasen todas nuestras narrativas humanas. Esto quiere decir que el sujeto se transforma en un ser post-ideológico, como le sucedió a Riefenstahl. Esta es la elección que eventualmente nos llevará a convertirnos en víctimas oprimidas del cyborg. Esta es la narrativa en la que nuestras historias son sobrescritas por un aparato perfecto.

La otra opción, escoger ser Capa, implica actuar activamente para que las narrativas míticas humanas sobrescriban las narrativas maquínicas programáticas del aparato, para que lo reprogramen. Es la opción en la que, como lo hizo Capa, usar el aparato fotográfico para transformar las narraciones de victimización en historias de generatividad. Esta opción significa la posibilidad de que, utilizando una cámara, seamos los héroes de nuestra propia historia.

Si tenemos en cuenta que la narrativa que determina la identidad cyborg obedece a una estructura post-ideológica, resulta tentador trazar relaciones deterministas entre el cyborg y el fascismo. Sin embargo, casos como el de Robert Capa nos permiten observar cómo la mezcla de narrativas identitarias al interior del cyborg es un fenómeno de índole tanto psicológica como política. Por lo tanto, la identidad cyborg presenta al individuo moderno un nuevo desafío, el hacerse responsable por las narrativas más importantes de este nuevo tipo de individuos que comienzan a hacerse omnipresentes en la sociedad contemporánea.

## Referencias

- Althusser, L. (1989). *La filosofía como un arma de la revolución*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Bergson, H. (1927). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bertalanffy, L. W. (1967). *Robots, men and minds: psychology in the modern world*. New York: George Braziller.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Clavería, R. (2015). Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la guerra civil española. *Documentación de las Ciencias de la Información*, (38), 223-244.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pretextos.
- Doménech, H., & Riebenbauer, R. M. (2007). *La sombra del iceberg* [Película]. España: Dacsá Produccions.
- Flusser, V. (1985). *A filosofia da caixa preta, ensaios para uma futura filosofia de la fotografia*. São Paulo: Huitec.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos*. Barcelona: Herder.
- Flusser, V. (2013). *Post-history*. Minneapolis: Univocal.
- Fonseca, J. (2012). Reflexiones sobre la construcción narrativa de la identidad, crisis y afrontamiento. *Revista Psicoterapia y Familia*, 25(2), 5-16. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/298783503\\_Reflexiones\\_sobre\\_la\\_Construccion\\_Narrativa\\_de\\_la\\_Identidad\\_Crisis\\_y\\_Afrontamiento](https://www.researchgate.net/publication/298783503_Reflexiones_sobre_la_Construccion_Narrativa_de_la_Identidad_Crisis_y_Afrontamiento)
- Fonseca, J., Rey, A., & Romero, J. (2013). Construcción narrativa de relatos identitarios que favorecen la resiliencia en jóvenes con orientación homosexual. *Hallazgos*, 10(19), 133-148. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2013.0019.08>
- Haraway, D. (1985). A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. *Socialist Review*, 80, 65-107.

- Hersey, J. (1947). The man who invented himself. *47 Magazine*, 3(7), 35-41.
- Kershaw, A. (2012). *Blood & champagne: the life and times of Robert Capa*. New York: Amazon Digital Services LLC.
- Makepeace, A. (2003). *Robert Capa: in love and war* [Película]. E.U.A: Eagle Rock Entertainment.
- Morin, E. (2000). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sontag, S. (1981). *Under the Sign of Saturn*. New York: Penguin Random House.
- Toledo, M. (2012). Sobre la construcción identitaria. *Atenea (Concepción)*, 506, 43-56. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622012000200004>
- Vertov, D. (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Watzlawick, P., Beavin, J., & Jackson, D. (2014). *Pragmatics of human communication: a study of interactional patterns, pathologies and paradoxes*. New York: Amazon Digital Services LLC.
- Whelan, R. (2010). *Robert Capa obra fotográfica*. New York: Phaidon.
- White, M., & Epston D. (1993). *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Ciudad de México: Paidós.