

JOAN FONTCUBERTA

LA CÁMARA DE PANDORA

**La fotografi@ después
de la fotografía**

Lectulandia

Apabullada por la tecnología digital y desplazada de sus funciones esenciales, la fotografía se ha convertido en otra cosa. Frente al desconcierto o la ceguera, Joan Fontcuberta desgrana aquí lo que queda: los restos de la autenticidad, los restos de lo documental, los restos de unos valores que hicieron que la fotografía moldeara la mirada moderna y contribuyera a nuestra felicidad.

Fiel al principio de que una fotografía vale más que mil mentiras, Fontcuberta elucida la naturaleza de la nueva fotografía (digital) y sus extravíos. De ahí derivan reflexiones críticas y evocaciones poéticas que rastrean los empeños de una posmoderna cámara de Pandora que ya no se limita a describir nuestro entorno sino que ambiciona poner orden y transparencia en los sentimientos, la memoria y la vida.

El arte de la luz aspira ahora a ser el arte de la lucidez.

Lectulandia

Joan Fontcuberta

La cámara de Pandora

La fotografi@ después de la fotografía

ePub r1.0
mjge 13.04.17

Título original: *La cámara de Pandora*

Joan Fontcuberta, 2010

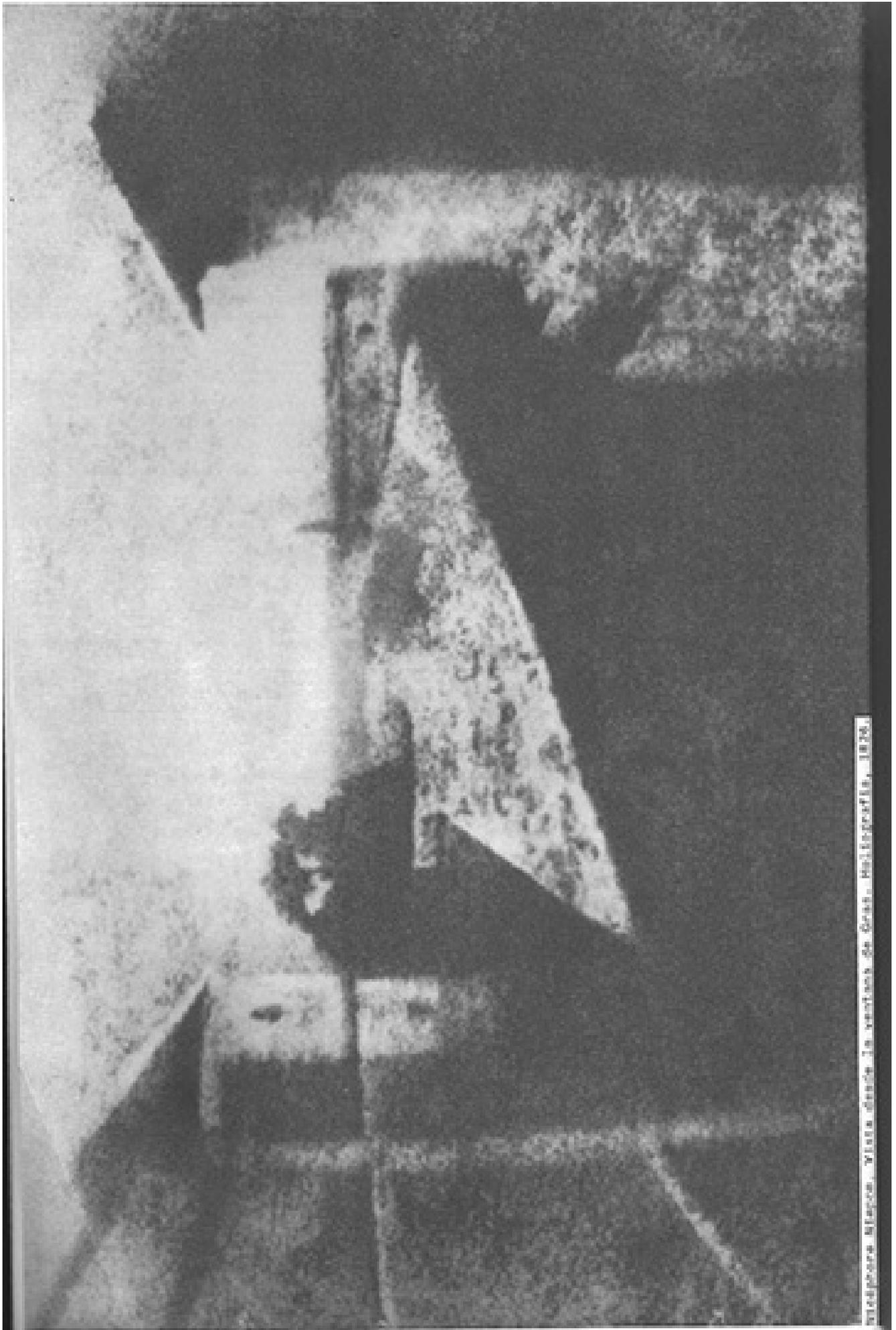
Editor digital: mjge

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN
- FOTOGRAFÍO LUEGO SOY
- EL OJO DE DIOS
- LA IMAGEN INVISIBLE (Y NO POR ELLO INEXISTENTE)
- EL GENIO DE LA CÁMARA MARAVILLOSA
- EL CIEGO PERFECTO
- YO CONOCÍ A LAS SPICE GIRLS
- EUGENÉSICOS SIN FRONTERAS
- IDENTIDADES FUGITIVAS
- FICCIONES DOCUMENTALES
- ODA A UN REY SIN PIERNAS
- EL MISTERIO DEL PEZÓN DESAPARECIDO
- LA DISTANCIA JUSTA
- PALIMPSESTOS CÓSMICOS
- ARQUEOLOGÍAS DEL FUTURO
- RUIDOS DE ARCHIVO
- ¿POR QUÉ LO LLAMAMOS AMOR CUANDO QUEREMOS DECIR SEXO?



Madagascar. Vista desde la ventosa de Omb. Heliografía, 1928.

INTRODUCCION

«La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su 'política general' de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero».

MICHEL FOUCAULT, *Un diálogo sobre el poder*, 1985

Este libro sigue la estela de *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, una selección de breves ensayos publicada en 1996^[1] que proponía tomar el pulso al estado de la fotografía en el contexto cultural e ideológico del fin de milenio. Aunque esos apuntes rastreaban cuestiones de representación y verosimilitud, solían arrancar de vivencias personales y carecían de pretensiones teóricas; aspiraban tan sólo a contribuir a una poética de la fotografía —aunque entendida esta como una forma de mediación intelectual y sensible con el mundo—. Inicialmente partía de la asunción de que estábamos inmersos —y lo estamos cada vez más— en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e Internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base, como caldo primordial o célula primigenia, a la fotografía. Se podría convenir, pues, que la fotografía constituye su metafísica. Este papel convierte los productos de la cámara en materiales que trascienden lo meramente documental en tanto que discurso de verificación, para asumir en cambio un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna.

Experimentamos el mundo contemporáneo como un solapamiento de simulacros. Insistía con *El beso de Judas* en que las apariencias han sustituido a la realidad y en que la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, seguía ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. La fotografía se convertía así en una ética de la visión. Argumentaba entonces contra la ingenuidad en que se fundamentaban tales principios axiomáticos, coartadas históricas para puras creencias y convenciones culturales, que sugerirían que la sociedad no se seculariza: simplemente, transforma (en fe y creencias) su necesidad de verdades. Finalmente intentaba desvelar la naturaleza constructiva —y por tanto intencional— de la

fotografía, por automática que pareciera su génesis y en oposición a quienes la consideraban un simple reflejo mecánico de la realidad. Puede, decía entonces, que la fotografía no mienta, pero los fotógrafos decididamente sí. Y lo extraordinario es que aun así, aun a sabiendas de esa inevitable intervención humana, sus manifestaciones seguían siendo acogidas con una extendida necesidad de creer, con una credulidad generalizada, sin duda debido a la fatalidad de su propia genealogía tecnocientífica.

Como en la magnífica puesta en escena de la Pasión, el realismo fotográfico escondía en un beso su traición. Una traición, como la de Judas, anunciada y consentida, y sin embargo terriblemente eficaz. Algunos discursos críticos, tímidos pero crecientes, han intentado prevenirnos de la fatalidad que subyace en el corazón del dispositivo fotográfico, y en algunos casos han obtenido un cierto eco. Pero no ha sido hasta el advenimiento de las tecnologías digitales cuando no sólo los especialistas, sino también los profanos, el gran público en definitiva, han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica. Tal vez asistamos a la muerte de la fotografía. Siguiendo el símil bíblico se podría hablar más propiamente de su crucifixión. Porque también en este caso se trata de un requisito, doloroso pero imprescindible, para una resurrección. En el misterio de la Redención, el beso de Judas constituía un gesto plenamente justificado que abría la puerta de la salvación. No estamos seguros de si la nueva «fotografía», la posfotografía, salva o condena a la vieja fotografía, pero desde luego nos sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en que estamos.

Esta nueva entrega de textos retoma ese hilo casi una década y media después, con igual cometido y modestia. Sólo que, en cierta medida, la niebla en el pasaje por el que entonces discurríamos parece disiparse: es como si la historia y la tecnología hubiesen decidido poner las cartas encima de la mesa renunciando a esconder ases en la manga. Con respecto a los agentes dominantes que monopolizan la producción de discursos, la política aparece como la principal fábrica de realidad. En los años de turbulencia internacional, presididos por el inefable George W. Bush, hemos aprendido que hojas de ruta encaminadas a invadir países y provocar millones de víctimas no se regían tanto por razones geopolíticas como por perseguir una misión más codiciosa: la creación de una falsa realidad. Así, un asesor del presidente Bush declaraba sin ruborizarse: «El estudio juicioso de la realidad discernible ya no es la forma en que funciona realmente el mundo... Ahora somos un imperio, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras otros estudian juiciosamente esa realidad nosotros volveremos a actuar, creando otras nuevas realidades, que volverán a ser estudiadas, y así es como van las cosas. Nosotros somos los actores de la historia... y ustedes, todos los demás, se ven reducidos a simples espectadores de lo que nosotros hacemos». Como réplica, Frank Rich, columnista del diario The New York Times y autor del libro en el que se recogen tales declaraciones^[2], se obstinaba justamente en «el estudio juicioso de la realidad, en cómo aquellas ficciones reales han sido creadas, pero cómo han quedado al desnudo cuando la realidad, sea en Irak o

en nuestro país, ha resultado demasiado evidente como para ser ignorada». Aspiración meritoria —que desde luego invitamos a compartir aquí— y apremiante, porque más allá de la arrogancia demiúrgica de las palabras del asesor presidencial, es cierto que la historia reciente nos abruma con muestras, tanto del microcosmos de lo privado como del macrocosmos de lo público, que despliegan la aptitud de la imagen —que no esconde ser extensión de la política y la economía— para básicamente construir otro plano de la realidad. Un plano al que, las más de la veces, está abocada nuestra experiencia y que no vendría sino a confirmar, en sus proclamaciones y actos, el capitalismo de ficción germinalmente categorizado por Vicente Verdú. Después del capitalismo de producción y de consumo, ocupados en satisfacer el bien material y psíquico abasteciendo la realidad de artículos y servicios, «la oferta del capitalismo de ficción sería articular y servir la misma realidad: producir una nueva realidad como máxima entrega^[3]».

Por otra parte, en lo relativo al cambio de paradigma tecnológico, la última década del siglo supuso un escenario de confrontación e incertidumbre respecto al engarce entre vieja y nueva fotografía, entre fotografía argéntica y fotografía digital. ¿Debía hablarse de transición o de ruptura? ¿No estábamos siendo testigos de un tránsito cuya misma envergadura descomunal impedía su reconocimiento? ¿Que quizás se inscribía a su vez en una imparable transformación social y cultural de la que la tecnología constituía su lógico espejo? La perspectiva de los años ha ayudado a aclarar la situación. Por un lado, admitimos que la fotografía digital ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional, la cual ha quedado descartada hoy para resolver funciones vitales indispensables y que sólo perdurará en prácticas minoritarias y artesanales. Bajo el prisma de una sociología de la comunicación, cabe entenderlo pues en términos de continuidad, de adaptación o de darwinismo tecnológico como propongo más adelante. Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc. que habían apuntalado ideológicamente la fotografía en el siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en cambio hacia lo virtual.

Pero la imagen no se reduce a su visibilidad, la visibilidad no es el criterio determinante ni el único; participan procesos que la producen y pensamientos que la sustentan, y en ese sentido sí podemos constatar un cambio de naturaleza. Y es lógico que sea así: cada sociedad necesita una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de

difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad. Se adscribe en definitiva a una segunda realidad o realidad de ficción que, en equivalencia a las cibervidas paralelas como Second Life, resulta «antitrágica, expurgada de sentido y de destino, convertida en resguardo y en cultura de la distracción^[4]».

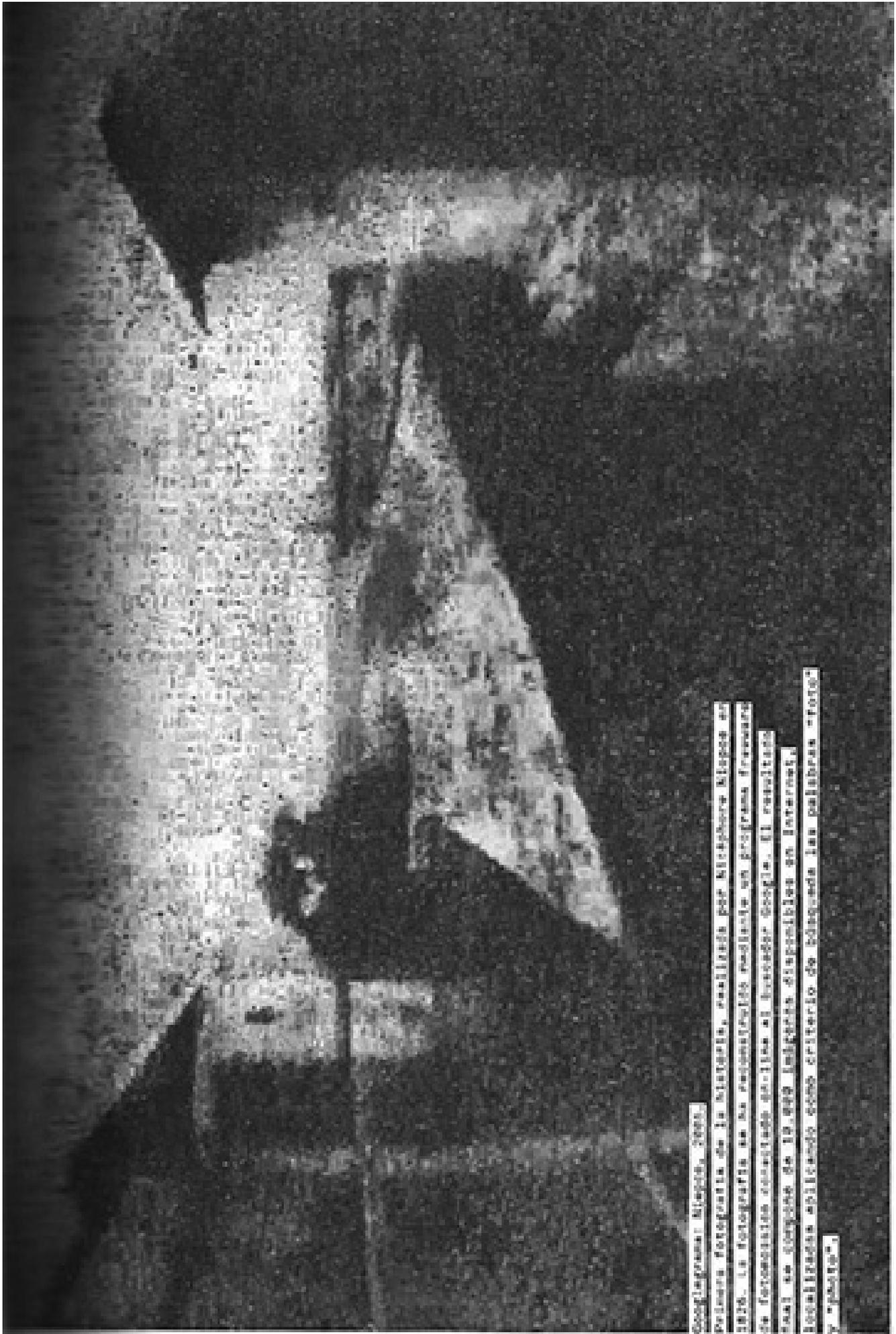
Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argéntica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón o un marco. En cambio, la superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. Asimismo cambia el contrato visual. La fuerza de la foto argéntica radicaba en que no podíamos retocarla sin recurrir a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico (dibujante, aerógrafo, tinta, tijeras, etc., o sea, materiales y herramientas prestadas de otro medio). En cambio, la foto digital siempre está «retocada», o «procesada», pues depende de un programa de tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen. La fotografía convencional venía definida por la noción de huella luminosa producida por las apariencias visibles de la realidad. Sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones.

Nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de los valores entrañables de la fotografía argéntica y el alborozo por las deslumbrantes posibilidades del nuevo medio digital. Este desgarró nos hace revivir con el corazón partido el mito de Pandora^[5], la mujer que Zeus ordenó crear como castigo a Prometeo por haber contravenido su voluntad al entregar el fuego a los hombres. Diversos dioses contribuyeron a su alumbramiento y Hermes puso en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble. Hasta entonces, la humanidad había vivido una vida totalmente armoniosa en el mundo, pero Pandora abrió el ánfora que contenía todos los males (la expresión «caja de Pandora» en lugar de «jarra» o «ánfora» es una deformación renacentista) y liberó todas las desgracias humanas. Pandora cerró el ánfora justo antes de que la esperanza saliera. Sin embargo, una versión opuesta sostenía lo contrario: la vasija que Pandora traía consigo como regalo de Zeus en realidad contenía los bienes, los cuales, al abrirla, aprovecharon para escaparse todos al Olimpo, excepto la esperanza.

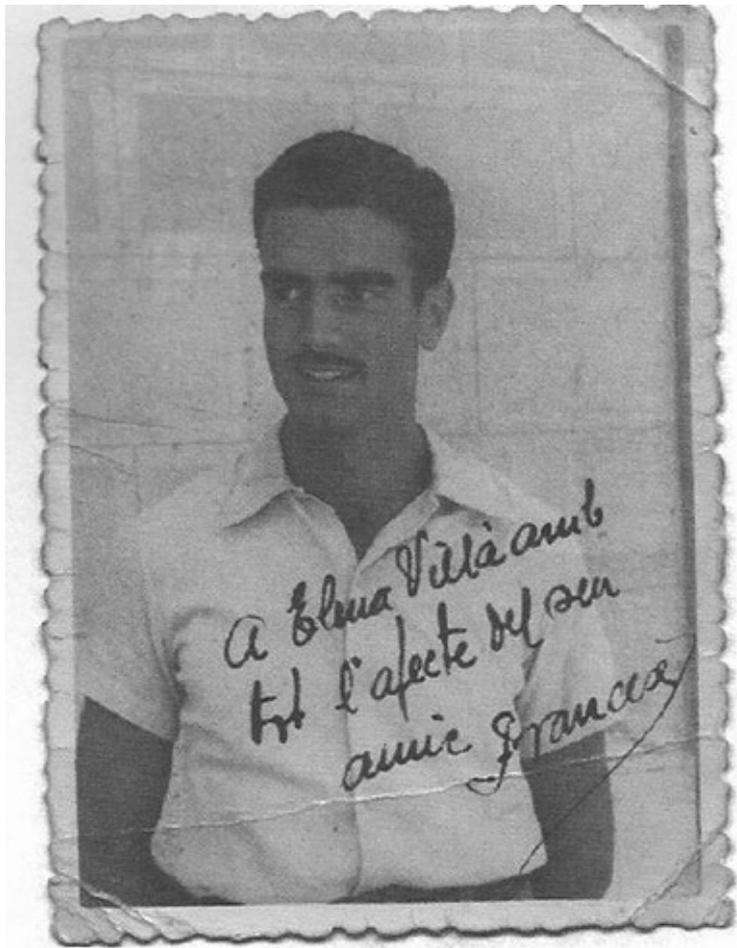
Cual cámara de Pandora, la tecnología digital provee calamidad para unos y liberación para otros. Se le achaca el descrédito irrecuperable de la veracidad, pero lo cierto es que simultáneamente instauro un nuevo grado de verdad: el horror de Abu Ghraib nunca hubiese aflorado a la opinión pública con la fotografía analógica; por el contrario, la tecnología digital hace imposible evitar la diseminación de la información. Los seguidores de Cartier-Bresson pueden lamentarse del fin del

«instante decisivo» como valor definitorio porque hoy la fotografía se reduce a un corte, a un frame de una secuencia de vídeo. La fotografía digital, no obstante, nos traslada a un contexto temporal que privilegia la continuidad y en consecuencia la dimensión narrativa —no necesariamente empobreciendo la expresión fotográfica—. Las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, las digitales, conceptos.

En definitiva, en este libro intento en parte desgranar pérdidas y ganancias, pero desde la constatación de que no es posible volver atrás. Pandora ha consumado la dramaturgia de su gesto. Puede que haya destapado el tarro de las esencias o la caja de los truenos, pero en cualquiera de las dos hipótesis la esperanza no ha huido y permanece. Este atisbo de optimismo ilumina los textos que siguen. Unos textos que evocan lo que queda de la fotografía, lo que queda de la autenticidad de la fotografía, lo que queda, en fin, de unos valores que hicieron que la fotografía contribuyera a nuestra felicidad. No en vano se sostiene aquí que habría que repensar la teoría de la fotografía, tan obcecada en discusiones sobre filosofía del arte y ontología, por medio de insuflarle un aliento de transversalidad, es decir, de poner los pies en el suelo^[6]. Sólo así lograremos destacar los modos en que la fotografía satisface muchas de nuestras necesidades y expectativas. En consecuencia, este no es un libro autorreferencial y estanco, sino un hub que se complace en redireccionar al lector curioso hacia ejemplos relacionados del cine y la literatura, y obviamente, hacia la exploración de numerosas manifestaciones fotográficas. Es, en fin, un libro que, rigiéndose por esa esperanza retenida en la cámara de Pandora, procura poner orden y transparencia en los sentimientos, en la memoria y en la vida. Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez.



Googlemaps: Mispes, 2005.
Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niépce en 1816. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa llamado de fotogrametría controlada en línea al navegador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras "foto" y "photo".



A Elena Vila amb
tot l'afecte del seu
amic Francesc

FOTOGRAFÍO, LUEGO SOY

En la fotografía que tus ojos vuelven dulce hay tu rostro de perfil, tu boca, tus cabellos, pero cuando vibrábamos de amor bajo el oleaje de la noche y el clamor de la ciudad tu rostro es una tierra siempre desconocida y esa fotografía el olvido, otra cosa.

JUAN GELMAN, «Foto», Velorio del solo, 1961

Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida. No porque me la salvara, sino porque me la dio. Existo gracias a la fotografía. O por culpa suya.

Que nadie crea que se trata de una frase figurada. Aunque lo cierto es que también podría serlo porque desde más de un tercio de siglo atrás la fotografía me apasiona y constituye la actividad que llena de sentido mi vida. Tampoco se invoca un trasfondo filosófico a pesar de las resonancias que espontáneamente suscita en nuestro espíritu. Descartes propuso el «cogito, ergo sum» y su coetáneo Gassendi repuso «ambulo, ergo sum». Descartes existía gracias al pensamiento, Gassendi gracias al movimiento y a la acción. Hoy existimos gracias a las imágenes: «imago, ergo sum». La adaptación de ese corolario a nuestra condición de *homo pictor* deriva en «fotografío, luego existo», porque no cabe duda de que la cámara se ha convertido en un artilugio principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente: nos demos cuenta o no, la fotografía también es una forma de filosofía. Tal vez por ese motivo debamos afinar el alcance de aquella proposición desglosando al menos dos versiones: en su modo perifrástico exhortativo, «fotografío, luego hago existir» (porque la cámara en efecto certifica la existencia) y su puesta en pasiva, «soy fotografiado, luego existo», con lo que el aforismo pasará a sonar familiar a quien esté bregado en las reflexiones teóricas que arrancan con Benjamin (es la presencia de la cámara lo que hace historiable un acontecimiento). Sin embargo, posterguemos de momento esos argumentos. Querría comenzar, como decía al principio, con algo menos metafórico y más cercano. Me refiero a que en el origen de mi vida hay una fotografía. Si en una bendita noche de junio de 1954 un intrépido espermatozoide de mi padre alcanzó un óvulo acogedor de mi madre dando lugar a mi humilde ser, en la concatenación de razones de ese encontronazo vital para mi concepción se encuentra un prosaico retrato fotográfico en blanco y negro tamaño cartera. Se trata de una bella y entrañable historia familiar; permítaseme relatarla.

Ya en las postrimerías de la Guerra Civil, mi padre se salvó de ser llamado a filas e incorporarse a la Quinta del Biberón. Pero recién terminada la contienda y con el nuevo régimen instalado en el poder, no pudo evitar un largo y penoso servicio militar que le tocó cumplir en Melilla. Concretamente, en el Regimiento de Cazadores de Villaviciosa n.º 14 de Caballería. A poca distancia, todo el norte de África se había convertido en un cruento teatro de operaciones entre los aliados y las fuerzas del Eje, y la guarnición española ya no debía ocuparse tanto de proteger las plazas de soberanía de posibles acciones insurgentes de las cabilas como simplemente

de garantizar una razonable tranquilidad a Franco, que temía que alguno de los dos bandos en liza sintiera la tentación de ocupar el Protectorado. Pero nunca llegó a ocurrir nada, aparte del paso de formaciones de aviones de combate o de desgranadas misiones en pos de algún piloto abatido y extraviado.

El tiempo discurría lenta y tediosamente. La turbulencia de la guerra mundial alargaba considerablemente el reemplazo de los reclutas, a pesar de que la letra de la ley de reclutamiento de 1940 limitaba a dos años el servicio en filas. Los permisos solían además escasear. La leva de mi padre pasó tres años encerrada en un cuartel rodeado por el arrabal melillense, el mar y el desierto, sin más entretenimiento que subir al monte Gurugú a leer las aventuras de «El Zorro» a la sombra de las chumberas, ir a tomar chiquitos al casco viejo o la doble sesión de cine con NO-DO los fines de semana. No es extraño que la añoranza y el aburrimiento fomentara otro tipo de actividades: entre los jóvenes surgió la idea de intercambiar direcciones de damiselas en edad de merecer. Había que aprovechar el capital de contactos femeninos que todos debían de mantener en sus respectivos lugares de procedencia. El más dotado en literatura epistolar redactó una carta cargando las tintas en el sentimiento común de nostalgia y soledad con el fin de fomentar compasión y cariño en el corazón de aquellas muchachas en flor que tenían la suerte de seguir en sus hogares al calor de sus familias. A la postre se les solicitaba un inocente intercambio de correspondencia. Durante mucho tiempo mi padre ha sido capaz de recitar de memoria varios pasajes de aquel texto cursi y melodramático cuya posterior evocación provocaba hilaridad en nuestros encuentros familiares:

«Señorita: No quiero entrar en detalles sobre la forma como he obtenido su dirección por ser este un secreto en la relación que trato de conseguir con usted. ¿Qué le diré de mi persona? Sepa tan sólo que soy un soldado del ejército español que, separado de los suyos y amigos allende el tranquilo mar, no le suceden los días con la velocidad deseada...».

Las direcciones de las muchachas fueron sorteadas entre los mozos, que se habían apresurado a copiar varias veces el manuscrito original. Los correos partieron dejando un halo de ilusión.

A mi madre, que se encontraba entre las múltiples destinatarias, la carta le pareció de un estilo bochornoso y pazguato, y escrita además en un idioma que a ambos, emisor y receptora, les era ajeno e impuesto. Contestó, pero exigiendo renunciar a aquel tono amanerado. Las cartas que durante unas semanas fueron y vinieron constataron una sintonía recíproca. En una de ellas, mi padre, que luego se convertiría en un experto publicitario, tuvo la feliz idea de incluir su retrato. Mi madre quedó prendada de aquel atractivo personaje que irrumpía con tal desfachatez en su vida, y todavía más de sesenta años después explica con brillo en los ojos cómo el simple descubrimiento de su rostro le supuso el flechazo inmediato. Más allá de la simple curiosidad, algo de aquel retrato la sedujo. Las palabras en la correspondencia que siguió terminaron de enamorarla y varios años más tarde se casaban. Naturalmente

una relación amorosa que ha sobrepasado medio siglo no se construye tan a la ligera, pero ese episodio sentenció el inicio. No me sorprende que hoyen día haya parejas que establezcan relaciones sentimentales a través de Internet, como tampoco hay que olvidar que desde el Renacimiento muchos retratos fueron pintados como embajadas de presentación para propiciar uniones entre miembros de diferentes dinastías o linajes de la nobleza.

Aunque mi padre no lo recuerda con precisión, su retrato fue seguramente tomado por un fotógrafo ambulante melillense, uno de esos fotógrafos que reciben el apelativo cariñoso de «minuteros» porque se comprometían a entregar la foto «al minuto». De hecho esta especialidad de fotografía callejera ha desaparecido ante el embate de los avances técnicos, pero hace unas décadas todavía estaba presente en las zonas turísticas concurridas. Su *modus operandi* nos resulta ahora bien curioso. Disponían de una cámara de gran formato que les servía a la vez de cuarto oscuro. Con la cámara sujeta a un trípode encuadraban al modelo; la imagen se proyectaba invertida sobre un cristal esmerilado que les permitía controlar un inestable enfoque y a menudo, a falta de obturador, efectuaban la exposición poniendo y quitando la tapa de la lente durante unos segundos. Se utilizaba papel y no película para el negativo, que era revelado y fijado en cubetas situadas en el interior de la misma cámara. Seguidamente, el negativo, todavía húmedo, era colocado frente al objetivo para ser reproducido. Esta segunda toma volvía a invertir los tonos, con lo cual, repitiendo el proceso químico, se conseguía un positivo que restituía los tonos del original. El papel se aclaraba en un cubo de agua para eliminar someramente los residuos ácidos y el cliente se llevaba una foto todavía húmeda y cuyo fijado precario no auguraba larga vida.

Nuestro retrato fundacional, no obstante, perdura aún con su pátina amarillenta que acredita un envejecimiento primoroso. La tinta de la dedicatoria que mi padre estampó posteriormente, desvelando los nombres de los protagonistas, destaca sobre unas sales de plata ya en retirada. A pesar de que un retrato de estas características requería del modelo que permaneciera inmóvil un buen rato para los preparativos y el disparo, el rostro aparece distendido y natural; ancha frente, cejas pobladas (marca de familia acogida con desigual satisfacción según el género de los descendientes), ojos risueños, sonrisa entre espontánea y postiza, como soportando estoicamente y sin enojo el trance de una larga pose. Probablemente, el minuterero se sabía de sobra la luz y el emplazamiento adecuados; con una suavidad envolvente, resguardado a la sombra de un día que se intuye calurosamente soleado, un muro liso que actúa de fondo, ligero descentramiento... La tez bronceada contrasta con la blancura de la camisa preservando las calidades de gama tonal. La mirada se desvía hacia un lado, rehuendo con timidez el eje de la cámara, un eje que es paradigma de todas las miradas que se iban a dirigir en el futuro «contra» él mismo, «contra» su imagen depositada en ese pequeño retazo de papel.

¿Qué hace que un rostro fijado así despierte este tipo de arrebatos? ¿Cuáles fueron

las características determinantes sin las cuales el efecto no se hubiera producido? ¿Qué hubiera sucedido si la fotografía hubiese resultado técnicamente defectuosa? o al revés, ¿si hubiese sido objeto de uno de esos retoques relamidos que habían puesto de moda glamurosos galanes y actrices? ¿En qué se basan las leyes de la fotogenia?

Fueron los primeros cineastas franceses de vanguardia quienes acuñaron el término de «fotogenia». Louis Delluc y Jean Epstein sugerían a principios de los años veinte que el alma (esa «verdad interior» que también obsesionaba a Dziga Vertov con su *Kinopravda*) podía ser captada y aislada por una imagen potente. Para ambos la cámara ostentaba un poder de transformación casi mágico, una capacidad de condensar una intensidad efímera que una vez revelada estaba destinada a brillar por unos segundos antes de desvanecerse. Ese resplandor concentrado y fugaz podía también darse en fotografía: «La lente es capaz de invocar la fotogenia y destilarla entre sus planos focales». La fotogenia no es una propiedad exclusiva de la realidad, ni es un simple efecto del dispositivo óptico ni resulta de un truco del operador; brota en cambio de una alianza necesariamente a tres partes entre el modelo, la cámara y el fotógrafo. La fotogenia sólo se manifiesta como el destello de un poder latente sublimador que no puede ser controlado. Tan sólo puede ser convocado, invitado, implorado, se pueden preparar unas circunstancias propicias, pero como en los rezos o en las invocaciones de los espiritistas, que la fotogenia acuda a la llamada sólo depende de los designios de la providencia. Lógicamente muchos críticos posteriores censuraron la endeblez excesivamente subjetiva y el misticismo casi inaceptable de esa formulación. Por ejemplo se puede hablar de lo pintoresco como categoría estética, aducían, pero lo fotogénico escapa a un examen científico riguroso tanto como el alma se resiste a cualquier objetivización.

Y sin embargo nos empeñamos en que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto, la pantalla en la que se funde su interioridad psicológica con las coerciones a que le somete la vida pública. El rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad. Ante una cámara siempre somos otro: el objetivo nos convierte en los diseñadores y gestores de nuestra propia apariencia. Roland Barthes nos anuncia esa mutación inevitable: «Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen^[7]». Por consiguiente, el retrato que resulta no es más que una máscara posible, una máscara que se queda pegada al personaje como un escudo levantado en la confrontación de las miradas y que expresa estados más allá de la expresión. «Resuena a través de esa máscara —escribe Eugenio Trías en el catálogo de *La última mirada. Autorretratos de las postrimerías2*— el silencio hierático de lo sagrado, que invade el rostro y los ojos hasta fijarlos en una especie de reposo rígido y majestuoso. No hay el menor atisbo de movimiento ni de dinamismo, o de fuerza potencial que pudiera ser desplegada, en esos rostros

convertidos, en su travesía del límite, en auténtico material sagrado».

Sin duda el recluta Fontcuberta era por completo ajeno a tales atisbos de sacralización como al resto de estas reflexiones, pero, guiado por la necesidad, sabía recurrir a ese instinto humano de inteligencia acelerada que es la intuición: concedió más a la providencia que al minuterero anónimo el gobierno de la sesión fotográfica. Más allá de la cara risueña se adivina la anuencia de un orden oculto; de la sublimación sobreviene una especie de afabilidad, una suspensión en el tiempo, un darse sin condiciones a la mirada del otro. En las facciones de su rostro asoma un eco afectivo resplandeciente y aurático que despliega su poder de seducción. ¿Material sagrado? Quién sabe. Catalizada tal vez por un soplo divino o por una epifanía inexplicable, la alquimia de esas sales de plata iba a generar aquí más consecuencias que el ya en sí portentoso milagro de la imagen.

¿Qué cautivó a mi madre en ese retrato? Insistiendo en el Barthes de *La cámara lúcida*, lo que desencadena la secuencia de reflexiones que le lleva a explicarnos el concepto de «punctum» y de «studium» es otro retrato, el de su madre en un invernadero. Pero Barthes renuncia a reproducir ese retrato en el libro y se limita a describirlo, porque entiende que al punctum lo informan vivencias personales que no son transferibles. El punctum, «aquello que nos es dado como un acto de gracia», sólo interactúa con la naturaleza privada de la experiencia de un observador particular. La imagen del invernadero reemplaza simbólicamente a una persona amada desaparecida y por tanto fracasaría en un intento de ilustrar para el resto del mundo la idea de un punctum que condensa, justamente sólo para Barthes, un profundo sentimiento de pérdida.

Para nuestro maître à penser la fotografía encarna una muerte simbólica. El clic del obturador guillotina el tiempo, congela el gesto, fosiliza el cuerpo... Toda fotografía constituye una promesa de eternidad, a costa de descubrirnos a todos como futuros cadáveres: la imagen permanece cuando el cuerpo se desvanece. Y si, para Barthes, la fotografía mata, para Kracauer lo que en realidad pretende es desterrar el recuerdo de la muerte. En un ensayo muy anterior^[8], Kracauer ya se había fijado en el retrato de su abuela de joven, cuando era una diva cinematográfica, y lo había comparado con la imagen que guardaba de ella. La fotografía, para Kracauer, no ayudaba a recordar lo esencial, sino que contrariamente distorsionaba la memoria. «El ser humano no es quien aparece en su fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraer de él. La fotografía lo destruye cuando lo retrata... Los rasgos de los hombres se conservan sólo en su historia». Si fotografiamos es para apegarnos a instantes de la vida de tal forma que olvidemos que existe la muerte. La fotografía tendría pues como misión eclipsar la idea misma de la muerte.

Alejado de estas sombrías necrolatrías, para mí, al contrario, la fotografía se vincula a la vida y no a la muerte, y por eso yo no tengo ningún problema en publicar el retrato de mi padre. Y no sólo porque le rodeen circunstancias que son efusivas, no dramáticas, sino porque estoy convencido de que allí donde la fotografía como

manifestación de vida no alcanza, queda la palabra, que es otra forma eficaz de construirnos. Y queda también, sobre todo, la capacidad de empatía del espectador. En definitiva, los humanos tendemos a compartir experiencias bastante comunes: alegría y dolor, felicidad y sufrimiento, amor y desamor...

Pero si aun con los antecedentes proporcionados, los lectores son incapaces de figurarse la condición de *punctum* en el retrato de mi padre, no me parece preocupante. Para este preciso capítulo de la historia lo único que importa es que ese *punctum* fue a clavarse a mi madre directo al corazón. Como si Cupido y Barthes se hubieran aliado. De ese *punctum* somos herederos (de momento y que se sepa) tres generaciones más de Fontcuberta. Y en lo que a usted concierne, estimado lector, es también gracias a ese *punctum* como hoy puede tener este libro en las manos y estar leyendo estas líneas.

Y construí tu rostro.

Con adivinaciones del amor, construía tu rostro
en los lejanos patios de la infancia.

Albañil con vergüenza,

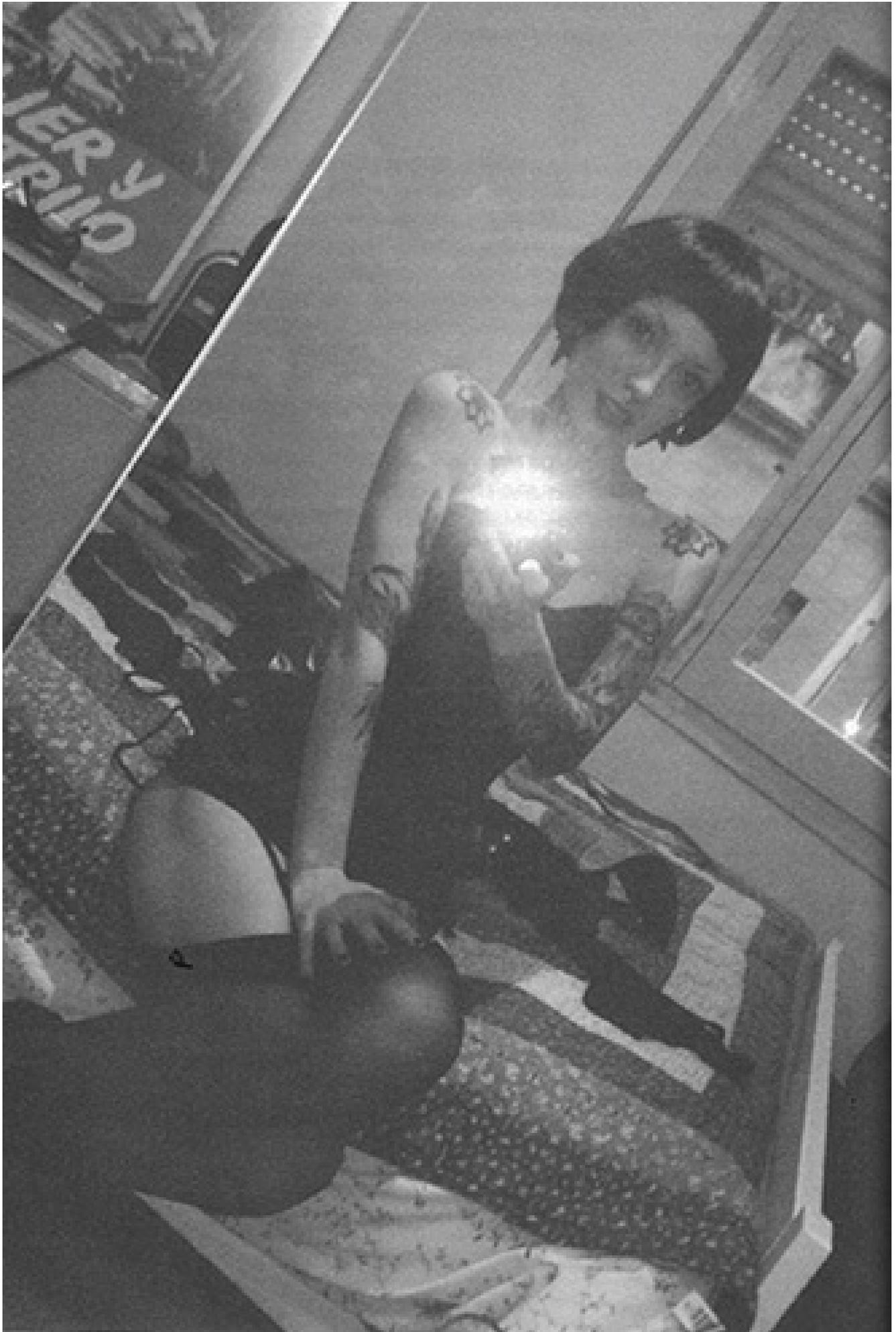
yo me oculté del mundo para tallar tu imagen,

para darte la voz,

para poner dulzura en tu saliva.

JUAN GELMAN, «Fábricas de amor», *Velorio del sólo*, 1961

(lo firma el poeta, pero podía haberlo hecho el minuterero de Melilla).



EL OJO DE DIOS

Llegará un día en que el objetivo Zeiss superará al ojo de Zeus, que lo ve todo pero desde demasiado arriba.

MÀRIUS GIFREDA, «El ojo de Zeiss y el ojo de Zeus», *Mirador*, 1930

En el nuevo milenio la cámara ha pasado a barajar la pulsión vivificadora del *punctum* por otros vericuetos. El procedimiento de los retratos «al minuto» (como el que plasmó el rostro de mi padre) se insertaba en la voluntad de reducir el lapso necesario para llegar a visualizar la imagen y en ese sentido puede considerarse un sistema precursor de las cabinas de fotomatón, la Polaroid y otras efímeras modalidades de fotografía instantánea.

Después de que Polaroid venciera en los tribunales a Kodak, el otrora gran coloso amarillo de la industria fotográfica, en un pleito multimillonario sobre la patente de la fotografía instantánea, todos auguraban a la mítica empresa fundada por Edwin Land un feliz futuro. Pero a mitad de los noventa empezó a implantarse la fotografía digital, que no sólo cumplía el mismo cometido que la Polaroid —la inmediatez—, sino que además aportaba un cúmulo de ventajas adicionales.

El éxito inicial de la Polaroid se había fundamentado en un factor técnico obvio: la reducción de espera entre el momento de la toma y el momento de su plasmación visible. Con ello desaparecía el cuarto oscuro y la magia oscura que allí se gestaba. El milagro de la imagen se hacía más asequible. En lo metafísico se desvanecía también la noción de imagen latente, con aquella aureola poético-filosófica, y se acortaba esa espera de incertidumbre —el tiempo entre el disparo y las fotos reveladas— que cobijaba tantas esperanzas como temores (y de la que me ocuparé con mayor extensión en el próximo capítulo).

Aunque estas elucubraciones traían sin cuidado a los usuarios que se guiaban por estrictos criterios prácticos y de comodidad, era indudable que Polaroid representaba un avance en ciertas parcelas documentales de la fotografía, por ejemplo, supliendo lo que podría ser una agenda o un carnet de croquis, una ayuda a la memoria. Si nos atenemos al mundo del cine como indicador sociológico, no pocos títulos se ocupan de recordárnoslo. Pensemos por ejemplo en *Memento* (2000), ese desconcertante experimento de narración cinematográfica de Christopher Nolan que nos relata la historia de un personaje que a pesar de verse aquejado de una alteración de la memoria (amnesia anterógrada), desea vengarse de la violación y asesinato de su

esposa. Leonard Shelby es incapaz de almacenar nuevos recuerdos; sin embargo, posee memoria sensorial y recuerda cómo realizar las acciones cotidianas. A fin de «recordar» los sucesos de su vida mientras padece ese trastorno, establece un protocolo gracias a fotos instantáneas con las que obtiene un registro consultable de la gente con la cual se relaciona, las personas que son de fiar y las que no, el motel donde se hospeda, cuál es la matrícula de su coche, y otros elementos básicos para el transcurrir de su vida. El frenético ritmo de los acontecimientos con que se desarrolla el filme hubiese hecho inviable el uso de la foto convencional: es la instantaneidad de la Polaroid lo que permite sustentar convincentemente la narración.

En síntesis, el éxito popular de Polaroid radicaba en esa prontitud en poder comprobar los resultados, que a su vez añadía un mayor *pedigrí* documental. Para muchas aplicaciones, la Polaroid parecía estar dotada de una calidad testimonial superior ya que nos garantizaba más proximidad a la verdad al eliminarse las posibilidades de «trampa» que pudieran amparar los manejos del laboratorio. Pero Polaroid se implantó también en el mercado por otros factores colaterales. Dos de ellos resultaban palmarios. Por un lado, la aparición de una cámara Polaroid introducía una dimensión de juego y teñía de aspectos lúdicos el acto fotográfico. Por otro lado, el sistema instantáneo garantizaba la privacidad y por lo tanto se adecuaba a situaciones de intimidad. ¿Quién no ha temido en alguna ocasión que los dependientes de los establecimientos fotográficos o los técnicos de laboratorio fisguen indiscretamente en los materiales que les llevamos a revelar? De hecho, de esa desconfianza ha nacido el argumento del *thriller* psicológico *Retratos de una obsesión* (traducción muy libre del título original *One Hour Photo*, 2002) que el director Mark Romanek ha llevado a la pantalla con Robin Williams de protagonista. Que los guionistas de Hollywood se ocupen de este asunto indica hasta qué punto la privacidad en las imágenes, incluso en una esfera estrictamente doméstica, es una preocupante cuestión de dominio público.

El ámbito de lo personal y de lo familiar supuso el territorio privilegiado para la Polaroid, que también se convirtió en una valiosa herramienta en manos de los artistas pop y conceptuales. Pero las cámaras digitales terminaron sentenciando lo que tenía que haber sido la edad de oro de Polaroid, que hoy podemos considerar una especie extinta. ¿Cuáles son las razones de este salvaje darwinismo tecnológico en el ecosistema de la comunicación visual? No se trataba sólo de la instantaneidad, sino también de otros factores tales como costes más reducidos, formatos menores, pesos más livianos, imágenes fáciles de transmitir y compartir. Desde luego estos factores técnicos tenían una gran importancia en el cambio de hábitos de los consumidores, pero no explican por sí solos las sustanciales transformaciones que se han dado en nuestra relación con la fotografía.

Observamos que en lo ontológico la fotografía se disuelve en la imagen y ese fenómeno de disolución acarrea el descrédito creciente de su proverbial representación naturalista. La fotografía está perdiendo el aval de sus raíces empíricas

y su credibilidad pasa a depender de la confianza que se ganen los fotógrafos. La autoridad de la tecnología es relegada a la honorabilidad de los mismos fotógrafos, cosa que no debe apesadumbrarnos ni alarmarnos en absoluto porque es lo que sucede en cualquier otra faceta de la expresión humana. Por tanto, más que un ajuste de cuentas de la semiótica y la ética con la fotografía, podemos verlo como la corrección de lo que ha sido hasta ahora una descomunal anomalía histórica en el curso de la comunicación con imágenes.

Por otro lado, la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la memoria y en la actualidad se empieza a quebrar ese vínculo. En la más que memorable *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, los replicantes llevan falsas fotos de familia en sus bolsillos para recrear la ilusión de unos recuerdos que anclan su propio pasado. Nosotros sabemos que ese pasado es inexistente tanto como que su vida es artificial, pero en los circuitos cerebrales de esos robots casi humanos las fotografías constituyen una prueba de convicción (básicamente, una estratagema para auto-convencerse). La memoria les da identidad y la identidad los hace reales. Durante casi dos siglos la fotografía ha nutrido archivos y colecciones, ha acumulado información de la que algún día quizás alguien se servirá, pero el otro gran destino de las fotos, los álbumes familiares y de viajes, nos remiten al mismo episodio de los replicantes en su afán por construir un pasado sobre el que asentarse y edificar una identidad.

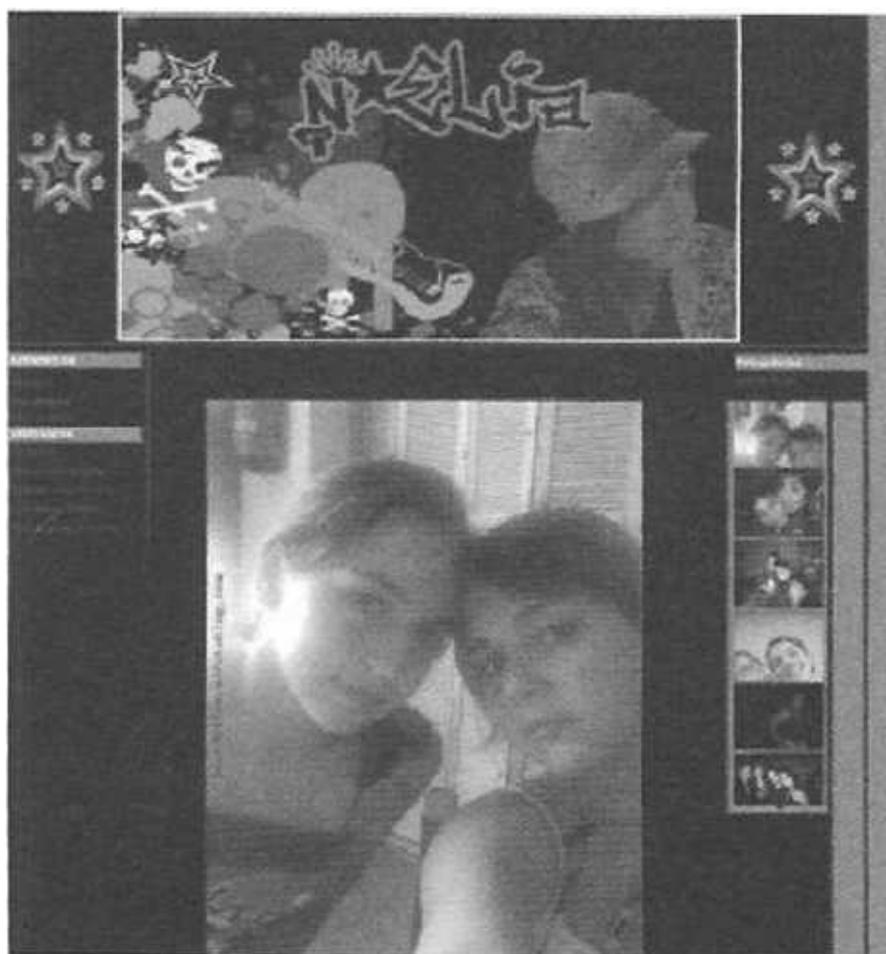
Este constituye justamente uno de los ámbitos donde se advierte cómo la fotografía se despega de la memoria. Y tal vez de nuevo se pueda afirmar que es un acto de justicia con el propio origen de la fotografía. Porque la memoria, mucho más que la estética, ha supuesto el hilo conductor del relato dominante de la historia de la fotografía tal como la conocemos. François Arago glosó memoria y mirada en el bautismo público del daguerrotipo en 1839, sin duda clarividente respecto al pletórico futuro utilitario del nuevo medio, pero pasó por alto la importancia de otros padrinos como fueron la curiosidad y el espectáculo. En ese sentido cabría revisar la evolución de la fotografía e inscribirla también tanto en una historia de La curiosidad como en una historia del espectáculo. No en vano Daguerre procedía del mundo del espectáculo y tras idear el diorama concibió el daguerrotipo como una atracción de feria: algo asombroso que el público pagaría por ver. Los derroteros de la historia hicieron que el cine se convirtiera, en efecto, en un espectáculo de masas, y que en cambio la fotografía, asediada por la urgencia y enormidad de requerimientos documentales, se limitara a ser una ocupación de masas.

Otro aspecto radicalmente distinto de la práctica fotográfica actual es su extraordinaria masificación. Hace unos años hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse la oreja. La fotografía se ha vuelto ubicua, hay cámaras en todas partes captándolo todo. Lo que hace medio siglo hubiese parecido una sofisticada cámara de espía es hoy un estándar común que llevamos en el bolsillo. Se trate del beso furtivo de unos enamorados o del impacto de un avión contra un

rascacielos, nada escapa a la voracidad e indiscreción de esa mirada vigilante que iguala al ojo omnividente de Dios. En 1932 el escritor Mârius Gifreda vaticinaba en la revista *Mirador* que los objetivos Zeiss (la firma óptica de referencia entonces) llegarían a superar al ojo de Zeus, el padre de los dioses^[9]. Gifreda no podía ni imaginar las repercusiones del progreso y de la tecnología digital de que gozamos hoy, pero intuyó que cámaras e imágenes alcanzarían una implantación ubicua.

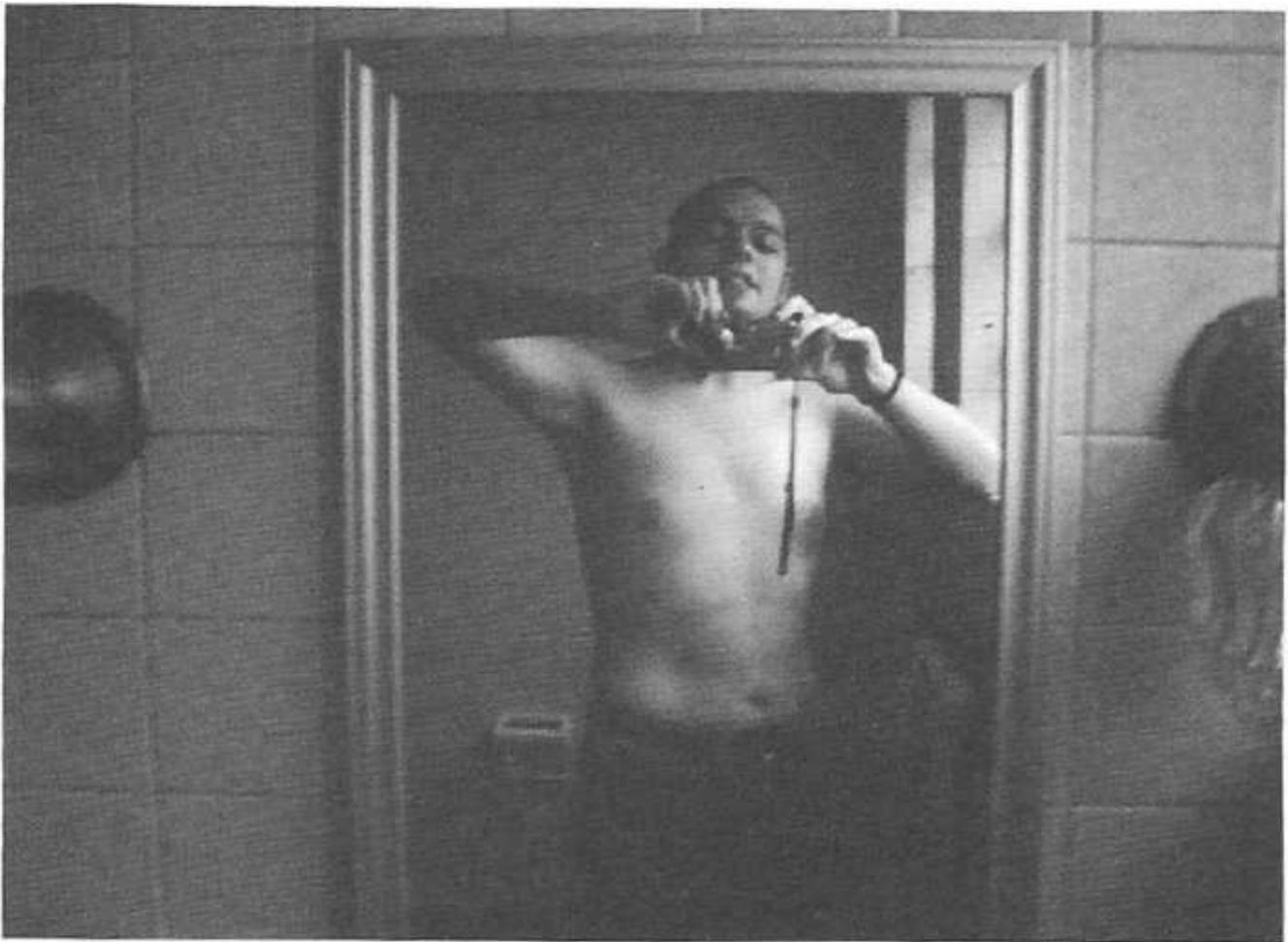
En la cúspide de esa ubicuidad, la imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden. Aplicando la interpretación indexial de la fotografía pensábamos que algo del referente se incrustaba en la fotografía; pues ahora hemos de pensar lo contrario: es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente. Ya no existen hechos desprovistos de imagen ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso.

En estas circunstancias de absoluta saturación icónica, ¿por qué seguimos fotografiando?, ¿por qué llevar las imágenes hasta esa proliferación infinita?, ¿cuáles son hoy los usos predominantes de la fotografía?



Blog fotográfico.

Para responder, acudamos a datos sociológicos disponibles. Tanto estudios de mercado llevados a término por empresas del sector como investigaciones académicas demuestran que antaño el grueso de la producción de instantáneas compendiaba escenas familiares o de viajes: era una forma de salvaguardar vivencias felices, oasis en el desierto de una existencia tediosa. Hoy quienes más fotos hacen ya no son los adultos, sino los jóvenes y los adolescentes. Y las fotos que hacen no se conciben como «documentos», sino como «divertimentos», como explosiones vitales de autoafirmación; ya no celebran la familia ni las vacaciones sino las salas de fiesta y los espacios de entretenimiento. Constituyen la mejor plasmación de las imágenes-*kleenex*: usar y tirar. Producimos tanto como consumimos: somos tanto *homo photographicus* como llanos foto-adictos, cuantas más fotos mejor, nada puede saciar nuestra sed de imágenes, el soma de la posmodernidad.



Anónimo, autorretrato frente
a espejo, 2009.

En un reciente curso en la universidad, una estudiante me entregó una reseña en la que fusionaba vivencia y análisis: «Cuando Sontag escribió el libro [*Sobre la fotografía*] no podía adivinar el *boom* de las cámaras digitales y de los móviles con

cámaras de fotos integradas. Hoy en día todo el mundo lleva consigo una cámara fotográfica y además las nuevas tecnologías nos permiten hacer tantas fotos como queramos, verlas al instante y si no nos complacen, borrarlas y hacer otras nuevas. Esta evolución tecnológica y las consecuencias que causa en los hábitos de la sociedad de hoy han favorecido la noción de fotografía como captación de un instante. Se ha acentuado la necesidad de capturarlo todo. Todo es fotografiable y más aún, todo es mostrable. Se han creado *photologs*, *blogspot*s, Flickr, Facebook, Twitter, Myspace... un surtido de sitios en la Red donde la gente cuelga sus fotografías para que todos las puedan ver y comentar. Acostumbramos a hacer fotografías de acontecimientos a los que hemos asistido, viajes, encuentros con los amigos cuantas más fotografías tienes, más vida y más divertido resultas ser. Nos encontramos pues frente a la necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia».

En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente. Las fotos que los adolescentes intercambian de modo compulsivo recorren un amplio espectro de códigos de relación, desde simples gestos saluatorios reclamando la atención de un interlocutor (como cuando decimos a alguien «hola», «estoy aquí», «te tengo presente», «tenme tú también presente») hasta expresiones más sofisticadas que traducen afecto, simpatía, cordialidad, encanto o seducción. Transmitir y compartir fotos funciona así como un nuevo sistema de comunicación social, como un ritual de comportamiento que queda igualmente sujeto a particulares normas de etiqueta y cortesía. Entre estas normas, la primera establece que el flujo de imágenes es un indicador de la energía vital, lo cual nos devuelve al inicial argumento ontológico del «fotografío, luego existo». La mirada de Dios, es decir: la mirada de Zeus, es decir: la mirada de Zeiss, es decir: la mirada de la cámara, devienen hoy un soplo de vida. Podemos ahora regocijarnos en enmendarle la plana a un Barthes que no alcanzó a conocer la supremacía de los píxeles: en la cultura analógica la fotografía mata, pero en la digital la fotografía es ambivalente: mata tanto como da vida, nos extingue tanto como nos resucita.

¡Bienvenidos pues al mundo real, bienvenidos al mundo de las imágenes!

REMITIR SIN REVELAR
 Oscar Molina
 Los Pireneos 04/118 San Ja
 Alameda (España) tel: 19252

PHOTOLATENTE
 MANUAL DE INSTRUCCIONES

El autor, patrocinadores y editores del proyecto PHOTOLATENTE advierten al comprador o poseedor de este sobre que desconocen el contenido o tema de la imagen en estado latente que hay en su interior sin haber intervenido en su preparación ni revelado. El acto de compra o adquisición de este sobre implica la obtención de los derechos de la imagen revelable contenida en su interior, así como la aceptación de toda responsabilidad por el uso privado o público de dicha imagen, debiendo abstenerse en todo caso a lo establecido por la ley.

PHOTOLATENTE
 PAPEL FOTOGRAFICO IMPRESIONADO

PHOTOLATENTE PAPEL FOTOGRAFICO IMPRESIONADO **OM 2002**
 1 | 10,5 x 13,5 cm 

Edición: 1/2002
 Nº: 3475 / 6000

PHOTOLATENTE **OM 2002**
 PAPEL FOTOGRAFICO IMPRESIONADO

Papel que contiene una imagen fotográfica sin revelar. Abrir con luz ultravioleta.

CONTENIDO DE ESTE SOBRE

Papel fotográfico impresionado y sin revelar. Este registro latente puede generar una imagen visible mediante un proceso de revelado en blanco y negro. Para evitar el fraude, se recomienda abrir el sobre en un cuarto oscuro con luz inactiva de seguridad. Previamente al revelado, la imagen puede sufrir cambios con el tiempo.

EDICIÓN

Primera edición del proyecto, consistente en una cantidad de 6000 sobres numerados y publicación del nº 31 de la revista PHOTOVISION. Cada sobre contiene una impresión de una imagen diferente, de la que únicamente existe el ejemplar que está en el interior de este sobre. El negativo que ha generado esta imagen no volverá a ser copiado, y tampoco lo ha sido previamente. Por lo tanto se trata de una "impresión única e inédita" que puede ser procesada de diferentes formas hasta conseguir un resultado final.

es un proyecto de OSCAR MOLINA, © 1999 - 2002
 derechos de las imágenes: RECEPTOR DEL SOBRE
 © de la edición photovision 2002

si se comercializa en otros países se debe avisar al autor



PHOTOLATENTE

NOTAR ANTES DE ABRIR
 2004



Edita:
PHOTOVISION
 Apdo. 304
 46220 Serra, Silla, España
 photovision@photovision.es
 www.photovision.es

LA IMAGEN INVISIBLE

(Y NO POR ELLO INEXISTENTE)

Et comme les nuits
Qui méritent nos silences
Cette page aurait dû
Rester blanche

Elle était belle
Elle était elle
Elle était blanche

JIM CORCORAN, *Éloge de la page blanche*^[10], 2005

LO LATENTE. En la medida en que la ilusión envuelve una anticipación, una expectativa, en que tiene un carácter futurizo, le pertenece intrínsecamente una referencia a lo que está ausente; por lo menos, todavía ausente, porque no ha llegado –un día, por ejemplo– o porque no he llegado yo al objeto de la ilusión. En ese sentido, siempre hay en la ilusión un elemento de latencia, que es una incitación a que eso latente se patentice y manifieste.

JULIÁN MARÍAS, *Breve tratado de la ilusión*, 1984

La fotografía arrastra todavía una serie de elementos que son consecuencia de un planteamiento melancólico que experimentamos sobre todo quienes la hemos practicado desde la etapa analógica como es mi caso. Por ejemplo, la desaparición de la imagen latente: la fotografía fotoquímica tradicional imponía un *tempo*, un intervalo angustiante entre el clic y la experiencia consumada de la imagen, y durante este aplazamiento, intervenía la proyección de la ilusión y del deseo. Esto desaparece con la velocidad. Frente a esta disolución emerge un sentimiento de pérdida que va más allá de la cuestión poética y simbólica, un aspecto que atañe también a la posibilidad de retener el recuerdo.

La primera vez que vi revelar una foto fue en el colegio. Fue como presenciar un hechizo, un momento estelar que nunca olvidaré y que decidió mi vocación posterior. Cursé el bachillerato en una de esas escuelas progresistas de la Barcelona de los sesenta. El último ciclo estaba coordinado por un profesor llamado Francesc Garriga, que se reservaba las preceptivas clases de Literatura y de Historia del Arte. Garriga era poeta y fumador de pipa, no sé cuál de las dos categorías me parecía más fascinante a los quince años. Practicaba la enseñanza como un apostolado sin horarios y su despacho siempre estaba concurrido por un grupo de alumnos con inquietudes para seguir haciendo descubrimientos. Entre las pasiones de Garriga se encontraban, no necesariamente por este orden, la música, el mundo clásico y el Renacimiento, la literatura germánica, la buena mesa, el Barça y la fotografía.

En la asignatura de Historia del Arte de sexto de bachillerato, Garriga nos llevaba a descubrir ruinas griegas y romanas, iglesias románicas o palacios góticos, y nos pedía que durante la visita tomásemos fotografías de los detalles que nos parecieran más sobresalientes para poder luego ilustrar nuestros trabajos escolares. Con la intención de facilitar nuestra labor improvisó un modesto laboratorio en el colegio.

Recuerdo que disponíamos de una vieja ampliadora de ballesta, una Carranza 6x9 de segunda mano con objetivo Schneider Componar de 50 mm.

Para esos deberes yo utilizaba entonces una cámara Canon Dial que me prestaba mi padre. Era una cámara con un diseño curioso que hibridizaba la morfología de una máquina de afeitar con la de un teléfono: presuntamente un alarde ergonómico tan avanzado como incomprendido. Tenía el cuerpo cuadrado y una empuñadura cilíndrica que debía girarse para dar cuerda y cargar automáticamente el paso de la película. Disponía de fotómetro incorporado y exposición automática con selección de diafragma. Lo más característico eran los pequeños fotogramas obtenidos, de 24 X 18 mm, la mitad del formato habitual en película de paso universal. Eso significaba que de un carrete típico de 36 poses, salían 72, lo cual proporcionaba una considerable autonomía sin tener que cargar un nuevo rollo. Cuando adquirí un poco más de destreza, también probé una cámara Kodak Retina, la cámara «noble» en casa, una reliquia, dotada de una óptica magnífica y de funcionamiento totalmente manual. Pero un incómodo sistema de enfoque telemétrico y en general su manejo excesivamente lento me hicieron desistir. En cualquiera de los dos casos, expuesta la película, la hacía revelar y sacar copias en un establecimiento comercial.

El laboratorio en la escuela abrió perspectivas inéditas. Entonces yo no tenía ni la más remota idea de lo que sucedía entre un carrete expuesto y las imágenes sobre papel que en los comercios fotográficos me entregaban en un sobre, era un misterio al que no prestaba atención. Deducía que había una relación de causa y efecto, pero desconocía los pormenores. Sabía que había que preservar la película de la luz para que no se «velase» y con eso bastaba. La primera vez que penetré en el cuarto oscuro, un compañero, Jordi Giralt, el primero de la clase en química —quien por cierto un par de años antes me había transmitido el secreto de una poderosa fórmula de pólvora negra con la que no tardé en hacerme saltar por los aires mi propia mano izquierda: una detonación exitosa en la potencia, pero desacertada en el desenlace— estaba realizando una demostración. Bañados en una penumbra rojiza varios alumnos seguíamos boquiabiertos las evoluciones de Giralt. Sacó una hoja de papel blanco de una caja, la colocó en el marginador debajo de la ampliadora, encendió la luz de la ampliadora y esperó unos segundos mientras se proyectaba sobre el papel una imagen con los tonos invertidos. Apagó la luz e introdujo el papel en una cubeta que contenía un líquido. A los pocos segundos algunas zonas del papel empezaron a ennegrecerse, poco a poco iba emergiendo una imagen. Tuve la inmediata sensación de estar presenciando el asombroso juego de manos de un prestidigitador cuando extrae el conejo blanco de la chistera: nada por aquí, nada por allá, y de repente en la virginal superficie de aquel papel se había formado la elegante figura de un capitel del claustro de Sant Miquel de Cuixà. Sólo que en este caso no había truco.

Reprimí la sorpresa para no hacer ostentación de mi bisoñez pero en mi fuero interno estaba maravillado. Como que cada alumno tenía que llevarse una copia, Giralt repitió la operación varias veces. Yo ya me había prestado a encargarme de la

agitación de la cubeta del relevador para no perderme detalle del milagro. Durante medio minuto no sucedía nada, como si el papel se apegase a su immaculada apariencia, pero de pronto empezaban a vislumbrarse unas sombras que iban progresivamente tomando cuerpo. En un minuto la imagen ya era identificable, aunque los negros carecían aún de la intensidad que irían adquiriendo en los segundos siguientes. A los dos minutos Giralt introducía con habilidad una pinza y trasladaba la copia a otra cubeta que desprendía un indefectible hedor a vinagre. Agitación de nuevo, en esta ocasión responsabilidad del compañero que estaba a mi lado, y otra vez cambio de cubeta. En este estadio ya podíamos encender la luz y evaluar el resultado. En esos momentos escuchaba por primera vez frases como «está sobreexpuesta», o «falta contraste», o «hay que hacer una reserva», que entonces se me antojaron tan enigmáticas. Relato con detalle esos pasajes porque los recuerdo aún vívidamente y porque así deseo transmitirlos a unos lectores que, encumbrados ya en la actual tecnología digital, seguramente han sido ajenos por completo a esa experiencia hechizante.

FOTOQUÍMICA ELEMENTAL

Lo cierto es que aquella sesión nos remite a uno de los fundamentos más poéticos de la fotografía: la noción de «imagen latente». Para quienes no están muy duchos en terminología técnica fotográfica, repasemos brevemente su significado. Al impresionar la película o el papel fotográfico, la luz que incide sobre las sustancias fotosensibles deja una leve huella, que es la imagen en potencia, pero que permanece todavía invisible al ojo. Dicho de una forma más precisa: la luz afecta las sales de plata suspendidas en la emulsión fotosensible oxidando un cierto número de moléculas que se descomponen produciendo a su vez moléculas de gas halógeno y átomos de plata. Es el desprendimiento de estos átomos de plata lo que ocasiona un efecto de oscurecimiento: el haluro es una sustancia de color blanco y en cambio la plata en cantidades ínfimas tiene un color negro. La casuística detallada de esa reacción química suscitó diferentes hipótesis hasta que en 1938 los científicos británicos Gurney y Mott —este último Premio Nobel en 1977— aventuraron los principios que posteriormente, entre 1945 y 1959, corroboraría el neozelandés John Wesley Mitchell por medio de diferentes modelos experimentales: los núcleos de plata se forman a causa de la precipitación de la plata en un cristal de haluro de plata a su vez sobresaturado de plata que ha absorbido la energía de una radiación

luminosa.

Fue Louis-Desiré Blanquart-Evrard quien hacia 1850 descubrió que una breve exposición a la luz generaba ya una leve impresión en la emulsión, la cual podía ser más tarde intensificada proporcionalmente por medios químicos (que es lo que se conoce como «revelado») hasta hacerse tangible por completo. Al principio el ennegrecimiento se obtenía simplemente mediante una continuada acción de la luz, y en consecuencia para producir un resultado consistentemente visible se requería que la exposición durase varias horas. Por consiguiente, la innovación de Blanquart-Evrard aportaba dos ventajas: por un lado, acortar sustancialmente los tiempos de exposición y, por el otro, separar la fase de la exposición de la de su tratamiento químico. Tanto esa «imagen latente» (*latens*, en latín, «escondido») como ese proceso de «revelado» (o «revelación») se han prestado a no pocas conjeturas simbólicas que, insisto, debemos considerar casi arqueológicas en nuestro presente digital.

La imagen latente se asemeja a una imagen que existe como embrión o simiente, o si se prefiere, como cuerpo criogenizado al acecho de unas condiciones favorables que le permitan acceder a la vida. Pero sobre todo, en el orden de lo simbólico la imagen latente constituye para la fotografía la puerta a su dimensión mágica: se trata ni más ni menos que del primer estadio del contacto físico que establecen la realidad y su representación. De hecho, en ese estadio todavía no existe representación como tal, sino, como sugiere Barthes, un depósito o, mejor aún, un contagio de pura emanación de lo real. El impacto directo de las emisiones luminosas de un objeto contra la superficie fotosensible determina el vínculo sobrenatural entre la realidad y la fotografía, y de esta manera fundamenta el pilar de su metafísica realista: lo real parece transferirse y adherirse en la imagen, o incluso transmutarse en ella. El fotógrafo, como el chamán, lo que hace en el cuarto oscuro es explicitar el contenido latente de esa transmutación. Todo este potencial significativo da pie a numerosas metáforas que han impregnado nuestra vida cultural en ámbitos muy diversos, con símiles que abarcan desde el psicoanálisis (los modelos freudianos de lo latente y lo manifiesto) hasta toda clase de evocaciones de la memoria inconsciente o reprimida. Así el cineasta chileno Pablo Perelman titula justamente como *Imagen latente* (1988) su emotiva crónica de la tragedia de los desaparecidos; en esa película, el protagonista, un fotógrafo publicitario de Santiago, ha intentado sobreponerse a una normalidad artificial con el bloqueo del recuerdo de la desaparición de su hermano, activista político víctima de la represión pinochetista. Pero la punzante «imagen latente» del recuerdo y del dolor terminará empujándole a indagar y afrontar una verdad inevitablemente perturbadora.

ESCENOGRAFÍA DEL DESEO

Impresionar una placa o un papel sensibles implica una inversión emotiva. La latencia de la imagen actúa entonces como una apuesta y, como tal, nos aboca a expectativas que la mayoría de fotógrafos confesamos haber experimentado como vivencias contrapuestas. Como la enorme frustración cuando un rollo impresionado es extraviado o estropeado durante el proceso de revelado y agua todas nuestras esperanzas, o por el contrario, la satisfacción de comprobar que el resultado colma estas esperanzas o incluso las supera.

De forma genérica, la presencia de la imagen latente como mediación entre la experiencia visual y la imagen consumada nos habla de esperanza y deseo: de las esperanzas y los deseos que hemos depositado en un acto de expresión cuyo resultado permanece en el terreno de la incertidumbre. La intensidad de ese deseo puede ejemplificarla un caso reciente y conmovedor de las historias entrecruzadas de la fotografía y del alpinismo. El hilo de los hechos es el siguiente: se viene aceptando comúnmente que fueron Edmund Hillary y el *sherpa* Tenzing Norgay quienes en 1953 conquistaron por primera vez el Everest. Sin embargo persiste la duda de que otra expedición británica podía haberseles adelantado nada menos que 29 años. En esa precursora ascensión quienes intentaron la gesta de coronar la cumbre fueron George Mallory y Andrew Irvine. Según la crónica de los acontecimientos, los dos montañeros fueron avistados por última vez, a través de un claro entre las nubes, por un compañero de cordada en el momento en que iniciaban el ataque a la cúspide. Eso sucedió a las 12:50 del 6 de junio de 1924; luego desaparecieron y no se supo nada más de ellos, y quedó abierta la incógnita: ¿pudieron hollar la cima y morir durante el descenso o murieron intentando superar el llamado Segundo Escalón?

Al conmemorar los tres cuartos de siglo de esa dramática aventura, en 1999 un equipo de búsqueda dirigido por el escalador americano Eric Simonsen encontró a 500 metros de la cumbre los restos congelados de Mallory, con la piel blanca como el mármol y una pierna rota. De Irvine, ni rastro. El hallazgo del cadáver permitió elaborar diversas cábalas esperanzadoras pero que por desgracia no disiparon ninguna duda. Sólo había una prueba que podría ofrecer la certeza necesaria: localizar la cámara que los alpinistas llevaban consigo y con la que se habían comprometido a documentar el éxito de su proeza. Se trataba de una Kodak Vest Pocket modelo B, una pequeña cámara de fuelle plegable que utilizaba película de formato 127 y realizaba negativos de 4,5 x 6 cm. En unas condiciones climatológicas tan adversas no podían preverse grandes maravillas, máxime cuando en esa época Mallory e Irvine se veían forzados a emplear película ortocromática y la Vest Pocket era tan sencilla como limitada (estaba dotada sólo de cuatro diafragmas y dos velocidades de obturación posibles, una para «instantánea» y otra en modo T para pose). Pero cualquier toma realizada en la cima, por deficiente que resultase, habría servido de evidencia irrefutable. Por tanto, sólo las impresiones que pudiese contener ese rollo

de película podrían aclarar si Mallory e Irvine alcanzaron o no el techo del mundo. La duda es tan importante para la historia del alpinismo, así como para los principios sagrados del código de los *gentlemen*, que para averiguar la verdad se han organizado diversas expediciones, con importantes recursos y con gran despliegue mediático (incluso un par de ellas reunió a la flor y nata del alpinismo español con patrocinio del programa de televisión *Al filo de lo imposible*). De momento todas esas tentativas han resultado infructuosas y esa cámara legendaria permanece sepultada en las nieves del Himalaya (aunque tampoco hay que descartar que la retenga en su poder el abominable Hombre de las Nieves...).

Los laboratorios cualificados de la George Eastman House de Rochester fueron consultados sobre el mejor procedimiento para seguir en caso de recuperar el rollo. Se supone que las bajas temperaturas habrán preservado la emulsión, pero no hay precedentes que permitan determinar para un lapso de tiempo tan dilatado la eventual degradación de la película y el nivel de velo generado, ni la resistencia de la carcasa a las potentes radiaciones ultravioletas tan abundantes en las grandes alturas. Hasta que en él no se encuentre la probable imagen latente que contenga, ese rollo capitaliza el deseo y aviva la ilusión de la comunidad de montañeros ansiosa de ver confirmada la hazaña de sus héroes. Por eso, más allá de un simple trueque de electrones que los químicos afirman tener bajo control, la imagen latente no es solamente el esbozo de un registro, es una promesa de felicidad: una promesa de felicidad que late sin salir a la superficie, sin traspasar el umbral de la visibilidad, a la espera de la consumación de un clímax.

RITUALIZACIÓN DE LA ESPERA

Cabe preguntarse en la actualidad: ¿renuncia la fotografía digital a la carga mágica de la imagen latente? Sostienen los expertos que técnicamente no se puede separar de forma radical la tecnología microelectrónica de la fotoquímica pues en los captos sensibles de las cámaras digitales se produce un fenómeno parecido al de la imagen latente: en los cristales de silicio hace falta también que la luz produzca unas partículas de impureza apenas perceptibles para permitir lo que se conoce como «desarrollo epitaxial». Sin necesidad de entrar en esos complejos procesos, lo que resulta obvio por simple sentido común es que toda imagen infográfica es almacenada en una matriz numérica y sólo resulta perceptible a la vista cuando se traslada a soportes tales como una pantalla o un papel. Es decir, todo archivo digital

en formato gráfico es de hecho una imagen latente. El mecanismo de esta «latencia» electrónica se caracteriza, además, por ser reversible, o sea, por poder devolver la imagen final a su fase latente previa. Ahondando en esa diferencia, la foto en pantalla suele ser provisional y la foto en papel se considera un «consumible», por lo cual la huella electrónica es lo que se tiende a preservar con voluntad de permanencia. Ya no hablamos de «revelar» las imágenes sino de «abrir las», porque en efecto estamos constantemente abriéndolas y cerrándolas. En el sistema digital, además, imagen latente e imagen manifiesta no se suceden como dos etapas programadas consecutivamente y obligadas a una continuidad temporal, sino que pueden existir simultáneamente, como el alma y el cuerpo. En definitiva podemos afirmar que en la fotografía analógica la imagen latente está «escondida» y en la fotografía digital está «cerrada». Y es obvio, si acaso fuésemos piratas y tuviésemos constancia de un tesoro, que no nos daría lo mismo que el preciado cofre estuviese escondido o simplemente estuviese cerrado. El acceso al contenido parece mucho más expedito en el segundo caso.

No obstante, aun aceptando la semejanza en la génesis constitutiva de los dos tipos de huella icónica, el lapso que media entre la imagen invisible y la imagen manifiesta provoca efectos muy distintos según de qué procedimiento se trate, analógico o digital. Está claro que en la imagen fotoquímica interviene un factor relevante al que todavía no hemos prestado atención, que es la espera, el intervalo temporal que separa la huella luminosa de la foto revelada; la foto digital en cambio es instantánea, o por lo menos funcionalmente inmediata.

La tradición literaria y la teórica no han desestimado el papel importante que la espera ocupa en la economía de la seducción. En *Fragmentos de un discurso amoroso*^[11] Barthes explica que la espera de aquello que se ama es una figura cardinal del programa amoroso («el enamorado pasa su vida esperando»). De hecho, Barthes se explaya refiriéndose a la angustia suscitada por la espera del ser amado como un ingrediente imprescindible para la recompensa del amor y como sublimador del propio sentimiento amoroso. Como en el amor, la imagen latente somete al fotógrafo a una dilación que cataliza y amplifica sus inquietudes mientras acrecienta el placer venidero en un ritual rígidamente codificado. Apunta Barthes: «Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro». Esta escenografía contiene tres actos: «está en primer lugar, instantánea, la captura (soy raptado por una imagen); viene entonces una serie de encuentros (citas, conversaciones telefónicas, cartas, pequeños viajes) en el curso de los cuales “exploro” con embriaguez la perfección del ser amado, es decir la adecuación inesperada de un objeto a mi deseo: es la dulzura del comienzo, el tiempo propio del idilio. Ese tiempo feliz toma su identidad en oposición (al menos en el recuerdo) a la “secuela”: “la secuela” es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias,

desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy preso...». En el acto fotográfico se traslada esta secuencia comenzando con el flechazo (el clic, el disparo, el momento decisivo), prosigue con el encantamiento (la fase de ambivalencias entre ansiedades e ilusiones) que culmina en el idilio (período feliz de goce, traducible como la consumación de la imagen), fatalmente seguido a menudo de dudas y decepción (una crítica exigente, la crisis *postpartum* que sucede a toda creación). Las pautas de ese trayecto emocional imprimen un «tempo» particular al espíritu del fotógrafo, una duración que se contrapone a la instantaneidad con que habitualmente la reacción química se produce. Anticipándose a Barthes, Leopold Schaeffer ya había escrito: «La espera es por sí misma una felicidad. En la espera se centuplica toda la imagen de lo que se espera». En efecto, de la imagen latente a la imagen manifiesta sedimentan nuestras esperanzas multiplicadas por cien. Y durante el transcurso de esa espera concedamos de pasada el beneficio del descanso también a los electrones, para que disfruten igualmente de la tarea bien hecha.

PHOTOLATENTE®

La imagen latente ha inspirado variadas propuestas artísticas. En agosto del 2008 Gabriel Mario Vélez, profesor de la Universidad de Antioquía y director de los Encuentros Fotográficos de Medellín, Colombia, lanzaba la convocatoria de «Visado de artista: Imagen latente». En esa propuesta se invitaba a fotógrafos de todo el mundo a procurarse una cámara desechable, impresionar el rollo con que venía provista y, sin más, hacerla llegar a los organizadores; en la exposición se expondrían las cámaras recibidas sin extraer la película, pero adjuntando una descripción por escrito del contenido de las imágenes invisibles, suministrada por sus autores. Mientras realizaban las tomas para su contribución, se invitaba a los participantes a considerar las preguntas «¿Qué se ve? ¿Qué se puede ver? ¿Qué se quiere ver? ¿Qué se debe ver? ¿Qué se prohíbe ver? ¿Qué es imposible ver?». La latencia equivalía aquí a una imposición provisional de la ignorancia y la confidencialidad. En una situación de turbulencia política y social «Visado de Artista» desplazaba el debate hacia lo reservado y lo encubierto, y en definitiva hacia los límites, públicos y privados, de la visibilidad.

Sin salir del ámbito español, el heterodoxo Isidoro Valcárcel Medina nos ofreció en 1974 una propuesta de *mail-art* conocida como «Fotografía sin positivar» en la que la imagen latente se compara a un mensaje escrito que se mantiene secreto y no

se permite desvelar. Se trataba de una hoja tamaño cuartilla que el artista enviaba de forma anónima a un número determinado de personas. En una hoja de cuaderno de notas aparecía pegado un sobre de plástico oscuro. Sobre la parte inferior del papel se podía leer el siguiente texto mecanografiado, a guisa de instrucciones para el destinatario:

“Este envoltorio, negro y hermético, contiene un papel fotográfico N BN1 sensible, impresionado en blanco y negro, pero sin positivar.

Usted puede elegir entre:

- mandar el paquete a un laboratorio, obteniendo una foto firmada,
- guardarlo cerrado indefinidamente, con ignorancia del contenido,
- simplemente, abrirlo, y así tendría una obra de arte destruida.”

Si el papel fotográfico era revelado, aparecía en todos los casos la misma imagen de un bodegón en el que intervenían los elementos utilizados para confeccionar la obra: ampliadora, sobre de papel fotográfico, pegamento, máquina de escribir y un tampón con el nombre de Valcárcel Medina. El eventual proceso de revelado comportaba por lo tanto una doble revelación: la de la imagen y la de su autoría.

Valcárcel Medina nos confronta de hecho con la curiosidad. El dilema entre satisfacer o cancelar esa curiosidad nos traslada a la necesidad de participar en un proceso que el artista deja deliberadamente inconcluso. El espectador ya no es un simple observador pasivo, sino el agente en quien recae la responsabilidad de consumir el acto creativo con la decisión que tome. La irresolución, la inacción deja todas las puertas abiertas en un marco infinito de libertad; cualquier acción en cambio reduce o agota ese marco de libertad. En la bella página blanca que celebra la canción del cantautor canadiense Jim Corcoran, todo está por hacer y todo es posible.

Por otra parte, la interacción con el receptor según el triple protocolo de actuación en esta obra posibilita la no consumación (guardarlo indefinidamente) y así la resistencia a su fosilización. Cuando Isabel Tejada y Pedro Medina comisariaron en 2003 una muestra de Valcárcel Medina, estimaron diversos reparos en la forma de presentar esta pieza intentando respetar la fuerza de su gesto original. «Nos preocupaba cómo mostrar este fragmento documental de una obra que se había iniciado en 1974, pero, en realidad, sin fecha de caducidad, en latencia en muchos de los hogares a los que entonces había sido enviada. Se daba la paradoja de que la obra se mantenía viva ya que la cuartilla número 29, la que pertenecía al propio Valcárcel Medina y que éste nos cedía para la muestra, permitía aún las tres opciones. Las posibilidades que Valcárcel Medina ofrecía estaban reñidas con el formato expositivo que, en todo caso, únicamente podía mostrarnos restos documentales: o la cuartilla tal cual o el resultado de la primera opción; el carácter vital de una pieza hecha para ser manipulada quedaba encapsulado y en estado de latencia cuando se la introducía en una vitrina; y el anonimato de la pieza chocaba de bruces con la cartela

indicativa^[12]». Una posibilidad hubiese sido producir más sobres, pero eso hubiese significado repetir o rehacer la obra. Se terminó adoptando una solución intermedia, disponiendo el sobre que conservaba Valcárcel en un atril-vitrina, pero añadiendo una cartela explicativa que actualizaba la pieza. Esa cartela exponía que la tercera opción (velar el papel y destruir la obra) ya no era posible, pero podía aún elegirse entre las otras dos, y en caso de que el usuario decidiera procesar el papel, debía solicitar la foto ya revelada al vigilante de la sala. Al hilo de esta adaptación que evitaba el *remake* por funcionalmente justificado que estuviera, su autor se preguntaba: «¿Cómo se puede, tomando las obras viejas, no sobarlas y, como consecuencia inevitable, hacer una obra nueva?».

Pero sin duda quien más provecho ha sacado de las múltiples implicaciones filosóficas de la imagen latente ha sido Óscar Molina en su proyecto *Photolatente*, cuyo funcionamiento se rige por los pasos siguientes: Molina distribuye carretes de película en blanco y negro TX400 a un número indiscriminado de fotógrafos; entre ellos pueden figurar profesionales o simples aficionados, expertos o neófitos, a nadie le está vedado participar. En cualquier caso, los participantes deben firmar un contrato en el que se comprometen a no reclamar paternidad autoral sobre los clichés cedidos. Al cabo de un tiempo Molina recupera los rollos ya expuestos y los revela. Seguidamente, amplía cada uno de los negativos impresionando la correspondiente hoja de papel fotosensible. Pero, como en la propuesta de Valcárcel Medina, estas hojas no son procesadas sino que se preservan en la oscuridad y se guardan en un sobre opaco a la luz. Cada uno de estos sobres es portador de una imagen latente, está «preñado» de una imagen de la que no sabemos nada: como en una lotería, puede ser un retrato, un paisaje o un desnudo... puede estar desenfocada, movida o desencuadrada... puede ser obra de un personaje reputado o de un espontáneo anónimo. Estos sobres misteriosos son finalmente distribuidos entre los interesados que, al adquirirlos, toman la imagen en adopción y deciden si la hacen nacer o la abortan^[13].

Con la secuencia de gestos simbólicos que se operan Molina refuerza el carácter de casualidad y sorpresa introduciendo un *modus operandi* de *performance* colectiva que pone sobre la mesa el problema del anonimato y de la disolución del autor. *Photolatente*, por lo tanto, trastoca la política generadora de sentido al desestabilizar la noción misma de autoría. Recibimos al azar una imagen latente que tiene un padre biológico y al apropiarnos de ella nos convertimos en su padre putativo y en su padre legal. El artífice del proyecto podría haber efectuado él mismo la captación de esas imágenes latentes, u obtenerlas por algún mecanismo azaroso. Pero ha preferido en cambio establecer unas reglas de juego precisas, que se detallan en un texto de instrucciones que los participantes reciben contractualmente, según las cuales una serie de voluntarios anónimos impresionan cada uno a su albedrío un carrete comercial de 36 poses. Al carácter anónimo y apócrifo de esas posibles imágenes, se añade así la dimensión especulativa: nada sabemos sobre quiénes impresionaron esos

negativos ni hacia qué sujetos dirigieron sus objetivos, más que nunca todo es posible y lo imprevisto es aquí uno de los principales elementos de fascinación.

Podríamos por el contrario llevar la reflexión desde una perspectiva inversa. Delante de esos resultados no previsible, intentemos calcular dosis de predictibilidad. A esa tentativa nos acercaba la exposición postuma que el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicó a Garry Winogrand en 1988. Winogrand murió dejando centenares de rollos de película expuesta y sin revelar. Miles y miles de imágenes todavía invisibles. John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía, tomó una decisión arriesgada: hacer revelar todas las películas expuestas, positivar hojas de contacto de todo el material, y seleccionar algunas tomas intentando ponerse en la piel (y en el ojo) del propio Winogrand. En la muestra se presentaban tanto las hojas de contacto como ampliaciones de las instantáneas seleccionadas. Winogrand podría haber considerado esa elección acertada o no, nunca lo sabremos. Tampoco sabremos si en aras de descubrir posibles obras maestras, Szarkowski afinó en sus criterios. Lo más interesante fue desde luego la polémica que se originó y cómo se tambalearon los conceptos canónicos del arte institucionalizado: edición gráfica, firma, estilo, autoría... En fotografía, en especial, la cuestión de la edición gráfica resulta acuciante; uno puede impresionar miles de negativos y no reconocer como «obra» ninguna de esas imágenes. Entonces, esa ingente producción de imágenes son sólo pruebas, intentos, ensayos, esbozos, lo que sea, el peaje iconográfico que hay que pagar para alcanzar lo que el fotógrafo que actúa como autor valida como «obra».

Todas estas cuestiones están también implícitas en *Photolatente*. Es más, hasta aparecen amplificadas porque desconocemos por completo la identidad de quienes impresionaron los negativos y porque Óscar Molina nos libera expresamente de las cargas y responsabilidades que tuvo que afrontar el conservador del museo diciéndonos: «¡Haced con ellas lo que queráis!». Con lo cual, recibir una imagen latente es una invitación a la creatividad (a una creatividad compartida, a una creatividad «interactiva»). En el nivel de la respuesta individual, las opciones con estas imágenes latentes son ilimitadas. Las podemos mantener tal cual, en estado de latencia permanente, guardando todas sus promesas implícitas, todos sus secretos. O, para saciar nuestra curiosidad, podemos revelarlas por un procedimiento estándar. O revelarlas de forma heterodoxa, modificando las pautas habituales e introduciendo variantes experimentales. O podemos teñirlas o pintarlas de colores. O dibujar o escribir encima. O podemos partirlas en pedazos y hacer un *collage* con sus migajas. O ponerlas en el microondas. O quemarlas y refotografiar sus cenizas. O recubrirlas de emulsión fotográfica y volver a impresionar encima otra imagen latente...

Óscar Molina nos arrastra a una deriva sin fin, en un proyecto multifacético que afecta a numerosos aspectos de la creación sin limitarse a sentenciar una nueva versión de la tan cacareada «muerte del autor». Aquí las imágenes, latentes o visibles, son contingentes en tanto que «obras», son acertijos o trampas puestas al espectador,

sea participante activo o no. La razón de ser teórica de *Photolatente* se halla en la elaboración del proceso mismo: un proceso generador de interrogantes disfrazados de imágenes. En todo caso, pues, la obra es el proceso en sí y las imágenes resultantes, meros accidentes. ¿Y el autor? El autor es el que manda. El autor es el que controla, el que fija las reglas, el que supervisa la gestión. Aunque, como en este caso, el autor nos ceda cotas de participación porque nos necesita como actores del dispositivo conceptual que ha creado. Nuestra inevitable y fascinada turbación es parte necesaria de su juego. Es decir, de su obra.

Me gusta fabular ahora con qué hubiese sucedido en aquella sesión iniciática del cuarto oscuro si en vez de positivar prosaicas vistas de un claustro románico mis compañeros y yo hubiésemos estado provistos de un buen puñado de sobres de *Photolatente*. A buen seguro que la adicción al arte de la luz se hubiese extendido como la pólvora que a mí casi me dejó manco.

EL GENIO DE LA CÁMARA MARAVILLOSA^[14]

Una obra humana no es más que la larga andadura para encontrar en los recodos del arte las dos o tres imágenes simples y grandes que hicieron que nuestro corazón se abriera por primera vez.

ALBERT CAMUS, *El revés y el derecho*, 1937

Poco después del fallecimiento de Henri Cartier-Bresson el 2 de agosto de 2004 circuló por varios foros fotográficos de Internet uno de esos mensajes en cadena que rezaba: «Nietzsche tenía razón: Dios ha muerto». El adagio se antojaba mejor una especie de epitafio: para muchos en el mundo de la fotografía, Cartier-Bresson era dios y su partida dejaba desamparado el particular olimpo del arte de la luz. Para otros, más allá de la inmortalidad de su obra, Cartier-Bresson no llegaba a la categoría de dios, pero desde luego sí a la de genio: uno de los escasos genios que fueron capaces de modelar la mirada moderna del siglo xx.

Hace unos años Alain Desvergnés me refirió una anécdota que viene a cuento como nota necrológica. Desvergnés, fotógrafo y docente, fue el fundador y primer director de la Escuela Nacional de Fotografía de Arles, en Francia, y durante un tiempo compaginó esa función con la dirección del Festival Internacional de Fotografía que desde 1969 se celebraba en esa misma localidad cada segunda semana de julio. Por sus primeras ediciones, antes de que el público se masificara, desfilaron figuras legendarias de la historia de la fotografía como Ansel Adams, Eugene Smith y el propio Cartier-Bresson. Cartier-Bresson poseía junto con su esposa, la también fotógrafa Martine Frank, una casa de campo, «Le Claux», en Céreste, en la Alta Provenza, que por tanto no distaba mucho de Arles y en la que pasaba temporadas en verano, efectuando visitas furtivas a las exposiciones y proyecciones que podían atraerle. La mansión se convertiría previsiblemente en un foco de selecta peregrinación al que muchos admiradores acudían para rendir pleitesía, pero también en un lugar de encuentro entre viejos camaradas de profesión. Cuando en una ocasión Eugene Smith fue el invitado de honor del Festival, Desvergnés lo condujo a visitar a su antiguo amigo. Los dos máximos exponentes del documental social habían compartido en el pasado causas y aventuras, y el afecto que se profesaban no llegó nunca a disipar una humana rivalidad. Ambos por otra parte tenían fama de apasionados y de enérgicos conversadores: locuaces, agudos e incisivos. Eugene Smith no aventajaba a Cartier-Bresson en mordacidad e ironía. En el fragor de una discusión, Smith preguntó: «Y, tú, Henri, ¿cuántas fotografías buenas, verdaderamente buenas, crees que has conseguido hacer en tu vida?».

Ante esta pregunta-trampa se produjo un silencio expectante entre los asistentes. Los dos fotógrafos habían publicado a lo largo de su carrera docenas de libros, con miles de imágenes. ¿Cómo condensar esos millares de «instantes decisivos» en un número reducido de obras maestras? Lo que parecía presumible dialécticamente era que, fuese cual fuese la respuesta, Smith iba a reprender a su oponente rebajándole el

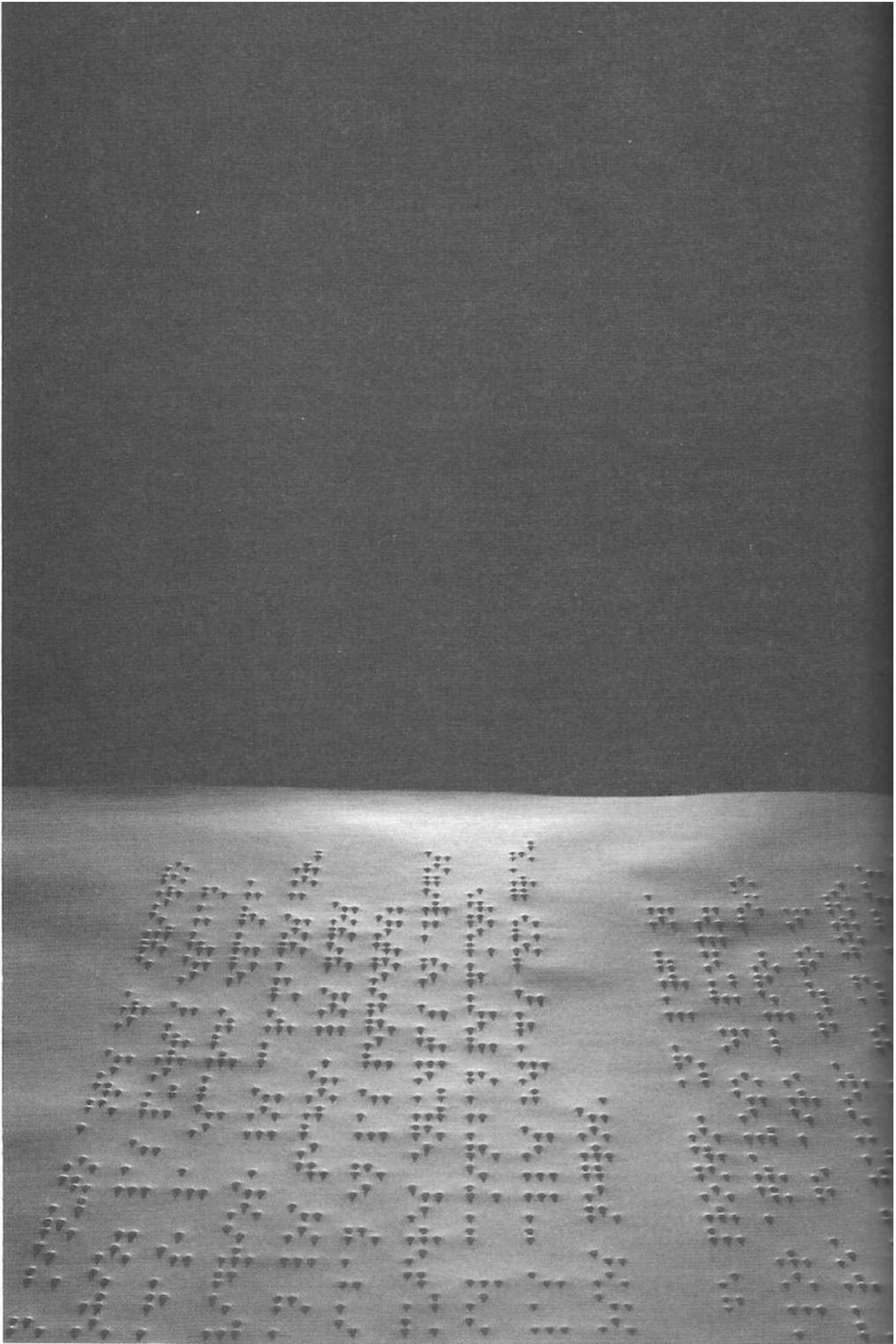
número, censurando así un eventual bajo nivel de autoexigencia. Por lo cual, en previsión, Cartier-Bresson optó ya por una cifra ostensiblemente exigua y modesta: «Yo creo que unas doce. Tal vez sólo diez». A lo que al otro le faltó tiempo para reponer impetuoso: «¡Anda ya! ¡Qué exageración! Como mucho has hecho tres, buenas verdaderamente buenas. No más de tres».

Cartier-Bresson vivió 95 años. Tal longevidad y una dedicación intensa no permitían a ojos de Smith más que tres limitadas buenas fotografías. Tal vez todo lo demás no constituía más que esforzadas tentativas y bocetos, sin duda valiosos, pero sobre todo decididamente necesarios para acceder a la suprema excelencia de esos tres resultados finales. ¿Es homologable esta teoría a otras disciplinas del arte? ¿Alcanzó Picasso más de tres obras verdaderamente maestras?

Me gusta imaginar a aquel Aladino fotógrafo a la espera de sus tres oportunidades mágicas, trotando por el mundo de un confín a otro con su cámara maravillosa en ristre. El genio podía despertar a menudo de su letargo, pero sólo tenía facultad para colmar tres veces en total los requerimientos de su amo. Imaginemos el tormento del fotógrafo para escapar de esa restricción. Podía intentar engatusar al viejo genio, por ejemplo pedirle que el tercer deseo fuese la posibilidad de pedir tres deseos más y así sucesivamente. Pero a buen seguro que el fotógrafo se las veía con un genio experto que se la sabía larga. Aunque también podría haber pasado que el genio reconociera la propia genialidad de Cartier-Bresson y lo tratara algo así como a un colega, merecedor por tanto de alguna concesión excepcional. Sea como fuere, la búsqueda de esos tres deseos cumplidos ayuda a entender la fundamental contribución cartier-bressoniana al acervo expresivo de la fotografía. Una contribución que, más que una eficaz dramatización documental de la historia (vertiente muy estudiada ya por los especialistas), consistiría en puentear la doctrina surrealista con la filosofía zen, sensibilidades ambas sumamente proclives a una complicidad con lo prodigioso.

Para los surrealistas, la fotografía equivalía en el plano de lo visual a lo que la escritura automática representaba para la poesía: la cámara hacía emerger el inconsciente escondido de la mirada. Para el zen, todo gesto artístico radicaba en el propio acto de ver. No se trataba tanto de «hacer» una fotografía como de «captarla»: un fragmento de la realidad era identificado por un instante del espíritu, el acontecimiento quedaba colocado en medio de la estética. El fotógrafo no era un cazador de imágenes, sino un pescador de momentos: lanzaba el anzuelo a la espera de que el tiempo y la realidad picasen. Cartier-Bresson solía decir que él no tomaba fotografías, sino que por el contrario las fotografías le tomaban a él.

Cuando sintió la necesidad de legarnos un manifiesto, escribió este consejo: «Poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira^[15]». Escatimó en cambio recordarnos que, además y por encima de todo, debíamos invocar, frotando suavemente nuestra cámara maravillosa, la aparición epifánica del genio.



"Semiópolis: Aleph (Borges)", 1999, de la serie *Semiópolis*.

EL CIEGO PERFECTO*

Toda mirada supone un punto ciego en la retina; todo sistema visual conlleva una zona de ceguera que es la contrapartida necesaria a la zona de elucidación.

EDGAR MORIN, *Lo vivo del sujeto*, 1969

(*)Escrito con la colaboración inconsciente de Borges.

Yo inventé a Borges y su fantasma no cesa ahora de acecharme. Yo inventé a Borges y urdí la idea de un fotógrafo-sin-saberlo, de un fotógrafo-a-pesar-de-él-mismo. Ignoro si Borges me está ahora agradecido. Nadie como él había alcanzado una metafísica tan profunda y poética del mundo, con su fantasía visual y su curiosidad por los espejos, los espejismos y las paradojas. Escribió que el recuerdo es tan prodigioso como la adivinación, porque tanto el pasado como futuro son tramos del tiempo y el tiempo es mera ilusión. Por eso Borges ya era consciente, y en una ocasión también lo dijo, que cada artista no crea sólo a sus sucesores, sino que también, en cierta medida, inventa a sus predecesores. Gracias, pues, Borges, por dejarte inventar por mí.

Borges se volvió ciego porque concibió la paradoja del fotógrafo ciego. Se empeñó en ejemplificar en su propia persona tal paradoja e inauguró así la escuela (y la secuela) del fotógrafo invidente. Luego brotaron como setas los casos de fotógrafos ciegos, ya fuera como personajes de la literatura o con carne y huesos en la realidad de la carne y de los huesos. En Nueva York hasta se ha formado una asociación de fotógrafos ciegos. Tokio es una ciudad hecha a medida de ciegos: los espacios públicos muestran una gran sensibilidad hacia los discapacitados. Aunque sea difícil encontrar a un ciego por la calle, todos los semáforos y escaleras mecánicas emiten señales acústicas para guiar a los invidentes, las estaciones de metro y de ferrocarril ofrecen instrucciones auditivas perfectamente comprensibles y disponen de unos carriles con una textura de pavimento especial que facilitan el seguimiento de determinados itinerarios. Todos los edificios oficiales en Japón están obligados a rotular sus avisos en braille... Incluso el Tokyo Metropolitan Museum of

Photography: las indicaciones para orientarse, desde dónde se ubica el ascensor hasta si el conservador jefe nos da permiso para entrar en su despacho, tienen su correspondiente traducción al braille. Uno entiende que el peso de una normativa no admita excepciones, pero resulta paradójico que un santuario destinado al culto de la visión haya previsto incluso la visita de feligreses que carecen de ella. Es como si en los vestuarios de un equipo de fútbol profesional se dispusiera uno de esos lavabos acondicionados para minusválidos. O tal vez no haya paradoja alguna y el museo muy previsoramente se prepare para la anunciada avalancha de fotógrafos ciegos.

Ya ciego, muchas de las voluntades postreras de Borges se relacionaron con la fotografía. En 1986 quiso conceder el premio Novecento a Cartier-Bresson, un premio instituido por una adinerada mujer siciliana, que tiene la particularidad de que el ganador de la edición anterior nomina, dos años después, al siguiente agraciado. Borges quiso notificar personalmente su decisión al fotógrafo y lo llamó por teléfono para comprobar que aceptaba la distinción. «¿Por qué a mí?», inquirió aquél. «Pues porque soy ciego —dijo Borges— y quiero dártelo en reconocimiento a tus ojos». Quizá se regocijó pensando que en el fondo el fotógrafo ilustra la figura del ciego perfecto o, en su defecto, del ciego funcional: en su petulancia cree percibir la realidad condensada en unos instantes decisivos, pero se le escapa la eternidad entera; lo que el mundo le veda es infinitamente mayor que lo que ha conseguido retener. Como le gusta decir a Serge Daney, «hemos quedado ciegos ante la hipervisibilidad del mundo». De tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación. Esta mecánica contagia otras esferas de nuestra experiencia: si antaño la censura se aplicaba privándonos de la información, hoy, por el contrario, la desinformación se logra sumiéndonos en una sobreabundancia indiscriminada e indigerible de información. La información ciega hoy el conocimiento.

El episodio del premio Novecento termina, como no podía ser de otra forma, con tintes borgesianos. Borges fallece y su viuda, María Kodama, entrega en su nombre el trofeo en una ceremonia que tiene lugar en Palermo. Allí Cartier-Bresson se hospeda en un añejo hotel de gran reputación, cuyo nombre le resultaba familiar: era el hotel en el que sus padres habían disfrutado su luna de miel y donde presuntamente fue concebido, ya que a los nueve meses justos él había nacido. A ese lugar donde su vida se originó, el fotógrafo había regresado porque sus ojos fueron ensalzados por un ciego. No fue el azar, fue la necesidad: la necesidad de un destino que exige que al final todas las piezas encajen.

Otra pieza que encaja; el ciego nos enseña a ver. La última obra de Borges fue un libro de fotografías, *Atlas*, que recogía textos suyos con imágenes de María Kodama, tomadas de distintos lugares del mundo. «He aquí este libro —escribe Borges en 1984 en su prólogo—. No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras. Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Erico el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un

descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco iris y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas, los animales, los astros; concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia».

Así parto yo como Simbad, Erico el Rojo o Copérnico, en la confianza de nuevos descubrimientos. Hace unos años el fantasma de Borges se cruzó de nuevo en mi camino. En Oaxaca, México, un viejo edificio colonial albergaba al mismo tiempo el Centro Fotográfico Álvarez Bravo y la Biblioteca Jorge Luis Borges para ciegos. Resultaba fascinante ver reunidas en animada plática a personas con una cámara colgando del cuello junto a otras con gafas oscuras y bastón para orientarse. El Centro Fotográfico organizaba exposiciones y talleres, mientras que la Biblioteca atesoraba gran cantidad de volúmenes en braille. Tampoco aquí creo que tal contraste fuese sólo fruto de una misteriosa coincidencia que insistía en la lógica-ilógica de casi todas las cosas. El azar, tal como ha quedado dicho, no es más que la ignorancia de unas razones ocultas. Una vez más la consagración de la visión coincidía con la consagración de la invidencia.

La escritura braille, como todo aquello que desconozco, me intriga profundamente: más que como un simple código que traduce los signos de un alfabeto, yo lo percibo como un paisaje que debe permitir múltiples viajes. En el fondo, la lectura equivale siempre a un recorrido, a una expedición, a una aventura, a una incitación a lo imaginario... Entonces el espíritu de Borges me susurró que el límite entre lo real y lo imaginario es más imaginario que real. Y acudió a mi mente la ciencia ficción y esos paisajes futuristas que muestran complejas estructuras urbanas de grandes estaciones espaciales, que sobrevolamos en vuelo rasante acercándonos al infinito del horizonte... Aquí se concibió la serie *Semiópolis*. Los paisajes que en ella revivo son metáforas a la vez de la visión y del conocimiento. Son territorios de signos que insisten en el viejo diálogo entre la imagen y la escritura, o entre la conciencia mágica y la conciencia histórica. La escritura adopta aquí la forma de un lenguaje digital medido en dosis de luz y oscuridad. La paradoja, no obstante, ahonda en los pactos entre visión y ceguera. La información bidimensional de la fotografía reemplaza el relieve táctil de la escritura braille. Como para mí resulta ininteligible, soy ciego a su contenido, mientras que un invidente que sí sabría descifrarla tampoco es capaz porque sus dedos resbalan sobre la ilusión glacial de la imagen. En *Semiópolis* tanto videntes como invidentes quedamos sumidos en la misma ignorancia que sólo la alianza de nuestras facultades complementarias será capaz de vencer.

Borges quiso que empezase este descubrimiento con un texto altamente significativo: el Apocalipsis de San Juan, que fue el primer libro en la historia ilustrado con imágenes. En este último capítulo del Nuevo Testamento se nos ofrece una serie de profecías, es decir, de «visiones» de aquellos que han de cerrar los ojos para ver. Como en todas las visiones proféticas, los grandes acontecimientos nos son

anunciados con imágenes simbólicas tomadas de un fondo tradicional que es necesario interpretar. Sólo entonces su aparente oscuridad se aclara. Luz y tinieblas, revelación e ignorancia, evocan un mensaje consolador y maravilloso. En un milenio que también ha terminado y cuyo fin Borges no quiso ver, en un universo abocado a viejos y nuevos mundos futuros, retruena de nuevo el galope de los cuatro jinetes: guerra, hambre, peste y muerte...

Toda fotografía es, antes que espejo, especulación, ya que es esencialmente una manipulación más o menos inconsciente. El mito del espejo se quiebra como se quiebra la analogía entre objeto e imagen, como se quiebra la analogía entre las cosas y las palabras, lo que abre paso al conflicto lingüístico que recorre todo el pensamiento occidental durante el siglo xx. La rosa deja de estar, como quería el *Cratilo* platónico, en la palabra rosa. Ni siquiera sirve el exhaustivo y absurdo vocabulario de *Funes el Memorioso*. Así pues, quedamos con toda nuestra vista ante las imágenes de unos ideogramas chinos o de una hoja de braille de estos paisajes de ciencia ficción, su sentido es una mera cuestión de código, y todo código de lenguaje es arbitrarlo, no sólo el de las palabras, también el de las imágenes, que no es universal, pues depende de unos criterios de cuya existencia somos más o menos conscientes.

Nos cuenta el poeta Javier Rodríguez Marcos que la analogía primitiva que daba sentido a la vida al plantear que una vez fuimos uno con el universo —es decir, que la estructura del lenguaje se correspondía (mágicamente) con la estructura del mundo— se rompe cuando desaparece un valor central —religioso, ideológico, metafísico— en el que basarse. Ya no hay fundamento ni base de valores. «La complejidad y la pluralidad de la vida —recuerda Claudio Magris— se han rebelado a cualquier razón que pretenda comprenderlas y juzgarlas, o sea, que pretenda domarlas; se rebelan ante cualquier fundamento que se vanaglorie de constituir su esencia y de indicarles el camino^[16]». La unidad ha sido desbancada por una pluralidad sólo representable por fragmentos. Cualquier representación totalizante se encamina al absurdo.

Así ninguna palabra puede arrogarse ya la autoridad de expresar objetivamente la realidad. Las cosas, decía Kafka, ya no están en su lugar y la lengua ya no las dice. ¿Qué supone esta debilidad de las palabras para nombrar el mundo absolutamente (que equivale decir de las imágenes: no para ser reales, sino para ser la realidad)? Supone que categorías como bondad, belleza y verdad —ética, estética, filosofía— siguen el mismo camino de descrédito. Para uno de los pensadores de la sospecha, Nietzsche, ese juego de relaciones no expresa más que una voluntad de poder y de autoridad: «En un filósofo es una infamia decir: lo bueno y lo bello es uno; si encima añade ‘también es verdad’, habría que darle de palos. La verdad es fea: *tenemos el arte* para no perecer en la verdad^[17]». Tanto para el Nietzsche más benévolo como para el Borges menos sagaz, la verdad es, como mucho, una versión de la esperanza.

La última vez que el fantasma de Borges se ha cruzado conmigo ha sido hace unos años en Ginebra. Yo paseaba por el centro de esa ciudad demasiado tranquila

que tan magnánimamente acogió el exilio de Voltaire, cuando me aventuré por un parque que era un verdadero remanso de paz. Era domingo por la mañana y a lo lejos tañían unas campanas. Sólo después de haber andado unos minutos advertí, todavía a una cierta distancia, cruces en el suelo. Me hallaba en el cementerio de Plainpalais. Una autoridad municipal, en una lápida, saludaba así a los visitantes: «Hoy situado en pleno centro urbano, en medio del fragor de las actividades humanas, este cementerio en el que la naturaleza vela por sus fueros es testigo a la vez de la grandeza y de la modestia de la condición humana».

Mis pasos me encaminaron a la tumba 735: era la de Borges. No tenía ni idea de que allí reposasen sus restos. Sobrepassado el asombro, me invadió la decepción. Yo esperaba un epitafio delirante y ocurrente. Como el que Mariano Zuzunaga, un amigo peruano que se reparte entre la filosofía surreal y la barroca —¿o simplemente grouchomarxista?—, ha anunciado haciéndolo circular entre sus conocidos: «Aquí yazgo, frío como un pescado casposo. Usted no me conoce. Además, créame, si continúo hablándole de esta manera no llegará nunca a saber quién soy. La verdad es que así yo también me evito de saber quién es usted. Además, la imaginación nos pierde haciéndonos creer que conocemos a alguien cuando en realidad únicamente conocemos aquello que nos brinda el trato que a la vez recibimos y damos. Este conocimiento además de subjetivo es arbitrario; y aunque ciertamente detestemos a quien así nos habla, terminamos por darle la razón aunque no por ello estemos ahora en lo cierto. Considere por un momento lo siguiente: ni usted ni nadie se merece este trato. Si usted ahora se pregunta por qué razón entonces le hablo yo de esta manera, contraste usted la diferencia con nuestro verdadero trato y verá cómo también se le alegra muchísimo el día. Pero no se quede aquí sin decir nada. Póngale a todo esto no más un acentito mexicano y muérase como yo, de risa». Nunca he llegado a saber si verdaderamente lo entendía y me asalta la duda de si hay algo que entender, pero deja en mi espíritu la aureola de la genialidad inalcanzable.

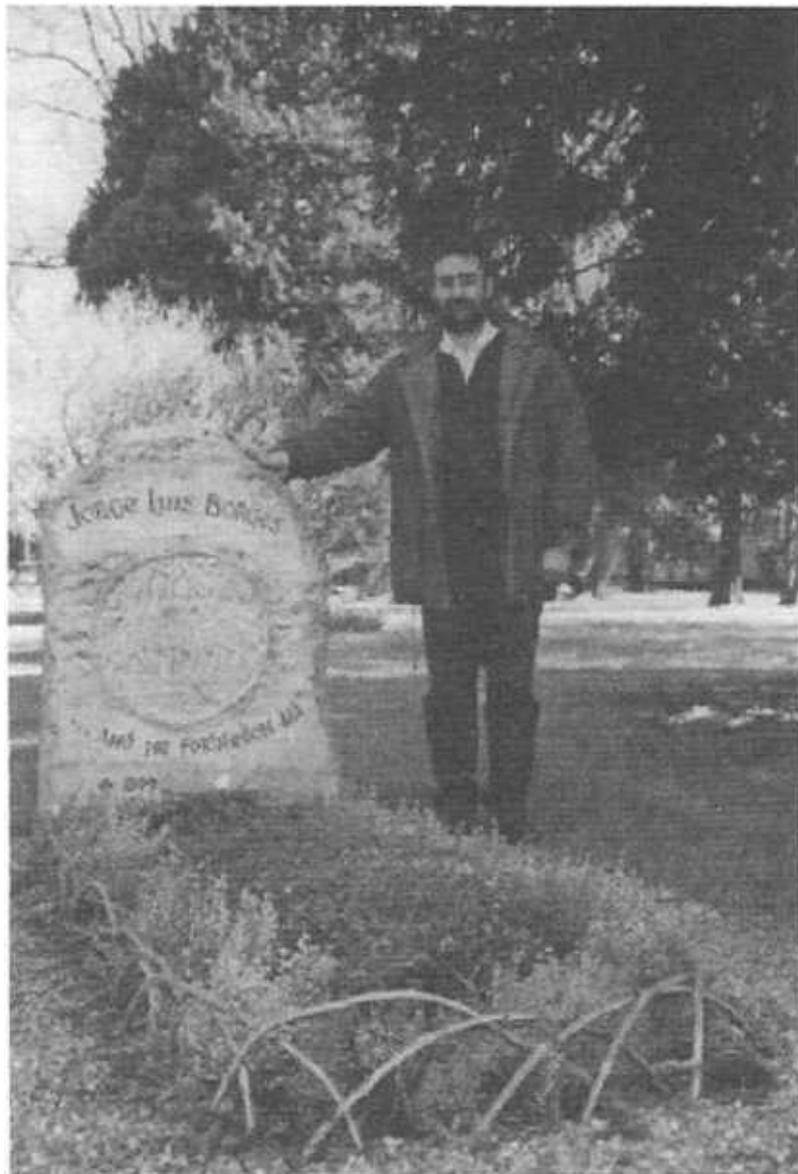
En vez de unas frases que desasosiegen el espíritu, en la tumba de Borges el visitante descubre extrañas inscripciones y dibujos que hacen alusión a la epopeya de los vikingos. Cerca de la fecha de nacimiento y muerte del difunto (1899-1986), la lápida ostenta grabada una cruz céltica. Reencontramos así el emblema característico de las regiones de Inglaterra e Irlanda, con la rueda solar y los rayos que se cruzan perpendicularmente, formando una cruz. Las palabras que constituyen la primera parte del epitafio («... and ne forhtedon nâ») están extraídas de un poema escrito hacia el fin del siglo x. En ocasión de la batalla de Maldon contra los vikingos, el héroe Dyrhnoth, del condado de Essex, se dirigió a sus hombres diciéndoles «... pues nada hay que temer».

El visitante descubre luego una segunda frase, tan poco explícita como la precedente, escrita sobre el lado opuesto de la lápida: «Hann tekr sverthit Gram ok leggr i methal theira bert». Traducidos literalmente, estos términos equivaldrían en castellano a: «Tomó la espada y la colocó, desnuda, entre ellos». Borges había ya

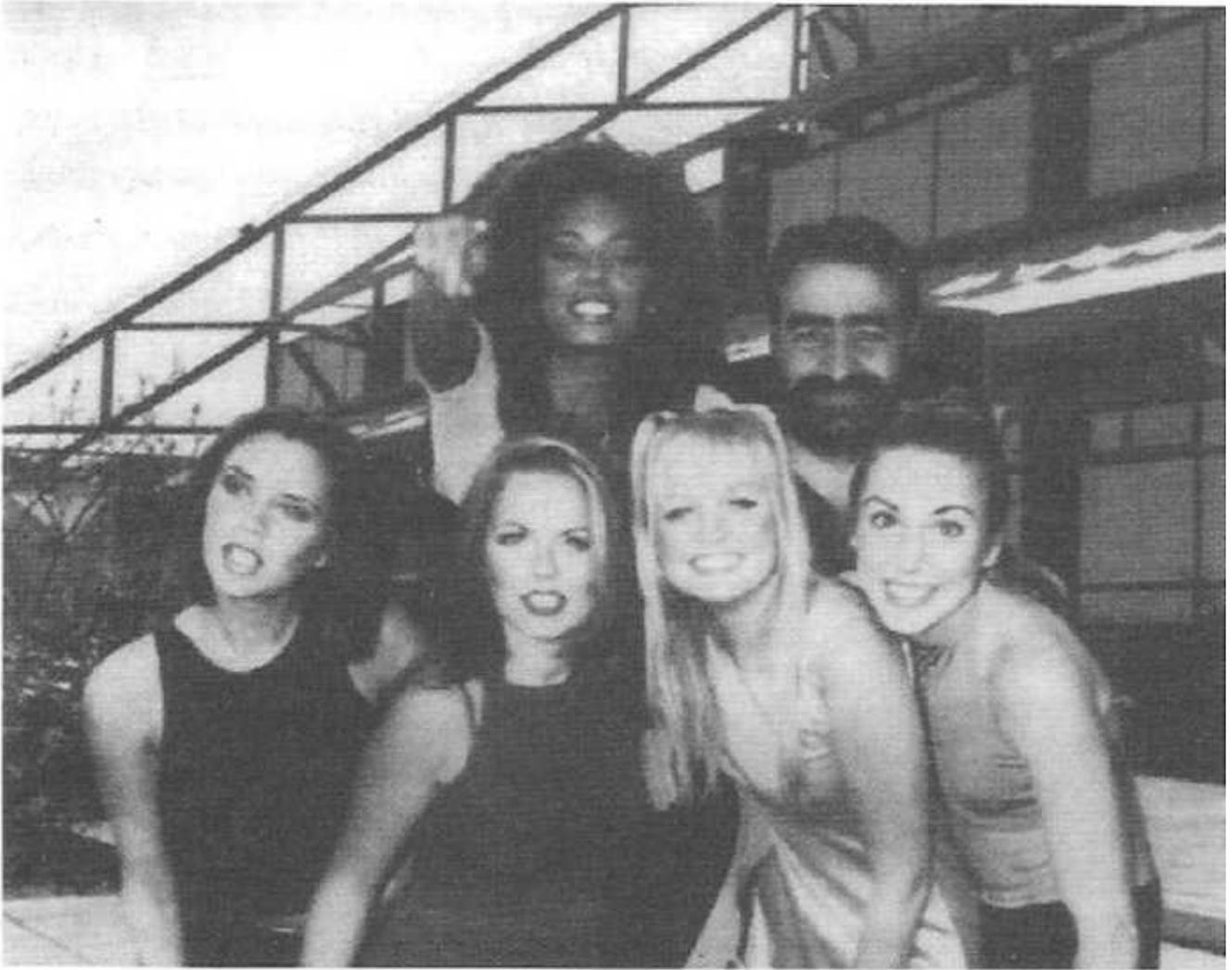
utilizado esta fórmula como epígrafe para su cuento titulado *De Ulrica*: sin duda quiso hacer alusión a uno de los episodios de la mitología escandinava contenido en la *Völsunga saga*. En la sepultura leemos la anotación: «De Ulrica a Javier Otárola». Se trata de dos personajes en los que se puede identificar todavía a Brunilda y Sigfrido, los héroes de la epopeya de los Nibelungos. La lectura de la obra de Osvaldo R. Sabino, titulado *Borges, una imagen del amor y de la muerte*^[18], permite comprender mejor la magnitud de esta obsesión por la literatura antigua. Borges se había interesado por sus lejanos orígenes británicos y más particularmente por las regiones invadidas por los vikingos. Por otro lado, esta segunda frase ambigua habla del amor y de la muerte. Como en la leyenda, Javier Otárola sabe que si posee a Ulrica la perderá, ya que el amor conduce a la muerte.

Así me encontraba, meditando la erudición del maestro que había inventado, de nuevo en la certeza de que el límite entre lo real y lo imaginario era más imaginario que real. ¿Extrajo Borges de su relato las frases inscritas en la lápida o fue más bien al revés, que el relato se funda en el epitafio que iba a escoger? De repente una revelación esclareció mi entendimiento. Mi presencia en el camposanto no era fortuita, unos designios precisos habían encaminado mis pasos, como un aliento leve, el fantasma de Borges revoloteaba muy cerca para superponer al silencio un escueto mensaje. Había cumplido mi penitencia, o más bien, mi rito de iniciación con el Apocalipsis de San Juan. Borges me sugería pasar a una segunda etapa y me invitaba a hacer uso del Aleph.

Terminé los últimos negativos del rollo pidiendo a un turista que me sacara una foto junto a la tumba. Seguidamente saqué el carrete y dejé la cámara como una ofrenda junto al ramito de flores que adornaba la losa. El ojo imperecedero de la lente habría de mantener vivas las visiones de aquel ciego muerto.



En la tumba de Borges, Ginebra, 2000.



YO CONOCÍ A LAS SPICE GIRLS

Las innovaciones acostumbran a ser preciosos juguetes que distraen nuestra atención de las cosas importantes. Son medios mejorados para un fin no mejorado [...] Hoy nos apresuramos a tender una línea telegráfica entre Maine y Texas; pero puede que Maine y Texas no tengan nada importante que decirse.

HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, 1854

Londres, primavera de 1997. Me acerco a una cabina callejera de fotomatón para sacarme un retrato de pasaporte. En algún momento de urgencia todos hemos pasado por ese trance: uno se introduce en la cabina, se acomoda en un asiento, protege discretamente su privacidad con una cortinilla, inserta unas monedas en una ranura y a los pocos segundos, los justos para repasar el peinado y esbozar una sonrisa, unos fogonazos de *flash* immortalizan nuestro rostro. Pocos minutos después sale revelada y seca una tira con varias pequeñas fotos, habitualmente destinadas a algún documento de identidad^[19].

Sin embargo, para mi sorpresa, en aquel caso la máquina no se limitaba a proporcionar un retrato corriente. Una pantalla abría un menú de retratos de rostros populares, previamente grabados: me encontraba en Inglaterra y el repertorio incluía a la malograda lady Di, su atolondrado ex marido el príncipe Carlos, el entonces primer ministro John Major, un delantero centro del Manchester United de cuyo nombre la historia ya no quiere acordarse, el antepenúltimo actor que ha encarnado a James Bond, el gran Mick Jagger, las Spice Girls, y algunos otros para mí menos deslumbrantes. La interfaz permitía seleccionar a un personaje o a un grupo para integrarse a él. Se nos invitaba a accionar unos cursores para determinar nuestra posición en la imagen, y sólo entonces se disparaba el *flash* para obtener la foto. Yo opté por las Spice Girls para complacer a mi hija, que había sido fan del grupo (¡helas, superar su nacimiento prematuro para terminar convertida en una fan de las Spice Girls!). Me situé entre Melanie B, Emma y Melanie C, y sonreí. Ahora tengo la prueba gráfica que me permite presumir de haber conocido a las Spice Girls (reconozco que es una prueba falsa, espero que sabrán guardarme el secreto).

Esta anécdota ilustra en el ámbito de lo teórico algunos aspectos importantes de la fotografía digital. El primero, por ejemplo, su ubicuidad. La antigua omnipresencia de la fotografía analógica se ha visto relegada por una imagen fotográfica mediatizada por la tecnología digital que ocupa ahora todos sus antiguos territorios: la prensa, la publicidad, la documentación científica, la foto familiar, los viajes... El resultado del combate comercial entre ambos sistemas, que entraña cambios fundamentales en la producción, distribución y consumo, no ofrece ningún atisbo de dudas y en general está claro que los soportes fotoquímicos tienen los días contados. Puede que no desaparezcan por completo, pero sí quedarán relegados en un futuro bastante próximo al terreno de las experiencias minoritarias «artesanales». De momento, para los profesionales los materiales tradicionales empiezan a escasear y a encarecerse espectacularmente. Pero el gran público agradece la tecnología digital

porque resulta mucho más práctica, más rápida, más potente, más barata y más limpia. Por lo tanto, no es de extrañar que haya colonizado con apresurada voracidad tanto los media como la vida cotidiana. Este es un asunto que afecta a la economía y sociología, pero que ha agudizado en lo ontológico el debate sobre la supuesta muerte de la fotografía. Aunque si se me permite una pequeña digresión, preguntémosnos a quién proporciona mayores beneficios esa defunción, Respuesta: a las gallinas (que ya no se verán forzadas a esa producción descomunal de huevos con los que se obtiene la gelatina de las películas fotosensibles). Quizá, pues, se encuentre el *lobby* gallináceo detrás del imparable impulso de la fotografía digital.

De una manera cíclica, el mundo del arte asiste a los funerales de la pintura, pero convenimos que se trata de una estratagema para hablar de supuestas crisis y provocar debate entre los medios especializados; después de una obligada travesía del desierto, la pintura renace con bríos recobrados. Los catastrofistas anuncian ahora la muerte de la fotografía. En este caso, el cambio tecnológico que supone la implantación del ordenador en la creación gráfica va mucho más allá de un desgaste de la creatividad o del cansancio del mercado. Va más allá también de los obvios desajustes en el dispositivo fotográfico. Lo que por encima de todo pone en evidencia es su obsolescencia histórica. La fotografía electrónica, en este sentido, no constituye una simple transformación de la fotografía fotoquímica sino que introduce toda una nueva categoría de imágenes... que ya hay que considerar «posfotográficas». La pregunta de si la fotografía digital es todavía fotografía, no tiene respuesta concluyente. De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos. Esto pues puede concernir tanto a las imágenes fijas captadas directamente con cámaras digitales como a las obtenidas con cámaras corrientes y luego escaneadas; aunque también quedarían abarcadas en la clasificación aquellas imágenes de síntesis, esto es, sin un referente exterior sino generadas por el ordenador, pero manteniendo una apariencia convincentemente fotográfica («infografismo fotográfico» o «infografismo hiperrealista»): con una académica voluntad de precisión, Bernard Stiegler las ha denominado imágenes analógico-numéricas^[20].

En definitiva, lo que confiere una identidad peculiar a la fotografía digital es la transustancialidad de su estructura íntima: la sustitución del grano químico por los bits de información. Puede que el ojo desnudo sea incapaz de percibir esa diferencia, pero nos hallamos en presencia de un medio en transición, un híbrido entre los medios analógicos y los digitales. De la misma forma que desde el primer tercio del siglo pasado la fotografía representó la piedra angular de la cultura visual de la modernidad, una cultura «óptica», basada en el predominio de la observación empírica, la posfotografía ocupa una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo.

Estamos pasando página. La fotografía química ha alcanzado su madurez como

cultura de visión y ha culminado un ciclo. Si más que una determinada técnica de representación había que entender la fotografía como una cultura particular que sustentaba unos ciertos valores, debemos dilucidar ahora si la fotografía digital seguirá sustentando ese acervo de valores o justamente los sustituirá por otros. Los medios son herederos de su pasado. Como es sabido, todos los elementos que intervienen en el proceso fotoquímico de la fotografía eran conocidos con mucha anterioridad a la fecha de divulgación del daguerrotipo: Aristóteles menciona los principios ópticos de la cámara oscura; los alquimistas árabes estaban familiarizados con las propiedades fotosensibles de los haluros de plata. Sin embargo lo que conocemos comúnmente como fotografía sólo cristaliza a principios del siglo XIX porque es justamente en ese momento cuando la cultura tecnocientífica del positivismo requerirá un procedimiento que certifique la observación empírica de la naturaleza. La cámara aparece pues ligada a las nociones de objetividad, de verdad, de identidad, de memoria, de documento, de archivo, etc. La cámara devendrá un instrumento al servicio de la industrialización, al servicio del colonialismo, al servicio de las incipientes disciplinas de control y vigilancia... Más allá de ese salto de la plata al silicio, y del grano fotográfico al pixel, ¿cuáles son las modificaciones con que la fotografía digital nos confrontará en lo semiológico, en lo epistemológico y en lo ontológico?

Buceemos para responder en la idiosincrasia más profunda de la fotografía digital: la textura del soporte, su carácter de mosaico compuesto por unidades gráficas que pueden ser operadas individualmente, nos remite al estatuto de la pintura o al de la escritura. Cuando un pintor inicia su obra se enfrenta a un lienzo en blanco. El procedimiento para materializar la imagen consiste en una secuencia de decisiones: ¿dónde empezar la primera pincelada? ¿Y en qué dirección? ¿En qué longitud? ¿De qué color? Etc. Y una vez se han decidido estas cuestiones, hay que plantearse la segunda pincelada con el mismo repertorio de opciones, y así sucesivamente. Lo que interesa destacar en ese sistema es que la imagen se construye mediante una articulación de signos o unidades gráficas elementales, las pinceladas, y que el proceso puede equipararse a una concatenación de intervenciones puntuales. Al escribir sucede lo mismo: rotulamos una letra, y luego otra, y así hasta terminar un texto. La escritura no consiste más que en establecer una secuencia de signos lingüísticos. La imagen digital recupera este tipo de situación: de nuevo podemos actuar sobre los componentes más básicos de la imagen, que se estructura ahora en una retícula de píxeles, modificables y combinables entre sí. De nuevo la formación de la imagen aparece como un encadenamiento de decisiones. Puede afirmarse, pues, que en lo esencial, imagen pictórica e imagen digital son idénticas. Varía el *modus operandi* técnico, el utillaje, los aparatos, pero, repito, su naturaleza estructural es la misma. La convergencia de ambos sistemas invita a pensar que en el devenir de las imágenes la evolución lógica hubiese sido pasar de la pintura al infografismo. La pintura tenía que haberse desarrollado implementada por la tecnología hasta la

imagen digital. Sin embargo, no sucedió así y entre ambos procedimientos se infiltró la fotografía, en la que la inscripción óptica de la imagen presentaba una extravagante singularidad: una escena se proyectaba global y automáticamente sobre toda una superficie a la vez. La pantalla bidimensional así pasa a ser la unidad gráfica significativa. Se podría extraer, en suma, como conclusión que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe.

Según ese esquema, la fotografía aparece como un accidente histórico, una anomalía, un paréntesis en lo que cabía esperar de una genealogía previsible de las imágenes. En el tránsito natural de la pintura al infografismo (que de hecho podemos pasar a considerar como pintura por ordenador) se introdujo la fotografía, y durante un siglo y medio campó a sus anchas imponiendo los valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud que conocemos, es decir, saldando su deuda con el positivismo y el empirismo del siglo XIX. En el fondo, la fotografía se coló en la historia y resistió imperturbable en ella como un «ocupa», un *squatter* residual de la euforia tecnocientífica decimonónica.

El principio de realidad inherente en la fotografía tradicional obedecía justamente a las características de esta génesis tecnológica, según la cual la imagen nacía de la proyección de una escena sobre la superficie fotosensible. Esa proyección se efectuaba de forma global en toda su superficie, sin permitir intervenciones puntuales, y de forma mecánica, y por lo tanto aparentemente automática. El procedimiento parecía garantizar así la consecución de análogos fiables del mundo real, reflejos mínimamente codificados, creencia que ha sustentado los imperativos documentales de la fotografía formalizados alrededor de esa noción de huella que tanta fortuna alcanzó entre las formulaciones teóricas de la fotografía. Cuando del proceso técnico desaparece esa sensación de automatismo, el referente se des-adhiere de la imagen y el realismo fotográfico se desvanece. Puede que quede el realismo como estilo, como la figuración ilusoria de la semejanza. Pero desaparece el realismo como compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad. Una fotografía sin esa clase de realismo deviene entonces una fotografía desconcertada, el producto de un medio que ha agotado su mandato histórico. La fotografía no llega a desaparecer como modelo de lo visual ni como cultura: simplemente sufre un proceso de «desindexilización». La representación fotográfica se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se evapora. La cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido.

La imagen digital ya no comparte las funciones esenciales de la fotografía encaminadas a autenticar la experiencia. Pero su tremendo impacto deriva de que todavía simula adscribirse a una cultura fotográfica predigital a pesar de que ésta haya periclitado. Su efecto trasgresor es parecido al caballo de Troya: infiltrarse tras las murallas de la credibilidad para asestar el golpe definitivo. Mi supuesta instantánea con las Spice Girls ya no verifica el mundo, sino que recrea una ficción; una ficción que el espectador desprevenido tomará como auténtica. Esta cuestión ha

orientado algunos de los proyectos artísticos que más críticamente han reflexionado sobre la transformación de la cultura fotográfica en la era digital. Por otro lado, ha creado problemas deontológicos entre los fotoperiodistas y profesionales de la información, que sin duda ocasionarán agrias pero fructíferas controversias (¿hasta qué punto es lícito intervenir con el ordenador una fotografía destinada a la prensa?, ¿cuáles deben ser las reglas de juego del fotoperiodismo actual?). Intentaré proponer algunas respuestas más adelante.

Lo paradójico, de todas formas, es que si bien estamos de acuerdo en que la tecnología digital desacredita genéricamente la credibilidad del documento fotográfico, esto no se debe tanto a que posibilite integraciones fotográficas *seamless* [sin costuras] más o menos sorprendentes y espectaculares. Estos efectos, aunque debiendo vencer mayores dificultades, ya se conseguían con las técnicas tradicionales de manipulación. La diferencia estriba ahora en la familiarización del público con esas técnicas de manipulación y con su sencillez de manejo. El acceso a los ordenadores y a los programas de tratamiento de imágenes permite comprobar la simplicidad de esas intervenciones y desfetichizar su alcance. Por tanto, en la diferencia de protocolo que establecemos con la imagen digital, el cambio no deriva de las capacidades técnicas de esos procedimientos ni de los operarios que las emplean, sino de una nueva conciencia crítica por parte de los espectadores. O sea, lo verdaderamente revolucionario en el cambio de paradigma que se hace efectivo en la esfera de la recepción.

Recepción que se refiere a cuáles son las cualidades que aceptamos en la imagen digital, pero que atañe también a su aplicación y manejo. En la fotografía han coexistido necesariamente dos facetas, indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información, como datos visuales; por otro, el soporte físico, su dimensión objetual. La historia de la fotografía puede entenderse como el recorrido que va del objeto a la información, o sea, como un proceso de desmaterialización creciente de los soportes. El daguerrotipo como punto de partida de las imágenes producidas por una cámara no era tanto una imagen fijada sobre una plancha como una plancha que contenía una imagen; su suntuosidad material resultaba inevitable. Desde el ostensible y pesado daguerrotipo hasta la liviana abstracción de un ordenamiento de algoritmos las fotos han sido metal, vidrio, papel, película y finalmente presencia volátil en el ciberespacio. Ciertos usos sociales han privilegiado uno u otro estadio; en el dominio del archivo, por ejemplo, prevalece el aspecto informativo, y en el del museo, en cambio, el objetual. Pero paulatinamente las cualidades propias del objeto han ido cediendo predominancia a las cualidades propias de la pura información. Sin duda, esto explica el tránsito paralelo que ha experimentado el mundo de las artes visuales de lo formalista a lo conceptual, al igual que esboza también pistas sobre las dificultades que impidieron a la pintura evolucionar hacia la creación infográfica. En definitiva, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía, que hoy deviene datos visuales en estado puro,

contenido sin materia física, imagen sin cuerpo. Esta condición inmaterial de la fotografía abre perspectivas magníficas para la difusión y la interacción colectiva, al tiempo que despierta incertidumbres respecto a su conservación (esto es, respecto a la durabilidad incierta de sus soportes). También deberemos volver más adelante a estas cuestiones.

Regresando al inicio con el ejemplo de la cabina de fotomatón, si comparamos las funciones que esperamos del sistema fotoquímico antiguo con las de las nuevas cabinas, entenderemos claramente los cambios que tienen lugar. Para empezar, el fotomatón aspira a fotocopiar un rostro y culminar de este modo una cierta pretensión de objetividad. Las condiciones formativas se mantienen en un marco de parámetros constantes: luz, encuadre, frontalidad de toma, fondo...; sólo varía la sucesión de modelos. Se trata así de una máquina diseñada para la reproducción, en este caso, para el mero registro de tipologías humanas; su programa viene regido por ese principio de objetividad. Pero las cabinas de fotomatón digitales, en cambio, nos obligan ya de entrada a jugar, es decir, a escoger dentro de una serie de variables que rompen la rigidez estética del sistema fotográfico convencional. El fotomatón ordinario apunta al documento y al mito esencial de la objetividad; el fotomatón digital implanta la noción de imagen como construcción y discretamente nos instiga al fotomontaje y la manipulación.

Los fotomatonés digitales se han terminado imponiendo en la mayoría de ciudades en sustitución de las añoradas viejas cabinas. Los clientes se muestran encantados; su abanico de opciones se ha enriquecido y su satisfacción como consumidores es mayor. Entre otras ventajas, permiten un mayor margen de corrección del azar y de los errores. Antes era frecuente que el momento del disparo nos pillase cerrando los ojos o haciendo una mueca, y luego debíamos soportar que esa expresión desafortunada nos acompañase durante años en nuestros documentos de identidad. Ahora ya no es así. Antes de imprimir la foto, la podemos inspeccionar en una pantalla y dar nuestra aprobación. Si nos disgusta, simplemente la borramos y repetimos la toma sin ocasionar gasto de material alguno, hasta que la satisfacción esté garantizada. Aunque visto en perspectiva, renunciar al azar es creativamente peligroso. ¡Cuántas obras maestras en la historia de la fotografía han sido el resultado de accidentes y de imprevistos! Algunos fotógrafos elogian la técnica digital porque con ella su trabajo no depende de la suerte. Pero podemos dar la vuelta a ese argumento: el inconsciente de la mirada que los surrealistas tanto valoraron en la cámara queda desactivado por el exceso de control y de racionalidad. Toda innovación nos obliga a discernir entre pérdidas y ganancias. Desde luego deseamos que las ventajas superen con creces a los inconvenientes, pero así como aquellas aparecen de inmediato como promesas de felicidad, sólo el poso de la experiencia nos desvelará cuáles son los daños colaterales y a qué se nos ha obligado a renunciar.



Leandro Berra, "Autorretrato-robot de Joan Fontcuberta", 2005.

EUGENÉSICOS SIN FRONTERAS

Hay tres clases de mentiras: las mentiras, las grandes mentiras y las estadísticas.

MARK TWAIN, Autobiografía (publicada postumamente en 1924).

La confianza en el valor documental y en la condición de objetividad de la fotografía encontraría en la ciencia y en el archivo sus terrenos más fértilmente abonados. En 1862 el popular retratista parisiense Disderi ya señalaba que «la fotografía añade la autoridad de la evidencia a las nociones que la ciencia ya poseía. Se ha convertido en el factor corrector de las opiniones erróneas. A todos nos aporta información de una exactitud absoluta, así como métodos seguros para preservar la memoria de las cosas^[21]». Esta creencia, que propiciaría una activa simbiosis entre cámara y ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX, no era inocente. De la misma manera que el futuro de la fotografía se asentaba sobre naturalezas contradictorias, esa alianza era producto de una relación «uroboros» (la serpiente mitológica que se muerde la cola: «mi fin es mi principio»). La fotografía era engendrada por una cultura científica a la que acto seguido se veía en la imposición histórica de apuntalar. Lo más fascinante de esta situación equívoca es que las mismas ciencias surgidas del esplendor del positivismo, que recurrían al método científico y a la tecnología para apelar a la objetividad, fueron las primeras en dejar traslucir su ideología latente y sus prejuicios. En consecuencia, los eventuales dispositivos de que esa ciencia se valía, quedaban contaminados de antemano. Todo intento de documentación neutral y aséptica estaba destinado al fracaso. Todo documento fotográfico aparecía teñido con los mismos valores de aquellos que se apresuraban a utilizarlo para el estudio empírico de la naturaleza, pero que en el fondo lo que pretendían era legitimar esos mismos valores: la moral victoriana, el eurocentrismo, la industrialización, el enaltecimiento del saber aplicado, el espíritu económico liberal, etc.

FISONOMÍA, FRENOLOGÍA Y EUGENESIA^[22]

A la cámara se le exigieron registros de análisis que a menudo derivaban en instrumentos de control social. Disciplinas de nuevo cuño como la fisiognomía o la frenología nos proporcionan ejemplos meridianos. En Francia, el doctor Jean-Martin Charcot realizaría en La Salpêtrière un vastísimo trabajo de representación

iconográfica de los dementes con el que tipificaba sus expresiones y gestos. Como resultado se constituía una especie de archivo de fichas visuales que podrían aplicarse a futuros diagnósticos. Rivalizando con la propedéutica de Charcot en su innovativo uso de la fotografía para leer signos faciales y corporales y en la misma senda del neuroanatomista alemán Franz Josef Gall, introductor de la frenología, emerge la personalidad del científico británico Francis Galton, primo de Darwin. Galton se obcecó en recolectar compulsivamente todo tipo de informaciones y datos cuantificables de un vastísimo repertorio de campos que incluía, por ejemplo, estadísticas un tanto peregrinas, como en qué ciudad inglesa florecían mujeres más hermosas (*ranking* en el que la afortunada Londres figuraba en primer lugar y la desdichada Aberdeen en último). Empezó campañas de mediciones craneológicas con instrumental especialmente diseñado, pero con resultados que no siempre complacieron sus propias expectativas, sobre la correlación entre tamaño de la cabeza e inteligencia. En 1883 acuñó el término «eugenesia» («bien nacido» o «buena reproducción») en su obra *Inquiry into the Human Faculty* para designar la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana.



Francis Galton. Retratos compuestos por sobreimpresión persiguiendo el retrato genérico de un criminal. Lámina del libro *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Londres, 1883.

En su búsqueda para establecer esta nueva ciencia sobre la naturaleza humana, Galton no sólo vislumbró que la fotografía podía contribuir a reunir registros eugenésicos con una envergadura previamente inimaginable, sino que también intuyó las extraordinarias ventajas que subyacían en el mismo proceso fotográfico como procedimiento experimental. Para Galton, la aplicación de la fotografía como

herramienta de análisis comienza en 1877 cuando obtuvo del Home Office una cuantiosa serie de retratos de convictos. Galton apreció similitudes fisionómicas en ese conjunto de malhechores y dedujo que no podían ser resultado del azar sino la consecuencia de leyes discernibles. Resolvió por tanto que un maleante viene delatado por elementos de su apariencia que pueden ser identificados y aislados. Ordenando entonces aquel cúmulo de retratos, los distribuyó en grupos según la categoría de los delitos de la época —hurto, asesinato, violación, prostitución, homosexualidad, etc.—, para terminar proponiendo que los diferentes tipos habrían de corresponderse con clases fisiognómicas diferenciadas. La fotografía entonces podía servir para extraer las características tipológicas de diferentes colectivos, componiendo fichas de tipos sociales arquetípicos: el criminal, el oficial, el maestro, el obrero, etc. Galton estaba convencido de que tal posibilidad de fijar y catalogar todos los rasgos de la personalidad humana proporcionaría constantes tanto sobre la condición social de los individuos (estatus, profesión, etc.) como sobre sus cualidades morales (persona de bien, maleante, etc.). Por eso no se limitó a inventariar criminales sino que también prestó atención a colectivos tan dispares como a los escolares de Westminster, los judíos de Londres o los reclusos de un hospital psiquiátrico, de quienes posteriormente cotejaría e interpolaría los datos.

A principios del siglo XIX, Petrus Camper, médico y profesor de anatomía en la cátedra de Amsterdam otrora ocupada por el doctor Tulp inmortalizado por Rembrandt, dibujó una serie de cráneos ordenados según lo que consideraba una sucesión regular: simios, orangutanes, negros, el cráneo de un hotentote, de un indígena de Madagascar, de un chino, de un individuo de etnia moguller y otro de etnia calmuck, así como diversos europeos. El diagrama guardaba relación con los realizados poco antes por un médico de Manchester, Charles White, que ya había avanzado un «apunte de gradación regular» de las especies a base de comparar cráneos con las morfologías faciales que les correspondían. Bajo el influjo de Darwin, cuando las especies dejaban de ser entidades creadas directamente por Dios y pasaban a entenderse como capaces de evolucionar de unas a otras, las secuencias de Camper y White empezaron a considerarse una «ascensión» evolutiva: una «mejora». De ello derivaban dos conclusiones. La primera era que los tipos fisiognómicos con facciones más próximas a las simiescas denotaban razas más primitivas. La segunda era que si una raza se comportaba de una forma «bestial» significaba que era regresiva. La criminalidad pasaba pues a ser conceptualizada como una regresión en la escala evolutiva humana, o sea, como un retorno al simio. Los delincuentes no hacían sino revertir a la condición de sus ancestros animales, al recuperar sus instintos incivilizados y atavismos más salvajes. Parecía lógico deducir entonces que existiera una correlación entre criminalidad y rasgos físicos de bestialidad tanto en el aspecto anatómico como morfológico. Esa fue en efecto la conclusión a la que llega el influyente criminólogo italiano Cesare Lombroso, que publicó el impagable *L'uomo delinquente* en 1876. Tras escrutar frenológicamente el

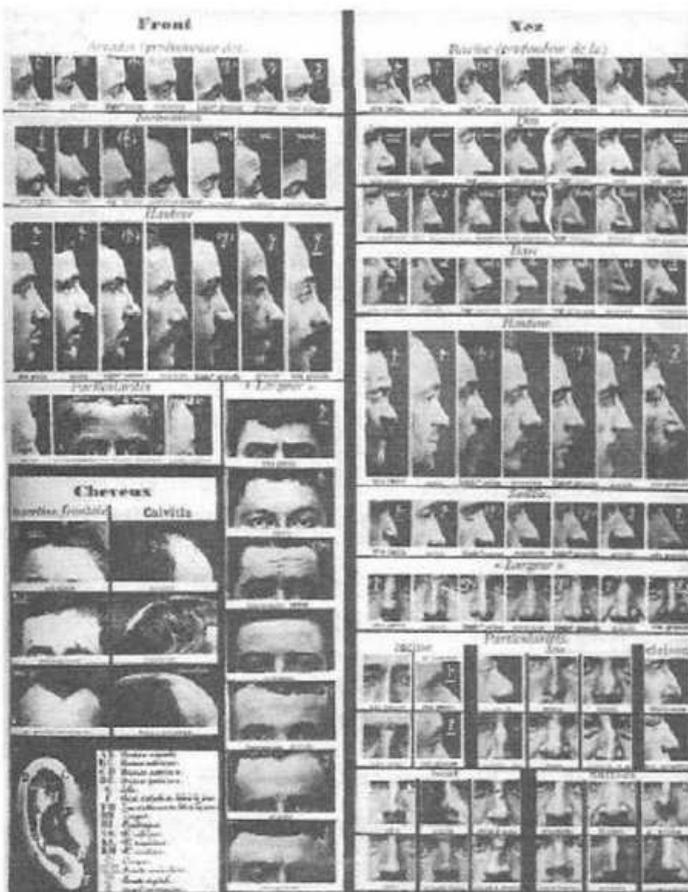
cráneo de Villella, considerado el Jack el Destripador italiano, Lombroso escribe por ejemplo que «a la vista de este cráneo se aclara el problema de la naturaleza del criminal, un ser atávico que reproduce en su persona los instintos feroces de la humanidad primitiva y de los animales inferiores. Esto queda explicado anatómicamente por su enorme mandíbula, pómulo prominente, orejas abultadas, insensibilidad al dolor, y visión extremadamente aguda». Y seguía refiriendo Lombroso: «En la cresta occipital interna del cráneo se halla una pequeña concavidad que presupone la presencia de un cerebelo intermedio tal como se encuentra en la más baja escala de primates, en los roedores y en las aves. Aunque esta característica también es común en el 40% de los individuos de etnia aimara en Bolivia y en Perú, se trata de un rasgo que prevalece en los criminales de todas las razas^[23]». En definitiva, se debía inferir que con tales huesos en la cabeza y ese estrambótico cerebelo el pobre Villella estaba condenado a actuar como un sanguinario asesino en serie.

Retratar a los aquejados de locura y a los criminales, y luego confeccionar atlas con sus datos fisiognómicos devino pues una de las obsesiones de la época. La fotografía policial y forense alcanzó su apogeo con Alphonse Bertillon, de la Prefectura de Policía de París. Pionero en la técnica de inventariar huellas dactilares —una técnica inventada por el infatigable Galton—, Bertillon estaba empeñado en establecer un sistema en el que los más invariables rasgos de la apariencia de una persona pudiesen ser codificados y discernidos, más allá de las transformaciones producidas por la edad o de una intención deliberada de maquillaje o disfraz. Bertillon instituyó un masivo programa de documentación fotográfica y medición antropométrica, cuyo resultado conduciría a numerosos álbumes de catalogación exhaustiva (*Tableau synoptique des traits physiologiques*, 1893). Las láminas de estos álbumes contenían compendios de todos los elementos faciales (cejas, ojos, narices, labios, mentones, etc.), fragmentados y acumulados, las cuales proporcionaban unas piezas que podrían volverse a recombinar aleatoriamente para dar lugar a las infinitas facciones existentes y por existir: prácticamente alcanzaba los límites de la propia genética. Implementada por la tecnología digital actual, la idea de concebir el rostro como una estructura orgánica que se construye a base de engarzar fragmentos, no sólo constituye la base de juegos infantiles, sino que sigue siendo, como veremos, un método empleado por la policía para la identificación de fugitivos y personas desaparecidas^[24].

Michel Foucault se ha ocupado denodadamente en analizar cómo estas técnicas óptico-burocráticas han servido y sirven no tanto para el conocimiento como para la represión. La representación del cuerpo se viene inscribiendo fotográficamente desde hace un siglo en políticas de sometimiento, control y disciplina, y hemos llegado a una sociedad panóptica donde la paranoia de la vigilancia nos hace víctimas de cámaras que no cesan de enfocarnos aboliendo la esfera de la privacidad. Hoy como antaño la cámara simboliza un poder que detecta y clasifica a los individuos para

poder situarlos en complejos sistemas clasificatorios y organizativos propios de las comunidades tecnológicamente avanzadas. Esta mirada panóptica del ser humano, cuyo precedente encontramos en Galton y Bertillon, ha sido fortalecida con el despliegue asombroso de tecnologías de visualización científica y médica que escudriñan sin descanso los rincones más recónditos de nuestro organismo. La enciclopedización absoluta de la persona en el proyecto del genoma humano permitirá atribuir su comportamiento, carácter y fisonomía a determinadas combinaciones genéticas, cuya intervención posibilitará diseñar individuos a la carta. La clonación se sitúa en un horizonte que ya no pertenece en absoluto a la ciencia ficción.

PSICOPATOLOGÍA DE LAS HORDAS ROJAS



Alphonse Bertillon, Tabla sinóptica de rasgos fisiognómicos, 1893.



Método Bertillon: cuatro fichas del Servicio Judicial de Identificación, Paris, 1906-1914.

Cuestionar críticamente la función documental de la fotografía implica también cuestionar la alianza de la cámara con la estadística que sirvió para crear aquellos sistemas clasificatorios sociales, cuya máxima perversión condujo a un racismo genocida y a duras políticas de represión. Como botón de muestra de una espeluznante aplicación de eugenesia rezagada, la que el franquismo propició en la figura del coronel Antonio Vallejo-Nájera (1890-1960), jefe de los Servicios Psiquiátricos del ejército sublevado. En 1936, Vallejo escribía *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*, donde exponía su disparatada tesis sobre la decadencia de los españoles. Para Vallejo-Nájera no cabía duda de que la raza degeneraba alarmantemente, lo cual podía detectarse en cambios palpables de la morfología: «El fenotipo amojamado, anguloso, sobrio, casto, austero, transformábase en otro redondeado, ventrudo, sensual, versátil y arribista, hoy predominante». Contra lo que puede parecer, el remedio no era dietética y gimnasio, sino que Vallejo abogaba por «recuperar los valores de la Hispanidad en peligro de extinción». Estos valores habían quedado mermados por «complejos psicoafectivos» cuyo origen se remontaba a la conversión de los judíos en el siglo XIV. Según parece, aquella «falsa conversión» esparció la maldad a través de generaciones y acarreó «la impiedad, el racionalismo, el materialismo y el marxismo... hasta que advino la revolución, disfrazada de república».

Aquellos complejos de resentimiento que disolvieron el vigor de la sociedad cristiana eran detectados de nuevo en los combatientes republicanos capturados. Para esos infelices, Vallejo prescribía como terapia la «eugenesia positiva», que consistía en «multiplicar los selectos y dejar que perezcan los débiles», es decir, los adversarios políticos, «sujetos mentalmente inferiores y peligrosos por su maldad», cuya segregación, «desde la infancia, podría liberar a la patria de plaga tan temible». Como corolario, en obras como *Psicofilosofía de la inferioridad natural de los vencidos de la Guerra Civil y de la degeneración social del disidente* y en *Psiquismo del fanatismo marxista*, Vallejo patrocinaba el restablecimiento de una Inquisición moderna con inquisidores a modo de «centinelas de la pureza». Aunque su gabinete para investigar las «raíces biopsíquicas del marxismo» fue clausurado en 1939, sus tesis impregnaron la política carcelaria y represiva del franquismo hasta su fin.

Contra lo que estas aberraciones puedan parecer, en los años republicanos Vallejo había sido un psiquiatra con renombre profesional, con poder institucional y con ascendente moral e intelectual entre militares y psiquiatras antidemocráticos, consolidando una carrera de éxito y prestigio que le llevó a presidir el Primer Congreso Internacional de Psiquiatría, celebrado en París en 1950.

LA FOTO-SÍNTESIS (EN UN SENTIDO EXTRA-BOTÁNICO)

Equiparar a presos políticos con dementes psicópatas antisociales o justificar limpiezas étnicas son algunos de los descarríos con que culminó la práctica desorbitada de algunas ideas implícitas en el darwinismo social. Denunciar tales prácticas ha centrado la labor de historiadores pero también de numerosos artistas contemporáneos que se han ocupado de deconstruir críticamente las metodologías gráficas de la eugenesia.

Recordemos así que una de las técnicas desarrolladas por Galton tenía como objetivo la obtención de arquetipos visuales. Para ello Galton ideó un procedimiento de retrato de síntesis que consistía en realizar cortas exposiciones de una sucesión de rostros sobre una única placa fotográfica y de ese modo, al superponerse escalonadamente, esperaba conseguir de forma automática un rostro que equivaliese al promedio o denominador común de un determinado tipo. Este camino para llegar a tales fichas arquetípicas sería retomado por un discreto médico francés llamado Arthur Batut, espíritu inconformista cuyas inquietudes aunaban la práctica de la fotografía *amateur* con la curiosidad etnográfica. Su inventiva le llevó a idear un sistema de fotografía aérea a base de elevar la cámara fijada a una cometa. Batut, que residía en un pueblecito en la región de Tarn, llamado Labruguière, publicó en 1887 un opúsculo titulado *La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza*^[25], en el que se hacía eco del procedimiento de foto-síntesis de Galton. El párrafo con que se introduce este pequeño tratado resulta elocuente de aquella sensibilidad positivista respecto a la fotografía:

“Entre los medios para la investigación que la ciencia ha puesto al servicio de la mente humana quizá no exista otro tan poderoso como la fotografía. Tanto si se persigue una reproducción rigurosamente exacta de la naturaleza o de una obra artística, como si se desea establecer en un abrir y cerrar de ojos el plano matemático de una vasta extensión de terreno o el relieve de una montaña con sus estribaciones y sus valles; tanto si se quiere sondear la profundidad de los cielos y ver cosas que el ojo humano no es capaz de percibir ni siquiera con la ayuda de los mejores instrumentos, como si se pretende estudiar el mecanismo de determinados movimientos como, por ejemplo, los del caballo o el pájaro, tan rápidos que el ojo y el cerebro no pueden percibirlos si no es en su totalidad, debe recurrirse a la fotografía.

Entre estas aplicaciones maravillosas de la fotografía, hay una poco conocida y, si es posible, aún más extraordinaria. Su descubrimiento, realizado por un científico inglés, el señor Galton, se remonta, sin embargo, a hace varios años. Y si no se ha oído hablar mucho de ella, es seguramente, porque el resultado anunciado era demasiado hermoso para ser creíble; pero no olvidemos que LA VERDAD A VECES PUEDE RESULTAR INCREIBLE”.

Esta última frase, tomada prestada del crítico y poeta francés del siglo XVII,

Nicolas Boileau-Despréaux, aparece destacada en mayúsculas en el original y encierra una nueva lección que engrosa nuestra eventual ontología de lo fotográfico. Que «lo verdadero puede a veces no ser verosímil» implica también lo contrario, que «lo inverosímil puede a veces ser verdadero». De lo que también se deduce que pueden coexistir varias verdades simultáneamente o que a veces hay que mentir para decir la verdad. Lo que seguramente Batut quiso decir era que para alcanzar una verdad sociológica (la expresión de un tipo) o una verdad etnológica (la expresión de una etnia), había que recurrir a una mentira fotográfica, es decir, había que contravenir una cierta ortodoxia documental. Lo cierto es que la fotosíntesis, en tanto que enunciado estadístico, es una abstracción, una monstruosidad, algo que no existe en el mundo real.



Arthur Batut, Imagen tipo de las mujeres de Labruguière, 1886.

Desearía aportar aquí los casos de varios creadores contemporáneos que precisamente han parodiado el procedimiento de la síntesis fotográfica de Galton y Batut para contrarrestar sus propósitos iniciales. El primero es el polaco Krzysztof Pruszkowski, quien desde 1975 emplea la técnica de la fotosíntesis como un rechazo

de lo que irónicamente denomina la «monopose» (en francés, se da un juego de palabras que aprovecha la similitud fonética entre *monopose*, o exposición única, en oposición a las múltiples exposiciones requeridas en la fotosíntesis, y *ménopause*, o menopausia). Para Pruszkowski la limitación expresiva de la foto de disparo único la ha llevado a un estado menopáusico. Al principio, Pruszkowski multiplicaba retratos mezclando épocas, superponiendo la exposición de jefes de Estado, de ganadoras del concurso de Miss Universo, de bomberos, de policías, de usuarios de metro, de pasajeros de líneas aéreas charter, de parejas famosas, de estatuas... El proyecto ridiculizaba la noción de tipo ocupándose de colectivos circunstanciales, indagando en nexos sociales, a menudo bien peregrinos, que unen en un determinado momento a los individuos. Habitualmente ligamos en nuestra identidad una serie de roles estratificados que nos permiten pertenecer simultáneamente a diferentes categorías sociales. Un asesino, por ejemplo, podría ser padre de familia, diputado conservador, socio de un club de golf, viajero en clase Business y suscriptor de *Le Monde*. Todo individuo particular se sitúa en la intersección de numerosos roles, cada uno de los cuales propiciaría un retrato robot distinto.

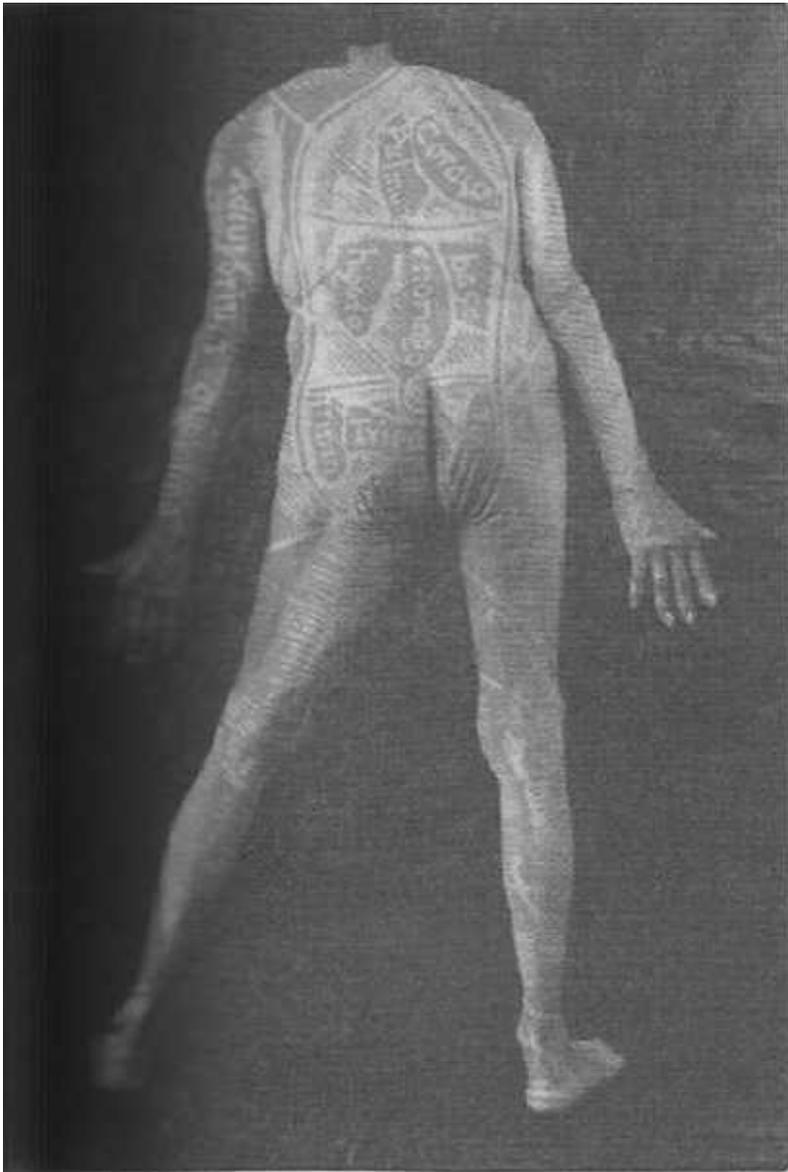
La autora que ha obtenido más reconocimiento en los medios artísticos practicando la síntesis fotográfica (o *photo composites*, en su propia terminología) es Nancy Burson. Iniciada en la pintura y el dibujo, a fines de los sesenta Burson empezó a interesarse por la relación entre arte y tecnología y en particular por los gráficos por ordenador. En 1968, al visitar en el MoMA de Nueva York la exposición *The Machine as Seen at the End of the Industrial Age*, se le ocurrió la idea de proyectar un dispositivo capaz de proporcionar el rostro de una persona en diferentes fases de su envejecimiento. Después de un peregrinaje por diferentes centros tecnológicos que rechazaron la propuesta, esta fue finalmente aceptada en 1980 en el MIT (Massachusetts Institute of Technology). El ingeniero Tom Schneider estuvo a cargo del proyecto, diseñando el sistema de interpolaciones que permitiría a Burson alterar los rostros; los informáticos Richard Carling y David Kramlich se ocuparían de garantizar gráficos aceptablemente fotorrealistas. Meses después *The Aging Machine* ya era una realidad. En ese momento ya era posible capturar una imagen videográfica y procesarla por ordenador: entonces sobre un retrato digitalizado se procedía a aplicar patrones de cambio fisiológico estándares ocasionados por el paso del tiempo. Los resultados, a pesar de la exigua nitidez de la imagen videográfica, fueron sorprendentes y después de la publicación de algunas pruebas en medios informativos, hasta el mismo FBI requirió al equipo del MIT el eventual aprovechamiento de esa técnica en la búsqueda de niños desaparecidos. El impulso creativo de Burson no se detuvo ahí, y siempre en colaboración con Kramlich (con quien se casaría en 1987) adaptó la técnica para crear sus composites: se trataba de imágenes superpuestas a la manera de Galton y Batut pero realizadas informáticamente (y no por simple superimpresión de negativos como hacía Pruszkowski), lo cual posibilitaba controlar con precisión la densidad de cada capa y

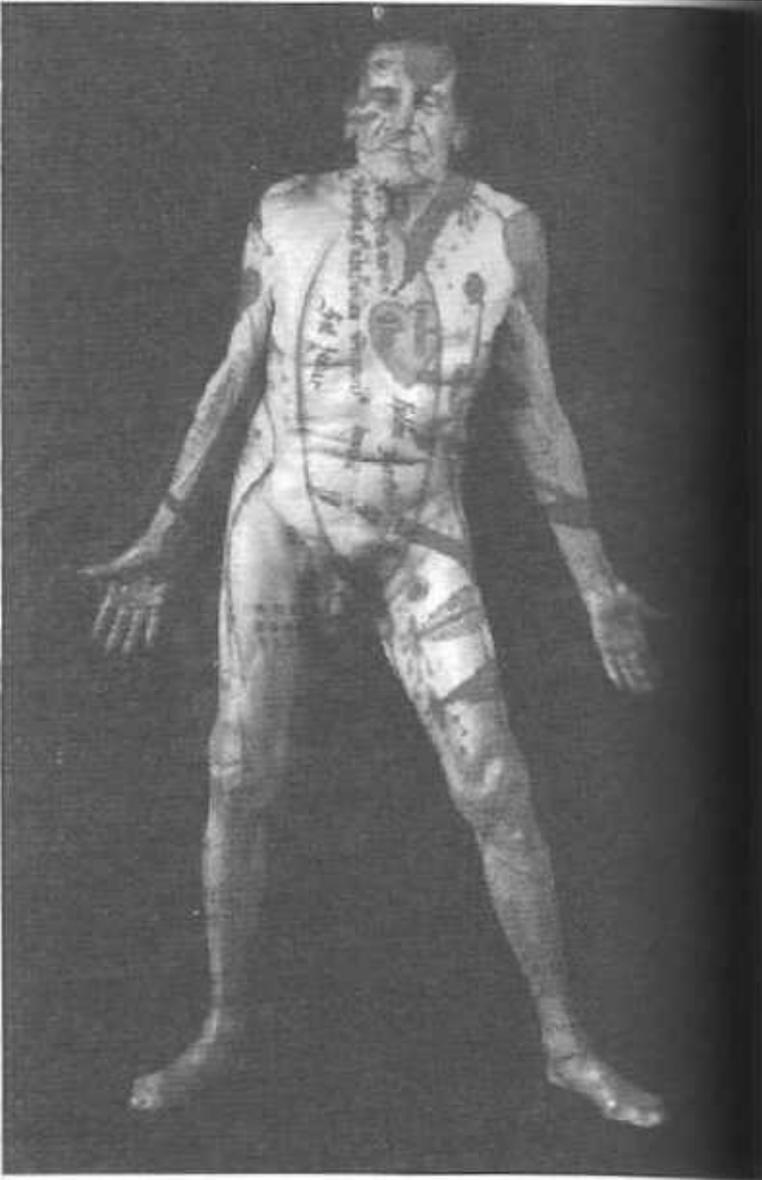
por tanto su predominancia visual. Un retrato de síntesis podía así concebirse a partir de varios modelos, cada uno de los cuales tendría una relevancia proporcional a un cierto dato cuantitativo. Así nacieron por ejemplo las diferentes versiones de la obra *Warhead* (1982-1985), en la que se apreciaban los principales dirigentes políticos mundiales más o menos resaltados según el arsenal nuclear con que sus ejércitos estaban pertrechados. *Mankind* (1983-1985) produce arquetipos de la raza humana a base de la convergencia de tres modelos étnicos (blanco caucasiano, oriental y negro), según su reparto alícuota sobre la faz de la Tierra. *First Beauty Composite* (1982) es una «media» de varias bellezas excepcionales: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren y Marilyn Monroe, mientras que el *Second Beauty Composite* actualizaba el canon echando mano de Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep. Burson, a quien cabe el honor de haber sido pionera de la fotografía digital con estos trabajos, evolucionó luego hacia la fotografía fotoquímica tradicional (invirtiendo el camino de la mayoría de sus colegas, que suelen pasar de lo analógico a lo digital). Empezó con una serie de retratos directos de niños afectados con el síndrome de Alpert, una enfermedad que causa graves deformaciones en el rostro. Desde 1991, pues, se concentraría en «rostros particulares», adultos y niños cuyas apariencias han sido afectadas por malformaciones genéticas, dolencias o diverso tipo de circunstancias. La monstruosidad estadística cedía paso a la monstruosidad médica.

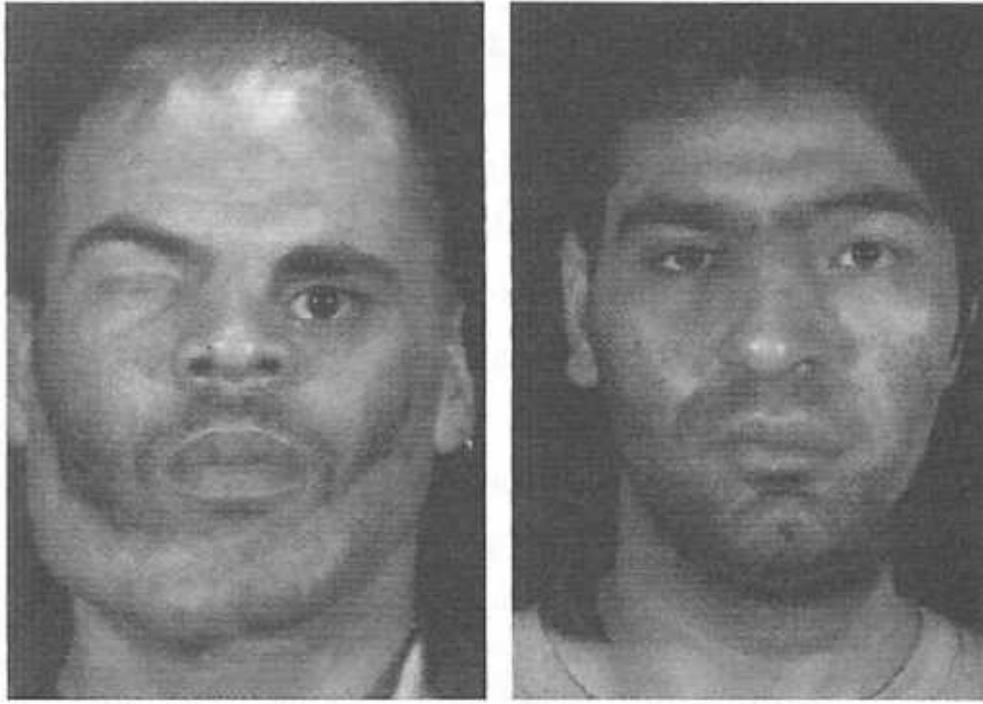
También el artista alemán Gerhard Lang revive la historia de las obsesiones taxonómicas, la fusión de las tecnologías ópticas con las técnicas estadísticas. En su obra *Palaeanthropical Physiognomy* (1991-2000) Lang proyectaba fotografías de cráneos del departamento de paleoantropología del Senckenberg Museum de Fráncfort y caras de animales, como lechuzas, abejas o avispas, sobre rostros de personas, produciendo imágenes deudoras de las de Delia Porta, Le Brun y Camper. En otro proyecto, titulado *The Typical Inhabitant of Schloss-Nauses* (1992-2000), Lang superpuso fotografías de las caras de la totalidad de los 52 habitantes de su pueblo natal, Schloss-Nauses, en la región alemana de Odenwald, realizando como Batut su retrato robot. Comprimió en una imagen, por un lado, la fotosíntesis de todos los hombres y, por otro, la de todas las mujeres, y finalmente la de la totalidad de la población sin distinción de sexo.



Bruno Bresani, de la serie
Tiempo fracturado, 2002.







Juan Urrios, de la serie *Ortopedias*, 1992.

< Adriana Calatayud, "Hombre herido" y "Hombre horóscopo", 1997, de la serie *Desdoblamiento*.

Ocho años más tarde repitió la operación y obtuvo tres pares de fotosíntesis que comparadas con las anteriores hablan del concepto de fisonomía intermedia, pero también del de envejecimiento. Ambas iniciativas comparten obviamente un campo de acción conceptual que es la ciencia decimonónica y su ideología implícita, pero también los procesos de transformación y los códigos de representación. Lang pone en juego una técnica de palimpsesto para recrearse en la metamorfosis entre individuo y especie, entre especies diferentes, o entre individuo y vestigio. La obtención de una identidad social, histórica o mitológica termina en un ente quimérico cuya excentricidad debe alertarnos sobre las pretenciosas fabulaciones de los Camper, Galton y compañía. Casi simultáneamente otro artista alemán, Thomas Ruff, obtuvo resultados parecidos. Considerado el menos dogmático de los representantes de la Escuela de Dusseldorf, Ruff se dio a conocer con sus monumentales retratos de jóvenes y adolescentes, que fueron comparados a la pretensión de crear arquetipos visuales iniciada por August Sander medio siglo antes. Contrariado por críticas que opinaban que esos retratos eran «antiindividualistas y anónimos», Ruff creó la serie *Anderes Porträts* («Otros retratos») en la que integraba en un solo rostro algunos de sus retratos anteriores; para ello se valió de una unidad de montaje Minolta de la colección de Historia Judicial de Berlín, como las que usaba la policía en los años setenta. Mediante el montaje óptico de dos caras y haciendo

coincidir algunos rasgos principales obtenía un nuevo rostro artificial que debía poner en evidencia el mismo artificio de la fotografía.

Todas estas experiencias han resultado terrenos fértiles y en registros cercanos han insistido otros artistas, como el brasileño Bruno Bresani y la mexicana Adriana Calatayud. Bresani fotografía en *Tiempo Fracturado* los bustos de las estatuas de un museo sobreimprimiendo imágenes de rostros auténticos con autorretratos suyos. Con esta acción consigue solapar dos discursos. Por un lado «resucita» la figura petrificada y le devuelve retazos de vida, como si en una fantasmagoría el mármol se convirtiese en carne palpitante, e invirtiendo el mito de la medusa que convertía en piedra a los mortales alcanzados por su mirada. Los rostros, que son autorretratos, se insertan en las roturas que el tiempo dejó en la piedra con la idea de mostrar las heridas que traemos dentro. Pero también introduce otra paradoja no menos discursiva: las esculturas son de estilo clásico y despliegan por tanto la tipología helénica de cuerpos y cabezas, mientras que las facciones de las caras incrustadas aparecen típicamente indígenas, con rasgos que reconocemos mestizos, propios de orígenes autóctonos latinoamericanos. Esta contradicción invoca una cadena de dualidades de componentes raciales, culturales, políticas e históricas según la perspectiva que acordemos: el Nuevo y el Viejo Mundo, lo colonial frente a lo autóctono, lo «puro» frente a lo «mezclado», lo real frente a lo ficticio, lo vivo frente a lo inerte, el hoy frente al ayer... Para Bresani se trata de reflejar las migraciones que viven actualmente nuestras sociedades.

Con un dispositivo creativo similar, Adriana Calatayud proyecta láminas anatómicas sobre cuerpos de carne y hueso, con lo que establece en este caso un palimpsesto entre el objeto y su representación abstracta, entre materia e imagen, entre la naturaleza y la cultura, entre el territorio y su cartografía. A este juego semiótico de confrontación se superponía la magia de lo que parecía un tatuaje de luz, una proyección luminosa que daba nombre y fijaba función a cada órgano y a cada miembro. En trabajos posteriores, el cuerpo ya no se limita a actuar de pantalla para referencias de su propia arquitectura y geografía sino que sobre su superficie se proyectan viejos mapamundis, cartas astrales, ilustraciones religiosas, esquemas de tratados de cirugía y otras manifestaciones de las diferentes formas del saber. La idea del interior y el exterior, de cuerpo y alma, pasa a sugerirse en términos ya no individuales sino sociales e históricos, según las articulaciones de mitos atávicos. En *Desdoblamiento* se emplean imágenes de la historia de la medicina, con cuerpos jóvenes primero pero luego decrepitos, o con aquellos que no se ajustan a los arquetipos de belleza establecidos. Se adivina en estas obras la huella de cosmogonías ancestrales, las reminiscencias de antiguas civilizaciones esplendorosas y hazañas de exploradores que se adentraron por tierras salvajes. Como en la película de Peter Greenaway *The Pillow Book*, el cuerpo es aquí el soporte de la escritura y de la memoria: cuerpos marchitos que recuerdan el polvo que deposita la historia sobre los hechos; cuerpos fragmentados, recompuestos en un calidoscopio de espacio y de

tiempo.

Seguidamente cabría referirse al proyecto que Juan Urrios ha titulado irónicamente *Ortopedias*. Urrios estudió Bellas Artes y una vez licenciado empezó a dar clases de dibujo en la prisión Modelo de Barcelona. Esta ocupación agudizó su interés por los estudios criminológicos del siglo XIX al tiempo que alcanzaba una relación de familiaridad con los reclusos de la institución penitenciaria. Decidió entonces retratar un gran número de presos para luego combinar digitalmente sus rostros, produciendo personajes inexistentes cuya monstruosidad, como los ogros de los cuentos, podría sugerir una personalidad perversa. Pero en el fondo esos rostros de síntesis no son sino el resultado de un rompecabezas (nunca mejor dicho) que al desobedecer las reglas del acervo bertillonistas origina una figura contrahecha y quimérica. «En un preso —escribe Rosa Martínez—, el rostro parece convertirse, más que en ningún otro ser humano, en el elemento de máxima conjunción entre lo subjetivo y lo social, pues deviene signo que condensa una psique individual anómala en tanto que es transgresora de las normas del pacto social de convivencia colectiva^[26]». Con su exageración grotesca, Urrios señala la confusión entre esencia y apariencia, pero sobre todo nos muestra la facilidad con que las actuales técnicas de manipulación electrónica trastocan nuestra confianza en la solidez de la identidad y en las tecnologías que sirven para escrutarla, fijarla y darle estabilidad.

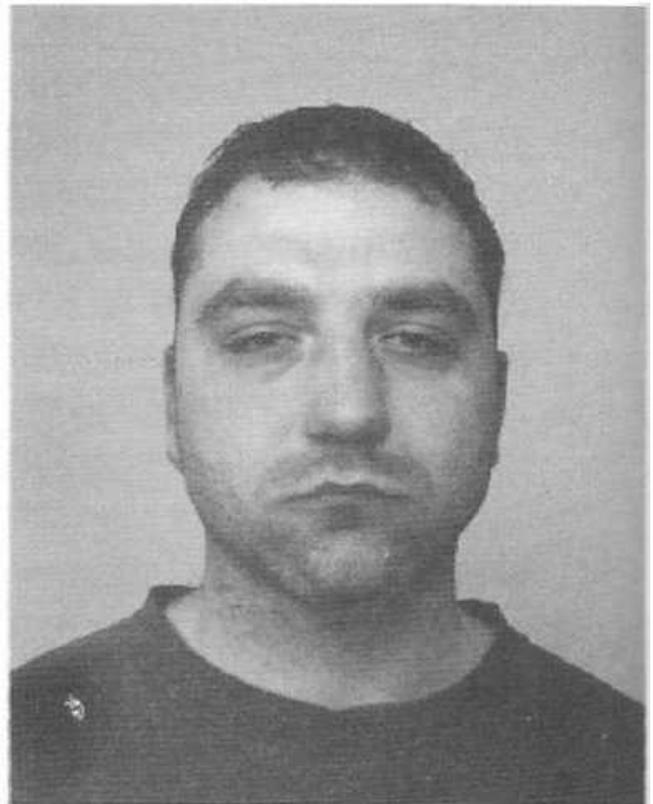
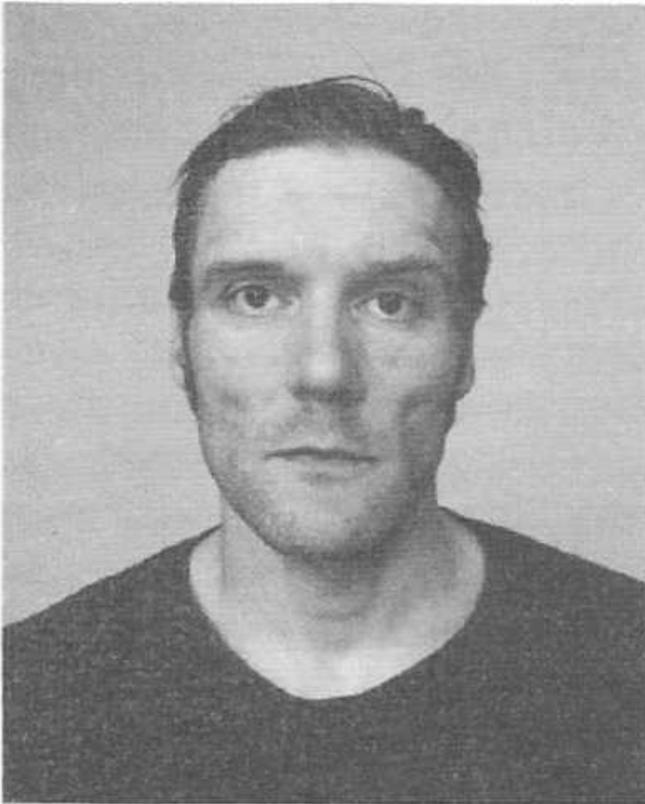
Esa desconfianza, sin embargo, no es prerrogativa de tecnología alguna y puede brotar de cualquier procedimiento de identificación. Con este mensaje el dúo Tehnica Schweiz formado por los húngaros Gergely László y Péter Rákosi comparte el propósito argumental de Urrios en sus *Identikit Photographs*, aunque recurren a una estrategia operativa distinta: László y Rákosi activan a contracorriente la técnica de los dibujos policiales de identificación. Las ilustraciones Identikit son efectuadas por especialistas de la policía que interpretan indicaciones verbales de los testigos de un crimen. Habitualmente las encargan los detectives que realizan una investigación para tener una referencia gráfica de qué o a quién buscan, y como es lógico, se trata sólo de una aproximación auxiliar encaminada sobre todo a privilegiar la acentuación de aquellos detalles singulares del delincuente que pueden favorecer su identificación. El Identikit (que en el caso específico se equipara al retrato-robot o al *spoken-portrait*) debe salvar dos escollos: las limitaciones de la retención y de la memoria, y la traducción a imagen de una explicación con palabras). Por eso, más que pretender suplantar la función de un retrato fotográfico convencional, el Identikit se conforma con aportar datos genéricos atípicos que favorezcan la localización de un grupo integrado por miembros concordantes con la descripción, entre los cuales debería figurar el presunto sospechoso. László y Rákosi acudieron a la revista *Zsaru*, órgano oficial de la policía húngara, y seleccionaron un cierto número de dibujos Identikit publicados en sus páginas entre 2002 y 2007. Luego, para cada dibujo buscaron un modelo que respondiera a las características de la persona dibujada. Esas personas fueron fotografiadas según los patrones de los croquis, enfatizando expresión y

vestimenta similar, y obviamente exagerando su catadura patibularia. Amigos y conocidos de los artistas pasaron a ostentar sorprendentemente un parecido tan coincidente con los criminales que no sería de extrañar su detención. Con este ingenioso mecanismo László y Rákosi descubren en definitiva la flaqueza probatoria de los sistemas de identificación y denuncian los riesgos que derivan de su aleatoria inseguridad.

SOBRE LA SEMEJANZA

Además de entronizar la dimensión social y política de la eugenesia, tanto Urrios como László y Rákosi planteaban una cuestión metafísica y ontológica: no sólo la oposición entre lo individual y lo genérico, sino también entre ser y parecer. La cuestión del parecido es crucial tanto para la imagen como para la identidad. ¿Qué define nuestra apariencia?





Tehnica Schweiz (Gergely László y Péter Rákosi), de la serie Identikit Photographs, 2006.

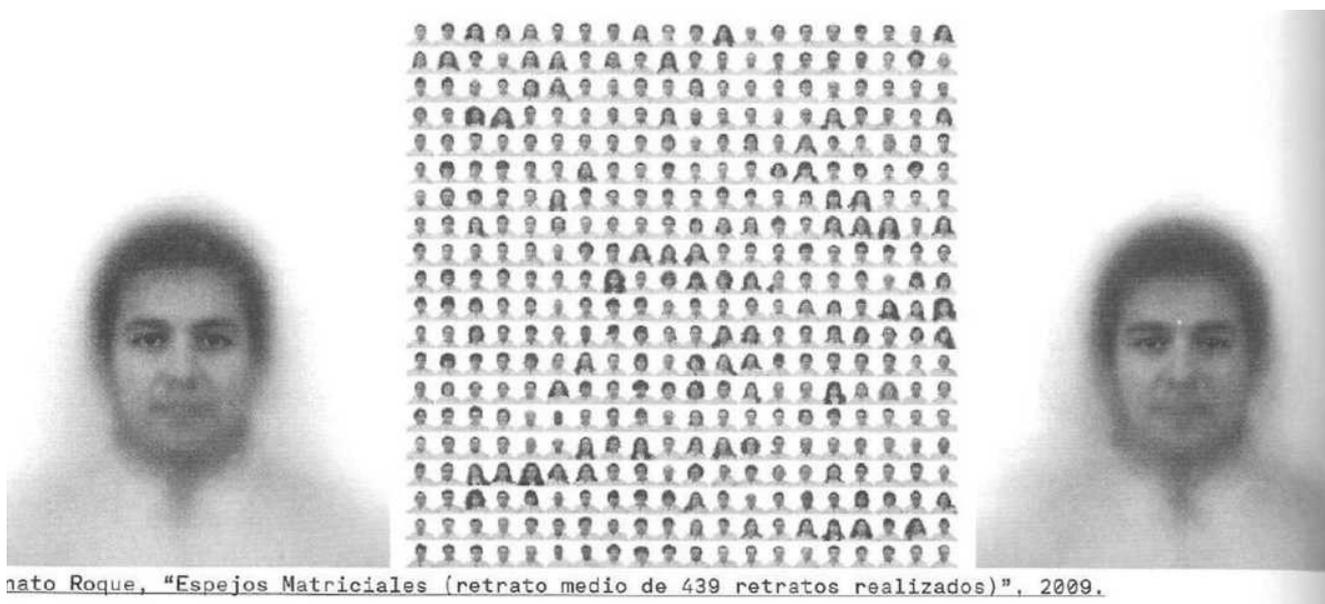
Para responder, algunos historiadores han recogido la anécdota del retrato protocubista de Gertrude Stein, realizado por Picasso. En 1906, Picasso, que a sus 26 años ya se desenvolvía como pez en el agua en los ambientes intelectuales y artísticos parisinos, pidió a Stein que posara para él. Después de más de ochenta sesiones y cuando parecía que el lienzo ya estaba terminado, Picasso, insatisfecho, borró bruscamente el rostro y dejó el trabajo abandonado. Quienes habían tenido la oportunidad de contemplar las fases anteriores del retrato se habían mostrado muy complacidos con el resultado, pero para Picasso no era suficiente. Empezó entonces un viaje a Barcelona y pasó una temporada en los Pirineos, en Gósol y en Horta de Sant Joan, donde su estilo empezó a cambiar influido por las esculturas ibéricas arcaicas y por los frescos del románico catalán. De vuelta a París, Picasso retomó el lienzo y siguió pintando de memoria la cara de Stein, sin encontrarse de nuevo con ella. Sus facciones aparecían ahora desproporcionadas, afiladas e inmóviles como una máscara, mientras que las manos y el resto del cuadro seguían más angulosos y suaves. El rostro había evolucionado hacia un nuevo concepto de abstracción. Cuenta Stein en sus memorias que cuando vio el cuadro exclamó desconcertada: «No me parezco en nada» y Picasso replicó: «Ya te parecerás».

Con anterioridad otros importantes pintores que se atrevieron a desafiar las convenciones de la representación padecieron experiencias similares. En *La ronda de*

noche (1642), unos militares parlotean mientras empuñan sus armas y se preparan para un desfile. Los patricios de Amsterdam que habían encargado a Rembrandt este cuadro rechazaron indignados el resultado porque no se reconocían en las figuras pintadas. La escena además demostraba ser una alteración de la realidad: Rembrandt no sólo había introducido personajes en la composición que no habían estado presentes en las sesiones de pose sino que la utilización insólita de luz y sombra desfiguraba la identidad de aquellos militares engalanados en sus mejores trajes de armas. Como cada uno de los dieciocho militares retratados en la pintura (y cuyo nombre se encuentra en un escudo en la puerta) había pagado 100 florines al maestro para inmortalizar su rostro, la cosa no estaba para bromas y exigieron que el pintor se ajustase a su deber de fidelidad a la realidad visual. Aunque una compañía estaba compuesta por un número mucho mayor de miembros, sólo los que pagaban tenían derecho a aparecer en el retrato (a excepción del tamborilero, que podía aparecer gratis). Pero Rembrandt añadió el resto de los personajes al colectivo para obtener mejor ambientación. Y la aplicación de la técnica del claroscuro, a costa de renunciar a una nítida delineación de las figuras, le permitía trascender el estatismo de un mero retrato de grupo para captar una vívida instantánea que evoca el movimiento y el bullicio de la situación.

Ambos ejemplos manifiestan la problemática de la semejanza. Tanto desde la filosofía del arte como desde la semiótica se ha producido un esfuerzo para diagnosticar los rasgos que en una imagen permiten identificar al objeto representado. ¿Se trata de patrones basados en una mimesis gráfica objetiva y universal o por el contrario dependen de sistemas de representación culturales y subjetivos? Una multiplicidad de hipótesis ha dado respuesta a estas cuestiones que en el fondo vienen impregnadas de una incertidumbre más profunda: la que atañe a nuestros modelos de construcción de la realidad. El filósofo Karel Kosik se plantea: «¿Puede ser que la realidad no sea conocida con exactitud a no ser que el hombre se reconozca en ella? Esta opinión implica que el hombre se conoce y sabe qué aspecto tiene y qué es, independientemente del arte y de la filosofía. Pero ¿cómo el hombre sabría todo esto? ¿De dónde obtendría la certeza de que lo que sabe representa correctamente la realidad y no constituye sólo una mera representación?»^[27] Rembrandt y Picasso y tantos otros apuntaron con su obra al corazón de esa disyuntiva. Pero ¿sería hoy posible diseccionar el concepto de semejanza según un criterio de lógica matemática? Renato Roque responde afirmativamente con un estudio titulado *Espejos Matriciales*, con el que obtuvo su maestría en Multimedia por la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Oporto (www.renatoroque.com). ¿Qué tenemos en común y qué nos distingue de los demás para que alguien nos perciba como una individualidad? ¿Cuánta analogía y cuánta información nueva hay de un rostro a otro? Roque partió de las teorías de percepción visual que se ocupan de las relaciones entre originalidad y redundancia en la forma como el cerebro optimiza la comprensión de un rostro, llegando a la conclusión de que los humanos podemos reconocer caras con una gran

economía de componentes: nos basta una veintena de coordenadas. Llevó entonces la investigación a una aplicación empírica con una muestra estadística de la población estudiantil de su universidad. Cada rostro fue mapeado y descompuesto en unos datos matriciales, como si fuese posible aislarlos confeccionando un alfabeto de unas pocas imágenes fundamentales. A diferencia de la construcción de los retratos arquetípicos por capas (como los analógicos de Galton o los digitales de Burson), Roque diseñó un algoritmo capaz de calcular el grado de repetición o singularidad de un componente, para acto seguido aislarlo y aplicarlo a la construcción de un rostro virtual. Además, sobre el banco de datos obtenido estableció unas «clases» o categorías según unos criterios de discriminación maximizados que simplificaban su identificación (hombre/mujer, joven/viejo, blanco/negro, etc.) y en el contexto de esos espacios matriciales podía interpolar los respectivos coeficientes identificatorios para generar determinadas tipologías cruzadas (por ejemplo, arquetipo de estudiante mujer, joven y de raza negra o para calcular estimativas de envejecimiento).



Estéticamente las imágenes parafotográficas que derivan de ese procedimiento ostentan una frialdad límpida y una pureza tonal que entronca con las experimentaciones minimalistas de la *Generative Fotografié* que desde 1968 impulsaron autores como Gottfried Jäger y Karl Martin Holzhäuser. Roque, en efecto, prosigue, con una conceptualización ejemplar, la estela marcada por la estética generativa de Max Bense en la que la información, las matemáticas y la tecnología sentaron la base de una nueva creación artística^[28].

ROSTROS A MEDIDA

Otra propuesta que plantea el tema de la semejanza, pero desde unos registros que pendulan entre lo político y lo psicoanalítico, es la ofrecida por Leandro Berra. Su proyecto *Autorretratos-Robot* arranca de una dolorosa vivencia personal. Berra era un estudiante de izquierdas que pertenecía a una célula de resistencia clandestina en tiempos de la dictadura de la Junta Militar en Argentina. Un amigo suyo de escuela y compañero de militancia, Fernando Brodsky, fue detenido por la policía política en 1978 y desapareció sin dejar rastro, engrosando las ominosas listas de «desaparecidos» que pasaron por la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) en Buenos Aires. Berra se puso a salvo en París donde desarrolló una carrera como artista plástico. En 2002 Berra recibió por fax un documento exhumado de los archivos del Estado argentino cuyo contenido le conmocionó: se trataba de la transcripción de un interrogatorio bajo tortura en el que Brodsky le mencionaba. «Quedé estremecido pensando hasta qué punto el trance tuvo que ser atroz para él. No vi sus declaraciones como una delación, sino como muertes adicionales que él debía vivir, como muertes por anticipación. Sentí entonces la necesidad de hacer su retrato, como para decirle que me acordaba de él, que pensaba en él con ternura. Me podría haber procurado fotos pero preferí utilizar la técnica del retrato-robot. ¿Era una forma de darle la vuelta a una técnica policial, para evocar a un ausente y en ese caso a un “desaparecido”^[29]»??

Si un cuerpo policial fue responsable de la desaparición física de su amigo, paradójicamente otra policía le asistiría en su reaparición simbólica. Fue así como Berra entró en contacto con la Gendarmería científica de París que le instruyó en el programa no sólo utilizado por la policía francesa sino también por otros organismos como Interpol, FBI y CIA. Este programa se denomina Faces (<http://www.facesid.com>) y permite la construcción fotorrealista de rostros cruzando el procedimiento del retrato-robot (o Identikit al que nos hemos referido en el caso de Gergely László y Péter Rákosi) con las técnicas combinatorias de los atlas de elementos fisonómicos de Bertillon. Como hemos visto, el retrato-robot consiste en trasladar a un esbozo gráfico la descripción verbal que da un testigo mediante un proceso secuencial de rectificaciones y ajustes. Concibiendo el rostro como una estructura orgánica que se articula a base de acoplar fragmentos posibles, el sistema del *spoken portrait* se fundamenta en métodos que a lo largo de las décadas fueron implementando el «bertillonismo», como el popular Photo-Fit, ideado por Jacques Penry. Este estudioso del rostro todavía con resonancias frenológicas publicó en 1938 *Character From the Face*, en el que proponía dividir el rostro siguiendo unas líneas específicas que lo reducían a cuatro piezas poligonales; con ello se facilitaba el reconocimiento y la memorización. La técnica Penry de Identificación Facial conservó como concepto básico la permuta y combinación de esas cuatro partes seccionadas de un retrato. El procedimiento se fue puliendo y Penry iba dando

noticias de sus progresos en sucesivas publicaciones, como *The Face of Man* (1952) y el manual *Looking at Faces and Remembering Them* (1968), lo que indujo a Scotland Yard y otros departamentos policiales británicos a adoptarlo como método estándar para realizar retratos-robot.

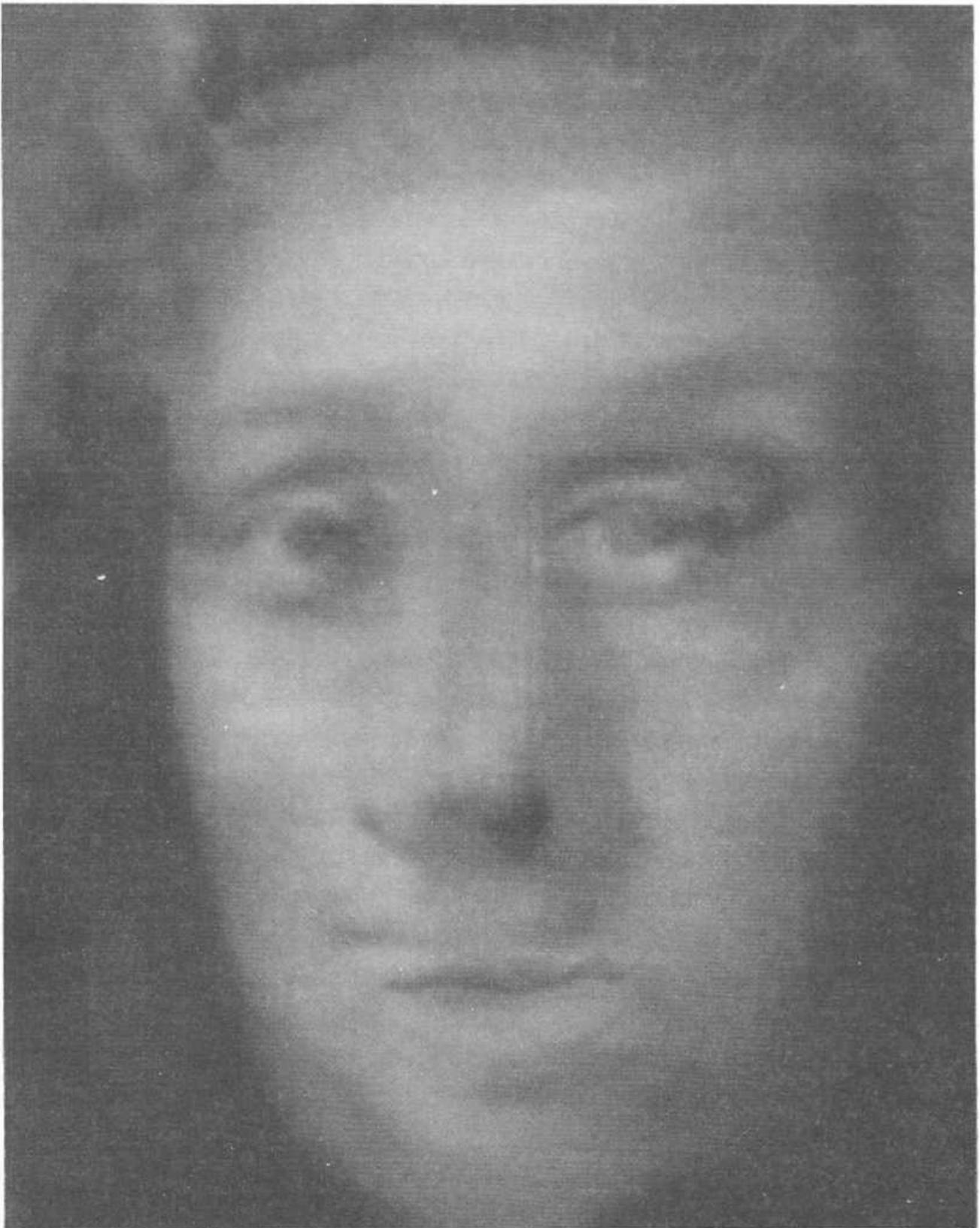
El *software* Faces, autodefinido como «tecnología informática avanzada para el desarrollo de composiciones faciales», pone en práctica los mismos principios del Photo-Fit pero la tecnología digital multiplica exponencialmente su potencial: las unidades gráficas faciales se han incrementado y categorizado; cada categoría dispone de un repertorio de miles de opciones que pueden acoplarse de formas ilimitadas —discretas y continuas—, lo cual lleva la combinatoria al infinito. Y además los componentes se acoplan unos con otros no con bordes rectilíneos, sino con fundidos de textura (*blending*).

Berra, pues, aplicó *Faces* a la reconstitución del rostro de Brodsky; sin embargo, la experiencia dejó un sabor agríndice, cautivado por el proceso, pero —tal vez como Gertrude Stein y los milicianos holandeses— decepcionado con el resultado: la memoria fotográfica que conservaba de su amigo fracasaba en su intento de una reconstrucción convincente. Enfrentado a la ley que establece que el todo siempre es más que la suma de las partes, Berra se dio cuenta de que aunque tengamos una imagen mental del conjunto de un rostro, nos resulta muy difícil identificar sus componentes fraccionados e individualizados. Por ejemplo, primero debemos seleccionar unos ojos de un banco de imágenes que en el caso de Faces contiene casi dos millares, luego unas pestañas, seguidamente unas cejas, que podemos hacer más pobladas o menos, más separadas o menos... y así sucesivamente. A pesar de esa dificultad, sin embargo, Berra queda fascinado por el programa y decide trasladar la experiencia a voluntarios de su entorno: cada uno deberá realizar su respectivo autorretrato de memoria, es decir, sin la ayuda de un espejo ni de un retrato fotográfico previo; a la imagen «virtual» que resulte se yuxtapondrá un retrato «objetivo» tomado según el patrón de las fotos de identidad. Aquí no hay superposición ni síntesis por solapamiento como en los autores precedentes, sino que se prefiere cotejar las dos imágenes para resaltar su contraste.

Berra comparte con los artistas anteriores esa reflexión crítica entre esencia y apariencia, entre individualidad y tipología, o entre identidad y género. Además de poner en juego el aspecto participativo e interactivo que merecería consideraciones más extensas, los dípticos obtenidos añaden una dimensión psicoanalítica, visualizando también el espacio que media entre el deseo y la realidad, entre cómo somos y cómo pretendemos ser, entre cómo nos vemos nosotros mismos y cómo nos ven los demás. Casi siempre esas dialécticas terminan empujándonos a transitar de nuevo por lo fantasmal y lo monstruoso. Cada rostro producido por *Faces* ejemplifica el angustioso esfuerzo de aproximación a la realidad, mientras que la fotografía que lo acompaña continúa evidenciando la frustrante distancia en la que nos hemos quedado. Parece un entretenimiento lúdico, pero constituye un test que radiografía

dramáticamente nuestra conciencia y libera nuestros fantasmas de identidad. «Conócete a ti mismo», prescribió Sócrates. Pero ¿quién realmente puede afirmar conocerse a sí mismo después de Berra?

Porque la lección de estos artistas contemporáneos no sólo supone la problematización de la eugenesia y de la fisiognomía. Esa problematización es importante para sus respectivas premisas artísticas, pero hasta resulta anecdótica en un contexto de análisis de la verdad documental. Lo más relevante aquí es que muestra de una forma lúdica cómo el documento fotográfico es necesariamente el resultado de un proceso de construcción intelectual en el que se trasluce una densa carga ideológica. Nos indica también que el descrédito del documento como supuesto reflejo espontáneo de la naturaleza no procede tanto de la aparición de las nuevas tecnologías, del ordenador y de Photoshop, como de la consolidación de una nueva conciencia crítica respecto a la imagen, que ha estado acompañada e incluso a menudo impulsada por manifestaciones artísticas como las descritas.



CLONE DE LUXE : DLX-0114 NOUVEAU MEMBRE FAMILIAL
NOM DU CLONE : Éric Lambert
APTITUDES : L'histoire et le français
COMMANDÉ PAR : Patricia Gauvin
CRÉATEUR : Agence de clonage DALIA CHAVEAU Cloning agency.com

Dalia Chaveau, "Clon Deluxe 114", 2002.
Del projecto The Cloning Agency.

IDENTIDADES FUGITIVAS

¿Os parece La falta de sinceridad algo tan terrible? Porque es simplemente un método que nos permite multiplicar nuestras identidades.

OSCAR WILDE, El retrato de Dorian Grey, 1891

Cuando en 1974 Norman Mailer prologó el libro *Watching my name go by* [Viendo mi nombre pasar], el grafiti se consideraba aún una expresión gráfica popular y semiclandestina. Keith Haring no era más que una promesa latente que los marchantes no habían ni soñado, y todavía nadie hablaba del sida. Los muchachos del Bronx y de otras áreas suburbanas de Nueva York (o de cualquier otra gran urbe) competían pintando sus apodos en los vagones de los ferrocarriles metropolitanos. A diferencia de los grafiti políticos europeos, de los que los punzantes eslóganes tatuados en los muros de la Sorbona durante el mayo del 68 constituirían su manifestación más inconfundible, las pintadas americanas destacaban por su plasticidad barroca y caligrafía extraordinariamente gestual, en concomitancia con la estética de los cómics *underground*, así como por una exuberancia cromática basada en «nuevos» materiales: el *spray* y la pintura fluorescente. Para el poder establecido y sus mentes biempensantes, el grafiti rebasaba la pura contestación para devenir simple acto delictivo que era preciso reprimir. Consulto una enciclopedia y leo: «[el grafiti] Consiste a menudo en un nombre o una frase escrita por alguien como recuerdo de una visita o como simple entretenimiento que suele esconder un exhibicionismo reprimido. Contemporáneamente, la costumbre de ensuciar las paredes de ciertos lugares públicos con grafiti, generalmente de tonos bastos y ordinarios, perdura sobre todo en ambientes incultos».

Para Las bandas de jóvenes realizar pintadas equivalía a riesgo: escabullirse en los túneles del metro o en los depósitos ferroviarios, sortear las vigilancias policiales y los sistemas de seguridad. Su acción se transformaba en un ritual de pasaje, una demostración frente al grupo de pertenencia, una prueba de hombría, de valor, o de lo que fuese. Además, el resultado —esos vestigios de «exhibicionismo reprimido»— servía para marcar el territorio y acotar zonas de influencia. Para los ciudadanos de a pie, ajenos a aquellos códigos, el paso de los convoyes atiborrados de signos multicolores mostraba simplemente la ocupación simbólica de la ciudad, la certificación de presencia de una otredad social procedente de las regiones salvajes. Pero leído en clave psicológica, esos nombres en tránsito son afirmaciones de

identidad que se pueden traducir por «aquí estoy yo, esta es mi firma, no podéis ignorarme». Imagino que sólo cuando miramos esos nombres pasar, como espectadores ajenos que somos, sin sentirnos implicados y mucho menos amenazados, llegaremos a apreciar la poética de esas identidades fragmentadas y en movimiento, pedazos de ego que emergen de aquellos ambientes tan «incultos» para pasearse por el Rockefeller Center y surcar el corazón de Wall Street. Encuentro fascinante la imagen de esas identidades viajeras que como las aguas del río fluyen sin permanecer.

Conscientes o no de ese precedente, numerosos artistas han tomado la sugerencia de la identidad definida por su movilidad como tema recurrente. Para la fotógrafa Isabelle Eshraghi, la esquizofrenia de su historia personal queda ilustrada en la transformación que experimenta durante el trayecto entre París y Teherán. Hija de padre iraní y de madre francesa, su educación y su cultura están regidas por concepciones divergentes de la vida. En uno de sus proyectos más divulgados se propuso reflejar con su cámara la condición de la mujer en el Irán actual, lo cual significaba, por extrapolación, proyectar su propia condición si hubiera crecido en el seno de la Revolución islámica. Ya a bordo del avión que la trasladaba de continente, el maquillaje «occidental» desaparecía tras el chador, los tejanos eran sustituidos por la túnica negra, mientras la memoria se concentraba en repasar un vocabulario y en recuperar una fonética resguardados en lo hondo del recuerdo... Pero sobre todo era necesario esforzarse en adoptar otros modales y obedecer otras normas de conducta: a partir de aquel momento, Eshraghi se convertía en una mujer respetuosa de los dictados coránicos, única forma de poder acometer su proyecto sin trabas en aquella su segunda patria. A más de cuatro mil kilómetros de distancia, la intrépida reportera se había convertido en una sombra discreta y sumisa.

LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

Puede objetarse que la vida cotidiana ya nos empuja a todos a una multiplicidad de roles superpuestos y a menudo enfrentados: nuestras diferentes áreas de actividad, la familia, el trabajo, el ocio, la sexualidad, la política, el deporte, etc. impulsan en cada uno de nosotros comportamientos específicos. ¿Hasta qué punto una combinatoria de esas actitudes conforma una identidad diferenciada? Este hilo discursivo ha polarizado a menudo el trabajo de artistas mujeres, seguramente porque a mediados y fines de los noventa estas se han mostrado mucho más sensibles a las

cuestiones de género. La alemana Sinje Dillenkofer nos habla en su serie «Reservate» del abismo que separa la esfera de lo público de la de lo privado. Dillenkofer retrató a una serie de mujeres, todas ellas altas ejecutivas y con responsabilidades directivas en grandes multinacionales de sectores como la banca, los seguros, la informática, los electrodomésticos o la automoción. En una primera instancia, la fotógrafa les solicitó que posasen para un retrato formal tal como acudían diariamente a su oficina para trabajar. La medida austeridad de su elegante vestimenta, la expresión de seguridad por el poder conquistado y una mirada de distante autosuficiencia eran registradas con el típico estilo corporativo («la ejecutiva del mes»), en perspectiva frontal, fondo liso y película en blanco y negro. Una sonrisa acartonada retenía cierta dimensión humana a lo que por encima de todo eran esfinges de poder, iconos del triunfo social: las manos de esas mujeres manejan transacciones millonarias y de sus decisiones depende el futuro laboral de miles de trabajadores. Son mujeres, sí, componen una minoría en una jungla eminentemente masculina, pero por encima de todo engrosan la élite dirigente del capitalismo globalizado que se rige implacable por la ley del máximo beneficio. Pero, al amparo de su intimidad, al calor privado de su hogar, más allá de su presencia en la prensa amarilla milimétricamente calculada por gabinetes de comunicación, esas mujeres, ¿qué hacen?, ¿qué piensan?, ¿qué sienten?, ¿qué sueñan? En definitiva, ¿qué comparten con el resto de los mortales?

Para ello, Dillenkofer animó seguidamente a esas modelos ocasionales a que, en sus domicilios particulares, sin empleados a la vista, sin público, sin «claca», escenificasen con toda libertad alguna fantasía secreta, por descabellada que pareciera. Una de las directivas se vistió de forma extravagante y se subió a una mesa desahogándose de la rigidez de formas con que habitualmente estaba obligada a comparecer ante sus subordinados. Otra se disfrazó de mujer fatal, recuperando una sensualidad vetada en el mundo de la empresa. Otra se imaginó protagonista de una alocada sesión de fotografía de modas como una actriz madura asediada por los destellos de un *flash*. Otra regresó a la niñez rodeándose de juguetes y dibujos infantiles. Otra, en fin, revivió humorísticamente una etapa real o imaginaria de candidata política en plena campaña electoral, con banderines y pegatinas con eslogan. Todas tenían su pequeña historia con la que recuperaban espacios de juventud, de belleza, de libertad, pero sobre todo de inconformismo; por unos instantes postergaban el peso de la responsabilidad y del triunfo, y se abandonaban a sus fantasmas escondidos. ¿Dónde eran más ellas mismas? Dispuestas en forma de dípticos, la dualidad de retratos de cada mujer contraponía dos facetas del mismo personaje: la pública (seria y formal) de la privada (alocada y desinhibida). En algunos casos la distancia entre una y otra era tal que el personaje se hacía irreconocible: su identidad parecía sujeta a una excéntrica metamorfosis gestionada por los protocolos de las jerarquías sociales. Pero ¿se trataba de dos reflejos de una misma identidad? Asistíamos a la dialéctica entre la máscara y el espejo.

A esta misma dialéctica han recurrido muchos otros artistas. Tal vez por su

singularidad valga la pena referirse al proyecto *TheTransformation Salon* [El Salón de las Transformaciones] de Annie Sprinkle. Sprinkle llega a la creación artística con unas credenciales bien originales: después de haberse dedicado a la prostitución y a la pornografía. Pero desde que en 1985 formase parte del grupo de *performance Deep Inside Porno Stars*, Sprinkle abandonó su ocupación como estrella del porno para concentrarse en su producción fotográfica. Autodefinida como una «Post Porn Modernist», Sprinkle se propuso desmitificar tabúes femeninos y con su trabajo celebra el goce del sexo y ofrece una lectura positiva de la prostitución como liberación. Sus *performances* y su fotografía se inscriben dentro de una corriente posfeminista que se define en oposición al feminismo duro de los sesenta y setenta. Las feministas históricas rechazaban la instrumentalización del cuerpo de la mujer como objeto del deseo masculino y en consecuencia anatematizaban la industria del sexo. Aquellas irrupciones mediáticas quemando públicamente sus sujetadores han quedado grabadas en la historia como rituales que simbolizaban desprenderse de los artilugios de tortura y sumisión impuestos por la ideología patriarcal. El posfeminismo de Sprinkle, en cambio, propone darle la vuelta a la lógica feminista en la guerra de sexos: preconiza ahora vencer al varón atrapándole donde sea más vulnerable, es decir, en su deseo. Ya no se trata de renunciar a la sexualidad en su dimensión más carnal, sino precisamente de aprovecharla como estrategia de poder y de dominio. Podemos pensar que no hay nada nuevo bajo el sol: entre los clásicos, Lisístrata personifica una Sprinkle *avant-la-lettre*. Pero lo cierto es que sí cambian los gestos: nada de quemar sujetadores, todo lo contrario, hay que apresurarse al *sex-shop* para proveerse de las prendas más provocativas; sólo que esos antojos eróticos a los hombres no les saldrán gratis. Sin duda se trata de una explicación un tanto caricatural pero gráfica.



Sinje Dillenkofer, "Norma I. Foerderer, asistente de Donald Trump, New York", 1990. De la serie *Reservate*.

Al evocar las transformaciones que se operan en un salón de belleza, *The Transformation Salon* se basa como «Reservate» en una oposición antes/después. En Estados Unidos es frecuente que se convoquen concursos de *striptease amateur*; las bailarinas se someten a una serie de eliminatorias hasta alcanzar la gran final, que se celebra en Nueva York. Resulta que Sprinkle recibió el encargo por parte del comité organizador de hacer el retrato de las participantes para el catálogo oficial del evento. Se le ocurrió entonces que además de cumplir con el encargo profesional, podía sacar provecho de la situación con una idea muy simple, pero de fructíferas secuelas significativas: fotografiaría a las bailarinas con una simple cámara Polaroid a medida que llegasen a su estudio y luego compararía esas instantáneas con las fotos oficiales definitivas, con las chicas tal como salen al escenario. Las Polaroid, deliberadamente toscas, nos muestran primeros planos de rostros machacados por la luz del *flash*, mujeres apenas maquilladas, en ropa de calle, en una expresión a veces desafortunada, en definitiva, a una distancia infinita del *glamour*. Pero los retratos de estudio eran otro cantar: las chicas aparecían listas para gustar, vestidas con sus ropas

más sexis, con una iluminación refinada, insinuando sus atributos o mostrándolos con procacidad, en unas posturas impúdicas, con la mirada lasciva y desafiante dirigida a la cámara. Los retratos de Sprinkle presentaban dos realidades, la de la cotidianidad de las mujeres y la del mundo del deseo que se puede pagar.



Annie Sprinkle, "Jeanne Sue Dalton (esposa de granjero y madre de cuatro hijos) es Sheena Storm", 1988. De la serie *The Transformation Saloon*. Cortesía de Annie Sprinkle.

La yuxtaposición de ambos retratos hacía pensar en el tránsito de la crisálida a la mariposa: una mujer vulgar convirtiéndose en una diosa del sexo. Y como pie de foto, Sprinkle se limitaba a ofrecer escuetamente el nombre de la muchacha, su ocupación y su apodo artístico. «Cathy Worob, estenógrafa de juzgado, es Baby Doe» (y una chica que parapeta su timidez tras unas grandes gafas y con un bebé en brazos, pasa a sonreírnos maliciosamente mientras se desabrocha el tanga para descubrir el pubis). «Tony Somkopolus, enfermera, es Peaches Delight» (y la modosa muchacha que podría ser nuestra hermana se humedece los labios con la lengua, el cuerpo contorsionado y los muslos separados para dejar bien visible la entrepierna), «Jeanne Sue Dalton, esposa de granjero y madre de cuatro hijos, es Sheena Storm» (una mujer rechoncha y campechana de repente se desmelenada sobre una sábana de satén,

acariciándose unos senos turgentes y generosos). La identidad se desliza de Cathy Worob a Baby Doe, de Tony Somkopolus a Peaches Delight, de Jeanne Sue Dalton a Sheena Storm, sumergiéndose en las arenas movedizas del ser, del querer ser, del poder ser... Ortega escribió que «del querer ser al creer que ya se es va la distancia de lo trágico a lo cómico», y en efecto asistimos a los embates entre el deseo y la realidad, componiendo una estratificación de identidades multifacéticas que Sprinkle nos ayuda a explorar.

Porque tal vez los disfraces y las máscaras dicen más de nosotros mismos que la desnuda epidermis tan ajustada a nuestro cuerpo. En especial, cuando los disfraces y las máscaras cubren otros disfraces y otras máscaras. «“La máscara”, anota Claude Lévi-Strauss niega tanto como afirma». Y corrobora Chesterton: «A algunos hombres los disfraces no los disfrazan, sino que los revelan. Cada uno se disfraza de aquello que es por dentro». En Carnaval me encuentro un crío disfrazado de Batman y le saludo:

—Hola, Batman.

Me responde:

—No soy Batman, soy Superman disfrazado de Batman.

—Ya entiendo, vas de incógnito, guardaré tu secreto.

LOS LADRONES DE ROSTROS

¿Qué sucedería si en Carnaval uno se disfraza de sí mismo? En su proyecto *Living Together* [Viviendo juntos], la noruega Vibeke Tandberg muestra una serie de instantáneas que parecen inocentes fotos de familia. Dos jóvenes, presumiblemente hermanas dado su parecido, protagonizan una serie de situaciones triviales: desayunando, vistiéndose, un retrato colectivo con los padres y el perro, visitando un museo, comiendo un helado, etc. Al inspeccionarlas más atentamente, aparece un detalle sorprendente, si no sospechoso: ambas chicas son idénticas. Demasiado idénticas. ¿Se trata tal vez de mellizas univitelinas? Si en sus fisonomías no alcanzamos a distinguir ningún detalle que las diferencie, las actitudes, los gestos y las expresiones sí hablan en cambio con elocuencia de personalidades duales en una especie de «juego de las dos mitades»: una parece activa, extrovertida y expansiva, mientras que la otra es pasiva, tímida y retraída.

Tandberg actúa a la vez como modelo y como fotógrafo. Valiéndose de una

combinación de fotografía convencional y retoque digital, ha construido el álbum de recuerdos de una familia que no existe. Pero obviamente lo que nos ofrecen estas imágenes es a la vez un juego teatral de dualidades y la tensión que se expresa en la conducta de las gemelas, siempre en papeles opuestos. Tandberg ahonda en el debate sobre la naturaleza de la identidad, sugiriendo que cada uno de nosotros está atrapado en esa doble faz de doctor Jeckyll y mister Hyde: no somos uno sino (al menos) dos. En la misma línea de los *doppelgänger*, los falsos mellizos de Tandberg funcionan como una metonimia de la ilusión y de la réplica, como también lo hacen Tweedledee y Tweedledum en la legendaria fantasía de Lewis Carroll. Las fotografías, en cualquier caso, tampoco resuelven la duda sobre quién es el modelo real y quién el doble. Por el contrario añaden el temor difuso de que tal vez ya no sabemos discernir entre las apariencias, o entre la realidad y el simulacro, o entre el original y su reproducción.

En cualquier caso, el patrón del desdoblamiento de identidad puede quedar corto a la luz de avances científicos y tecnológicos recientes que atañen tanto a la biología como a la comunicación. En el transcurso de 1997, por ejemplo, coincidieron dos acontecimientos cruciales para nuestro futuro como humanos. Primero, el potente superordenador Deep Blue conseguía vencer por primera vez al campeón mundial de ajedrez Gari Kasparov: la inteligencia artificial empezaba a alcanzar al cerebro humano. Segundo, el Instituto Roslin de Edimburgo daba a conocer los primeros resultados satisfactorios de la clonación de mamíferos superiores: la famosa oveja transgénica *Dolly* estuvo en las portadas de todos los periódicos. La ingeniería genética, otrora anticipada en las novelas de ciencia ficción, cobraba visos de realidad ante los ojos escandalizados de buena parte de la opinión pública. Si la angustia de la clonación y de la disgregación en identidades múltiples alarmaba a la sociedad, su migración a la escena artística no se haría esperar. No somos uno, sino muchos.

Paul M. Smith ingresó voluntario en el ejército británico, pero a los pocos años cambió de idea, pidió la baja y se matriculó en el Royal College of Art. La serie *Artists Rifles* (nombre dado a un regimiento compuesto por artistas) se formó justamente para obtener su diploma de graduación (y expuesta en Londres en junio de aquel año fue íntegramente adquirida para la colección Saatchi, homologadora oficiosa del *New British Art*).



Paul Smith, de la serie *Artist Rifles*, 1997. Cortesía de Paul Smith.

En ella se recoge una sucesión de escenas características de la fotografía bélica: soldados agazapados en las trincheras, pelotones avanzando, lucha cuerpo a cuerpo, toma e interrogatorio de prisioneros, ejecuciones, celebración de la victoria, etc. Se trata de patrones de imagen que, firmados por algún fotorreportero, se han repetido en todas las guerras y conforman su estereotipo. Pero a la que nos fijamos detenidamente nos damos cuenta de que en ese ejército no hay más que un soldado, que es el propio Paul M. Smith, clonado en un sinnúmero de combatientes. Su experiencia de primera mano en el ejército y su conocimiento de la historia de la fotografía de guerra le han permitido hilvanar un buen puñado de escenas perfectamente plausibles donde sólo la presencia reiterada de esos rostros clónicos, no conseguidos aquí mediante la biotecnología sino mediante la «cirugía digital», revela la mistificación.

El ejército conforma una institución que tiende a la homogeneidad y uniformización de sus miembros. No se toleran particularidades ni diferencias. Los soldados se cortan el pelo de forma similar, visten el mismo uniforme, ejecutan idénticos ademanes, sincronizan sus movimientos. Se procura mitigar la individualidad y así reforzar la cohesión del cuerpo, como requisito para garantizar disciplina y eficacia. Smith evoca irónicamente un ejército ideal: formado por un único hombre pero repetido hasta la saciedad, un ejército en el que todos sus miembros han sometido su identidad a un solo molde. Un regimiento, en fin, constituido exclusivamente por replicantes guerreros. Las pesadillas están cada vez más cerca.

Debe parecernos sintomático que la creación contemporánea se obsesione hasta la saciedad en las propuestas de la multiplicación del yo y de la clonación. Algunos trabajos de la británica Wendy McMurdo o de la estadounidense nacida en Singapur Sze Lin Pang sirven igualmente de muestra. La repetición ad infinitum de un rostro conduce al no-rostro cuya presencia se puede rastrear en el imaginario de la literatura y el cine fantástico. Evoquemos el ladrón de caras en *Vidocq* (Pitof, 2001), paradoja de un detective que es criminal a la vez y que cubre su rostro con una máscara que es un espejo, esto es, una máscara en la que asoman todos los rostros posibles. En fotografía los grotescos no-rostros de Anthony Aziz y Sammy Cucher también apuntan en esa dirección. Desprovistos de ojos y de bocas, esos bustos monstruosos enfundan espíritus autistas condenados a una incomunicación paródica.

IDENTIDADES A LA CARTA

Otros se lo toman a guasa, pero no por frivolidad, sino en aras de una desdramatización higiénica. Nietzsche, que puede ser tachado de muchas cosas, pero jamás de frívolo, nos dejó este consejo: «Hemos de considerar perdido cualquier día en que no hayamos bailado. Hemos de llamar falsa cada verdad que no nos haya hecho reír por lo menos una vez». La artista montrealés Dalia Chauveau ha fundado en 1999 una agencia de clonación (www.cloningagency.com) que realiza clones virtuales a voluntad, proporcionando «un servicio confidencial garantizado». «Como artista, explica Chauveau, no puedo permanecer indiferente a áreas de la ciencia que trastocan nuestra vida y nuestra relación con lo real. Verbigracia la inteligencia artificial, la cibernética o la genética. Me preocupa la estetización e instrumentalización de la vida humana. Mi trabajo evoca la idea de desmaterialización del cuerpo. Intento por diferentes medios plásticos devolver materialidad a ese cuerpo invisible».

Con su proyecto interactivo de *net-art* fotográfico Chauveau demuestra cómo la dinámica de decisiones biopolíticas se articula según reglas propiciadas por un sistema económico impermeable a toda crítica y ausente de baremos éticos. Su propuesta no sólo satiriza la genética al servicio del beneficio, sino todo el *marketing* del sistema capitalista que rentabiliza los avances científicos. Por otro lado, hurga en los fantasmas de la identidad que todos sobrellevamos: si estuviera en nuestra mano, ¿cómo nos gustaría que fuese nuestro clon? Para tentarnos, Chauveau pone a nuestra disposición un extenso muestrario y los clones se realizan por encargo de «clientes» a

los que se exige rellenar una panoplia de cuestionarios burocráticos. Esos clientes deben seleccionar su modelo entre varias categorías que recuerdan los catálogos comerciales: «clones de gama alta», «clones estándar», «clones de segunda mano», «clones híbridos», etc.; incluso cabe echar un vistazo a la sección de «clones de oferta» y «clones en liquidación de existencias» a ver si encontramos alguna ganga. Seguidamente los clientes deben suministrar su propio retrato fotográfico. El retrato de su clon les será entregado al cabo de unos días y consistirá lógicamente en una variación de su rostro debidamente «rectificado» según los deseos y preferencias que han manifestado en los formularios cumplimentados. Para ello los retratos originales sufrirán los efectos de la cirugía digital y a veces hasta se verán implementados con leves toques de rasgos fisonómicos «prestados» de estrellas cinematográficas de moda. Como la ley del mercado es que el cliente siempre tiene razón, si no queda satisfecho tiene derecho a devolver la mercancía. Esto estimula a la agencia a esmerarse en proporcionar clones con un diseño de calidad homologada en el sector de la belleza y de la salud.

FILIACIONES POR SORTEO

Pero es un texto de Stanislaw Lem, ese admirado Swift moderno, el que pone el dedo en la llaga de forma profética. En *Diarios de las estrellas*^[30] Lem relata los viajes del astronauta Ijon Tichy que cual Gulliver surcando el espacio detectará en recónditas civilizaciones muchos de los tics que aquejan a nuestra sociedad presente. En el viaje decimotercero que habría de llevarle a la lejana Constelación del Cangrejo, Pirx se extravía y recalca en Panta, un planeta habitado por extraños seres que se caracterizan por lucir todos un mismo y único rostro. Podría parecer que los pantianos esconden su personalidad tras una misma, idéntica máscara; pero lo que ocurre es más ingenioso y sutil.

Intruso en un mundo en el que no ha sido invitado, Tichy es acusado de «crimen de diferenciación personal» (esto significa que es acusado de ser distinto), llevado a juicio y finalmente sentenciado a la «pena de identificación a perpetuidad» (esto significa que se le aparta de la felicidad que conlleva la homogenización). Durante el proceso, su abogado defensor no escatima explicaciones: «Has de saber, extranjero recién llegado a este planeta, que hemos alcanzado el más alto conocimiento de las fuentes de todos los sufrimientos, preocupaciones y desgracias que padecen los seres unidos en la sociedad. Dicha fuente estriba en el individuo, en su personalidad

particular. La sociedad, la colectividad, es eterna y regida por unas leyes constantes e inamovibles, iguales a las que rigen el poderío de soles y estrellas. El individuo se caracteriza por su inestabilidad, por la falta de decisión, por lo accidental de sus acciones y, sobre todo, por su transitoriedad. Nosotros hemos suprimido totalmente el individualismo a favor de la sociedad. En nuestro planeta sólo existe la colectividad: no hay en él individuos». Tichy queda perplejo, pero supone que se trata de un símil, de una figuración retórica. Sin embargo, no es así: «Siempre, en cada momento, existe en la sociedad una cantidad definida de funciones o, como aquí decimos, de papeles. Son unos papeles profesionales, tales como los de monarcas, jardineros, técnicos, médicos, o bien familiares: los de padres, hermanos, hermanas, etc. Aquí, en Panta, cada pantiano desempeña su papel sólo durante un día. A medianoche se efectúa en nuestro país un movimiento, como si todos los habitantes dieran un paso adelante al mismo tiempo: es la rotación de papeles. El que ayer era jardinero se convierte hoy en ingeniero, el constructor de ayer es hoy juez; el gobernante, maestro de la escuela, etc. Lo mismo pasa con las familias. Cada una se compone de parientes, padre, madre, hijos...; estas funciones quedan intactas, pero los que las desempeñan cambian cada día. Así, lo único que no sufre cambios es la colectividad, ¿entiendes?». Ese modelo de socialismo orgánico radical mantiene constantes e inamovibles los roles sociales, elimina la naturaleza efímera de la existencia individual y deja sin sentido la idea de muerte porque no hay individuos. En Panta se han suprimido los conflictos puesto que nadie emprende acciones con la idea de recoger frutos más tarde, ya que al día siguiente cada uno ocupará un cargo distinto que es imprevisible y que se ignora. La felicidad general está pues garantizada: «En cuanto a los sentimientos, hemos saciado dos hambres que aparentemente no pueden coexistir, arraigadas en todos los seres racionales: la de la continuidad y la del cambio. El cariño, el respeto o el amor eran enturbiados antes por una inquietud incesante, por el temor de perder a la persona amada. Nosotros hemos vencido ese temor. En efecto, cualesquiera que fueran los fracasos, enfermedades o cataclismos en nuestras vidas, todos tenemos siempre a nuestro padre, nuestra madre, nuestro esposo y nuestros hijos. Pero hay más. Lo inmutable empieza a cansar al cabo de un tiempo, tanto lo bueno como lo malo. Al mismo tiempo que queremos proteger nuestra suerte ante las adversidades y tragedias, deseamos la continuidad y la certeza. Queremos existir y no transitar, transformarnos, pero permanecer, poseer todo sin arriesgar nada. Esas contradicciones, al parecer irreconciliables, aquí se pueden realizar». El castigo máximo a que puede exponerse un pantiano es a la exclusión del sorteo universal, que conlleva como consecuencia una solitaria existencia individual. La identificación no es otra cosa que un acto de destrucción del ser sobre cuyos hombros se carga el peso despiadado del individualismo a perpetuidad. Reticente a todos atributos de ese régimen, Tichy entonces decide renunciar a su defensa y exige que se le condene, ante la incomprensión de su abogado: «Es una imprudencia. Recuerda que no vivirás como un individuo entre otros individuos, sino que te

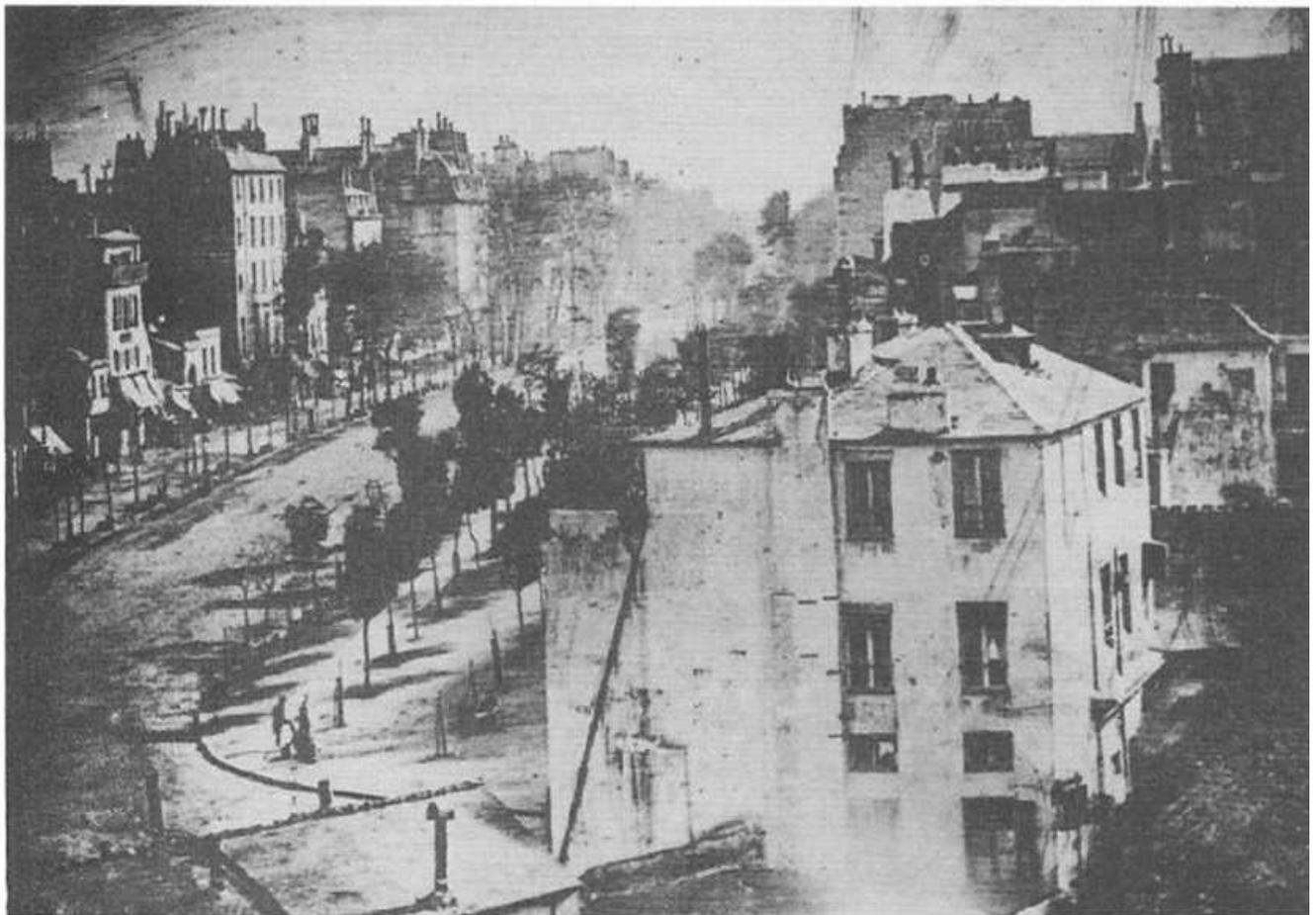
rodeará el mayor vacío». Tichy es en efecto sentenciado a identificarse a perpetuidad y expulsado del planeta, y mientras reemprende su viaje, medita sobre las utopías de la identidad y del aislamiento y la marginación que nos deparará el futuro.

TRAVESTISMOS PANTÁLICOS

Los proyectos artísticos que he invocado como ejemplos revolotean por esas utopías. Aspiran sólo a desempeñar una función testimonial, a ser el barómetro que indique el tiempo que se avecina. En ese sentido, su mayor enseñanza consiste en traducir simbólicamente y poéticamente un nuevo *Zeitgeist* gobernado por las nuevas tecnologías de la información. Tengamos presentes las relaciones de causa y efecto que aparecen. Nuestras propias vivencias no son inmunes al impacto de esas tecnologías que por un lado provocan y por otro vehiculizan la expresión de las ideas de los artistas reseñados. La fotografía digital debe contemplarse como un dominio del nuevo orden propiciado por los medios electrónicos cuyo efecto de «desrealización» no se reduce a la representación de lo real aplicada a la imagen, sino que atañe a todas nuestras facetas abstractas de construir la realidad. En la medida en que afecta a las concepciones que nos hacemos del mundo, cambia también nuestra relación con él. La disolución del principio de realidad arrastra consigo nuestras formulaciones del espacio y del tiempo, de la identidad y de la memoria. La cultura electrónica nos obliga a repensar así toda la arquitectura cultural y política de nuestro sistema de valores, nos induce a indagar sus restos y a examinarnos a nosotros mismos en su contexto. Desde una perspectiva psicoanalítica, por ejemplo, la investigadora Sherry Turkle sostiene en el ensayo *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*^[31] que los ordenadores no sólo afectan a nuestras vidas sino que también nos cambian a nosotros mismos. Los «avatares», los chats, los MUD (Multiuser Dungeons) y otras modalidades de realidad virtual y comunicación multipersonal en Internet, al estilo del exitoso portal Second Life, en el que participan millones de usuarios creando un mundo ilusorio paralelo, derivan en situaciones donde las ideas tradicionales sobre identidad ligadas a una noción de autenticidad quedan subvertidas manifiestamente por tales experiencias virtuales.

El mundo de la simulación convierte al ordenador en un laboratorio para la construcción y ensayo de identidades múltiples, pero integradas, cuya flexibilidad, reversibilidad y satisfacción se basan en tener acceso a voluntad a muchas

personalidades diferentes. La visualización de esa nueva estructuración de la identidad la aportan los sistemas operativos de nuestros ordenadores. «El sistema Windows^[32] se ha convertido en una poderosa metáfora para concebir la identidad como un sistema múltiple y diseminado. Un único yo no juega ya diferentes roles, en diferentes circunstancias, en diferentes momentos. La vida práctica de Windows implica que un yo descentralizado debe existir en muchos mundos a la vez, jugando muchos papeles a la vez. Tal vez la vida real sea sólo una ‘ventana’ más». Igual que el telescopio nos abrió el universo y el microscopio nos reveló el microcosmos, ahora los ordenadores nos adentran en la simulación y en la virtualidad. Las predicciones especulativas de la ciencia ficción de una identidad que abandona el cuerpo y se funde para penetrar en los circuitos de un sistema informático y circular así por la Red cada vez parecen menos fantásticas y más creíbles. Hoy la pantalla electrónica permite travestir nuestra identidad a voluntad.



Louis Daguerre, Vistas del Boulevard du Temple, 1838.

FICCIONES DOCUMENTALES

«Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas fueran o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten [...] La verdad nunca resplandece, como dice la fórmula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se transmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes, la encubierta y no averiguada, y quizá por eso se cuenta tanto o se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta».

JAVIER MARÍAS, *Corazón tan blanco*, 1992

Estamos de acuerdo en que las fotografías no suponen representaciones literalmente ciertas de los hechos. No obstante, que se trate de puras ficciones sin relación con el mundo resulta aún mucho más que dudoso.

La edición del festival Mois de la Photo de París de noviembre del 2004 se desarrolló bajo el título de *Histoire, Histoires: du Document à la Fiction* [Historia, Historias: del Documento a la Ficción]. Resultaba novedoso que más allá de minoritarios encuentros para especialistas, un evento destinado al gran público proponía la historia como sujeto de espectáculo, es decir, la historia rebasaba el campo de un discurso especializado y académico. Lo que sorprendía a continuación era que se apuntase el enfrentamiento «documento-versus-ficción» como argumento narrativo para una historia de la fotografía, tal vez para suplir el modelo canónico de Beaumont Newhall y del MoMA neoyorkino, circunscrito a la interdependencia entre evolución tecnológica y expresión. La propuesta programática del festival parisino dejaba entrever que muchos modelos eran posibles y el resultado se expresaba en ese tránsito de la historia en singular a las historias en plural.

En el catálogo oficial de aquel evento, Anne Tronche, responsable en la programación del Festival de las exposiciones que revisaban el período 1960-2004, escribía que «lo que define nuestra modernidad más reciente es a menudo una imagen que afirma ser la imagen de una imagen». La creación contemporánea recurre en efecto a la cita y a la reflexión sobre un imaginario previo, y al hacerlo fija como material de trabajo los registros de vivencias que nos precedieron. Ver el mundo a través de otras imágenes significa anteponer a nuestros ojos el filtro de la memoria y de algún modo priorizar el archivo —y no la realidad a la que alude— como espacio de experiencia. En ese sentido, las imágenes se ponen al servicio de una reflexión sobre la memoria. Pero simultáneamente, la sustitución de la realidad por imágenes

que van a constituir el nuevo material de trabajo nos colocan en la angustia metafísica de una realidad que se desvanece y que no nos deja más que sus representaciones. Ante esta tesitura no es que el fotógrafo se plantee elegir entre el documento y la ficción porque no hay elección posible; vivimos en una enmarañada telaraña de ficciones que no nos permite recuperar ese punto inicial de la realidad primigenia. En términos platónicos: nadie puede salir de la caverna y debemos conformarnos en el mundo de las sombras. Porque, como lo expone Slavoi Zizek, son precisamente las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real.

Este discurso nos mantendría cercanos a las actuales doctrinas posmodernistas, en contraposición al discurso hegemónico de la modernidad fotográfica, que situaba en lo documental la verdadera esencia del medio. Porque, desde luego —argüían—, si la fotografía se ha implantado en todos los recodos de la vida moderna ha sido por su condición de documento. Es cierto que a lo largo de la historia se ha impuesto a la cámara un sinfín de variables estilísticas y de propósitos, y los fotógrafos se han apartado en ocasiones del atavismo objetivista de su medio escamoteándonos el reflejo de lo real. Se nos han ofrecido así imágenes fotográficas ostentosamente subjetivas o formalistas. Esas incursiones pueden ser significativas en el terreno de la expresión artística, pero no lo son, estadísticamente hablando, para una sociología de lo fotográfico. En ese sentido, sin lugar a dudas, el saldo de la fotografía es una producción hecha con voluntad de testimonio.

En efecto, a lo largo de la historia, en el gesto del fotógrafo ha prevalecido una intención descriptiva y lo paradójico es que esa ansia descriptiva se ha valido muy a menudo de la «trampa». Sorprende constatar que esta actuación tramposa no es nueva, sino que subyace en el mismo nacimiento de la fotografía, como si compusiese la otra cara de su naturaleza. Las primeras tomas de los pioneros, lejos de parecernos rudimentarias, aportan pruebas elocuentes. Tomemos por ejemplo uno de los primeros daguerrotipos conocidos, la vista del Boulevard du Temple, fechado en 1838, pieza conservada inicialmente en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich (este destino se debe a que Daguerre la obsequió al rey Ludwig I de Baviera), pero desgraciadamente se perdió durante la II Guerra Mundial. En realidad se trata de dos tomas con idéntico encuadre (la historiadora Shelley Rice dice que fueron tres), efectuadas el mismo día, pero lógicamente separadas por un cierto espacio de tiempo (tal como indica la diferente orientación de las sombras). Daguerre apostó su cámara a través de una de las ventanas del piso-estudio en el que residía, colindante al Diorama, tal como solían hacer con frecuencia Niepce y Fox Talbot, siguiendo tal vez una intuición fotográfica que luego ha llevado a identificar la percepción a través del visor de la cámara como la obtenida a través de una ventana.

El Boulevard du Temple era uno de los centros de entretenimiento nocturno del París decimonónico, con numerosos locales de mala nota, hasta el punto que la profusión de teatros programando melodramas trufados de crímenes pasionales le valió el sobrenombre de Boulevard del Crimen. Daguerre había trabajado allí en el

Théâtre Ambigu-Comique en 1827 como escenógrafo y sin duda mantuvo siempre tanto interés en el negocio de la pintura como en el del espectáculo, porque con toda seguridad fue consciente siempre de que el «espejo con memoria» que acababa de inventar transmitía información visual con unas características de fidelidad y precisión tan prodigiosas que eran capaces de causar conmoción suficiente para transmutar la curiosidad en acontecimiento. El daguerrotipo anunciaba ya no sólo la «sociedad de la información», sino también la «sociedad del espectáculo».

Comparemos pues las dos vistas del Boulevard du Temple. Una de ellas, quizá la primera (presuntamente realizada a las 12 del mediodía, según Rice), está tomada con una luz cenital un tanto difusa. Los tejados resplandecen pero en cambio las fachadas quedan más tamizadas. Pero lo que realmente sorprende es que una arteria viaria de esta magnitud aparezca completamente desierta, propia de una ciudad fantasma. ¿Qué se ha hecho del trasiego de carruajes y viandantes? ¿Por qué ha desaparecido todo el bullicio del ir y venir de los transeúntes? La respuesta es obvia: en ese momento la obtención de un daguerrotipo, dada la sensibilidad de las emulsiones y la luminosidad de las lentes empleadas, requería una exposición de al menos quince minutos, a veces hasta horas, en una escena al aire libre iluminada por los rayos solares. Con un tiempo de exposición tan prolongado cualquier ente móvil no llega a fijarse, sólo aparecen los elementos capaces de permanecer estáticos durante el transcurso del disparo. El daguerrotipo captará arquitecturas y monumentos pero fracasará en captar el dinamismo de la vida urbana que constituye precisamente su esencia. Daguerre conoce por primera vez el dilema que enfrentará la veracidad histórica con la veracidad perceptiva.

Pero Daguerre es un hombre de ingenio y no se deja amilanar. Los recursos de su experiencia teatral le inducen a pergeñar la solución: ¿por qué no utilizar actores? Si nos fijamos en la segunda toma, advertiremos que no sólo la luz y el contraste han variado. Lo más sobresaliente ahora es la presencia de las figuras de un limpiabotas y de su cliente sobre la acera, en la esquina inferior izquierda de la composición. Ambos daguerrotipos fueron apreciados antes de su presentación pública en la Academia de Ciencias por el pintor e inventor americano Samuel Morse, que a su vez había invitado a Daguerre a una demostración de su telégrafo eléctrico. Tremendamente impresionado, Morse escribió una carta a su hermano, director del periódico *Observer* de Nueva York, quien la publicó íntegra en su edición del 19 de abril de 1839. Morse elogia en ese escrito la «exquisita minucia de la delineación» que supera con creces la capacidad del ojo desnudo, y repara en el siguiente detalle: «Los objetos móviles no quedan impresos en la imagen. El *boulevard*, que está continuamente lleno con un torbellino de peatones y de carruajes, aparecía perfectamente solitario, si exceptuamos a una persona que se hacía lustrar los zapatos. Sus pies estaban obligados, desde luego, a quedar estacionarios durante un rato: uno sobre la caja del limpiabotas, el otro sobre el suelo. En consecuencia, las botas y las piernas quedaron bien definidas, pero la persona aparece sin cuerpo ni

cabeza porque se movían».

Antonio Ansón ha dedicado un enjundioso ensayo al limpiabotas de Daguerre^[33] y le añade otro mérito: es la primera imagen fotográfica de la que se tiene constancia en la que aparece un ser humano, la primera tentativa pues de retrato y la primera simulación de instantaneidad. En definitiva, el primer paso para que la fotografía sea plenamente fotografía (tal como la hemos conocido): «El tiempo del hombre era todavía demasiado fugaz para alterar las suspensiones químicas del yoduro de plata o el betún de judea, para que el hombre pudiera apropiarse de ese tiempo, de su tiempo. Las sucesivas investigaciones van encaminadas a reducir progresivamente la duración necesaria para que la fotografía tenga lugar, y superponer su ahora al infinito, hasta llegar al retrato».

Dos personajes que simulan una situación estática, pero no exenta de cierta naturalidad, y actúan según las instrucciones de Daguerre, tal vez figurantes ocasionales a cambio de una propina, o tal vez los asistentes del propio fotógrafo, consiguen aportar un cierto contrapunto humano al vacío metafísico de esa ciudad espectral. Daguerre restituye también con la estratagema de la puesta en escena una cierta dimensión o escala, pero sobre todo me gusta pensar que se trata de una primera celebración del *coup d'effet*, del golpe de efecto del ilusionista que con su truco logra vencer las leyes de la lógica y engañar con ello a nuestros sentidos.

Este episodio añade en suma una valiosa aportación para una filosofía de la fotografía: el uso estrictamente documental de la cámara fracasa en su intento por captar la realidad viva; es sólo engañando como podemos alcanzar una cierta verdad, es sólo con una simulación consciente como nos acercamos a una representación epistemológicamente satisfactoria. La intervención en la escena supone alterar las circunstancias de la realidad y desdice la exigencia de neutralidad que se supone a la imagen documental. Que se trate de un fraude, inocente, pero fraude al fin y al cabo, traslada la cuestión a juicios de valor y a una ética que fija el código de las conductas que estimamos lícitas. Podemos considerarlo como una licencia narrativa, como una picardía bienintencionada o, en fin, como un recurso retórico de la información cuyo último fundamento apunta al horizonte político de las consecuencias que de él se deriven.

El creador de ficciones visuales fabrica simulacros con simulacros. En *La República*, Platón sostiene que la ficción da la impresión de mantener una relación reglada con la realidad, de referirse a algo que parece ser y que sin embargo no es: la ficción es así necesariamente engañosa. En su *Poética*, en cambio, Aristóteles defiende lo contrario: que la ficción es portadora de un efecto referencial y por consiguiente contiene un valor de verdad. Sea como fuere, todas las categorías de ficción son figuras heurísticas y se hace necesario distinguir matices. El estatuto ficcional de ese daguerrotipo presupone que la intervención en la escena pasa desapercibida al espectador. El resultado podría ser tildado de ilusión cognitiva si entendemos que prevalece el propósito de acortar aquella separación entre percepción

óptica y conocimiento, entre lo que se ve y lo que se sabe. Pero se trataría de simple engaño si Daguerre sólo hubiese pretendido inducir al espectador a un error interesado.

No es este el único caso de imagen construida en los tiempos virginales del arte de la luz. Otro caso muy famoso sucedería muy poco después, el 18 de octubre de 1840. Su autor fue Hippolyte Bayard, al presentarnos una composición en la que se retrató a sí mismo simulando haberse suicidado. Bavard, junto a Niepce, Daguerre y Fox Talbot, pertenecía al cuarteto pionero fundacional. Su contribución consistió en un método que permitía fijar imágenes positivas directas sobre papel, es decir, la imagen ni se obtenía sobre una engorrosa placa de metal como en el sistema de Daguerre, ni precisaba la obtención de un negativo previo como en el sistema de Talbot. Aunque decididamente se trataba del proceso precursor que más ventajas aportaba, avatares políticos impulsaron al Estado francés a decantarse por el daguerrotipo, que fue adquirido y ensalzado, en detrimento del método de Bayard, que quedó postergado por completo. En esa deliciosa imagen titulada *Autorretrato como ahogado*, Bayard se representa desnudo de cintura para arriba y con los ojos cerrados; en el dorso, un texto autografiado daba cuenta de su decepción^[34]: «Este cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse [...]».

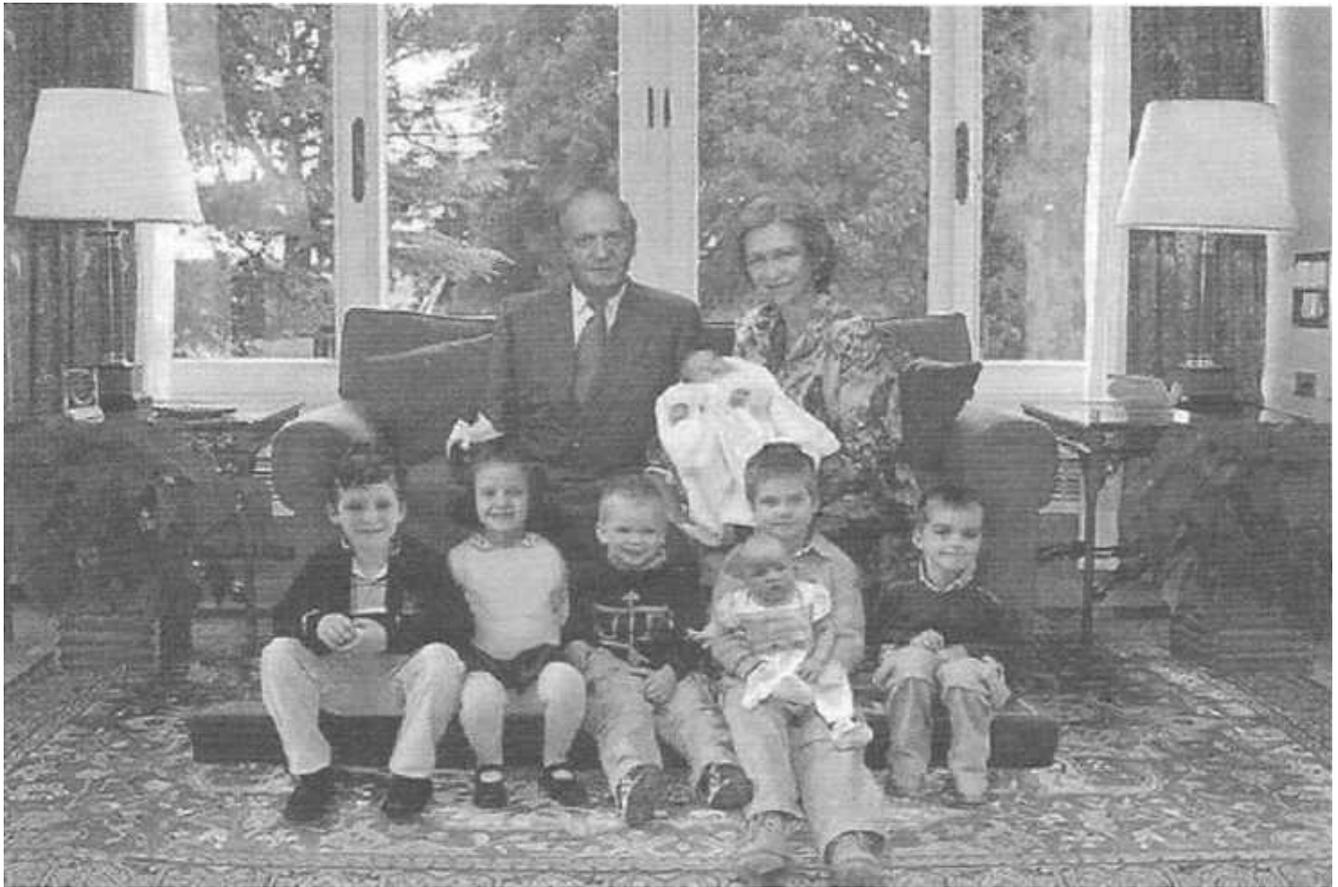
Este primer cruce de caminos entre la historia de la fotografía y las vivencias de los fotógrafos ejemplifica cómo la imagen se hizo relato, esto es, cómo liberándose de las ataduras de la descripción alcanza otro estadio: el de la narratividad. Bayard hace en efecto una primorosa incursión en el *story telling*. En suma, demostró también que la fotografía podía ser inscripción y escritura a la vez.

Nadie cuestionó que la fotografía pudiese dejar constancia fragmentaria de las historias, estuvieran estas inspiradas en experiencia de vida o en la más disparatada tabulación, pero cabía preguntarse si más allá de mostrar y describir, la cámara podía explicar y narrar. ¿Se podía hacer hablar a la fotografía? ¿Se podía conseguir que nos hablase por encima de las apariencias superficiales de lo real? Las preguntas remitían a la discutible existencia de una sintaxis fotográfica, que ha sido objeto de la preocupación de los semiólogos pero también de los propios fotógrafos. No en vano el trabajo de muchos de ellos ha podido entenderse como una búsqueda de discursividad.

A diferencia de la plasmación del limpiabotas, el autorretrato de Bayard no

esconde la naturaleza ficcional de la imagen. Que sepamos, un cadáver no puede tomarse un retrato a sí mismo. Otra cosa hubiese sido que Bayard pretendiese que se trataba de un documento «encontrado», realizado por otro fotógrafo. Pero no es el caso, Bayard reclama la paternidad del retrato y lo califica de «autorretrato», con lo cual reclama la complicidad del espectador, consciente de la teatralización a la que asiste. Aparece aquí otro tipo de ficción cuyo protocolo requiere ese consenso. La podríamos denominar ficción lúdica o ficción artística, categorías que se caracterizarían frente a la ilusión cognitiva y a la manipulación en que se anuncian siempre como ficción, no camuflan su naturaleza de simulación. La ficción artística no es que se oponga a lo verdadero, sino que se opone tanto a lo verdadero como a lo falso (entendido lo falso como error o mentira). Tampoco se opone al discurso referencial y realista sino que coloca al referente entre paréntesis. No afecta a la verdad o falsedad de un enunciado, sino a nuestra facultad de creer, o sea, a nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderas (lo sean o no). La diferencia entre ficción artística y discurso referencial, por tanto, no es de orden semántico sino pragmático^[35].

Con estas representaciones ficcionales, Daguerre y Bayard ampliaron la flexibilidad de nuestra capacidad imaginativa. En lo histórico, la interpretación de esas imágenes demuestra cómo la fotografía ya nació con una doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción. Que luego una de esas facetas haya sido proscrita como bastarda o supeditada al modelo canónico documental sólo se disculpa por la prominencia de la cultura tecnocientífica y sus valores subordinados, tales como la mirada empírica del positivismo o la actitud apropiacionista del capitalismo colonial. La cámara no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo sino que inventaba nuevas categorías éticas como la precisión y la objetividad. De hecho, la fotografía promovía un nuevo estadio de la conciencia histórica en el que se empezaba a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales, como el rigor, la verdad y la memoria. Consideradas hoy en perspectiva, estas conclusiones legitiman, pues, que se recurra responsablemente a la ficción documental para ilustrar los matices tantas veces inasibles de la vida. Y nos impulsan a revisar críticamente los modelos con que escribimos la historia y la identidad de la fotografía: tan genuino es plantear «Del documento a la ficción» como «De la ficción al documento».



ODA A UN REY SIN PIERNAS

Mundus vult decipi, ergo decipiatur^[36].

Atribuido a PETRONIO (c. 27-66 d. C.)

Los anales de la fotografía humorística atesoran un grotesco fotomontaje fallido. En tiempos de Stalin, un puñado de miembros del Politburó posa fieramente ante la cámara, sentados frente una mesa. Uno de esos miembros debió de caer en desgracia al secretario general y ha desaparecido por arte de las tijeras y el aerógrafo, dejando un ostensible hueco. No obstante, fuera por las prisas o por la impericia del retocador, los pies permanecen debajo de la mesa. Seguramente tan grave olvido le costó al responsable su puesto, y hasta quizá la cabeza, cuando en realidad debían haberle recompensado por haber inventado la más poderosa arma al servicio de la gloriosa revolución bolchevique: el rayo volatilizador.

Esas formas arcaicas de manipulación abrieron paso a los trucajes digitales actuales cuya sofisticación y alcance han sido ya anunciados por la imaginación de guionistas y escritores. La capacidad anticipatoria de la imaginación respecto a la realidad no cesa de ofrecer ejemplos. Cuando tuvieron lugar los atentados del 11 de septiembre del 2001, nos sorprendió descubrir las docenas de novelas publicadas con anterioridad en cuya trama aviones comerciales eran estrellados deliberadamente como bombas volantes contra objetivos civiles. La historia imitaba al arte (si, como dijo el canciller Konrad Adenauer, «la historia es la suma total de todas aquellas cosas que hubieran podido evitarse»). La posibilidad de intervenir en la historia, ni que sea de forma insignificante, a partir de la alteración de algunos de sus documentos gráficos, parece un argumento irresistible.

PESADILLAS DIGITALES

Sebastián es un virtuoso del Photoshop que trabaja como diseñador gráfico en un periódico de una ciudad del interior de Bolivia. Su habilidad en retocar fotografías llega a tal grado de refinamiento que despierta la atención de los asesores del viejo presidente Montenegro, un antiguo dictador reciclado en demócrata, deseoso de limpiar de imágenes comprometedoras su turbio pasado. Sebastián es conminado entonces a trabajar en secreto para el Gobierno. Al principio, reconvertir la historia reciente y eliminar de las hemerotecas las siniestras actuaciones del

camaleónico déspota no supone conflicto moral alguno: embebido del poder hipnótico de la tecnología, Sebastián no ve diferencia entre manipular las imágenes con el ordenador o intervenir en los sucesos, como hace su compañera de redacción, fotorreportera, que paga a los suicidas para que se dejen captar en tomas que parecen instantáneas inesperadas. Pero lo que empezó como un juego se convierte en una trampa, y la ostentación demiúrgica que nuestro artista digital prodigara termina a la postre en pesadilla.

Este argumento hilvana el relato de *Sueños digitales* (2000), una novela de tintes orwellianos del boliviano Edmundo Paz Soldán. En ella el protagonista descubrirá pronto que lo que trafica en las imágenes es una premonición de lo que luego sucede en la vida real. Los rostros borrados de las fotografías acarrearán en paralelo la desaparición física de los opositores, como evidencia de que cualquier tirano puede manejar a capricho tanto las imágenes como las vidas que hay tras ellas. Al final, Sebastián también acabará por perderse. Será la vida real, la de siempre, la que termine con sus sueños de gloria. Porque para cuando separa los ojos de la pantalla, todos los disidentes han desaparecido, y entre ellos su mujer, que osó cuestionar su trabajo. Lo terrible es que no se da cuenta de que, concluida su tarea, maquillada sin defectos la historia, él también pasa a convertirse en un estorbo a silenciar. Un día regresa a su casa y sólo encuentra un solar vacío; como cabe esperar, él mismo no tarda en desaparecer.

El fantasmal Ministerio de la Verdad reaparece en *Killing Time*^[37] (2000) de Caleb Carr. Este autor estadounidense se había dado a conocer con la publicación previa de dos prometedores *thrillers* históricos: el soberbio *The Alienist* y su tolerable secuela, *The Angel of Darkness*, pero por desgracia *Killing Time* desmerece sus comienzos. No obstante, remitámonos escuetamente a su historia. El héroe es aquí el doctor Gideon Wolfe, un renombrado psiquiatra e historiador que descubre que los documentos gráficos del asesinato del presidente Emily Forrester en 2018 han sido alterados digitalmente. La divulgación de esas pruebas falsas había provocado una oleada de desórdenes políticos que mediante un efecto dominó tuvieron repercusiones en todo el mundo. Wolfe investiga y detrás del fraude descubre a una organización secreta, oscuramente filantrópica, liderada por Larissa y Malcom Tressalian, los brillantes pero psicóticos hijos de un genio de la computación en el que es difícil no reconocer a Bill Gates. El grupo, compuesto por militares y científicos, sacará provecho de sus extraordinarios recursos tecnológicos y habilidades persuasivas para manipular a la opinión pública y con ello intentar mejorar el mundo, por ejemplo, evitando guerras o agresiones catastróficas al medio ambiente. Los Tressalian se consideran centinelas del tiempo: su misión consiste en vigilar el curso de la historia y enderezarlo cuando lo juzgan necesario.

Inicialmente Wolfe abraza su causa, aunque paulatinamente empiezan a asaltarle los dilemas morales. Por buenas que sean las intenciones, ¿hasta qué punto el fin justifica los medios? El paternalismo de los Tressalian se resquebraja cuando una de

sus maquiavélicas maniobras empuja a un agente secreto israelí a convertirse en terrorista y tomarse la justicia por su mano desencadenando un holocausto nuclear en Moscú. La aventura termina con la previsible moraleja, personificada en Wolfe abjurando de todo tipo de despotismo ilustrado y de tergiversación histórica.

Aunque insista en un tema muy parecido, otra novela reciente es merecedora de atención especial por la astuta eficacia con que convoca las obsesiones nada menos que de Borges, Philip Dirk y John Le Carré. En *Les falsificateurs*^[38] (2007), Antoine Bello narra las peripecias —profesionales y éticas— de un joven geógrafo islandés, Sliv Dartunghover, reclutado por una empresa que realiza estudios medioambientales, pero que en realidad resulta ser la tapadera de una oscura organización secreta internacional, la CFR (Consortio de Falsificación de la Realidad). El libro propone que, detrás de algunos hechos bien conocidos de la historia del siglo XX, se encontrarían las artimañas de los agentes de la CFR y su extraordinaria capacidad para alterar pruebas o fabricar «documentos». Entre las misiones que Dohangarten desempeña, se encuentra el falso hallazgo de fragmentos comprometedores de los archivos de la Stasi o la invención de unos inexistentes bosquimanos relocados por el Gobierno de Bostwana a un inhóspito territorio en pleno desierto de Kalahari, pero donde inesperadamente se descubren yacimientos diamantíferos. La divulgación de la noticia desencadenará una pugna entre las voraces empresas con concesiones de extracción y las ONG dedicadas a la defensa de las minorías étnicas.

Por encima de estos y otros ingeniosos casos, Bello disecciona toda una metodología práctica de cómo se fabrican las noticias y se canaliza un estado de opinión sobre un colectivo determinado. El trasfondo literario de la obra, pues, propone un didáctico manual de falsificación enumerando y explicando las fases y reglas para seguir: la definición de un efecto social que obtener, la credibilidad de un «guión», la consistencia de la situación en la que se inserta, el control de las fuentes de referencia, la creación de las pruebas de convicción y, por último, el cálculo de los riesgos en que se incurre. En suma, Bello da fenomenales alas a los paranoicos de las teorías conspirativas.

INFELIZ FELICITACIÓN

Comprobemos ahora en un caso fehaciente de la actualidad española cómo la clarividente fantasía artística sigue guiando el curso de la historia. El clima político de nuestro país suele estar permanentemente enrarecido por las trifulcas entre los dos

partidos mayoritarios, pero en diciembre del 2005 un incidente vino a enturbiar la tregua que de costumbre se pactaba para las Navidades. En Bolivia se habían celebrado elecciones y contra pronóstico se había impuesto el candidato indigenista Evo Morales (¿tal vez relegando a los Montenegros de turno?), dispuesto a remediar la beligerancia entre «collas» y «cambas» que sangraba el país. De extracción humilde, novato en las lides políticas y mediáticas, reacio al traje y a la corbata que sustituiría por un coloreado jersey de lana, Morales se convirtió de inmediato en blanco fácil de los dardos mordaces de periodistas y tertulianos en programas de radio y televisión. Afín ideológicamente a la Revolución bolivariana de su vecino Hugo Chávez, Morales anunció una cadena de nacionalizaciones. El gobierno socialista de Rodríguez Zapatero presintió la amenaza que se cernía sobre intereses económicos españoles en la zona y tras las felicitaciones de rigor invitó a Morales a una visita oficial a Madrid. Morales aceptó la invitación y se comprometió a viajar a España tras su toma de posesión. En los medios informativos españoles se creó una gran expectación y en estas que un humorista de la cadena COPE tuvo la ocurrencia de imitar la voz del presidente español y telefonar a Morales, que, incauto, picó el anzuelo. Descubierta la chanza, se originó un conflicto diplomático: Morales, disgustado, cancelaba la visita y el ministro de Asuntos Exteriores se vio forzado a emplearse a fondo pidiendo disculpas formales. En la COPE, una emisora propiedad mayoritaria de la Conferencia Episcopal Española y caracterizada por un talante piadosamente vitriólico, se frotaban las manos: habían demostrado lo fácil que era colársela con queso a ese pobre patán de los jerseys llamativos y además habían puesto a Zapatero en un brete. La simulación, el engaño, la disolución de la frontera entre lo real y lo ficticio se infiltraban en la cotidianeidad y hacían mella en la cultura democrática de una opinión pública ya escamada y que en los días inmediatos estaba destinada a vivir una aún mayor consternación.

Es tradición que los reyes Juan Carlos y Sofía feliciten las Navidades al pueblo español con un mensaje institucional y un retrato oficial en el que aparecen los miembros de la familia real. En esa ocasión, los monarcas quisieron posar con la totalidad de sus nietos, pero con la ausencia expresa de la generación intermedia, los príncipes de Asturias y los duques de Lugo y de Palma. La imagen podía así leerse en clave simbólica en la medida en que la presencia de los pequeños, cual canto al futuro, celebraba la propia monarquía y garantizaban la continuidad de su linaje. Concurría además una circunstancia especial: hacía poco había nacido la infanta Leonor, primogénita del heredero del trono, el príncipe Felipe, y su inclusión en la foto de familia en brazos de la reina hacía visualizar la sucesión institucional. Los mensajes subliminales a los que apelaba desvelaban una concepción meticulosamente elaborada, destinada más a suscitar empatía entre la ciudadanía que a limitarse a un mero voto de felicidad, es decir, más propio de un anuncio publicitario que de una simple tarjeta navideña. El grupo aparece en un salón del Palacio de la Zarzuela, residencia habitual de los monarcas; los reyes están sentados en un sofá; la reina

sostiene en sus brazos a la infanta Leonor, que ocupa el centro de la composición y articula su contenido; delante, en primer término, la fila de los seis nietos restantes sentados en un banco. Fieles a los papeles que les ha tocado representar, el rey guarda una compostura seria y solemne, mientras que su esposa sonríe amable; y los niños, a los que corresponde traslucir espontaneidad y energía, ríen divertidos y uno hasta hace muecas. Los periódicos publicaron rutinariamente la fotografía y al día siguiente, apenas superada la polémica por la parodia radiofónica, sobrevino un nuevo escándalo: la foto era un montaje.

En efecto, examinada con detenimiento se notaban muchos defectos. La yuxtaposición de las figuras adolecía de falta de sombras y la composición carecía de la necesaria sensación de profundidad. Al rey Juan Carlos le borraron las piernas (¡que tanto necesita para esquiar y navegar!); a Victoria Federica, hija menor de la infanta Elena y Jaime de Marichalar, los brazos. Y es difícil explicarse el raro escorzo de Irene, la hija menor de la infanta Cristina, en brazos de su hermano mayor. Los niños situados a un lado y a otro habían sido fotografiados con perspectivas discordantes. La pareja real además va vestida exactamente igual que en el acto de presentación de la hija de los príncipes de Asturias un mes antes. En síntesis, un desastre. La foto no sólo era un montaje; sobre todo era una chapuza. Por si fuera poco, las fotos de donde se extrajeron algunos de los componentes del pegote estaban inocentemente colgadas en la página web oficial de la Casa Real, para mayor chirigota general. Muchos pudieron entretenerse en recomponer las piezas de aquel rompecabezas.

BORBONES TRAMPOSOS

Ante el revuelo que se armó y las numerosas consultas, portavoces de la Casa Real reconocieron que se trataba de una fotografía compuesta y adujeron que se habían visto forzados a obrar de ese modo debido a los irresolubles problemas de agenda de los integrantes de la foto. «Fue imposible reunir en un mismo día a los reyes y a todos sus nietos en Madrid para realizar una sesión fotográfica». La extemporánea excusa enardeció los ánimos. ¿Cómo que no se han podido cuadrar las agendas de unos críos? ¿Tantos compromisos tienen? ¿Acaso no disponen de chóferes, niñeras, institutrices, asistentes o personal suficiente para llevarlos de un sitio a otro? ¿Qué diferencia hay entre la convocatoria hecha por el rey para felicitar a los españoles la Navidad y cualquier otro acto protocolario al que el príncipe y las

infantas acuden como clavos año tras año acompañando al rey? En fin, ¿por qué disculparse ante el Jefe de Estado de Bolivia cuando nuestro propio Jefe de Estado nos gasta una broma parecida?

No hace falta decir que corrió mucha tinta sobre el tema. Los periodistas no podían dar crédito al disparate. «¿Es que nadie en La Zarzuela tiene los dedos de frente necesarios para comprender que no se puede tomar el pelo a la ciudadanía con un bodrio así?», se preguntaba Victoria Prego. El fotógrafo y editor gráfico Chema Conesa se lamentaba: «Lo triste es descubrir que nos han enviado una felicitación y se han equivocado en el envoltorio, pues si bien no tenemos por qué dudar de la intención comunicadora, la chapuza técnica sólo me hace pensar que el comunicador no se cree su oficio. Y se trata de la más alta representación del Estado. Es como si nos hubiera felicitado un humorista». Quim Monzó reprobaba con ironía: «Resulta curioso que, con tantas cosas que decir de esa forma de Gobierno llamada monarquía, sea esa foto la que ahora encienda pasiones casi republicanas». Un editorialista, en fin, titulaba su comentario con un contundente «Borbones tramposos». Lo cierto es que la ciudadanía sentía tan a flor de piel el tema de las tomaduras de pelo institucionales que tuvo una reacción sobredimensionada.

Al no amainar la tormenta de reproches, de nuevo un portavoz de la Casa Real salió a la palestra intentando minimizar el cariz desmesurado que había adoptado el asunto: «Sólo se trata de una felicitación navideña y en ningún momento se dijo que la imagen era real». Es una pena que pasara inadvertida hasta qué punto esa excusa para quitar hierro. Contiene una provechosa declaración de principios sobre la ontología de la fotografía. Retrocedamos para analizarla con más detalle.

BURLA PESADA, EN VERAS ACABA

«Sólo se trata de una felicitación navideña». Hemos de entender que el soporte que vehiculiza una fotografía trastoca las reglas de su autoridad documental. Tal vez en un periódico, en un cartel o colgada en un despacho oficial, una fotografía trucada sería reprobable, pero en una miserable tarjeta de Navidad el fraude es legítimo. McLuhan no podría estar más de acuerdo. En esas tarjetas solemos encontrar representaciones de papás Noel de postizas barbas canosas, de pastorcillos adorando el pesebre o de Reyes Magos persiguiendo la estrella que habría de conducirles a Belén. Se trata de una figuración que no engaña a nadie porque pertenece a unos patrones perfectamente establecidos y compartidos por la mayoría de la población,

que se reconoce en la tradición cristiana católica española. Pero en la fotografía de esa Navidad, los reyes no pretenden disfrazarse de Reyes Magos; en todo caso sólo se disfrazan de sí mismos, se disfrazan de reyes de verdad. Y lo cierto es que, para el hombre de la calle, una fotografía apela en tanto que fotografía a un compromiso con la realidad. Nos exige que creamos en ella. Y lo hace la pongamos donde la pongamos. Porque la verdad es la verdad, la diga Agamenón o su porquero. Puede que una fotografía en una valla publicitaria decante su función hacia lo persuasivo y que otra en un libro científico lo haga hacia lo informativo. Pero en cualquiera de los casos, la seña de identidad a la que no ha renunciado la fotografía hasta ahora es a la de suministrar datos fiables.

Cuestionar esa seña de identidad como en esos momentos hizo un insensato portavoz de La Zarzuela implica el desmoronamiento de la certeza como andamiaje ideológico e histórico de la imagen fotográfica. Y en efecto, hay que darle la razón: eso, nos guste o no, es lo que está pasando. Sólo que la brusquedad de la súbita revelación nos deja en ese estado de enojo y contrariedad. Como cuando un compañero nos sopló de sopetón: ¡los Reyes son los padres!, o: ¡El ratoncito Pérez no existe! Agradecemos la confianza, pero en nuestro fuero interior dolían prendas, porque a partir de entonces renunciábamos a la magia y a las prebendas. Como en un rito de pasaje, abandonábamos el limbo de la credulidad y entrábamos en la tierra media de los adultos, dominada por las dudas y las mentiras. Esta foto de unos reyes reales supone una revelación igualmente dolorosa, y el pesar que suscita proviene a la vez de dos causas distintas. Una es que nos ha pillado por sorpresa, ha sido un golpe de improviso, no hemos tenido tiempo de prepararnos: la experiencia ha sido dramáticamente súbita. Y dos, no sabemos qué pérdida nos duele más: la de la credibilidad de la fotografía o la de la credibilidad de esa figura paternal que constituye la monarquía. El carisma de ambos queda a partir de ahora en entredicho.

PRESUNCIÓN DE CULPABILIDAD VERSUS PRESUNCIÓN DE INOCENCIA

Segunda parte de la declaración: «En ningún momento se dijo que la imagen era real». Atajada en ese punto la frase aparece como *verbus interruptus* que habla por omisión (elocuente) y deja entrever lo que viene como continuación razonable del enunciado: «En ningún momento se dijo que la imagen era real», por lo tanto, a) la responsabilidad es de ustedes, los espectadores, si la han tomado erróneamente por

real, o sea, por una fotografía convencional; y b) la culpa también es de ustedes, los espectadores, si se han creído que era cierto lo que aparentaba representar. La cuestión de cómo determinar si una imagen es una fotografía o no es más compleja de lo que parece, porque nos lleva a la necesidad de las definiciones y de los criterios clasificatorios. Definir la fotografía con un cierto rigor metodológico implica fijar qué nos figuramos que constituye su esencia, operación ontológica que a su vez depende de la doctrina teórica que demos por válida. Con una voluntad de síntesis, en un texto precedente^[39] proponía que básicamente disponíamos de dos formulaciones principales, según pusiéramos el acento en el aspecto procedimental y semiótico, o en el funcional y sociológico.

La primera formulación enfatiza la génesis tecnológica de la imagen y atribuye a la elección de unos determinados procesos, instrumentos y materiales la responsabilidad de las características semióticas de esas construcciones gráficas que consideramos «fotografías». Según esto la fotografía se habría regido por una noción de registro fotoquímico de la información visual gestionada por la cámara. Bueno, es una definición imprecisa y seguro que a todos se nos ocurren muchas refutaciones si la sometemos a exigencias académicas (por ejemplo, ¿qué pasa con las múltiples —y estéticamente valiosas— marginalidades respecto a ese proceso predominante, como los «rayogramas» o fotografías sin cámara?). Pero por lo menos sirve para empezar a entendernos. El segundo criterio concierne a la funcionalidad y campos de aplicabilidad de la imagen: ¿para qué han servido históricamente y sirven aún las imágenes que llamamos «fotográficas»? Cuestión que deberemos responder apelando a la obstinación por fijar representaciones realistas del mundo y preservarlas para nuestra memoria. Según este baremo, no nos interesa tanto cómo está hecha la imagen, sino para qué sirve y en qué plataformas discursivas la encontramos. Observemos las imágenes que acompañan nuestros documentos de identidad, las que nutren los álbumes que confeccionamos con nuestros recuerdos de viajes, o las que ilustran las noticias en los periódicos: se trata indefectiblemente de fotografías y el sentido común nos indica que previsiblemente seguirá siendo así.



Los internautas se divierten:
variaciones anónimas a un
fotomontaje real.

Ahora consideremos el siguiente ejercicio: tenemos un montón de imágenes de todos los tipos de las que no sabemos nada y queremos discernir cuáles son fotografías. Las definiciones anteriores resultaban útiles sólo cuando teníamos datos de su realización técnica o de su uso, pero en este caso hemos de apañarnos distintamente, ideando otro sistema que resulte práctico cuando únicamente podemos juzgar la apariencia icónica. ¿A qué se parece una fotografía? ¿Cuáles son sus características visuales? También aquí se podrían aducir un cúmulo de características estéticas y físicas que se cumplirían en una mayoría de casos. La práctica nos fuerza a un reconocimiento por aproximación: sonará racista, pero a una fotografía tendemos a juzgarla por su parecido. Algunos de los rasgos que marcan ese parecido son los propios de una ilusoria representación realista de los objetos, incluyendo respeto a una reconstrucción de la escena basada en la perspectiva central, efecto de profundidad acentuado tanto por la proporción de las figuras en los respectivos planos como por la correlación adecuada de zonas clara y oscuras, riqueza de detalles, transposición natural de la gama de grises o de la traducción cromática, plasmación creíble de la luz... En otras palabras, todo aquello que se acerca a nuestra propia percepción óptica, a un reflejo de espejo trasladado al papel, en definitiva, a una figuración realista convincente.

VERDAD POR DEFECTO

Se puede apostar sobre bazas ganadoras que una imagen que cumpla estos requisitos es una fotografía. El margen de riesgo, que los jugadores profesionales se esmeran instintivamente en calcular, puede ser interesante intelectualmente y merecedor de análisis teórico, pero resulta despreciable en la vida práctica. En la imagen de los reyes, pues, el público en general tenía todo el derecho a tomar la felicitación navideña por una foto. De la misma manera, los expertos tenían todo el deber de calibrar el riesgo y poner de manifiesto el farol. El portavoz real recriminaba a la ciudadanía —el público— que se hubiera dejado engañar por el parecido sin que hubiera mediado una confirmación explícita. Pero en la comunicación social, la validación de las presunciones funciona al revés. Por ejemplo, supongamos que —en un país más o menos civilizado como el nuestro— voy circulando por una carretera

cuyo trazado la hace discurrir por un puente. Mi presunción espontánea es que el puente ha sido construido con las medidas de seguridad necesarias y no se desplomará al recorrerlo con mi automóvil. No hace falta que un aviso del Ministerio de Obras Públicas me tranquilice con garantizarme la resistencia de la estructura cada vez que cruzo un puente; no albergo ninguna duda: es lo normal por defecto. Sólo lo contrario, o sea, sólo lo excepcional, debe ser anunciado. Si por una probabilidad remota el puente comporta algún peligro, entonces sí cabe esperar una advertencia de la sensatez de los responsables de la red viaria.

En la fotografía periodística suele aplicarse el mismo principio. Numerosas asociaciones profesionales de fotoperiodistas han incorporado en sus códigos deontológicos una cláusula que prescribe el derecho del público a estar informado del eventual retoque digital de las fotografías reproducidas por la prensa. Seguían con ello las directrices en Estados Unidos de la NPPA (National Press Photographers Association) que en 1990 ya anticiparon de qué iba el percal: para atajar el descrédito creciente de su trabajo ante la avalancha de manipulaciones digitales, declararon que las intervenciones digitales que alterasen el contenido de las fotografías eran éticamente reprobables, pero que, en cualquier caso, toda imagen que hubiese sufrido algún tipo de retoque debía incluir en el pie de foto una mención que lo advirtiera al lector. Naturalmente, si la foto procedía virgen de la cámara y no había sido maleada por las pérfidas artes del Photoshop, no hacía falta ninguna aclaración especial: era lo presumible por defecto. Fue de una ingenuidad sublime pensar que las empresas periodísticas iban a seguir esta recomendación pero por lo menos la épica grandilocuente de ese gesto quedó para la historia. Equivalía a pedir que los periódicos aclarasen con un pequeño código preestablecido si un artículo había sido exagerado, o comedido; o si presentaba los hechos con la verdad a medias o con una transparencia irrefutable. Total, la iniciativa no ha llegado a prosperar nunca, las fotos aparecen desprovistas de toda indicación y por tanto cabe considerarlas veraces hasta que no se demuestre lo contrario.

VERDADERO, VEROSÍMIL Y VERAZ

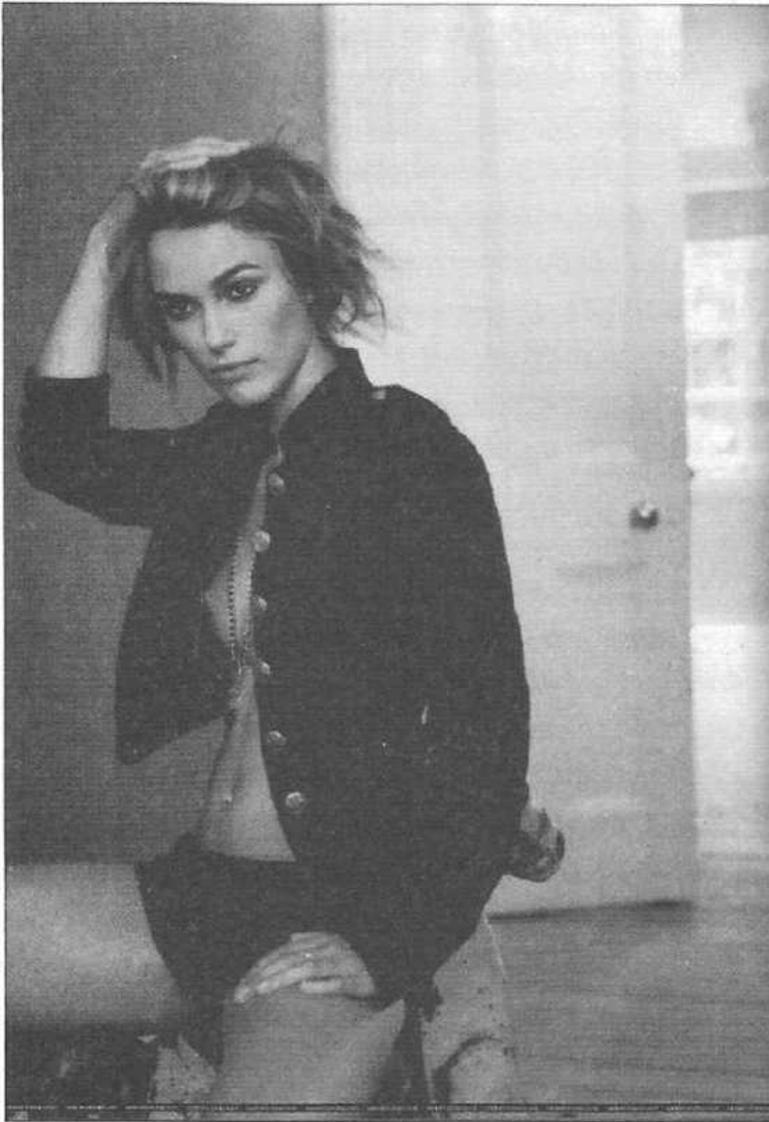
Llegamos así al último punto de la declaración de La Zarzuela. La fotografía lleva inscrito en sus genes otro principio: la presunción de veracidad. Por su parecido, la fotografía no es sólo depositaria de verosimilitud (calidad de la visibilidad), sino también de veracidad (calidad del discurso). Por un lado, transcribe lo real con

fidelidad; por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad. En ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico. Por tanto la cámara reúne simultáneamente lo verdadero, lo verosímil y lo veraz. Así ha sido desde 1839 y a plena satisfacción del público, a pesar de que los expertos hayamos reprochado un exceso de credulidad. De acuerdo, a veces los fotógrafos han abusado de su fuerza de convicción, pero esto no obsta para que reconozcamos que el gran legado de la fotografía es la sensación de encapsular la verdad. Se tratan esas acciones heterodoxas de rarezas significativas para la estética o para la política, pero que no han desviado ni un milímetro el rumbo documental de su historia. Anormalidades dentro la anormalidad global de la fotografía entendida como un accidente en la evolución de las imágenes, anomalías que parecen remitirnos a la pintura de que un día derivó^[40].

En la felicitación navideña aparece la pareja real con sus nietos. Se dice que la felicidad de una familia se demuestra con las fotos de su álbum familiar. Resulta pues lógico que la familia real española escenifique esa felicidad y la quiera participar a sus súbditos. Es perfectamente creíble que unos abuelos se encuentren con sus nietos; es absolutamente normal que ese momento siempre entrañable sea inmortalizado por un fotógrafo; es totalmente plausible que esa instantánea se difunda; como también es consecuentemente admisible que la acojamos con aburrida indiferencia... Si por más que cavilemos no hay nada extraordinario que haga saltar las alarmas y además la situación nos llega presentada bajo la apariencia de un documento fotográfico, ¿por qué demonios deberíamos dudar de lo que vemos? ¿Por qué quebrantar la confianza generada por casi dos siglos de integridad fotográfica, máxime cuando la energía invertida en manipular esa imagen que nos tienta supera con creces al sencillo esfuerzo de realizar una toma directa? ¿Por qué complicarse tan innecesariamente la vida? Todas las respuestas que se me ocurren desafían cada una de las leyes de la Termodinámica aplicadas a la conducta humana.

En 2008 apareció un libro de entrevistas a la reina con motivo de su 70 aniversario, firmado por la periodista Pilar Urbano. Algunas de las declaraciones levantaron polvareda y a pesar de su habitual discreción, las palabras de doña Sofía desmintiendo esto o aclarando aquello fueron profusamente recogidas por la prensa. Nos enteramos entonces, gracias a las crónicas rosas, que la reina es una gran aficionada a la fotografía, pasión de la que dan fe las 30 000 imágenes que tiene guardadas, la mayoría de ellas de los últimos años, desde que descubrió la tecnología digital. Pero esa afición le ha dado algún disgustillo, ya que sólo ahora, apaciguados los ánimos, se ha atrevido a confesar ser la autora del famoso fotomontaje. «Estaba orgullosísima, lo hice yo sola con el Photoshop. Lo criticó todo el mundo, pero yo estaba encantada de haber colocado a todos mis nietos en una sola foto^[41]». Unánimemente, la gente que ha tenido ocasión de conocer al rey en persona destaca como cualidad suya que es muy «campechano»; tal vez por tanto todo empezó como

una broma casera cuyo efecto se desmadró. Ahora disponemos, para contrastar, esa segunda versión que atañe a la candidez y al cariño de una entrañable abuelita que, en vez de pasar las veladas haciendo calceta como en los cuentos, se entretiene manipulando imágenes con el ordenador. A mí me gusta pensar en cambio que, desde las más altas instancias de autoridad simbólica de nuestra sociedad, la Corona deseó ponernos a prueba y con ello aleccionarnos. De esta forma contribuiría a mantener viva la fantasía de su rendimiento institucional. ¿Representatividad de la Jefatura del Estado? ¿Arbitraje político? ¿Garante constitucional? ¡Bobadas! Cuando alguien vuelva a plantear para qué sirven las monarquías en las democracias modernas ahí tenemos la verdadera respuesta: sirven para instruirnos y vulgarizar, predicando con el ejemplo, unas vívidas lecciones de teoría de comunicación visual. A falta de identificar a ese preclaro portavoz real, en el panteón de los Benjamin, Barthes y Flusser, cabe considerar hoy a Sofía de Grecia como a una colega.



Keira Knightley fotografiada por Marc Hom. Foto original y puesta en página en el Magazine de La Vanguardia, Barcelona, 30 de julio de 2006.

EL MISTERIO DEL PEZÓN DESAPARECIDO

A las balas no hay que tenerles miedo,
hay que tener miedo a la velocidad con la que llegan.

Proverbio popular mexicano.

Tras el reinado en el firmamento hollywoodiense de estrellas como las divinas Nicole Kidman o Uma Thurman, otras jóvenes actrices se aprestaban a tomar el relevo. De la nueva cosecha sobresaldrían Scarlett Johansson y Keira Knightley. Ambas fueron elegidas en 2006 para posar desnudas, junto al diseñador Tom Ford, ante la cámara de Annie Leibovitz para la revista *Vanity Fair*. Las dos actrices ocupaban la portada desplegable, anualmente dedicada a la meca del cine por esa influyente publicación, y que es descifrada como una consagración oficiosa. Dotada de formas sinuosas y generosos pectorales, a Scarlett le adjudicaban los típicos papeles de rubia ingenua pero de sexualidad explosiva. En cambio Keira, con su figura elástica y cuerpo deportivo, encarnaría la musa de los adolescentes ávidos de poner rostro a un nuevo modelo de heroína. Ambas eran mujeres adorables y complementarias, a las que se podía amar en alternancia: soñarse arropado en los cálidos pliegues de una en invierno y gozar de la lozana frescura de la otra en verano. Aunque poco a poco la delgadez de Keira y la ausencia de curvas, que tanto convenían a la hora de interpretar a una intrépida aventurera en la saga de *Piratas del Caribe*, empezó a convertirse en un inconveniente cuando protagonizaba películas destinadas a un público adulto o cuando la prestigiosa firma de perfumería Chanel la eligió para su imagen de marca sustituyendo a Kate Moss. Keira debía echar mano entonces de una silueta más sensual y «femenina».



Keira Knightley y Scarlett Johansson. Foto original de Annie Leibovitz y composición final para Vanity Fair, Nueva York, marzo 2006.

Pero en la era de Photoshop no hay problema que valga. En el film *El Rey Arturo* (2004) Keira Knightley personifica a una reina Ginebra que es presentada como una doncella guerrera que se une a Arturo y sus caballeros en las batallas. Al parecer este giro argumental fue un antojo exigido por la propia actriz, que no se veía actuando como una pasiva damisela a la que el héroe rescata. En la fotografía original para la promoción de la cinta Keira empuña un arco cual amazona en plena refriega y la verdad es que la composición evoca más un título tipo *La novia de Robin Hood* que una postrera versión de la leyenda artúrica. Ginebra va pertrechada además con puñales y espadas y, faltaría más, sus armas de mujer: vientre desnudo y los senos cubiertos por un ajustado top étnico, se supone que de estilo celta, a base de un trenzado de cintas de cuero, que es lo que entonces se solían poner las reinas para ir a la guerra. A mí la imagen ya me parece muy sugerente, pero para los responsables de *marketing* de Touchstone Pictures no lo era suficientemente; el pecho resultaba demasiado plano. Y ni cortos ni perezosos se pusieron manos a la obra: en la versión

final de la fotografía promocional así como en el cartel oficial de la película en la que Ginebra aparece flanqueada por Arturo y Lancelot, los senos de la reina aparecen —a excepción de la versión que circuló en Gran Bretaña— vigorosamente hinchados por arte de magia (y no la de Merlin precisamente). Ante esta demostración de poderío, uno debe quitarse el sombrero ante la tecnología digital, caprichosa pero grande: puede que haga que un rey pierda las piernas pero lo compensa haciendo que una reina recupere las tetas.

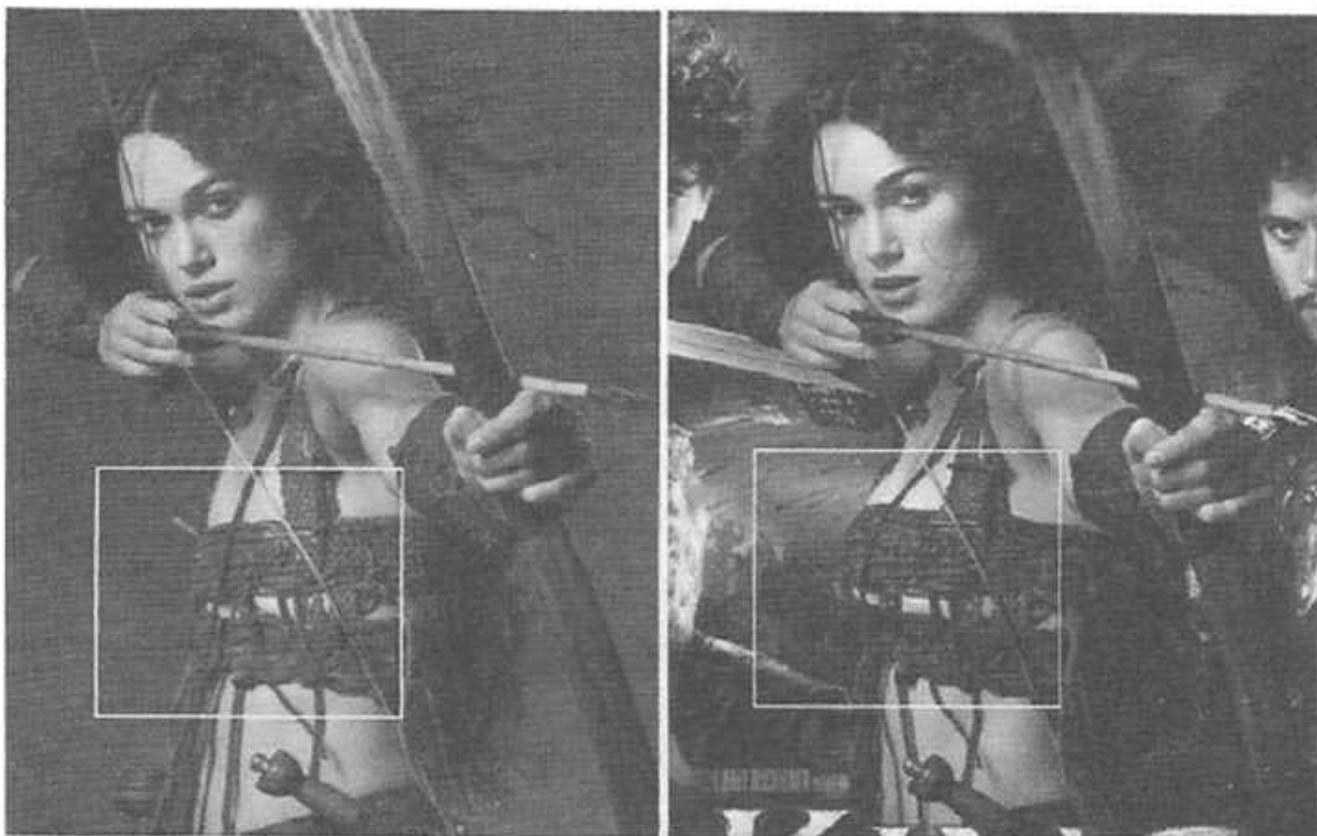
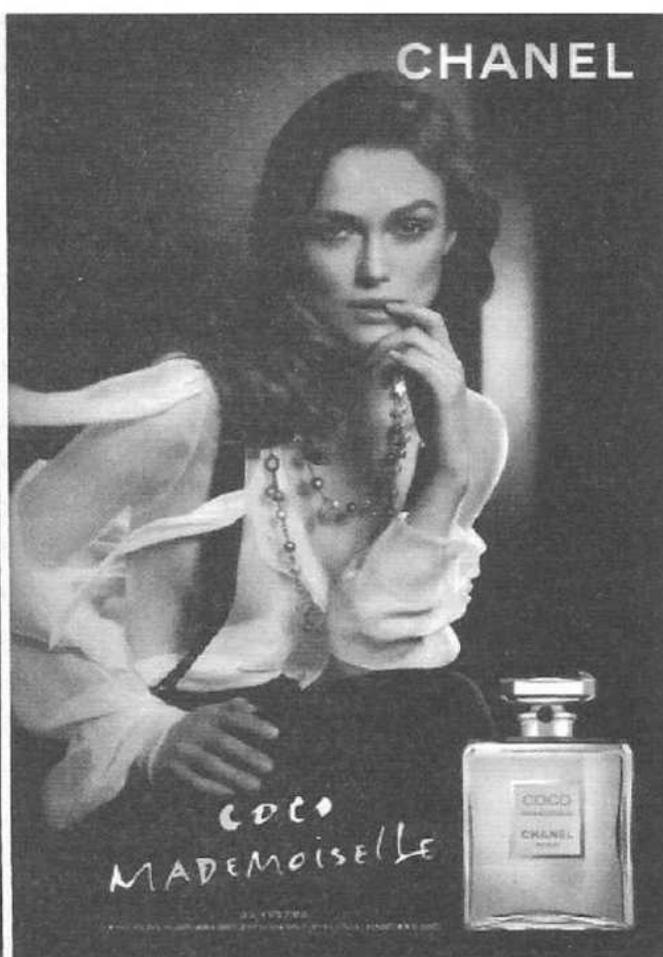
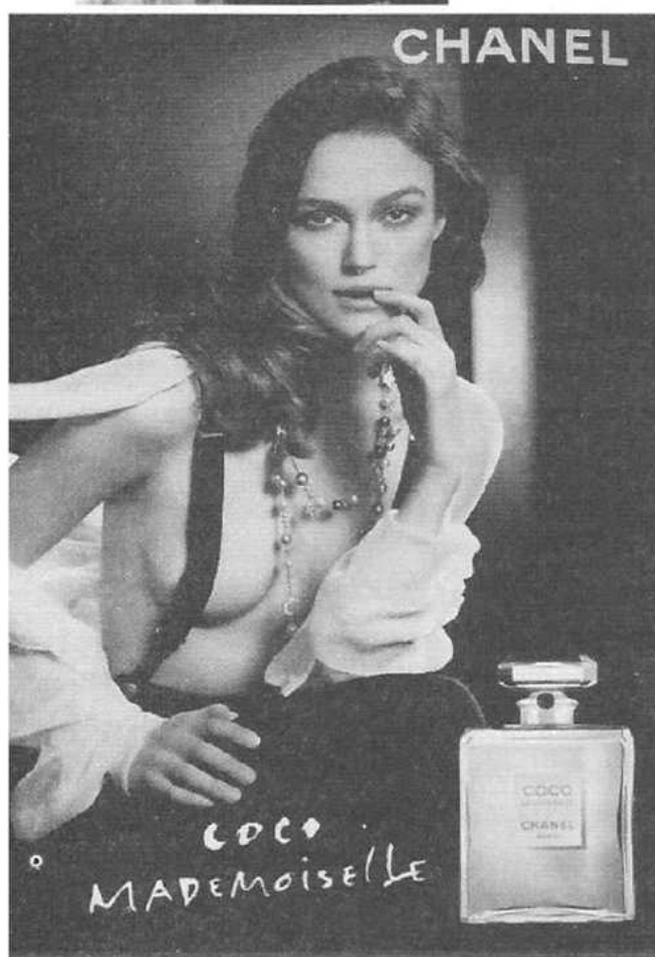


Foto original y foto retocada utilizada en la promoción del film El Rey Arturo, 2004.

¿LA VERDAD DESNUDA O LA VERDAD EN CAMISA?

A principios del siglo xvii dos escritores hablaban sobre la verdad. El británico Thomas Fuller escribió «La astucia puede tener vestidos, pero a la verdad le gusta ir desnuda». A lo que Francisco de Quevedo parece haber replicado: «No se debe mostrar la verdad desnuda, sino en camisa». El anuncio de Chanel parece haberse concebido con esa controversia en mente. Aquí no hubiese bastado un simple relleno

de Wonderbra, puesto que Keira aparecía como Dios la trajo al mundo, pero en evitación de recelos pudorosos se tendría preparada una versión recatada mostrando literalmente la verdad en camisa. En una primera entrega, un jirón de sábana cubría como casualmente el pubis mientras la actriz escondía los senos detrás de un sombrero hongo; pero en una segunda campaña el torso aparecía desnudo sólo que los tirantes de los pantalones tapaban con mucha puntería areolas y pezones.



Imágenes del anuncio publicitario de Coco Mademoiselle de Chanel, protagonizado por Keira Knightley, y foto del making off.

El retoque digital palió la escasez pectoral aumentando la sensación de volumen y turgencia de los pechos, con unos resultados tan espectaculares que fueron la comidilla de los internautas en numerosos blogs dedicados al cotilleo sobre los famosos. Evidentemente, y anticipándome a la desaprobación de las feministas, huelga decir que este tipo de cirugía digital no es prerrogativa de las mujeres, y baste recordar los celebrados casos en que se alargó el pene a un Silvester Stallone principiante o se corrigió un «michelín» al presidente Nicolas Sarkozy en bañador y remando sobre una piragua. Los retoques digitales «correctores» o «de ajuste» se han convertido en prácticas habituales, una especie de postproducción por defecto con la que ya se cuenta y a la que casi nadie presta atención, y que se enmarca en las políticas de gestión de la apariencia en público.

De esa casuística se desprenden algunos comentarios. Empezando por esa familiaridad con que aceptamos tal guisa de intervenciones, que nos resultan consustanciales con la misma tecnología digital y que se limitan a aplicar el axioma de Gaston Bachelard según el cual «lo posible es una tentación que la realidad termina siempre por aceptar». Más allá de la transgresión que suponga o de los tabúes que derribe, si es posible hacer algo que contenga alguna ventaja, terminará haciéndose. Y es que tampoco podemos sorprendernos cuando con registros distintos abundan este tipo de prácticas. Pensemos en el subgénero de «celebridades» que suele engrosar la variedad ofertada en las páginas eróticas de Internet, junto a las categorías habituales de *amateur*, sado-maso, anal, gay, etc. En la categoría de «celebridades» se nos brindan fotografías de actrices, modelos y personajes públicos de distintos ámbitos sociales como la música ligera o el deporte, supuestamente «cazados» desnudos o en actitudes procaces. Obviamente tales imágenes son falsas, burdos fotomontajes obtenidos a base de cortar y pegar, ensamblando el rostro de un famoso con un cuerpo anónimo extraído de alguna foto pornográfica. Es difícil que alguien crea en la autenticidad de esas instantáneas, pero como también es cierto que de vez en cuando los *paparazzis* pillan escenas indiscretas, el morbo de las expectativas mantiene abierta la duda. Este género, por otro lado, ha provocado su némesis en la figura de los «guardianes de la verdad» o «cazadores de fraudes» (*hoax hunters*) que se dedican a rastrear las fotos originales a partir de las cuales se han efectuado los fotomontajes para colgarlas luego en la red y que así todo el mundo pueda comprobar la impostura.

Esa misma incertidumbre y el inconfesado deseo de que la fantasía se convierta en realidad alimenta el desternillante trabajo de Alison Jackson. Por medio de clips videográficos y fotografías que imitan la retórica accidental de los *paparazzi*, simula escenas en las que celebridades de todo tipo han sido pilladas en situaciones de indiscreta privacidad o descaradamente escatológicas: la reina Isabel II sentada en la taza del retrete, Elton John administrándose una lavativa, Jack Nicholson regocijándose en un *spa* con bellas bañistas en *topless*, Angelina Jolie amamantando

a un bebé, Beckham ostentando un vistoso tatuaje en sus nalgas, Madonna planchándose la lencería, Britney Spears haciéndose la liposucción, George Bush perplejo intentando recomponer el cubo de Rubik, Monica Lewinski encendiendo el cigarro a Bill Clinton, Michael Jackson en un juego equívoco con varios niños o Paris Hilton vomitando en el baño, entre muchos otros. Alison Jackson supera la realidad con fotos de embarazosa ficción y manda el *glamour* a freír espárragos. A la autoridad autenticadora de la fotografía se contrapone el sentido común del espectador, reacio a aceptar que esas tomas hayan sido posibles. Lo ingenioso del dispositivo creativo, no obstante, consiste en que de hecho las fotos son auténticas: lo que sucede es que la artista ha localizado a «dobles», o sea, personas con un parecido increíble con los personajes reales, a los que ha caracterizado y situado en escenificaciones que dan cuenta de esos episodios perfectamente humanos pero siempre celosamente vedados a la curiosidad pública. Alison Jackson no engaña a nadie, sólo provoca las condiciones para que todos fantaseemos con esas imágenes prohibidas que tanto nos gustaría ver aderezándolas con esa verdad en camisa que asociamos a la estética sin calidad de la cámara indiscreta. El carácter ficticio se genera pues en nuestro mecanismo de percepción, presionado por nuestra urgencia voyeurística y nuestras ansias de conceder credibilidad a lo ilusorio.

CIRUGÍA PLÁSTICA Y CIRUGÍA DIGITAL

Regresando a Keira Keightley y sus aumentos virtuales de mama, otra constatación a la que se llega es que para imponer un canon al cuerpo ya no es preciso recurrir a las dietas específicas, ni a la gimnasia, ni a las prótesis, ni a la cirugía plástica. En una sociedad en la que prevalecen las apariencias, es lógico que actuemos más sobre las imágenes que sobre la realidad misma. Obtenemos el mismo efecto pero beneficiándonos de toda clase de economías (de esfuerzo, de salud, de tiempo y de dinero). La soberanía de la imagen sobre la cosa está plenamente consolidada: es la imagen lo que se transmite, cala en las audiencias y moldea los espíritus. La experiencia de la imagen prevalece sobre la visión al natural, y ese estadio nos devuelve a las atribuciones de la magia, en la que actuando sobre duplicados o sustitutos simbólicos creemos incidir sobre la realidad misma. Política y economía se traducen hoy en imagen, de la misma forma que imagen se equipara hoy a mercancía. El cuerpo y el rostro dejan de ser el espejo del alma para devenir valor de cambio^[42].

Keira probablemente se planteó: ¿qué necesidad hay de pasar por el quirófano y sufrir el incómodo implante de la silicona cuando en un plis plas de alteración digital se consigue idéntico resultado? La francesa Orlan terminó llegando a la misma conclusión. Al principio, dentro de unas propuestas de autohibridación minuciosamente registradas en vídeos y fotografías, la artista se sometía a una serie de intervenciones quirúrgicas destinadas a modificar sus rasgos fisonómicos siguiendo los dictados de diferentes cánones de belleza: los pómulos de la Venus de Boticelli, la nariz de Psique de Jean-Leon Gerome, los labios de Europa de François Boucher, los ojos de Diana Cazadora de un pintor no identificado de la Escuela de Fontainebleau y la frente de la Gioconda de Leonardo da Vinci. Evidentemente el *collage* de todos esos fragmentos en su rostro, lejos de acariciar la hermosura suprema, desembocaba en la más desaforada monstruosidad^[43]. Quedaba como sedimento teórico tanto una reflexión sobre la feminidad y su mitología como el ensayo de la carne viva como material escultórico. Pero cuando el tejido epidérmico ya no dio más de sí, Orlan continuó experimentando con las posibilidades de transformación de su rostro —en esta ocasión aplicando deformaciones o prótesis extraídas de culturas precolombinas o africanas— en autorretratos manipulados digitalmente: un método artísticamente menos radical pero desde luego mucho más agradecido para sus maltrechas células.

MENTIRA Y FALSILOQUIO

Un tercer aspecto a comentar es la dimensión ética. La tecnología digital parece haber destapado la caja de Pandora y se hace acreedora de numerosas críticas. Hay que recordar una vez más que la técnica no es más que un conjunto de herramientas que por sí mismas no son merecedoras de un juicio moral aunque encierren una proclividad en algún sentido. Es en el uso de la técnica donde se imprime una intención que ya sí se hace sujeto de la moral. Ante las promesas pectorales del cartel anunciador ¿podemos anticipar las protestas de espectadores de *El Rey Arturo*, defraudados por el pecho plano que Keira Knightley luce a lo largo de la acción? ¿Salió alguien airado de la sala antes de que terminase la proyección? Que se sepa no se presentó ninguna reclamación. Por muy incondicionales que fueran de la actriz, acudían al cine a entretenerse con las aventuras de la heroína, y un poco de más o menos pecho no menoscababa para nada las cualidades del film, ni el guión, ni la fotografía, ni los efectos especiales, ni la música ni nada. Con la publicidad de Coco

Mademoiselle de Chanel sucede algo similar. La Keira retocada puede resultar más fascinante pero ese plus de atractivo no afecta ni al aroma ni a la fragancia del perfume: no despista ni engaña, ni interviene en la carga persuasiva del mensaje. Se trata en ambos casos de elementos ornamentales que no involucran el contenido propositivo de la imagen. Hugo Grocio, uno de los fundadores del derecho internacional, diferenciaba entre mentira (=expresión falsa injustificada y dolosa) y falsiloquio (=expresión falsa justificada y no dolosa). Esos inofensivos aumentos de pecho constituyen falsiloquios gráficos, se asemejan a las mentiras piadosas por las que nadie va al infierno, convenciones que pertenecen al ámbito del propio sistema de comunicación, como cuando nos preguntamos protocolariamente ¿cómo estás? Y contestamos con un lacónico «bien» aunque estemos sufriendo una fuerte úlcera o haya muerto recientemente un pariente próximo. En realidad no esperamos un informe detallado de la salud o del estado anímico, sino que se trata de una convención de la comunicación oral, un signo de cortesía hacia un interlocutor que, por su parte, tampoco se siente conminado a devolver un relato puntilloso de penalidades.

Sin embargo esto no es siempre así y es entonces cuando pagan justos por pecadores. En diciembre de 2009 la ASA (Advertising Standards Authority), una agencia de control deontológico publicitario en el Reino Unido hizo retirar unos anuncios de La firma de cosméticos Olay protagonizados por Twiggy, la famosa musa de los 60's y de la que Keira Knightley no se cansa de repetir su interés en llevar su vida a la pantalla. La sonriente modelo recomendaba el uso de la crema antienvjecimiento Definity aportando su propia lozanía como argumento. «Olay es mi secreto», sentenciaba. Uno observa el rostro juvenil de Twiggy, con 60 primaveras en su haber, con su cutis liso, hidratado, sin arrugas ni estrías ni patas de gallo ni ojeras, y termina deduciendo que si Definity Logra tales efectos, tiene que tratarse de una crema verdaderamente milagrosa. La cuestión desgraciadamente es que el envidiable aspecto de Twiggy no es fruto de la acción del cosmético sino de la destreza del retocador. El secreto no era Olay, el secreto era Photoshop. En este caso, pues, la intervención en la imagen incentivaba engañosamente la fuerza persuasiva del enunciado publicitario. Démonos cuenta, en cualquier caso, que hablamos de los límites éticos de la publicidad, no de la fotografía digital. La fotografía, analógica o digital, simplemente vive a expensas del espacio discursivo en el que queda incorporada.



No que hay que criminalizar a las balas sino a la velocidad con que impactan (aunque a nadie se le escapa que las balas son objetos justamente diseñados para poder viajar a esa velocidad).

DONDE DIGO DIGO, DIGO DIEGO

El otro de esos grandes espacios discursivos en el que la fotografía alcanza su plenitud social como lenguaje es evidentemente la documentación y el periodismo. Sigamos con Keira. La prensa española, y no sólo la especializada en temas del corazón, también empezó a hacerse eco de la imparable ascensión al estrellato de

Keira Knightley y Scarlett Johansson, dos actrices veintiañeras pero ya reinas indiscutibles del panorama cinematográfico en los albores del nuevo milenio. El 30 de julio del 2006 el *Magazine* dominical del periódico *La Vanguardia* de Barcelona les dedicaba el tema central y la portada. En una página aparecía a sangre un retrato de Keira, absorta y mesándose el cabello; estaba vestida con un escuálido *short* y una casaca desabotonada, que permitía la exhibición del pecho derecho. La reseña de Juan Antonio Francia trazaba el perfil biográfico y profesional de las dos jóvenes, y en la columna de texto sobreimpresa en la imagen se glosaba la metamorfosis de la recatada Padme, dama de la reina Amidala en *La amenaza fantasma* de *La Guerra de las Galaxias*, a la *sexy* mujer que brillaba con todo su esplendor en la fotografía reproducida. Sin embargo, como advirtieron muchos lectores del periódico —sorprendentemente muy familiarizados con la anatomía de la actriz—, en la foto fallaba algo: ¡el pezón había desaparecido!

La cosa, evidentemente, no podía quedar así. Que un rey se quede sin piernas, pasa; pero que nos priven de uno de los excelsos pezones de Keira Keightley, eso ya no se puede tolerar de ninguna de las maneras. Y como era de esperar, el periódico empezó a recibir las quejas de los lectores. En una carta al director, Salvador Maturana insinuaba el retorno de una cierta forma de censura: «En la comparativa de las carreras artísticas de las señoras Keira Knightley y Scarlett Johansson, guapas oficiales del momento, me llamó la atención un detalle de la foto de Keira Knightley que aparece en la página 38. En dicha foto se ha retocado el pecho de la actriz para que no se le vea el pezón, que sí aparece en la foto original publicada en la revista estadounidense *Esquire* en el 2005. Me preocupa que un medio de comunicación que leo habitualmente falsifique la información, porque al manipular la fotografía —Photoshop, imagino—, dejan de darme la información original para darme otra adulterada. Imagine que se retocan fotos de soldados —me da igual la guerra que sea—, y que donde había fusiles aparezcan ramos de nardos y lirios. Sería información falseada, ¿no? Pues lo mismo». El lector finaliza su misiva considerando que «hay que ser un poco mojigato y puritano para, en nuestros días y en nuestra sociedad, tapar un pecho». ¡Sí señor! ¡Bravo por Salvador Maturana! Tantos esfuerzos por engrosar esos senos artificialmente y una vez que salen al natural, sufren de nuevo los avatares del Photoshop. ¿En qué quedamos?

Es de suponer que las alarmas alcanzaron el nivel DEFCON 1 en la redacción del periódico y se encomendó al Sherlock Holmes de turno, o sea, el *Ombudsman* o Defensor del Lector, a investigar lo ocurrido. Pertrechado con gabardina, gorra, pipa y Watson, Carles Esteban se puso diligentemente a la tarea. En este caso, no se trataba de vender cosméticos ni de atraer a los espectadores al cine, sino de explicar el físico y la personalidad de dos figuras públicas: era un artículo decididamente periodístico. Luego de comprobar que efectivamente el pezón era visible en la fotografía original, Josep Caries Rius, subdirector de *La Vanguardia* y responsable del *Magazine*, relataba la película de los hechos^[44]: «Las fotos de Keira Knightley

eran obra de un reconocido fotógrafo del género *people*, Marc Horn, representado por la agencia Art&Commerce. Las fotografías transmitidas a nuestra redacción por esa agencia fueron reproducidas exactamente tal como fueron recibidas. En ningún caso un medio puede modificar el contenido de las imágenes, no sólo por razones éticas, sino porque incumpliría el contrato que se establece tanto con los autores de las imágenes como con las agencias que los representan. Una vez sabido que en una de las fotografías de Keira Knightley se apreciaba una diferencia respecto a la publicada en *Esquire*, el *Magazine* solicitó una explicación a Art&Commerce. Los responsables de la agencia adujeron que fue la propia actriz quien, a través de su representante, solicitó que la imagen no volviera a publicarse en las mismas condiciones. El fotógrafo accedió a difuminar parte de la imagen de manera que la chaqueta negra que viste la actriz pasase a cubrir el pezón. A partir de aquí la imagen fue distribuida al resto del mundo sin advertir de la modificación». Pues, ¡elemental, querido Watson!

La resolución de este tipo de conflictos, que en Internet han quedado bautizados como «escándalos Photoshop», suele pasar por dos fases: 1.^a «¿Quién ha sido?»; y 2.^a «Pelotas fuera». La primera se refiere a quién se carga el mochuelo, quién asume la responsabilidad de modificar la información gráfica. Al parecer, ha sido la propia actriz, con desconocimiento eximitorio por parte del periódico. Pero por si acaso se desdramatiza el tema puesto que no nos viene de un pezón: «Sin embargo, en este caso resulta excesivo hablar de manipulación porque la modificación de la foto no tenía voluntad de engañar ya que la actriz aparecía tal como es. Sin una parte de su anatomía, pero con la autenticidad de todo el cuerpo que seguía a la vista del espectador. De haber conocido la modificación, el *Magazine* no hubiese publicado la foto, pero vale la pena tener en consideración que las fotos de celebridades componen un género específico, no son fotografías documentales o periodísticas que reflejen realidades, acontecimientos o sucesos concretos. Son retratos, muchas veces con aspiraciones artísticas, de personajes. Es la actriz, actor, cantante o deportista quien accede a dejarse fotografiar para transmitir su mejor imagen (son sesiones en las que se cuida extremadamente el maquillaje, las luces, el estilismo, la ropa...). Sería absurdo que estas fotografías no resultaran del agrado de sus protagonistas y, en cualquier caso, debe prevalecer el derecho a la propia imagen del personaje. Como es lógico, las estrellas son muy celosas de su imagen».

Muy bien, ya sabemos que la culpa hay que achacarla a la propia volubilidad de la actriz, el periódico también ha sido víctima de una reprobable decisión y se lava las manos. Ahora entramos en la etapa «pelotas fuera». Se argumenta que con pezón o sin pezón el *Magazine* seguía ofreciéndonos «la autenticidad de todo el cuerpo», que es una forma de decir que en cualquier caso sobran las quejas: la sustancia (de Keira) sigue impregnando la foto publicada y no se ha marchado en un viaje astral. Sin embargo, más allá de las benditas creencias que profesemos, no estamos discutiendo eso, no estamos evaluando en qué medida contribuye un pezón a la «autenticidad» de

un cuerpo. Pelotas fuera. Sigamos. A continuación se nos alecciona sobre el género *people*, como un dominio fuera de la ley y que se rige por reglas de juego específicas: hemos entrado en el ámbito del simulacro y de la apariencia y aquí campa el triunfo del artificio, todo es ilusorio, todo es ensueño mediático. Por tanto a nosotros los espectadores nos corresponde detectar cuándo pisamos ese terreno particular para decodificar correctamente lo que allí encontremos. No podemos visitar Disneylandia tomando su fantasía por realidad. Pero si seguimos esta advertencia, ¿por qué asegura el portavoz del periódico que no hubiese publicado aquella foto de haber sabido que faltaba un pezón? ¿No quedamos en que todas las fotos *people* están «cuidadas» (¿manipuladas?) de una forma o de otra, ya sea, «el maquillaje, las luces, el estilismo, la ropa...» y que esa sublimación irreal no debe importarnos? Más pelotas fuera. A no ser que se esté proponiendo que el retoque digital merece ser anatemizado expresamente. Cuestión espinosa a poco que hagamos la suposición de que en la sesión fotográfica Marc Horn pudo haber realizado dos tomas idénticas salvo en una pequeña diferencia: en una el pezón de Keira quedaba al descubierto; en la otra, un pliegue de la chaqueta lo ocultaba. Aunque los lectores del *Magazine* hubiesen protestado al vedárseles el pezón igualmente, en flagrante discriminación con los lectores de *Esquire*, nadie discutiría que Keira estaba perfectamente legitimada para decidir dónde y cuándo deseaba distribuir una versión o la otra. Es decir, nos preocupa sólo el procedimiento y no el propósito ni su consecuencia. El retoque digital simplemente aparece como un procedimiento tramposo e ilegal; en cambio la mistificación de la doble toma la estimamos perfectamente lícita.

Por último, el subdirector de *La Vanguardia* se hace abogado del derecho a la propia imagen del personaje, que debe prevalecer sobre otras consideraciones. Si Keira quiere salir sin pezón, le asiste el derecho a la propia imagen para salir sin pezón, incluso para arrepentirse de haber salido ya con pezón y luego enmendar el trance. Asistimos de hecho a la colisión entre el derecho a la información y el derecho a la propia imagen, un debate en el que intelectuales, legisladores y profesionales de la comunicación nunca llegarán a ponerse de acuerdo. Pues más pelotas fuera, porque aquí no pretendemos hacer filosofía del derecho, tan sólo enjuicamos si el derecho a la imagen justifica un engaño.

QUIEN SIEMBRA VIENTOS, RECOGE TEMPESTADES

Pero el lector de *La Vanguardia* estaba en lo cierto y una vez abierta la caja de

Pandora, se empieza con un pezón y acabamos con subfusiles. Desgraciadamente los últimos tiempos no nos han escatimado episodios polémicos; refiramos someramente dos de los de mayor repercusión en los medios profesionales. El 31 de marzo del 2003 el periódico *Los Angeles Times* reprodujo en portada una impactante foto de su colaborador Brian Walski, en plantilla desde 1998, en la que un soldado británico apunta con su arma a un grupo de iraquíes en las afueras de Basora, mientras en el centro de la instantánea se incorpora un hombre con un niño en brazos. Una vez impresa y difundida se pudo comprobar que varios de los civiles engrosando el grupo en segundo plano aparecen por duplicado. Walski admitió haber combinado digitalmente dos tomas consecutivas con el fin de obtener simplemente un resultado más dramático. La dirección del periódico lo entendió como un descrédito del periodismo en general y como una amenaza a su reputación en particular, y enarboló la bandera del integrista fotoperiodístico despidiendo de modo fulminante al fotógrafo. La cuestión de fondo, no obstante, debería haber considerado si existía intención de alterar el contenido y si en consecuencia había habido tergiversación de los hechos. Lo cierto es que la imagen no modifica la esencia de lo ocurrido: Walski se había limitado a una intervención tan cosmética como el incremento de los pechos de Keira Knightley. Desde algunos sectores surgieron quejas: ¿por qué ha de impedirse a un fotógrafo actuar exactamente como lo hacen a diario otros profesionales de las noticias: hacer correcciones, pulir el estilo o ajustar la forma del mensaje, mientras no se distorsione la información? Desde luego no les falta razón.

El segundo caso lo protagonizó el fotógrafo libanés Adnan Hajj, que cubría para la agencia Reuters los bombardeos realizados por la aviación israelí sobre Beirut durante el verano del 2006 en una campaña tan desproporcionada como estéril y cuyo objetivo era conseguir que el grupo islamista Hezbolá liberara a dos rehenes. En una panorámica captada por Hajj aparecen edificios de los barrios al sur de la ciudad semieclipsados por las densas columnas de humo producidas por las explosiones. Para magnificar las humaredas y simular que los daños del ataque aéreo habían sido más graves, Hajj «clonó» algunas zonas de humo extendiéndolas sobre el paisaje.



Brian Walski. Las fotos superiores muestran las tomas originales y la inferior, la combinación de las anteriores, tal como fue reproducida el 31 de marzo del 2003 en el periódico Los Angeles Times.

Pero decididamente el manejo de Photoshop no era lo suyo y el retoque resulta tosco y, lo que es peor, obvio. Aun así Reuters difundió la imagen embarcándose en lo que se ha conocido como Reutersgate. Activadas las alarmas se constató que algunas fotos previas de Hajj también habían sido adulteradas. El escándalo corrió como la pólvora y la agencia se vio forzada a tomar medidas ejemplares: un *picture editor* de plantilla fue puesto de patitas en la calle y al fotógrafo se le rescindió el contrato de colaboración. En un comunicado, Tom Szlukovenyi, director de

fotografía de la agencia, declaró: «No hay violación más grave de los estándares de trabajo para los fotógrafos de Reuters que la manipulación deliberada de una imagen. Reuters tiene tolerancia cero con cualquier falsificación de imágenes y constantemente recuerda a sus fotógrafos, tanto a los de plantilla como a los colaboradores, esta estricta e inalterable política^[45]». Aunque sea imposible separar la estricta información de la propaganda, el espinoso conflicto de Oriente Medio no hace más que proporcionar un ejemplo tras otro. Para algunos el caso Hajj ponía de manifiesto las burdas triquiñuelas para dañar la imagen de la campaña militar israelí. Pero el retoque es tan exageradamente deficiente que tampoco es descabellado elucubrar todo lo contrario: que se trató de un montaje para reprobar a las fuentes periodísticas filopalestinas.

Los esfuerzos de los editores por neutralizar las sospechas suponen una batalla perdida. No basta con denunciar unos casos aislados y efectuar declaraciones pomposas. La accesibilidad de esos trucajes tan al alcance de la mano siembra una desconfianza colectiva que no puede sino acrecentarse. Por lo tanto estamos condenados a aprender a convivir con esa desconfianza haciendo una pedagogía que trascienda el ingenuo concepto de «manipulación de la imagen» esgrimido por Szlukovenyi. En la escala que media entre el suceso y el público, el fotoperiodista ocupa justamente el eslabón más débil y por ello asume la principal carga de condenas y castigos. En el mundo de la prensa, cuando planteamos el «¿quién ha sido?», se suele señalar directa y espontáneamente al fotógrafo aun cuando agencias y medios realizan «manipulaciones» tanto o más flagrantes, que se justifican como acatamiento de políticas editoriales, simpatías ideológicas, lógicas mercantilistas o presiones de *lobbies*. En la cima de estas manipulaciones está su poder como *gatekeepers*, o sea, guardianes de la puerta, para decidir qué constituye noticia y a qué parte del planeta hemos de fijar nuestra atención: forjar en definitiva la opinión pública seleccionando unos contenidos y no otros dentro del inmenso caudal de actualidad posible^[46].

Pero incluso los medios tienen patente de corso para realizar impunemente los mismos manejos que Walski y Hajj, so pretexto de discutibles ideales, pero sin que nadie luego exija responsabilidades, ni se escindan contratos ni haya despidos. Un caso elocuente y cercano lo proporcionan las vicisitudes experimentadas por la dantesca instantánea de Pablo Torres Guerrero de los atentados en Madrid del 11 de Marzo del 2004^[47]. El periódico *El País* la reprodujo al día siguiente en portada a ancho de página. Vemos uno de los trenes desventrado por la explosión mientras cadáveres y heridos son atendidos sobre las vías. A la izquierda en primer plano se observa un miembro humano sanguinolento, cercenado del cuerpo y apenas irreconocible. Este detalle introduce la nota de horror que debe dar cuenta de la magnitud de la tragedia. Dado a distribución internacional este espeluznante documento recibió tratamientos distintos según los editores calibraron la capacidad de sus lectores para soportar tanto la repugnancia como el espanto: una actitud

paternalista y bienintencionada (otro falsiloquio) para evitar al público el repulsivo trance que podría indigestarles el desayuno. *The Guardian* optó por eliminar el color selectivamente de aquellos restos ensangrentados que, dada su configuración abstracta, perdían toda posibilidad de ser identificados como despojos humanos. El *International Herald Tribune* (publicado por *The New York Times*) redujo íntegramente la imagen a blanco y negro, obteniendo el mismo resultado pero sin ponerse en la evidencia de aquella intervención puntual. *The Times*, más expeditivo, no quiso renunciar al color y directamente borró el elemento perturbador: aquí paz y allá gloria, se clona un poco de textura del suelo y molestia resuelta. Finalmente una mayoría de diarios entre los que se encontraban *The Washington Post* y *USA Today* se decantaron por la solución de reencuadrar la imagen, excluyendo toda la franja inferior de la composición a partir justamente del fragmento del cadáver desmembrado. Paradójicamente para esconder la mutilación del cuerpo se recurre a la mutilación de la imagen, una abominación de larga y fastidiosa tradición en la historia del fotoperiodismo.

Lo farisaico de la situación es que los editores se rasgan las vestiduras y esgrimen los códigos deontológicos cuando estas prácticas son efectuadas por los fotógrafos, pero no tienen inconveniente en asumirlas y justificarlas cuando obedecen a los intereses institucionales o empresariales de sus propios medios. Un rasero distinto que no hace más que traslucir los abismos jerárquicos del poder y que constata, desengañémonos, que el horizonte de los medios de comunicación no es la verdad sino las ganancias. ¡Elemental, querido Watson!

EL PAÍS

PRECIOS: 1,20€ IVA INCLUIDO
Ano: 12,00€ - Semanas: 4,70€

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

EDICIÓN CATALANA
Tirada: 1.400.000

Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1.400 heridos

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA



Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías sembraron el terror en la capital ● La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá ● El Rey expresa su "repulsa e indignación" ● Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas ante las elecciones del domingo ● Convocadas manifestaciones en todas las ciudades

Diez explosiones simultáneas destruyeron un tren cercanías del Sur de la AP-3, dejando al menos 192 muertos y 1.400 heridos. La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá. El Rey expresa su "repulsa e indignación". Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas ante las elecciones del domingo. Convocadas manifestaciones en todas las ciudades.

Alcalá y se reanuda el servicio de Cercanías. La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá. El Rey expresa su "repulsa e indignación". Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas ante las elecciones del domingo. Convocadas manifestaciones en todas las ciudades.

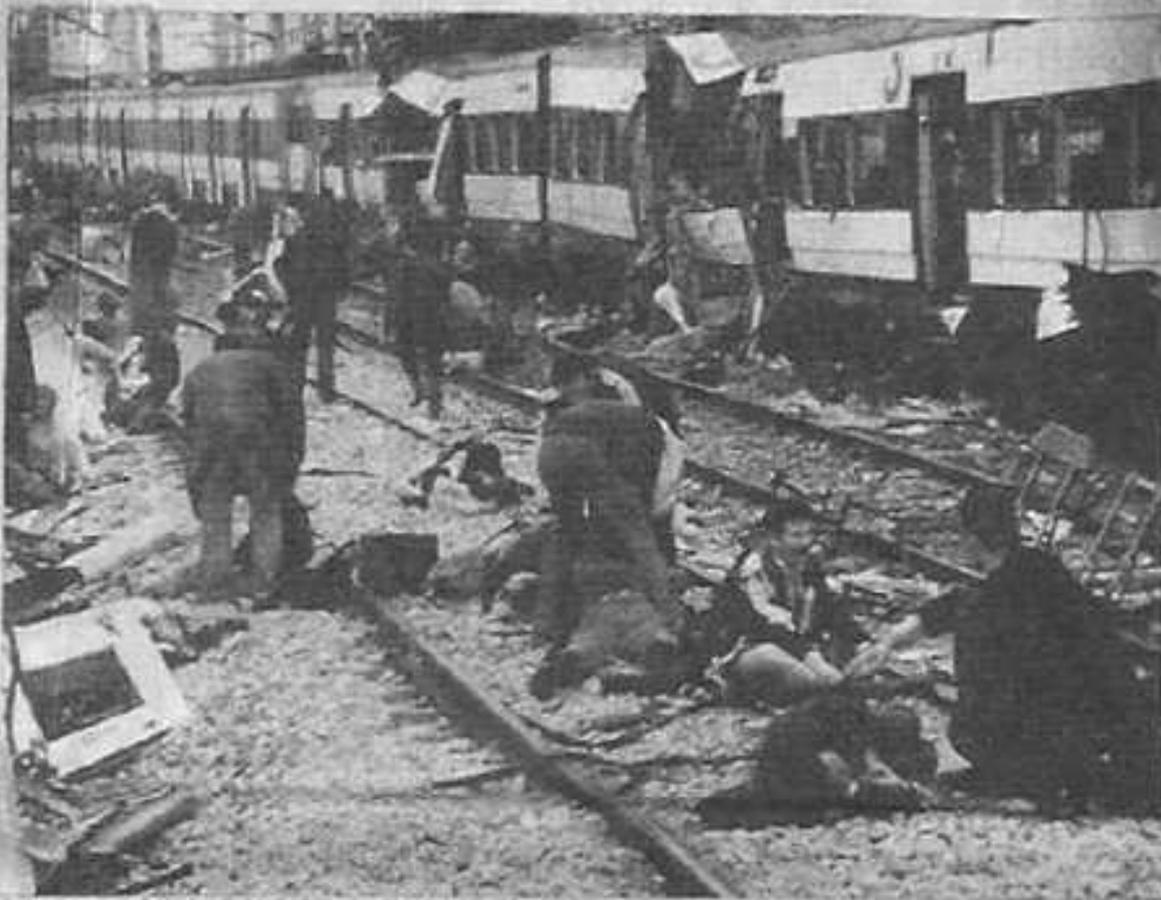
EDITORIAL

11-M

La historia de este atentado muestra un claro ejemplo de la capacidad de los terroristas para planificar y ejecutar un ataque de gran escala. La investigación de la policía y la justicia debe ser exhaustiva para identificar a los responsables y evitar que se repita este tipo de ataques. El gobierno debe tomar medidas para mejorar la seguridad de los trenes de cercanías y de otros medios de transporte público. La unidad de los demócratas es esencial para enfrentar este desafío y garantizar la seguridad de todos los ciudadanos.

Portada de El País, Madrid,
y página de The Times,
Londres, 12 marzo 2004.

Spain reels at butchery on brutal scale



The hopeless search for a missing husband 'I heard crying, screams and calls for help'

A giddy hour of Madrid's bustling night life brought an end to a day of terror when Edward Pons and Rosal Winkler in Madrid

It was a night of joy and celebration in Madrid, Spain, as the city's night life was in full swing. The streets were filled with people, and the atmosphere was festive. But for Edward Pons and Rosal Winkler, the night was anything but joyful. They were in the middle of a search for a missing husband, a search that had become increasingly desperate as the day wore on.

The search began in the early morning hours, when Pons and Winkler were alerted to the disappearance of their husband. They immediately set out to find him, but the search proved to be a fruitless one. The streets were filled with people, but no one seemed to have any information about the missing man.

As the day progressed, the search became more and more frantic. Pons and Winkler searched every corner of the city, but they were unable to find their husband. The search was a hopeless one, and the couple's hearts were broken.

The search for a missing husband is a common occurrence in many cities, but in Madrid, the search is often a desperate one. The city is a bustling metropolis, and it is easy for someone to get lost in the crowd. The search for a missing husband is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.



The woman is surrounded by people who are helping her in the search for her missing husband.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

'I heard crying, screams and calls for help'

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

The search for a missing husband is a search for a loved one who has disappeared without a trace. It is a search that is often a desperate one, and it is a search that is often a search for a loved one who has disappeared without a trace.

LA DISTANCIA JUSTA

«Sin distancias no hay amor»

JAMES BALDWIN, *Nada personal* (con fotografías de Richard Avedon), 1964

En el crepúsculo de la fotografía, la muerte de Diana Spencer —lady Di para los tabloides— nos hizo hablar de los *paparazzi*. Conmocionados por aquel trágico accidente, buena parte de la opinión pública criminalizó espontáneamente la actuación del grupo de *paparazzi* que, según parece, acosaba a la ex princesa. Su delito: estaban demasiado cerca. Un fuerte debate deontológico se abrió en el seno de la comunidad fotográfica y periodística. Pero pocos se dieron cuenta de que no se trataba de discernir si los *paparazzi* conforman un derrotero degenerado de la profesión, sino hasta qué punto constituyen una pieza necesaria en el engranaje del *star-system*. Hay condiciones sociales u oficios (por ejemplo, ser princesa) que conllevan fama y erigen al involucrado en el pedestal de los personajes públicos. Se supone que la mayoría de las veces la experiencia de la fama resulta agradable y lucrativa; en caso contrario, la molestia debe sobrellevarse como el pescador de salmón soporta las picadas de los mosquitos. Existe un protocolo tácito en el mundo de la fama que sólo los ingenuos o los hipócritas denuncian. Los problemas de los que tanto se habló (intromisión en la privacidad, derecho al honor, etc.) eran falsos problemas, cortinas de humo tras las cuales se escondía una cuestión que no era ética, sino estética. Estaban demasiado cerca.

En un mundo en el que los acontecimientos son puestas en escena y en el que los fotoperiodistas se han convertido en funcionarios de esa dinámica de creación de acontecimientos, los *paparazzi* pertenecen todavía a aquella raza de reporteros que salían a la calle a cazar la noticia sin trampa ni cartón. Hoy este periodismo de olfato se extingue ante la presión de otras reglas de juego. En cierta forma, los *paparazzi* actuales representan la delgada línea roja, la última línea de defensa de los planteamientos fotográficos, revolucionarios en su momento, de la *candid photography* instaurada por Erich Salomon. El reportaje fotográfico y la fotografía de prensa alcanzaron la madurez a mediados de los años veinte en Alemania. El doctor Salomon fue uno de sus artífices: desechaba la rutina de los retratos de pose y los grupos estáticos tradicionalmente publicados en la prensa ilustrada y proponía instantáneas informales, tomadas en momentos imprevistos y a veces secretamente,

con la cámara oculta. Captar las situaciones y expresiones naturales y no la rigidez artificiosa de la pose. El primer ministro francés Aristide Briand le llegó a llamar «le roi des indiscrets», harto de encontrárselo en las conferencias políticas, después de haber burlado con ingenio los sucesivos controles de acceso. Sus indiscreciones merecen hoy todos los parabienes mientras que a sus postreros discípulos les llueven censuras y condenas. Si de verdad nos molesta que capten nuestra imagen indiscretamente, de lo que sí deberíamos quejarnos es de esas miles de cámaras de vigilancia que nos captan sin cesar «para nuestra seguridad» o de esos satélites espía con que las grandes potencias escrutan permanentemente cada palmo del planeta y a todo bicho viviente que se mueva en ellos. Cual *paparazzi* del espacio, están lejos pero están cerca.

La evolución de la visión fotográfica, como el amor, ha ido ligada a una cuestión de distancia. Los grandes clásicos del siglo XIX se caracterizan por una aprehensión generosa del espacio. Tanto los participantes en la Mission Héliographique (Edouard Baldus, Gustave Le Gray, Henri LeSecq, etc.) como los más reputados fotógrafos estadounidenses que acompañaron las expediciones geológicas y geográficas (William Henry Jackson, Timothy H. O'Sullivan, Carleton E. Watkins) entablaron un diálogo con un paisaje que los sobrepasaba. El sentido de exclamación, la sensación de grandeza que se experimenta ante el patrimonio monumental o hacia la naturaleza exuberante, se traduce en un efecto de escala. La cámara retrocede para ganar ángulo de visión y llenar así el encuadre con el máximo de maravillas (de ahí el formato panorámico que tanto abunda en las tomas de la fotografía documental decimonónica). El fotógrafo se empequeñece para magnificar la escena que contempla. El alejamiento indica respeto y admiración, como en el protocolo de palacio unos pasos rituales deben separar al súbdito del emperador. Distancia y escala, pues, modulan la fuerza retórica con que el territorio se impone al espectador: el paisaje físico se transforma en paisaje imaginario. Sobre la distancia y la escala, el fotógrafo construye simbólicamente un paisaje mítico, que sirve a los propósitos de una era dominada por la ciencia positivista, la exploración y la industrialización.

No cometamos el error de atribuir esos principios a un pasado caduco, porque siguen manifestándose indicios de su vigencia, y bien cerca de nosotros. Podemos comprobar así cómo la Barcelona postolímpica, que se travestiría en parque temático del diseño y de la arquitectura de firma, ha impuesto a la cámara una nueva manera de traducirse a sí misma en símbolos. Si analizamos la trayectoria de algunos autores que han seguido de cerca ese proceso, como es el caso de Manolo Laguillo, advertiremos que un foco sobre la ciudad entendida como un conglomerado de formas y texturas (los viejos edificios del Ensanche, las paredes desconchadas) es reemplazado por otro sobre espacios abiertos, expansión constructora y desarrollo urbanístico (la apertura de las rondas de circunvalación periférica, las intervenciones en el extrarradio). Laguillo deja de retratar fachadas y de complacerse en la textura de los muros para ensanchar exageradamente el ángulo de visión y enfatizar ese

crecimiento. Así, la expansión de la ciudad se corresponde retóricamente con la aplicación nada fortuita del formato panorámico: la lógica histórica sigue moldeando el estilo, esto es, la elección del punto de vista y la distancia.

El tránsito a la modernidad puede interpretarse precisamente como un acercamiento al objeto. Esta dinámica de aproximación se efectúa sobre una *mise en abîme* del viejo mito y culmina en un nuevo equilibrio de fuerzas en el que van a prevalecer el sujeto y la libertad individual. Emerge la conciencia de que el paisaje en el siglo xx debe aspirar a una realización de identidad, a la objetivización de un paisaje interior que se encuentra en correspondencia con el mundo físico. De hecho se trata de una dinámica que corre paralela a las nuevas escuelas de pensamiento en las diferentes ramas del saber: el darwinismo, la física cuántica, la teoría de la relatividad, el marxismo, la psicología de la *Gestalt*, el psicoanálisis... En unas pocas décadas se resquebraja el viejo modelo de un yo cognitivo frente a un mundo aparte que es escudriñado. La fórmula lineal mundo observado-artista-imagen-espectador es sustituida por otra en la que percepción, espacio y mundo ocurren simultáneamente y sin jerarquía. Objeto y sujeto dejan de tener una entidad tangible e inmutable y pasan a ser puras hipótesis de experiencia. De la misma manera con que la sociedad o la materia se diseccionan hasta llegar a sus fuerzas más íntimas, el espacio unitario se fracciona. Muchas de las propuestas de las vanguardias artísticas (cubismo, futurismo, constructivismo, etc.) enfatizan esa dirección. Abolidas las rígidas jerarquías que nos separaban del objeto, ya nada impide una nueva visión que busque perspectivas inéditas y que se pose sobre la misma superficie de las cosas, aun a costa de deformarlas. Si Bayard o Marville habían pretendido condensar en una sola placa todos los molinos de Montmartre o la apertura de los nuevos bulevares con que Hausmann remodeló París, Atget se contenta ya con el pequeño rincón de una calle o con la simple fachada de un modesto comercio. Probablemente este detenerse en el detalle que permitía traspasar la realidad de las cosas fue lo que cautivó a los surrealistas: detrás de lo familiar, aparecía lo inquietante.

La *Neue Sachlichkeit* [nueva objetividad] no hizo sino radicalizar esa tendencia. El primer plano exagerado —la invención de la macrofotografía— nos hace perder la entidad del objeto, pero en contrapartida nos descubre la morfología pura o la estructura recóndita. Cuando Blossfeldt fotografía unos brotes de helecho, en realidad vemos el báculo de un obispo. Cuando Renger-Patzsch fotografía una turbina, en realidad vemos el armazón interno de una caracola. No resulta extraño, por tanto, escuchar durante este período sentencias concluyentes como la de Robert Capa: «Si tu fotografía no es buena, es que no estabas lo suficientemente cerca». Definitivo: la proximidad garantiza la calidad. Hay que estar cerca.

Es obvio que Capa se refiere a unos escenarios particulares: los conflictos sociales, las confrontaciones bélicas... Además, tengámoslo en cuenta, esa proposición se pronuncia desde una posición epistemológica distinta: a diferencia de los que utilizan la fotografía para conocer el mundo (la nueva objetividad, por

ejemplo), Capa necesita conocer el mundo para poder fotografiarlo bien. Por eso su proposición debe contextualizarse correctamente para advertir la trampa que contiene. El acercamiento nos ofrece el detalle pero conduce a la miopía: elimina el marco, nos impide comprender la situación global. Capa se acerca físicamente —y con ello se implica y conoce— para poder alejarse ópticamente —y con ello explica y hace conocer—. Lo encontraremos en primera línea, junto al soldado que dispara o al que recibe una ráfaga, pero el gran angular de su cámara reporta la escena entera. En cierto modo, los *paparazzi* son lo contrario de Capa porque en realidad están lejos físicamente pero cerca ópticamente: agazapados tras sus potentes teleobjetivos se concentran en el beso furtivo o en el sujetador caído; tanto da el contexto. Lejos cerca y cerca lejos.

El siguiente estadio en la evolución de la mirada fotográfica pasa página con la *New Topographics*, un movimiento que toma su nombre de la exposición celebrada en 1975 en la George Eastman House de Rochester y que ha ejercido una inadvertida pero profunda influencia en la fotografía posterior. La muestra, cuyo subtítulo era *Fotografías de un paisaje alterado por el hombre*, agrupaba autores como Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Bernd y Hilla Becher, y otros. Las obras de todos ellos trazan la elegía por una naturaleza herida de muerte por la civilización y el progreso, eufemismos que encierran otras categorías como sociedad postindustrial, tardocapitalismo, consumo y especulación. A contracorriente de la tradición paisajista romántica, estos fotógrafos se limitan a describir lo que encuentran a su alrededor: urbanizaciones en construcción, terrenos cubiertos de escombros, llanuras salpicadas de postes telefónicos y torres de electricidad, carreteras enmarcadas por vallas publicitarias... Bienvenidos a la vida moderna, ese es nuestro hogar real, es ahí donde de verdad habitamos —parecen decirnos— y no en esos artificiales parques nacionales que fotografiara el cursi-romántico de Ansel Adams. Pero ese «Apocalipsis» y ese «caos» (la dramatización pertenece a los propios autores) deberán ser sublimados en nuevos símbolos para que nos resulten soportables. Tal noción había sido ya manifestada; en 1956 Gyorgy Kepes, por ejemplo, escribió en la introducción de *The New Landscape in Art And Science*^[48] «No sólo con herramientas domesticamos el mundo. Formas a las que damos sentido, imágenes y símbolos nos son esenciales para explorarlo. Destilados de nuestra experiencia y convertidos en posesiones nuestras permanentes, estos símbolos nos proporcionan un nexo entre los humanos, y entre los humanos y la naturaleza. Hacemos un mapa con los patrones de nuestra experiencia, un modelo interior del mundo exterior, y lo usamos para organizar nuestras vidas. Nuestro ‘entorno’ natural se convierte en nuestro ‘paisaje’ humano, un segmento de la naturaleza penetrado por nosotros y convertido ahora en nuestro hogar».

Bajo la influencia del arte conceptual, del *povera*, del minimalismo, y de forma especial de Edward Ruscha por sus libros fotográficos como *Twentysix Gasoline Stations* (1962) o *Some Los Angeles Apartments* (1965), los textos programáticos del

movimiento hablan de imágenes pasivas, asépticas, sin estilo, sin autor, libres de toda pretensión estética o de expresión personal, carentes de emoción y sentimiento, sin afán crítico ni de comentario moral, sin discurso cultural o ideológico. Sólo bajo estos requisitos podría revalidarse el documento auténtico, la descripción pura. Llegar en definitiva al grado cero (en sentido barthiano) de la fotografía. La *New Topographics* elogiaba la aparente visión intrascendente y anodina de la fotografía *amateur*, o la fotografía técnica de mera aplicación topográfica, cuyo modelo estético se estaba popularizando en las espectaculares fotografías de la NASA. Tal hipérbole de la objetividad terminó colapsándose consigo misma (el rechazo del discurso operaba simplemente como otro discurso) y sus defensores abrazaron pronto otros credos; pero la semilla de la agitación había sido ya lanzada y quedaría como referencia inevitable para la siguiente generación.

Interesa fijarnos aquí cómo la neutralidad que preconizaban recababa en buena medida de nuevo en el control retórico de la frontalidad y de la distancia. Es cierto que entre todas las perspectivas posibles, la frontal reduce el gradiente subjetivo y refuerza la idea de reproducción mecánica. La distancia, por su parte, recuperaba la forma de la documentación decimonónica pero no el argumento. No se trataba de incorporar un mensaje exclamativo sino de despoetizar el espacio. La distancia equivale a la separación, a establecer un vacío que impida el contacto, la implicación, el compromiso. En el catálogo de la exposición inaugural, Joe Deal explicaba: «El enfoque elegido se acomoda a mi deseo de lograr una menor intrusión personal y una mayor uniformidad. 1) Situándome a más distancia de mi tema resulta difícil alterar de forma significativa el ángulo de visión o la organización de la imagen si doy un paso o dos en cualquier dirección; 2) el punto de vista y la distancia del objeto permiten que la lente acepte una mayor cantidad de información contextual sin privilegiar a un elemento sobre otro». Dicho en otras palabras, el alejamiento minimiza las opciones de configuración (encuadre, punto de vista, etc.) al desvalorizar el eventual repertorio de decisiones adoptado por el operador; y por otra parte, el alejamiento asegura una imagen más plana en la que el fotógrafo no se siente obligado a destacar nada. En la realización de un documento auténtico, como al hacer una fotocopia, sería absurdo pretender resaltar un fragmento sobre otros.

La cuestión que se suscita ahora es saber las opciones que se le presentan al fotógrafo contemporáneo. O, puesto en otros términos, ¿cuál es la respuesta posmoderna a esta disyuntiva entre posición y distancia como dispositivo de configuración? Consideremos un par de casos: divisamos zonas suburbanas características de Estados Unidos, con su maraña de cables atravesando el cielo, las grandes vallas publicitarias, los reclamos comerciales, las señales de circulación... Son fotografías banales y prosaicas, pero en su intrascendencia hay algo impalpable que no pasa desapercibido al espectador perspicaz, algo anómalo que no terminamos de ubicar. Sólo cuando las fotografías nos aproximan la escena en planos más cortos, el misterio se desvanece: faltan los textos, todas las palabras han sido borradas. De

lejos no llegamos a percibirlo, pero de cerca la sorpresa se desvanece. La semiosfera, el entorno de signos lingüísticos que habitualmente nos rodea, ha desaparecido y quedan sólo grafismos y logotipos desprovistos de enunciados verbales. Asistimos a la intervención del artista canadiense Robin Collyer, quien por medio del retoque digital pule las superficies de esos paisajes urbanos eliminando lo que para Barthes constituía la materia prima de ese «imperio de signos», la escritura. La ciudad, así, Limpia de polución lingüística, retrocede a su estadio pretextual, desculturizado, a lo primigenio de la imagen, a la desnudez previa a la saturación semiocrática. Escultor y fotógrafo, el trabajo de Collyer apostilla críticamente la arquitectura y la planificación urbana, así como los códigos económicos y comerciales que las sustentan. En este proyecto que algunas crónicas calificaron de «apocalíptico», Collyer desactiva la fuerza mediática de las imágenes que invaden entornos residenciales y comerciales, para por fin liberar la ciudad del autoritarismo con que se imponen los mensajes. El ágora es devuelta a la naturaleza con una claridad gradual que el artista regula con la distancia.

Una segunda opción convincente la aporta Jordi Bernadó con su serie *Buenas Noticias. Leer siempre la letra pequeña*, que apareció como libro en 1998. Esta obra se estructura en dos partes: en la primera se nos ofrece una sucesión de panorámicas de zonas urbanas anodinas, de *wasteland* y de *terrain vague*, que parecen mostrarnos el absurdo y la desolación como huella fehaciente de lo humano. En la segunda, minúsculos fragmentos de algunas de aquellas imágenes son ampliados exageradamente y dispuestos en un orden aleatorio para mostrar detalles cuya relevancia desconocemos (como los célebres *macguffins* de Hitchcock: el montaje introducía planos de objetos intrascendentes que creaban una cierta incertidumbre en el espectador porque no tenían ninguna relación con el hilo narrativo que se estaba exponiendo; el espectador, que desconocía esta treta, se esforzaba en hilvanar conjeturas que no hacían sino aumentar el suspense).

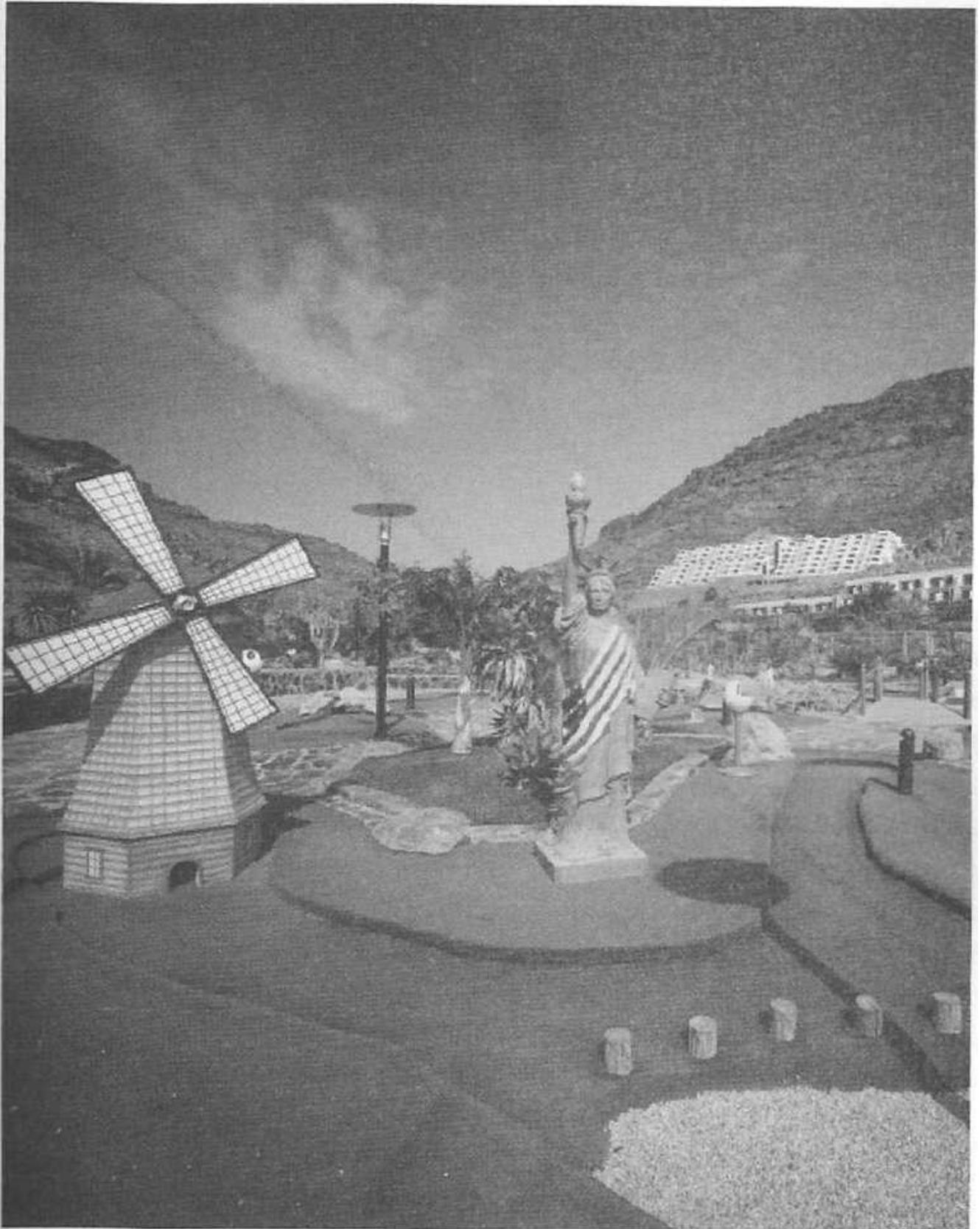
De hecho *Buenas Noticias* ofrece varias claves por las que discurrir. Puede que la más inmediata se plantee sobre la idea del cuaderno de viajes de un Marco Polo finisecular que logra hacer visibles las ciudades invisibles, pero en su empeño sólo consigue rescatar los restos más infortunados, una arqueología futura con los detritus de nuestra decadencia. Eso justificaría el tono socarrón que filtra la excentricidad o el enigma de los parajes seleccionados, que nos inducen a considerar falsa cualquier verdad que no nos haga sonreír. Nos enfrentamos a fotografías divertidas y terribles a la vez y esa es una circunstancia peligrosa: es como si reexaminásemos la *New Topographics* a la luz de la tradición mediterránea, con un gusto por el exceso y la luz a la manera metafísica de Chirico.

Otra posible clave apuntaría al corazón de una de las categorías de la sensibilidad contemporánea: el *vrai-faux*, lo verdadero-falso. ¿Hasta qué punto las imágenes de esta colección muestran realmente lo que parecen mostrar? ¿Hasta qué punto no se trata de simples escenografías hiperrealistas de un inmenso plató cinematográfico?

Bernadó logra que la realidad se parezca a un decorado. Los amantes de las etiquetas podrían llamar «realismo escenográfico» a su modo de hacer y los estudiosos de los signos se deleitarán mostrando la fragilidad manifiesta de la relación entre el objeto y la imagen que lo representa.

Pero desde un estricto punto de vista fotográfico, la intensidad de este trabajo radica en la sutil revisión crítica de esa historia del medio articulada alrededor de la cuestión de la distancia, en un juego (serio) de referencias cruzadas, esto es, en una reactualización de esas tradiciones contrarias con un ánimo de síntesis y de superación. Bernadó nos hace un guiño al adoptar todos esos recursos que reconocemos (el formato panorámico, la frontalidad al objeto, la rigurosa corrección del paralelaje, el gran angular, el tempo de realización pausado). Pero sus intenciones no se limitan a las de los fotógrafos que formularon tal dispositivo, sino que son más ambiciosas: aspiran a mostrar la escena y el detalle a la vez. Aquí el autor se sitúa en un cerca-lejos moderado, ecléctico, respetuoso con el bagaje expresivo que le precede, pero introduce un factor nuevo: la distancia de la imagen al espectador. La fotografía se concibe aquí como un texto denso, cuyo sentido es dado por la globalidad, pero que contiene datos interesantes que conviene leer entre líneas: la traicionera «letra pequeña» a la que alude el título del libro. Bernadó invita a pasear la mirada sobre sus imágenes, a compartir esas experiencias del mundo en las que se camuflan infinidad de anécdotas intrascendentes. En el fondo, viene a decirnos, con una estrategia similar a la de Antonioni en *Blow-up*, que esa experiencia —se condense en fotografías, películas o libros—, no puede sino constituir un laberinto. El recorrido del ojo, las decisiones de pausa y el hallazgo de la salida competen al espectador.

En ese sentido, tal vez la aportación de Bernadó en *Buenas Noticias* no sólo consista en reclamar libertad —la libertad del creador—, sino en hacer que esa libertad revierta en nosotros. Dejando sus imágenes abiertas, nos contagia la emanación de su cometido: somos los espectadores los responsables de nuestra percepción. El valor metafórico de esta actitud podría entonces medirse por las distancias y coordenadas de nuestras propias posiciones.



Jordi Bernadó, Gran Canaria, 2004.



“El cosmonauta Ivan Istochnikov aprende los trucos de la fotografía”, 1997.

PALIMPSESTOS CÓSMICOS

«Entre los que hacen profesión de ser insoportables, el perseguidor de la verdad se encuentra ciertamente entre los más desoladores».

PIERRE MAC ORLAN, «Pozos de la verdad», Poesías documentales, 1954

Una nave *Soyuz TM* fue lanzada el 31 de octubre del cosmodromo de Baikonur hacia la Estación Espacial Internacional (ISS). El programa Soyuz fue concebido a mitad de los sesenta por el ingeniero Korolev, una verdadera lumbrera de la cosmonáutica. Fue Korolev quien imaginó que cápsulas espaciales se acoplaran en órbita y compusieran grandes complejos modulares desde los que expandir los límites de la aventura extraterrestre. Para ello se requerían vehículos manejables y capaces de ejecutar con facilidad las maniobras de ensamblaje. Así nacieron estas naves bautizadas como Soyuz, que en ruso significa «unión». Han pasado más de cuatro decenios y su diseño sigue perfectamente operativo. Aprendí mucho de estos temas cuando preparé el proyecto que documentaba la epopeya de Ivan Istochnikov, piloto del *Soyuz2*, el único cosmonauta reconocido como perdido en el espacio y cuya embarazosa desaparición fue ocultada por el régimen comunista. Esta exposición ha estado itinerando auspiciada por la Fundación Sputnik de Moscú y quiso el destino que el lanzamiento de esta posterior *Soyuz* coincidiese con una de las inauguraciones de la muestra, la que tuvo lugar en el Museo de la Ciencia y del Cosmos de La Laguna, en Tenerife.

A bordo de la nave *Soyuz* que partió hacia la ISS viajaban tres tripulantes: el estadounidense William Shepherd y los rusos Yuri Guidzenko y Serguei Krikaliiov. A este último, incidentalmente, avatares de la vida le han llevado a detentar un cierto protagonismo en el cine de autor y en el arte contemporáneo. En efecto, Krikaliiov fue inquilino de la estación *Mir* en unos tiempos turbulentos. Zarpó al espacio y dejaba la URSS bajo el control de Mihail Gorbachov en 1991, y los laberínticos amaños políticos en tierra le hicieron permanecer en la *Mir* durante 310 días; cuando por fin consiguió regresar, su país había cambiado de nombre, había reducido sus fronteras significativamente y estaba dirigido por un impetuoso presidente llamado Boris Yeltsin. La gesta le permitió apuntarse el récord de permanencia en el espacio y por ese mérito sería luego solicitado en multitud de ocasiones. Por ejemplo, fue agasajado como invitado de honor en el acto de apertura justamente del Museo de la Ciencia y del Cosmos de Tenerife.

Pero la situación vivida por Krikaliiov revestía una simbología especial: la fragilidad del cosmonauta en el espacio ilustra el aislamiento y la indefensión del ser humano frente a la avasallante maquinaria de la historia. Unas circunstancias tan rabiosamente cargadas de futuro —la exploración del espacio— y un mundo que pertenecía a la «fría» cultura tecnocientífica —la vida en la *Mir*— seguía hablándonos con dramatismo e intensidad poética de las vicisitudes humanas de siempre. Y el caso no tardó en inspirar al cineasta de origen rumano Andrei Ujica, que en 1995 concluyó su film *Out of the Present* dedicado a Krikaliiov. Se trata de un documental de creación en el que se solapan las vistas del cosmos captadas por la cámara de Krikaliiov con metraje extraído de los noticiarios de la televisión soviética, junto con aspectos de la cotidianeidad a bordo de la *Mir*. La magnificencia del espacio, su silencio inmenso, contrasta con la turbulencia de las manifestaciones y el fragor de los tanques sobre los adoquines. Dos realidades simultáneas percibidas desde la pasividad forzada de un espectador en órbita y cuya identidad parece disolverse en la impotencia.

En *1 Monde Réel*, una maravillosa exposición presentada entre junio y noviembre de 1999 en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain en Paris, Krikaliiov y *Out of the Present* renovaron su protagonismo. La muestra, con dirección artística de Jean-Michel Alberola e intervenciones de Virilio, Panamarenko, Moebius, Ujica, Krikaliiov y muchos otros, tomaba el año 2000 como un referente para el imaginario colectivo y se interrogaba por las relaciones dialécticas entre la fantasía y la acción, los territorios conocidos y los ignorados, el presente y el sueño, la experiencia de lo real y la ficción... (para los interesados, el catálogo incluía un DVD de *Out of the Present* en inglés, francés, alemán y español). La ciencia ficción y la ciencia real dialogaban por fin inteligente y creativamente.

Pero lo que a mí me parece más fascinante de esta historia es una pequeña anécdota referida por Krikaliiov. A los cosmonautas, debido a las restricciones de peso y volumen en el transcurso de sus misiones, sólo se les autoriza a llevar consigo unos pocos enseres personales no imprescindibles. Krikaliiov decidió llevarse a La *Mir* dos cintas de vídeo para pasar el rato: *2001* de Kubrick y *Solaris* de Tarkovski (a las que *Out of the Present* también rinde homenaje). ¿Cuántas veces las vería? Cuando los suministros a la estación orbital se redujeron y las cintas de vídeo vírgenes empezaron a escasear, utilizó esas películas para grabar encima sus propias filmaciones del espacio. ¡Qué sugerente palimpsesto sideral! Esas grabaciones constituyen un monumento, involuntario pero magnífico, al arte conceptual más contemporáneo y, adecuadamente interpretadas, hubieran sintetizado mejor que ningún otro esfuerzo los conflictos de ese «mundo real» al que aquella exposición intentaba acercarnos.

En cualquier caso, es evidente que el espacio proporciona una fuente inagotable de perspectivas para distanciarnos del mundo y observarlo más objetivamente, si cabe. Pues entre esas perspectivas ahí va otra: cuentan las crónicas que cuando Yuri

Gagarin regresó de su pionera circunvalación a la Tierra declaró a la prensa que en el cielo no había encontrado ni rastro de Dios. Hay que suponer que buscó bien, incluso debajo de los felpudos (galácticos). Aunque lo importante no es tanto si Gagarin vio a Dios, que ya sabemos que no, como de si Dios vio a Gagarin, que es una incógnita teológica sin resolver.

Merodear el cosmos ha sido hasta hace poco cosa de profesionales, pero poco a poco empiezan a irrumpir aficionados, que abren brecha al turismo espacial. Las agencias de viajes ya se frotan las manos con el negocio que vislumbran y más de uno se las promete felices con la posibilidad futura de mandar a la familia a veranear a Marte. Para el registro de récords, al multimillonario estadounidense Dennis Tito le cupo el honor de inaugurar esa clase de turismo. Su estancia en la ISS suscitó chispas entre los forjadores de opinión pública. Los comentarios más frecuentes ironizaban sobre la excentricidad de pagar veinte millones de dólares para colmar un capricho. Otros replicaban que hacer realidad un sueño no tiene precio. Lo cierto es que esta gesta pionera constituyó una muy rentable inversión, digna de un colosal asesor de imagen. Si las apariciones de Dennis Tito en los medios de comunicación se hubieran debido pagar a coste de tarifas publicitarias, la cifra rebasaría con creces la cantidad abonada a la agencia espacial rusa. Por otra parte, más allá de la experiencia de una semana de vacaciones en órbita, los beneficios de esta aventura llegarían más tarde en forma de memorias y exclusivas vendidas a la prensa.

A su vuelta, Tito no habló de Dios, pero en cambio ratificó a la mayoría de astronautas cuando declaran que la contemplación de nuestro propio planeta desde el exterior causa una impresión casi mística, como si se entrara en estado de trance. Una explicación plausible es que desde esa privilegiada atalaya estamos en condiciones de compartir la mirada divina. Me imagino a Dios pertrechado con superpotentes teleobjetivos y además, para obtener detalles de donde esas lentes no alcancen, con una legión de reporteros y enviados especiales que son los ángeles a su disposición.

Sí, desde la distancia extra-atmosférica uno debe de conmoverse tanto ante la nimiedad de los mortales como ante la vulnerabilidad de nuestro hogar colectivo, y tiende a minimizar las razones de las disputas que ponen a unos y a otro en peligroso jaque. En el capítulo precedente me he referido al requerimiento ético de posicionarse en la distancia justa. Se ha convenido que hace falta una cierta perspectiva para apreciar la realidad en su dimensión correcta, sin las distorsiones de una proximidad excesiva. Pero también un exceso de alejamiento difumina esa misma realidad y la vuelve incierta y ambigua. Esta ambivalencia la ha descrito con ingenio el escritor Michel Tournier, uno de los fundadores del Festival Internacional de Fotografía de Arles, en su libro *Des clés et des serrures* [Llaves y cerraduras]^[49]. Como es sabido, en función de la apertura se interrelacionan en el objetivo de una cámara los valores de luminosidad y profundidad de campo: al cerrar el diafragma, reducimos la intensidad de luz que atraviesa el objetivo pero se produce un efecto óptico de ensanchamiento de la zona de enfoque (la separación entre el primer plano

aceptablemente nítido y el último es mayor). Al abrir el diafragma, como es obvio, se obtiene el efecto inverso: hay más luz pero menos zona de foco. Los diafragmas combinados con la adecuada distancia al sujeto permiten el enfoque selectivo, que consiste en enfocar un plano de la escena y desenfocar ostensiblemente los demás. En aras de este símil, para Tournier hay una literatura que enfoca con diafragma a $f : 2,8$ y otra con $f : 16$. La primera ostenta una gran claridad, pero es corta de miras; la otra es ambiciosa y profunda, pero muy espesa y oscura. Reemplazamos literatura por mirada y obtenemos otra elocuente alegoría sobre el punto de vista y la distancia.

Pero abandonando la alegoría para retornar al cauce de la historia, señalemos que la voluntad de poner tierra, o cielo, de por medio se puede apreciar en los mismos orígenes de la práctica fotográfica. Las primeras fotografías aéreas las realizó Nadar sobrevolando París en 1858 con su globo aerostático *Le Géant*. Ha llovido mucho desde entonces. Hoy las vistas desde el aire se han integrado a todo tipo de aplicación documental y científica (militar, paisajística, arquitectónica, turística, etc.) y constituyen un género diferenciado. Un buen ejemplo de ello lo ofrecen los ubicuos volúmenes de *La Tierra vista desde el cielo* del fotógrafo Yann Arthus-Bertrand, magníficos *coffee table books* donde los haya, que alcanzan cifras de ventas astronómicas. Los suplementos dominicales de los periódicos de más tirada y las revistas de a bordo de las compañías aéreas —publicaciones indicativas de un cierto *statu quo* de la fotografía de ilustración— se hinchan a reproducir selecciones de sus imágenes, mientras que las exposiciones se sucedían siembre con afluencia de público multitudinaria y con las administraciones en competencia para capitalizar su éxito popular.

Arthus-Bertrand está reconocido como un experimentado profesional que cuenta en su haber con más de cien mil tomas a vista de pájaro al escudriñar toda la superficie del globo. No hay objeciones a la calidad de su trabajo; por el contrario, no cabe sino felicitarse de que él mismo y su equipo en la agencia especializada Altitude se mantengan tan prolíficos y creativos. Pero su impacto popular y comercial, así como el furor de las instancias de gestión cultural por apadrinarlo, merece reflexiones que afectan al corazón mismo de la fotografía documental y a la crisis que atraviesa en la actualidad.

En momentos de predominancia del género *people* y de los *paparazzi*, el reportaje fotográfico de ensayo cede el paso a la mera ilustración, a la estetización del mundo, a la ocultación de los conflictos subestimados por la distancia. Malo cuando el público exclama: «¡Qué bonitas las favelas con esos colores tan brillantes! ¡Qué preciosos los colores de esos ríos contaminados!». Brecht dijo que el realismo fotográfico rebotaba en la fachada de las cosas: una fotografía de las factorías Krupp nos mostraba talleres y chimeneas, pero no nos contaba nada de las relaciones de explotación que en su interior se producían. Faltó para refutarlo que fotógrafos con tanto talento como agallas demostraran que todo era una cuestión de sentido crítico y de elocuencia: la fotografía constituía un lenguaje que podía ciertamente atravesar las

superficies camufladoras de lo real. Las fotografías desde el aire son bellas y fascinantes. Otras fotografías, en cambio, no lo son, nos perturban profundamente, como las de Javier Bauluz, que muestran playas que también podrían ser paradisíacas, pero en ellas aparecen cadáveres de emigrantes, ahogados, aunque sobre la arena los bañistas sigan tomando el sol, impertérritos. Podemos entonces simplemente apartar la vista o que el Gran Hermano de turno, so pretexto de ilustrarnos, so pretexto de obra social o cultural, nos la aparte para recrearnos en puestas de sol sobre palmerales solitarios. Políticas de la visión, en definitiva, al servicio del pensamiento único, del periodismo único y de la cultura única.

Las instituciones y los medios mayoritarios adoptan un discurso paternalista y nos eximen de la crudeza del mundo. Nos imponen la distancia para que la catástrofe o el sufrimiento no causen mella en nuestra inmadura sensibilidad. Entonces sólo caben resquicios formalistas o fariseamente humanitarios: el espectáculo del dolor que no contribuimos a mitigar.



John Stathatos, "Azzanathkona", de *The Book of the Lost Cities*, 1996.

ARQUEOLOGÍAS DEL FUTURO

«Di de vez en cuando la verdad, así te creerán cuando mientas».

JÉRÔME TOUZALIN, *El pasajero clandestino*, 2001

«Además de enseñar, enseña a dudar de lo que has enseñado».

ORTEGA Y GASSET.

La biblioteca Beinecke de Libros Raros de la Universidad de Yale conserva en sus fondos el manuscrito Voynich (rotulado con el número de catálogo MS 408). El libro fue donado en 1969 por un anticuario de Nueva York llamado H.P. Kraus tras fracasar en sus reiterados intentos de venderlo por una suma elevada. Kraus lo había adquirido a su vez unos años antes a Ethel Boole, viuda de Wylfrid Voynich, el librero que para la posteridad transfirió su nombre al célebre manuscrito. Voynich había nacido en Kaunas, Lituania, el 31 de octubre de 1865 con el nombre de Wilfryd Michal Habdank-Wojnicz.

Wilfryd Wojnicz estudió en las universidades de Varsovia y San Petersburgo, y se doctoró en Química y Farmacia por la Universidad de Moscú. Acosado por problemas políticos, fue encarcelado y en 1885 deportado a Siberia. Wojnicz padeció la privación de libertad y los trabajos forzados durante cinco penosos años, hasta que consiguió fugarse de su presidio en 1890. Entonces, huyó a Alemania y se escondió en Hamburgo aunque era consciente de que el largo brazo de la policía política zarista podía alcanzarlo también allí. En un arrebato de sensatez decidió vender su abrigo y sus anteojos para, con la mísera suma que consiguió, comprar su salvación: un pasaje de tercera clase a Londres en un barco de carga que transportaba las bodegas repletas de grano polaco.

En Londres, Wojnicz se casó con una correligionaria irlandesa, Ethel, quinta hija del matemático y filósofo George Boole (creador del álgebra booleana). Ambos compartían ideales revolucionarios y dedicaban la mayor parte de su tiempo a escribir encendidos panfletos que enviaban a Rusia, así como a traducir al inglés las obras de Marx y Engels. Wojnicz (que a esta altura había anglicizado su nombre y ya firmaba como «Voynich») comenzó a interesarse por los libros, manuscritos y catálogos antiguos. En este campo prosperó con brillantez y pronto estableció un importante comercio de libros raros en Soho Square n.º 1, adonde acudían coleccionistas ansiosos de conseguir ejemplares valiosos.

En 1912, Voynich hizo un viaje de prospección a Italia con el ánimo de encontrar volúmenes antiguos para su negocio. En el curso de ese viaje recaló en la biblioteca del colegio jesuíta de Villa Mondragone en Frascati, cerca de Roma. Revisando un arcón que contenía los libros que los curas estaban dispuestos a vender, le llamó la atención un volumen escrito en unos extraños caracteres que Voynich no fue capaz de identificar. Pasando las hojas del manuscrito, observó que la mayoría de páginas estaban ilustradas con dibujos de diversas plantas, estrellas, mapas y figuras

humanas, ninfas o mujeres desnudas. Entusiasmado con su hallazgo, Voynich compró el libro que pasaría a engrosar los fondos de su establecimiento londinense. Intrigado por los extraños símbolos que componían aquella misteriosa escritura, Voynich fotografió cada una de las 246 páginas por el anverso y el reverso y envió copias a los más reputados lingüistas de su tiempo: ninguno de ellos fue capaz de identificar la lengua, como tampoco el juego de caracteres con el que el libro está escrito. Era sólo el comienzo de una de las historias más increíbles y uno de los acertijos más sorprendentes de la historia de la ciencia.

El volumen tiene un tamaño reducido: mide apenas 15 por 22 cm. Sus páginas son de vitela, una especie de pergamino hecho de cuero de cordero muy trabajado y fino, y todo el libro ha sido escrito por la misma mano con una caligrafía denominada «cursiva humanista», un estilo de escritura que estuvo en boga en Europa durante un par de décadas del siglo xv. El texto contiene más de 40 000 palabras y la mayoría de las páginas incluyen ilustraciones. No consta título, fecha ni indicación del autor. No está tampoco dividido en secciones ni capítulos, pero, de acuerdo con la naturaleza de las ilustraciones, los expertos lo han dividido tentativamente en cinco partes, denominadas Herborística, Astronómica, Geográfica, Biológica y Farmacéutica.

El origen del libro se remonta al reinado de Rodolfo II, monarca de Hungría, Bohemia y Alemania, que a la muerte de su padre en 1576 fue coronado además emperador y ocupó el serenísimo trono del Sacro Imperio Romano Germánico. El legado político de Rodolfo II es juzgado negativamente por los historiadores, pero en cambio se le reconoce un generoso mecenazgo a la ciencia; astrónomos como Tycho Brahe y Johannes Kepler se encontraban entre sus protegidos, pero también religiosos como Giordano Bruno (luego quemado por hereje), magos negros como John Dee, y mistificadores, aventureros y falsarios como Edward Kelley. De hecho, a lo largo de su vida, Rodolfo II se obsesionó más de lo normal por la astrología, la magia, la alquimia, la brujería y los objetos y libros extraños, que atesoraba en una enorme habitación, la *Wunderkammer*, de su palacio en Praga. En el inventario de ese gabinete de curiosidades imperial es donde aparecen por primera vez referencias al manuscrito Voynich. Con un largo historial de demencia congénita familiar y antecedentes de depresión —como muchos miembros de la Casa de los Austria—, la salud del soberano fue decayendo sensiblemente hasta morir, casi loco y totalmente recluido, en su palacio de Praga en enero de 1612. En ese momento, el libro cambia varias veces de manos y se conservan cartas y documentos referentes a repetidas tentativas de descifrar su contenido; sin embargo, un siglo después al manuscrito se le pierde el rastro hasta que reaparece en el monasterio jesuita de Vila Mondragone.

Lo más desconcertante de este libro es que nadie hasta ahora haya podido entenderlo, más allá de las conjeturas inducidas por la interpretación de dibujos y mapas. De hecho, se han barajado tres hipótesis: que se trate de un idioma desconocido (que podemos convenir en llamarlo «voynichés»); que sea un texto en clave; o por último, que consista en un fraude o en una broma de gran calado (aunque

en este caso habría requerido una dedicación de tiempo y de ingenio de tanta magnitud que difícilmente concuerda con los parámetros del siglo XVI). Para quienes han sustentado alguna de las dos primeras opciones, el primer intento serio de decodificación fue acometido en 1921, de la mano del profesor Newbold de la Universidad de Pennsylvania. Newbold observó que cada carácter contenía unos trazos misteriosos, tan minúsculos que sólo podían ser vistos con lupas muy potentes o al microscopio. Creyó identificar esos trazos como propios del alfabeto griego, y concluyó que existía un subtexto griego oculto por los caracteres desconocidos. Newbold realizó tres pomposas afirmaciones: que el texto griego microscópico era el verdadero contenido del manuscrito Voynich, que éste databa del siglo XIII, y que su autor era Roger Bacon. Pero lo que el académico tomó por «trazos griegos» no eran más que, en realidad, grietas microscópicas en la capa de tinta de los caracteres, provocadas por el mero paso de los siglos.

Los fracasos se sucedieron. En 1940 Joseph M. Feely y Leonell C. Strong, ambos criptógrafos aficionados, intentaron aplicar una técnica llamada «cifrado de sustitución», que se reduce a asignar a cada carácter del texto una letra del alfabeto latino. Equivale a la simple técnica utilizada en *El escarabajo de oro*, de Poe. Según ellos lograron traducir a plena satisfacción todo el manuscrito, salvo que el resultado se antojaba un galimatías sin ningún sentido (al estilo de, por ejemplo: «El árbol bebe no tiene sin embargo marcan una dos casa sin altura babeante»). Al término de la II Guerra Mundial, el equipo de criptógrafos que rompió el código de la Armada Imperial Japonesa se entretuvo bastante tiempo practicando el descifrado de textos antiguos encriptados: tuvieron éxito con todos menos con el Voynich.

En 1978 el filólogo aficionado John Stokjo aseguró que el texto estaba escrito en una variante del ucraniano al que se habían eliminado las vocales. Su traducción, desafortunadamente, no guardaba relación con las ilustraciones ni tenía que ver con situaciones de Ucrania o de su historia. Pero además gran parte de los pasajes parecían fragmentos surrealistas, como: «La insoportable levedad del ser dispara una flecha al corazón con chocolate los churros agrios» (la traducción es mía). Un médico llamado Leo Levitov sostenía en 1987 que el documento habría sido obra de los cátaros, la secta herética que floreció en la Occitania medieval; en consecuencia estaría escrito en una mezcla de palabras procedentes de varios idiomas, en una especie de glosolalia destinada a preservar ciertos mensajes secretos. Pero tampoco fue capaz de desvelar la incógnita de esos secretos.

A principios de los años noventa, un equipo multidisciplinar de lingüistas, criptógrafos y especialistas en computación del MIT de Cambridge, MA, lo intentaron a su vez. Primero investigaron técnicas de encriptación que hubieran sido de uso común durante el más ancho rango posible de fechas de origen del manuscrito Voynich: de 1470 a 1608. Una posibilidad muy consistente era la Grilla de Cardano, desarrollada por el matemático italiano Girolamo Cardano en 1550. Consiste en una tarjeta con ranuras recortadas; cuando se coloca la «grilla» sobre un texto de

apariencia incongruente (pero escrito con una tarjeta igual), las ranuras permiten leer un texto oculto en el mensaje. Se aplicó informáticamente este método de plantilla sobre algunas páginas, modulando diferentes disposiciones de las ventanas pero todo fue en vano. Se aplicó seguidamente la Regla Kosta (ideada por el filósofo y ajedrecista del siglo XVII Anatoli Kosta), que permite destacar letras o sílabas cambiando de forma aleatoria su orden secuencial, como si en una partida de ajedrez, en cada movimiento, las reglas del juego cambiasen. Tampoco funcionó. Se aplicaron las Redes de Gauss-Leboyer, las Escalas Fractales de Mandelbrot y muchas otras refinadas técnicas de nuevo cuño científico. Pero el texto continuó impenetrable.

El único resquicio abierto, la única luz obtenida dentro de tantas sombras, la obtuvo un *hacker* llamado John Stathatos. Stathatos intuyó que, para dificultar la labor del descifrador, cada sección del libro seguiría un código distinto; para ello decidió empezar concentrándose en la de menor extensión: la de geografía. Su metodología de análisis consistió en empezar a trabajar con las imágenes, considerando que tampoco eran diáfanos sino que encerraban a su vez una interpretación oculta. Supuso seguidamente, a juzgar por ilustraciones que parecían planos y diagramas cartográficos, que el texto que las acompañaba debía señalar alguna ruta o indicar el emplazamiento de algún lugar. El proceso le ocupó durante meses, en los que sometió aquellos dibujos a todo tipo de exámenes y pruebas. En un momento inesperado, como siempre suele suceder, surgió el «¡Eureka!». Primero pasó una imagen por un filtro azul, con lo que toda la información azulada desaparecía y por contra se resaltaban las líneas rojas; con esta operación el diagrama se clarificaba aunque seguía careciendo de toda lógica. Pero luego aplicó un filtro de distorsión anamórfico (Stathatos utilizó directamente un filtro del Photoshop, pero en el siglo XV o XVI se valdrían de espejos deformantes) y para su sorpresa empezó a conseguir contornos vagamente reconocibles: el territorio toscamente cartografiado de Asia Menor y sus aledaños. Indagó en las secciones de cartografía antigua de diferentes universidades hasta dar con los mapas de Johannes Blaeu, que aunque datados en el siglo XVII se asemejaban sobremanera a los resultados que él mismo obtenía tras aquellas intervenciones.

El primer mapa del manuscrito descifrado por Stathatos cubría un área del sur de Asia (en Blaeu: *Persia sive Sophorum regnum*), claramente reconocible todavía en la actualidad como el moderno Irán, y mostraba un imperio repartido por todo el interior en las rutas comerciales hacia Oriente. La Persia coetánea de ese plano proveía a Europa de delicadas alfombras, tapices, diamantes, turquesas y perlas, estas últimas procedentes de las islas del Golfo de Bahrain (por eso los portugueses y más tarde los ingleses establecieron factorías al sur de Ormuz, que abrieron sus ciudades —durante el reinado del *sha* Abbas I— a comerciantes extranjeros y mercaderes, principalmente a ingleses y holandeses, los cuales obtendrían el monopolio en el comercio de la seda en 1645). Los siguientes mapas fueron descifrados con idéntico procedimiento aunque a veces debía utilizarse un filtro rojo y cambiar las potencias

angulares del anamorfismo. Emergieron así representaciones gráficas de áreas reducidas como las zonas que bordean el mar Caspio (*Mare de Sala de Bachu olim Hyrcanum sive Caspium*) o de grandes extensiones, como todo el imperio de los tártaros (*Tartaria sive Magni Chami Imperium*). Lo más sobresaliente era que los diagramas del manuscrito señalaban puntos que debían corresponder a ciudades y a montañas; algunos de estos topónimos deberían ser fáciles de identificar por su ubicación, y entonces su nombre en latín (lo más probable) o en alguna otra lengua permitiría comparar su equivalencia en el código voynichés. Stathatos identificó algunos de los núcleos urbanos que jalonaron las expediciones de Alejandro Magno y los viajes de Marco Polo: Azzanathkona, Daedala, Gauzaka, Tigranocerta, Arkiotis... Lugares todos ellos de resonancias míticas y de ancestrales esplendores.

Cuando se tomaba como base de esos topónimos el latín, las equivalencias permitían traducir algunas frases que parecían referirse a la Tabla Esmeralda, el famoso texto alquímico que había sido traducido del árabe al latín por Anasthasius Kircher en el siglo XVII. Si en cambio se utiliza como base el alemán, algunas traducciones posibles conducen a extraños acertijos del estilo: «Donde el Resplandor levantó su morada, allí reposa el arcano». Sea como fuere, Stathatos se detuvo ahí, no consiguió avanzar más a pesar de haber organizado incluso costosos y esforzados viajes a las ruinas de esas ciudades para buscar en su memoria algunas pistas nuevas que ayudaran a esclarecer esos jeroglíficos. Las magníficas fotografías tomadas en el curso de esas expediciones dan testimonio de su paso por esos parajes. Pero resultaron sudores en balde: el voychinés siguió resistiéndose con firmeza a la inteligencia y a la tecnología más sofisticada de los humanos, como un desafío a nuestros propios límites. Quien recoja el testigo y asuma el reto ya sabe adonde debe acudir: MS 408, Biblioteca Beinecke de Libros Raros de la Universidad de Yale, New Haven, CT.

A MODO DE EPÍLOGO

El relato que antecede contiene pasajes de ficción, pero es sustancialmente verídico. John Stathatos no es un *hacker* sino un artista, aunque muy a menudo las dos categorías pueden confundirse. Stathatos es el autor de *The Book of the Lost Cities* [El libro de las ciudades perdidas], que no constituye un capítulo del manuscrito Voynich (aunque eso sea puramente accidental y prescindible), sino una aventura epistemológica densa en matices y en lecturas. Stathatos reseña con

fotografías y escritos un laberinto borgesiano de ciudades desenterradas. Algunas existieron fehacientemente en tiempos remotos; otras son citadas en las leyendas, en la mitología o en textos arcaicos de dudosa cientificidad; otras sólo son producto de la mente fantasiosa del artista. Pero el libro las equipara a todas en tratamiento y corresponde al espectador discernir el estatus de cada una de ellas.

Otros artistas contemporáneos han planteado la recuperación de civilizaciones perdidas; recordemos las falsas maquetas arqueológicas del escultor Charles Simmonds o los falsos mandatos de Richard Purdy; en el ámbito de la estricta creación visual, sobresaldrían las arquitecturas virtuales de James Casebere y Thierry Urbain. De este último en concreto, la serie «Babylon» puede interpretarse en una clave en la que, como en *Stathatos*, el sarcasmo suple a la melancolía. Palacios, bibliotecas y templos de una urbe considerada en la antigüedad como una de las siete maravillas del mundo aparecen ante nuestros ojos siguiendo los patrones de la documentación arquitectónica y arqueológica, con impecables juegos de luces, líneas y texturas, como siguiendo al dictado la normativa que estableciera Violet Le Duc para la fotografía de monumentos en el siglo XIX. Estelas, tablillas y cosmografías completan un álbum que alude al esplendor pretérito de Babilonia, a su culto a las ciencias y a las humanidades, al refinamiento de Hammurabi y Nabucodonosor. Pero detrás de la aséptica presencia de estas imágenes se dispara nuestra alarma interior: nadie pudo haber fotografiado tales lugares, ninguna cámara presencié la suntuosa elegancia de los jardines colgantes. Descubrimos entonces lo ilusorio de nuestra primera impresión y comprendemos que Urbain utilizó, a escala reducida, la misma técnica de decorados y maquetas con que Hollywood ha ambientado sus *peplum* repletos de efectos especiales. El punto de vista de la cámara elude la realidad de un kit de montaje con el que el fotógrafo, encima de la mesa de estudio, ha elaborado ese bricolaje histórico para retrocedernos a la cultura mesopotámica. El resultado es una arqueología tan deseable como imposible, la ficción poética que encierra el anhelo utópico de retener un tiempo muerto.

Sin embargo, «Babylon» se sitúa en el marco de una simulación fácilmente detectable que sirve básicamente de coartada a un trabajo plástico. *The Book of the Lost Cities*, en cambio, se decanta por un planteamiento mucho más minimalista y conceptual, renunciando a la exuberancia plástica para concentrarse en la pura reflexión. En lo fotográfico, el proyecto de *Stathatos* evoca a los pioneros del documentalismo de viajes como Maxime Du Camp o Francis Frith. Los textos, paralelamente, impregnados de copiosos datos, manifiestan su deuda con Borges y con la sabiduría antigua. Se trata de invenciones literarias repletas de citas y referencias bibliográficas que, como el relato del manuscrito Voynich, ponen a prueba cualquier enciclopedia: Charax, Ptolomeo, los Pseudo-Aristeas, una traducción china del *Milandapanba*, los *Tabakat-i-Nasiri*, etc. En algún caso los datos son rigurosamente ciertos, pero lo más frecuente es que la erudición se alterne con el delirio. Pero, sobre todo, en lo literario *Stathatos* remite ostensiblemente a Italo

Calvino y a su poético libro sobre las «ciudades invisibles». En este texto, de cita obligada, Marco Polo ofrece a Kublai Jan, emperador de los tártaros, un recuento de ciudades maravillosas que habría conocido a lo largo de sus recorridos a través de Persia, Tartaria y China, y establece una clasificación según la cual las ciudades se dividen en dos clases: «Las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en las que los deseos, o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella». Se trata obviamente de ciudades borradas por los deseos las que engrasan el catálogo de Stathatos y la cuestión sería de qué modo podemos restablecer el equilibrio con los sueños y recuperarlas. Probablemente ya no podremos; tal vez tan sólo alcancemos a salvar algunos de sus indicios, una parte de sus ruinas, que vuelven a hacerse visibles frente al ojo escrutador del fotógrafo.

Para no escatimar al lector el placer de descubrir por sí mismo la riqueza de los matices que *The Book of the Lost Cities* entraña, querría sólo dirigir la atención sucintamente a tres niveles de consideración: el concepto de paisaje, la ontología de la fotografía y cierto imaginario de la cultura contemporánea. En primer lugar, Stathatos parece ironizar simultáneamente sobre el género romántico de «paisaje con ruinas» y sobre la noción de «lieu de memoire» de Pierre Nora. En efecto, la nostalgia rebota en la vacuidad de los parajes desérticos que la cámara nos ofrece, al igual que el magma de vivencias colectivas que esos lugares pretende acumular (fundación, celebraciones, guerras, gloria, ocaso...) deviene pura quimera. No hay historia ni memoria escondida tras esas piedras. El paisaje se despoja de la dimensión temporal para hacer relucir su esqueleto de formas esenciales, porque el paisaje no pertenece al universo de las cosas vivas, sino al universo de las formas vivas. Construir el paisaje implica expresar el lugar y el lugar es el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al cuestionar bajo qué dispositivos ideológicos, culturales y estéticos el entorno se articula justamente como paisaje.

Por su parte las imágenes rebosan ambigüedad y contradicen el principio de «identificación del lugar» que supuestamente atribuimos a la fotografía documental: vemos paisajes anodinos, mares de roca y arena que tanto podrían pertenecer al Medio Oriente como al planeta Arrakis... Muchos aparecen salpicados con alguna ruina prosaica, pero resulta imposible discernir si se trata de ruinas auténticas o de ruinas artificiales; el ángulo de visión es excesivamente amplio y los restos arquitectónicos se esconden minúsculos en el dilatado diálogo de montes y llanuras. El texto, por contra, rebosa la minuciosidad erudita de la que carece la imagen. La precisión de la palabra contrasta con la información confusa y equívoca de la imagen. Desprovistas del anclaje literario, estas fotografías pueden significar cualquier cosa, pueden significarlo todo y nada. Stathatos nos muestra cómo en su naturaleza íntima la fotografía nos fuerza a la interpretación. Como en los noticiarios televisivos y en la prensa, la alianza de imagen y palabra ha sufrido una dislocación que incide en las políticas generadoras de sentido y en su control. La evidencia ya no subyace en la

genealogía de la imagen; su significado es la mera proyección que hará el espectador. Bajo esta nueva deriva se diluye nuestra percepción de la geografía y de la historia, del lugar y del tiempo. Puede que a Stathatos le guíe el verdadero afán del arqueólogo, pero como en Borges se trata de una excavación que no se hace sobre el terreno físico de rocas y polvo sino en las estanterías de la biblioteca, al profundizar en las raíces de nuestro conocimiento y de nuestra cultura.

Una cultura que hoy se recrea en la desmemoria histórica y en la ficción. *Bestsellers* mundiales como el *Código Da Vinci* de Dan Brown o *Alexander* de Gisbert Haefs ilustran esa atracción hacia el pasado como reconstrucción orientada al consumo y al entretenimiento. Los paisajes de que nos hablan describen las mismas regiones assoladas hoy por guerras «preventivas», por campañas virtuales que eluden el testimonio independiente de la opinión pública y se presentan como espectáculo, como meros efectos de videojuego. Nos ofrecen construcciones icónicas para las guerras icónicas, escenarios inexistentes para las guerras inexistentes. Unas guerras que no existen para los *media*, sólo existen para las víctimas. Las panorámicas de Stathatos reflejan esos mismos lugares y en su desnuda sobriedad nos alientan a rechazar decididamente todo atisbo de espectáculo.

Tal vez Marco Polo, en la magnífica encarnación de Calvino, fuera en realidad un fotógrafo disfrazado de mercader: su capacidad de observación era fotográfica, su memoria era fotográfica, su facultad descriptiva era fotográfica... Siete siglos después, John Stathatos parece haber tomado su relevo al rehacer un periplo que ya no recorre la ruta de la seda para hacerse con las maravillas de Oriente, sino que, como escribe Yves Abrioux, sortea «el campo de minas en que se ha convertido la comunicación planetaria» para seguir movilizand o nuestra inquietud y nuestra inteligencia.



Joachim Schmid, "Estética (postales de pinups)", 1998.

RUIDOS DE ARCHIVO^[50]

Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria; sacralizar a la memoria es otro modo de hacer estéril el pensamiento.

TZVETAN TODOROV, *Los abusos de la memoria*, 1992

Cuando el diputado y científico rosellonés François Arago hizo la presentación pública del daguerrotipo con un encendido discurso pronunciado ante los miembros de la Academia de Ciencias y los de la Academia de Bellas Artes de París, reunidos en sesión conjunta el 19 de agosto de 1839, destacó desde el primer momento que el nuevo invento venía a incidir sobre dos dominios de la experiencia humana: la percepción y la memoria. Por un lado, la fotografía permitiría aprehender aquello que escapa al ojo, rebasando los límites propios de nuestra receptibilidad de lo visible. Por el otro, permitiría preservar aquello que escapa a la memoria, al retener aquella información visual que mereciera ser guardada. La bifurcación de estas dos categorías inauguraba una dialéctica entre documentación y experimentación, pero también entre memoria y desmemoria.

MEMORIA Y DESMEMORIA

Ambas facultades del espíritu han acabado convirtiéndose en pilares vertebradores del relato histórico. Como ya hemos visto, la historia de la fotografía la han escrito consecutivamente coleccionistas, conservadores, críticos y naturalmente historiadores. Pero ha llegado un momento en que también participamos los fotógrafos, los creadores, los artistas, haciendo, como Machado prescribía, camino al andar. Y no debe ser mera presunción cuando también los teóricos lo constatan: recordemos la cita de Anne Tronche («lo que se evidencia en el contexto de nuestra modernidad más reciente es que la imagen afirma ser imagen de otra imagen»)^[51] y su corolario de priorización del archivo como espacio de experiencia.

¿Qué papel juegan hoy entre nosotros el archivo y la memoria cuando el pensamiento débil circundante preconiza la amnesia? Si nos centramos en la escena española, según estudios sociológicos recientes la mayoría de los jóvenes menores de veinticinco años no saben quién fue el general Franco ni que su país vivió sin libertades durante más de cuarenta años. Los optimistas sacan a relucir esta desmemoria como una superación democrática: pasar página en el libro de la historia.

Sin embargo, voces más críticas lo traducen más bien como una deficiencia del sistema educativo: la dificultad de asumir un pasado todavía lacerante. Los logros políticos, económicos y sociales de la llamada Transición («el atajo histórico de una dictadura militar a un régimen parlamentario») no han logrado cicatrizar por completo las heridas de la memoria. Sigue habiendo un problema con cualquier intento de remover el pasado. Algunas ciudades continúan en estos momentos manteniendo monumentos fascistas y calles dedicadas a quienes en 1936 se levantaron en armas contra el orden constitucional ante una indiferencia pusilánime. El intento de exhumar e identificar los restos de los cadáveres que yacen en las fosas comunes de la Guerra Civil es frenado por gobiernos tanto conservadores como progresistas. Un ejemplo fehaciente de la incomodidad con que el poder gestiona la memoria nos los proporcionaron los llamados «Papeles de Salamanca».

Como es sabido, al término de la guerra en 1939, el ejército franquista incautó ingentes cantidades de documentos que pertenecían a particulares y a instituciones republicanas. El expolio, justificado por «derecho de conquista», tenía una finalidad represiva inmediata (reunir información que comprometiera a individuos y colectivos), pero el apresuramiento y la rudeza con que se acometió la empresa no propició hilar muy fino, de modo que la rapiña condujo a la acumulación de materiales de todas clases. Estos materiales fueron concentrados en Salamanca, una ciudad con piedras cargadas de historia y de leyendas medievales que tiene el honor de albergar la universidad más antigua de España. El propósito consistía en crear allí un archivo centralizado sobre la Guerra Civil. El advenimiento de la democracia y la aireada voluntad de reconciliación nacional hicieron suponer que los documentos serían restituidos a sus legítimos propietarios que los reclamasen. Vana pretensión. Aunque el Gobierno socialista aprobó la devolución, los políticos locales —de todos los signos— lo aprovecharon para soliviantar apasionados movimientos populares de rechazo. El eco mediático hizo que la turbulencia degenerara en esperpento. En 1995 en un acto multitudinario en la Plaza Mayor de la capital helmántica, desde el balcón del Ayuntamiento de la ciudad, un senil Gonzalo Torrente Ballester se desmelenó arengando a los manifestantes, a quienes exhortó «a defender aquello que habían conseguido con la fuerza de las armas». Pudiendo elegir los *gozos*, en aquella ocasión el «señor de las palabras» se decantó vergonzosamente por las *sombras*. Para rematar un argumento tan cargado de razón, el alcalde quiso dar ejemplo como máxima autoridad municipal conminando a «pasar por encima de su cadáver» a quienes quisieran llevarse un solo documento del archivo (los entrecomillados fueron titulares de prensa).

Para algunos analistas políticos esas reacciones enmascaraban otros problemas. Salamanca y su región se hallaban sumidos en una crisis profunda de difícil solución. La despoblación de la zona llegaba a cotas alarmantes y el paro superaba el 10%. La industria local se veía aquejada de una falta de modernización tecnológica debido a la dejadez de las administraciones regional y estatal. Las exiguas inversiones en

investigación y desarrollo resultaban agravadas por infraestructuras tremendamente deficientes (Salamanca ha sido por ejemplo la última provincia de España en contar con autovías). Es fácil entender que el alma de Salamanca siguiera alojada en sus piedras viejas y en sus pozos de conocimiento: la historia no podía sino ser entendida esencialmente como patrimonio propio. En esas circunstancias, ¿cabía esperar la renuncia a lo que se consideraba un botín de guerra?

No obstante, la ira acumulada por una decadencia imparable no explicaba por completo la situación. Tal vez si se hubiera tratado del traslado de un parque tecnológico o de una planta de producción jamonera —que sin duda hubiesen comportado una mayor incidencia económica y social como generadores de riqueza, pero que en cambio no remiten a un control del pasado en el orden de lo simbólico— no se hubiera suscitado ningún contencioso o por lo menos no se hubiera suscitado con tanta virulencia y pasión. Aquí hablamos de un archivo, esto es, de un depósito de memoria, y la memoria a la que nos referimos trata de hechos que medio siglo atrás fracturaron el país en dos mitades, causando un daño profundo que, por lo que se ve, aún no ha sido reparado. Y hablamos, sobre todo, de la titularidad de esa memoria. Da la sensación de que se vertió sangre, hubo muertos, en definitiva, se produjo una guerra, entre otras razones para que esas fuentes de memoria recalasen en Salamanca. Un archivo que había nacido con un ánimo de control —en un perfecto sentido foucaltiano— de las personas que depurar se había convertido en un archivo-patrimonio, en un archivo como seña de identidad. Aquel interesado clima de confrontación enturbiaba la diferencia obvia entre el acceso a la información y la posesión patrimonial de los documentos. Acentuaba la noción de que el pasado no sólo es información aséptica, sino justamente emoción, pasión y carga sentimental.

POR UNA ECOLOGÍA DE LA IMAGEN

He empezado refiriéndome al caso de los «Papeles de Salamanca» porque formaron parte de la actualidad periodística mientras escribía estas líneas, pero también porque, a pesar de ejemplificar un incidente extremo y desquiciado, nos hablan de aquel «exceso de historia» que Nietzsche identificó como un lastre para la vida. La historia institucionalizada se convierte en un corsé que moldea la memoria, pero a costa de coartar la experiencia del presente y del futuro. Por eso el primer deber crítico de todo historiador es desinstitucionalizar la historia, secularizarla, en fin, desproveerla de discurso autoritario. Esta es la labor del historiador, pero también

es la labor de esa conciencia paralela en que se convierte a menudo el arte. Por eso es fácil encontrar entre los creadores contemporáneos un interés por esa cultura de archivo en la que nos hallamos inmersos y que tan a menudo decae en aquel «mal de archivo» derridiano. Deseo pues referirme a algunos proyectos artísticos encaminados a desacralizar la memoria que se deben a la inteligencia perspicaz e incisiva de Joachim Schmid.

Todo el trabajo de Schmid viene regido por una voluntad de ecología visual: hay un exceso de imágenes en el mundo y una obstinación desmesurada en atesorarlas. Por lo tanto, no se debe contribuir a su sobresaturación, sino que por el contrario se impone una labor de reciclaje, de recuperación entre los desechos, de cedazo crítico, a fin de que el bosque nos deje volver a ver los árboles: la abundancia inabarcable de datos indiscriminados no resuelve nuestra necesidad de información, sino que nos deja igual de ignorantes pero mucho más confundidos. Al rescatar el gesto duchampiano, Schmid niega el valor de la producción (hacer fotos) para desplazarlo a la elección, al acto de señalar y escoger.

Escribe Schmid: «Trabajo con imaginería encontrada y reciclada porque pienso que básicamente todo lo que hay en el mundo ya ha sido fotografiado y de todas las formas posibles. Hemos amasado una increíble cantidad de imágenes en más de cien años de producción gráfica industrializada, por lo que continuar produciendo imágenes ya no representa desafío creativo alguno. Sin embargo, esta masiva producción de imágenes prosigue imparable. No es la inevitabilidad de la producción lo que debe preocuparnos, sino el mal uso al que las imágenes son sometidas^[52]».

El primer trabajo suyo que tuve la oportunidad de conocer fue la serie «Meisterwerke der Fotokunst. Die Sammlung Fricke und Schmid» [Obras maestras del arte fotográfico. Colección Fricke/Schmid], realizado en colaboración con Adib Fricke^[53]. Schmid, que entonces se ocupaba de publicar y editar *Fotokritik* (1982-1987), una modesta revista autogestionada y distribuida con ejemplares ciclostilados pero con sesudos ensayos, ingresaba con este proyecto visual en el club de artistas-teóricos que la emergencia de la posmodernidad a finales de los años setenta y principios de los ochenta prodigó: si la creación plástica era concebida como *statement*, como pronunciamiento, los escritos teóricos podrían a su vez ser abordados como obra de arte. En la filosofía del club prevalecía una reflexión postestructuralista ligada al arte conceptual, minimalista en las formas pero con una voluntad de *détournement*, de dar la vuelta a los fondos, que se ensañaba sobre todo con la cultura de masas y con la propia historia del arte y de la experiencia estética. De hecho Schmid irrumpió con este trabajo como una *rara avis* en un Berlín dominado entonces fotográficamente por otro Schmidt, Michael. A este, la simultaneidad de a) una más noble ortodoxia en la ortografía de su apellido y b) el hecho de haber ejercido de policía antes que de fotógrafo, parecía apremiarle ya al estricto cumplimiento de la ley y el orden: Michael Schmidt, en efecto, predicaba desde el Fotoforum Kreuzberg la línea dura del documentalismo autoritario, que era

entonces la corriente oficial. En cambio el otro Schmid, el advenedizo, el heterodoxo, se dedicaría de forma grosera e irreverente a poner el dedo en las llagas de los grandes discursos dominantes de la cultura visual. Uno era el *sheriff* de la escena fotográfica y el otro un fuera de la ley estilo Robin Hood.

En el último tercio del siglo xx, la fotografía experimentó un cambio de ciclo y uno de los elementos más visibles de ese cambio fue su plena incorporación al mercado del arte. Para que este proceso de institucionalización artística culminase con éxito, las previsibles estrategias de mercadotecnia debieron conjugar un conjunto de factores: por un lado, el establecimiento de unos estándares historiográficos académicos que categorizasen nociones de «autor», «estilo», «escuela», «obra», etc., es decir, que proporcionasen una narración de la historia de la fotografía como arte incluyendo las pertinentes jerarquizaciones. El año 1989 marcó un hito en ese sentido con los fastos conmemorativos de los 150 años del nacimiento oficial de la fotografía: muchos grandes museos celebraron con monumentales exposiciones esa historiografía hegemónica. Por otro lado, la propugnación de una serie de valores relativos a la fotografía como mercancía y como pieza de colección: el fetichismo de la firma, la noción de original, de edición limitada, de las cualidades técnicas inherentes a la singularidad del tiraje fotográfico, de *mise en valeur* con la presentación apropiada, en otras palabras; la recuperación del aura. La presencia combinada de estos dos dispositivos teóricos permitió discriminar ante una ingente producción de imágenes fotográficas cuáles eran las piezas despreciables y cuáles merecían su cobijo y salvaguarda en los archivos e, incluso, los honores del museo.

Como es sabido Fricke y Schmid se limitaron a visitar mercadillos y librerías de viejo, hurgando entre las cajas repletas de fotos de aficionados anónimos y seleccionando aquellas imágenes en las que creían reconocer un parecido con la «obra inconfundible» de algún gran maestro (Atget, Sander, Evans, Adams, Moholy-Nagy, Frank, etc.), es decir, imágenes que contuvieran rasgos icónicos tanto formales como temáticos, fácilmente discernibles en el repertorio estilístico de aquellos «maestros». Extraídas del magma impersonal y sobresaturado de imágenes triviales, las fotografías escogidas se convertían en esos tesoros imprevistos que todo coleccionista sueña con conseguir algún día. Engalanadas luego con todos los recursos del aparato expositivo y museológico (montadas en *passe-par-tout*, enmarcadas, acompañadas de leyendas donde se les atribuían falsas fechas de realización y títulos con resonancias a los fotógrafos cuya autoría se pretendía sugerir), esas pseudo-obras maestras estaban destinadas a provocar el mayor de los equívocos entre el público.

Con esta acción, Schmid realizaba una crítica inmisericorde a las nociones de genio, de estilo, de canon... hasta horadar la noción misma de obra maestra. De repente, advertíamos cómo se tambaleaban los fundamentos en los que se asentaba nuestra concepción de obra maestra: ya no era el producto que emanaba del genio creador sino el resultado de un simple muestreo estadístico. A las fotos salvadas por

Schmid ya no podemos considerarlas en sentido estricto *falsas* obras maestras, sino tan sólo obras maestras *alternativas*, porque lo que ha sucedido es que nos hemos quedado sin criterios claros sobre cómo conceder un valor autoral a las imágenes. Entre los millones de imágenes generadas al azar, siempre será posible identificar un Walker Evans, un Moholy-Nagy o un Robert Frank. El mérito que atribuimos a una imagen ya no reside en el proceso de hacerla sino en el acto de reconocerla; de ese reconocimiento derivará un nuevo uso. Lo importante en las fotografías no está en la excelencia del procedimiento con que las obtenemos ni en la habilidad del ojo que las imaginó, sino en la función que les forzamos a desempeñar, en su *management*, en la misión que les adjudicamos, en su inserción en un determinado discurso. En la adopción de ese guiño secularizador la creación ya no consiste en la aplicación de una mirada primigenia, sino en una mirada superpuesta, en una mirada correlato del palimpsesto.

En lo ideológico, Schmid nos reprende por la excesiva proliferación de imágenes contaminadoras de nuestra cultura visual y nos embarca en su causa. Abanderado de la nueva Internacional Reciclonista, parece lanzar a los cuatro vientos su proclama: «¡Fotógrafos del mundo, uníos y detened vuestra producción excesiva e insensata, reciclad lo que ya existe!». Obviamente, se trata de una demanda retórica que queda en el orden de lo simbólico. Schmid sabe muy bien que aunque ya no quede nada por fotografiar, nuestra sociedad postindustrial no se eximirá de esa voracidad adictiva por la información visual imposible de colmar. Y es ahí donde el mandato de ecología visual deriva en la cura de desintoxicación que rige su trabajo actual: se trata de recuperar entre los desechos, porque la creación se ha desplazado al acto de señalar y aprovechar la basura exquisita. No sólo Duchamp y los dadaístas se hallan en las raíces de esa actuación; también, claro está, el arte conceptual de fines de los sesenta y el *arte povera* que se impondría sobre todo a partir de la Documenta V de Kassel de 1972, y que luego derivaría en diferentes escuelas de la apropiación y el reciclaje.

Fijémonos además en que en el discurso de Schmid anida otro apunte teórico sobre la doble naturaleza de la fotografía, como información y como objeto. Todo tiraje fotográfico contiene a la vez una representación gráfica que depende de condicionantes perceptivos y culturales, y un soporte material que le confiere características de objeto (tridimensionalidad, textura, peso, etc.). La evolución de la fotografía puede leerse por lo tanto en clave del esfuerzo de adelgazamiento de los soportes: del daguerrotipo en una gruesa plancha de cobre presentada en un estuche, a la inmaterialidad de la imagen digital. Pero tal como da cuenta Schmid con sus propias palabras, esta dicotomía nos conduce a algunos de los principales postulados de la doctrina posmodernista: «Por un lado, cada imagen representa o describe un pedazo de la realidad, mientras que por otro, cada una de estas mismas imágenes constituye una parte de la realidad, a la vez como un objeto físico y como una imagen-símbolo. Es mucho más interesante usar esas imágenes ya existentes re-

trabajándolas que hacer fotos nuevas, porque las fotos existentes no sólo representan partes de nuestras realidades, son realidades. La realidad de hoy es la realidad de la imágenes»^[54]. La fotografía, pues, baraja tres bazas: la realidad, la imagen de la realidad y la realidad de la imagen. Su equidistancia es inestable y las imágenes del mundo están cediendo predominancia al mundo de las imágenes; nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado. Y como en la caverna platónica, el mundo de las cosas nos parece abstracto y remoto, porque a lo único que tenemos acceso inmediato es a sus sombras.

SAQUEAR EL ARCHIVO, DEPREDAR LA MEMORIA

En 1986 Schmid presentó el proyecto *Archiv/Archive* en el que aplicaba agrupaciones de fotos banales según tipologías arbitrarias (parejas, niños con pelota, hombres bigotudos, jugadores de béisbol, etc.). La arbitrariedad de estas tipologías le permitía ironizar sobre los criterios de clasificación y el sistema de firmas en la catalogación temática de los archivos, a la manera de los delirios semióticos de John Wilkins fabulados por Borges^[55]. Pero también parecía mofarse de esas pretenciosas series fotográficas de la Escuela de Dusseldorf con los Becher a la cabeza y sus alumnos de pelotón. Dado que para su trabajo requería de ingentes cantidades de fotos, en 1990 inventó el imaginario I.R.F.U. o Instituto para el Reprocesado de Fotos Usadas (*Erste Allgemeine Altfotosammlung*). Publicó pequeños anuncios en la prensa en los que predecía que las fotos antiguas podían tener un efecto nocivo para la salud y se ofrecía a recolectar gratuitamente esos lotes de imágenes perniciosas para tratarlas y neutralizar sus eventuales riesgos. Mucha gente se lo tomó en serio y envió a Schmid archivos completos de fotos inútiles, que fueron aplicadas a diferentes ideas.

En la serie *Estática* («Statics», 1995-2003), Schmid radicaliza sus premisas anteriores, con un procedimiento agresivo que requería involucrar la propia destrucción de las imágenes «originales». Para este proyecto, Schmid se valdría de todas las imágenes inservibles, remanentes de otras series, exprimiendo lo que quedaba en sus reservas de basura fotográfica; fotos anónimas, impresos, cromos, postales, folletos publicitarios, etc. El reto consistía de nuevo en obtener algo nuevo reutilizando unos desperdicios gráficos que ya habían sido desechados en fases sucesivas. Se trataba por tanto de dar una última oportunidad a unos materiales

descartados repetidamente, que serían sacrificados para su redención. En este caso Schmid utilizaría un artilugio igualmente común en el reciclaje industrial: una trituradora de papel. Triturar originales fotográficos es una acción que suele poner muy nerviosos a los conservadores y archiveros, tan preocupados habitualmente por salvar y restaurar todo tipo de documentos.



Joachim Schmid y
Adib Fricke, "August
Sander, Mellizas de
clase media, 1924",
1989. Del proyecto
Obras maestras del arte
fotográfico. Colección
Fricke / Schmid.

Schmid reprocha la sacralización abusiva de la historia y de sus vestigios; ni la memoria debería ser un gran cementerio ni los museos deberían funcionar como mausoleos que sólo glorifican el pasado. Por el contrario, la historia debe poder regenerar el presente e incentivar el futuro. ¿Qué hacer pues con el patrimonio histórico? ¿Cómo evitar que la historia institucionalizada coarte nuestra experiencia del presente y del futuro? ¿Cómo equilibrar el respeto hacia lo antiguo con la libertad de acción para resolver nuestros problemas de ahora?

Esta es una cuestión especialmente pertinente en arquitectura, ya que nos fuerza a decisiones controvertidas respecto a la rehabilitación de edificios y conjuntos

urbanos. A los políticos y arqueólogos les resulta difícil, por ejemplo, evadirse del culto a las ruinas. En las artes visuales, el sentido iconoclasta de las vanguardias ha impulsado actuaciones a menudo lesivas, «purificadoras» si se prefiere, del arte anterior. Recordemos el célebre mostacho pintado por Duchamp encima de la sonrisa de la Gioconda, aunque el gesto verdaderamente revolucionario hubiese sido estampar ese ridículo bigote en el original custodiado en el Louvre y no en una mera reproducción. En ese sentido, Robert Rauschenberg llevó a sus últimas consecuencias este principio subversivo cuando en 1953 borró físicamente un dibujo de Willem de Kooning y lo justificó aduciendo que «la destrucción puede ser también un acto de amor». Más recientemente, a Jake y Dinos Chapman se les ocurrió «rectificar» grabados de Goya; el pobre Goya, que en vida ya había tenido que padecer sordera y soportar a la Inquisición, ha debido sufrir postumamente que los hermanos Chapman sustituyan con rostros de muñecos y payasos los rostros de las víctimas que aparecen en «Los desastres de la guerra», una transgresión que indudablemente perseguía más el escándalo mediático que la reflexión teórica. Y en el ámbito de la fotografía también pueden aportarse ejemplos, como el estadounidense Gary Brotmeyer y la española Carmen Calvo. Brotmeyer colecciona viejas *cartes de visite* sobre las que no duda en pintar, rayar y aplicar *collage* de diferentes materiales en el ejercicio de una fantasía delirante; el tono jocosos de los resultados desdramatiza la solemnidad hierática de aquellos retratos extraídos de álbumes familiares. Si Brotmeyer ofrece diminutos originales únicos, Calvo realiza descomunales pinturas en cuyo soporte adhiere todo tipo de materiales relativos a la memoria, objetos y fotos. El proceso de creación pasa, pues, por una especie de terapia depuradora de los recuerdos; los tirajes sepias incrustados y fundidos en el lienzo sirven para exorcizar las huellas del tiempo. Otro fotógrafo, Tom Drahos, quemaba copias fotográficas para aprovechar plásticamente sus restos calcinados y sus cenizas.

En definitiva, con mayor o peor fortuna, pues, una corriente de artistas ha intentado desproveer a la historia y a sus mementos de su discurso autoritario. La creencia en una historia unitaria dirigida hacia un fin ha sido sustituida por la multiplicación de un gran número de sistemas de valores y por nuevos criterios de legitimación. Dos citas, la de un filósofo y la de una artista, encuadran perfectamente los registros de este debate. Escribe George Santayana: «El progreso, lejos de equivaler a cambio, depende de lo que seamos capaces de retener. Cuando el cambio es absoluto no queda nada por mejorar ni hay dirección posible para la mejora. Y cuando no retenemos la experiencia, como entre los salvajes, nos vemos abocados a una infancia perpetua. Aquellos que no recuerden el pasado están condenados a repetirlo. En las primeras etapas de la vida la mente es frívola y se distrae con facilidad, y accede con dificultad al progreso cuando adolece de falta de consecutividad y persistencia. Esta es la cualidad de los niños y de los bárbaros, en quienes el instinto no ha aprendido nada de la experiencia^[56]». El núcleo de esa cita («Aquellos que no recuerden el pasado están condenados a repetirlo»), voceada por

políticos y salvapatrias, ha retumbado machaconamente en los oídos de mi generación. Pero a esta advertencia, Louise Bourgeois contrapone concisamente: «Liberarse del pasado... es empezar a vivir^[57]». Obviamente Schmid comparte la actitud balsámica de su colega escultora.

POÉTICA DEL RUIDO BLANCO

En *Estática*, una pequeña trituradora de oficina constituye el instrumento para destruir y reciclar. Como explicaba antes, en este proceso el *input*, las imágenes de las que se nutría, estaba constituido por los restos de otros proyectos anteriores. Esta materia prima era organizada de nuevo según familias temáticas aleatorias (postales de Roma, fotos de prensa, invitaciones de exposición, jugadores de béisbol, folletos turísticos, etc.). Una vez «ordenadas» las fotos por grupos, ya estaban en condiciones de pasar por las afiladas cuchillas del cabezal desfibrador. Entonces las fotos quedaban reducidas a estrechas tiras de papel, esos típicos hilillos, que posteriormente Schmid, lejos de desperdiciar, iba a disponer con santa paciencia en un *collage* de líneas paralelas sin orden ni concierto, parodiando lo que sucede cuando intentamos visionar en el televisor una emisión codificada sin disponer del decodificador apropiado.

La borrosidad, el ruido, los parásitos que enmarañan la claridad de la comunicación se erigen en señales que habrán de poner en evidencia las interrupciones del conocimiento y del recuerdo (re-conocimiento). *Estática* puede pues leerse como un comentario al archivo en clave de extravío: nos confronta a una dialéctica entre documentación y experimentación, o entre memoria y desmemoria. Nos confronta también a los mandatos institucionales que corresponden al archivo y al museo. Porque el museo —el lugar al que idealmente están destinadas las obras de *Estática*—, deviene por contraste con el archivo —el lugar de donde esas obras proceden—, una palestra para la discursividad especulativa. La sensibilidad posmodernista habla de las ruinas del museo, pero más bien sucede que el museo se rinde a la desmemoria en un proceso de hibridación de géneros que pervierte la misma noción de documento. Se invierten los términos: la fotografía documental invade el espacio del arte en la medida en que la fotografía de ilustración ocupa las páginas de los medios informativos.

Si atendemos por otra parte a su proceso configurador, recorreremos dos fases bien cargadas semánticamente: deconstrucción y reconstrucción, fragmentación y

síntesis. La deconstrucción de aquella información basura sin sentido se reconstruye en estructuras significantes por medio de un efecto de «ruido blanco». En cibernética el «ruido blanco» se define como una señal aleatoria que contiene un valor constante a cada frecuencia (en términos técnicos, su densidad espectral de potencia es plana) o, en otras palabras, una distribución uniforme de la energía sobre el espectro de frecuencias, de forma que la señal de transmisión está descorrelacionada (su valor en dos momentos cualesquiera no está relacionado). Las obras de *Estática* se asemejan ciertamente al hipnótico efecto de bandas de una pantalla de televisor cuando pierde la sintonía de la estación emisora. Del mismo modo que en la televisión la señal está ahí pero falla la codificación, en *Estática* toda la información contenida en el archivo original persiste. En sentido estricto, no ha habido una destrucción, sino una transformación: un reordenamiento (un desordenamiento) de los atributos formales que imposibilita el acceso al contenido. La información está físicamente allí pero nos resulta ininteligible; ha sido encriptada de tal forma que ya no somos capaces de descifrarla. Como una metáfora de lo que sucede en tantos archivos, los documentos ya no arrojan claridad, sino que nos confunden. O, como le gustaba decir a Borges, es como si de repente el mapa se convierte en laberinto: ya no nos guía sino que nos pierde.

ESTÉTICA DE LA FRAGMENTACIÓN

Por otro lado *Estática* parodia el concepto de fragmentación que ha sido clave en todo el proceso de constitución de la sensibilidad moderna. Como sabemos, el síndrome de la fragmentación empezó a gestarse con el romanticismo en confrontación a la voluntad de integración armónica del mundo clásico: para pensadores como Schiller y Schlegel, la unidad del hombre se rompe en gran parte por la especialización del conocimiento y la división del trabajo. Al abandonarse las jerarquías establecidas y las tendencias homogéneas, los mecanismos creativos pasaron a desplegarse en la diversidad. Los artistas románticos se recrearían en la pluralidad de estilos y en el eclecticismo historicista que se agudizarían hasta llegar a las vanguardias históricas. La imagen como depósito de experiencia del mundo y como parte material de este mundo ya había sido sujeto de intervenciones disgregadoras que escudriñaban la relación del fragmento con el todo: impresionistas, futuristas, cubistas, etc. replican la fragmentación de la realidad con la fragmentación de la representación. Y desde los noventa hasta la actualidad, la fragmentación no ha

cesado de originar diferentes creaciones formales, tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura y el diseño.

Sobre desmembración y recombinación se despacha a gusto Alberto Manguel, un estrecho colaborador de Borges, en su novela *El amante extremadamente puntilloso*^[58]. Con un humor tan cáustico como el de Schmid, ese texto narra la crónica del fotógrafo Anatole Vasanpeine, un personaje nacido a fines del siglo XIX en Poitiers. Su vida, repartida entre su trabajo como vigilante en una casa de baños públicos y su afición al arte de la luz, está marcada por un don secreto que determinará su trágico final: una pulsión escopófila fragmentadora, una cualidad del ojo poético que impulsa a ver la realidad en pedazos más que su totalidad. Vasanpeine fotografía a ciegas a través de las fisuras de los muros para captar trozos de la anatomía desnuda de los bañistas, sean hombres o mujeres. Reveladas esas placas, el fotógrafo obtiene para su deleite voyeurístico un mosaico deslavazado y abstracto. La parcelación selectiva del cuerpo conduce a una forma de fetichismo indefinido, a una excitación que pasa por la disolución de las formas identificables. Esa pulsión, cultivada de manera compulsiva, conduce al protagonista a creer, como también parece indicarnos Schmid, que hay más verdad en la imagen de la realidad, que es perenne, que en la visión de lo real, que es fugaz. En la desmembración y recombinación de *Estática* puede residir la comprensión de que nuestra visión es siempre fragmentaria, de que se parte de una estructura cuya totalidad difícilmente podemos alcanzar a ver. Schmid demuestra tener la lucidez suficiente para interrogar, a través del galimatías caótico de líneas fragmentadas, el rompecabezas de lo real. Demuestra, en fin, que sin esa estructura fragmentaria ya ninguna imagen es verdaderamente posible.

Sacar provecho de esos ruidos de archivo invita básicamente a un nuevo diálogo con el archivo. Más allá de un juego intelectual que desdramatiza el archivo, los gestos de *Estática*, aunque sean estrictamente simbólicos, tienen un sentido pedagógico. Por un lado, nos señalan el intrincado camuflaje semántico al que el archivo somete a la información: aunque se presente como un método que pretende aprehender la realidad y sistematizar el conocimiento, el archivo se demuestra inabarcable e interminable. Por el otro, clarifican el espacio entre memoria y desmemoria, entre datos útiles y el magma indiscriminado de información. Por último, conceden la supremacía a la inteligencia y la creatividad sobre la información acumulada, requisito inexcusable para evitar que la memoria se vuelva estéril. Para que, como recomendaba Nietzsche, la buena memoria no llegue a obstaculizar nunca al buen pensamiento.

¿POR QUÉ LO LLAMAMOS AMOR CUANDO QUEREMOS DECIR SEXO?

«Cuando un hombre quiere matar un tigre, se llama deporte; cuando un tigre quiere matar a un hombre se llama ferocidad».

GEORGE BERNARD SHAW, *Máximas para revolucionarios*, 1903

Congregada la comunidad fotográfica en las gradas del Théâtre Antique, avanzó el maestro hasta el centro de la escena, se retuvo unos segundos y, ante la expectación general, exclamó: «La fotografía es el fotoperiodismo; el resto es pintura».

El profeta se llamaba Christian Boltanski y su sentencia contenía tanta provocación como proposición. Provocación porque al público *connaisseur* y militante del Festival de Arles no le gusta que le mareen la perdiz: dos y dos son cuatro, una Leica es una Leica y Cartier-Bresson reinará para siempre en el panteón de Daguerre. Allí el andamiaje de la historia, la estética y la mística fotográficas ni se tocan. Pero proposición también porque de esa declaración, interpretada convenientemente, se desprenden sugerentes ideas que nos ayudan a entender la evolución reciente de la fotografía.

El reto de la invención de la fotografía fue asumido simultáneamente por la ciencia y el arte. Para los científicos se trataba de solventar un problema específico: la fijación estable de la imagen sobre soportes fotosensibles. Para los artistas y otros profesionales de la imagen, la cuestión no se reducía a encontrar respuestas a un acertijo óptico y químico, sino que se enmarcaba en una aspiración más ambiciosa: el dispositivo fotográfico debía sustituir a la más sofisticada de las «máquinas de dibujar» que desde el renacimiento habían facilitado la descripción visual del mundo. La fotografía debía suplir las carencias de la mano en la producción de imágenes realistas, imágenes que restituyeran el parecido de lo real y que eran comúnmente empleadas en retener y transmitir información gráfica. El sistema fotográfico se basaba en la proyección de toda una escena sobre una superficie; la superficie devenía una pantalla que era a la vez unidad significativa, en oposición a los sistemas precedentes de comunicación gráfica que se basaban en el punto y el trazo (el dibujo) o en la línea (la escritura). Un sistema técnico y generativo aparecía para suplantarse los sistemas precedentes, que eran manuales y constructivos. El dibujo construye la imagen, la fotografía la genera. Esta diferencia radical instauró una revolución en el orden de la comunicación humana que institucionalizó la creencia de que ese nuevo *modus operandi* garantizaba que el resultado era un reflejo de la realidad, un reflejo immaculado y virginal, la consecuencia tautológica de un «lápiz de la naturaleza». La teoría de la fotografía como huella nace justamente ahí. Y todavía más importante: también nace ahí la idea de que la imagen fotográfica está revestida esencialmente, imperativamente, fatalmente, de una naturaleza documental. Esencia, imperativo tecnológico y fatalidad se coligaban para infundir en esos depósitos de sales de plata

la sensación de verdad.

La veracidad, pues, se desliga de la dimensión moral del discurso para recaer en la causalidad del nuevo sistema de configuración gráfica: ya no se trataba de un procesamiento lineal de unidades significativas, sino que la escena se fijaba automáticamente proyectándose sobre toda una superficie a la vez. Esto proporcionaba la sensación de que la fotografía era la pura plasmación de los objetos, la transcripción de la realidad visual en la que parecían no haber intervenciones. Hoy sabemos que esto es falso: el fotógrafo administra la formación de la imagen pero mediante controles que afectan a toda la superficie por entero. Podemos enfocar, filtrar, contrastar, etc., pero esas acciones repercutirán en toda la imagen y no en un único grano de la emulsión fotosensible. De esa característica nace la sensación de transparencia documental y de evidencia que ha fundamentado todo el discurso realista de la fotografía.

Concurría adicionalmente otra circunstancia de peso reforzando esa dirección argumental: por primera vez la imagen no nacía en el cuerpo (o con el cuerpo) sino subyacente es pictórico. Bernd y Hilla Becher hacen escultura con la cámara. Y también con la cámara Perejaume y Vik Muniz hacen pintura y dibujo respectivamente. De forma progresiva hemos alcanzado la feria de la confusión semiótica donde la identidad de la imagen ha quedado tremendamente en entredicho. Esto puede preocupar a los semióticos pero no a los conservadores de museos que anteponen un interés a la obra y no a la técnica.

¿Qué razones pueden haber impulsado esos pasajes? Muchas y de diverso tipo, pero sin duda la cultura popular y la receptividad del público ocupan un lugar predominante. A principios de los sesenta, John Baldessari abandonó la pintura para empezar a trabajar manipulando fotos recicladas de los *mass media*. Precursor de los apropiacionistas que luego serían legión, Baldessari justificaba este paso diciendo: «Era como escribir en sánscrito en un mundo que habla en inglés. Pensé que estaba hablando a la pared, así que decidí que, ya que no tenía un público que respondiese, por qué no hablar en inglés, por qué no hablar claro^[59]». Resumen: pintar (o sea, mantenerse estrictamente en los cauces específicos de un medio) equivale a hablar en sánscrito en una comunidad anglófona.

Por tanto, ese fenómeno de hibridación no tiene por qué contener intrínsecamente ingredientes apocalípticos, sino beneficiosos. Notemos sin embargo que en el quehacer particular de los fotógrafos introduce una atractiva paradoja. La fotografía ha evolucionado a contracorriente de su propia esencia. Cada vez que disparamos una cámara damos un paso alejándonos de la fotografía definida según su acta de nacimiento, cada nuevo cliché impresionado diluye su especificidad. Y es que no puede ser de otro modo: la cámara es una máquina, pero el fotógrafo no es un robot. El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta.

Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger. Por lo tanto, no hay remedio: la historia de la fotografía es la crónica de un proceso de transustanciación, es el relato de cómo el documento se hace arte. O de cómo el documento se hace pintura, recuperando los términos de Boltanski.

Parte del problema estriba en que no nos han contado bien la historia de la fotografía. La falta de verdaderos profesionales de la disciplina y la aplicación de estafalarias metodologías han concluido en peregrinas versiones del discurrir fotográfico. Una de las más extendidas establecía la alternancia entre una fotografía documental versus una fotografía autoral, como reinstaurando una dicotomía entre lo restrictivo y lo expansivo, o —si se me permite una pequeña trasgresión filosófica— entre lo estoico y lo epicúreo. La historiografía del sector nunca ha sabido resolver la articulación de las sucesivas oleadas pictorialistas en un relato integrado. Denostado por críticos e historiadores, el pictorialismo ha sido relegado al estatus de excrecencia estética e ideológica. Y mientras tanto, en el colofón de la verdadera corte del arte, la fotografía en su conjunto seguía ocupando un eslabón remoto, algo así como por detrás de los pajes, entre la mujer barbuda y el enano.

A partir de los años ochenta se vislumbran síntomas de cambio que nos permiten asistir a un florecimiento de la fotografía como manifestación cultural y artística. La vocación autoral encamina decididamente la fotografía. Por ese motivo, teóricos fundamentalistas se aprestan a recriminar que la fotografía ha vendido su alma al diablo para acceder al parnaso del arte. Y entretanto irrumpen la tecnología digital y los programas de procesamiento de la imagen, que tan intensamente han afectado al paradigma original de la fotografía. En la última década hemos presenciado justamente la radicalización de ese cuestionamiento. El cambio tecnológico no ha hecho más que asestar el golpe definitivo a una dinámica que ya no tenía marcha atrás. Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el gesto artístico, con los soportes digitales, además, regresamos a la estructura icónica de la pintura y de la escritura. Los píxeles que proporcionan la textura de la imagen electrónica funcionan estructuralmente como las pinceladas para el pintor: constituyen unidades de configuración sobre las que podemos operar particularmente. Me gusta en este sentido insistir en que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe. Inscripción y escritura señalan dos estadios de competencia epistemológica entre los que se debate la creación contemporánea: de la descripción al relato. Por eso en la fotografía actual se acusa una crisis del documentalismo y una proclividad a la narración y a lo discursivo. Siempre se ha dicho que la fotografía era «la escritura de la luz», pero cada vez más esa afirmación se aparta de lo metafórico para cumplirse literalmente.

En un *thriller* clásico de ciencia ficción titulado *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956)^[60], los alienígenas no aparecen como marcianitos verdes,

sino que tienen una exótica morfología vegetal; para sobrevivir en las condiciones ambientales de nuestro planeta, deben introducirse en un cuerpo humano y suplantarlo. Las personas poseídas por esos «ultracuerpos» mantienen su aspecto físico externo, pero cambian de personalidad: se vuelven anodinos, agarrotados, carentes de emoción. Parecen ellas, pero ya no son las mismas. Pues no sería erróneo considerar una similar forma de parasitismo la que la fotografía digital impone a la fotografía argéntica. De hecho muchos puristas recriminan precisamente ese defecto a la fotografía digital. El exceso de control y la perfección tan al alcance de la mano, la ausencia de espontaneidad y la abolición del azar, aparentan en sí virtudes, pero terminan transfigurándose en factores desnaturalizadores cuya consecuencia son obras igualmente anodinas, agarrotadas y carentes de emoción. En la antigua China un maestro zen y excelso pintor, el más hábil en captar la gracia y esbeltez de grullas, cada vez que terminaba una obra maestra dejaba caer deliberadamente un borrón de tinta para que el dibujo contuviera una lacra. Pocos sabían que era una argucia para acatar un precepto santo: la perfección no está vedada a los mortales, pero estos deben renunciar con humildad a ella porque es una prerrogativa exclusiva de la divinidad.

Tal vez sean las consecuencias de esa impúdica perfección el peaje que haya que pagar para que la fotografía alcance su madurez definitiva como cultura de visión, culmine un ciclo y, como un efecto de darwinismo evolutivo que también atañe a los medios de comunicación, nos predisponga al inicio de un nuevo orden visual. Aceptamos el advenimiento de la posfotografía, pero desconocemos todavía el estatuto del nuevo escenario. Ante el exorcismo imposible que le libere el alma de la prisión de un cuerpo ajeno; la fotografía digital sigue encorsetada en la fotografía analógica y eso representa el gran desquite del pictorialismo. Porque en ese ajuste de cuentas con el destino se han cambiado las tornas: hoy toda foto es ineludiblemente pictorialista. EL pictorialismo digital inunda el mercado de la imagen.

Pero ¿es eso todavía fotografía? Surge por de pronto un problema de nomenclatura que no es baladí porque la palabra (no hará falta invocar la brecha abierta por el nominalismo antiplatónico) posee el don de formatear nuestras imágenes mentales. La fotografía digital contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Convendría con mayor rigor denominarla «infografismo figurativo» o «pintura digital realista», o mejor inventar algún término específico, o algún acrónimo que pudiese popularizarse rápidamente. Hay más diferencia semántica entre fotografía analógica y fotografía digital que entre cine y vídeo. Y a nadie se le ocurre hoy designar al vídeo como «cine electrónico» o «cine sobre banda magnético». La persistencia del vocablo «fotografía» distorsiona nuestras expectativas. O si se prefiere, lo distorsiona el hecho de que lo utilicemos como sustantivo y no como adjetivo: como sustancia y no como atributo, como esencia y no como cualidad. Resulta realmente arduo asignar el nombre apropiado a cada cosa cuando nuestro vocabulario ya ha sido viciado por los intereses de la industria, la

publicidad, la complicidad de los *mass media* y nuestra propia desidia intelectual. Entretanto, a la espera de un ángel que acuda a anunciarnos cómo hemos de bautizar ese nuevo concepto correctamente, ¿por qué lo llamamos amor si queremos decir sexo?



JOAN FONTCUBERTA i Villa (Barcelona, 1955) ha desarrollado una actividad plural y extensa en el mundo de la fotografía como creador, docente, crítico y comisario de exposiciones. Ha sido profesor en diferentes centros y universidades en Europa y Estados Unidos, colaborador en publicaciones especializadas de arte e imagen (Nueva Lente, Aperture, Afterimage, European Photography, Lápiz, etc). En 1980 co-fundó la revista bilingüe (español-inglés) *Photovision*, de la que sigue ejerciendo como jefe de redacción. En la actualidad es profesor en los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

Su obra ha sido adquirida por colecciones públicas como las del Musée d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Art Institute, Chicago; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Museum of Fine Arts, Houston; Center for Creative Photography, Tucson; Museum of Fine Arts, Houston; The Art Institute, Chicago; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; National Gallery of Art, Ottawa; Folkwang Museum, Essen; Ludwig Museum, Colonia; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo; I.V.A.M., Valencia; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Entre sus publicaciones destacan *Herbarium* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984); *Fauna* (European Photography, Göttingen, 1987); *Història artificial* (IVAM, Valencia, 1992); *La fragua de Vulcano* (Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1994); *L'artista e la fotografia* (Mazzotta, Milan, 1995); *Wundergarten der Natur* (Rupertinum Museum, Salzburg, 1995); *Sputnik* (Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997), *Micromegas* (Mide, Cuenca, 1999), *Twilight Zones* (Actar, Madrid, 2000) y *Securitas* (Fundación

Telefónica, Madrid, 2001).

Estudioso de la historia de la fotografía española en el s. xx, ha comisariado numerosas exposiciones con referencia a algunos de sus aspectos. Destacan *Idas y Caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945* (presentada en 1984 en la Biblioteca Nacional en Madrid y en el International Photography Center en Nueva York) y *Creación Fotográfica en España 1968-88* (presentada en el Musée Cantini de Marsella y en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona). Ha publicado varios libros de temáticas relacionadas con la historia, la estética y la pedagogía de la fotografía; destacan *Estética Fotográfica: una selección de textos* (Ed. Blume, Barcelona, 1984) y *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990). Cabe destacar entre sus ensayos *El beso de Judas. Fotografía y Verdad* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997), *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio* (Mestizo, Murcia, 1998), *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Jorge Ribalta (ed.) (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008), *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010) Premio Nacional de Ensayo y, más recientemente, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016).

Entre otras distinciones, en 1988 Joan Fontcuberta recibió la medalla David Octavious Hill, otorgada por la Fotografisches Akademie GDL en Alemania y en 1994 fue distinguido como Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura en Francia, en ambos casos como reconocimiento por el conjunto de su actividad fotográfica. En 1997 el Arts Council de Inglaterra le concedió The UK Year of Photography and Electronic Image Award. En 1998 recibió el Premio Nacional de Fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura. En 2013 Recibió el Premio Internacional de la Fundación Hasselblad, considerado el máximo galardón en fotografía.

Notas

[1] Inicialmente fue publicado en francés (Le Baiser de Judas. Photographie et vérité, Actes Sud, Arles). La versión en castellano apareció en esta editorial unos meses después, ya en 1997. <<

[2] Frank Rich, *The greatest story ever sold. The Decline and fall of Truth from 9/11 to Katrina* [La historia mejor vendida de todos los tiempos. Declive y fin de la verdad, desde el 11-S al Katrina], The Penguin Press, Nueva York, 2006. Reseña de Ernesto Ekaizer, «Es Irak, estúpido», *El País*, Madrid, 6 de noviembre de 2006. <<

[3] *Vicente Verdú, El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción. Anagrama, Barcelona, 2003. <<*

[4] Verdú dixit. <<

[5] Precursora helénica de la Eva bíblica, Pandora es considerada la primera mujer y el mito le impone la culpa de los males de la humanidad (de la misma forma como Eva es culpable de tomar el fruto prohibido en otro relato cosmogónico igualmente característico de la sociedad patriarcal). En el siglo XVI, Erasmo de Rotterdam confundió el mito de Pandora con el de Psique, convirtiendo el pithos original («ánfora») en una pyx/s («caja»). A partir de ese error se impuso la popular expresión «caja de Pandora». Si a Erasmo se le disculpa tal desliz, espero que a mí se me conceda la licencia de imaginar a Pandora con una cámara. <<

[6] Consúltese Instantáneas de la Teoría de la Fotografía, actas del simposio SCAN 09, coordinado por Pedro Vicente, Arola Editors, Tarragona, 2009. <<

[7] Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre íα fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989. [Versión original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, París, 1980]. Aviso para navegantes: Barthes va a acompañarnos a menudo a lo largo de estos textos y su tutela nos permite recuperar una anécdota, referida por Bas Vroege, director de la revista *Perspektief* en Rotterdam entre 1980 y 1993. El consejo de redacción de esta publicación se reunía periódicamente para decidir contenidos y sus miembros solían enzarzarse en discusiones en las que el nombre de Barthes salía a relucir con profusión. Tanto era así que decidieron que la mención a Barthes quedaría penalizada con un peaje: cada vez que un miembro del grupo lo citase, se vería obligado a pagar una cerveza a los demás. Supongo que el sistema introdujo una cierta contención. En mi caso, espero que se me condone esta obligación, de lo contrario voy a tener que invertir casi todos los derechos de autor de este libro sólo en pagar cervezas a los lectores.

MACBA, Barcelona, 1997. <<

[8] Siegfried Kracauer, «La fotografía» en La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1, Editorial Gedisa, Barcelona, 2008. [Versión original: «Die Photographie», Frankfurter Zeitung, 28 de octubre de 1927. Reproducido en Das Ornament der Masse, Suhrkamp, Francfort, 1963]. <<

[9] En la novela *La caja de los deseos. Memorias del cuarto oscuro*, Alfaguara, Madrid, 2009, Günter Grass traza una fantasiosa biografía familiar centrada en una tía fotógrafa y retoma esa idea de la cámara como artilugio divino:

“¿Y nuestra Mariechen? ¿En qué creía?

Está claro, en su Box.

La Box era para ella milagro suficiente.

Incluso la consideraba sagrada. ¡Es cierto! Una vez me dijo: Mi Box es como Dios Nuestro Señor: ve todo lo que es, lo que fue y lo que será. Nadie puede engañarla. Sencillamente, lo penetra todo’”. [Versión original: *Die Box. Dunkelkammergeschichte*, Limitierte Erstausgabe, Göttingen, 2008]. <<

[10] Elogio de la página blanca (canción): «Y como las noches / que merecen nuestros silencios / esta página debería haber / permanecido blanca. / Ella era bella / Ella era ella / Ella era blanca». <<

[11] Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997. [Versión original: Fragments d'un discours amoureux, Éditions du Seuil, Paris, 1977]. <<

[12] Isabel Tejeda Martín, El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70, Fundación Arte y Derecho / Editorial Trama, Madrid, 2006. <<

[13] Óscar tuvo la amabilidad de invitarme también a mí y pocos días después de recibir mi rollo de Tri-X ya tenía la idea resuelta: busqué en mi biblioteca el libro de Historia de la Fotografía de Beaumont Newhall y reproduje 36 de sus ilustraciones, un compendio de obras maestras fotográficas. Quien recibiera uno de los sobres conteniendo las imágenes realizadas por mí podría creer haber sido agraciado con un Man Ray o un Cartier-Bresson, entre otros. Pero al final decidí no entregar el rollo expuesto, y no por desobediencia sino para conferir a Photoíatente una extensión adicional del concepto: guardar el rollo en el cajón de mi despacho era una forma de añadir un segundo nivel de latencia respecto al propio potencial significativo del proyecto. <<

[14] En el original de Las mil y una noches, cuando Sherezade narra el cuento de Aladino, la portentosa lámpara concede un número ilimitado de deseos. En cambio en las versiones infantiles que leí de niño en castellano «que fueron de hecho las que cautivaron mi imaginación» el genio, sea porque es tacaño o sea porque quiere aleccionar a Aladino en la economía del deseo, restringe el número de peticiones a tres. A estas versiones me remito aquí. <<

[15] Henri Cartier-Bresson, «Fotografiar del natural» en *Fotografiar del natural*, Editorial Gustavo Gilí, Barcelona, 2003, pág. 11. [Versión original: *L'imaginaire d'après nature*, Delpire-Le Nouvel Observateur, París, 1976]. <<

[16] Claudio Magris, *Itaca y más allá*, Huerga y Fierro, Madrid, 1998. [Versión original: *Itaca e oltre*, Garzanti, Milán, 1982]. <<

[17] Nietzsche, Estética y teoría de las artes, Tecnos, Madrid, 2004. <<

[18] Osvaldo R. Sabino, *Borges, una imagen del amor y de la muerte*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1987. <<

[19] Como curiosidad y según datos del fotohistoriador Salvador Tió, la primera patente de la que se tiene noticia de un automatic coin-freed apparatus está fechada en noviembre de 1887 y aparece a nombre del británico E.J. Ball. De muy poco después, en enero de 1888, consta la patente de Joan Cantó i Mas, que presentó su dispositivo pre-fotomatón en la Exposición Universal de Barcelona en abril de 1888. En tercer lugar, el francés T.E. Enjalbert haría lo propio en la Exposición de Paris de 1889. <<

[20] Ysabel de Roquette, *Art/Photographie numérique. L'ímoge réinventée*, École d'Art d'Aix-en-Provence/Cypres, Aix-en-Provence, 1995. <<

[21] André-Adolphe-Eugène Disderi, *L'art de la photographie*, París, 1962. <<

[22] Para la relación de estas disciplinas con la imagen véase: Robert A. Sobieszek, *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul 1850-2000*, MIT Press; Los Angeles County Museum of Art, Boston y Los Angeles, 1999; y Jean Clair (ed.), *L'âme au corps. Arts et sciences 7793-1993*, Reunión des Musées Nationaux, Gallimard / Electa, Paris, 1994. <<

[23] Citado en Robert A. Sobieszek, op. cit. <<

[24] El «bertillonismo» tuvo una rápida repercusión por todas partes. Juan Naranjo, en «Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Catalunya en el siglo XIX» (incluido en *Introducción a la historia de la fotografía catalana*, Lunwerg Editores, Barcelona, 2000), relata su propagación en España. Según sus datos, Barcelona fue la primera ciudad española que lo incorporó; el Gobierno Civil de Barcelona creó, en 1895, el primer Gabinete Antropométrico y Fotográfico confines identificativos. En 1896, la Dirección de Instituciones Penitenciarias creó en las cárceles el Servicio de Identificación Antropométrico basado en el método de Bertillon. Con anterioridad ya se habían realizado fotografías de delincuentes, pero eran retratos convencionales, que no respondían a un sistema estructurado ni a una finalidad científica. En la década de 1870, el gobernador de Córdoba, Julián de Zugasti utilizó la fotografía para identificar a los bandoleros. En Barcelona, en 1878 el Gobierno Civil publicó una nota en el Diario de Barcelona, donde aconsejaba la instauración en las prisiones de la ciudad de un laboratorio fotográfico: «Por disposición del Excmo. Señor Gobernador de la provincia, acaba de establecerse en las Cárcels de esta ciudad un taller de fotografía con el fin de reproducir el busto de los criminales que en las mismas se albergan. Esta innovación puede ser de suma utilidad, facilitando la acción de la justicia». Al igual que en Francia y otros países la Exposición Universal de Barcelona de 1888 recurrió a la utilización de la fotografía como sistema de identificación y validación en los pases para exposiciones. Por encargo de la organización, el famoso retratista Rafael Areñas realizaba las fotos de los carnés que servían para poder entrar al recinto durante toda la duración del evento. Este tipo de pases derivaría en el actual documento nacional de identidad. <<

[25] Arthur Batut, «La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza» en Joan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006. pág. 92. [Versión original: *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Gauthier-Villars, Paris, 1887]. <<

[26] Rosa Martínez, *Ortopedias: sobre la claridad*, catálogo de la Sala Montcada de la Fundació La Caixa, Barcelona, 1993. <<

[27] Karel Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, Editorial Grijalbo, México, 1967.
[Versión original: *Dialektika konkrétního*, Nakl. Československe akademie ved. <<

[28] Véase Herbert W. Franke, Kunst und Konstruktion. Physik und Mathematik als photographisches Experiment, Bruckmann Verlag, Múnich, 1957. <<

[29] Citado por Virginie Chardin en el catálogo oficial de «Los Rencontres Internationales de la Photographie 2005», Actes Sud, Arles, 2005. <<

[30] Stanislaw Lem, Diarios de las estrellas, Edhasa, Barcelona, 2003. [Versión original: Dzienniki gwiazdowe, 1957]. <<

[31] Sherry Turkle, La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997. [Versión original: Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet, Simon & Schuster, Nueva York, 1995]. <<

[32] De hecho Microsoft imitó la innovadora interfaz gráfica de usuario de los ordenadores Apple Macintosh, aparecida en 1984, que además de introducir el uso del ratón, sustituía al estándar de esa época consistente en la interfaz por línea de comandos. En la estructura lógica del sistema operativo de los Mac, los directorios se organizaban con iconos de carpetas que podían contener a otras. La aparición del sistema Windows popularizó este tipo de interfaz hasta imponerlo por completo. <<

[33] Antonio Ansón, El limpiabotas de Daguerre, Centro Municipal Puertas de Castilla, Murcia, 2007. <<

[34] Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pág. 172. [Versión original: *Burning with desire. The conception of photography*, MIT Press, Cambridge, 1997]. <<

[35] Véase Gregory Currie, «The Nature of Fiction», Cambridge University Press, Cambridge, 1990. <<

[36] Traducción libre: «Si el mundo quiere que se la den con queso, pues que se la den». <<

[37] No existe traducción al castellano en el momento de redactar estas líneas. <<

[38] Idem. <<

[39] Véase «Sobre la naturaleza de la fotografía», en Joan Fontcuberta, *Fotografía: Conceptos y procedimientos*, Editorial Gustavo Gilí, Barcelona, 1990. <<

[40] Me he extendido en esta idea en el capítulo «Yo conocí a las Spice Girls». <<

[41] Entrevista de Mariángel Alcázar, *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de noviembre 2008. <<

[42] Por esa razón podría sugerirse que de la misma forma que en el deporte se prohíbe el dopping, en los concursos de misses se debería penalizar las intervenciones artificiales y privilegiar una belleza «natural». <<

[43] El arte y la vida se funden. La hibridación conceptual de Orlan linda con el freakismo de Jocelyn Wildenstein, la «mujer gato», una supermillonaria suiza de más de cincuenta años de edad, que se sometió a más de treinta operaciones de cirugía plástica con la intención de convertir su cara en un rostro de rasgos felinos y reconquistar así a su marido, un fanático de los gatos. <<

[44] «Una foto retocada genera suspicacias sobre posible censura», La Vanguardia, Barcelona, 10/9/2006 <<

[45] El Mundo, Madrid, 9 de agosto del 2006. <<

[46] Para ahondar en este tema, véase Pepe Baeza, Por una función crítica de la fotografía de prensa. Editorial Gustavo Gilí, Barcelona, 2001. <<

[47] Agradezco a Sandra Balsells que atrajo mi atención sobre el tratamiento de esa imagen en la conferencia «Nuevas vías para la fotografía documental» que impartió en el curso «El canto del cisne: hacia una cultura visual postfotográfica» en la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía), Sevilla, septiembre 2006. <<

[48] Gyorgy Kepes, *The New Landscape in Art And Science*, Paul Theobald, Chicago, 1956. <<

[49] Michel Tournier, *Des clés et des serrures: Images et proses*, Éditions du Chêne/Hachette, Paris, 1979. <<

[50] Este texto fue originariamente escrito para una publicación británica y por tanto para una audiencia ajena al pulso español. Lamento si la mención necesariamente sintética de los hechos a los que me refiero parece, a un lector que los haya vivido de cerca, simplista o superflua. <<

[51] Véase capítulo 9, «Ficciones documentales». <<

[52] «Very Miscellaneous», Joachim Schmid entrevistado por Val Williams, en *Insight*, Photoworks, Brighton, febrero 1998. <<

[53] Posteriormente Schmid realizó en solitario una segunda serie titulada «Masterpieces of Photography - The Source Collection» (título original en inglés). <<

[54] «Very Miscellaneous», op. cit. <<

[55] Borges cita una supuesta enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*: En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Jorge Luis Borges, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, 1952). <<

[56] Georges Santayana, *The Life of Reason*, volumen 1, 1905. <<

[57] Louise Bourgeois, *Les lieux de la mémoire*. Œuvres choisies 1946-1995, Musée d'Art Contemporain de Montreal, 1996. <<

[58] Alberto Manguel, *El amante extremadamente puntilloso*, Editorial Bruguera, Barcelona, 2006. [Versión original: *The overdiscriminating lover*, 2006]. <<

[59] Citado por Julián Rodríguez, «Perplejidades», en Espacios deshabitados, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, Cáceres, 2007. <<

[60] Está basada en una novela de Jack Finney y se han hecho tres remakes: La invasión de los ultracuerpos (Invasion of the Body Snatchers, 1978) de Philip Kaufman y Usurpadores de cuerpos (Body Snatchers, 1994) de Abel Ferrara. La última, La invasión (The Invasion) es del 2007, la firma Oliver Hirschbiegel y la protagoniza Nicole Kidman. <<