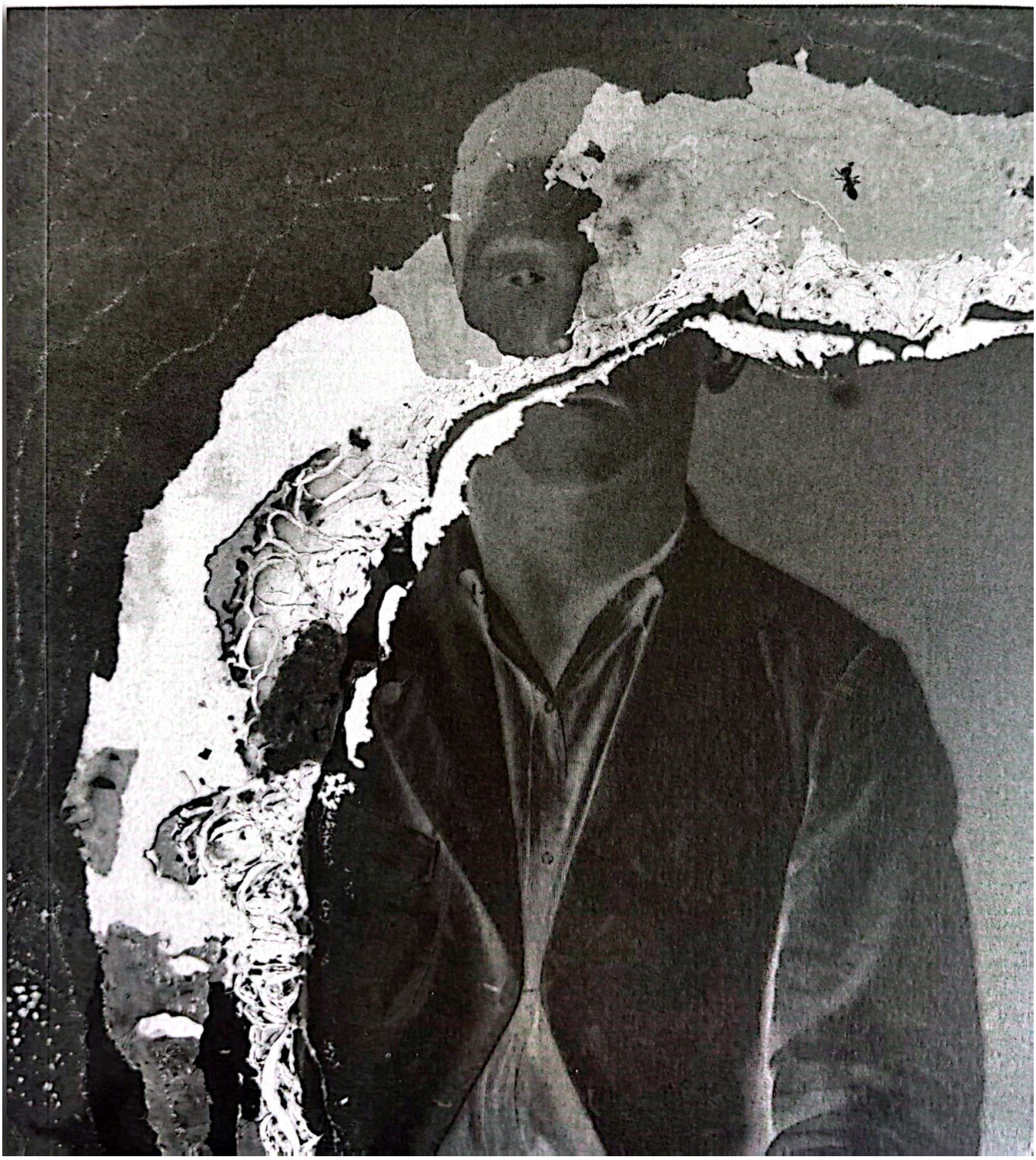
Imágenes latentes

La fotografía en transición

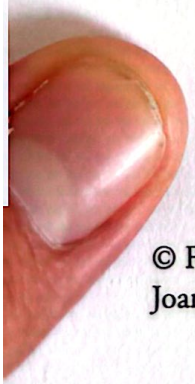
Joan Fontcuberta



Scanned with CamScanner

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) es artista, ensayista, docente y comisario de exposiciones. Su trabajo de creación se ocupa de los conflictos entre naturaleza, tecnología, fotografía y verdad, y ha sido objeto a lo largo de cinco décadas de numerosas muestras personales y publicaciones monográficas. Muchos de sus proyectos se articulan como ficciones narrativas que parodian plataformas autoritarias de transmisión de información y conocimiento (la política, la religión, los medios, la ciencia, las industrias culturales, etc.), habitualmente encaminados a fomentar la duda y activar una actitud crítica por parte de los espectadores. Entre sus textos teóricos, destacan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Gustavo Gili, 1997), *La cámara de Pandora* (Gustavo Gili, 2010), *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (Galaxia Gutenberg, 2016) o *Desbordar el espejo* (Galaxia Gutenberg, 2024).

En 2013 Joan Fontcuberta fue galardonado con el premio internacional de la Fundación Hasselblad y en 2020 recibió la distinción de Doctor Honoris Causa por la Universidad Sorbona París VIII.



© Fotografía de cubierta:
Joan Fontcuberta, *Trauma #4369*, 2020

Scanned with CamScanner

Primera edición: marzo de 2025

© del texto, 2025: Joan Fontcuberta Villà

© de las imágenes, 2025: sus autores:
André Barrette (pág. 128), Augusto Callegari y Pedro Mezzini (pág. 216), Kurt Caviezel (pág. 137), Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger (pág. 103), Tiane Doan na Champassak (pág. 69), Joan Fontcuberta (págs. 8, 10, 21, 54, 62, 63, 74, 84, 87, 90, 154, 171, 176, 185, 206), Pere Formiguera (pág. 35), Mishka Henner (pág. 71), Nicholas Nixon (págs. 24, 39), Stephanie Roland (pág. 114), Pilar Rosado (págs. 171, 176, 185), Pete Souza (pág. 90), Cecilia de Val (págs. 150, 151), Francesco Zizola (pág. 50)

© de esta edición, 2025: Dalpine
Trafalgar 20. 28010 Madrid
www.dalpine.com

Cubierta: Nerea García Pascual
Traducción del catalán: Gemma Deza Guil
Corrección de pruebas: Sonia Berger y Larraitz Arretxea
Composición: Nerea García Pascual
Impresión y encuadernación: Kadmos

ISBN: 978-84-09-69077-0
DL: M-2557-2025

La traducción de esta obra ha recibido una ayuda del Institut Ramon Llull.

LLLL institut ramon llull

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, distribuida o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, incluidas fotocopias, grabaciones u otros métodos electrónicos o mecánicos, sin el consentimiento previo por escrito del editor, excepto en el caso de citas breves incluidas en reseñas críticas y otros usos no comerciales permitidos por la ley de derechos de autor.

KUTXA FUNDA ZIOA

DALPINE

Scanned with CamScanner

Para Sylvie,
last but not least

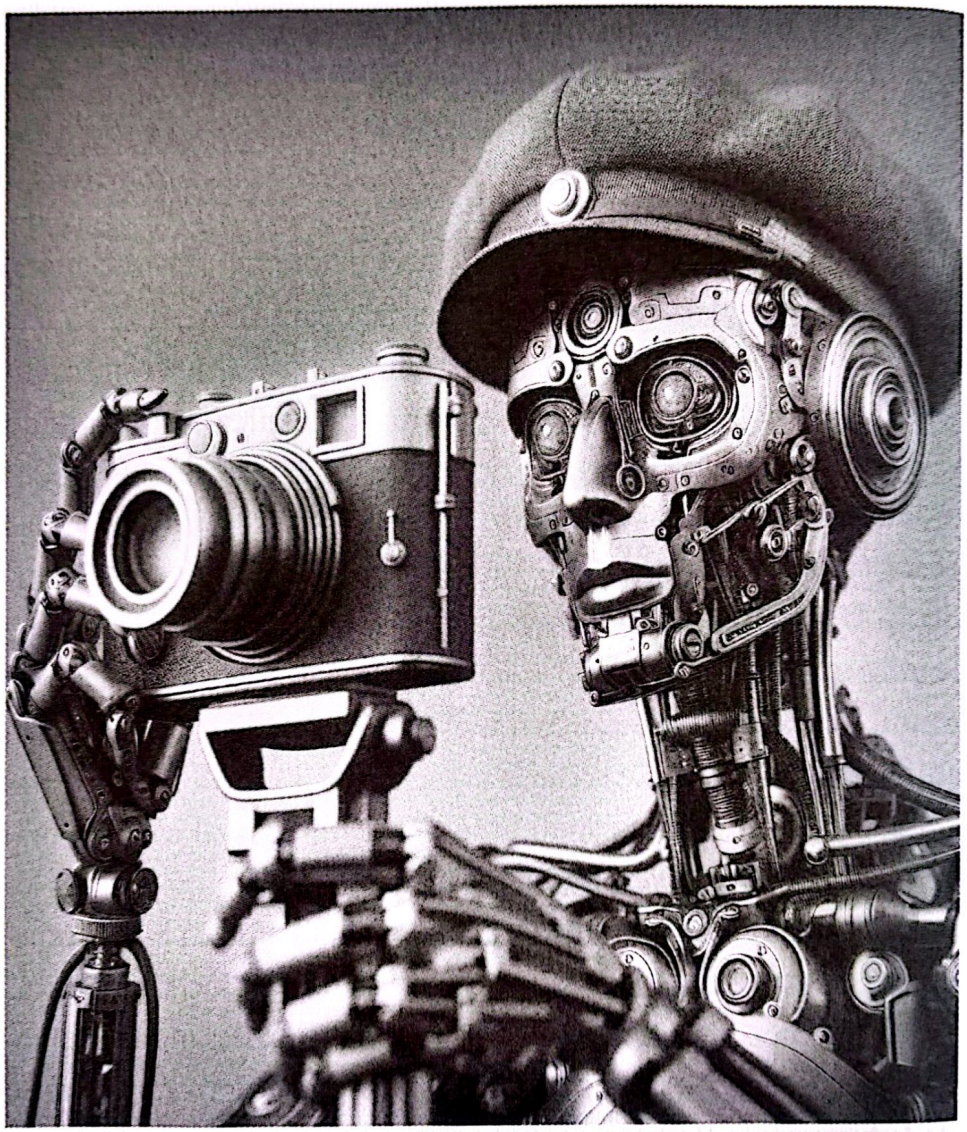
Scanned with CamScanner

INTRODUCCIÓN

Sin casi darnos cuenta, nos hemos hecho adictos a las imágenes. La fotografía ha dejado de ser una golosina para convertirse en una droga dura. Entre la anestesia y la estimulación, sus efectos generan estados de ánimo que modulan las formas de contemplar el mundo y, lo que es aún más importante, los valores para juzgarlo. Hoy todos producimos y consumimos fotos. Pertenecemos al orden del *Homo photographicus*, una especie de la escala evolutiva todavía poco estudiada. Por ello conviene reflexionar sobre los tránsitos recientes de la imagen. Precisamente eso es lo que propone esta recopilación de textos, una serie de reflexiones sobre la migración de roles que ha ido asumiendo la fotografía: cómo la utilizamos y cómo afecta a nuestras vidas. Sin desmerecer su aportación a la cultura visual contemporánea, estos ensayos se centran en las *latencias* —en las improntas y los rastros— cambiantes con las cuales la fotografía marca hoy la experiencia humana desde una triple vertiente afectiva, social y política.

En retrospectiva, la fotografía se inscribe entre las grandes innovaciones de la tecnología y la comunicación que cambiaron el curso de la historia: la Revolución Industrial, el barco a vapor, el ferrocarril, el telégrafo… Tras su aparición, la imagen empieza a circular y se democratiza, huyendo del secuestro de las élites que la utilizaban para manifestar su poder. Porque, lejos de ser inocua, la fotografía demostraba que el control de la imagen equivale al control del mundo. Además, en el orden filosófico y espiritual, la fotografía trascendía el paso del tiempo y hacía pervivir el recuerdo. Permitía registrar la

Scanned with CamScanner



J. F., *Es kommt der neue Fotograf* (Aquí llega el nuevo fotógrafo,
parodia del libro de Werner Gräff de 1929), 2023. Imagen generada con Leonardo.Ai

Scanned with CamScanner

crónica de los acontecimientos señalados y dejar constancia de biografías individuales y colectivas. La fotografía nos comprometía con la identidad, la memoria y la certidumbre.

En cambio, si proyectamos la mirada hacia el futuro, ¿qué pasa en el siglo XXI? ¿Qué queda de la fotografía como fragmento y cadáver, como acto de curiosidad y archivo? ¿Qué queda de ella en la era de la posverdad y los selfis, en la era de las ventanas indiscretas de Facebook e Instagram, de los emoticonos y del *spam*? Hoy nos enfrentamos a una globalización feroz y a las criptoeconomías, al presentismo y a la hipermodernidad, a la realidad virtual y a la inteligencia artificial, a la computación cuántica y al multiverso. El capitalismo de las mercancías ha sido engullido por un capitalismo de imágenes. Internet, las redes sociales, los teléfonos móviles y las cámaras de vigilancia propician una sobresaturación de imágenes que ya no actúan como mediaciones sumisas entre el mundo y nosotros, sino que se configuran en escenarios paralelos donde se despliega buena parte de nuestra actividad. Y en este paisaje, la fotografía, tal como la conocíamos, se desvanece e irrumpe la postfotografía.

La fotografía ha sido un medio vivo y dinámico que se ha ido adaptando con fluidez a las necesidades de cada época, pero la súbita intrusión de la postfotografía nos ha pillado desprevenidos. Sufrimos un síndrome de pérdida que ojalá se compense con nuevas conquistas. Las imágenes latentes son los embriones de una fotografía, unas potencias que solo se hacen visibles con la acción del revelador. Ahora, por consiguiente, ya no se trata de *revelar la fotografía*, de pensar en cómo es la fotografía, sino en cómo la fotografía nos modula y, a partir de ahí, llegamos a saber de manera más precisa qué y cómo somos.

Scanned with CamScanner



J. F., *Afterimage (sobre la mesita del salón)*, La Roca, 2017

Scanned with CamScanner

LA BIBLIA, EL ROSARIO Y LAS FOTOGRAFÍAS

Mi madre murió el 15 de junio (sobrevivió a mi padre catorce meses escasos). Sufrió un ataque al corazón mientras hacía ganchillo en la terraza de casa, disfrutando de una mañana soleada. Aquel día yo viajaba a Kassel, y la noche anterior había cenado con ella. Recibí la noticia en la estación de tren del aeropuerto de Fráncfort. Di media vuelta y regresé en el primer vuelo disponible, aún a tiempo de poderla abrazar una última vez, yaciendo en la cama. Me senté a su lado un buen rato, agarrándole las manos, antes de que la funeraria se la llevara. En mi cabeza, unos recuerdos impregnados de ternura y agradecimiento revoloteaban caóticos: se iba del mundo la persona que me había traído a él y a la cual solo le debía gratitud y felicidad. Empecé rememorando las mañanas que, de niños, nos venía a despertar para ir al colegio, siempre con la misma cantinela. Un día apresurada por descubrirnos la maravilla de una Barcelona cubierta por un manto de nieve; y otra mañana, un año después, con semblante serio, para anunciarnos que habían asesinado a Kennedy (yo entonces no sabía quién era, pero por su cara supe que era una muy mala noticia). De entre el magma de recuerdos que nos incumbían a ambos, tengo grabados en la cabeza estos dos momentos, los primeros, pero enseguida fui desenterrando muchos otros posteriores. El rosario de *flashbacks* acababa al final de su vejez, cuando ya tenía que desplazarse en silla de ruedas. Los domingos, después de desayunar, me pedía que la llevara a pasear en coche por Mataró, rehaciendo siempre el mismo itinerario: la casa donde nació, la fábrica de hilatu-

Scanned with CamScanner

ras donde consiguió el primer empleo, la fuente cerca del cementerio de los Capuchinos donde quedaba de novios con mi padre, bebían agua y comían anises juntos, pero que durante la guerra fue también un escenario oculto de crímenes y reyertas... Parlanchina y alegre, con ojos bien vivaces identificaba sus lugares personales de memoria, y con las palabras rebosantes de sentimiento desgranaba historias y vivencias que nunca se cansaba de repetir, cada domingo por la mañana en Mataró, porque quizá obstinándose en su transmisión evitaba que se desvanecieran para siempre.

Tras los recuerdos y las emociones irrumpieron los pensamientos. De los pensamientos, dos son moneda corriente en los tanatorios, pero ahora me tocaban a mí. Uno: que por más que nos mentalicemos para lo inevitable, cuando un ser querido muere, el dolor te sacude y te conmociona igualmente. No hay preparación ni entrenamiento que valga. Y el otro: que el vértigo nos sobrecoge cuando caemos en la cuenta de que la ofensiva de la vida ha franqueado una línea Maginot protectora imaginaria y ahora nos hallamos en primera línea de fuego, como última defensa para la retaguardia de quienes nos suceden: la hija, los nietos... Para ellos me he convertido de repente en *The Thin Red Line*, la endeble barrera de casacas rojas del ejército británico encargada de frenar la carga de la caballería rusa en la batalla de Balaclava.

Durante unos minutos dudé de si hacer un último retrato de mi madre. Los retratos *post mortem* habían tenido mucha prédica en las primeras décadas de la fotografía, tanta que algunos fotógrafos incluso se habían especializado en ellos[1]. Su práctica democratizaba la antigua

---

[1] Por ejemplo, los socios Moliné y Albareda publicaban en el *Diario de Barcelona* en 1856 un anuncio en clave muy comercial donde, entre otros servicios, ofrecían: «También se pasa a domicilio para sacar los retratos de las personas difuntas, con la especialidad de dejar el retrato en su animación vital y en la postura que se desee». Es de suponer que no tener que trasladar el cadáver al estudio de los fotógrafos debía tranquilizar mucho a los familiares. En la actualidad, el sugestivo misterio de la fotografía mortuoria ha

Scanned with CamScanner

tradición de las máscaras mortuorias, reservadas al principio para nobles y monarcas, y la de los *memento mori* pictóricos («recuerda que eres mortal»). En épocas de religiosidad exacerbada, se interpretaba que el retrato en vida era fruto de la vanidad, pero el sueño eterno, en cambio, despojaba al difunto de veleidades ostentosas y entonces preservar su imagen para la posteridad era una suerte de privilegio. Así pues, en aquel entonces este tipo de práctica no se consideraba morbosa ni fuera de lugar, como la sensibilidad actual parece imponer. Hoy el acto fotográfico es uno de los gestos celebratorios por antonomasia: desenfundamos la cámara casi siempre para dejar registro de un momento de felicidad, no de pena. Hacemos fotos en las bodas, pero no en los funerales. Por eso había que leer en clave de transgresión de este tabú moderno el hecho de que Sophie Calle presentara en la 51.ª Bienal de Venecia (2007) su pieza *Pas pu saisir la mort.* Mientras aceptaba la invitación para representar a Francia en aquella importante convocatoria internacional, una llamada por la otra línea le anunciaba que su madre agonizaba. Sophie Calle declaró que fue esa coincidencia lo que la hizo decidirse a documentar en vídeo los últimos minutos de vida de su madre[2]. En forma de *loop*, el encuadre suavizado por un *flou* pictórico nos muestra el rostro de Monique Sindler de perfil, con los ojos cerrados, ligeramente recostado sobre la almohada; de vez en cuando, unas manos lo acarician con ternura; en primer plano, desenfocado, hay un ramo de flores. «Le hablé a mi madre de la Bienal —explicó la artista—. Estaba tan horrorizada por no poder asistir que pensé que la única manera de que estuviera presente era convirtiéndola en el tema de mi proyecto»[3].

---

centrado la trama argumental de novelas como la magnífica *Anoxia* (2023) de Miguel Ángel Hernández, y de series de televisión como *Dead Still* (2020) de John Morton.

[2] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fd7D-pBnNyY.

[3] *The Guardian*, 16 de junio de 2007.

Scanned with CamScanner

Sophie Calle nos tiene acostumbrados a romper tabúes en torno a los sentimientos de ausencia e intimidad, que zarandea con un voyerismo descarnado e impertinente. No me atrevo a juzgar una situación cuyos detalles desconozco, ni comparto necesariamente las críticas que recibió la artista (llegaron a tildarla de «provocadora de salón» que atentaba contra el pudor, abusaba de su poder y se aprovechaba de una persona desvalida para convertirla en una mercancía artística). Yo sencillamente decidí guardarme el móvil en el bolsillo: creo que a mi madre no le habría complacido que la vieran en aquel estado, a ella, que tanto cuidaba de su aspecto, y no por coquetería superflua, sino por una especie de dignidad y elegancia que, con toda modestia, reducía a la expresión de «estar presentable». Me retuvo, por lo tanto, un propósito de gestión de memoria: me desagradaba que un retrato en aquellas circunstancias cerrara su álbum de fotos familiar, su biografía gráfica. No quería recordarla así, no quería que aquella eventual imagen robada eclipsara las versiones de la madre risueña y feliz que tantas veces había evocado en instantáneas que adornaban mesitas y estanterías.

Sin ella, la casa quedó en silencio, pero no vacía de vida. Fue como si, durante un tiempo, los objetos de mi madre permanecieran impregnados de su espíritu y se resistieran a volverse inanimados. Pese a ello, el sentimiento de ausencia era abrumador, y pisar aquellos espacios amados convertía al visitante en un intruso que profana un panteón. Aunque nadie se atreviera a tocar nada, aunque se mantuviera intacto el estado de aquel teatro vital, te invadía la sensación de ser testigo del pacto secreto entre la presencia y la ausencia, entre lo visible y lo invisible… En situaciones así es cuando te das cuenta de lo que llegamos a acumular a lo largo de los años y de la carga simbólica que depositamos en dichas acumulaciones. Se presiente un orden ajeno que quizá no entiendes, pero que sabes que existe y que tiene un sentido. En este orden conservamos cosas funcionales y úti-

Scanned with CamScanner

les, por supuesto, pero predominan los trastos con los cuales hemos tejido una constelación de afectos: cada pieza constituye el rastro de una vivencia y estos rastros nos configuran como seres trascendentes.

A los pocos días del entierro, uno de mis hermanos entró en el sanctasanctórum y se llevó un rosario, una Biblia y unas fotografías. Las tres cosas, explicó, tenían un valor sentimental para él, pero me intrigó el hecho de que las metiera todas en el mismo saco. Por azar o no, se les otorgaba un mismo denominador común de valores y creencias. Mi curiosidad se centraba, sobre todo, en el porqué de las fotos y su elección: solo se llevó las imágenes que correspondían a su núcleo familiar actual, dejando las relacionadas con su matrimonio anterior. Le pregunté un par de veces las razones que le urgían a «rescatar» aquellas imágenes y a negligir otras, pero sobre todo el motivo de extraerlas de un contexto en el que hasta entonces habían dormitado plácidamente. Pero no obtuve más que evasivas: se escabulló de responderme como el demonio del agua bendita. La condición religiosa resultaba obvia para el rosario y la Biblia, pero el impulso de recuperar las fotografías demostraba empíricamente que también eran depositarias de alguna suerte de condición mágica. Quizá la Biblia aportaba la doctrina; el rosario, la plegaria; y la fotografía, la revelación. Biblia, rosario y fotografías pertenecen a los dominios del mito y comparten rasgos que remiten a cuestiones de fe y de trascendencia.

Tendemos a asociar el origen de la fotografía con factores culturales, sociales y económicos. Así, entendemos la fotografía como una tecnología al servicio del régimen de *veridicción* de una época determinada, de la apropiación simbólica del mundo y de la enciclopedización visual de la experiencia. Pero estas razones son insuficientes para comprender el amplio abanico de roles que ha desempeñado la fotografía. Sobre todo, no debemos subestimar los elementos de índole espiritual o religiosa que también precipitaron su aparición y difusión. Así, la fotografía nos consolaba de la finitud y la muerte. La

Scanned with CamScanner

fotografía aspiraba a suplantar de manera ritual la realidad. La fotografía implicaba *revelación* o *revelado* (destapar el velo): su destino aspiraba a revelar la particularidad de cada vida. Este último designio llevó a Giorgio Agamben a asociar el Ángel del Fin de los Tiempos, el Ángel del Apocalipsis de Juan, precisamente con el ángel de la fotografía[4].

De manera que, aunque nos pese, quizá la fotografía siga siendo hoy un arte de ángeles o de sortílegos. En toda imagen reverbera el aliento de la realidad presentada y este vínculo supone una interdependencia sobrenatural que trasciende lo tangible. Ya lo señaló Platón en la medida en que advirtió de que es precisamente cuando se rompe este vínculo cuando aparece el fantasma. Pero Platón se refería, de forma genérica, a todas las imágenes, porque no llegó a conocer la fuerza específica de la fotografía. Roland Barthes, en cambio, ocupándose de esta en concreto, añadía la cualidad de *emanación*: el sujeto emana, supura físicamente de su fotografía. Se le puede llamar mística o filosofía, y no es preciso buscar ejemplos en tribus primitivas temerosas de que la cámara les robe el alma, porque se puede demostrar empíricamente en nuestra sociedad de aquí y ahora. Para la exposición *Espectros*, presentada en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona entre diciembre de 2017 y enero de 2018[5], Jorge Luis

---

[4] En referencia al primer retrato fotográfico de la historia, el realizado por Daguerre en 1838 en el Boulevard du Temple de París, donde solo se aprecia la silueta minúscula de un hombre apoyando el pie en una fuente en medio de la avenida desierta, el filósofo italiano escribía: «No podría figurarme una imagen más adecuada del Juicio Universal. La muchedumbre de los humanos —incluso la humanidad entera— está presente, pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, a una sola vida: esa, precisamente, y no otra. ¿Y de qué modo esa vida, esa persona ha sido elegida, atrapada, inmortalizada por el ángel del Último Día, que es también el ángel de la fotografía?». Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Roma: Nottetempo, 2005. Disponible en castellano: *Profanaciones* [trad. de Edgardo Dobry], Barcelona: Anagrama, 2006.

[5] *Espectros*, desarrollada por Montse Casacuberta, Blanca Pia, Raül Maldonado, Claudio Marzà, Jorge Luis Marzo, David Ricart y Marina Salazar para La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, 2017-2018.

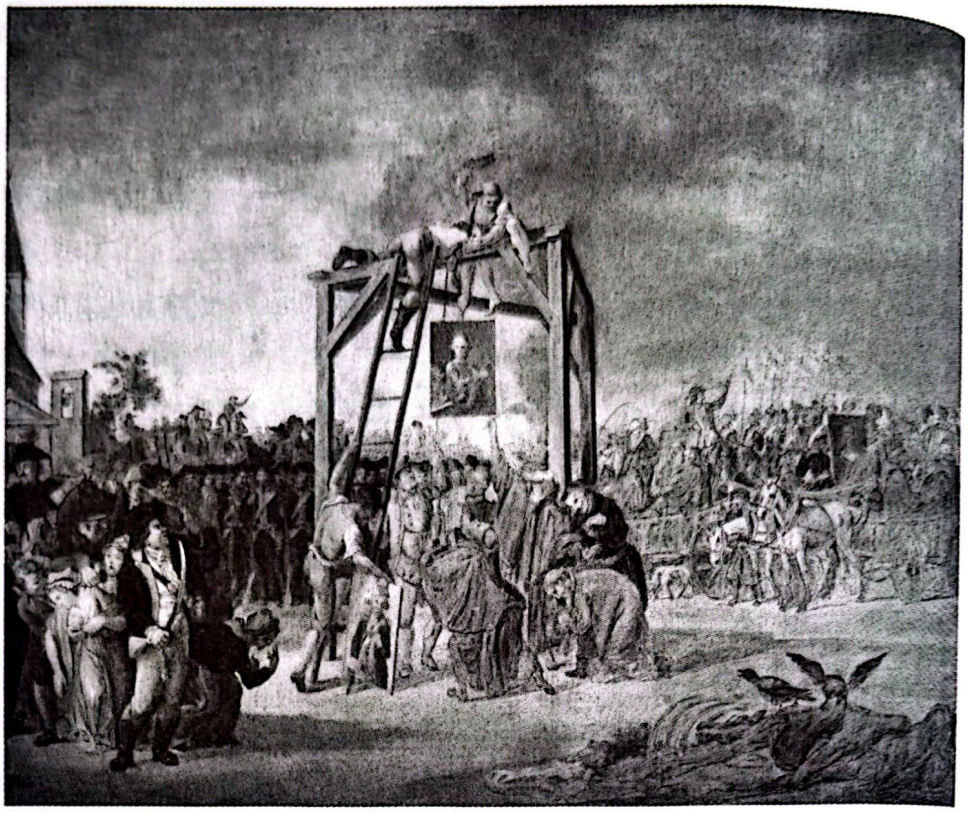
Scanned with CamScanner

Marzo presentó los resultados de un ejercicio que encargó a sus alumnos de Iconografía y Comunicación de la Escuela BAU de Barcelona durante cinco años. Cada alumno, al regresar a su casa, tenía que encararse con algún miembro de su familia, con su pareja o con algún compañero de piso —es decir, con una persona muy cercana—, enseñarle un retrato suyo —impreso previamente— y, a continuación, sin mediar ni una sola palabra, rasgarlo delante de sus narices y observar su reacción. Toda la acción debía grabarse a escondidas con el teléfono móvil, y el montaje, hecho a base de empalmar algunas secuencias impagables escogidas entre las más de quinientas grabaciones realizadas, constituía la pieza videográfica que se exponía[6].

En la inmensa mayoría de los casos, aquel gesto de iconoclastia era recibido por los actores interpelados con desconcierto y enfado, y solía acabar provocando un estado de aflicción, de herida, pero también de protesta airada, a veces incluso violenta. Algunas de las exclamaciones de disgusto resultaban muy elocuentes: «¿Por qué *me* rompes?», «Pero ¿yo qué te he hecho?», «¿Es para romper los vínculos que nos unen?», «Me matas, ¿por qué me haces esto?» o «¡Menudo mal rollo!». Y los damnificados se desentendían de la réplica que recibían para reducir la tensión generada: «Si no pasa nada, ¡solo es un trozo de papel!». Ante un dedo que señala la luna, los semióticos nos preguntan: ¿qué vemos, el dedo o la luna? Pero la justificación racional no sirve cuando el estrépito de las emociones nos abruma: se produce una identificación entre sujeto y fotografía y, por consiguiente, el daño infligido a la fotografía se corresponde con un daño infligido al sujeto. El gesto de rasgar el retrato de alguien, por ende, equivale a un acto de agresión, una interdependencia que funcionaría

[6] El vídeo constituyó una de las entregas del programa «Soy cámara» del CCCB y se puede consultar en línea en: http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/por-que-me-rompes/228412.

Scanned with CamScanner



Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine, *Pendaison de traîtres in effigie* (29 de septiembre de 1794, durante la revuelta de Kosciuszko, Levantamiento de Varsovia)

de manera parecida a las prácticas arcanas del vudú. Extrapolándolo al ámbito de la política, por ejemplo, romper —o quemar— la foto de un rey es una expresión de rechazo evidente, tal como en el ámbito de la religión besar la estampa de un santo es señal de devoción. Démonos cuenta, además, de que esta equiparación simbólica no es exclusiva ni nace de la omnipresencia actual de las imágenes, sino que está enraizada en formas de proceder mucho más antiguas. Por ejemplo, las chocantes «ejecuciones en efigie» promovidas por el Santo Oficio desde el siglo XVI, pero también por la justicia secular o por arrebatos de venganza popular. La ejecución en efigie consistía en ahorcar o quemar la imagen del condenado en ausencia de este y, por tanto, ante la imposibilidad de efectuar la ejecución de cuerpo

Scanned with CamScanner

presente. Se pone así de manifiesto que no ha existido periodo alguno en el que «la cosa en sí» y su representación hayan estado desligadas, de manera que la violencia que se ejerce sobre una repercute sobre la otra.

Queda claro, por consiguiente, que romper fotos es una agresión, pero en otro grado y según qué circunstancias, hacer retratos sin consentimiento, «robar la foto», es una intromisión, quizá incluso una violación. ¿Fue el hecho de que mi madre se hallara en un estado de indefensión lo que me indujo a desistir de hacerle un retrato póstumo? Consciente de la evidencia ontológica de que una fotografía no es más que un trozo de papel, debería salir indemne del fervor de este iconodulismo contemporáneo que sigue atribuyendo a las imágenes un valor de culto casi idolátrico. Soy fotógrafo y mi oficio es fabricar imágenes, pero a veces un acto fotográfico abortado alcanza más plenitud que la producción más exitosa. En este caso, decididamente, me siento satisfecho por la foto que no hice, la no-foto que permite que ahora las fotografías que han sobrevivido de mi madre me tomen de la mano para recorrer juntos trayectos más bellos de su vida.

De hecho, siguiendo un impulso inconsciente o premeditado, mi madre ya había concebido el aspecto que deseaba reflejar y que perviviera. Así como mi padre llenó la casa de libros, mi madre lo hizo de fotos familiares, de *souvenirs* de viajes y de pequeños objetos decorativos difíciles de clasificar. En las paredes solía colgar unas cuantas fotografías enmarcadas, las que eran más solemnes y concernían a nuestros antepasados, fundadores de la saga o figuras de autoridad que evocaban las galerías genealógicas de retratos en palacios, monasterios y grandes corporaciones. Sin embargo, las mesas y las estanterías daban mucho más juego, y mi madre las abarrotaba de fotografías, de aquellas privilegiadas que escapaban de quedar recluidas entre las páginas del álbum y se beneficiaban

Scanned with CamScanner

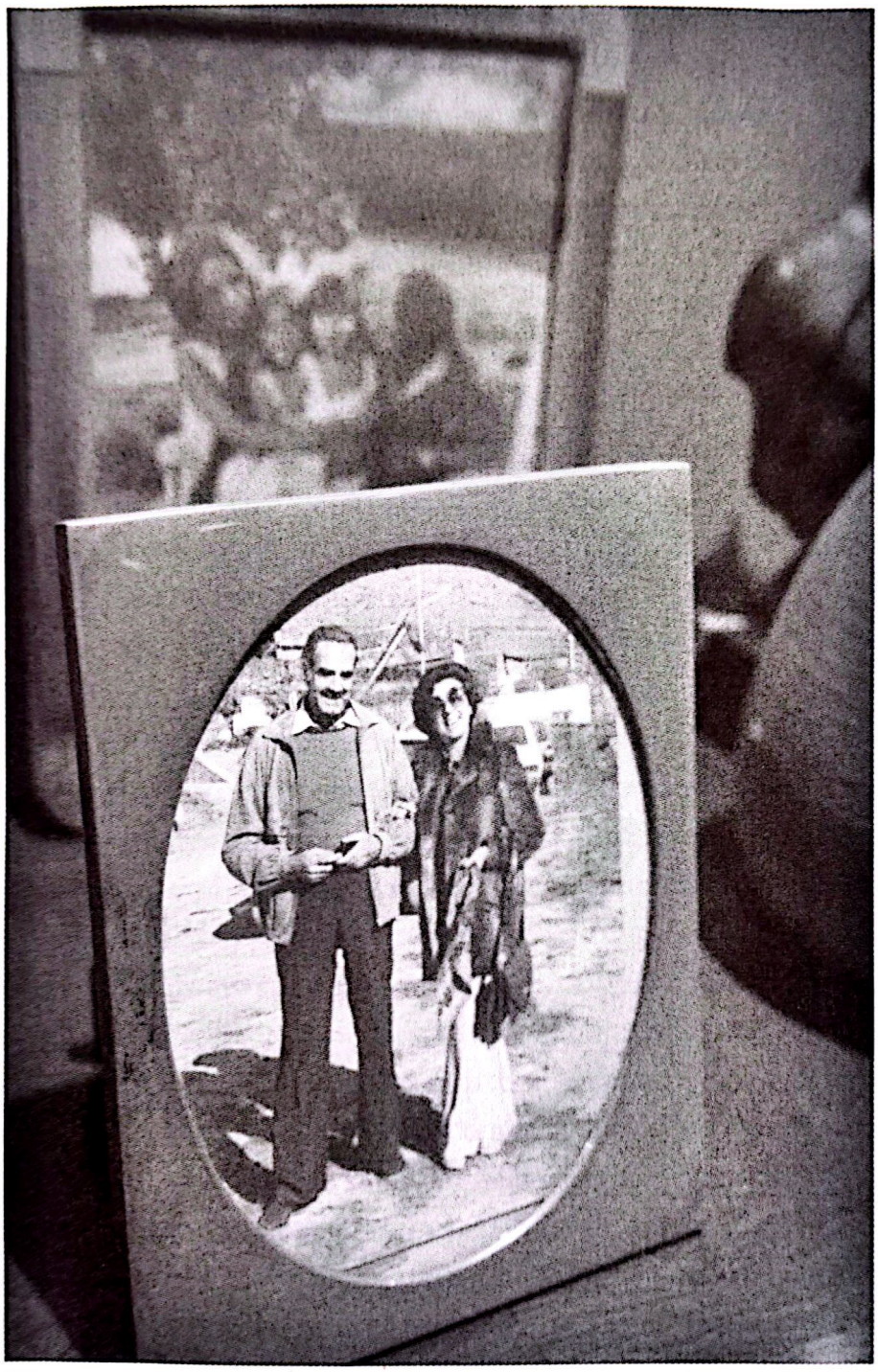
de la bendición de respirar a la intemperie[7]. El conjunto de estas imágenes permitía distinguir dos categorías. Por un lado, retratos de los difuntos y los recién nacidos, los primeros con el fin de retener su presencia simbólica en el seno del hogar y los segundos para celebrar su incorporación a la familia. Entre todos trazaban una escala de cinco generaciones: mis abuelos, mis padres, nosotros, nuestros hijos y nuestros nietos. Por otro lado, instantáneas de encuentros, celebraciones y felicidad colectiva cuya misión era reforzar los lazos de comunidad y pertenencia: de acuerdo con una ley sobrentendida, quien no salía en las fotos no existía familiarmente hablando, era un *outsider*. También era una manera de lanzar un mensaje, como una especie de refuerzo positivo subliminal: que la sonrisa imperaba entre nosotros.

En las mesitas del salón comedor, la estancia más frecuentada, era donde más abundancia de retratos había y, entre ellos, muchos de mi propia madre, sola o en compañía. Las fotografías, reclinadas sobre apoyos, se erigían como un bosque de reliquias o columnas totémicas que, más que representar caras, pretendían invocar el culto a sus virtudes místicas. Dudé de si aquellas imágenes activaban o bloqueaban el recuerdo, de si eran los detonantes de la memoria o si, por el contrario, la absorbían, reduciendo el flujo de la existencia a unos puntos inertes y absurdamente aleatorios, como esos pasatiempos en los que hay que unir con un solo trazo unos números para que la línea resultante adquiera sentido. Barthes ve en estas fotografías un efecto de *mise en valeur*, de sacralización y pervivencia mágica cuando, en *La cámara lúcida*, escribe: «El cuerpo amado es inmortalizado por la

---

[7] En el catálogo de la empresa Ikea, la sección de marcos de sobremesa se presenta así: «Enseña lo que te hace feliz. Libera tus fotos del teléfono o del ordenador y haz que te alegren el día en el mundo real. Nuestra gama de marcos para fotos ofrece una gran variedad, incluidas opciones que te permiten mostrar muchas fotos o tarjetas a la vez. Son una excelente manera de alegrar tu casa y mantener frescos los recuerdos». ¡Bravo por el redactor publicitario!

Scanned with CamScanner



J. F., *Afterimage* (sobre la mesita del salón), La Roca, 2017

Scanned with CamScanner

mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo); a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente»[8]. Estas cualidades se sustancian con la idea de revelación y la idea de tiempo. Revelación en el sentido de dar a conocer lo que está oculto, y tiempo en la medida en que la fotografía siempre nos habla a toro pasado, siempre nos muestra la vida en diferido. Y eso nos hace transitar del noema canónico y genérico *ça-a-été, lo que ha sido,* hacia otro más preciso y ajustado: *lo que ya no es*. Pero, en ambos sentidos, ese *lo,* más que un rastro de la realidad y del pasado, es una evidencia que te pasa por la cara la ausencia de tus padres y el desdibujamiento de los recuerdos de tu infancia.

Bucear en las fotos de casa de mi madre me permitía superar el duelo y empoderar la memoria, sublimándolo en una elegía de su pérdida, pero también por la inexorable pérdida futura de las imágenes. Los álbumes de fotos se van transmitiendo de generación en generación y, al final, el propietario de turno ya no es el protagonista, sino una figura subalterna que va perdiendo el hilo de los lugares y los rostros plasmados. Las fotos de recuerdo están condenadas a consumir toda su épica: a la larga, su destino será acabar en la papelera o en los mercadillos de pulgas. La carga de los recuerdos se hace inaguantable y acabamos resignándonos a amparar solo los propios, los más recientes, los que nos afectan de manera más directa, de modo que, poco a poco, se va perdiendo el relato, que es lo único que no puede perderse porque de lo que se trata es de conservar la historia.

En otro texto impagable de Agamben, *Il fuoco e il raconto* (2014), el autor nos propone recuperar la crónica de Israel ben Eliezer, conocido como Baal Shem Tov (1698-1790). Cuando este santo fundador del judaísmo jasídico se enfrentaba a una tarea de difícil solución, se iba a

---

[8] Roland Barthes, *La chambre claire* (1980). Disponible en castellano: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [trad. de Joaquim Sala-Sanahuja], Barcelona: Paidós, 1990, pág. 91.

Scanned with CamScanner

un rincón escondido del bosque, encendía un fuego, pronunciaba sus oraciones y la solución se le revelaba de forma preclara. Fue pasando el tiempo y sus seguidores se olvidaron de cómo se encendía el fuego, pero iban al bosque y repetían las oraciones, y todo seguía pasando según sus designios. La generación siguiente se encontró en la misma situación; fueron al bosque y dijeron: «No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar del bosque, y eso debe ser suficiente». Y así fue. Finalmente, transcurrida otra generación, los discípulos tuvieron que enfrentarse a la misma tarea: «No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia»[9]. Y, una vez más, con eso bastó. En el caso de las fotografías familiares, también acabaremos olvidando el fuego, las oraciones y el lugar: ya no nos quedará ni la verdad, ni la memoria, ni el encapsulamiento de la fugacidad, ni la revelación de las identidades, pero conservaremos la historia o, al menos, las migas, y esperemos que, una vez más, con eso baste.

Fotografiar significa hallar las imágenes justas para explicar algo, pero también implica dejar que las imágenes nos encuentren a nosotros, aunque después nos abandonen cuando nos parece que las hemos apaciguado, para reaparecer de nuevo de manera epifánica trastocando todos nuestros pensamientos. Desde las entrañas de una melancolía infinita, eso es justamente lo que sucede aquí, cuando después de la Biblia y el rosario, cuando después de la palabra y el gesto, las fotografías se reafirman como las migajas reveladas de una historia, y no solo como trozos de papel.

---

[9] Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Milán: Nottetempo, 2014. Disponible en castellano: *El fuego y el relato* [trad. de Ernesto Kavi], Madrid: Sexto Piso, 2016.

Scanned with CamScanner



Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, 1975

Scanned with CamScanner

TIEMPO DE CEREZAS

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable[10].

T. S. Elliot,
Four Quartets, 1936

TEMPUS FUGIT

Era la fiesta del cerezo en flor. Primero florecían las mimosas. Había tres en el jardín y parecían competir por ofrecer el amarillo más radiante. Solíamos cortar algunas ramas y ponerlas en un jarrón encima de la mesa del comedor. Las flores abiertas perfumaban la estancia con un aroma delicado, pero tenían un inconveniente: el polen terminaba ensuciándolo todo. Por eso los ramos de mimosa suscitaban discusiones: ¿qué grado de esfuerzo o de sacrificio estábamos dispuestos a asumir a cambio de introducir la belleza a nuestro alrededor? Probablemente Platón habría contestado que todo dependía de quién tuviera que limpiar. A continuación llegaba el turno de los

[10] «El tiempo presente y el tiempo pasado / están quizás presentes en el tiempo futuro / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. / Si todo el tiempo es eternamente presente / todo el tiempo es irredimible».

Scanned with CamScanner

árboles frutales, un almendro y un ciruelo, y poco después le tocaba al majestuoso cerezo, un árbol frondoso al cual nos encaramábamos de pequeños para jugar o, cuando ya estaba cargado de frutos, para disputar a urracas y tórtolas los mejores racimos. A su cobijo, con la copa amplificando el zumbido de las abejas, celebrábamos el final del invierno. Era nuestro *déjeuner sur l'herbe*, la cita que congregaba a la familia nuclear y a sus progresivas incorporaciones alrededor de una mesa ceremonial.

Cada grupo social se mide por sus ritos y, para nosotros, festejar la floración del cerezo era el pretexto para agruparnos, consolidar un sentimiento de pertenencia y librarnos a la dicha de compartir alegrías y manteles. La tradición instaura muchas otras celebraciones, marcadas por la conmemoración histórica o religiosa, pero esta entrañable fiesta del cerezo en flor nos la habíamos inventado nosotros, había brotado de nuestras circunstancias y la sentíamos como genuina y no impuesta por las convenciones. Seguro que todas las familias establecen sus propias fechas señaladas para juntarse; el cerezo en flor era, pues, nuestra efeméride particular. Y como era preceptivo, este tipo de encuentros acababa con la indefectible fotografía de grupo. Cada año, aquella instantánea daba cuenta de los vaivenes que afectaban al censo familiar: emparejamientos, rupturas, vidas que llegaban y vidas que partían. Enhebradas como cuentas de un rosario, esas fotografías trenzaban la biografía del clan: pellizcos de vida encapsulada que describiendo aquello que somos, o aquello que hemos sido o aquello que seguiremos siendo. Rostros donde las sonrisas maquillan nostalgias disimuladas, almas tristes que han visto desaparecer estrellas, cometas y viejas esperanzas hasta dejar el futuro huérfano e incierto. No hay nada importante que no sea banal. Si la historia permanece presente en algún sitio, no es en una imagen u otra, donde aparece de manera anecdótica: es más bien en la continuidad de la serie, en sus intersticios, allí por donde se cuela

Scanned with CamScanner

el tiempo. Mirar esas fotos es como otear el paso de un cometa desde una cima y comprender que estamos ante un instante único, mágico e irrepetible, y que ninguno de los presentes seguirá vivo la próxima vez que ese astro vuelva a dejarse ver desde aquel preciso enclave. Así es un álbum de fotos: los años pasan, las instantáneas se quedan, fijas, inmóviles, eternas…

Iniciamos la novela de la vida sin conciencia de finitud; pensamos que la última página está lejos, casi en el infinito, pero tras haber devorado unos cuantos capítulos caemos en la cuenta de que no es así, de que todo acaba, capítulo a capítulo, foto a foto. Cuando pasen las estaciones, cuando la lluvia active la fuerza adormecida de las semillas, serán las flores del cerezo las que, irrumpiendo cíclicamente, evocarán nuestra suerte fugaz. Mirar estas fotos, en definitiva, implica percatarse del paso del tiempo, percibir aquello que dispone la transitoriedad de todas las cosas. El tiempo en que estamos es el tiempo que se acaba. Dicho de otro modo, somos y estamos aquí para percibir cómo se nos acaba el tiempo.

IN ILLO TEMPORE

Esta práctica vernácula de la fotografía —la periodización de un retrato de grupo— ha sido replicada con intensidad exploratoria y conceptual en el arte contemporáneo. Sin embargo, también resulta interesante rastrear los precedentes. Ello nos permite darnos cuenta de que tal voluntad de contrastar los efectos del tiempo en los paisajes y en los cuerpos ha estado siempre presente, tanto en la cultura visual popular como en muchas formas de publicidad. La disposición más frecuente es la que se basa en la oposición de viñetas que muestran un antes y un después. Por ejemplo, en un anuncio publicitario, después de aplicar el tratamiento indicado, la obesa se vuelve escultural y el flacucho se convierte en un cachas atlético: las imágenes respectivas

Scanned with CamScanner

del antes y el después sirven de comprobación visual irrefutable. Pueden remitir a la pérdida de peso, al disimulo de una tara o a la corrección de narices y pechos. Pero esta comparación de dos o más facetas como evidencia de transformación no tiene que centrarse necesariamente en frivolidades. Así, adquiere matices sombríos cuando se trata del registro de la cirugía plástica en mutilados de guerra o de la destrucción producida por bombardeos.

Por ejemplo, si la serie *Back to the Future*, de Irina Werning, nos provoca hilaridad, la contrapartida de su compatriota, Gustavo Germano, argentino residente en Barcelona, nos estremece cuando entendemos el calado dramático del antes y el después. Ambos parten de un mismo principio: las fotos extraídas de los álbumes familiares que muestran a amigos y parientes. Werning selecciona algunas datadas de hace veinte, treinta o cuarenta años atrás e intenta rehacerlas en la actualidad con los mismos personajes, vestidos de manera idéntica a la foto antigua (incluso a veces con la indumentaria original) y exactamente en el mismo emplazamiento. En este caso asistimos con una sonrisa al castigo infligido por el tiempo: un colegial con cartera se ha convertido en un grandullón que ya no cabe en el uniforme escolar; un bebé desnudo al que bañan en el fregadero de la cocina se ha transformado en una esplendorosa rubia que se esfuerza por caber en el mismo barreño. En cambio, las parejas dialécticas de Germano llevan por título *Ausencias* y nos enfrentan con los desaparecidos de la última dictadura militar argentina. A partir de recopilaciones fotográficas de habitantes de la provincia de Entre Ríos, de donde era originario, Germano recrea instantáneas donde aparecen personas detenidas y asesinadas por el terrorismo de Estado surgido tras el golpe de 1976. Sin embargo, en las imágenes nuevas echamos en falta a algunos personajes: el vacío evidencia la represión criminal que se saldó con más de 30.000 «desaparecidos». Normalmente, es la presencia en la imagen lo que retiene la memoria,

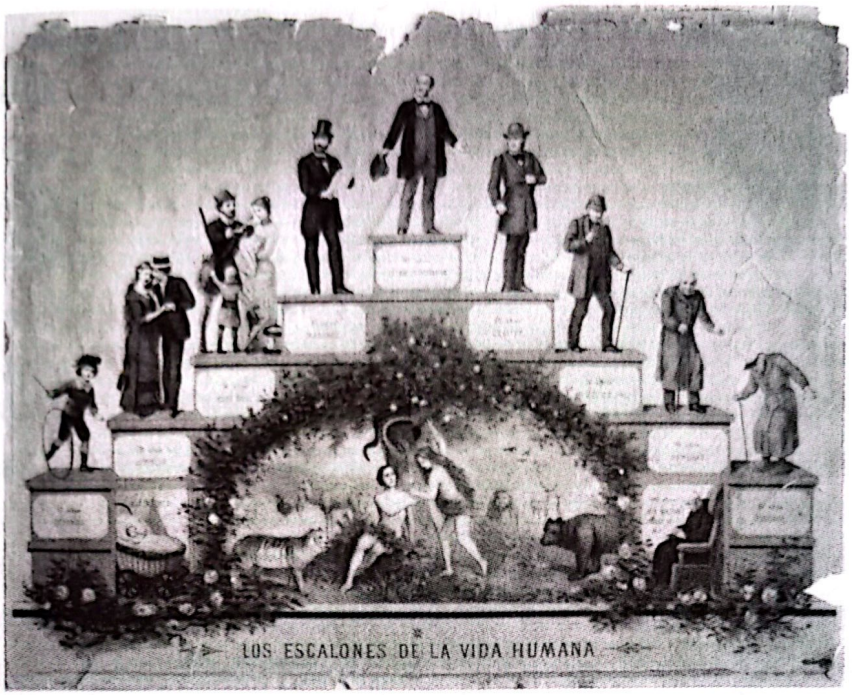
Scanned with CamScanner

pero aquí se invierte la ecuación y es la ausencia enfatizada lo que mantiene vivo el dolor de la pérdida. Son imágenes que convocan a los supervivientes a visualizar la violencia de la ruptura con los ausentes. Al mismo tiempo, no obstante, aspiran a ser imágenes de reaparición y de reparación: contrarrestan el olvido al establecer una memoria reconstruida.

Dilatar el tiempo y detenerlo es, por ende, mucho más que una simple golosina para la vista: es una ambición visceral presente en el origen mismo de la fotografía y del cine, y hoy nos fascina más que nunca. Porque hoy vivimos en una *heterocronía*, un tiempo otro que huye de su concepción lineal tradicional, un tiempo de todos los tiempos en el cual solo cuenta el presente: un presente que ha canibalizado clepsidras y relojes. Ya San Agustín se había avanzado a defender que lo único que existe es el presente, toda vez que en su concepción este se trifurcaba en un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro. La cámara alardea de detener ese tiempo de realidades del momento y encapsularlo para conferir una suerte de inmortalidad al presente. Pero, de hecho, el tiempo únicamente hace lo que sabe hacer: pasar y envejecerlo todo a su paso. En la mitología clásica, Kairós representa el momento supremo, el instante vivido, mientras que Cronos personifica el tiempo secuencial y la duración. La fotografía sometió a Kairós y, aprisionando el suspiro fugaz, demostró ser capaz de interrumpir la vida y arrancarle rebanadas privilegiadas. Ganar esa batalla era el lance necesario para alcanzar la meta definitiva, la que implicaría la victoria total: vencer a Cronos y conseguir una pervivencia sin límite, abolir la cronología, dejar la vida en suspenso. Que el tiempo de las cosas quedara relegado al tiempo de la imagen.

Privilegiar ese tiempo de la imagen fue el empeño que la fotografía abrazó desde su nacimiento. Con eso coronaba una tradición ancestral: la de las «edades de la vida» o los «grados de edades». Si bien este

Scanned with CamScanner



Anónimo, *Los escalones de la vida humana*, 1906. Litografía.
Colección Museo de Olivenza, Badajoz

tema se puede rastrear en retablos medievales, no empezó a circular ampliamente hasta el siglo XVI. Aparecía en cuadros alegóricos sobre el tiempo y el envejecimiento, un tema recurrente tanto en la imaginería popular como en la culta, y que logró mantenerse vigente ni más ni menos que cuatro siglos. El modelo iconológico más habitual ha sido el de la representación de uno o diversos personajes, normalmente un hombre y una mujer, a lo largo de las etapas de su vida, subiendo y bajando un podio escalonado. Los sujetos pasan por una rudimentaria secuencia narrativa de fases estandarizadas: nacimiento, infancia, adolescencia, madurez, senilidad y finalmente decrepitud y agonía. Durante el siglo XIX, la norma estética tendió a simplificarse centrándose en el simbolismo de la escalera y en los valores de ascenso y descenso. Esos valores entonces se prestaban a una doble lectura, ya que, más allá de la evolución física, podían sugerir también

Scanned with CamScanner

estadios morales o sociales. Como en el campo del arte secuencial, el tiempo y el espacio quedaban vinculados al encadenamiento de los escalones, cuyo avance o retroceso iba articulando el curso narrativo. Pese a que no desapareció del todo, desde mediados del siglo XIX, la presencia de la alegoría de las «edades de la vida» disminuyó a causa de los avances de la fotografía y de sus ventajas sobre el grabado. Sin ir demasiado lejos, los álbumes fotográficos constituyeron, a partir de entonces, verdaderos espacios de relato visual de cara a ilustrar el paso del tiempo y las transformaciones de la edad. Por otro lado, la fotografía también implementará la ilustración de lo temporal gracias a la capacidad técnica de la cámara, que permitirá hacer tomas sucesivas de una misma escena cambiante. Lo ilustran, por ejemplo, las famosas instantáneas de las fases de la construcción de la torre Eiffel o, en un plano más experimental, los ensayos cronofotográficos de Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Thomas Eakins y Ottomar Anschütz. La fotosecuencia, de hecho, se institucionalizará como género recurrente; raras veces las fotografías se presentarán como imágenes individuales, sino más bien agrupadas en series significativas. Y al amparo de esta disposición, se desplazará el viejo dilema sobre la condición técnica o artística de la fotografía: ni arte ni técnica, en la práctica fotográfica prevalece el combate contra el tiempo.

ARS LONGA, VITA BREVIS

Es preciso, pues, saber contra qué se combate. El concepto de tiempo ha sido el talón de Aquiles y fuente de muchos quebraderos de cabeza y disputas para científicos, filósofos y escritores. Antes del siglo XX había predominado, sobre todo, la concepción dual newtoniana del tiempo, es decir, la idea de que el tiempo se podía clasificar en tiempo «vulgar», el que está sujeto a nuestra percepción y a nuestros cálculos, y en tiempo «absoluto», el tiempo «verdadero», una entidad propia

Scanned with CamScanner

que tiene la cualidad de ser lineal, homogénea, inalterable y que no tiene principio ni fin. Einstein revolucionaría este planteamiento en 1905 con la Teoría de la Relatividad, según la cual el tiempo es relativo y se distorsiona, no fluye al mismo ritmo y depende de otros factores como el espacio, las fuerzas de gravedad y la velocidad o el movimiento del observador. En cambio, el filósofo y escritor francés Henri Bergson, contemporáneo de Einstein, entendía el tiempo como una duración y lo definía con relación a nuestra vivencia. Según él, si llegáramos a desprendernos de nuestro consciente, que mide el tiempo a partir del espacio, seríamos capaces de percibir la duración pura y heterogénea en que cada momento penetra en otro, al cual queda unido. Einstein desdeñaba la versión de Bergson, que consideraba psicológica y superficial, irreconciliable con las realidades cuantitativas de la física. Por su parte, Bergson sostenía que la ciencia no podía explicar el tiempo por sí sola y le reprochaba a Einstein que desatendiese los aspectos intuitivos de la noción del tiempo. Ambas teorías desembocaron en un acérrimo debate que abrió una profunda brecha entre las ciencias y las humanidades, que todavía siguen irreconciliadas.

Marcel Proust, fuertemente influenciado por el pensamiento de Bergson, recuperaría la idea del tiempo como heterogeneidad en su obra *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). Para él, el tiempo se convertiría en una amalgama de hechos pasados y presentes que, sin tener una duración específica, podían transcurrir en un segundo y, sin embargo, contener toda una vida. Años más tarde, en 1927, Martin Heidegger concluiría en su libro *Sein und Zeit* [*Ser y tiempo*] que los humanos no existimos en el tiempo, sino que somos tiempo en tanto que el tiempo es inseparable de la experiencia humana y, por ende, somos finitos. A finales del siglo xx, la idea de los universos alternativos y la teoría de los mundos posibles en el ámbito de la mecánica cuántica añadiría una nueva perspectiva al debate sobre

Scanned with CamScanner

la naturaleza del tiempo. Stephen Hawking introduciría, en *Breve historia del tiempo* (1988), el concepto de «tiempo imaginario» como una manera de evitar la idea de un hecho singular, como puede ser el inicio del Universo. Hawking propuso que espacio y tiempo imaginario, juntos, eran finitos pero ilimitados, de la misma manera que la superficie de una esfera no tiene principio ni final.

Así, mientras las mentes más sabias del planeta debatían si el tiempo es una dimensión tangible del universo o una mera ilusión de nuestros sentidos, desde la práctica de la existencia común muchos artistas planteaban repensar una nueva política del tiempo, capaz de privilegiar el tiempo vivido, no el relativo a grandes épocas históricas, sino el tiempo mundanal de las vidas cotidianas, el tiempo que marchita las flores y abre surcos en nuestros rostros. En 1968, la artista y fotógrafa estadounidense Nancy Burson visitó una exposición en el MoMA de Nueva York titulada *The Machine as Seen at the End of the Industrial Age.* Inspirándose en su contenido, se le ocurrió la idea de proyectar un dispositivo capaz de mostrar las diferentes fases del envejecimiento del rostro de una persona. Al principio, su propuesta no halló el eco necesario, pero finalmente, en 1976, Burson entró a colaborar en el Massachusetts Institute of Technology y pudo desarrollar el proyecto. Así nació *The Age Machine.* A partir de un retrato digitalizado, esta máquina permitía aplicarle patrones estándar de cambios fisiológicos producidos por el paso del tiempo, con un alcance de hasta veinticinco años. El sistema funcionaba de manera interactiva: un usuario se colocaba delante de una cámara de vídeo que captaba su cara y a ese retrato digitalizado se le aplicaban una serie de interpolaciones de transformación facial en función de la distancia de edad seleccionada. Los resultados eran tan fidedignos que incluso el FBI aprovechó esta técnica para la búsqueda de niños desaparecidos desde hacía años, cuya fisonomía obviamente tenía que haber cambiado.

Scanned with CamScanner

También surgieron proyectos que sistematizaban la documentación periódica de un personaje, un seguimiento de imagen cíclica que evoca la rueda de la vida. El fotógrafo checo Jan Saudek inició, en 1975, la serie *Five Years of Veronika,* como parte de la cual fotografió desnuda a su musa durante años, con tomas frontales que mantienen siempre un encuadre idéntico. Más tarde, Pere Formiguera emprendió la serie *Cronos.* En previsión de la hecatombe anunciada para el fin del milenio, Formiguera decidió invertir la última década preapocalíptica haciendo cerca de cuatro mil fotografías que reflejan el paso del tiempo mediante retratos mensuales de treinta y dos personas que formaban parte de su círculo de amistades y familiares. Por su estudio de Sant Cugat desfilaron de manera sucesiva los distintos modelos, niños y adultos, hombres y mujeres, en unas sesiones que constituían al mismo tiempo un acto de imagen y un acto de amor: una excusa para la reflexión filosófica y otra excusa para la interacción social y afectiva. Allí la cámara no robaba el alma, ni mataba el espíritu ni anticipaba la muerte, sino que era un pretexto para celebrar la vida, quizá con un sentimiento de urgencia, el que nos espolea a saborear cada instante como garantía de una cierta pervivencia, como un sentido de ser y estar, casi como un árbitro de la verdad. Se trataba, en definitiva, de encadenar instantes sutiles, tan tenues que se volvían imperceptibles a ese ojo de la muerte que nos observa en todo momento. Más allá de confirmar el paso inexorable del tiempo, que impone cambios inevitables a cada cuerpo, *Cronos* supone, sobre todo, situar la fotografía en un registro de memoria, en este caso, de calendarización, de patrón de medida que marca los pasos de un envejecimiento que no es posible detener.

Con la aparición de internet y de las redes sociales, este tipo de prácticas ha propiciado la irrupción de creaciones en *time-lapse*, y hoy abundan esos experimentos audiovisuales que, en pocos minutos, comprimen un montón de años de la evolución de un persona-

Scanned with CamScanner



Pere Formiguera, fragmento del políptico *Mare*,
de la serie *Cronos*, 1991-1999

Scanned with CamScanner

je. Como tomando el relevo a Formiguera donde lo abandonó en *Cronos,* el 11 de enero del año 2000, el artista neoyorquino Noah Kalina, que a la sazón tenía 19 años, empezó a hacerse un retrato cada día, repitiendo siempre el mismo encuadre con su rostro frente a la cámara y centrado en la composición, si bien el fondo solía variar. Montado en un *time-lapse* a seis fotogramas por segundo (de manera que los 365 días de un año se condensan en un minuto), el vídeo, titulado *Everyday,* presenta un recorrido sincopado por el proceso de envejecimiento y por las distintas alteraciones (indumentaria, peinado, intervenciones cosméticas, leves trastornos faciales) que afectan a nuestro aspecto. *Everyday c*onstituye una obra inacabada y en proceso, probablemente una obra que durará toda la vida y, por lo tanto, las versiones del vídeo se van ampliando a medida que transcurren los años. Como casos similares, podemos citar el de Jonathan Keller, que inició su *Living my Life Faster* el 1 de octubre de 1998, y el de la californiana Ahree Lee, que produjo un vídeo casi idéntico al de Kalina, en las mismas fechas, titulado *Me.* El caso es que la fórmula se multiplicó de manera viral en una infinidad de prácticas similares de otros internautas, a veces especializadas en aspectos más concretos de una evolución, como podrían ser las transformaciones del cuerpo derivadas del embarazo o de una mastectomía.

TEMPUS EDAX RERUM

Ahora bien, el proyecto que hasta hoy ha demostrado más longevidad, tenacidad y perseverancia es *The Brown Sisters,* de Nicholas Nixon, un corpus que se ha desplegado de manera ininterrumpida durante medio siglo. Como suele ocurrir, el retrato que impulsó la serie se hizo por casualidad: en agosto de 1974, Nixon tomó una fotografía de su esposa Beverly (Bebe) Brown con sus tres hermanas: Heather, Mimi y Laurie. No quedó satisfecho con el resultado y

Scanned with CamScanner

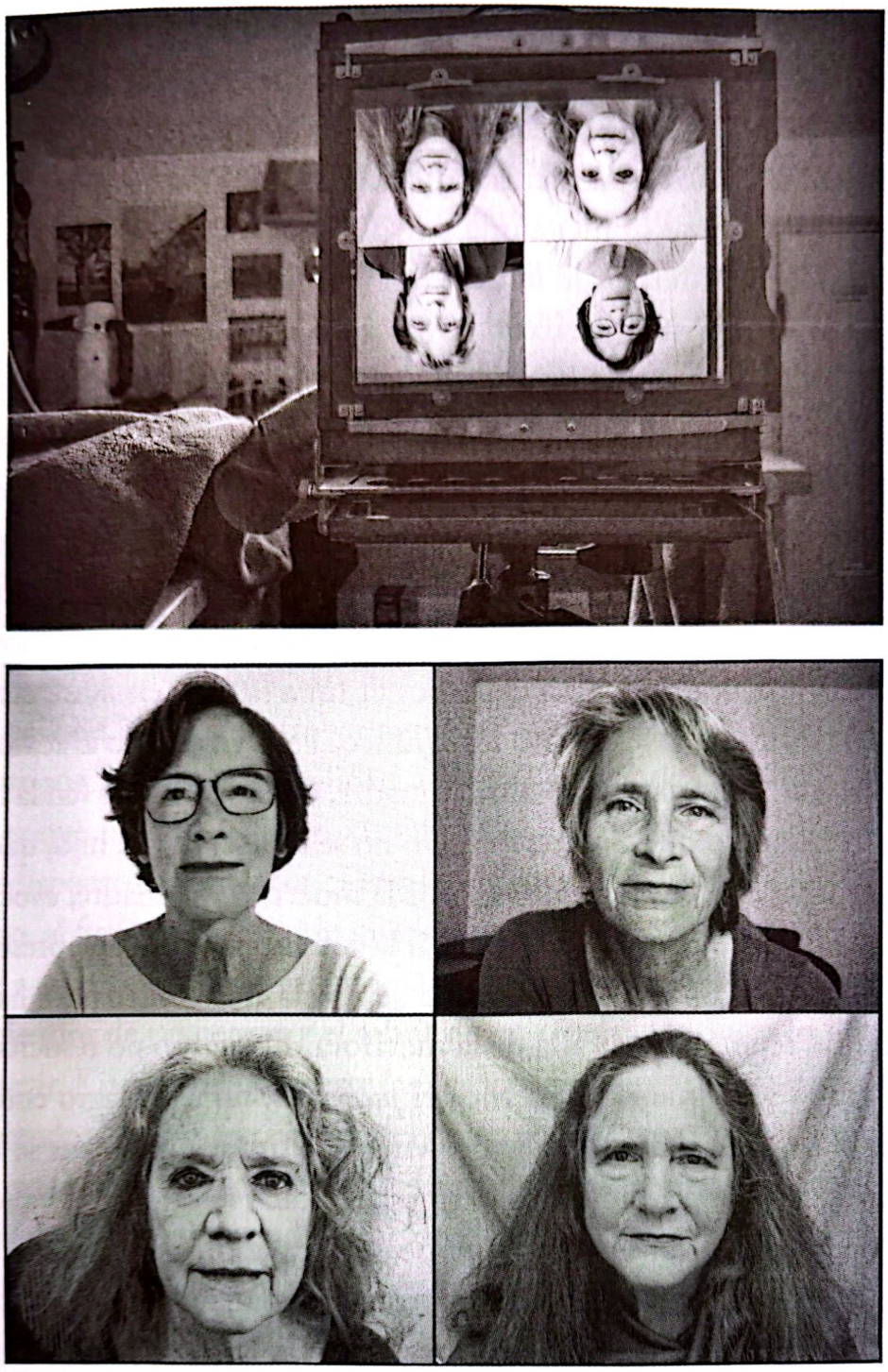
descartó el negativo. En julio del año siguiente, Nick y Bebe fueron a pasar un fin de semana a casa de los padres de ella en New Canaan, Connecticut. Como la velada se le antojaba tediosa, para entretenerse, Nixon propuso a las cuatro hermanas volver a sacarles un retrato. Cabe señalar que montar una sesión fotográfica con una voluminosa cámara de placas de 10 x 25 cm no es coser y cantar: no implica desenfundar la cámara y disparar en un santiamén, sino que constituye toda una *performance* que exige un manejo arduo y lento del equipo y, al mismo tiempo, la paciente aquiescencia del modelo. El resultado de esa segunda sesión tampoco resultó para tirar cohetes, pero eso poco importaba, porque ya había cumplido, y con creces, su misión prioritaria, que era amenizar la ocupación de la pandilla. Sin embargo, sucedió que, en junio del año siguiente, el grupo volvió a reunirse en la ceremonia de graduación universitaria de Laurie y se repitió el retrato colectivo. Esta tercera imagen mereció la aprobación general y propició el acuerdo de que cada año se reencontrarían para retratarse del mismo modo: las hermanas aparecerían siempre en el mismo orden y Nixon utilizaría imperativamente la misma cámara vetusta. Además, pactaron otra regla: de entre los negativos impresionados, entre todos decidirían qué imagen les representaba mejor. Casi como si se tratara del juramento de una hermandad secreta. Lo cierto es que, de manera consciente o inconsciente, a lo largo de cincuenta años la serie cumplió otras muchas pautas. Podemos preguntarnos, por ejemplo, si la solemnidad de las actitudes y la gravedad de las miradas, reminiscencias de la herencia de August Sander y Diane Arbus, se deben solo a las exigencias técnicas de un posado prolongado o pueden atribuirse a un estilo deliberado. ¿Por qué las cuatro hermanas comparten esa expresión neutral, esa cara de póker, como de resignada firmeza? ¿Actuaba Nixon como un director de escena? ¿Les indicaba a las modelos si tenían que estar serias o sonreír, o cada una adoptaba la expresión que quería? ¿Y qué decir

Scanned with CamScanner

de la proximidad de los cuerpos, cada vez más juntos, más pegados, con propensión a tocarse? ¿Y de la complacencia de los abrazos, de la delicadeza de los gestos, de las manos que se posan en el vientre que quizá alberga una nueva vida, del lenguaje corporal, en definitiva? ¿Obedece a la pura espontaneidad o se ha coreografiado de manera minuciosa?

Toda la codificación que Nixon y las hermanas Brown conciertan acaba instaurando su particular ritual familiar, su propia fiesta del cerezo, pero sin cerezo. Aunque aquí no sean las esplendorosas flores de un cerezo las que cristalizan a su alrededor, el arrebato de vivir y de sentirse parte de una comunidad, estas *performances* fotográficas invocan un aliento vital parecido, si bien lo que trasciende es cómo un acto ocasional y lúdico se ritualiza y, con el tiempo, se acaba formalizando como disciplina de trabajo para un proyecto artístico —un proyecto capaz de sobrepasar la privacidad del ámbito familiar y que permite hablar con la profundidad de la teoría—. Sin duda, *The Brown Sisters* no es una mera serie de retratos. Incluso podríamos cuestionar si su importancia radica precisamente en su condición de retratos. Yo no lo creo. Entiendo el retrato como una labor de configuración de identidades o, si se prefiere, como una negociación entre el fotógrafo y el modelo en los compases de un juego de sociedad que apunta a hacer del yo un yo en colectividad. Para mí, los parámetros que aumentan el valor de este trabajo o, dicho de otro modo, los que más me interesan, van por otro lado. Frente a la aceleración vertiginosa a la que se abraza entusiasta nuestra (in)civilización, frente a la velocidad de la innovación tecnológica, el retrato se nos ofrece como un espacio de reposo, como una *slow photography*, como una meditación pausada en la que poder degustar la vivencia de la lentitud y la aceptación serena del envejecimiento. Nixon nos hace testigos de la fugacidad irreversible del tiempo, oponiéndolo al presente eterno de la fotografía, sí, pero entonces ¿se reduce acaso

Scanned with CamScanner



Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, 2020.
En este caso, Nixon no realizó una simple captura de pantalla sino que quiso fotografiar la pantalla del ordenador con su cámara habitual

Scanned with CamScanner

el papel de las hermanas Brown al de figurantes, al de comparsas necesarias para visualizar el trayecto que va del vigor de la juventud al aplomo de la edad provecta?

Restando valor a su identidad concreta, las cuatro mujeres son las piezas con que se juega una partida con la muerte. Durante el período de pandemia de la covid, el confinamiento impidió que el grupo se reuniera y Nixon tuvo que hacer el retrato anual fotografiando la pantalla de su ordenador mientras las hermanas se conectaban por videoconferencia. La virtualidad del contacto, la falsa presencia, comenzaba a dejar patente un futuro inevitable: ¿qué pasaría cuando alguna de las hermanas faltase? ¿Seguiría la serie fotográfica con huecos en los espacios que ocupaban quienes ya nos hubieran dejado, como en el trabajo de Germano? Anticipando esa sombría tesitura, Nixon decidió poner fin a la serie en 2022 con el cuadragésimo octavo retrato fotográfico. Pero volviendo al texto de Barthes, la contraposición entre la madre, que es una niña (en la foto del invernadero que se describe pero no se muestra), y el hijo, que es un hombre que envejece dolido por la muerte de su madre, evoca la certeza del tiempo que se acaba. En la écfrasis sublime que presenta Barthes, la magia de la fotografía se revela impotente para hacer revivir al referente más allá de la metáfora. El cuerpo no resucita, la fotografía solo puede ofrecernos el *punctum*, no el milagro entero. Y en el caso de las hermanas Brown, los últimos retratos ya se han impregnado de esta nostalgia barthesiana: cada retrato parece querer retener o ralentizar el curso que nos acerca al fin inevitable. Cada retrato es la constatación de una prórroga: mañana será otra foto.

A la idea de tiempo como transcurrir de las cosas, como duración, la fotografía ha añadido otras facetas: la idea del tiempo como corte o paréntesis en el transcurrir (el clic, el *stopmotion*). La idea de tiempo como el lapso de ese paréntesis (la pose). La idea de tiempo como la distancia que separa el momento del acto fotográfico del

Scanned with CamScanner

momento de la percepción de la fotografía (el recuerdo). En la suma de las temporalidades que intervienen, el tiempo ordinario fracasa en su venganza respecto al esfuerzo de los «fotógrafos del tiempo» y respecto a la agencia de la fotografía misma. Lo que se revela entonces es un tiempo autónomo y autogenerador, un tiempo que existe independientemente de la conciencia que lo piensa y lo siente. Un tiempo, en definitiva, que excluye las microhistorias particulares para fomentar su fuerza de convicción en el carácter transitorio y perecedero de las cosas. En la película *Ta'm e guilass* [*El sabor de las cerezas*] (1997), Abbas Kiarostami nos sobrecoge con la intriga de un hombre de mediana edad que conduce por las afueras de Teherán dando vueltas. El protagonista busca a alguien que le ayude a suicidarse. Todo el mundo rechaza su insólita petición hasta que, al final, un viejo taxidermista que trabaja en un museo acepta. No es casual que lo haga: su trabajo interrumpe la corrupción de la carne y proporciona la inmortalidad a los animales que diseca. Tampoco lo es que, debido a su proximidad con la muerte, se muestre más predispuesto a satisfacer el requerimiento de su interlocutor. Con todo, al final procura darle una lección de vida e intenta que renuncie a su propósito: él mismo había pensado en suicidarse, pero el esplendor de un cerezo y el sabor de las cerezas maduras lo hicieron desistir. Kiarostami convierte las cerezas en el argumento para seguir viviendo. Con nuestra fiesta del cerezo en flor, con el tiempo de las cerezas —como podía haber sido con el de las menstruaciones, las mareas, los solsticios o la rotación de los astros—, nosotros proclamábamos nuestras ansias de seguir viviendo.

Scanned with CamScanner



Roger Fenton, *L'entente cordiale* (soldados ingleses y franceses confraternizando), guerra de Crimea, 1855

Scanned with CamScanner

HACER VER Y HACER NO VER

Mencioné antes el hecho de que sea habitual tomar fotos en las bodas y, en cambio, no en los entierros. En este caso, la razón hay que buscarla en reglas de decoro y pautas culturales que rigen en una determinada sociedad y que hemos asumido sin darnos cuenta. No hay conciencia ni premeditación para esa mirada discriminatoria, no obedece a una intención particular, es el resultado irreflexivo de compartir ciertos códigos. A pesar de que esa inercia ocasione un déficit de imágenes de entierros, nadie dudará de que los entierros son actos sociales que tienen lugar con considerable frecuencia. Pero en muchas esferas de la comunicación social resultan determinantes las políticas de la visión que establecen hacia dónde mirar y hacia dónde no hacerlo, que deciden lo que tiene que existir como imagen y aquello condenado a la invisibilidad de la no-foto. Mostrar y ocultar, transparencia y opacidad, son recursos dialécticos altamente decisivos para seleccionar la información y controlar la narrativa. ¿Cómo afecta esto hoy al quehacer del periodista y del historiador?

Imaginemos una manifestación que hace salir a más de un millón de personas a la calle. Los manifestantes desfilan de manera ordenada, coreando sus eslóganes reivindicativos. Pese a que todo el acto se ha desarrollado durante horas de manera pacífica, al final se producen disturbios, probablemente provocados por grupúsculos de radicales o por la acción de provocadores infiltrados. Los fotoperiodistas captarán los desórdenes y esas imágenes de violencia serán las que abrirán los telediarios que deseen desacreditar las finalidades de la

Scanned with CamScanner

manifestación. Frente a la irrupción desbocada de la posverdad y de los *hechos alternativos* a la que asistimos, y frente al régimen de *mentirocracia* en el que vivimos, la paradoja es que para manipular no hace falta mentir. Basta con dosificar los datos interesados que tergiversen la interpretación de los hechos. Desde Maquiavelo hasta Goebbels, estas técnicas son harto conocidas; la diferencia con la época contemporánea radica en la gestión de las evidencias. Mirar hacia otra parte y enfocar los hechos de manera discriminada son recursos muy efectivos para la demagogia y la distorsión informativa. «Los diarios no están hechos para difundir, sino para ocultar noticias», hacía confesar Umberto Eco al redactor Braggadocio en su novela *Numero Zero*. Y es que los medios de comunicación ya no buscan informar, sino persuadir, no aspiran a hacer periodismo, sino política.

La discriminación ideológica de la mirada, la dialéctica entre «hacer ver» y «hacer no ver», entre revelar y velar, tiene una larga tradición en la historia de la fotografía que se remonta hasta sus orígenes. Resulta ilustrativo el caso de la guerra de Crimea (1853-1856). La contienda enfrentó al Imperio ruso con una alianza formada por el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, Francia y el Imperio otomano. La fotografía, que había nacido oficialmente en 1839, enseguida quiso dejar constancia de los conflictos bélicos con imágenes que complementaran las crónicas enviadas por los corresponsales y las ilustraciones elaboradas por artistas presenciales. Con poco más de una década de vida, aquellas rudimentarias impresiones hechas con la magia de la luz y la óptica se habían ganado la confianza de la opinión pública, convencida de que el resultado mostraba las cosas como son y no como las puede interpretar subjetivamente un periodista o un pintor. La fotografía se presentaba como garante de objetividad, una objetividad que se consideraba inherente a su naturaleza técnica.

A lo largo de la década de 1840, la cámara había estado presente en diversas confrontaciones armadas, pero la campaña de Crimea

Scanned with CamScanner

fue la primera que cubrieron reporteros gráficos con reportajes sistemáticos (los términos *cobertura*, *reportero* y *reportaje* evidentemente surgirían en estadios mucho más avanzados del fotoperiodismo). Por los escenarios de aquella guerra desfilaron Gilbert Elliott, Karl Baptist von Szatmari, Richard Nicklin, Léon-Eugène Méhédin, Cornelius Jabez Hughes, Roger Fenton, Jean-Charles Langlois, Jean-Baptiste Henri Durand-Brager, James Robertson y Felice Beato, entre otros. De entre este grupo destacaría al inglés Roger Fenton, enviado a Crimea con el mandato específico de proporcionar una visión «amable» de los sucesos que apaciguara el nerviosismo generado en la opinión pública británica.

En aquella época, el funcionamiento de las cámaras requería mucha parsimonia y la baja sensibilidad de las emulsiones (recordemos que como procedimientos se usaban la calitipia y el colodión húmedo) obligaba a efectuar las impresiones con largas exposiciones, de entre tres y veinte segundos. En consecuencia, era imposible obtener las instantáneas indispensables para captar la acción. Con temas estáticos, como paisajes y arquitecturas, no había ningún problema, pero cuando la composición incluía figuras humanas, estas debían permanecer inmóviles de manera artificiosa, y ello producía un efecto acartonado y poco natural. Aun así, para Fenton, esa falta congénita de realismo encajaba a las mil maravillas con su propósito de teatralizar la actividad del cuerpo expedicionario y de plasmar a los soldados en escenas en que parecían estar disfrutando de unas colonias de vacaciones. Había que presentar la guerra como una aventura inofensiva, como una ocasión que fomentaba el compañerismo entre las tropas y que permitía hacer halago de la gallardía militar. Las composiciones mostraban a los soldados brindando y jugando a las cartas, y enaltecían la perfección disciplinada de las guarniciones y la elegancia inmaculada de los campamentos alejados del combate. Y para no desvirtuar esta fantasía, Fenton se esmeró al máximo en esquivar la

Scanned with CamScanner

muerte, el sufrimiento, la destrucción y el horror: en definitiva, en invisibilizar todo lo repulsivo que constituía la esencia de la guerra.

Al principio, el alto mando británico condujo de manera calamitosa la campaña de Crimea. En la batalla de Balaclava, la famosa carga de la Brigada Ligera, inmortalizada por un patriótico poema de Tennyson y posteriormente objeto de novelas y películas de exaltación heroica, había sido, en realidad, un error militar descomunal que implicó la aniquilación de dicha unidad de élite, orgullo del ejército de Su Majestad. La falta de suministros, avituallamiento y medicamentos, las enfermedades infecciosas, que producían más bajas que los propios combates, la comida insuficiente y el cobijo inadecuado frente al riguroso invierno, todo ello difundido de manera crítica por el diario *The Times*, generó desaliento entre la opinión pública y conllevó la caída del Gobierno conservador de George Hamilton-Gordon en enero de 1855. Ante tal situación, al príncipe Alberto se le ocurrió que, para recuperar la confianza de la ciudadanía, había que activar algún tipo de contrainformación. ¿Y qué podría resultar más efectivo que ese nuevo medio que nunca mentía, la cámara? Quien tenía más números para encargarse de esta empresa era Roger Fenton, discípulo del pintor Paul Delaroche, fundador de la Royal Photographic Society y retratista de la familia real. Fenton estableció el axioma de que, a pesar de que la cámara en principio no miente, sí puede deformar la verdad por omisión. Sus fotografías inventan una guerra en la que todo el mundo parece contento y se lo pasa en grande. Pese a ver con sus propios ojos cadáveres semienterrados y amputaciones espeluznantes, no se molestó en dedicarles ni una sola placa: no era el tipo de imágenes que le habían encargado. En cambio, no tuvo reparos a la hora de adornar el campo de batalla con balas de cañón, si ello confería un tono más épico a la puesta en escena.

No obstante, en su fuero interno, Fenton no podía negar la realidad, y en su correspondencia privada sí que describía de mane-

Scanned with CamScanner

ra vívida los horrores que no podía evitar presenciar: los muertos, los cuerpos reventados, los supervivientes mutilados, el pillaje y los abusos de los soldados sobre la población civil... En su favor, el historiador Jorge Lewinski, uno de los primeros en denunciar que la foto del miliciano muerto de Capa era falsa, disculpaba la doble moral de Fenton: «Su misión era tranquilizar y aplacar al público, no traumatizarlo. La guerra era un asunto de Estado y Fenton actuaba como un funcionario leal, no como un reportero al servicio de una cruzada. Optó por ofrecer un testimonio distante, y no solo por las limitaciones de su equipo, ni tampoco por su papel de propagandista al servicio del Gobierno, sino porque prefirió seguir actuando como el glamuroso fotógrafo artístico de las clases altas victorianas, más comprometido con las cualidades técnicas y estéticas del nuevo medio que con su capacidad social y humanitaria para vehicular sin ambages un mensaje sobre la naturaleza de la guerra y del horror, de la depravación y de la maldad [...]»[11].

Tras cuatro meses de estancia en Crimea, llegó el calor del verano y trabajar en su carro-laboratorio devino insoportable. La temperatura llegaba a ser tan alta que el colodión no terminaba de secarse y se fundía, todo ello agravado por una plaga de molestas moscas. Y eso era más de lo que un *gentleman* como Fenton estaba dispuesto a tolerar. Consideró que 360 fotografías bastaban y abandonó Crimea sin haber cumplido el objetivo principal de su aventura: ser testigo y dejar una memoria icónica de la conquista del puerto y la fortaleza de Sebastopol, que acabó cayendo el 8 de septiembre de 1855. A su regreso, Fenton fue elogiado por la reina Victoria y el príncipe Alberto, que loaron la calidad artística de sus imágenes, e incluso Napoleón III quiso conocerlo y lo recibió en París.

---

[11] Jorge Lewinski, *The Camera at War: A History of War Photography from 1848 to the Present Day*, Nueva York: Simon & Schuster, 1978.

Scanned with CamScanner

En la actualidad las cosas no son tan sencillas: los fotógrafos no reciben instrucciones directamente de reyes ni jefes de Gobierno. La distribución de la información pasa por un entramado de mediaciones y, con la aquiescencia o no del fotógrafo, el efecto propagandístico del resultado acaba siendo parecido al de Fenton. Los fotoperiodistas independientes (es decir, no supeditados a la agenda ideológica de la cabecera para la que trabajan) que asisten a una manifestación o a unas escaramuzas bélicas pueden hacer miles de fotos que envían a sus agencias, donde unos editores hacen una primera selección en base a unos determinados criterios periodísticos y comerciales. Dicha selección se pone a disposición de los medios informativos, que elegirán las imágenes que convengan a su línea editorial y a los intereses de los grupos corporativos y políticos que los financian. El fotógrafo pierde, por ende, el control de la imagen, que se convierte en una pura mercancía, y no puede garantizar la defensa de una determinada causa, ni siquiera si esta es la búsqueda de la objetividad. Decidir qué imágenes verán la luz y cuáles no plantea el tema crucial de la intersección entre la edición gráfica (*picture editing*) y una cierta forma de censura. Lo que no se menciona y lo que no se enseña —es decir, lo que se oculta— no existe.

Ante tal situación, al fotógrafo comprometido, el *concerned photographer* según el término acuñado por Cornell Capa, le queda muy poco margen de maniobra. Puede buscar medios de difusión alternativos, cuya independencia es directamente proporcional a la escasa audiencia que tienen, o bien embarcarse en proyectos de índole testimonial, más concebidos para exposiciones o ediciones de libros que para publicaciones ilustradas de gran repercusión. Aprovechando que hablamos de Crimea, cabe mencionar al fotógrafo Francesco Zizola, uno de los fundadores de la agencia Noor. Cuando en 2014 Rusia se anexionó esta península, Zizola y muchos otros compañeros fotoperiodistas se vieron urgidos a seguir los pasos de Fenton y com-

Scanned with CamScanner

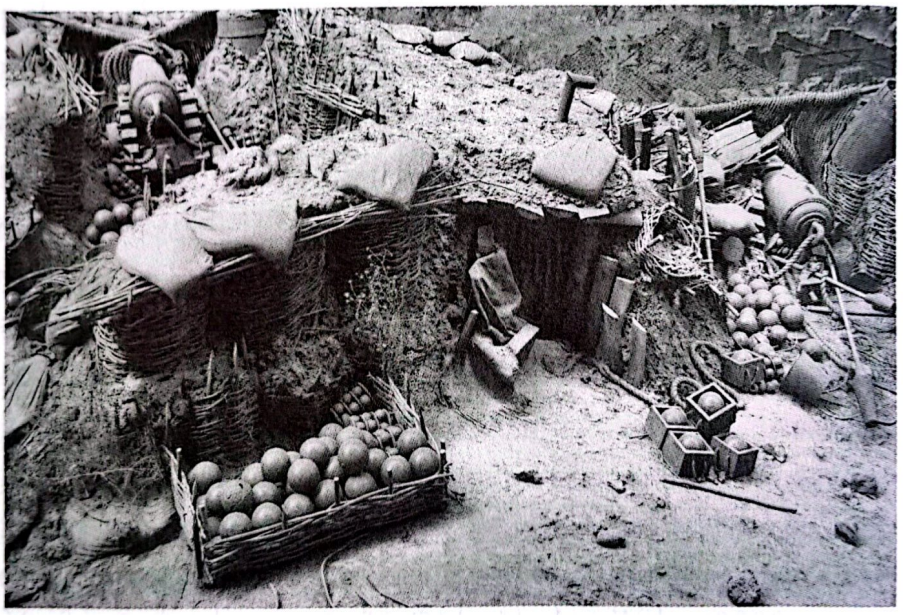
pañía y, lo más importante, a posicionarse sobre la gran disyuntiva: decantarse por una información neutral o poner la mirada al servicio de una causa, fuera esta justa o mercenaria.

La revolución ucraniana iniciada a finales de 2013 y conocida como Euromaidan provocó, unos meses más tarde, el derrocamiento del Gobierno prorruso de Víctor Yanukóvich. Las tropas rusas reaccionaron ocupando Crimea y apoyando a las fuerzas separatistas del Donbás. Después, la situación desembocó en un conflicto en el que intervinieron ejércitos regulares, milicias paramilitares, señores de la guerra y escuadrones fascistas, todo ello con un trasfondo geoestratégico muy complejo y, en consecuencia, sobre el cual era difícil informar. Además de los arsenales convencionales, en este conflicto intervino un nuevo tipo de arma: internet y las redes sociales. Ha habido guerras marcadas por la radio, otras por la fotografía y otras por la televisión. Ahora es el turno de las guerras marcadas por Instagram y Twitter, que son capaces de retransmitir el horror en directo. Cualquier ciudadano provisto de un teléfono móvil se convierte en un «periodista» potencial que comunica aquello de lo que es testigo. Las imágenes obtenidas pueden ser a un tiempo fascinantes y sobrecogedoras, y es previsible que se hagan virales y se inserten en la vorágine de acciones de desinformación y de *fake news*. El primer principio, en consecuencia, debe ser el de la precaución crítica: asistimos cada vez más a guerras de la imagen en las que se pugna por el control del relato.

En 2016 Francesco Zizola fue invitado a participar en el proyecto *Another Crimea*, organizado por la revista Russian Reporter (desaparecida en 2020) y la Fundación NOOR, junto a los fotógrafos Yuri Kozyrev (NOOR), Gueorgui Pinkhassov (Magnum Photos), Olivia Arthur (Magnum Photos), Christopher Morris (VII) y Pep Bonet (NOOR). La iniciativa, comisariada por el responsable de edición gráfica de la revista, Andrei Polikanov, aspiraba a dar cuenta tanto

Scanned with CamScanner





Vistas del panorama *Le siège de Sebastopol 1854-1855*
de Franz Roubaud, 1904.
La pintura se solapa a una escenografía con objetos
reales produciendo un trampantojo

Scanned with CamScanner





Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death*, Crimea, 1855 (toma controvertida porque el autor intervino en la escena añadiendo bombas de cañón en la carretera) (arriba). Francesco Zizola, el mismo enclave en la actualidad, del proyecto *Another Crimea*, 2016 (abajo)

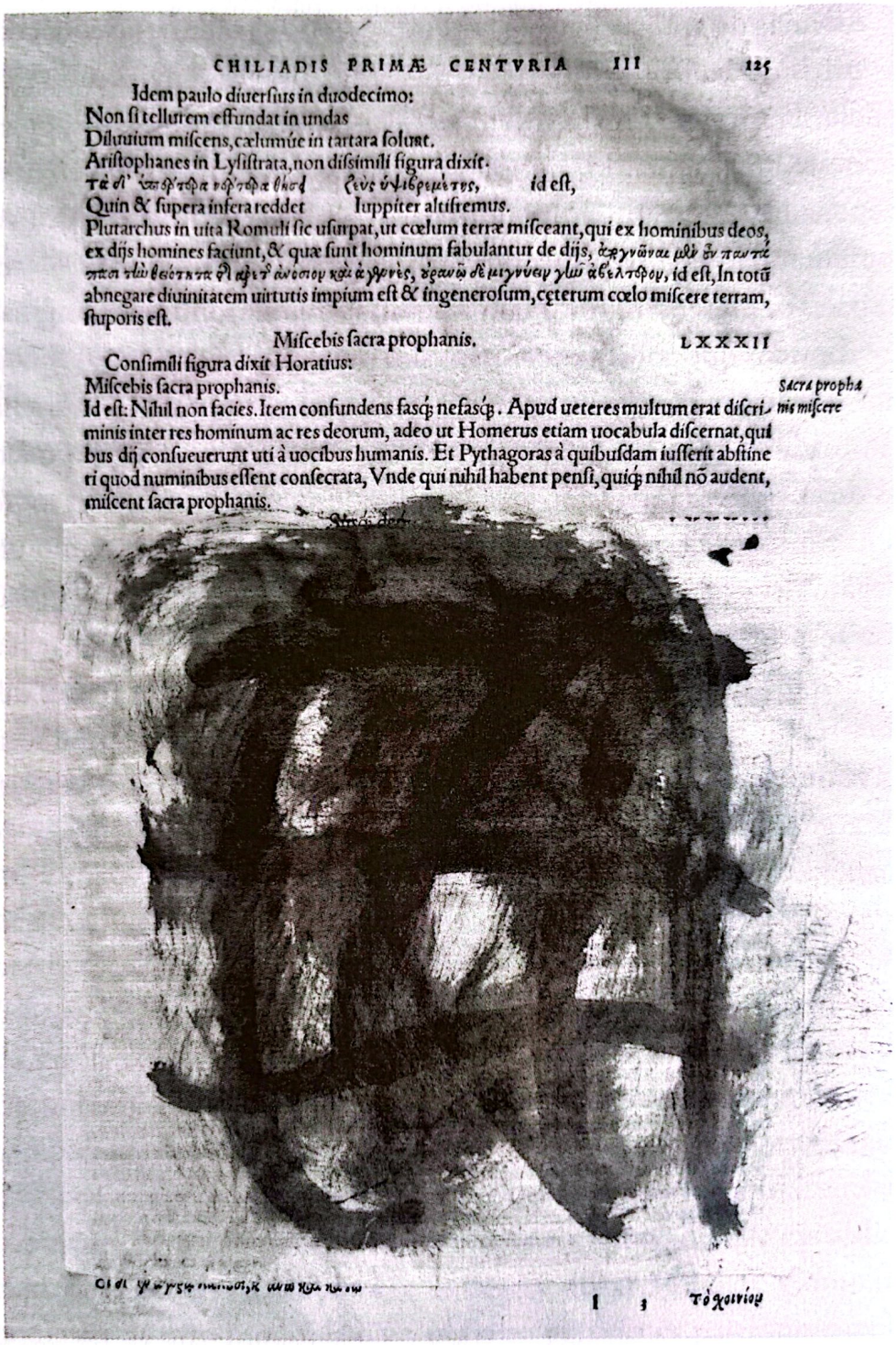
Scanned with CamScanner

del entorno físico y del patrimonio histórico como del diverso espectro de la sociedad crimea en unas circunstancias de incertidumbre que afectaban la vida social y económica. Los autores no tuvieron restricciones para viajar e interactuar con personas, tanto defensoras como detractoras de la anexión de Crimea a la Federación Rusa. Interesado en la imagen como útil de propaganda, Zizola se impuso una estrategia de contención fotográfica que contradijese la estridencia habitual del espectáculo mediático. Tras un trabajo de investigación en archivos, se dedicó a examinar los lugares donde se libraron las principales batallas de la guerra de Crimea en el siglo XIX y a buscar los vestigios que aún sobreviven en el paisaje y la cultura de la región. Cuando Fenton fue repatriado, el británico James Robertson y el italiano Felice Beato lo reemplazaron y, transcurridos cincuenta años, un coronel del ejército ruso y fotógrafo aficionado, Vladislav Klembovsky, decidió revisitar los lugares donde se habían desarrollado los principales acontecimientos de la contienda y documentarlos con decenas de fotografías, publicadas en 1904 en un álbum muy detallado. Ese mismo año, en que se conmemoraba el 50 aniversario del asedio de Sebastopol, el pintor ruso de origen francés Franz Roubaud presentó el monumental panorama circular titulado *Le siège de Sebastopol 1854-1855* [Defensa de Sebastopol 1854-1855]. Se trata de un lienzo gigantesco de 14 metros de altura y 115 metros de circunferencia, uno de los mayores panoramas del mundo, que se complementa con elementos escenográficos y objetos reales para proporcionar mayor verismo. Considerado una obra maestra de la pintura de batallas, representa con meticuloso detalle episodios clave de la defensa de la plaza, que llegó a durar 349 días. Como no podía ser de otro modo, la obra enfatiza con tintes patrióticamente propagandísticos desde el lado ruso el sacrificio y el heroísmo de las tropas defensoras.

Scanned with CamScanner

Además de aprovecharse de esa espectacular reconstrucción, con las fotos de Fenton, Robertson, Beato y Klembovsky como referencia, Francesco Zizola volvió a hacer las mismas imágenes en el presente, manteniendo, siempre que fue posible, el mismo ángulo y encuadre del original. Basándose en el dispositivo dialéctico ya comentado —el de confrontar el antes y el después—, sus *remakes* actuales se presentan junto con los paisajes decimonónicos originales: dípticos que constatan el paso del tiempo. Sin embargo, yendo aún más lejos, Zizola nos ofrece la evidencia de que el territorio ha cambiado, si bien aún conserva heridas, a las cuales se superponen las de la violencia del siglo XXI. Su trabajo es una meditación sobre el nacimiento de la fotografía de guerra y sus vicios, así como un alegato del poder de una narración visual que, desde la honestidad y la responsabilidad, pretende mantener viva la memoria de los hechos históricos. Solo haciendo el esfuerzo de ir a las fuentes del río y seguir su cauce podremos valorar los estragos que se producen en la desembocadura. Zizola también señala que quienes practican las argucias del hacer ver y hacer no ver, del mostrar y ocultar de manera tergiversada, tienen en Fenton a su pionero.

Scanned with CamScanner



CHILIADIS PRIMÆ CENTVRIA III 125

Idem paulo diuersius in duodecimo:
Non si tellurem effundat in undas
Diluuium miscens, cælumúe in tartara soluat.
Aristophanes in Lysistrata, non dissimili figura dixit.
Τὰ δ' ὑπερτέρα νερτέρα θήσει ζεὺς ὑψιβρεμέτης, id est,
Quin & supera infera reddet Iuppiter altifremus.
Plutarchus in uita Romuli sic usurpat, ut cœlum terræ misceant, qui ex hominibus deos, ex dijs homines faciunt, & quæ sunt hominum fabulantur de dijs, ἀρχηγῶναι μὲν ὂν παντάπασι τὴν θειότητα τῆς ἀρετῆς ἀνόσιον καὶ ἀγεννὲς, οὐρανῷ δὲ μιγνύειν γῆν ἀβέλτερον, id est, In totũ abnegare diuinitatem uirtutis impium est & ingenerosum, cęterum cœlo miscere terram, stuporis est.

Miscebis sacra prophanis. LXXXII

Consimili figura dixit Horatius:
Miscebis sacra prophanis. *Sacra prophanis miscere*
Id est: Nihil non facies. Item confundens fasq́ nefasq́. Apud ueteres multum erat discriminis inter res hominum ac res deorum, adeo ut Homerus etiam uocabula discernat, quibus dij consueuerunt uti à uocibus humanis. Et Pythagoras à quibusdam iusserit abstineri quod numinibus essent consecrata, Vnde qui nihil habent pensi, quiq́ nihil nõ audent, miscent sacra prophanis.

I 3 Τὸ χοινίου

J. F., *Erasmus #3*, 2006
(del libro de Erasmo de Rotterdam, *Adagiorum chiliades*, Basilea, 1541)

Scanned with CamScanner

LA CENSURA ES BELLA

Un cuarto de siglo después de la victoria de la sublevación fascista con la España republicana, en 1964, la dictadura del general Franco alardeó del siguiente eslogan: «25 años de paz». Y la revista satírica *La Codorniz* (autoproclamada «la revista más audaz para el lector más inteligente») lo trasladó a un titular que decía así: «25 años de paz-ciencia española». A Fraga Iribarne, entonces ministro de Información y Turismo, no le hizo gracia y ordenó que se suspendiera la publicación. Según una leyenda urbana, en su reapertura, la portada se habría explayado con una regla de tres memorable: «Bombín es a bombón como cojín es a X; y nos importa 3X que nos secuestren la edición» (en 1990, el suplemento de *Diario 16 La Golondriz*, que quería rendir homenaje a su legendario precedente, recuperó y publicó esta portada inventada que ya era *vox populi*). En octubre de 1969, Alfredo Sánchez Bella relevó a Fraga en la dirección del Ministerio y permaneció en el cargo hasta junio de 1973. Sánchez Bella, falangista y miembro numerario del Opus Dei, ya había llamado la atención en 1947 cuando participó en Buenos Aires en el I Congreso de Editores de América Latina, España y Portugal y fue el único representante que se negó a votar una resolución a favor de la libertad de expresión y en contra de la censura. Otro mérito que adorna su biografía es que, en 1971, fue el ejecutor del cierre del aperturista diario *Madrid* y de la disolución de su editora. Sánchez Bella puso también a *La Codorniz* en su punto de mira obsequiándola con expedientes administrativos, multas y meses de suspensión, por lo que los humoristas de la casa le brindaron otro juego de palabras: «La censura es bella».

Scanned with CamScanner

¿Puede ser bella la censura? La respuesta es que no; nunca, la censura siempre es abominable. El problema es que la imagen acaba siempre haciendo estética cualquier forma de horror. La responsabilidad del artista consiste en esquivar la trampa, pero seguramente a la larga es imposible, a pesar de que asociemos las agresiones a la libertad de expresión como una forma de terror. La censura, en efecto, es terror intelectual y me interesó empezar a abordarla como proyecto crítico cuando en 2006 inicié la serie *Deletrix*, que nacía de la voluntad de registrar ejemplos directos de la censura perpetrada sobre libros con los que me topaba en lugares de todo el mundo. En las antiguas bibliotecas existía una sección llamada «Infierno», donde se depositaban los volúmenes prohibidos y expurgados. No fue hasta 1966 cuando la Iglesia Católica abolió el índice de libros condenados, *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*, una lista de libros perniciosos para la fe creada en 1559, que instauraba las normas de censura. Los autores vetados incluían desde Erasmo de Rotterdam hasta Jean-Paul Sartre. Pero además de la autoridad eclesial, el brazo secular de todos los gobiernos del mundo ha mantenido la censura vigente, ya fuera alegando cuestiones ideológicas o de seguridad: en el fondo, se ha tratado siempre de una pura cuestión de poder y de fuerza. Tanto la historia de los textos como la de las imágenes ha sido patrimonializada como la historia de los vencedores, el botín que los dominadores arrastran en su marcha triunfal sobre los vencidos.

Deletrix fue concebido como un archivo que se ocupaba de otra variante de la dialéctica entre el ver y el no dejar ver y, por tanto, del control del acceso a la información y el conocimiento. Testimonios mudos de la intolerancia, de causas fanáticas y del totalitarismo que desgraciadamente forman parte de nuestra herencia cultural y política, las piezas que componen esta recopilación nos recuerdan que es tan importante la lucha por una relectura crítica de nuestra tradición cultural como la lucha por la libertad de expresión en el presente. En su *Tesis*

Scanned with CamScanner

sobre la filosofía de la historia, Walter Benjamin escribía que «no hay documento de cultura que al mismo tiempo no sea documento de barbarie». *Deletrix* pretendía, así, poner al descubierto la barbarie inscrita sobre la piel de las ideas y hacer emerger el testimonio de la represión. Pero como trasfondo a esa denuncia moral y política subyacía el debate sobre la pátina de belleza que puede acabar recubriendo el horror y la violencia, porque el denominador común de las páginas seleccionadas era la sorprendente cualidad gráfica y matérica de la acción censora. La técnica habitual consistía en tachar, oscurecer o aplicar tinta negra que impidiese la lectura del pernicioso texto impreso. Pero a menudo ese gesto producía unos atractivos efectos que, irreflexivamente percibidos desde la perspectiva de la historia del arte y filtrados por el tiempo, parecían remitir a la plasticidad de, por ejemplo, un Pollock, un Tàpies o un Mathieu. Como si los devotos de Torquemada hubiesen practicado *avant-la-lettre* el *Action painting*, el Informalismo, el Tachismo, la pintura matérica… En otros casos las borraduras o rascados podrían hacer pensar en manifestaciones más recientes del conceptualismo y el *arte povera*. Resultaba entonces turbador equiparar a aquellos recalcitrantes defensores del dogma como artistas involuntarios. Lo cual nos regresaba al *cul-de-sac* de la pregunta inicial: ¿redime la estética la violencia?

El rango de técnicas represoras abarcaba asimismo un sinfín de ocurrencias. En algunos casos, los censores apuñalaban los libros como acción ejemplarmente punitiva; en otros, recortaban las partes vedadas o las tapaban enganchando encima papeles opacos, lo que producía curiosos *collages*, e incluso llegaban a quemar párrafos o secciones completas como vía ya sin vuelta atrás. Quemar libros es un acto simbólico, y desde la antigüedad se ha prodigado esta modalidad de *biblioclastia* y *librocidio*. Entre las más sonadas sobresale todavía en la crónica del siglo pasado la que tuvo lugar en la Plaza de la Ópera de Berlín el 10 de mayo de 1933. Fue una de las primeras acciones que emprendieron los nazis al llegar al poder en Alemania: organizar la quema de libros

Scanned with CamScanner

de escritores judíos, marxistas o simplemente desafectos a su doctrina y tildados de «degenerados» y antialemanes. Se estima que unas setenta mil personas participaron en la incineración de veinte mil volúmenes. Aquella noche, la climatología no contribuyó a la orgía de fuego prevista, y una lluvia torrencial impedía que los libros ardieran. Entonces tuvieron que intervenir los bomberos vertiendo bidones de gasolina; solo así fue posible que las llamas prendieran. Seguramente, la paradoja del bombero pirómano atrapó la imaginación de Ray Bradbury, el autor de *Fahrenheit 451* (1953), una obra maestra de la literatura fantástica cuya trama plantea cómo un gobierno totalitario pretende impedir que la población lea: más provechoso que castigar el cuerpo es castigar el espíritu. Para ello recurre a un cuerpo de bomberos, una suerte de cuerpo de represión, cuyo mandato no es extinguir los incendios sino descubrir bibliotecas y reducirlas a cenizas. Como es sabido, el título se refiere a los grados de temperatura en la escala Fahrenheit, 541°F (equivalentes a 232,8 grados centígrados), valor que indica la intensidad de calor a la que el papel de los libros se inflama y arde. Y la trama de la novela está protagonizada por un bombero llamado Guy Montag, que al sufrir una crisis de integridad repudia su rol de represor del conocimiento; renuncia entonces a su trabajo y, delatado como disidente por su propia esposa, decide unirse a un grupo clandestino de la resistencia que se dedica a memorizar y compartir las mejores obras literarias del mundo, para garantizar de ese modo su supervivencia y transmisión a las siguientes generaciones.

Coincidiendo con el centenario del nacimiento de Bradbury en 2020 realicé una *performance*, registrada en vídeo, y una instalación en las que recreaba una hoguera simbólica con 451 ejemplares de la novela en una extensísima variedad de ediciones e idiomas —desde el inglés al árabe, ruso o japonés—, que daban cuenta de la condición ecuménica y popular de esta obra. Representaba la paradoja de quemar libros que hablan de quemar libros. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía

Scanned with CamScanner

en el argumento de Bradbury, los libros aquí no eran destruidos por completo: el texto sobrevivía, dejando cubiertas y páginas parcialmente chamuscadas como testimonio de la agresión. Este acto busca simbolizar el rechazo al totalitarismo y a la censura, mostrando que, a pesar de la violencia, la libertad de pensamiento y creación puede prevalecer. El proyecto rinde homenaje al legado de Bradbury reactualizando su mensaje admonitorio en unos momentos en que el fantasma del fascismo vuelve a cernirse sobre el mundo occidental. Valga recordar que en nuestro país uno de los eslóganes lanzados por el franquismo y recuperado por la extrema derecha en la actualidad ha sido «Menos libros y más España»: la cultura y el pensamiento obstaculizan el adoctrinamiento y la sumisión. En su tragedia *Almansor* (1821), Heinrich Heine hacía referencia a la quema del Corán durante la Inquisición española en su esfuerzo por erradicar a los musulmanes de la Península Ibérica, que había sido un importante centro de cultura islámica medieval. Una de sus líneas contenía una terrible admonición: «*Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen*» («Allí donde se queman libros, tarde o temprano se quemarán también seres humanos»). Ejemplares de obras de Heine se encontraron entre los muchos que fueron pasto de las llamas en la Plaza de la Ópera de Berlín. Hoy una lápida con esa frase recuerda el evento en ese mismo lugar. Ojalá se tenga en cuenta.

Parafraseando al compositor de música electrónica Karlheinz Stockhausen que tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York causó revuelo al calificar el espectacular ataque de Al Qaeda como «una obra de arte satánica y fantástica», cuesta despojar a la censura de su halo estético. En el fragor de una devastación tan reciente esas palabras causaron indignación, pero lo cierto es que el desplome de las Torres Gemelas no hacía sino replicar lo que tantas veces nos ha impresionado desde la pantalla con las películas de catástrofes. Por tanto, podemos volver a debatir la fascinación por el terror y a especular con la idea de la

Scanned with CamScanner

censura como una forma de terrorismo intelectual. Aunque inmediatamente hemos de convenir que no se trata de terrorismo en su acepción homologada, ya que el poder monopoliza el empleo del terror amparado en sus propias reglas de juego ideológico mientras reserva la calificación de «terrorismo» a la respuesta violenta con la que una disidencia contraataca. En cualquier caso, no es correcto ni productivo medir por el mismo rasero a todas las formas de censura. Hay maneras y matices.

La censura moderna huye de los métodos bárbaros de Torquemada y se aplica en sistemas más sutiles y, a su vez, eficaces. La profesora de Ciencias Políticas de la Universidad de California en San Diego Margaret E. Roberts ha estudiado la censura en la China actual, especialmente después de la represión de las protestas en la plaza de Tiananmén en 1989, y propone tres categorías, que son extrapolables a cualquier otro ámbito impregnado de tentaciones totalitarias. En primer lugar, tenemos la censura *por intimidación*, que se ejerce mediante la coacción, el castigo, la violencia verbal o física. Es la forma de censura más habitual; o sea, es la de toda la vida, a pesar de que puede variar según sea su intensidad más o menos brutal. No obstante, hoy en día esta modalidad tiende a evolucionar hacia una censura *por fricción*, en la que se sustituyen la prohibición y la amenaza por dificultades insalvables para acceder a una información determinada. Cuando la intimidación ya no funcionaba y, además, generaba mala imagen, el gobierno chino se dio cuenta de que un sistema aparentemente más amable —pero igual de represor— consistía en ahogar a los ciudadanos con trabas burocráticas y reglamentarias: por ejemplo, no se negaba el derecho a investigar sobre disidentes desaparecidos o a expresar opiniones críticas, pero se interponía una serie de dificultades kafkianas casi insalvables que desanimaban a los más motivados. Entonces ocurrió que incluso en estas circunstancias la fricción se podía vencer gracias a la paciencia, la perseverancia y el trabajo grupal coordinado. Así pues, cuando la fricción deja de ser efectiva, se sustituye por la censura por *inundación*. La inundación ya no necesita

Scanned with CamScanner

la intimidación ni tampoco impone trámites no factibles; al contrario: permite el acceso a toda la información, pero proporciona tanta y en un estado tan caótico que no es manejable ni digerible. La técnica consiste en añadir ruido indiscriminado de forma que se genere una sobresaturación asfixiante. El gobierno puede fanfarronear de transparencia, pero el efecto real es la impenetrabilidad y el bloqueo de la información. Este es el tipo de censura más característico de la era digital, que se fundamenta en un almacén de datos abrumador y en el papel arbitral de los algoritmos.

En el orbe capitalista también cuecen habas y se han desarrollado otras técnicas para amordazar a ciudadanos y medios periodísticos. La presión económica y financiera es una medida eficaz para fiscalizar agendas editoriales. Otro método es el de las llamadas *slapp, que comprende* las acciones judiciales para amedrentar a particulares, organizaciones o medios sin recursos suficientes para asumir una defensa legal contra entidades de bolsillos mucho más acaudalados. Representan uno de los problemas más acuciantes del periodismo moderno, ya que se basa en amenazas de demandas que no se plantean para ganar en los tribunales, solo para amordazar con el temor que infunden.

A lo largo de mi producción, a menudo me he visto confrontado con distintos tipos de artimañas[12]. Como caso de estudio, me gustaría comentar mi serie *Googlegramas* (2004), grandes fotomosaicos elaborados

---

[12] Descarto las más burdas y menos jugosas para un posible despliegue teórico, como por ejemplo la soportada en la primavera de 2024 en el festival Canal Connect organizado en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid. Junto a Pilar Rosado debíamos presentar la serie *Beautiful Agony*, compuesta por cuatro videos. La idea era seleccionar personalidades políticas que se hubieran visto involucradas en escándalos sexuales y, mediante tecnología *deep fake*, mostrarlos en una intervención pública que en un momento dado interrumpían porque experimentaban un fastuoso orgasmo, o sea, una simple parodia visual con visos de emisión televisiva. Los personajes eran Donald Trump, Silvio Berlusconi, Dominique Strauss Kahn y el rey emérito Juan Carlos I. Las altas esferas de las instancias políticas locales consideraron que la caricatura de uno de esos personajes resultaba inconveniente y excluyeron su proyección. Adivinen cuál.

Scanned with CamScanner



J. F., vídeo performance *El arte de quemar libros*, 2019

Scanned with CamScanner



J. F., cubiertas quemadas del proyecto *Fahrenheit 451*, 2019

Scanned with CamScanner

con miles de fotografías capturadas en internet mediante el buscador de Google. De hecho, el proyecto nacía de la intersección de dos universos dispares: el universo presente de Google y la tradición milenaria del mosaico como técnica de presentación. Utilizaba un *software freeware* (MacOsaiX) que permitía, con un sistema automatizado, traducir una imagen-modelo (o imagen-fuente) en una retícula de mosaico, cuyas teselas eran imágenes disponibles en la red localizadas mediante unas palabras clave de búsqueda. Una vez introducidas las palabras seleccionadas, el proceso es irreversible y se rige, por una parte, por las características del flujo de información que circula por internet en tiempo real y, por la otra, por la lógica interna de los algoritmos de Google, que ordenan la jerarquía de datos ofrecidos según sus propios (y opacos) intereses corporativos. Evidentemente, la fuerza de esta herramienta de creación radicaba en la dialéctica provocada entre el contenido de la imagen-fuente y el sentido de las palabras de búsqueda y, por lo tanto, nos llevaba a explorar los conflictos entre las imágenes y las palabras en el ámbito del ciberespacio.

Las imágenes que habitualmente elegía como imagen-fuente eran iconos de la actualidad periodística, por ejemplo, una de las fotos del escándalo de las torturas en la prisión de Abu Ghraib en Bagdad: la soldado Lynndie R. England sujetando una correa atada al cuello de un prisionero como si fuera un perro. En un *Googlegrama*, esta fotografía se rehízo suministrando al buscador la lista de nombres de los políticos, militares y civiles citados en el *Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operation* (agosto de 2004), del llamado Schlesinger Panel, que investigó los abusos que se cometieron por exigencia del Congreso de los Estados Unidos. A una cierta distancia, el fotomosaico nos permite reconocer perfectamente la foto de Lynddie R. England y, al acercarnos, identificamos fotos, dibujos, viñetas, logos, etc., o sea, archivos que tienen un formato

Scanned with CamScanner

gráfico y que Google identifica como «imagen» y, lo principal, que se encuentran en páginas donde aparecen algunos de los nombres suministrados. Así se produce un efecto de palimpsesto, de superposición de escrituras cuya jerarquía solo depende de la distancia de observación: una mirada hipermétrope prioriza el conjunto, mientras que otra miope lo hace con estas unidades minúsculas que tejen la tosca textura gráfica. El solapamiento de las dos, la falta de finura, indica un primer nivel de «ruido». Sin embargo, al mismo tiempo, tanto la sustancia evocadora como la riqueza semántica de cada obra derivan de este ruido, es decir, de la relación que se haya querido establecer entre los contenidos de la imagen de base con los de las palabras de búsqueda. Puede ser una conexión causal, espacial, temporal, metafórica, lingüística, fonética, humorística, política, etc., o simplemente arbitraria, en la que se sugiere la densa constelación relacional que opera en el seno de cualquier archivo, pero que también determina la dirección ideológica que se imprime en cada obra.

Google introduce en la búsqueda ruidos inevitables que se manifiestan como «accidentes» lógicos. El origen de estos ruidos radica en la ambigüedad inherente a las palabras; palabras con las que también se expresan las categorías o firmas del archivo. Esta ambigüedad puede perturbar los mecanismos de búsqueda y causar ciertos equívocos que nos remiten a la cuestión de cómo se catalogan los documentos y cuáles son las rutas para acceder a ellos. En definitiva, incidimos en los acuerdos y desacuerdos entre palabra e imagen, en las conexiones fortuitas que se producen por el carácter ineludiblemente polisémico de cada término de búsqueda (polisémico en nuestro idioma, pero también en el cruce con los muchos otros presentes en internet).

Sin embargo, los más decisivos son otros ruidos, los que corresponden a los «accidentes» ideológicos. En su inicio internet se presentaba como una estructura vastísima, abierta y democrática, pero las vías de acceso a la información seguían mediatizadas por intereses

Scanned with CamScanner

corporativos o políticos. El bloqueo de datos, el secreto y la censura son acciones inevitables que los buscadores ejercen, libremente o de forma coaccionada, sin dar cuenta a los usuarios. Cuando, por ejemplo, estalló el asunto de Abu Ghraib, Google no suministraba imágenes de algunos de los implicados (como Lynddie England y su compañero sentimental, Charles Graner), que, sin embargo, sí que estaban disponibles a través de otros motores de búsqueda (como Altavista, Lycos o Yahoo). En su propia página institucional, Google declaraba: «Velar por la calidad de cada búsqueda es para Google una prioridad extremadamente importante. Por eso, Google solo detiene el vuelco de ciertas páginas según la demanda del *webmaster* responsable de estas o por requerimiento legal. Esta política es necesaria para asegurar que páginas que no sean apropiadas se eliminen de nuestros índices. Como Google se compromete a proporcionar a los usuarios resultados de búsqueda precisos y sin sesgo, no podemos participar en una práctica de censura de la información en la World Wide Web». Dime lo que niegas y te diré lo que haces. Aquí despertamos de la promesa utópica de internet para desenmascarar a Google como el Gran Hermano de turno que juzga lo que es políticamente indeseable o comprometedor para una agenda determinada, ya se trate de la «seguridad nacional» o de los intereses de todo aquel que pague para adjudicarse un perfil público favorecedor. Los algoritmos actúan como los grandes censores de nuestro tiempo.

Sin embargo, más allá de esta censura sistémica, los *Googlegramas* han sido dispositivos valiosos porque ponen a prueba el autoritarismo. En 2008 me invitaron a exponer en el Instituto Cervantes de Pekín y me encargaron la creación de una pieza específica. Hice dos, anticipando que una no la aceptarían: la instantánea del manifestante deteniendo, él solo, una columna de tanques en la plaza Tiananmén. Se titulaba *La soledad del héroe* y las palabras de búsqueda son «héroe», «insumisión», «resistencia pasiva», «desobediencia civil» y «no

Scanned with CamScanner

violencia», en catalán, castellano, francés e inglés. Como era previsible, se descartó. No quedó claro si fue un acto de autocensura por parte de la dirección del Cervantes para no contrariar a las autoridades locales o —como se me dio a entender, seguramente como justificación exculpatoria— la decisión específica de un comisario censor (en 2012 participé en la Bienal de Lianzhou y pude comprobar la irracionalidad con la que esta casta funcionarial opera). En cualquier caso, unos y otros quedaron retratados, que es de lo que se trataba. La segunda opción, mi plan B, era una vista de la Gran Muralla y las palabras de búsqueda eran fragmentos de textos de Kafka y de Borges sobre esta descomunal construcción. Así pues, esta fue la pieza que ilustró la portada del catálogo y el cartel.

La exposición incluía un pequeño caballo de Troya. Además de las obras colgadas, se ponía a disposición del público una instalación interactiva en la que se animaba a los visitantes a participar: un videoproyector conectado a un ordenador con acceso a internet mostraba una imagen y los visitantes tenían que teclear con toda libertad sus propias palabras de búsqueda. El propósito era hacer continuamente *Googlegramas* que evolucionaran según las sucesivas contribuciones. Recordemos que en esos momentos en China había 220 millones de usuarios de internet, pero, lástima, el gobierno impedía la conexión a Google, considerada una ventana propagandística al mundo occidental. El resultado fue que la instalación no funcionaba, la pantalla quedó blanca durante el transcurso de toda la exposición. La frustración, aquel vacío, aquel rectángulo virginal, la ausencia total de imagen, constituía la constatación más gráfica de la censura. No se trataba de renunciar a soluciones alternativas o remedios que habrían maquillado la situación; más bien al contrario, enfatizar la consecuencia de la censura era la estrategia más radical para justamente erigirla en protagonista. Y, además, haciéndolo de forma sibilina: evidente para una interpretación crítica, pero invisible al escrutinio censor.

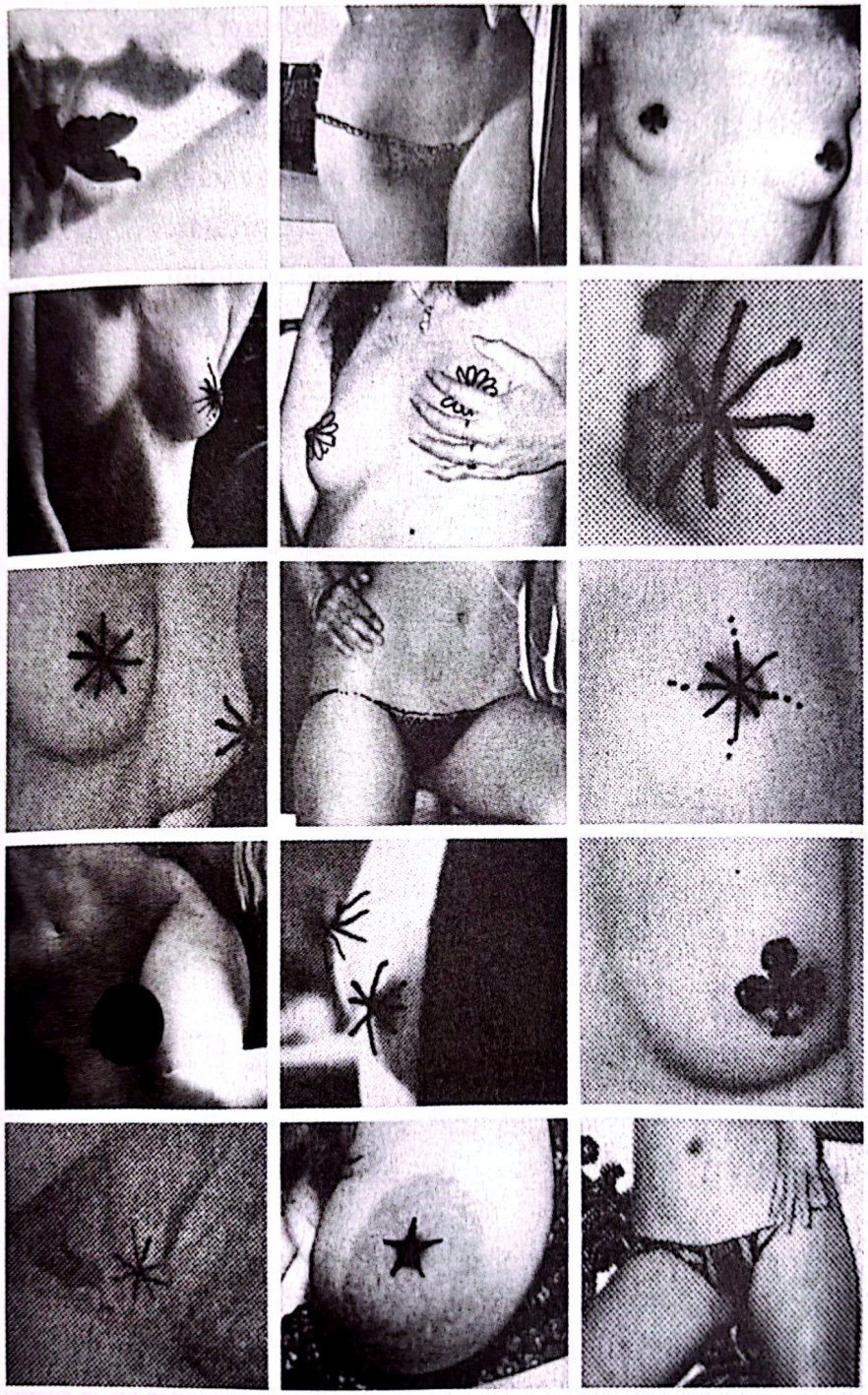
Scanned with CamScanner

Denunciar los efectos de la censura en internet (y también, aún, en los medios tradicionales) es una práctica recurrente en el arte contemporáneo. Una fórmula puede ser, como acabamos de ver, la puesta en escena de un solo caso que confronta al espectador de forma aleccionadora. Pero también es eficaz la fórmula de recopilar gran cantidad de casos y dejar que de la abundancia emane la sensación de absurdo y ridículo. La sobriedad de unas propuestas se puede implementar por la incontinencia de otros. Veamos tres muestras.

Las normas islámicas respecto al decoro de la vestimenta y de la exposición del cuerpo pueden ser muy estrictas. Cuando la prensa occidental llega a países donde se aplica la ley coránica suele ocurrir que ilustraciones que para nosotros son inocentes y triviales (una tenista con pantalones cortos, una bañista con bikini, etc.) allí pasan por obscenas y pecaminosas. Entonces, interviene la censura religiosa tapando las partes impúdicas con un ostentoso rectángulo azul. El artista y cineasta holandés Jan Dirk van der Burg lo aprovechó para su serie *Censorship Daily* (2012). Tenía un amigo residente en Teherán que estaba suscrito al periódico *NRC Handelsblad* y todos los días recibía el ejemplar con las páginas llenas de pegatinas azules que salvaguardaban a los habitantes de la República Islámica de las tentaciones de la carne. El artista decidió preservar aquellas páginas para convertirlas en un alegato sobre la relación entre creencias y censura.

Tiane Doan na Champassak, francés de origen asiático, sería un buen segundo ejemplo. Es conocido por sus libros de artista. A lo largo de sus viajes, coleccionó revistas eróticas tailandesas que se remontaban a las décadas de 1960 y 1970. Con las representaciones de desnudez prohibidas en aquel momento, la censura se aplicaba en las revistas con caprichosa imaginación y esmero para ocultar el pubis y los pezones. Para su proyecto *Censored,* el artista aprovechó un fondo de más de 4.000 fotos eróticas, cuya simple acumulación evidencia la paranoia cómica de los censores y un trabajo titánico para idear cada

Scanned with CamScanner



Tiane Doan na Champassak, *Censored*, 2017

Scanned with CamScanner

vez un recurso gráfico diferente que invisibilizase las áreas proscritas.

Finalmente, el artista belga Mishka Henner aporta *Dutch Landscapes* (2011): capturas de Google Earth que muestran paisajes holandeses a vista de pájaro, censurados por agencias de inteligencia gubernamentales para ocultar instalaciones militares de la OTAN. En los Países Bajos, las zonas militares se camuflan con una malla de polígonos irregulares de geometría sofisticada y juego cromático. Estas composiciones abstractas seguro que habrían entusiasmado a los pintores neoplasticistas de los años veinte, como Mondrian o Van Doesburg. El fruto del despotismo ilustrado aquí hace gala de un esteticismo solo comprensible si pensamos en estudiantes de Bellas Artes reclutados por los servicios de contrainformación.

Para finalizar, hay que advertir que, con los recientes programas de visualización generativa *text to image* de la mayoría de los softwares comercializados, nos enfrentamos a una nueva modalidad de censura. La inclusión de determinadas palabras en las instrucciones de un *prompt* puede ser rechazada con el consiguiente bloqueo de la operativa. Los criterios con que esas normativas se rigen son oscuros y, aunque apuntan a evitar contenidos ofensivos o dañinos (sexuales, violentos, infractores de copyright, atentatorios a la privacidad o los derechos de los menores de edad, etc.), lo cierto es que transpiran un paternalismo irrespetuoso con la inteligencia de los usuarios así como, más preocupante, sesgos políticos y morales propios de un fundamentalismo ancestral. A veces son tan ridículos y fuera de lugar que producen tanto pasmo como frustración. Pero no hay mal que por bien no venga y siempre queda el recurso a la sátira y a la denuncia.

La profesora de arquitectura y urbanismo Giselle Beiguelman concibió una acción artística en la que pretendía intervenir en el muro de separación entre Israel y Palestina, sustituyendo una estructura de la ocupación militar por un balancín que quedase a medias de los dos territorios y que, por tanto, permitiría interactuar a sus dos eventuales

Scanned with CamScanner



Mishka Henner, *Staphorst Ammunition Depot, Overijssel*, de la serie *Dutch Landscapes*, 2011

Scanned with CamScanner

ocupantes, aunque estos siguieran quedando separados por el muro. Para preparar un modelo 3D que lo visualizara recabó el auxilio de un programa de IA. El *prompt* fue el siguiente: «Crear una obra de arte de intervención que simbolice la búsqueda de la paz y la reconciliación entre Israel y Palestina. La intervención transformará el muro divisorio de Jerusalén en una serie de balancines, situados a medio lado de la frontera entre Israel y Palestina. Cada panel del muro se convertirá en una plataforma de balancín, y estos balancines estarán diseñados para permitir la interacción entre niños, adultos y personas en el lugar donde antes se levantaba el muro». La respuesta fue una pantalla en negro con una amenazante advertencia: «El contenido ha sido señalado como contrario a nuestra política de contenidos. La reiteración de esta infracción comportará la suspensión de su cuenta». ¿Qué retorcida mente establecía una «política de contenidos» contraria a la paz y a la reconciliación? ¿O es que los patrones de esa política se alinean con el belicismo y la ocupación colonial? Beiguelman probó a sortear las constricciones de vocabulario con resultados similares. Al final la intervención en Jerusalén no se materializó, pero como desquite de consolación quedó remplazada por otro proyecto: mostrar la tenebrosa serie de pantallas en negro con su insistente mensaje intimidatorio.

Más didáctico si cabe, en *Banned Words*, 2024, Daniel García Andújar recoge listados meticulosamente compuestos, que reúnen cerca de 300 palabras clave prohibidas por aplicaciones de inteligencia artificial generativa. Tal prohibición actúa como filtro automático destinado a evitar representaciones visuales consideradas «inapropiadas». La censura automatizada choca con la esencia de la libertad de expresión y del arte, que históricamente ha explorado lo incómodo y ha confrontado a la sociedad con sus límites. Al automatizar la censura, se limita la capacidad crítica del creador y se orienta la producción artística hacia espacios «seguros» y estéticamen-

Scanned with CamScanner

te neutros. El proyecto *Banned Words* desvela cómo las tecnologías actuales, bajo una supuesta neutralidad algorítmica, siguen códigos morales predefinidos que restringen la posibilidad de un arte crítico. Las listas de palabras prohibidas constituyen un catálogo de lo que no debe imaginarse ni representarse, suscitando una paradoja: al intentar suprimir lo perturbador, no solo se restringe la creatividad, sino que se amplifica el poder simbólico de lo censurado. Con buen tino García Andújar reflexiona: «Este cuestionamiento pone en jaque la posibilidad de que obras fundamentales del arte universal hubieran podido ser concebidas en un contexto de censura algorítmica. La referencia a Francisco de Goya es fundamental en este sentido: ¿habría podido el pintor aragonés crear *Los Caprichos*, *Los Desastres de la Guerra*, *La Tauromaquia* o *Los Disparates* si se hubiera enfrentado a los filtros impuestos por las inteligencias artificiales actuales? En su obra, Goya no solo documentó con brutalidad las miserias humanas y los horrores de la guerra, sino que lo hizo utilizando imágenes inquietantes y perturbadoras, una estética que hoy sería inmediatamente catalogada como inapropiada por estos sistemas»[13].

La ironía y la acidez de toda esta retahíla de trabajos ya nativos de la actual condición postfotográfica nos vuelven a derivar a la cuestión de si la censura es bella. Insisto en que no lo debe ser. Nos tenemos que esforzar en huir de la fascinación que puede originar y, desde el poder transformador del arte, asestar los golpes donde más duela: en la barbarie de su razón y en la insensatez de su forma.

---

[13] *Statement* del artista para la presentación del trabajo en la feria ARCO de Madrid, 2024.

Scanned with CamScanner



J. F., *La cúpula de Al Qaeda con el doctor Fasqiyta-Ul Junat en el centro*, de la serie *Deconstruir a Osama*, 2004

Scanned with CamScanner

LA DECADENCIA DE LA MENTIRA

> Algunos realizadores de cine pueden convertir una mentira en una obra de arte. Algunos publicistas pueden hacer que una mentira parezca un sueño. Algunos periodistas usan la mentira como arma. Algunos abogados hacen que la mentira parezca verdad. Algunos jueces hacen de la mentira justicia. Y algunos políticos hacen de la mentira el espejismo que quieren imponer a los demás.
>
> LUTHER BLISSET,
> *De Pinocho a Trump: competencias de la fabulación*, 2018

MENTIROCRACIA: LA MENTIRA DOMINA EL MUNDO

En 1943, Alexandre Koyré clamaba con desasosiego, en *Réflexions sur le mensonge* [*Reflexiones sobre la mentira*], «que nunca se ha mentido tanto como en nuestros días, ni mentido de una manera tan descarada, sistemática y constante»[14]. Traducido al inglés dos años después con el título de *The Political Functions of the Modern Lie*, este texto inspiraría a Hannah Arendt: «El hombre moderno está impregna-

---

[14] Alexandre Koyré, *Réflexions sur le mensonge* (1943), París: Éditions Allia, 1996. Disponible en castellano: *Reflexiones sobre la mentira* [trad. de Hugo Savino], Ciudad de México: Leviatán, 2009.

Scanned with CamScanner

do de mentira, respira mentira, está sometido a la mentira en cada instante de su vida». Ahora bien, la mentira no es solo un ardid del poder. Es, sobre todo, el motor de la historia, tal como señala Jean-François Revel en *La connaissance inutile* [*El conocimiento inútil*]: «La primera de todas las fuerzas que gobiernan el mundo es la mentira»[15].

Para existir, la mentira requiere un acto intencional. De hecho, la condición *sine qua non* de la mentira es una doble intención: la intención de falsear y la intención de hacer creer. Sin esta doble intención, no habría mentira, sino error. La referencia ontológica, tanto para la mentira como para el error, es la verdad: el compromiso plausible con la exactitud con referencia a los hechos. Pero hay muchas categorías de verdad según cómo se aplique la verdad a los diferentes ámbitos de la vida y mantenga un cierto nivel de crédito en su pulso con la mentira emboscada. Por ejemplo, en cualquier interpretación de la historia, la verdad suele doblegarse al servicio de ideologías y agendas políticas; el historiador apela a la neutralidad, pero maneja los documentos tal como los abogados esgrimen sus evidencias en un juicio: enfatizando lo que puede beneficiar a su causa y descartando lo que puede perjudicarla. Este clientelismo resulta todavía más evidente en la política, hasta el punto de que muchos consideran la «verdad política» un oxímoron. En efecto, nos guste o no, la política se ha convertido en el escenario más fecundo para la mentira, tal como numerosos intelectuales denuncian sin descanso: «Decir la verdad no se ha contado nunca entre las virtudes políticas y, en cambio, las mentiras siempre se han considerado herramientas necesarias y legítimas no solo para los políticos y los demagogos, sino también para todo lo que afecta a los asuntos de Estado» (Hannah Arendt, «Truth

---

[15] Jean-François Revel, *La connaissance inutile*, París: Grasset, 1988. Disponible en castellano: *El conocimiento inútil* [trad. de Luis González Castro], Barcelona: Página Indómita, 2022.

Scanned with CamScanner

and Politics», 1967)[16]. En la política, la mentira no se combate con la verdad, sino con una mentira más grande.

En el poema «Letanía», Pere Quart evoca la inevitabilidad de la mentira y habla de mentiras plenas o delgadas, firmes o tiernas, vivas, sabias, agradecidas, y de medias mentiras. Después se refiere a mentiras históricas, mentiras literarias, mentiras metafísicas, mentiras técnicas, científicas, y mentiras de fe. Mucho antes, Oscar Wilde había resuelto de una tacada la clasificación de las mentiras. *The Decay of Lying* [*La decadencia de la mentira*] (1891) es una pieza breve articulada en forma de diálogo a la manera socrática entre dos personajes, Vivian y Cyril[17]. A lo largo del texto se establece una jerarquía entre los buenos y los malos mentirosos: los primeros serían los artistas, y los verdaderos farsantes, los políticos. Hay, por lo tanto, mentiras de distinto rango, y las más refinadas son las que se urden para convertir el mundo en un lugar digno de nuestra sorpresa. Para Wilde, cuando el artificio del genio humano consigue zafarse de las ataduras de la realidad, deja de constituir un simple reflejo de la naturaleza o de la vida y se convierte en su modelo. Por parecidos derroteros discurriría el siglo después Josep Torres Tribó, un pensador de filiación libertaria que murió asesinado en el campo de exterminio Mauthausen-Gusen. En la confluencia de la filosofía de la sospecha de Nietzsche con el fino sarcasmo de Wilde, Torres Tribó abogaba en su injustamente poco conocido ensayo *Elogi de la mentida* (1928)[18] por una condición extramoral del acto de mentir,

---

[16] Hannah Arendt, «Truth and Politics», *The New Yorker*, 25 de febrero de 1967. Disponible en castellano: *Verdad y mentira en la política* [trad. de Roberto Ramos Fontecoba], Barcelona: Página Indómita, 2017.

[17] Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira* [trad. de Javier Fernández de Castro], Barcelona: Acantilado, 2014.

[18] Josep Torres Tribó, *Elogi de la mentida*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 1928. Reeditada en 2022, por Editorial Cal·lígraf, Figueres.

Scanned with CamScanner

que adquiriría bajo ese prisma un rol constructivo en la vida social, política y cultural. Con un guiño irónico y provocador, Torres Tribó invocaba la mentira como expresión de libertad y manifestación de creatividad tanto en el arte como en el lenguaje.

Sin embargo, ¿no se corre el riesgo con tales argumentos de prefigurar y blanquear la esencia de las *fake news* actuales? Es decir, de inventar unos relatos y pretender que los hechos encajen en la descripción, tal como recomendaban algunos editores de diarios sin escrúpulos («que la verdad no te arruine un buen titular»). Ahora bien, en la actualidad, la gestión del relato no es una prerrogativa exclusiva del periodismo y de las élites gobernantes, sino que se extiende desde los gabinetes de comunicación hasta los portavoces sociales, desde los atestados policiales hasta las interlocutorias de los magistrados, desde los tertulianos hasta los *influencers*. Todos estos actores comparten un ejercicio autoritario y privilegiado del discurso, todos ellos persiguen el control de los titulares, erigiéndose en dueños de la verdad.

La facultad de controlar el lenguaje por parte del poder también fue anticipada por otro autor victoriano: el sacerdote, matemático, fotógrafo y escritor conocido con el nombre de pluma de Lewis Carroll. En la segunda entrega de las aventuras de Alicia, hallamos un delicioso pasaje en el que un huevo parlanchín y malhumorado disfruta tomándole el pelo a su interlocutora con trampas del lenguaje:

> —Cuando yo empleo una palabra —dijo Tentetieso en tono despectivo—, significa exactamente lo que quiero que signifique: ni más ni menos.
>
> —La cuestión es —dijo Alicia— si puede usted hacer que las palabras signifiquen tantas cosas distintas.
>
> —La cuestión es quién manda —dijo Tentetieso—; nada más[19].

[19] Lewis Carroll, *A través del espejo* [trad. de Francisco Torres Oliver], Madrid: Akal, 2003.

Scanned with CamScanner

Como figura de la fantasía infantil y de las nanas tradicionales en Inglaterra, Tentetieso[20] se permite ser irreflexivo y absurdo. Simula discutir de lógica y semántica, pero su verdadero propósito es subvertir el sentido común. En cambio, a Alicia —cuyo nombre en el cuento rinde homenaje a la niña Alice Liddell, si bien resuena también en él la fuerza de la etimología: Alicia, *alétheia*, «verdad»— le corresponde sostener la voz de la inocencia, la sensatez y la racionalidad, aunque, por desgracia, acabe sucumbiendo a la sinrazón. El mensaje que transmite Carroll no es alentador: al final, viene a decirnos, quien tiene el poder establece las reglas de juego y se arroga el privilegio de asignar un significado a las palabras, omitiendo el consenso social y cultural. Es una forma de someter al otro, porque las palabras (y las imágenes) nunca son inocentes, sino que son actos de fuerza. De aquí surge una dialéctica semántica recurrente para justificar la imposición del sentido y no el acuerdo pactado: nosotros educamos, ellos adoctrinan; nosotros ejercemos nuestra libertad de expresión, ellos cometen un delito de odio; nosotros nos valemos de la justicia, ellos de la venganza; nosotros aplicamos la violencia para defender nuestro estilo de vida, ellos son terroristas…

Estos escenarios en los que el debate político queda confiscado por un bricolaje semiótico y retórico evocan el imaginario orwelliano. Cuesta poco vincularlos a la trama de *1984*. En su famosa novela, publicada en 1949, Orwell nos presenta un futuro entonces distante situado en el año 1984 en el que la economía se rige por el sistema del «colectivismo burocrático». Londres es una ciudad lúgubre donde la Policía del Pensamiento controla de manera asfixiante la vida de los ciudadanos. Winston Smith, funcionario del Ministerio de la Verdad, es una pieza de este engranaje perverso: su labor consiste en reescri-

---

[20] También conocido en el imaginario colectivo con su nombre en la versión original, Humpty Dumpty. *(N. de la T.)*

Scanned with CamScanner

bir la historia para adaptarla a lo que el Partido considera la versión oficial de los hechos. Pero llega un momento en el que su rutina se tambalea y se rebela. Entonces decide replantearse la coherencia del sistema. Consciente de las terribles consecuencias que puede implicar la disidencia, Winston se une a la Hermandad, dirigida por el líder O'Brien. En un episodio asistimos a una ilustrativa sesión de instrucción:

> —¿Cuántos dedos hay aquí, Winston?
> —Cuatro.
> —Y si el Partido dijera que no son cuatro sino cinco… ¿cuántos habría?
> —Cuatro.
> La palabra concluyó en una boqueada de dolor [...].
> —Aprendes despacio, Winston —dijo con amabilidad O'Brien.
> —¿Y qué quieres que haga? —balbució—. ¿Cómo quieres que no vea lo que tengo delante de la cara? Dos y dos son cuatro.
> —A veces, Winston. En ocasiones, son cinco. O las dos cosas al mismo tiempo. Tienes que esforzarte más. No es fácil recobrar la cordura[21].

Lo que pretende O'Brien es someter la interpretación de la realidad a los dictados de un ente superior (el Partido), dictados que entonces se convierten en dogmas. Los dogmas son *verdades irracionales*, en contraste con las llamadas *verdades racionales*, que a su vez se diferencian de las *verdades factuales*. La verdad de hecho depende de la experiencia del suceso, mientras que la verdad racional es una verdad axiomática que no puede ser negada. Hugo Grotius dijo que «ni siquiera Dios puede conseguir que dos más dos no sumen cuatro». El problema, no obstante, era que Grotius no conocía los sistemas

---

[21] George Orwell, *1984*. Disponible en castellano: *1984* [trad. de Miguel Temprano García], edición definitiva avalada por The Orwell State, Barcelona: Debolsillo, 2013.

Scanned with CamScanner

totalitarios en los que el Partido es mucho más poderoso que Dios e incluso puede conseguir que cuatro dedos sean cinco, o tres o los que convenga. El sentido «sano» es tan solo el que el poder establece, y la verdad siempre acaba siendo la víctima. Esto tiene consecuencias graves en nuestras vidas, porque para tomar decisiones necesitamos información y entonces nos descubrimos nublados por un montón de dilemas: ¿de qué información podemos fiarnos? ¿Cómo se construye la certeza? ¿Sobre qué cimientos se asientan la credibilidad y la confianza? El reto que afrontamos es dilucidar cómo se puede ser adecuadamente escéptico sin ser indiscriminadamente cínico, cómo se puede evitar estar demasiado dispuesto a creer algo sin caer en una incredulidad necia que, de hecho, lo que consigue es hacernos creer otras cosas.

Tanto desde el activismo social como desde una práctica crítica del arte se ha intentado abordar estas cuestiones mediante la estrategia del *fake*: ficciones que nos alertan de que el lobo acostumbra a acudir disfrazado bajo una piel de cordero. *Fake* es un término inglés que habría que traducir por *falso* o *falsificación*, pero con su migración al mundo del arte ha desbordado su perímetro semántico original y ha adquirido matices y mandatos particulares que han acabado conformando un género autónomo. *Fake* sigue siendo su denominación más sencilla, pero desde el ámbito académico se han propuesto los términos *veroficción* o *documentira*, neologismos que no acaban de cuajar. El *fake* como estrategia artística se ajusta al sentido de la locución «dar gato por liebre», hacer pasar por verdadero un contenido falso, si bien su misión esencial no es el engaño ni el fraude, sino el acto de transgresión que opone al poder de una autoridad informativa la fuerza de la sospecha y la crítica. Si la información es poder, el *fake* aspira a generar un contrapoder que active una pedagogía política reveladora de los mecanismos de la manipulación. Si las *fake news* son engaño, el *fake* aspira a engañar para, justamente, denunciar el

Scanned with CamScanner

engaño, hacer explícitos sus mecanismos y proporcionar un antídoto de prevención profiláctica.

Distinguir entre *fake*, *fake news*, fraude y engaño nos obliga a poner orden en todo un conjunto terminológico que implica la distinción entre verdad y mentira en sus múltiples modulaciones. A riesgo de caer en un reduccionismo simplificador, pero con una voluntad de aclaración práctica, se podría proponer la distinción siguiente:

—*Falsedad*: es la falta de correspondencia entre el discurso y los hechos. Es una propiedad del juicio. Es competencia de la ontología.

—*Mentira*: es la desviación voluntaria del discurso con relación a los hechos. Es una propiedad del conocimiento. Es competencia de la epistemología.

—*Engaño*: es la acción consciente que tiene por objetivo que una mentira sea aceptada por el receptor como verdad. Es una propiedad de la intención. Es competencia de la ética.

—*Impostura*: es la simulación de verdad. Es una propiedad del fingimiento. Es competencia de la comunicación.

—*Fraude*: es el engaño gracias al cual el emisor obtiene un beneficio y el receptor, un perjuicio. Es una propiedad de la interacción social. Es competencia de la ley.

—*Ficción*: es una invención. Es una construcción hecha desde la fabulación. Es una propiedad de la imaginación. Es competencia de la creación.

—*Posverdad*: es la desinformación deliberada, la invención de una «verdad» con el propósito de manipular a la opinión pública apelando a las emociones y no a la racionalidad. Es una estrategia propagandística. Es competencia de la política.

—*Fake news* [noticias falsas]: es una información falaz que se intenta pasar por verídica para crear un determinado estado de opinión. Conciernen a la sociología. Son competencia del periodismo.

—*Fake* [*veroficción* o *documentira*]: es una ficción impostada que,

Scanned with CamScanner

bajo la apariencia de verdad, se infiltra en dispositivos de transmisión de la información y se camufla bajo la apariencia de un género familiar y reconocible. Es una estrategia de la subversión. Es competencia del arte.

Así pues, el *fake* tiene una naturaleza deconstructiva que socava los mecanismos de legitimación y veridicción de la información. Su funcionamiento se basa en una paradoja: por un lado, el *fake,* para conseguir sus propósitos, cuanto mejor camuflado, mejor; pero, por otro, debe desencadenar un proceso reactivo en el que quede claro que se trata de una trampa, de una información falsa. Un *fake* que no se descubre es un *fake* fallido.

DECONSTRUIR A OSAMA

Llegados a este punto, puede ir bien ilustrar el concepto de *fake* con un caso concreto. En 2004, Jordi Balló, por entonces uno de los responsables del suplemento *Cultura|s* del diario *La Vanguardia*, me invitó a preparar un proyecto para la doble página central del cuaderno, habitualmente dedicada al trabajo de un artista visual. Pensé que, tratándose de un medio informativo, resultaría coherente infiltrar una propuesta que se ocupara de la fotografía periodística. Así nació «Deconstruir a Osama», un relato sobre una agencia de noticias árabe (¡inventada!) llamada Al Nur (La luz). Dicha agencia fotográfica, establecida en Qatar, era respetada por su tratamiento independiente y riguroso de los conflictos en Oriente Medio. El hilo de la ficción continuaba relatando que dos de sus reporteros, Mohammed ben Kalish Ezab y Omar ben Salaad —nombres extraídos de *Tintín en el país del oro negro*—, habían conseguido hacer uno de los reportajes más inverosímiles del periodismo de investigación. Ben Kalish y Ben Salaad habían seguido los pasos del doctor Fasqiyta-Ul Junat, uno de los dirigentes del operativo militar de Al Qaeda. Los dos fotope-

Scanned with CamScanner



J. F., *Osama y su fiel lugarteniente inspeccionan una posición de vigilancia en la zona fronteriza de Kurgan -Tyube (2002)*, de la serie *Deconstruir a Osama*, 2004

Scanned with CamScanner

riodistas cubrían desde hacía tiempo las turbias actividades de este escurridizo personaje que llevaba de cabeza a los servicios de inteligencia de numerosos países. La bomba informativa estalló cuando descubrieron que su verdadero nombre era Manbaa Mokfhi y que, en realidad, se trataba de un actor y cantante que había trabajado en telenovelas en la órbita del mundo árabe. Por ejemplo, había protagonizado la comedia romántica *La sonrisa de Xahrazad* (1971) y había puesto cara a la campaña publicitaria de Mecca-Cola en Argelia y Marruecos. Desenmascarado, Manbaa Mokfhi reconoció que lo habían contratado para interpretar el papel de un terrorista encarnizado en las operaciones orquestadas en Afganistán e Irak. No se ha llegado a esclarecer si se trataba de un montaje preparado por los medios de comunicación o por alguna agencia de inteligencia. Desaparecido de la circulación, cambiando constantemente de escondite secreto, todas las búsquedas para localizar al personaje resultaron infructuosas y no hicieron más que aumentar el aura de misterio que lo rodeaba.

Convenientemente caracterizado y a menudo con un tono de caricatura esperpéntica, yo mismo encarnaba al personaje de Manbaa Mokfhi (que en árabe se traduciría como «fuente cubierta», mi apellido en castellano), de la misma manera que en otras ocasiones me había transformado en un cosmonauta soviético o en un monje ortodoxo. El archivo gráfico de *La Vanguardia* y algunos amigos fotoperiodistas, como Gervasio Sánchez, me habían facilitado fotos suyas, descartes de reportajes auténticos realizados en Oriente Medio que a mí me sirvieron de fondos en los cuales, por medio de fotomontajes, integraba mis actuaciones como supuesto combatiente yihadista. Las composiciones resultantes, de marcado estilo fotoperiodístico e insertadas justo en el contexto de la prensa impresa, eran muy convincentes. Gracias a la circulación por internet, algunas de esas imágenes acabaron incorporadas en archivos y repositorios icono-

Scanned with CamScanner

gráficos sobre Bin Laden y, con ello, los contaminaron y provocaron frecuentes confusiones entre el original auténtico y la copia alterada[22]. Esta contaminación nos alertaba sobre la fragilidad de la condición documental como dispositivo para apuntalar certezas y sobre la necesidad de revisar los criterios de verificación de cualquier relato. Esta estrategia contrainformativa es, como hemos visto, la misión del *fake*. Pero más allá de una posible teoría del *fake*, que ya quedó bien desplegada en la exposición *FAKE. No es verdad, no es mentira*[23], comisariada por Marzo en el IVAM de Valencia en 2016, lo que me gustaría aquí es aprovechar la historia de Bin Laden como caso de estudio para analizar sistemas de formateo de la opinión pública en la era postfotográfica.

El primer requisito para garantizar la eficacia del *fake* consiste en elegir un hilo argumental plausible que confirme unos ciertos estados generalizados de opinión y pueda activar los prejuicios del público. El caso de Bin Laden cumplía con creces estas condiciones. Prácticamente desconocido antes de los atentados del 11-S, su imagen se convirtió, operación de propaganda frenética mediante, en la

---

[22] Como en un campo de minas, las trampas del *fake* quedan escondidas, a la espera de lo que pueda pasar. A veces, por distracción o por las prisas de redactores o editores gráficos, mis fotomontajes se han colado como verdaderos documentos informativos. Por ejemplo, el diario *El País* publicó un artículo titulado «Emiratos Árabes Unidos pide matar a los detenidos en Afganistán» (13 de febrero de 2011), ilustrado con una composición en la que aparezco yo haciendo de escolta de Bin Laden. Cuando los lectores denunciaron la «confusión», en lugar de reemplazar la imagen, los editores se limitaron a corregir el pie de foto explicitando que se trataba de un montaje. El pie de foto todavía reproduce mi redacción ficticia original: «Montaje de Bin Laden con su lugarteniente en una zona fronteriza». Es sin duda insólito ilustrar contenidos periodísticos con una fotografía manipulada y, además, reconocerlo. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2011/02/13/actualidad/1297551615_850215.html (consultado el 30 de diciembre de 2024).

[23] El catálogo de la exposición está disponible en línea en: https://www.soymenos.net/FAKE_IVAM.pdf.

Scanned with CamScanner





J. F., *El Dr Fasqiyta-Ul Junat dirigiendo una incursión de la guerrilla talibán de Al Qaeda en la zona de combate al norte de Mazar-e-Sharif (2001)* (arriba). *Maniobras con la insurgencia mujahidín en Afganistán (2000)* (abajo). Ambas de la serie *Deconstruir a Osama*, 2004

Scanned with CamScanner

representación del Mal, el responsable del Terror, el cabeza de turco a quien se atribuiría toda la culpa de las desgracias de Occidente. Tras la caída del comunismo, había que inventar una amenaza alternativa, y el islam pagó el pato. Y para consolidar una imagen identificable, una «marca», había que ponerle rostro al enemigo, tal como establecen los preceptos de la psicosociología de masas. Así que las fábricas del espectáculo mediático diseñaron la figura de Bin Laden, el malo de la película, quien, para alargar la tensión durante el metraje de los acontecimientos, tendría que jugar al gato y al ratón con el bueno de la película, el Tío Sam, a quien tendría que asestar un puñetazo de vez en cuando, por más que acabaría sucumbiendo para poner el broche al guion con el imprescindible final feliz. Más que un verdadero individuo de carne y hueso, Bin Laden parecía una creación hollywoodiense, un dibujo animado horneado en la factoría Pixar. Agotados el interés y la atención del público, Bin Laden perdió su rentabilidad mediática y pasó a ser un protagonista innecesario que había que sacar de escena para dar paso a los actores de repuesto.

Esta transposición entre el mundo del teatro y el mundo «real» de los acontecimientos ¿no podría trascender la simple metáfora para explicar la orquestación de una trama verídica? Insinuar que Bin Laden y otros dirigentes de Al Qaeda, como mi doctor Fasqiyta-Ul Junat, podían ser comediantes contratados por las agencias responsables de la política virtual entraba dentro de una lógica tan sensata como descabellada. Habrían pactado que los sacaran de vez en cuando en las noticias, profiriendo gritos y amenazas, para infundir un poco de miedo saludable que permitiera justificar medidas de seguridad (es decir, de control y represión) e inversiones en defensa (es decir, la economía armamentística). El terrorismo no es más que un requisito estructural del postcapitalismo.

En la introducción a la reedición de la traducción castellana del libro *About Looking* (1980) de John Berger, Alfonso Armada escribe,

Scanned with CamScanner

con resonancias a Guy Debord: «El mundo real ha sido sustituido por su reproducción, con medios tan fascinantes como la fotografía, el cine, la televisión o internet, convertidos en coto de caza y parque temático del comercio y, por tanto, del poder. Los medios de comunicación de masas convertidos en agentes de festejos del pensamiento único. La realidad travestida en espectáculo; reducido el ciudadano a cliente y espectador»[24]. Hay que darle carnaza al público. Verbigracia: llegó así un momento en el que, una vez amortizada la figura de Bin Laden, convenía sacarlo de escena, pero aprovechando su despedida para una gran apoteosis final. Para tal golpe de efecto, los cerebros de la propaganda del gabinete de Barack Obama diseñaron la operación Lanza de Neptuno, consistente en orquestar de forma pirotécnica la caza del enemigo público número uno, una gloria que su antecesor, George W. Bush, no pudo atribuirse.

LA IMAGEN TAPÓN

No se divulgaron imágenes de esta operación secreta, más allá de la instantánea tomada por Pete Souza, el fotógrafo oficial de la Casa Blanca, el 1 de mayo de 2011 en la Situation Room de la Casa Blanca. Dicha instantánea capta al presidente Obama con su equipo de seguridad nacional. Todos observan con un rictus de gravedad la supuesta transmisión en directo de las acciones de un comando de los Navy Seal encargado de asesinar al líder de Al Qaeda. Dada la trascendencia de la noticia que ilustraba, la instantánea recibió mucha atención y, colgada en internet (etiquetada concisamente como «P050111PS-0210» en la página oficial de la Casa Blanca en Flickr), se ha hecho muy popular. En primer lugar, cabe destacar

---

[24] John Berger, *About looking*, Londres: Bloomsbury, 1980. Disponible en castellano: *Mirar* [trad. de Pilar Vélez], Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Scanned with CamScanner





Pete Souza, versión oficial de la fotografía *Situation Room* del 1 de mayo de 2011 en la que se ha eliminado la figura inconveniente de Manbaa Mokfhi (arriba). Toma original sin manipulación recientemente desclasificada (abajo)

Scanned with CamScanner

que de un hecho tan trascendente y en plena era de la imagen solo haya sobrevivido una única fotografía. Una fotografía seleccionada con esmero que tiene la misión de concentrar en una determinada representación visual la alusión a unos hechos históricos. Podría no haberse suministrado ninguna imagen, simplemente, pero, huérfana de constancia gráfica, la épica del relato se habría diluido en la conciencia del público. De manera que la función de esta imagen es hacer de tapón: contener e impedir el paso de otras imágenes. Más que a una censura, asistimos a un ejercicio de control, el de la imagen que aspira a traducirse en la evidencia de otro control, el de la realidad. Controlar la imagen equivale a controlar la situación. Porque lo que nos dice la fotografía de Pete Souza, con una voz autoritaria con reminiscencias al Gran Hermano, es que «Occidente puede dormir tranquilo porque todo está bajo control». En definitiva, se trata de una puesta en escena que tiene por objetivo transmitir un mensaje de confianza a la ciudadanía por parte de las más altas instancias de sus servidores públicos (políticos, funcionarios y militares). Unos servidores que, sobre la base de una idea abstracta del bien común, deciden lo que se puede y lo que no se puede ver, un nuevo caso de litigio entre el hacer ver y el hacer no ver. Porque en la foto solo vemos a los responsables estadounidenses de seguridad viendo lo que al resto de los mortales no se nos ha autorizado a ver. Supuestamente, por nuestro propio bien.

Se recurre así a un dispositivo de elipsis. La acción del comando es lo que justifica la congregación de aquellas personas en la sala y, pese a ello, para nosotros es invisible porque Pete Souza ha elegido situarse de espaldas a la pantalla y enfocar a los espectadores. Así pues, lo que la cámara privilegia es la institucionalización de un ojo vigilante formalizado en una arquitectura de poder. Dar la espalda a la pantalla significa ignorar lo que sucede en esta, significa incluso pretender que carece de importancia y no merece nuestra atención.

Scanned with CamScanner

La foto de Souza, por lo tanto, evoca este autoengaño retórico que lleva a fantasear con los reductos transitorios del documento: tenemos que contentarnos con la propaganda. Pero también nos habla de una paradoja que concierne a las políticas de la visión. La paradoja, insisto, es que a nosotros, como espectadores de esta fotografía, se nos escamotea lo que los gobernantes sí pueden ver y, en cambio, se nos restriega por la cara lo meramente contingente, un mero telón de fondo, el anzuelo de la distracción. Fue el gabinete de comunicación de la Casa Blanca quien gestionó las instancias de esta dialéctica entre acceso a la información y secreto y, al hacerlo, demostró, como sostenía Nietzsche, que no hay hechos, sino solo interpretaciones.

Para hacer un *bypass* a la imagen-tapón, los medios informativos suplieron la ausencia de documentos gráficos con vídeos de animación que «reconstruían» la historia facilitada por los portavoces del Gobierno estadounidense. Con una estética de videojuego, las «reconstrucciones» mostraban al operativo de las fuerzas especiales desplazándose en helicópteros furtivos hasta la residencia de Bin Laden y abatiendo a los guardias que custodiaban la mansión hasta llegar a él, a quien también disparaban, y finalmente llevándose su cadáver en helicóptero. La operación se presentaba como un gran éxito de los servicios de inteligencia, que, a partir de unas pistas obtenidas mediante torturas en interrogatorios de presos sospechosos, habían podido seguir el hilo hasta la localización de Bin Laden. Era una forma de mitigar el tufo execrable de la tortura, si se demostraba que servía para castigar a los culpables o salvar vidas inocentes.

Pocos meses después de la operación, se estrenaba en los cines *Zero Dark Thirty*, de Kathryn Bigelow (el título en castellano fue *La noche más oscura*). La película dramatiza en un *thriller* de acción la versión oficial de los acontecimientos y, poca broma, al principio de la proyección aparece un rótulo advirtiendo que «*the following motion picture is based on first hand accounts of actual events*» [«esta película se basa

Scanned with CamScanner

en informes de primera mano sobre hechos reales»]. Por desgracia, la pretensión de fidelidad histórica es más que cuestionable. En una actualización de la factura clásica de las aventuras heroicas de John Wayne y Rambo, una pareja de agentes de la CIA (Jessica Chastain y Jason Clarke) investiga la cadena de intermediarios y mensajeros que conduce hasta Bin Laden, y deberá superar incontables peligros y sacrificios hasta conseguir un éxito que lo justifica todo. Bigelow pasa de puntillas por encima del debate moral de la tortura. Sus actores se ven arrastrados por los parámetros estereotipados de la Guerra contra el Terror, la confrontación maniquea entre buenos y malos, entre defensores de los valores sagrados de la libertad y la democracia y horribles monstruos ávidos de sangre y destrucción.

Lo que hace este reduccionismo populista es contribuir a blanquear la conciencia. Los remordimientos de los agentes, que en el fondo de su corazón albergan restos de humanidad, quedan sofocados por la burocracia administrativa y las razones de Estado. Esta maquinaria de poder no tiene valores, sino intereses, y queda retratada, por ejemplo, en el jefe de los agentes cuando exclama, expeditivo: «Vuestro trabajo es, sencillamente, traerme a gente para matarla». De fondo, por lo tanto, palpita el conflicto de conciencia sobre lo que el deber obliga a hacer pero prohíbe decir, porque de hecho lesiona derechos y valores cuya defensa se pregona. En todo caso, por lo que al contenido respecta —la crónica de lo que sucedió, que es lo que aquí nos interesa—, debemos entender que, más allá de telediarios, documentales y publicaciones, muy probablemente la historia tal como se explica en *Zero Dark Thirty* es lo que arraigará en la cultura popular y lo que quedará grabado en el imaginario colectivo. La ficción se consolida en mito.

Un éxtasis de justicia poética ha acabado amparando el proyecto *Deconstruir a Osama*. Con el tiempo se han ido filtrando más detalles de aquella operación tan secreta que demuestran que su supuesta

Scanned with CamScanner

audacia no fue más que una teatralización bien articulada. Para el veterano periodista Seymour Hersh, Premio Pulitzer y aclamado por haber destapado la matanza de My Lai perpetrada por militares estadounidenses durante la guerra del Vietnam, la operación para cazar a Bin Laden fue, en realidad, un gran montaje. El líder terrorista, gravemente enfermo, se hallaba ya en manos de los servicios secretos de Pakistán, que lo retenían en una mansión en Abbottabad, sin protección y aislado del resto del mundo. Hersh, contradiciendo las versiones recogidas por la prensa a partir de las fuentes oficiales, sostiene que ni la CIA ni los servicios de seguridad de Estados Unidos tuvieron un papel relevante a la hora de descubrir el escondite de Bin Laden. No hubo ninguna confesión de ningún prisionero obtenida por medio de torturas que ayudara a encontrar la dirección del fundador de Al Qaeda: sencillamente, un agente pakistaní reveló su lugar de reclusión a cambio de dinero. No se produjo ningún tiroteo en la casa donde vivía Bin Laden: el comando no halló resistencia y la operación careció de toda épica. Y, para acabarlo de rematar, el cadáver del terrorista no se lanzó al océano Índico desde el portaaviones Carl Vinson, como un acto simbólico destinado a no dejar un rastro «transformable en reliquia» de un ser tan diabólico, sino que la ráfaga que mató a Bin Laden le dejó el cuerpo despedazado, al más puro estilo del género *gore*.

En definitiva, la historia acreditada fue mucho más prosaica que el espectacular relato celebrado por los altavoces mediáticos. En todo caso, todo ello resulta pedagógico para denunciar la obstinación política de hacer pasar los hechos por el molde de los intereses, práctica que caracteriza la posverdad y las *fake news*. Pero también sirve para reivindicar una práctica artística del *fake* como especulación anticipatoria de la realidad que sin duda haría que Oscar Wilde se revolviera en su tumba. Domènec Font, en un elegante texto sobre Antonioni, escribió: «Lo real nunca está en su sitio. Y detrás de la

Scanned with CamScanner

imagen no hay ningún misterio, sino otra imagen» (*Michelangelo Antonioni,* 2003). Imágenes y palabras enmascaran más imágenes y más palabras. Cuanto más perseguimos la verdad, más borrosas y traslúcidas se vuelven las capas de la realidad, y al final acabamos bregando con una estratificación de ficciones. *Deconstruir a Osama* es un *fake* artístico que interpela a un *fake* político que interpela a un *fake* histórico que interpela a un *fake* mediático… El *fake* como práctica *verofictiva* aspira a contrarrestar la posverdad y las *fake news* que reclaman nuestra adhesión ciega. No obstante, solo creen ciegamente quienes delegan sus responsabilidades en manos ajenas; todos somos libres de no creer, o de creer a medias. Para desarticular la mentira no es preciso encontrar la verdad: hay que hacerla, como hacemos la historia y como nos construimos en comunidad mediante las imágenes y las palabras. Y la verdad debe nacer de la duda, que pertenece a un devenir colectivo y que nos recuerda que, aquí y ahora, en nuestro estado de mentirocracia, no podemos bajar la guardia.

Scanned with CamScanner



Edwin Aldrin, *AS11-40-5878,* fotografía incluida
en el catálogo de la NASA, 1969. Huella sobre la Luna

Scanned with CamScanner

LAS IMÁGENES DEL ESPACIO, EL ESPACIO DE LAS IMÁGENES

Con ocasión del 50.º aniversario de la llegada del Apolo 11 a la Luna, una de las imágenes más recurrentes ha sido la huella de Edwin «Buzz» Aldrin sobre el suelo del mar de la Tranquilidad (signatura AS11-40-5878 en el catálogo de la NASA). Se trata, sin duda, de una imagen icónica que forma parte del imaginario colectivo y que ha marcado a las generaciones posteriores por su valor simbólico: es la demostración inequívoca de una proeza —«un gran salto para la humanidad»—, pero también de una conquista que inaugura una nueva percepción de los límites —«siempre un poco más lejos»—. Esa huella concentra la emoción y el riesgo de una aventura presenciada en directo de la que todos los telespectadores se sintieron con derecho a reclamar una cierta cuota de protagonismo por pertenecer a la generación que se había autoimpuesto un ambicioso reto y lo había alcanzado. La imagen expresa, en definitiva, el éxtasis que comportó que la realidad materializara un deseo, una fantasía y un mito.

Vista en retrospectiva, aquella huella habla del triunfo de la voluntad y de la audacia, pero también, y conviene no olvidarlo, de la propaganda y de la política cainita de la Guerra Fría. Aparte del testimonio fotográfico, la pisada dejada en la Luna se convierte en un documento–monumento: es la evidencia de un hecho —la primera visita de astronautas al satélite— y, simultáneamente, es una «intervención» en el paisaje, una pieza de *land art* involuntario que durará para siempre (si más adelante no se producen actos vandálicos por parte de los futuros visitantes). En la Luna no hay atmósfera, ni

Scanned with CamScanner

viento ni agentes que provoquen la erosión de la superficie. Por consiguiente, cualquier marca, tal como sucede con los monumentos que conocemos, se prolongará en el tiempo con el valor conmemorativo y de celebración que convengamos otorgarle. Ahora bien, cabe diferenciar entre el documento–monumento y el documento–símbolo, que serían dos formas distintas que puede adoptar una misma cosa. Por un lado está la huella que permanece en la Luna y, por el otro, la fotografía de esta que la NASA puso en circulación. La huella de la bota, la pisada, constituye en sí una imagen. Es una imagen en ella misma, en el sentido de que nos ofrece un signo específico generado sobre la textura uniforme del polvo que recubre la corteza lunar. Un signo, un grafismo, implica unas formas creadas artificialmente de las cuales, si sabemos interpretarlas, podemos extraer un significado concreto (en este caso, la certeza y el rastro del paso de alguien). Así pues, la foto de la NASA es la imagen de una imagen, una imagen doble, la articulación retórica de una imagen previa. Y es así como adquiere la condición de documento–símbolo. Si el documento–monumento es el oro de las reservas del banco nacional de un país, el documento–símbolo sería el dinero acuñado por la Casa de la Moneda.

Los documentos–símbolo sirven para negociar en el mercado negro de los signos (de la política, la historia, la ciencia, la religión, el periodismo…). Veamos dos casos. Como sabemos, el 20 de julio de 1969 dos astronautas pisaron la Luna, Neil Armstrong y Buzz Aldrin. Armstrong fue el designado para descender por la escalerilla del módulo lunar en primer lugar y pronunciar la célebre declaración para la posteridad. Sin embargo, durante buena parte del período preparatorio de la misión, estaba previsto que tal honor recayera en el coronel Aldrin, el piloto del módulo. En un momento dado, las cabezas pensantes del programa espacial estadounidense consideraron que la ciudadanía —la audiencia— sentiría más empatía por Armstrong, un civil, que por Aldrin, que era militar, y, en consecuencia,

Scanned with CamScanner

invirtieron los turnos de descenso de la nave. La decisión enojó a Aldrin y provocó desavenencias entre los dos compañeros de viaje. Fue, pues, el pie izquierdo de Armstrong el que se estrenó pisando la Luna. Mucha gente, al observar la popular foto divulgada por la NASA, tiende a interpretar que se trata del registro de aquella primera huella, y a menudo incluso los pies de foto así lo indican. Pero no es así, fue Aldrin quien hizo la foto sirviéndose, como es sabido, de la memorable cámara Hasselblad diseñada específicamente para la misión. Después de una hora de actividad extravehicular analizando las características de la superficie lunar, Aldrin fotografió sus propias huellas. Nunca se ha aclarado si los administradores de la NASA escogieron esta fotografía como una suerte de compensación o si lo hicieron porque era la instantánea más acertada. Seguro que Aldrin debió de considerarlo un gesto de desagravio: le habían arrebatado la gloria de ser el primer hombre en pisar la Luna, pero no podrían evitar que la imagen que la humanidad retendría fuera el vestigio que él dejó en el satélite.

Otra vertiente de la historia sitúa la huella de Aldrin en el corazón de las teorías conspiranoicas y, por este motivo, la imagen en concreto protagoniza un sinfín de debates y controversias. Es posible que a los conspiranoicos les resultara demasiado decepcionante aceptar que la Luna no estuviera hecha de queso y su estrategia ha consistido en denunciar anomalías en los documentos fotográficos que pudieran sembrar dudas y justificaran la especulación sobre un gran montaje: el fantasma de una puesta en escena monumental que ha hecho las delicias del cine de ciencia ficción —recordemos la magnífica *Opération Lune* (2002), de William Karel—. ¡Qué afortunados somos de que aparezca esa gente mesiánica que no se deja engatusar y propaga la Gran Verdad por el mundo! El argumento de los incrédulos es que los artífices de la gran falsificación de la conquista de la Luna son humanos y, como tales, cometen errores que terminan por detectarse.

Scanned with CamScanner

Tales errores son diversos, como la «inexplicable» ausencia de estrellas en los presuntos paisajes lunares, la bandera que ondea sin que haya viento, las sombras con direcciones arbitrarias de los astronautas o la presencia de roderas de vehículos desconocidos sobre la superficie. De hecho, algunas de las fotografías del programa Apolo en efecto se retocaron, pero, pese a tratarse de una práctica poco preceptiva en la fotografía documental y científica, en esos casos se limitaba a un retoque cosmético —corrector o embellecedor— que no desacreditaba su valor probatorio.

El Smithsonian National Air and Space Museum de Washington muestra en la exposición de su colección permanente el traje de astronauta que llevaba Armstrong en su histórica misión, llamado A7-LB Space Suit. Los defensores de la conspiración no tardaron en advertir que la suela de las botas era prácticamente plana, con apenas un ligero relieve circular, el cual habría producido unas marcas completamente distintas del patrón de gruesas líneas horizontales de las pisadas de Aldrin. ¡Ajá! ¡Los habían pillado! Los expertos replicaron que, por encima de las botas, los astronautas calzaban unas fundas protectoras, unas sobrebotas específicas para la intemperie lunar. Algunas fotos donde se ve la figura entera de los cosmonautas parecían corroborarlo, pero no llegaban a proporcionar un detalle convincente. Y los desconfiados alegaron que, si la respuesta era tan sencilla, por qué no figuraban entonces las sobrebotas en las vitrinas, junto con el resto de la vestimenta expuesta en el museo. La página web de la institución contiene un apartado exhaustivo dedicado a la indumentaria donde se pueden consultar los distintos componentes, y las sobrebotas tampoco aparecen, lo cual no hace sino acentuar la persistencia de la duda. Así pues, la huella de Aldrin no solo nos llega bien impregnada de contenidos diversos, sino que además sintoniza con el fenómeno actual de la posverdad, las *fake news* y los hechos alternativos. Lejos de ser memoria fosilizada, demuestra así un vínculo vivo con las derivas de la contemporaneidad.

Scanned with CamScanner

Imaginemos ahora por un instante la situación siguiente: los carretes de la película expuesta en la Luna durante la misión del Apolo 11 se estropean y nos quedamos sin documentación gráfica original. Pero los cerebros de la NASA urden un plan: reproducirán en un plató cinematográfico escondido en el desierto de Arizona el paisaje donde tuvo lugar el alunizaje y reconstruirán a pies juntillas todas las escenas vividas aquel inolvidable día de julio. Sin estrés, y siguiendo las instrucciones del director de arte, un fotógrafo profesional pondrá en escena a dos actores disfrazados de Armstrong y Aldrin, que evolucionarán alrededor de una réplica exacta del *Eagle*. Las fotografías resultantes de dicha teatralización, que informarían de un hecho que realmente ocurrió, pero no pudieron ser tomadas en el momento en que este sucedió, ¿serían un fraude? No, sencillamente no contendrían la doble veracidad perceptiva e histórica, que es lo que otorga la condición indicial. En este caso hipotético, se daría una invención perceptiva, pero una veracidad histórica. Y es la veracidad histórica la que prevalece. Nos hallaríamos ante aquella fórmula literaria que anuncia: «basado en hechos reales»[25].

Dos artistas de Zúrich, Cortis & Sonderegger, han llevado a cabo un proyecto titulado *Double Take* consistente en hacer *remakes* muy

[25] Este recurso no es una mera conjetura, se ha dado en la realidad. Un caso sonado se dio en el curso de la Segunda Guerra Mundial, cuando los aliados tomaron el 11 de junio de 1943 la pequeña isla de Pantelaria, entre Túnez y Sicilia, requisito estratégico para la invasión de Italia. Un brutal bombardeo de más de cuatro mil toneladas de explosivos seguido de un intenso cañoneo desde los buques doblegó la resistencia del enemigo, que se rindió con solo desembarcar los marines. La operación militar fue un gran éxito, incluso Churchill alardeó en una alocución de que se había rendido la plaza y la única baja propia sufrida había sido un hombre mordido por una mula. Pero había un problema: la acción no se había documentado adecuadamente, con lo que no se podía rentabilizar a efectos informativos y propagandísticos. La solución fue evacuar «amablemente» a la población de ciertas zonas de la isla, que serían el objetivo contra el que la aviación angloamericana llevaría a cabo allí un segundo ataque aéreo, esta vez con el único propósito de obtener un buen reportaje gráfico.

Scanned with CamScanner

esmerados de muchas de las instantáneas emblemáticas del fotoperiodismo: la (supuesta) muerte del miliciano republicano de Capa, la explosión de la bomba de Hiroshima, el manifestante plantando cara a los tanques en la plaza de Tiananmén, el atentado contra las Torres Gemelas el 11-S, etc. Ahora bien, lo que sobrecoge de sus imágenes es que, en lugar de restituirnos la fotografía célebre tal como la conocemos, Cortis & Sonderegger nos ofrecen el *making of*, como si la cámara hubiera hecho un zoom hacia atrás para abarcar todo el espacio de trabajo de los artistas, incorporando así el extracuadro que habitualmente queda vedado al espectador. Al hacerlo, todo el bricolaje queda explícito, en un gesto fabuloso de deconstrucción que pone en evidencia la ilusión. En la simulación de la huella de Aldrin en la Luna aparece un saco de cemento, una pala, unas cuantas herramientas, un molde de la suela de la sobrebota de los astronautas y otros utensilios supuestamente usados para confeccionar el simulacro. Todos estos elementos no solo no se ocultan, sino que se muestran con descaro y dejan en ridículo a los conspiranoicos que escrutan cada milímetro cuadrado de las imágenes en busca de alguna presencia anómala olvidada por descuido por los «manipuladores».

La obra de Cortis & Sonderegger es elocuente con respecto a la condición ilusoria de toda representación, pero también llama nuestra atención sobre la particularidad de la doble codificación de la fotografía: por un lado, el contenido semántico, la identificación de un referente; por el otro, la fuerza probatoria, el contrato social, el protocolo de interpretación que nos reclama el medio, adhiriendo a la información unos determinados valores de veracidad. Supongamos que prescindimos de la parte de bricolaje en la imagen de Cortis & Sonderegger y la reencuadramos con la máxima aproximación posible a la instantánea original: obtendremos dos composiciones casi tan idénticas como dos gotas de agua. Ambas nos muestran la marca dejada por una bota en una superficie polvorienta. Sin embargo, la

Scanned with CamScanner



Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger,
Making of "AS11-40-5878" by Edwin Aldrin, 1969, 2014

Scanned with CamScanner

hecha por Aldrin reclama, además, la condición de documento: el tiempo y el lugar de la imagen son simultáneos al tiempo y el lugar del acontecimiento. La imagen reencuadrada de Cortis & Sonderegger se limita a explicar el hecho y es autónoma con relación al lugar y al tiempo de este (invención perceptiva). Además, interviene en ella un contexto significativo, unos metadatos que pueden ser de dominio general o no: de la primera sabemos que el autor es Buzz Aldrin y que fue tomada en la Luna; de la segunda, que los autores son Cortis & Sonderegger y que se hizo en su estudio de Zúrich parodiando la primera. Si carecemos de acceso a los metadatos, las dos fotografías son intercambiables. Y lo que nos queda es (¿solo?) su capacidad descriptiva.

Que la fotografía abandone la exigencia indicial y se explaye en una función informativa y expositiva paliaría la presión histórica que ha sufrido a lo largo de su evolución. Ayudar a entender un hecho es una misión epistemológica y no metafísica, y por descontado con menos carga de responsabilidad que el mandato solemne de certificar lo que es real. Incluso la producción fotográfica incipiente, en el siglo XIX, dio muestras de estos intentos de rehuir la asignación demiúrgica de la cámara. Hay un ejemplo delicioso que ha tenido una gran relevancia en la evolución de las representaciones de la Luna. James Nasmyth (1808-1890) fue un ingeniero e inventor escocés, apasionado también por la filosofía, el arte y la astronomía. Retirado a los cuarenta y ocho años con una fortuna considerable amasada con los *royalties* de sus patentes, entre 1856 y 1874 se consagró a la observación de la Luna con un telescopio reflector de veinte pulgadas que él mismo había construido. En aquel momento, la ciencia intentaba dilucidar algunas preguntas básicas: ¿hay atmósfera en la Luna? ¿Sería posible allí la vida humana? Inmerso en este debate, Nasmyth publicó *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite* [La Luna considerada como un planeta, un mundo y un satélite] (1874), en

Scanned with CamScanner

coautoría con el astrónomo James Carpenter. En el libro exponían la hipótesis de cómo se había formado la orografía de la Luna. Al enfriarse y solidificarse, la esfera lunar se expandió, y eso provocó las grietas, depresiones y cordilleras que se observan en ella. Y sin la certeza de una capa de aire que actuara de escudo al impacto de meteoritos, presuponían que los numerosos cráteres tan característicos eran los vestigios de una intensa actividad volcánica ya extinta.

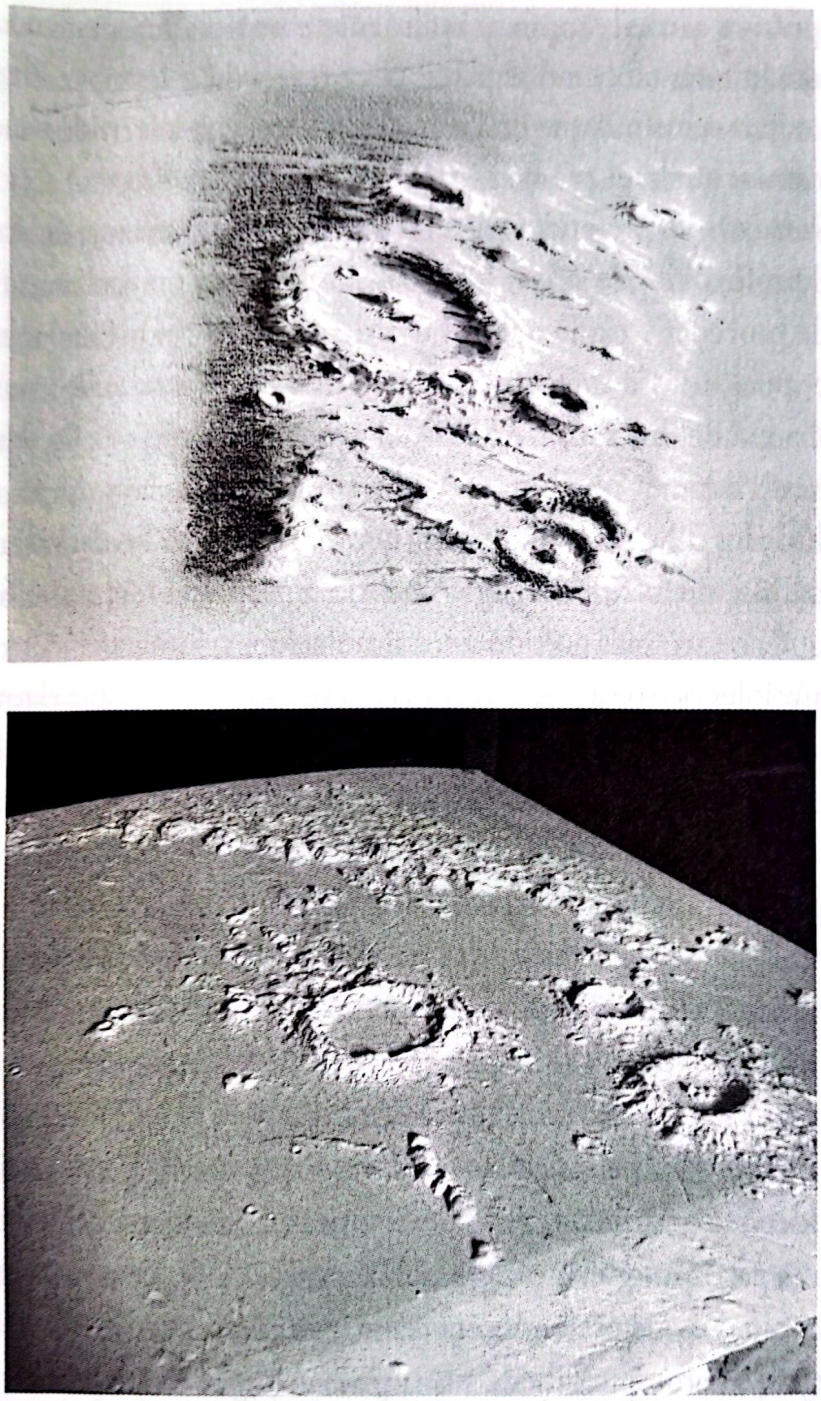
Para acreditar su teoría, Nasmyth incluyó un montón de ilustraciones fotográficas. La primera fotografía de la Luna que se conserva la había tomado el 26 de marzo de 1840 John William Draper, profesor de química de la Universidad de Nueva York, médico y científico. Tras varios intentos, consiguió un daguerreotipo medianamente aceptable pero casi abstracto, con una exposición de veinte minutos y utilizando un telescopio reflector de cinco pulgadas. En las décadas posteriores, la calidad fue mejorando de manera ostensible, persistiendo en encuadres que incluían el astro en toda su amplitud. Las imágenes de detalle, en cambio, presentaban muchas dificultades. El problema era que la técnica de la época todavía no había dotado a los telescopios de un sistema preciso de seguimiento monitorizado de rotación que garantizase la nitidez del negativo expuesto con un alto grado de aproximación y detalle. Por otra parte, las emulsiones fotográficas tampoco tenían sensibilidad suficiente para permitir exposiciones convenientemente breves. Pero Nasmyth era un hombre de recursos que no se dejaba intimidar por estas dificultades y concibió un ingenioso procedimiento. Primero, transfería sus observaciones oculares a través del telescopio a minuciosos dibujos que contenían una información muy detallada de los distintos enclaves lunares. Después, dicha información servía de guía para confeccionar pequeñas maquetas de yeso, que restituían en un formato tridimensional el relieve de la Luna. Por último, Nasmyth iluminaba las maquetas imitando los rayos solares en el espacio y las fotografiaba desde una

Scanned with CamScanner



James Nasmyth, *Copernicus*, fotografía publicada en *The Moon Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, 1874

Scanned with CamScanner



James Nasmyth, dibujo de un cráter de la superficie de la Luna, c. 1856 (arriba). Maqueta de yeso original realizada por Nasmyth interpretando en relieve el dibujo anterior (abajo), colección del Science Museum de Londres

Scanned with CamScanner

perspectiva cenital, como si realmente estuviera fotografiando los paisajes lunares tal como se percibían a través del telescopio. El resultado es tan verosímil que una mirada corriente no advertiría nunca la impostura, a saber: que no se trata de fotografías directas.

Nasmyth no pretendía engañar a nadie, solo quería ser didáctico. En el prólogo de *The Moon Considered as a Planet* no ocultaba su forma de proceder y explicitaba el uso de maquetas. ¿Qué importancia tiene, pues, que la imagen sea documento o ficción, si de lo que se trataba era de ilustrar una teoría, el origen volcánico de los cráteres lunares? Podemos preguntarnos por qué Nasmyth no se limitó a reproducir los dibujos preliminares, que ya contenían los datos visuales necesarios: el efecto pedagógico habría tenido una fuerza similar. O por qué no sacó más partido a sus simulaciones, fotografiándolas desde múltiples perspectivas, cosa obviamente imposible sobre el terreno real y que, por lo tanto, habría desvelado sin paliativos el carácter ficticio de aquellos eventuales puntos de vista. Es evidente que todo aquel esfuerzo encerraba unas ciertas expectativas, que seguramente fueran ganar un plus de credibilidad, apelando a la autoridad de que disfrutaba la fotografía entre el público decimonónico. Ahora bien, también es cierto que no nos hallamos ante un *fake* prematuro (por más que, ¡ojo!, al apellido Nasmyth solo le falte una letra para convertirse en un revelador NASA MYTH).

A Nasmyth ni siquiera se le ocurrió que las imágenes pudieran considerarse engañosas, porque su única obsesión era compartir de manera escrupulosa su experiencia escrutando la Luna a través del telescopio. Lo que pretendía era transmitir una verdad que estaba por encima de la fotografía y de sus supuestas reglas de juego. De ahí la insistencia en remarcar que los dibujos no eran simples bocetos, sino trabajos hechos, revisados y rehechos a conciencia hasta obtener la reproducción más fiel. La objetividad, si existe, no la da la tecnología, sino la voluntad del operador. La problematización ética de la

Scanned with CamScanner

veracidad es un filtro con el cual tendemos a juzgar la producción fotográfica del pasado y, por ende, un molde artificial que intentamos imponer, pero que en su momento no se tenía en cuenta con la intensidad obsesiva actual. Es un tema que nos preocupa a nosotros, pero cometemos el error de creer que siempre ha sido así. Nasmyth sentía fascinación por la Luna y la fotografía para él solo era una herramienta para vehicularla.

En este sentido, repensando la naturaleza de la fotografía, un último episodio ha puesto la guinda al 50.º aniversario de la llegada a la Luna en forma de nueva efeméride icónica. El 10 de abril de 2019, el mundo volvió a quedar anonadado con una imagen germinal sin precedentes: la primera representación gráfica de un agujero negro. Se trataba de un agujero negro supermasivo (su masa estimada equivaldría a seis mil millones de veces la del Sol), el cual se encuentra en el centro de la galaxia M87 de la constelación de Virgo, a cincuenta y cinco años luz de nosotros. Un agujero negro es una concentración de materia de tantísima densidad que genera una gravedad tan brutal que nada, ni siquiera la luz, puede escapar de ella. Y dado que la velocidad de escape es superior a la velocidad de la luz, un agujero negro no es perceptible. De hecho, en la imagen divulgada puede observarse el límite que rodea el agujero negro, pero no el agujero en sí. Sobre ese límite se proyecta la sombra central del agujero, envuelta por un anillo luminoso de fotones y gas caliente. Todo agujero negro, por consiguiente, está rodeado por lo que se llama «horizonte de sucesos», una frontera esférica en el espacio-tiempo en la que todo queda atrapado, sometido a la fuerza gravitatoria.

Verle la cara a un agujero negro parece una especie de juego de prestidigitación metafísico, porque significa llegar a hacer visible una cosa que por definición es invisible. Hasta ahora solo se tenían pruebas indirectas de su existencia, pero nunca se había conseguido visualizarlos. El resultado es relevante porque corrobora de manera

Scanned with CamScanner

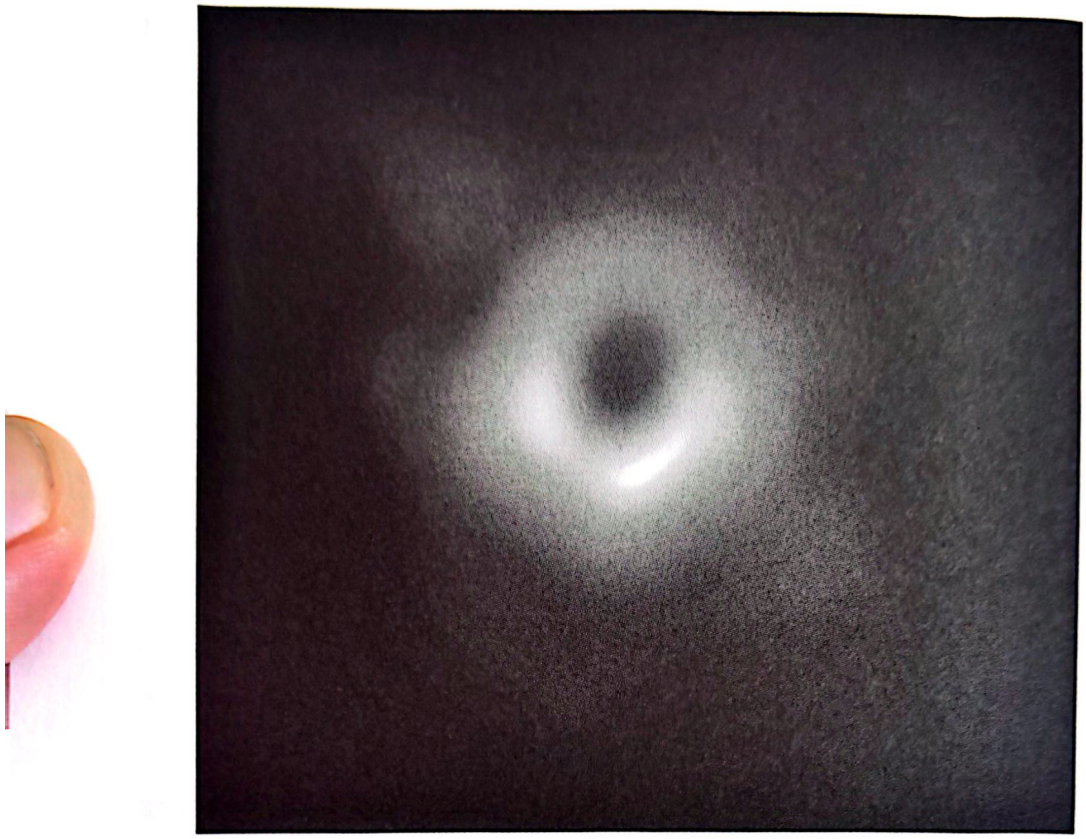


Imagen de un agujero negro situado en el centro de la galaxia M87, realizada por un equipo de investigadores coordinado por la Dra. Katie Bouman, 2019

sorprendente lo que preveían los modelos teóricos construidos a partir de la relatividad general: Einstein tenía razón y ahora sus teorías vuelven a superar el requisito de las verificaciones experimentales. Porque lo que hace esta imagen es confirmar que la teoría de la relatividad general de Einstein, hasta ahora la explicación más plausible de la gravedad, funciona incluso en entornos donde la gravedad es tan intensa como alrededor de un agujero negro. En la actualidad, por lo tanto, esta teoría se ha comprobado ampliamente y con precisión astronómica. Además, las conclusiones derivadas de la imagen aportan información valiosa sobre regiones en las que se concentra mucha materia en un espacio muy pequeño, cosa que solo se ha producido en el Big Bang y en los agujeros negros. En

Scanned with CamScanner

las circunstancias en las que las propiedades cuánticas y gravitatorias de las partículas se manifiestan con intensidades parecidas, las observaciones pueden contribuir a establecer lo que constituye la piedra filosofal de la física: la teoría que unifica la física cuántica, que explica el mundo microscópico, con la relatividad general, que describe el macrocosmos. Para Stephen Hawking, que se especializó en estas leyes básicas que gobiernan el universo, la teoría de la relatividad de Einstein implicaba que el espacio y el tiempo han de tener el principio en el Big Bang y el final dentro de agujeros negros. De manera que la fotografía del agujero negro también resulta capital porque nos pone sobre la pista del Big Bang, es decir, de la madre de todos los orígenes.

El primer retrato de un agujero negro fue el premio a un trabajo intenso que llevaron a cabo de manera conjunta astrónomos, observatorios e instituciones científicas de todo el mundo, si bien el éxito final se acreditó a la joven investigadora Katie Bouman. Bouman se doctoró en Ingeniería Eléctrica y Ciencias Computacionales por el MIT en 2017 y desde entonces ha centrado su investigación posdoctoral en el proyecto del Telescopio del Horizonte de Sucesos (Event Horizon Telescope), donde ha estado aplicando sistemas computacionales innovadores para implementar la tecnología de procesamiento de datos y de sistemas de visualización. El Telescopio del Horizonte de Sucesos consiste en la coordinación de doce radiotelescopios de gran potencia repartidos por todo el planeta. Mediante una técnica llamada «interferometría de larga base» (VLBI), que, en lugar de lentes ópticas, usa operaciones matemáticas, se combinan las señales de los distintos radiotelescopios que participan en el proyecto para crear una suerte de telescopio global virtual. Los datos obtenidos por cada observatorio se enviaron a dos superordenadores, que los procesaron mediante algoritmos específicos para reconstruir la mejor imagen posible del agujero negro.

Scanned with CamScanner

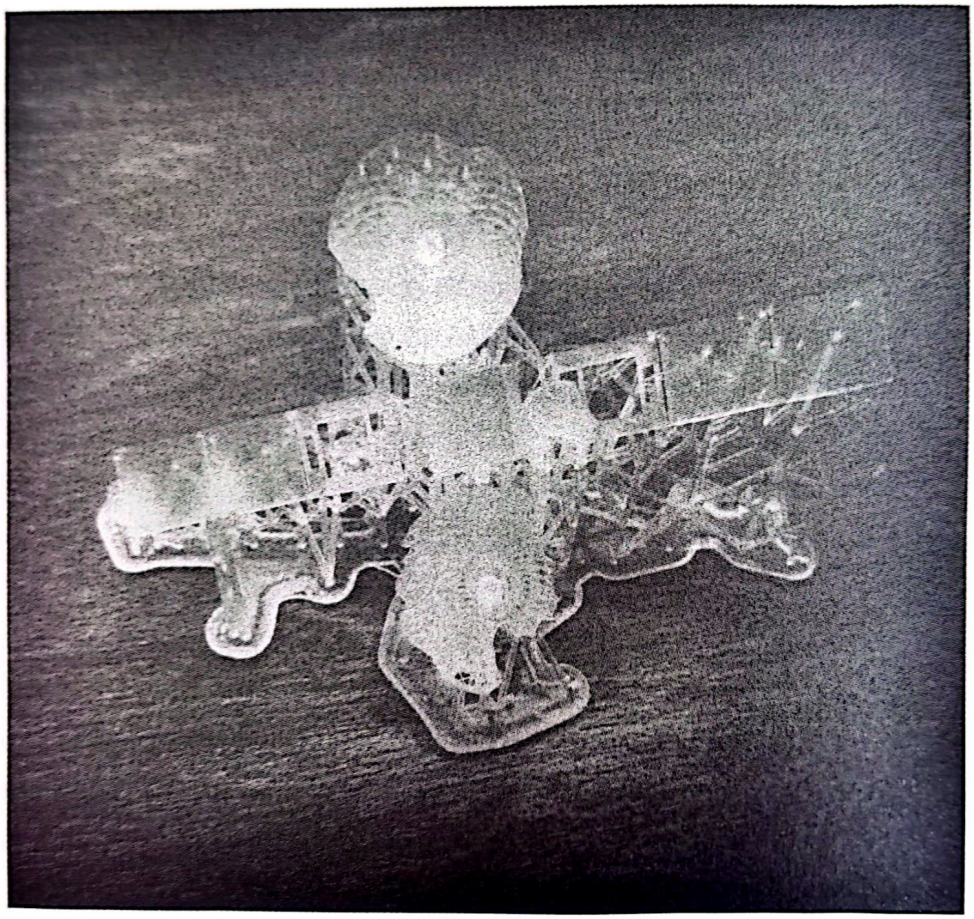
Esta tecnología nos confronta con un verdadero cambio de paradigma. Hace años visité el Observatorio del Teide del Instituto de Astrofísica de Canarias y pedí mirar por un telescopio. Me advirtieron que quedaría decepcionado, que no vería nada, solo una pantalla oscura. Lo que hacía el telescopio era trasladar datos a la pantalla de un ordenador. Observé que, sin duda, este sistema debía ser más eficaz en términos científicos, pero que también implicaba sacrificar la contemplación poética de una noche estrellada. Me replicaron que las matemáticas contenían su propia poética, y que había que saber apreciarla. Lo cierto es que las matemáticas sustituyen a la percepción retiniana y tienen la capacidad de generar un nuevo tipo de imagen: la *cuasifotografía*, la figuración fotorrealista conseguida sin la intercesión de la cámara. El primer paso había sido obtener imágenes de síntesis mediante programas de modelado 3D, con mallas de relieve recubiertas de texturas. A continuación llegaron los escáneres tridimensionales, que captaban la información volumétrica y de textura incluso en movimiento. Para superar sus resultados en versatilidad y calidad, hoy estas tecnologías se implementan aplicando la inteligencia artificial. Por ejemplo, valiéndose de redes neuronales, que son algoritmos que imitan el funcionamiento neurológico del cerebro humano. En 2014, el investigador canadiense Ian Goodfellow concibió la tecnología GAN o Generative Adversarial Network. El sistema funciona cotejando dos redes neuronales, que se «entrenan» con un mismo banco de datos. Una de ellas es la red *generativa*, que se encarga de ir probando permutaciones matriciales para producir configuraciones que se parezcan cada vez más a los modelos de imagen contenidos en la base de datos de entrenamiento (que suelen definir una categoría determinada). La otra red, conocida como *discriminadora*, compara los resultados creados para la red generativa con los datos originales, a fin de decidir qué resultados son «reales» y cuáles «falsos». En función del balance de aciertos y errores, la GAN (a la

Scanned with CamScanner

par generadora y discriminadora) reajusta los parámetros para crear nuevas imágenes cada vez más parecidas a los modelos originales. Y así sucesivamente, este proceso de *machine learning* prosigue hasta que la red discriminadora es incapaz de distinguir lo real de lo falso. Es decir, hasta que el algoritmo ha aprendido a generar figuraciones «fotográficas» convincentes.

La aparición de esta clase de tecnologías interpela diversas cuestiones ontológicas. En primer lugar, reformula la noción misma de realidad: bajo estas premisas, la realidad es todo lo que podemos pensar y medir. Pero quizá tenemos que dejar de hablar de realidad para referirnos estrictamente a información: lo que existe es aquello de lo que podemos extraer datos. Anticipándose a esta idea, Vilém Flusser ya había anunciado que para nosotros la «realidad» es una consecuencia de la fotografía, en la medida en que el dispositivo fotográfico no es más que un aparato para pensar el mundo. En segundo lugar, respecto a la ontología de la imagen, asistimos a la institucionalización de las *cuasifotografías*, de las fotografías sin referente (Sema D'Acosta propone llamarlas justamente *nemotipos*), pero extraordinariamente valiosas como ilustración o aclaración. Estas fotografías, que son pura alucinación, condenan sin paliativos, una vez más, el *ça-a-été* que ha sostenido con vigor durante casi dos siglos la cultura fotográfica. La computación engulle las cámaras, y la representación ya no es un producto de la imaginación, sino del cálculo. Los algoritmos y la inteligencia artificial han pasado a prevalecer por encima del binomio ojo-cámara en las maneras de ver actuales. Más allá del espacio de las imágenes, ello genera un nuevo contexto existencial donde nuestras formas de pensar se verán reformateadas por los nuevos modelos de información visual, que transitarán por un terreno pantanoso entre la estupidez natural y la inteligencia artificial. El espacio, el cosmos, es uno de los escenarios más ilustrativos donde esto puede constatarse.

Scanned with CamScanner



Stephanie Roland, del proyecto *A Pole of Inaccessibility*, 2021

Scanned with CamScanner

EL PUNTO NEMO DE LA IMAGEN

En la vertiginosa carrera por conseguir una vacuna que detuviera la pandemia de la covid-19, Vladímir Putin se descolgó, en agosto de 2020, con el anuncio de que laboratorios rusos lo habían logrado de forma incontestable y que el nuevo fármaco recibiría el nombre de Sputnik V. En el momento de hacer tal declaración, los países situados en la vanguardia de la investigación eran Reino Unido, Alemania, China, Estados Unidos y Rusia. La apelación al *Sputnik* era un guiño a aquel tramo del siglo xx, entre los años cincuenta y sesenta, en que la URSS ostentó la supremacía de los vuelos aeroespaciales liderando la investigación científica y tecnológica en su pulso con la superpotencia rival. Sin embargo, conquistar la Luna requería una carrera de fondo para la cual supo reservarse mucho mejor la NASA y, como es sabido, fueron astronautas estadounidenses los primeros (y de momento los únicos) en pisar el satélite. Con su anuncio, Putin consiguió copar los titulares de los medios planetarios, pese a despertar suspicacias mordaces de la comunidad científica internacional, inclusive de la OMS y los más prestigiosos infectólogos y epidemiólogos. Ello no fue óbice para que el megalómano mandatario se colgara una medalla propagandística, tal como se vanagloriaba Nikita Jruschov en 1957 de haber puesto en órbita el primer satélite artificial. Más que un éxito científico, el *Sputnik* representaba a un mismo tiempo una demostración de poder y una amenaza: si un cohete tenía la capacidad de transportar un radiotransmisor a la estratosfera, podía hacer lo mismo con

Scanned with CamScanner

una bomba atómica. El «nacionalismo de la vacuna», como antaño la carrera espacial, se enmarcaba en la competición de las nuevas grandes potencias, no ya por dirimir el equilibrio de fuerzas en una supuesta confrontación nuclear, sino en la mucho más diabólica guerra biológica y bacteriológica, y en los estragos que podría provocar en las economías.

No es fortuito que Putin escogiera el nombre de Sputnik V. En el orbe occidental se conoció como *Sputnik 5* (en cifras arábigas, en lugar de romanas) lo que para los soviéticos fue el *Korabl-Sputnik 2*: el cohete *Vóstok* lanzado el 19 de agosto de 1960 que llevaba a bordo a la famosa pareja de perras Belka y Strelka, además de cuarenta ratones, dos ratas y diversas variedades de plantas, un pequeño laboratorio biológico en órbita. La misión culminó con éxito y todos los animales fueron recuperados sanos y salvos. Los equipos que debían asegurar los sistemas vitales funcionaron a la perfección y dejaron vía libre al siguiente vuelo de una nave *Vóstok*, la cual permitiría, ocho meses después, que Yuri Gagarin surcara el espacio. Fue el primer humano en conseguirlo y en poderlo explicar. El cosmonauta, el caballero de las estrellas, simbolizaría a partir de entonces al hombre del futuro. Sin duda, este es el primer mensaje estratégico que quería transmitir Putin, cuya agenda no se cansa de reclamar de manera velada que la historia ofrecerá la venganza a su país y que, para conseguirla, habrá que reinstaurar la política de bloques, la confrontación entre Oriente y Occidente. La conquista del espacio no fue más que un episodio de la Guerra Fría que se desarrolló sobre un tablero de juego con aspecto de mapa estelar, si bien lo que se dirimía en realidad era el poder de la imagen. La fotografía, el cine y la televisión acabarían convirtiéndose en los baluartes de la propaganda.

En unos tiempos en los que la pandemia de la covid-19 ha demostrado con toda su ferocidad cómo un suceso de gran impacto

Scanned with CamScanner

impone cambios en los regímenes de visualidad, si volvemos la vista hacia el pasado podemos comprobar que el gran proceso histórico que supuso la carrera espacial, sobre todo en sus primeros compases, también influyó sobremanera en los modos de producir y consumir imágenes. La conquista de la Luna estuvo espoleada por motivaciones tanto científicas como militares, pero, sobre todo, se concibió como un gran acto de puesta en imagen que requería para cada paso una escenografía calculada con meticulosidad. Se entraba en la sociedad del espectáculo y, en nombre del efectismo, se doblegaron no pocas decisiones técnicas. La década de 1960 comportó la implantación del televisor en la mayoría de los hogares estadounidenses y, poco después, en el resto del mundo. El televisor se convirtió en un electrodoméstico más, imprescindible para un determinado estilo de vida, un cacharro que proporcionaba información y entretenimiento a domicilio. En muy poco tiempo, la televisión demostró ser el instrumento de persuasión más poderoso, formateador de mentalidades y culturas. Y decisivo en el terreno político.

La conquista de la hegemonía del panorama cultural y mediático por parte de la televisión queda demostrada en un apunte significativo: la noche del domingo 20 de julio de 1969, Borges, profundamente impresionado, hizo algo que no había hecho nunca: se sentó delante de un televisor. Quinientos millones de personas, una quinta parte de la humanidad, hicieron lo mismo que él y compartieron aquella vivencia histórica. Pero, como era ciego, Borges pidió que le describieran, paso a paso, lo que aquel aparato estaba transmitiendo en directo: la llegada del hombre a la Luna. Poco después declararía que aquel acontecimiento constituía «la gesta capital de nuestro siglo» y escribió el famoso poema que dice:

Dos hombres caminaron por la luna.
Otros después. ¿Qué puede la palabra,

Scanned with CamScanner

qué puede lo que el arte sueña y labra,
ante su real y casi irreal fortuna?
Ebrios de horror divino y de aventura,
esos hijos de Whitman han pisado
el páramo lunar, el inviolado
orbe que, antes de Adán, pasa y perdura.
El amor de Endimión en su montaña,
el hipogrifo, la curiosa esfera
de Wells, que en mi recuerdo es verdadera,
se confirman. De todos es la hazaña.
No hay en la tierra un hombre que no sea
hoy más valiente y más feliz. El día
inmemorial se exalta de energía
por la sola virtud de la Odisea
de esos amigos mágicos. La luna,
que el amor secular busca en el cielo
con triste rostro y no saciado anhelo,
será su monumento, eterna y una[26].

Podría parecer que a un invidente le habría bastado con sentarse al lado de una radio y escuchar la retransmisión del locutor de turno. Pero no fue así. El televisor ofrecía la experiencia visual en directo, imágenes de primera mano emanadas del módulo *Eagle* posado sobre el mar de la Tranquilidad. La radio solo podía proporcionar un comentario de aquellas mismas imágenes, una interpretación de imágenes interpuestas, una información de segunda mano. Y ya que su discapacidad le impedía acceder a esas imágenes, Borges prefirió que la traducción de la percepción visual a la auditiva se la proveyera alguien de su esfera más próxima, que esa «segunda mano» fuera una mano de su total confianza.

---

[26] Jorge Luis Borges, «1971», en: *El oro de los tigres*, Buenos Aires: Emecé, 1972.

Scanned with CamScanner

Con la representación visual de la exploración del espacio, la paradoja es que los sucesivos acontecimientos se construyen para ser televisados, pero lo que queda de ellos son fotografías. De la llegada a la Luna conservamos el momento de Buzz Aldrin descendiendo por la escalerilla del módulo lunar, la huella de la bota, la figura de Neil Armstrong al lado de la bandera de las barras y estrellas... Nos resulta más fácil recordar pasajes de las grandes películas de ficción, como *2001: A Space Odyssey* (1968), que de las filmaciones realizadas por los astronautas en el curso de las misiones *Apollo*. Cuando, con motivo del 50.º aniversario de la llegada a la Luna, Todd Douglas Miller presentó el grandioso documental *Apollo 11* (2019), incluyó un metraje de 70 mm que no se había difundido hasta entonces. ¿No es sorprendente que después de medio siglo todavía haya material inédito de «la gesta capital del siglo XX», en palabras de Borges?

El *Apollo 11* iba provisto para su misión de un equipo de cuatro cámaras Hasselblad de 70 mm con diferentes ópticas (una unidad eléctrica con arrastre de película motorizado y reglajes automatizados, y las otras tres manuales), una cámara estereoscópica Eastman Kodak de 35 mm tuneada (conocida con las siglas ALSCC o Apollo Lunar Surface Close-up Camera), dos cámaras Maurer de 16 mm y dos cámaras de televisión fabricadas por la empresa Westinghouse (una para captura en color situada en el módulo de mando y otra para captura en blanco y negro en el módulo lunar). Tenemos que recurrir a la Wikipedia para averiguar las marcas y modelos de las cámaras de cine y televisión, pero es de dominio común que los astronautas usaban cámaras Hasselblad. Con su contribución a la NASA, la empresa sueca consiguió que tanto los registros gráficos, con su característico formato cuadrado, como los aparatos que los produjeron devinieran

Scanned with CamScanner

míticos[27]. También en este aspecto la fotografía eclipsó al cine y la televisión.

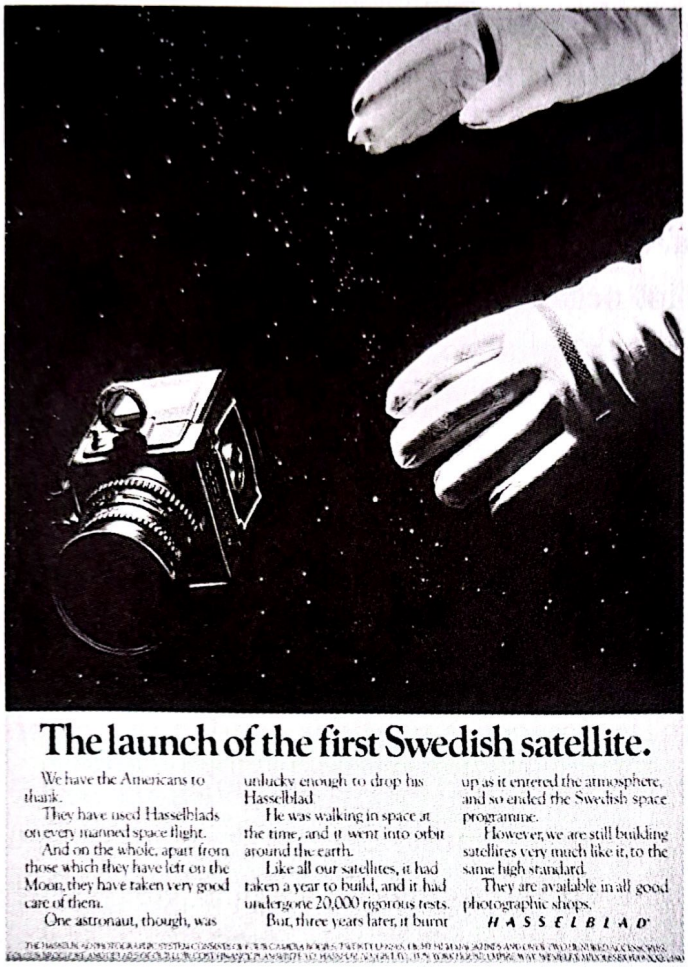
Pero tanto en la anécdota de Borges, que quería acceder a las imágenes pese a no ver, como en los caprichos del destino, que antepone unas imágenes a otras, está presente la cuestión de la accesibilidad —o, en negativo, de la inaccesibilidad a las imágenes—. ¿Qué hace que una imagen esté disponible o la echemos en falta? Esta es una cuestión especialmente relevante cuando tenemos la sensación de estar sumidos en una cultura postfotográfica caracterizada a un tiempo por el *exceso* y el *acceso* a las imágenes. Hay diversas situaciones en la carrera espacial que ilustran esta idea de la disponibilidad negativa; veamos un par de ellas.

Como es sabido, la tripulación del *Apolo 11* estaba formada por Neil Armstrong, Buzz Aldrin y Michael Collins. Los tres eran astronautas experimentados y con muchas horas de vuelos orbitales a sus espaldas. En esta ocasión, Collins fue el encargado de pilotar el módulo de mando *Columbia* y, por consiguiente, el que se quedó sin la gloria de poner el pie en la Luna. Sin embargo, es menos sabido que en una misión anterior, como tripulante del *Gemini 10*, el 21 de julio de 1966, Collins realizó un paseo extravehicular con la intención de documentar una maniobra de acople con la nave de entrenamiento *Agena*. Flotando en el vacío espacial, al intentar apartar su cable de fijación de la proximidad de la nave, se le desprendió la cámara Hasselblad SWC que llevaba adherida al traje. La cámara quedó fuera de su alcance y se perdió de manera irremediable, y con ella las

---

[27] En el transcurso de la misión del *Apollo 11* se expusieron un total de 1.407 fotogramas contenidos en nueve chasis de película: 857 fotografías en blanco y negro y 550 en color. Armstrong y Aldrin estuvieron dos horas y media en la intemperie lunar y tomaron un total de 339 instantáneas de la superficie (107 en blanco y negro y 232 en color), una producción generosa para unos turistas siderales. Disponible en: https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/catalog/70mm/mission/?11.

Scanned with CamScanner



The launch of the first Swedish satellite.

We have the Americans to thank.

They have used Hasselblads on every manned space flight.

And on the whole, apart from those which they have left on the Moon, they have taken very good care of them.

One astronaut, though, was unlucky enough to drop his Hasselblad.

He was walking in space at the time, and it went into orbit around the earth.

Like all our satellites, it had taken a year to build, and it had undergone 20,000 rigorous tests.

But, three years later, it burnt up as it entered the atmosphere, and so ended the Swedish space programme.

However, we are still building satellites very much like it, to the same high standard.

They are available in all good photographic shops.

HASSELBLAD

Publicidad de la casa Hasselblad, 1978

impresiones que había realizado. De esta misión solo se conservan las tomas efectuadas previamente desde el interior de la cápsula[28]. En la casa Hasselblad se lo tomaron a broma y anunciaron que Suecia acababa de poner en órbita su primer satélite.

Como era previsible, no se ha vuelto a tener noticia de aquella cámara. Lo más probable es que el impulso la hiciera caer a la atmósfera terrestre y se quemara y se desintegrara con la fricción de la reentrada.

---

[28] Disponible en: https://tothemoon.ser.asu.edu/gallery/Gemini/10/Hasselblad%20Super-Wide%20Camera%2070%20mm.

Scanned with CamScanner

Pero, aunque el impulso la hubiera mantenido flotando en órbita, no existe ninguna certeza de cuánto tiempo habría podido permanecer inalterada antes de ser consumida por las radiaciones, las tormentas geomagnéticas y los efectos de las llamaradas solares y, lo que más nos importa, hasta cuándo habrían podido procesarse de manera satisfactoria los negativos expuestos. Hoy no lo sabemos, pero quizá lo averigüemos en el futuro, porque, en la misión del *Apollo 12* que alunizó en el océano de las Tormentas cuatro meses después de que la misión precedente lo hiciera en el mar de la Tranquilidad, el astronauta Alan Bean se olvidó un rollo de película expuesta en la Luna, que en este caso sí que podrían rescatar futuros visitantes y, quizá, revelar con éxito. La incertidumbre permite a los soñadores continuar alimentando la esperanza de que, tanto en el caso de Collins como en el de Bean, las imágenes perdidas puedan recuperarse algún día.

Vinculada a esta peripecia, la Hasselblad de Collins ingresó en la nómina de las más famosas cámaras perdidas. Algunas de estas pérdidas figuran en las páginas de trágicas gestas. Por ejemplo, en 1897, en la fracasada expedición para circunnavegar el Polo Norte en globo, encabezada por el ingeniero sueco Salomon August Andrée, los tres tripulantes murieron después de que el aeróstato se desplomara sobre el desierto de hielo. Sus cadáveres tardaron treinta años en ser localizados y junto a sus pertenencias se encontraron la cámara y los carretes expuestos por Nils Strindberg, el encargado de documentar la aventura. Una vez revelados los negativos, el deterioro ocasionado por las terribles circunstancias no consiguió mitigar el dramatismo de la gesta[29]. Otro caso memorable: en 1924, George Mallory y Andrew Irvine intentaron coronar el Everest, pero murieron en el intento. Una expedición de búsqueda localizó el cadáver

[29] Estas imágenes están reproducidas en Joan Fontcuberta, «Entre el document i la cosmètica», *El Món d'Ahir*, n.º 6, 2018, págs. 199-209.

Scanned with CamScanner

de Mallory en 1999, mientras que mucho más tarde, en octubre de 2024, del de Irvine solo se encontró la bota izquierda, y en su interior los restos del pie con su calcetín, hallazgo de un equipo de National Geographic liderado por el escalador Mark Synnott. Pero sigue en paradero desconocido el Santo Grial, el tesoro más perseguido: una cámara Kodak Vest Pocket cuyo contenido podría dilucidar si los alpinistas murieron antes o después de alcanzar la cima, un dato crucial que permitiría atribuirles el mérito de haber conquistado el pináculo más alto del mundo veintinueve años antes que Edmund Hillary. La cámara de Mallory sigue hoy en el punto de mira de los cazadores de botines. Por otro lado, una fotografía protagoniza un segundo indicio circunstancial en esa trágica gesta: una posible



La bota, el calcetín y restos del pie izquierdo de Andrew Irvine, hallados casualmente el 10 de octubre de 2024 gracias al progresivo deshielo de la montaña por un equipo de National Geographic mientras grababa un documental sobre el Everest

Scanned with CamScanner

prueba de que Mallory sí alcanzó la cima del Everest es que, cuando encontraron su cadáver en 1999, no llevaba encima la foto de Ruth, su esposa, que había prometido dejar en la cumbre en caso de éxito.

El descuido de Collins no fue objeto de un asunto cruento y, además, las imágenes tomadas no eran esenciales. A ello se suma que el aparato en sí no era más que un simple artefacto prescindible. De hecho, Armstrong y Aldrin abandonaron en la Luna los dos cuerpos de cámara usados con el fin de aligerar el peso de la nave en el regreso a casa: solo necesitaban llevarse los chasis con la película expuesta. Los astronautas que los sucedieron siguieron procediendo de igual modo, a consecuencia de lo cual podría afirmarse que la Luna se ha convertido en un museo-cementerio de Hasselblads: desde el *Apollo 11* hasta el *Apollo 17,* doce cuerpos (de cámara) reposan en ella para la eternidad.

La consideración de los artefactos tecnológicos que se convierten en basura espacial nos guía hacia el siguiente hecho-imagen: el Punto Nemo. Se trata de una zona que recibe este sobrenombre en alusión al famoso antihéroe marino surgido de la imaginación de Julio Verne. El capitán Nemo es el protagonista de la novela *Veinte mil leguas de viaje submarino*, y su nombre significa «ninguno» en latín. Que este nombre se haya atribuido a una localización geográfica nos sugiere un lugar solitario e inaccesible que nadie visita. De hecho, oficialmente se lo conoce como Polo de Inaccesibilidad del Pacífico porque constituye el punto más alejado de toda tierra firme habitada. Se encuentra en el océano Pacífico Sur, a 2.688 kilómetros de la Antártida y a medio camino de una línea imaginaria que uniría Chile con Nueva Zelanda. Sus coordenadas exactas son 48° 52' 32" S, 123° 23' 33" O. Curiosamente, quienes más se acercan a él, aunque sea desde el aire, son los ocupantes de la Estación Espacial Internacional, que orbitan la Tierra a una altura que oscila entre los 310 y los 410 kilómetros.

El Punto Nemo es el lugar escogido como vertedero donde van

Scanned with CamScanner

a parar una gran cantidad de naves espaciales y, sobre todo, de satélites obsoletos, que las agencias espaciales hunden en este lugar aprovechando la profundidad de sus oscuras fosas abisales. Su inaccesibilidad y aislamiento garantizan la minimización de riesgos ocasionados por la caída de escombros y por la eventual contaminación que podrían causar sus restos. Desde 1971 se ha ido convirtiendo en un cementerio marino donde hay más de trescientos pecios de naves espaciales abandonadas. Algunas fueron en su momento joyas de la corona de diferentes programas espaciales, como por ejemplo la difunta estación espacial soviética *Mir* y seis estaciones *Saliut*. También se encuentra entre los restos hundidos la estación espacial china *Tiangong 1*, y de manera rutinaria van a parar a esta zona las naves no tripuladas que aprovisionan la Estación Espacial Internacional.

No basta con que para los oceanógrafos el Punto Nemo sea la región oceánica biológicamente menos activa del mundo. Sin luz ni vida, lejos de toda mirada, paraje recóndito y secreto, el Punto Nemo está destinado a suscitar toda suerte de misterios y especulaciones, que pueden involucrar mitologías y enigmas. Y es de esta clase de áreas impenetrables e inmaculadas de donde suelen brotar leyendas de difícil confrontación. H. P. Lovecraft, uno de los autores de literatura fantástica más influyentes del siglo XX, aventuró que el punto más inaccesible del planeta se hallaba en la latitud 47° 9' S, longitud 126° 43' O, es decir, que era limítrofe a las coordenadas reales del Punto Nemo. Justo en esta ubicación anticipada emplazó la ciudad ficticia de R'lyeh, hogar de Cthulhu, una criatura fabulosa, una especie de deidad mitológica y extraterrestre dotada de zarpas y tentáculos que sigue a la espera de recuperar lo que le perteneció «antes del tiempo».

Por ello no debe extrañarnos que toda esta aura de fantasía fomente la atracción de la lejanía (recordemos la divisa de Corto Maltés: «¡Siempre un poco más lejos!»), así como la poética ciberpunk de la basura espacial. En conjunto, todo ello suscita la inspiración de artis-

Scanned with CamScanner

tas interesados tanto en la ecología de los residuos como en la de las imágenes. Es el caso, por ejemplo, de Stephanie Roland, realizadora del corto *A Pole of Inaccessibility* (2021), a medio camino entre la ficción y el documental, en el que plantea la situación de un satélite que llega al final de su vida útil y es desterrado al Punto Nemo. Para Roland, el Punto Nemo cuestiona las posibilidades de representación de los fantasmas tecnológicos de la civilización occidental. Somos conscientes de que se trata de un cementerio espacial real y tangible, pero su eficaz ocultación hace que resulte imperceptible y fuera de todo alcance. Por lo tanto, más allá de concretar, en términos de distancias físicas, el umbral de inaccesibilidad geográfica, sobre todo ejemplifica un punto de inaccesibilidad de la imagen, porque descender a sus profundidades y obtener fotografías o grabaciones videográficas se ha demostrado imposible en la práctica. Dicho de otro modo, el Punto Nemo es un espacio que niega la posibilidad de la imagen, es un espacio de invisibilidad.

Ante este reto, Roland se plantea cómo hacer perceptible lo inaccesible. Cómo traducir visualmente las entidades fantasma. Cómo traducir la fragilidad de la mirada, sometida a las limitaciones perceptivas y a los filtros inducidos por la cultura occidental. Cómo crear, en suma, una experiencia singular de la mirada cuando absorbemos de manera constante un flujo ininterrumpido de contenidos visuales. Para suplir las imágenes que faltan, Roland se vale de nuevos sistemas de visualización prospectiva. Por ejemplo, de las recientes tecnologías de sónar, que han evolucionado gracias al desarrollo del Synthetic Aperture Sonar. El SAS es una nueva forma de sónar en la que se aplica un procesamiento sofisticado de los datos de una manera muy análoga a los sistemas de radares por interferometría empleados en los telescopios. El principio consiste en desplazar el sónar apuntando al mismo punto del fondo marino con diversos *pings* (los sonidos enviados para detectar los objetos), que se reagrupan en un cuadro

Scanned with CamScanner

sintético. Este procedimiento se ha puesto a punto principalmente con finalidades forenses, para facilitar la localización de cadáveres en entornos acuáticos. Además, Roland aplica sistemas de modelización basados en redes neuronales de inteligencia artificial que le permiten generar una simulación hipotética de la fisonomía del santuario marino del Punto Nemo. Así, la imagen inventada pero informativamente plausible pasa a resolver la inconveniencia de la imperceptibilidad.

En el tránsito de la ceguera fisiológica a la ceguera funcional, nos hemos detenido en tres estadios de la imagen inaccesible. La discapacidad de Borges nos hablaba de la imagen que no puede ser vista, de la imagen no visible por la incapacidad del observador. La cámara extraviada de Collins nos habla de la imagen abortada, de la imagen que no ha podido llegar a ser. Y el Punto Nemo nos habla de la imagen imposible, impotente e inexistente. Inmersos en un régimen de visualidad postfotográfica, el catálogo de fotos a nuestro alcance parecía infinito, pero lo cierto es que nos faltan imágenes. De buscar refugio o consuelo en las imágenes hemos pasado a sentirnos atemorizados o asfixiados por ellas. Por eso nos alivian los reductos en que el azar y las zonas de oscuridad actúan de contrapoder testimonial frente a la abrumadora fuerza de la cartografía absoluta y del monitoreado indiscriminado, consustanciales a la hipervisibilidad global que disfrutamos y sufrimos al mismo tiempo. Nos espolean, por lo tanto, las imágenes que no tenemos y que no podemos dejar de buscar, y la exploración del espacio ha sido un magnífico campo de pruebas.

Scanned with CamScanner



André Barrette, de la serie *Lendemain de noces,* 2017

Scanned with CamScanner

LA PRIVACIDAD COMO RELIQUIA

La hipervisibilidad pisotea muchos cadáveres, y el de la privacidad es uno de los más evidentes. En 1966, el fotógrafo neoyorquino Nat Finkelstein (1933-2009) le estaba haciendo unos retratos a Andy Warhol para un proyecto de libro, en una sesión que tenía lugar al aire libre. Al poco, empezó a congregarse a su alrededor una muchedumbre de curiosos que habían reconocido al artista, y los más osados intentaron hacerse una foto a su lado. Se ve que Warhol comentó, condescendiente: «Todo el mundo quiere ser famoso». Y Finkelstein añadió: «Claro, durante quince minutos». La expresión hizo fortuna y en el texto del catálogo de la exposición que Warhol celebró en el Moderna Museet de Estocolmo en 1968 ya la había hecho suya: «En el futuro, todo el mundo será mundialmente famoso durante quince minutos». Era previsible que un personaje fascinado por el efecto hipnótico de los *mass media* fuera clarividente al vaticinar el poder de la cultura popular y las industrias del entretenimiento, de la prensa sensacionalista, los concursos televisivos y los *reality shows*, cuya acción, en buena medida, se destinaba a satisfacer esa pequeña cuota de vanidad humana. Merecer la atención de las cámaras y disfrutar de notoriedad, aunque fuera de manera fugaz, figuraba entre las ambiciones sociales más preciadas: significaba ser «importante».

Ha pasado medio siglo desde entonces y hoy la presencia de cámaras se ha multiplicado de manera exponencial, hasta el punto de que todos llevamos una en el bolsillo en forma de teléfono inteligente, un hecho decisivo en la escala evolutiva porque nos convierte en una

Scanned with CamScanner

nueva especie: el *Homo photographicus*. A medida que hemos llenado el paisaje que habitamos de un sistema automatizado de registros gráficos, nada queda fuera de la voracidad de las cámaras: satélites, drones, *webcams*, dispositivos de vigilancia, aparatos de reconocimiento facial y control biométrico, videotelefonía, porteros electrónicos y *babyphones*. Desde la necesidad de espiar al enemigo hasta la tranquilidad de asegurarnos de que nuestro bebé duerme plácidamente en la cuna, nos hemos familiarizado con estas máquinas de visión a distancia. En un artículo publicado en 1930 en la revista *Mirador* con el título de «El ojo de Zeus y el ojo de Zeiss», Màrius Gifreda ya predecía que la mirada de Zeus (la mirada de Dios) sería sobrepasada por la mirada de Zeiss (el prestigioso fabricante de objetivos fotográficos como metáfora de una mirada secular, pero igualmente ubicua). Ni al ojo de Dios ni a la fotografía podía escapársele nada, todo quedaba expuesto a su escrutinio. Gifreda acertó de pleno: si levantara la cabeza hoy en día, quedaría pasmado al comprobar cómo las tecnologías actuales han superado con creces el alcance de aquella poderosa mirada teocrática. Además, el montón de datos visuales recopilados se somete a unas descomunales capacidades digitales de almacenaje y procesamiento que amasan prácticamente todos los detalles de nuestra vida y los ponen al alcance del mejor postor. Así pues, ya no nos mira un ojo bondadoso que vela por nosotros desde el cielo, sino el terrible ojo de un Gran Hermano que, valiéndose del *big data*, nos quiere vender la moto, si no es ya que directamente pretende controlarnos y someternos. Desengañémonos: nuestra privacidad se ha convertido en una mera reliquia.

En la era digital, el exceso de visión y de memoria combinadas deviene un superpoder colectivo y, como todo superpoder, comporta también una superresponsabilidad, que debería ser la de no incurrir ni en el abuso ni en la instrumentalización con fines reprobables. Sin embargo, es de una candidez tremenda esperar que no sea así a pesar de los esfuerzos de quienes aún velan por los derechos civiles. Una tentativa

Scanned with CamScanner

nueva especie: el *Homo photographicus*. A medida que hemos llenado el paisaje que habitamos de un sistema automatizado de registros gráficos, nada queda fuera de la voracidad de las cámaras: satélites, drones, *webcams*, dispositivos de vigilancia, aparatos de reconocimiento facial y control biométrico, videotelefonía, porteros electrónicos y *babyphones*. Desde la necesidad de espiar al enemigo hasta la tranquilidad de asegurarnos de que nuestro bebé duerme plácidamente en la cuna, nos hemos familiarizado con estas máquinas de visión a distancia. En un artículo publicado en 1930 en la revista *Mirador* con el título de «El ojo de Zeus y el ojo de Zeiss», Màrius Gifreda ya predecía que la mirada de Zeus (la mirada de Dios) sería sobrepasada por la mirada de Zeiss (el prestigioso fabricante de objetivos fotográficos como metáfora de una mirada secular, pero igualmente ubicua). Ni al ojo de Dios ni a la fotografía podía escapársele nada, todo quedaba expuesto a su escrutinio. Gifreda acertó de pleno: si levantara la cabeza hoy en día, quedaría pasmado al comprobar cómo las tecnologías actuales han superado con creces el alcance de aquella poderosa mirada teocrática. Además, el montón de datos visuales recopilados se somete a unas descomunales capacidades digitales de almacenaje y procesamiento que amasan prácticamente todos los detalles de nuestra vida y los ponen al alcance del mejor postor. Así pues, ya no nos mira un ojo bondadoso que vela por nosotros desde el cielo, sino el terrible ojo de un Gran Hermano que, valiéndose del *big data*, nos quiere vender la moto, si no es ya que directamente pretende controlarnos y someternos. Desengañémonos: nuestra privacidad se ha convertido en una mera reliquia.

En la era digital, el exceso de visión y de memoria combinadas deviene un superpoder colectivo y, como todo superpoder, comporta también una superresponsabilidad, que debería ser la de no incurrir ni en el abuso ni en la instrumentalización con fines reprobables. Sin embargo, es de una candidez tremenda esperar que no sea así a pesar de los esfuerzos de quienes aún velan por los derechos civiles. Una tentativa

Scanned with CamScanner

interesante, la lucha por el «derecho a ser olvidado»[30] tiene su origen en un episodio funesto en el que la imagen vuelve a ser protagonista. En mi libro *Revelaciones*[31], lo relataba así:

> El 31 de octubre de 2006 una chica de 18 años llamada Nikki Catsouras birló el Porsche 911 Carrera de su padre y lo puso a 160 km/h en una autopista californiana de Orange Country. Como era de esperar, al cabo de unos minutos chocó violentamente con otro vehículo, provocó la muerte de sus ocupantes y ella se estrelló contra una cabina de peaje. Trozos de su cuerpo decapitado quedaron esparcidos por toda el área del brutal impacto. La policía de tráfico fotografió el accidente como una actuación rutinaria para su atestado, pero algunas de las escabrosas instantáneas empezaron a circular por la red, filtradas inicialmente por dos agentes y propagadas poco después de forma viral, sobre todo en páginas consagradas a destripar carnaza. Sobrecogida e indignada, la familia Catsouras litigó contra la comisaría de policía pidiendo al juez que ordenara la retirada de las imágenes de internet. La resolución, a pesar de reprobar a los agentes, denegó la solicitud apelando a la libertad de expresión y al derecho a la información, y también a la ejemplaridad para la juventud de unas imágenes tan duras (los forenses determinaron que la chica había consumido cocaína). En cambio, los recursos a instancias superiores fallaron a favor de los Catsouras, quienes recibieron una indemnización, pero vieron frustrado su deseo: la orden judicial de retirar las imágenes

---

[30] Juristas y medios informativos nos han familiarizado con la expresión conocida como «derecho al olvido», muy poética, pero incorrecta, porque lo que pretende significar no es que nosotros queramos olvidar nada, sino que nos olviden. La formulación habitual en inglés, en cambio, no plantea ninguna duda: *the right to be forgotten* [«derecho a ser olvidado»].

[31] Xavier Antich y Joan Fontcuberta, *Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia*, Barcelona: Arcàdia, 2019, págs. 37-39. Disponible en castellano: *Revelaciones. Dos ensayos sobre fotografía* [trad. de Cristina Zelich Martínez], Barcelona: Gustavo Gili, 2020.

Scanned with CamScanner

interesante, la lucha por el «derecho a ser olvidado»[30] tiene su origen en un episodio funesto en el que la imagen vuelve a ser protagonista. En mi libro *Revelaciones*[31], lo relataba así:

> El 31 de octubre de 2006 una chica de 18 años llamada Nikki Catsouras birló el Porsche 911 Carrera de su padre y lo puso a 160 km/h en una autopista californiana de Orange Country. Como era de esperar, al cabo de unos minutos chocó violentamente con otro vehículo, provocó la muerte de sus ocupantes y ella se estrelló contra una cabina de peaje. Trozos de su cuerpo decapitado quedaron esparcidos por toda el área del brutal impacto. La policía de tráfico fotografió el accidente como una actuación rutinaria para su atestado, pero algunas de las escabrosas instantáneas empezaron a circular por la red, filtradas inicialmente por dos agentes y propagadas poco después de forma viral, sobre todo en páginas consagradas a destripar carnaza. Sobrecogida e indignada, la familia Catsouras litigó contra la comisaría de policía pidiendo al juez que ordenara la retirada de las imágenes de internet. La resolución, a pesar de reprobar a los agentes, denegó la solicitud apelando a la libertad de expresión y al derecho a la información, y también a la ejemplaridad para la juventud de unas imágenes tan duras (los forenses determinaron que la chica había consumido cocaína). En cambio, los recursos a instancias superiores fallaron a favor de los Catsouras, quienes recibieron una indemnización, pero vieron frustrado su deseo: la orden judicial de retirar las imágenes

---

[30] Juristas y medios informativos nos han familiarizado con la expresión conocida como «derecho al olvido», muy poética, pero incorrecta, porque lo que pretende significar no es que nosotros queramos olvidar nada, sino que nos olviden. La formulación habitual en inglés, en cambio, no plantea ninguna duda: *the right to be forgotten* [«derecho a ser olvidado»].

[31] Xavier Antich y Joan Fontcuberta, *Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia*, Barcelona: Arcàdia, 2019, págs. 37-39. Disponible en castellano: *Revelaciones. Dos ensayos sobre fotografía* [trad. de Cristina Zelich Martínez], Barcelona: Gustavo Gili, 2020.

Scanned with CamScanner

resultó ser inviable porque la mediatización del caso incitó aún más la malsana curiosidad de los internautas y produjo una multiplicación exponencial de su clonación, que superó ampliamente los inoperantes esfuerzos de la policía. Las fotografías del cadáver troceado de Nikki Catsouras siguen disponibles en internet[32]. Inexorablemente, se cumplía el efecto Streisand, que establece que una prohibición en internet suele producir efectos opuestos a los perseguidos (el nombre proviene de la actriz Barbra Streisand, quien demandó al fotógrafo Kenneth Adelman en 2003 por colgar una foto aérea de su mansión situada sobre un acantilado de la costa californiana, aduciendo violación de la privacidad; antes de la querella, la imagen se había descargado seis veces de la página web de Adelman, dos de ellas por los abogados de Streisand, pero, como consecuencia del litigio, la web de Adelman tuvo más de cuatrocientas mil visitas el mes siguiente).

Suscitado por el caso Catsouras, tanto los medios de comunicación como la opinión pública entraron en un intenso debate sobre el derecho de consolación que puede representar el «olvido». La retención de absolutamente todos nuestros rastros a lo largo de la vida dejaba de ser una memoria que nos enriquecía para convertirse en un marco de poder con peligrosas repercusiones tanto en la escena pública como en la privada. La regulación legal de este derecho no se haría esperar. Al otro lado del Atlántico, en 2010, el abogado español Mario Costeja González llevó a Google a los tribunales porque, al buscar su nombre, la lista de resultados incluía una nota del periódico *La Vanguardia* de 1998 que reproducía un anuncio de subastas del Ministerio de Trabajo de inmuebles embargados a morosos por la Secretaría de la Seguridad Social. Una de las propiedades, situada en Sant Feliu de Llobregat, constaba como copropiedad de Mario

[32] Me pregunto cuántos lectores tendrán la tentación de buscar ahora estas imágenes y, por consiguiente, si este texto puede estar contribuyendo de forma involuntaria a fomentar su difusión. Debo confesar que yo las quise consultar, y no solo con el pretexto de preparar este libro.

Scanned with CamScanner

> Costeja. Costeja reivindicaba que se otorgara a todo el mundo la potestad de controlar la información *online* referida a la esfera personal y, por lo tanto, la posibilidad de borrar selectivamente la información perjudicial. [...] En 2012, el tribunal que debía resolver el pleito de Costeja, la Audiencia Nacional, decidió elevar una consulta al Tribunal de Justicia de la Unión Europea, maniobra legal que fijaría jurisprudencia no solo para el Estado español, sino para toda la Unión. La sentencia, que llegó en 2014, determinaba que Mario Costeja González sí que tenía «derecho al olvido» y que, en virtud de la aplicación de la política de protección de datos (la Directiva 95/46/CE), Google tenía que eliminar las enojosas referencias a su pasado moroso cuando se realizaran búsquedas sobre su persona.

La resolución causó revuelo y puso sobre la mesa un dilema acerca de los límites: ¿cuál de los dos derechos fundamentales debía prevalecer, la libertad de expresión o el derecho a la privacidad? Pese a la antipatía que genera una multinacional como Google, la sentencia también fue censurada por quienes la entendían como una restricción de la operativa de internet que perturbaba la libre circulación de datos con una argumentación peregrina: era como si responsabilizara al cartero del contenido de las cartas. Otros le restaban importancia aduciendo que, dado el alcance global de internet y la inexistencia de jurisdicciones transnacionales, la sentencia era papel mojado. No obstante, acertada o no, la normativa da visibilidad a una problemática social y política surgida de la era digital: la imposibilidad de escaparnos de los registros vitales acumulados en la red a lo largo de los años, que pueden seguir persiguiéndonos de manera tortuosa como un fantasma del pasado y afectar a nuestro crédito personal y nuestras relaciones.

Pese a que todas estas leyes son bienintencionadas, su aplicación puede resultar coercitiva y perjudicial. Por ejemplo, con las leyes vigentes de protección de la propia imagen, más de la mitad de las obras maestras de la historia de la fotografía no se habrían podido realizar.

Scanned with CamScanner

¿Alguien se imagina a Robert Capa o a Cartier-Bresson pidiéndole a cada persona que aparecía en sus instantáneas que firmara un permiso autorizando su difusión? En cualquier caso, la tecnología y el comercio siempre acaban encontrando una solución provisional. Por ejemplo, basándose en la metodología del sorprendente Deepfake, una *start-up* catalana llamada Draagu (https://draagu.com) propone un sistema extraordinariamente creativo que consiste en organizar un banco de caras disponibles para sustituir cualquier rostro con identidad desconocida o no autorizada en una fotografía que se quiera publicar. Los voluntarios que aportan su fisonomía cobran unos *royalties*, tanto por dar la opción a disponer de su rostro como por los usos que puedan derivarse de esta. Un sofisticado algoritmo se encarga de efectuar los reemplazos de las caras originales por las caras de recambio, y lo hace con tal perfección que la manipulación es absolutamente imperceptible.

No obstante, es evidente que esto no es más que uno de los muchos sucedáneos que intentan eclipsar el problema de fondo, que es la discusión acerca del concepto de privacidad. Consideramos la privacidad un derecho fundamental, pero quizá olvidamos que se trata de una construcción moral, ideológica y política que no ha existido en todas las sociedades ni en todas las etapas de la historia. La reivindicación de lo privado en contraposición a lo público responde a la aparición del sujeto individual y es una conquista de la sociedad burguesa: la privacidad se emparenta con la propiedad. De ahí que no sorprenda que algunos estallidos revolucionarios hayan pretendido menoscabar su valor. La superación de las unidades familiares por las comunas o el gesto violento de manifestantes rompiendo los vidrios de los escaparates para abolir la separación entre el espacio público y el privado podrían servir de ejemplo. La paradoja es que con el neoliberalismo sean las fuerzas más reaccionarias las que recorten libertades y cuotas de privacidad amparándose en el supuesto bien común de la seguridad y el beneficio. Pero vale más que dejemos

Scanned with CamScanner

que sean los antropólogos y los historiadores quienes nos expliquen la genealogía y la evolución de la privacidad y volvamos a sus efectos en la cultura visual.

Muchos artistas trabajan en torno a la cuestión del retroceso de la privacidad. Dos de ellos son el quebequés André Barrette y el suizo Kurt Caviezel. El comercio digital nos ha familiarizado con portales de compraventa de artículos de segunda mano. Para ofrecer un producto, hay que mostrarlo, y lo más habitual es adjuntar una fotografía. Los usuarios de este tipo de servicios son gente de toda índole, no necesariamente expertos en el manejo de una cámara y, por consiguiente, las fotografías que abundan suelen ser bastante chapuceras, toscamente documentales. Sin embargo, es justo esa falta de calidad técnica y estética lo que trasluce la espontaneidad y los errores accidentales de unos usuarios con tan buena voluntad como falta de pericia, y los resultados proporcionan un material impagable para interpretar la mentalidad colectiva de nuestro tiempo. Kijiji (https://www.kijiji.ca), que en suajili significa «pueblo», es un servicio de anuncios clasificados subsidiario de eBay muy popular en Canadá. Se puede comprar desde un camión hasta unos calzoncillos. El fotógrafo André Barrette (https://www.barretteandre.com) se deja la piel en su proyecto *Lendemain de noces*, como parte del cual rastrea todas las páginas dedicadas a la venta de vestidos de novia y vestidos de fiesta porque constata que, de manera sistemática, se pone tanto empeño en dar visibilidad a la prenda como en hacer invisible a la vendedora. Por razones psicológicas fáciles de adivinar, quien se desprende de este tipo de producto prefiere permanecer en el anonimato. Sin embargo, lo interesante radica en el suceso en sí y en la diversidad de fórmulas gráficas usadas para ocultar de manera obsesiva el rostro, pese a que el resto de la imagen conserva muchos datos que dan pistas acerca de la identidad de las propietarias de los vestidos. Así, la identidad queda encubierta con la ayuda de un filtro que pixela nuestra cara o

Scanned with CamScanner

la transforma en un personaje de dibujos animados, con la superposición de algún objeto doméstico o con una intervención de borrado chapucera. Apropiándose de estas imágenes deliciosas, Barrette hace una valiosa aportación a una sociología de la fotografía popular en relación con la privacidad, mostrando cómo, de manera accidental, creatividad e inocencia se confunden.

Ahora bien, seguramente Caviezel sea el artista que ha recalcado con más persistencia los últimos aspavientos de lo privado en la era digital. Durante más de veinte años, se ha dedicado a explorar todo el mundo a través de decenas de miles de cámaras de vigilancia accesibles al público. Con todo el material obtenido, ha recopilado un archivo de más de cinco millones de imágenes, clasificadas por patrones y categorías temáticas. Es el pionero de un nuevo tipo de fotografía: básicamente, entiende la web como una cámara fotográfica. La pantalla de su ordenador es el visor; el ratón, el obturador, y las cámaras web de todo el mundo son las lentes. En *Public Hiding*, por ejemplo, recopila las estrambóticas medidas del sistema para mantener la ilusión de la privacidad. Google Street View es un servicio que ofrece Google Maps desde 2007 y que consiste en proporcionar una experiencia de realidad virtual transitando por prácticamente todas las vías públicas que hay en el planeta. Para hacerlo posible, unos vehículos las tienen que recorrer registrando el paisaje en todas direcciones mediante unos dispositivos geolocalizadores y de grabación en 3D. El hecho de que las cámaras automatizadas de GSV también captaran a los transeúntes a su paso provocó un alud de protestas que alegaban intromisión en la intimidad. Fueron sonadas, por ejemplo, las demandas legales interpuestas por personas pilladas en flagrante cuando salían de locales de mala reputación o estaban orinando en la calle. Desde entonces, Google se vio obligado a introducir un algoritmo que difumina los rostros de las personas y las matrículas de los automóviles. En algunos países muy restrictivos en materia de preservación de la privacidad,

Scanned with CamScanner



Kurt Caviezel, de la serie *Public Hiding*, 2015

Scanned with CamScanner

como Suiza o Austria, a las *webcams* de la vía pública (cámaras de vigilancia, de control de tránsito, meteorológicas, etc.) no se les permite captar edificios privados sin el consentimiento de sus propietarios. En consecuencia, la imagen que estas cámaras proporcionan tiene que estar pixelada o difuminada en las zonas que no consienten su grabación, hecho que a veces produce resultados sorprendentes. De hecho, Caviezel se dedica a hackear toda suerte de dispositivos de vigilancia con la intención de vigilar al vigilante o espiar al espía. Así pues, su trabajo consiste en practicar un voyerismo paciente ante la pantalla del ordenador, en búsqueda de situaciones excepcionales, que va coleccionando y catalogando. *Public Hiding* es, por consiguiente, una recopilación de paisajes censurados por motivos de protección de la privacidad. Caviezel nos dice al respecto: «Asistimos a la emergencia de un nuevo tipo de imágenes híbridas: vistas que combinan el interés público por una visibilidad completa con el derecho individual, comercial o institucional a la privacidad, lo que suscita una pregunta: ¿dónde acaba la imagen y dónde empieza la intrusión en nuestra vida privada?»[33].

Con un trabajo aún más radical, *The Users* hace referencia a los usuarios de cámaras web privadas que establecen videoconferencias entre diversos interlocutores. Desde miles de kilómetros de distancia, Caviezel se infiltra en estas comunicaciones y consigue tener acceso a las estancias domésticas donde se sitúan los ordenadores. Así introduce una clara figura nueva: la de los *hackerazzi*. La serie pone rostros al concepto abstracto de «usuario» y los organiza mediante etiquetas como, por ejemplo, «gafas», «bostezando», «taza», «bebiendo» o «fumando». Ajenos a esta acción de espionaje, los usuarios actúan con total normalidad y continúan con las actividades y situaciones de quienes creen estar solos. El artista viene a confirmarnos que, en el ciberespacio, la privacidad se ha vuelto tan vulnerable que se ha con-

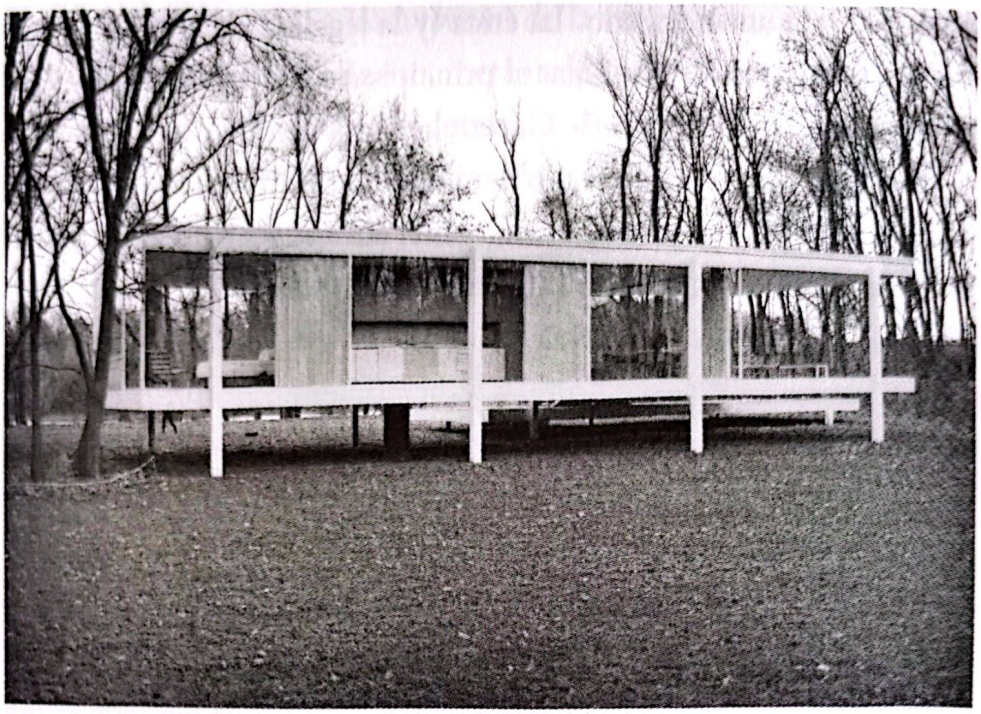
[33] Disponible en: http://www.kurtcaviezel.ch

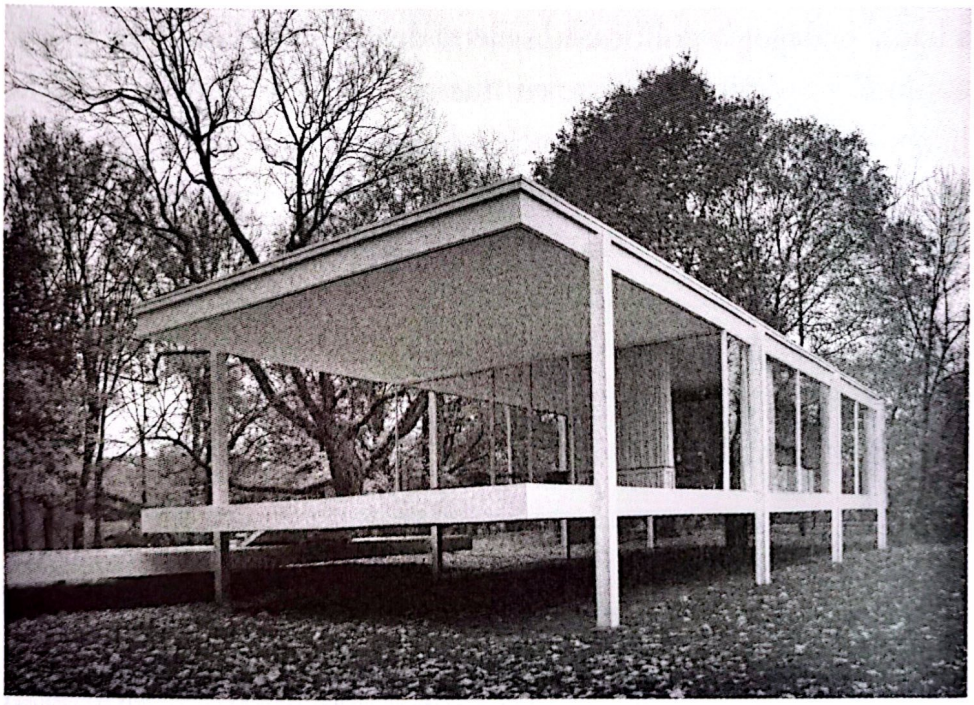
Scanned with CamScanner

vertido en un anacronismo. La ética (y la legalidad) de las imágenes interceptadas nos lleva a alegar el principio de la inviolabilidad de las comunicaciones. El gesto de Caviezel es provocador y gamberro: en el fondo, lo que pretende es problematizar la esfera de la intimidad en nuestro tiempo y su interrelación con el ámbito social. La intimidad se ha definido como aquello interior, secreto, preservado del dominio público y, en oposición a este concepto, privado. Pero estos términos dependen de contextos culturales y de momentos históricos fruto de las costumbres y de la moral de cada época, como ocurre también con la configuración y los límites de los derechos fundamentales. En cuanto al ámbito doméstico, queda claro que el elemento neurálgico es el cuerpo, el cual, eventualmente, puede compartir el espacio íntimo con otros cuerpos, aunque de una manera restringida y preservada con respecto a la mirada ajena. Sin embargo, Caviezel también aspira a hacer pedagogía política: nos alerta de que si un simple *hackerazzo* como él puede introducirse en nuestros ámbitos privados, ¿qué no harán las agencias de inteligencia y las grandes corporaciones con los recursos tecnológicos ilimitados de que disponen? Los escándalos de espionajes políticos y comerciales están cada vez más a la orden del día.

Podríamos concluir, en primer lugar, que nos hallamos en una etapa en que los algoritmos, la inteligencia artificial y el *machine learning* empiezan a desplazar al ojo en el acto de ver. En segundo lugar, que vivimos en un mundo donde la percepción tiene que ser absoluta y nada puede ocultarse. Y, tercero, que vivimos en una sociedad escópica obsesionada por la transparencia. Lo paradójico, no obstante, es que necesitamos que todo sea transparente menos nosotros, que tenemos que seguir siendo visibles. Porque la finalidad última de esta pretensión de transparencia es que, sobre todo, nosotros no lleguemos a alcanzarla. De ahí que, al revés de lo que formulaba Warhol, nuestra aspiración hoy ya no es ser famosos, sino intentar ser anónimos durante quince minutos.

Scanned with CamScanner





Dos perspectivas de la casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe,
de Victor Grigas (arriba) y Carol M. Highsmith Archive,
Library of Congress Prints and Photographs Division (abajo)

Scanned with CamScanner

SI ES QUE HAY CASAS DE ALGUIEN[34]

Nuestros padres fallecieron hace unos años y ahora los hermanos ponemos su casa en venta. Acompaño al vendedor de la agencia inmobiliaria que se encargará de ello. Hace unas cuantas fotos con el móvil para publicar unos anuncios, pero se detiene y me pide que las haga yo, que soy profesional del ramo. Entonces caigo en la cuenta de que nunca he fotografiado esa casa a la que me siento tan apegado desde la infancia. Al hacer instantáneas familiares, claro está, la casa a menudo aparecía como telón de fondo, pero nunca eran imágenes que pusieran el foco en la esencia del espacio. Y sucede así que el encargo del API me hace redescubrir en detalle el lugar al cual he estado tan unido durante tanto tiempo: una torre concebida como segunda residencia en la Roca del Vallès, construida en los años cuarenta del siglo pasado. Mi padre era de Caldes de Montbuí y mi madre de Mataró: si trazásemos una línea recta entre las dos localidades, veríamos que casualmente (¿o no?) la Roca se encuentra justo en el medio. Es una zona del Vallès húmeda que exige paredes gruesas, capaces de aislar la vivienda tanto del frío como del calor. Nuestra casa conservaba la dimensión maciza de las masías y las casas solariegas de los alrededores, pero era evidentemente de un estilo arquitectónico muy distinto, diseñada con volúmenes cúbicos y cubierta plana. Los muros de ladrillo visto conferían un aspecto

---

[34] El título original de este capítulo está tomado de la letra de una popular canción del cantautor catalán Jaume Sisa titulada «Qualsevol nit pot sortir el sol» *(N. de la T.)*.

Scanned with CamScanner

robusto a la construcción, y las fachadas laterales de granito cortado enfatizaban más si cabe su solidez. Suerte de los grandes ventanales y la terraza, porque, sin ellos, podría haberse pensado que era una especie de refugio, por no decir ya un búnker. Quizá por todo ello, mi padre, consciente de aquella pesadez, se afanó en plantar un olivo y un ciprés: el olivo daba la bienvenida a las visitas y el ciprés era un mensaje de paz. En conjunto, formas de espiritualizar un reducto de seguridad con la poética de una sabiduría antigua y rural.

La casa —dice Bachelard— representa el espacio de la intimidad profunda. Se trata de una estructura destinada a proteger al individuo, un lugar de centralización del mundo y un espacio que nos orienta y singulariza. Es un enclave de resistencia que nos protege de las inclemencias del tiempo y de los peligros de la vida —en el fondo, equivale a una cueva prehistórica hecha un poco más confortable gracias al dominio progresivo de la técnica—. Pero los muros pétreos, duros e infranqueables que rodean una familia o una ciudad entera acreditan una garantía de defensa y supervivencia. La caída de los muros, en cambio, nos deja desamparados y nos hace vulnerables. El filósofo de la historia Reinhart Koselleck narra, en *Vergangene Zukunft* [*Futuro pasado*], el sueño que un médico judío, preocupado por la eclosión del nazismo, tuvo en 1934: «Después de la consulta, hacia las nueve de la noche me quiero echar tranquilamente en el sofá con un libro sobre Matthias Grünewald, cuando de pronto mi habitación, toda mi vivienda, se queda sin paredes. Aterrado, miro a mi alrededor: todas las viviendas hasta donde me alcanza la vista están sin paredes. Oigo rugir un altavoz: "Por decreto, se suprimen las paredes desde el 17 de este mes"»[35]. Es fácil, desde nuestra perspectiva, leer este sueño en clave de miedo y desasosiego: que las defensas vitales

---

[35] Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Fráncfort: Suhrkamp, 1979. Disponible en castellano: *Futuro pasado* [trad. de Noberto Smilg], Barcelona: Paidós, 1993.

Scanned with CamScanner

se desplomen y nos dejen a la intemperie sugiere la premonición de la hecatombe que estaba a punto de producirse.

Una década antes, concretamente en 1924, Yevgueni Zamiatin publicaba la novela *Nosotros*, una distopía que recrea una sociedad futura carente de intimidad, llena de viviendas transparentes y de individuos obsesivamente observadores y observados. Esta denuncia incipiente de la sociedad de la vigilancia proporcionaría una importante inspiración para el *1984* de George Orwell, escrito, por cierto, en los mismos años (1947-1948) en los que se erigía la famosa casa Farnsworth, la casa de cristal concebida por Mies van der Rohe. Esta sincronía quedaba subrayada en la exposición que la artista Cecilia de Val presentó entre octubre de 2021 y enero de 2022 en Etopia, un centro cultural en Zaragoza destinado a explorar las relaciones entre la tecnología y la creatividad contemporánea. La propuesta de la artista, titulada *Dame una pantalla y haré que naveguen todos los edificios,* arrancaba justamente de la casa Farnsworth para reflexionar sobre el papel de la tecnología en la llamada «era de la transparencia total». En el polo opuesto a la opacidad y la solidez, de las cuales nuestra casa en la Roca era mi referente más cercano, la casa-escultura de Mies, ligera y etérea, hecha de pura geometría sin cuerpo, aspiraba a ser invisible, casi a no ser.

La inductora de aquel icónico proyecto arquitectónico, Edith Farnsworth (1903-1977), era una reputada doctora e investigadora de Chicago: una mujer culta, de formación clásica y con sensibilidad artística; fue violinista, poeta y traductora, y hablaba francés e italiano con fluidez. Un día, ya estallada la guerra, ella y un amigo cogieron el coche y pusieron rumbo al oeste a través del paisaje rural y bucólico a lo largo del río Fox y, según explica en sus diarios, saltaron la cancela de un terreno y se tumbaron sobre el manto mullido de hierba y hojas caídas para pasar un rato a la sombra de los majestuosos nogales y arces centenarios de la ribera. Sobrecogida por la belleza del paraje,

Scanned with CamScanner

como presa por un síndrome de Stendhal, tuvo una revelación: aquella antigua pradera casi arcádica sería un día su residencia.

La doctora Farnsworth conoció a Ludwig Mies van der Rohe en casa de unos amigos comunes en 1945. Por aquel entonces, Mies, que había emigrado a Estados Unidos a finales de los años treinta, era célebre entre los arquitectos y críticos estadounidenses por la radicalidad teórica y el rigor formal de su obra. Fue durante aquella velada cuando Farnsworth le habló de su ilusión de construirse una casa de fin de semana a las afueras de la ciudad, y Mies se ofreció a ayudarla. Sin embargo, la relación que en 1945 comenzó como una amistad casi idílica se deterioró bruscamente seis años más tarde, cuando Farnsworth comprendió que Mies, en lugar de llevar a cabo el encargo que había recibido, estaba obcecado en una obra que para él tenía el valor de un grandioso manifiesto programático. Convencido del enorme poder de la tecnología y de la inminencia de las transformaciones que esta provocaría en la forma de vida, vaticinaba que la evolución era inevitable: «Estamos inmersos en una transformación que modificará el mundo» y, en consecuencia, si se quiere vivir de otra manera, los espacios tienen que cambiar. De ahí que la ejecución de esta causa visionaria no permitiera entretenerse en las minucias de funcionalidades prosaicas de la residencia que Edith Farnsworth deseaba. No se trataba de hacer una vivienda que sencillamente se adaptara a las necesidades de sus habitantes, sino que había que convencer a los habitantes de adoptar el estilo de vida racional y moderno, inevitable, que él profetizaba. Así, por ejemplo, ante la queja de Farnsworth de que no se habían previsto armarios para su vestuario, el arquitecto le rebatía que aquella era una casa de campo en la cual no hacía falta llevar ropa elegante. Por si esto fuera poco, surgieron importantes obstáculos técnicos y financieros: el presupuesto inicial se multiplicó de manera exagerada y la construcción presentaba ciertas deficiencias estructurales, como un aislamiento

Scanned with CamScanner

térmico defectuoso que comportaba facturas de calefacción desorbitadas, un problema de condensación de la humedad mal resuelto y, lo más grave de todo, estaba construida en un terreno inundable que quedaba anegado con las continuas crecidas del río. El oasis de descanso en plena naturaleza que la doctora Farnsworth había imaginado se convirtió en una farragosa «jaula de vidrio» que provocó continuos tiras y aflojas tanto en los tribunales como en la prensa entre la mecenas y el artista.

Pese a sus quejas, Edith Farnsworth siempre fue consciente de que la casa se había convertido en un claro referente de vanguardia y modernidad, merecedor de reconocimiento no solo en Estados Unidos, también en el mundo entero. Mies concibió la obra como una fluidez del espacio y el tiempo. Conceptualmente, la casa pretendía funcionar cual metáfora de la frágil relación entre el hombre y la naturaleza bajo la guía del arte. Erigida sobre dos plataformas, la vivienda principal consta de una sola planta apoyada en ocho pilones de acero que sostienen los marcos de la azotea y del suelo y sirven como elementos tanto estructurales como expresivos. El interior es simplemente una gran estancia, dividida por un núcleo de madera independiente que encierra dos cuartos de baño, una chimenea y una cocina-galería. Este bloque en el centro y una estantería baja en el extremo opuesto a la entrada de la casa son los únicos elementos que dividen el espacio, pero las zonas de estar son, esencialmente, abiertas. Dado que la casa carecía de un perímetro opaco, la única manera de generar intimidad era corriendo las cortinas. Según el arquitecto, era la propia naturaleza la que debía proporcionar sombra y privacidad. Se trataba de un ejercicio extremo de minimalismo. La historiadora Maritz Vandenberg, en su monografía sobre la casa Farnsworth, recalcaba: «Cada elemento físico se ha destilado a su esencia irreductible. El interior es de una transparencia sin precedentes al entorno circundante, y también sin precedentes en sí mismo. Toda

Scanned with CamScanner

la parafernalia de la sala de estar tradicional —habitaciones, paredes, puertas, adornos interiores, mobiliario suelto, cuadros en las paredes e incluso objetos personales— prácticamente se ha abolido en favor de una visión puritana de la existencia simplificada y trascendental»[36].

La consecuencia de todo ello fue que, a causa de la pretensión casi obsesiva de Mies de fusionarse con el entorno usando «muros» transparentes, estar dentro de la casa era como estar dentro y fuera del paisaje simultáneamente, estar absorbido y desvinculado del entorno. Como en la novela de Zamiatin, la casa Farnsworth situaba al habitante en una doble posición de agente observador y objeto observado al mismo tiempo, en una especie de transparencia y de hipervisibilidad absolutas que invalidaban la concepción protectora del entorno doméstico tradicional. Preocupaciones como la intimidad, la sexualidad y la vida familiar y social quedaban relegadas por una fantasía de pura contemplación.

Por más que estas inquietudes no fueran tan graves como Farnsworth planteó en pleno enfrentamiento mediático con Mies, el significado del edificio cobraba una importancia capital si lo enmarcamos en su contexto histórico y social, sobre todo en relación con temas de familia y entorno doméstico, de género y gestión de las apariencias. El modo en que aquella vivienda situó en primer plano la experiencia de una mujer acomodada, soltera y de mediana edad conmocionó a la sociedad estadounidense. Lynn Spigel, autora de diversos estudios sobre la historia de Estados Unidos, interpreta que la popularidad de la televisión en la década de 1950 derivó en parte de las preocupaciones estadounidenses con respecto a la privacidad, el consumismo y la vida familiar. Al permitir asomarse de cerca a las vidas y los hogares de otras personas, la televisión colmó la necesidad de conocer y com-

---

[36] Maritz Vandenberg, *Farnsworth House: Mies Van der Rohe*, Londres: Phaidon Press, 2005.

Scanned with CamScanner

parar, que fue alimentada por el atractivo omnipresente del mercado a través de la publicidad —hecho que refleja de manera fehaciente la magnífica serie televisiva *Mad Men*—. Además, la televisión, como el propio ventanal, contribuyó a desdibujar la distinción entre los ámbitos público y privado y problematizó el acto mismo de mirar, sobre todo de mirar a las mujeres. Tal como apunta Alice Friedman[37], en este clima cultural las inseguridades de Farnsworth reverberaron en un público amplio y atento. De hecho, el lenguaje de género impregna la propia expresión de las dudas de Farnsworth sobre la viabilidad de la casa. Se quejó de que tenía dos cuartos de baño, incluido uno para invitados, pero no había un dormitorio cerrado, de manera que sus invitados tenían que dormir en el sofá o en un colchón en el suelo, lo cual resultaba bastante molesto.

Si bien era cierto que Mies se desentendía del sentido de intimidad porque consideraba que el valor de la comunidad debía prevalecer sobre el del individuo, el debate se agravó al involucrar la ideología y la política en una época de caza de brujas. Así, la revista *House Beautiful*, la principal publicación de arquitectura estadounidense a la sazón, se sumó a la polémica publicando un artículo en el que se afirmaba que Mies era un dictador y un comunista peligroso, porque obligaba a sus clientes a vivir en celdas de vidrio, sin armarios ni pertenencias, sometidos a una transparencia impúdica y expuestos en un escaparate en medio de la nada, despojados de su privacidad[38]. Y en medio de la controversia irrumpió el personaje que faltaba: Frank Lloyd Wright, el gran arquitecto estadounidense apóstol de

---

[37] Alice T. Friedman, «People who live in glass houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson», *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1998.

[38] Elizabeth Gordon, «The Threat to the Next America», *House Beautiful*, abril de 1953. Reproducido en Alice T. Friedman, *op. cit.*

Scanned with CamScanner

la tradición, afirmó que recelaba de Mies y del Estilo Internacional porque ambos perseguían, ni más ni menos, la destrucción de los sacrosantos valores americanos y la imposición del totalitarismo. En palabras de Wright, «la arquitectura de Mies van der Rohe carece de sentimiento y degrada al ser humano»[39].

Todo ello perfila un tentador guion al cual cuesta no sacarle jugo más allá de la caricatura de un revolucionario incomprendido que lucha contra el conservadurismo circundante, hasta que mucho más tarde la historia le da la razón. Para Cecilia de Val, la verdadera anticipación de Mies no fue tanto cuestionar las declinaciones de la privacidad (desde la propiedad privada hasta la salvaguarda de su propia apariencia) como prever una hipermodernidad líquida que rendía culto a la transparencia. En el ensayo *Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move* [Dame una pistola y moveré todos los edificios][40], Bruno Latour y Albena Yaneva reflexionan sobre el flujo continuo que constituye un edificio y sobre la dificultad de observarlo y comprenderlo como un movimiento —como un «vuelo», dicen ellos—. Los edificios, argumentan, permanecen tan estáticos ante nuestra mirada que nos cuesta verlos como organismos vivos en transformación constante. ¿Cómo podemos, entonces, visualizar este vuelo? A causa de las continuas inundaciones y de los efectos que comportaban, la casa Farnsworth se erige con su particular estado líquido intermitente como una excepción de la inmovilidad aparente, es decir, del «fotograma congelado» que parecen ser la mayoría de los edificios. De hecho, en su modulación eterna, la casa Farnsworth se presenta como una forma paradigmática del movimiento, como la evidencia de mutaciones sociales, culturales e históricas, como si en

[39] Joseph A. Barry, «Report on the American Battle Between Good and Bad Modern Houses», *House Beautiful*, mayo de 1953. Reproducido en Alice T. Friedman, *op. cit.*

[40] Disponible en: http://www.bruno-latour.fr/node/206.

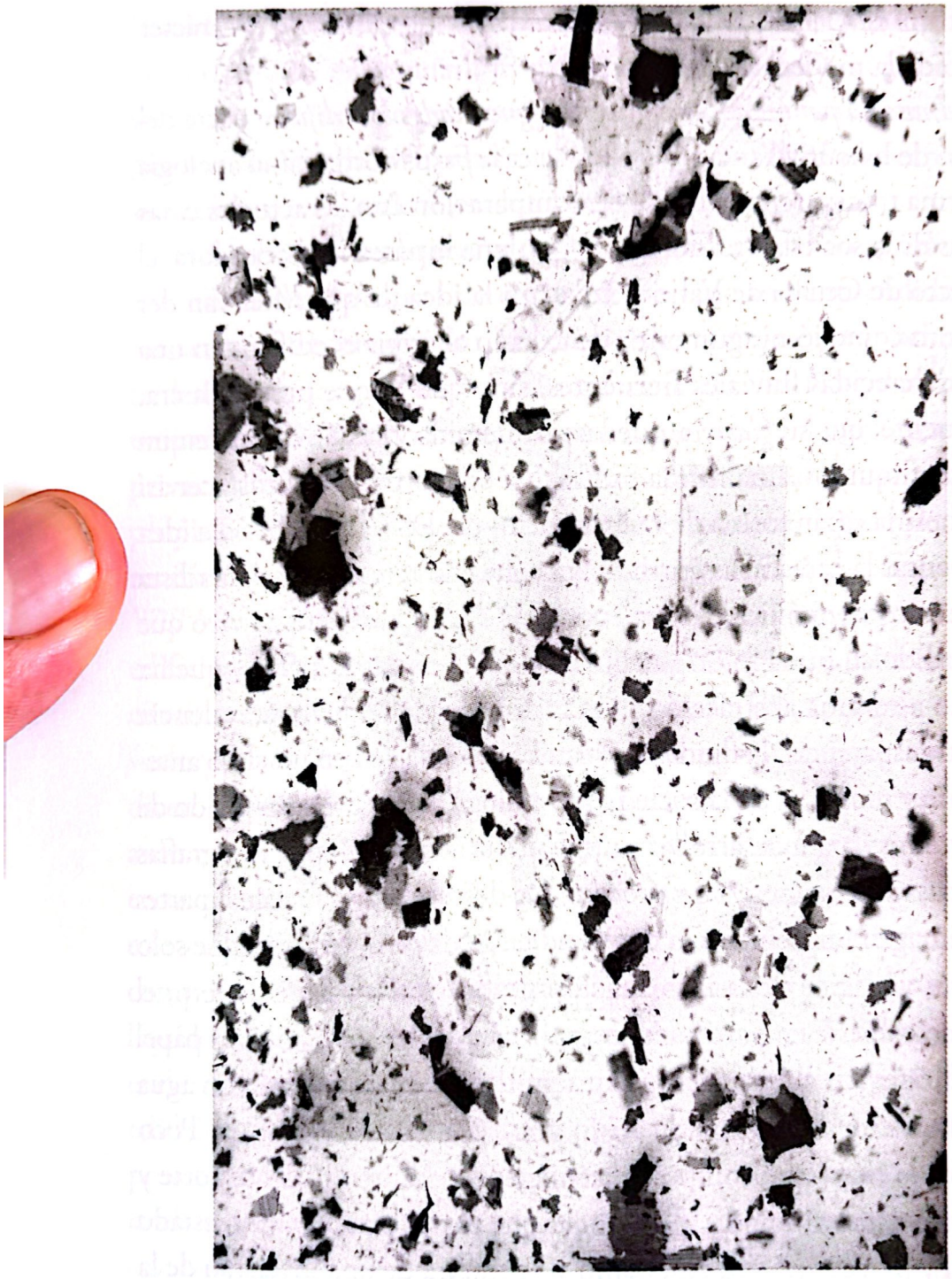
Scanned with CamScanner

la historia de Occidente la posmodernidad hubiera licuado el carácter sólido de la modernidad clásica.

Dame una pantalla y haré que naveguen todos los edificios parte del ensayo de Latour y Yaneva y alude a la casa Farnsworth como analogía de forma transparente y fluida en comparación con las actuales casas fluidas de la sociedad tecnológica. Con una hipótesis provocadora, el proyecto de Cecilia de Val especula con la idea de que Mies van der Rohe no cometió ningún error de cálculo al erigir el edificio en una zona de crecidas fluviales frecuentes, sino que lo que pretendía era, justamente, que su *glassbox* quedara sumergida y se convirtiera en un «templo líquido», una forma cambiante e incorpórea, y satisfacer así su anhelada «gran forma de nuestro tiempo». De Val escribe: «La idea es repensar la casa Farnsworth no ya como un referente vanguardista e icono arquitectónico de una época, sino como un sistema vivo que ha perdido su función original (o que quizá nunca la tuvo) y que ha pasado a ser una abstracción, una forma viva a la que la prevalencia de la transparencia, la fluidez y el cambio convierten en un claro antecedente y metáfora de la sociedad tecnológica actual»[41]. Partiendo de esta premisa, para desarrollar su trabajo, la artista recopila fotografías de la casa y las somete a un proceso de «desrevelado» en el cual partes de la imagen impresa se van desprendiendo del soporte hasta que solo quedan vestigios de la información gráfica inicial. En concreto, el proceso consiste en partir de fotografías impresas sobre un fino papel de poliéster y, a continuación, sumergirlas en un recipiente con agua mezclada con unas gotas de ácido acético a baja temperatura. Poco a poco, la tinta que compone la imagen se desprende del soporte y se disuelve en el líquido, de manera que el papel recupera su estado inicial y parece casi intacto, como si se tratara de una inversión de la

[41] Disponible en: https://estoyenetopia.es/dame-una-pantalla-y-hare-que-naveguen-todos-los-edificios/.

Scanned with CamScanner



Cecilia de Val, *Dame una pantalla y haré que naveguen todos los edificios #3*, 2020

Scanned with CamScanner



Vista de la instalación *Dame una pantalla y haré que naveguen todos los edificios* de Cecilia de Val, en Etopia, Zaragoza, octubre 2021-enero 2022

Scanned with CamScanner

acción del revelado y de un cambio de estado de la imagen. Se trata de un *modus operandi* habitual en el trabajo de Cecilia de Val que le permite obtener imágenes líquidas, abstractas y fragmentarias. La desmaterialización de la imagen-objeto a la que nos aboca la condición postfotográfica corre paralela —sugiere la artista— a la desmaterialización simbólica de la arquitectura. Todo parece impulsado hacia un destino «anfibio».

Este trabajo nos plantea, además, dos analogías evocadoras. La primera corresponde al metabolismo de la imagen: la fotografía, que nace de las reacciones químicas dentro de un baño germinal (el revelador, el fijador), se degrada y acaba muriendo por la inmersión prolongada en un medio acuoso, como el del líquido que la originó. Los efectos transformadores del agua recuerdan que todo acto de destrucción es también un acto de creación. La segunda analogía nos remite al imaginario literario: Borges lo sobrevuela todo. En el proceso de disolución del desrevelado, la imagen se descompone en miles de partículas que quedan en suspensión, como una danza de planetas flotando en el espacio sideral —una danza que, previsiblemente, se grabará en vídeo y se integrará en los materiales de la exposición—. Estos fragmentos dispersos vuelven a evocar aquel mapa desmedido que Borges rememora en «Del rigor en la ciencia», que concluye la cita diciendo: «y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas»[42]. Y para acabar de enfatizar el fracaso de la cartografía fatua, en la instalación de la muestra en Etopia la artista pudo excavar en la memoria del lugar. El edificio de Etopia se construyó con motivo de la Exposición Internacional que se celebró en Zaragoza

[42] Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

Scanned with CamScanner

en 2008, una exposición cuya temática era precisamente el agua. Aquel año llovió mucho y se inundaron diversas instalaciones donde se estaba construyendo la Expo. Las planchas de suelo técnico para el pavimento de las plantas inferiores del edificio de Etopia se estropearon, pero, por algún motivo, el Ayuntamiento de Zaragoza decidió («no sin Impiedad») almacenarlas en lugar de tirarlas al vertedero. Conocedora de esta situación, la artista viajó al desierto del Oeste de los almacenes municipales para recuperar unas cuantas de esas planchas y las dispuso en el suelo, en medio de la gran sala de exposiciones, como intentando recomponer el rompecabezas de aquel mapa desafortunado.

La casa Farnsworth fue un glorioso experimento hacia nuevas formas de vida que implican superar las inercias y los afectos con la vivienda como reducto de nostalgia —seguramente por eso me duele soltar las amarras con la casa-castillo de mis padres—. Mies debía de pensar que cuando el progreso permite doblegar las inclemencias del tiempo y los peligros de la vida salvaje, cuando la cueva ya no tiene que guarecernos de las tormentas ni ocultarnos de las alimañas, deja de tener sentido una casa concebida como refugio. ¿Qué sentido tiene, entonces, el diseño de unas cápsulas de aislamiento? Situémonos en las antípodas: las casas de una sociedad utópica ideal deberían propiciar la permeabilidad, contribuir a fortalecer el sentimiento de comunidad. Aplaudo, por lo tanto, el talento innovador de Mies van der Rohe, pero también compadezco a la pobre doctora Farnsworth, a quien me imagino con el genio de la arquitectura susurrándole al oído eso de «pasad, pasad, que mi casa es vuestra casa, si es que hay casas de alguien...», tal como cantaba Jaume Sisa en su popular *hit* «Qualquier noche puede salir el sol».

Scanned with CamScanner



J. F., escena veneciana del parque temático Italia in Miniatura, Rímini, 2020

Scanned with CamScanner

DE LA ARCADIA ANALÓGICA AL BAZAR DIGITAL

Si se trata de confrontar la función del archivo en su travesía de un estadio analógico a otro digital, me apunto al furor suscitado por el sistema de conversación textual ChatGPT, desarrollado por la firma especializada en inteligencia artificial OpenAI, y le pregunto cuál es el papel del archivo en la creación actual. Esta es su respuesta:

> En el arte contemporáneo, el archivo desempeña una serie de funciones. En general, el archivo puede servir como un recurso valioso para los artistas contemporáneos, facilitando procesos que conducen a nuevos conocimientos e ideas.
>
> Constituye una valiosa fuente de inspiración en la medida en que posibilita recurrir a materiales históricos como punto de partida para reinterpretaciones actuales. El archivo también puede ser una forma para que los artistas reflexionen sobre el pasado y consideren cómo podría informar su trabajo presente y futuro.
>
> Básicamente el archivo es la vía por la cual los artistas exploran temas de memoria, historia e identidad. Por ejemplo, un artista puede crear una obra que interactúe con material de una colección de archivo y la recontextualice, o puede usar el archivo como una forma de examinar las formas en que ciertas historias o narraciones se han preservado y transmitido a lo largo del tiempo.
>
> Además, el proceso de confección, exploración y diálogo con un archivo es un proceso creativo en sí mismo, ya que requiere que el artista

Scanned with CamScanner

piense críticamente y establezca conexiones entre diferentes documentos y piezas informativas, que incentivarán su trabajo de creación.

Lanzado el 30 de noviembre de 2022, este sorprendente *chatbot* o *bot* conversacional que mejora su performatividad a un ritmo evolutivo acelerado es capaz de proporcionar respuestas vagas pero certeras y de gran sentido común. No llega a la concreción, pero en revancha expresa un punto de vista dominante sobre las cuestiones propuestas, una especie de común denominador de la exhaustiva cantidad de datos con los que el algoritmo ha sido entrenado. Su respuesta en este caso hasta da la sensación de que esté haciendo un resumen del libro de Anna María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Akal, 2011). El arte ha sido, en efecto, muy receptivo a la expansión sin precedentes del archivo en las esferas de la cultura y de la vida social y política hasta el punto de terminar generando una categoría particular, la «estética de archivo». La genealogía de esta estética de archivo arranca de las vanguardias históricas y se consolida con el arte conceptual de los años sesenta y setenta, cuyas prácticas dispondrían una doble polarización del paradigma del archivo: por un lado, estableciendo taxonomías y clasificaciones, y por el otro, contraponiendo acciones de almacenar y guardar con sus contrarias de olvidar y destruir las huellas del pasado. Este entronque crítico revelará al archivo, no ya como un simple repositorio de documentos durmientes, sino, en términos foucaultianos, como una institución de poder: el preludio histórico desde el que se ordena el discurso y se gestiona lo que puede ser dicho y lo que puede ser visto.

Cuando el archivo no está obstruido por el miedo o los prejuicios, sino que se abre a la libertad y a la inteligencia creativa, es como si visitásemos una inspiradora cueva de Alí Babá. El archivo regido por principios democráticos aviva todas las posibilidades del relato. Es entonces cuando se le puede hacer hablar. Exprimir su jugo. Explorar

Scanned with CamScanner

sus fantasmas. Okuparlo. Hackear las versiones oficiales de la historia y plantear nuevos diálogos con la realidad. Esas son justamente las condiciones que explican, en buena parte, por qué el archivo ha estado tan presente en mi trabajo fotográfico, ya se trate de archivos reales o de archivos inventados. El hallazgo de un supuesto archivo es el recurso infalible para una narrativa de ficción, mientras que todo archivo real invita a lidiar con cualquier esfuerzo de reconstruir la memoria. Bajo estas premisas propongo revisar dos casos de estudio, uno desde la Arcadia analógica y el otro desde el bazar digital, pero que en ambos casos suponen escenarios por donde discurre la poética de mis obsesiones conceptuales.

ITALIA EN MINIATURA Y EL ARCHIVO RAMBALDI[43]

La acción de imitar ha tenido desde tiempos inmemoriales una vertiente a la vez lúdica y de aprendizaje. Duplicar el mundo a escala ha sido una práctica destinada al juego o al conocimiento. Las casas de muñecas o las maquetas de trenes eléctricos permiten disfrutar de la simulación de la realidad, pero también representan una especie de preámbulo que nos prepara para la experiencia de la vida adulta. Recreaciones de campos de batalla ayudan a los militares a diseñar sus estrategias tanto como la maqueta de una futura edificación permite al arquitecto hacer su proyecto más comprensible. La fantasía no niega la realidad, sino todo lo contrario: nos la pone al alcance y la hace más digerible. Lidiando con la metafísica del «como si fuera de verdad», nos ejercitamos en una realidad artificial que sirve de

[43] Los parques de miniaturas han supuesto para mí una fuente de inspiración en muchas direcciones. En mi libro *Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024) me sirvo del paradigma de Italia in Miniatura para abordar el tema de la mímesis. Aquí, en cambio, focalizo en el archivo las raíces de su genealogía.

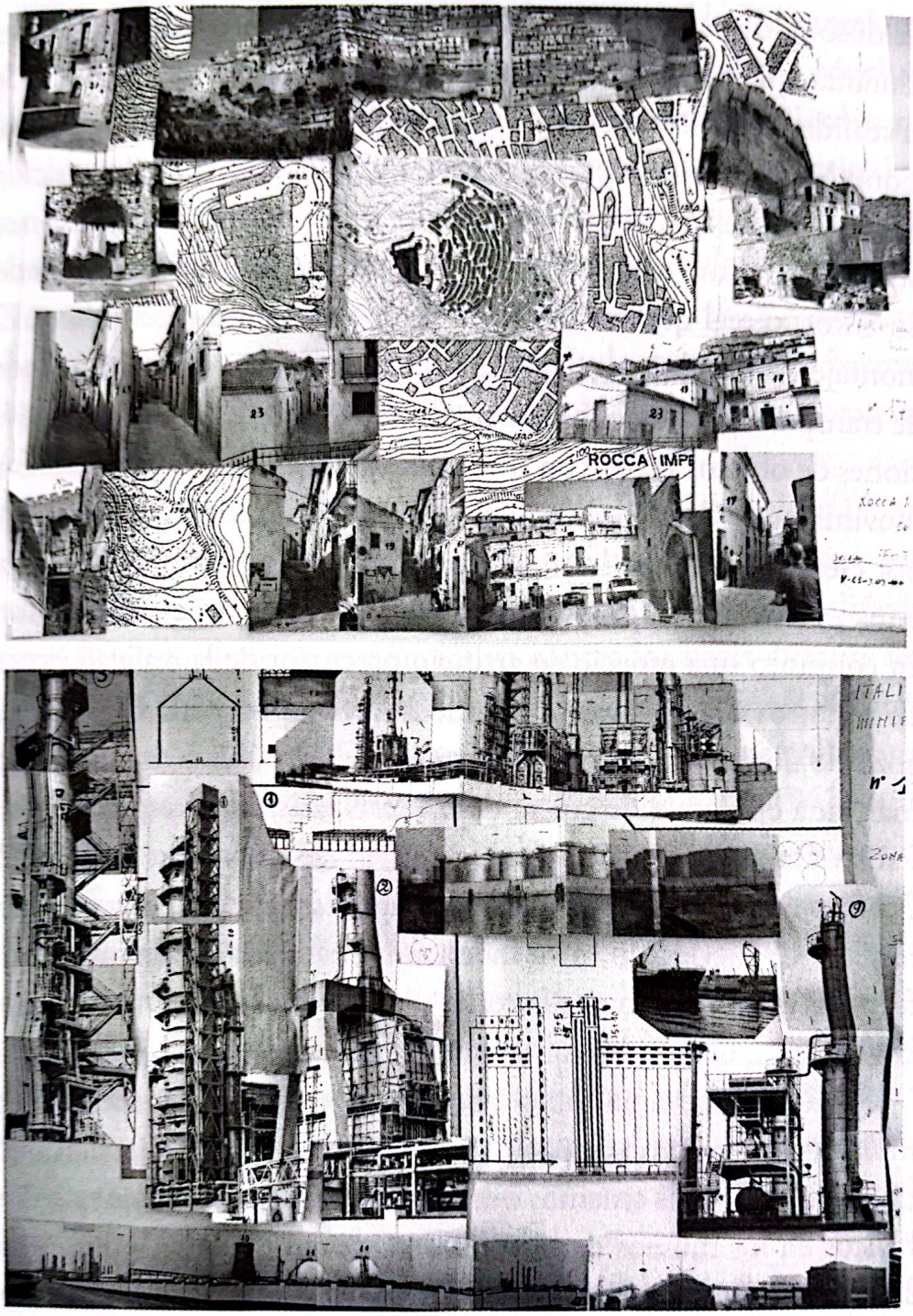
Scanned with CamScanner

entrenamiento para la realidad *real*. Si a los humanos nos define la cultura, a la cultura la definen las formas de negociar las diferentes vertientes de ficción.

Italia in Miniatura es un parque temático situado en Rímini, en la región de Emilia-Romaña ubicada en el nordeste de Italia. Concebido por el emprendedor Ivo Rambaldi, fue inaugurado en 1970 y hoy reúne más de 300 maquetas a escala del patrimonio paisajístico, monumental y arquitectónico italiano. La historia de los parques monográficos de miniaturas arranca de la conexión de los parques de atracciones genéricos con los espectáculos de fenómenos ilusorios capaces de engañar a los sentidos. Los parques de atracciones tradicionales habían surgido a partir de la evolución de las antiguas ferias y carnavales ambulantes que tenían lugar desde la Edad Media como ocasiones de recreo popular, así como a partir de los llamados «jardines recreativos», que aparecieron un poco más tarde. Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando irrumpieron tal y como los conocemos hoy. Contribuyeron varios factores. Por un lado, la revolución industrial, que promovió la mecanización, sobre todo a partir de la transición de las máquinas de vapor a la electricidad —innovación que asimismo normalizó el alumbrado artificial y su cariz festivo—; pero también al posibilitar que trabajadores y clases populares pudieran empezar a permitirse dedicar tiempo y dinero al ocio. Nacía la industria del divertimento para un público masivo. Por otra parte, la consolidación de los parques de atracciones está ligada al fenómeno de las exposiciones o ferias universales, que solían incorporar un apartado destinado a la diversión.

Durante mucho tiempo las recreaciones más verosímilmente precisas de cualquier cosa quedaban confinadas como curiosidades de *Wunderkammer*. Quien dio a la idea un sentido de espectáculo público y rentable fue Daguerre, más reconocido en la historia por su posterior participación en la invención de la fotografía. Louis Daguerre fue pintor y escenógrafo, trabajó en arquitectura y en la construcción

Scanned with CamScanner



Despliegue de materiales documentales de Rocca Imperiale, Cosenza (arriba) y de la zona industrial de Porto Marghera, Venecia (abajo), confeccionados por Ivo Rambaldi, c. 1968-70

Scanned with CamScanner

de decorados teatrales. En 1822 presentó en París su invención del diorama, que consistía en el modelo tridimensional de una escena de la realidad, representando situaciones históricas o paisajes urbanos. Concebido como una experiencia teatral, el público vivía la sensación de inmersión en otro sitio y de revivir sus circunstancias. La ilusión se obtenía mediante una precisa representación hiperrealista simulando un entorno real que envolvía la percepción de los observadores. El montaje solía incluir superposiciones de imágenes en diferente grado de transparencia que conseguían efectos de trampantojo, yuxtaposiciones de objetos reales con otros pintados que generaban efectos de movimiento y daban «vida», y juegos de iluminación que permitían, por ejemplo, simular la transición de la noche al amanecer. Todos estos y otros trucos, propios de los juegos de magia de salón, creaban en conjunto una especie de artificio precursor de la realidad virtual de nuestros días. Durante una década el espectáculo del diorama gozó de un éxito abrumador, pero al final el público se cansó. Además, una epidemia de cólera dejó vacías las salas de espectáculo de París y Daguerre se vio obligado a declararse en bancarrota en 1832. Pero no hay mal que por bien no venga: esto desplazó sus esfuerzos hacia el daguerrotipo, otra invención destinada a hacer revivir de forma artificial el alma de la realidad y que tenía entre sus requisitos la reducción del modelo al tamaño de una pequeña placa de metal.

Aunque el diorama como espectáculo teatral desapareciera, la fórmula perviviría como dispositivo didáctico en museos e instituciones divulgativas. Todos tenemos muy presentes los dioramas de episodios bélicos en los museos de historia o los que incorporan animales disecados en los museos de ciencias naturales. Podemos considerar los parques temáticos en miniatura como el resultado del cruce de los parques de atracciones con la afición a los dioramas. Pero existe un aspecto importante a considerar: la escala de reproducción. Existen reproducciones a escala 1:1, por ejemplo, los decorados para roda-

Scanned with CamScanner

jes cinematográficos o las reconstrucciones de poblados enemigos que los militares utilizan para sus ejercicios de maniobras. Muchas de estas escenografías tramposas se convierten, cuando pierden su funcionalidad, en lugares de interés turístico. Por el contrario, los parques en miniatura están concebidos desde el principio para el entretenimiento. Pueden representar a toda una ciudad, una región o los monumentos más característicos de todo un país, y entroncan con la cultura del modelismo: construcción de maquetas de barcos, aviones, catedrales o lo que sea. Su visita nos lleva a rememorar las aventuras de Gulliver en Liliput.

Italia in Miniatura fue una iniciativa de Ivo Rambaldi (1920-1993), propietario de una empresa de aparatos termosanitarios que hizo fortuna durante el *boom* reconstructor de la posguerra aliñada con el Plan Marshall. Partisano activo contra los nazis durante los compases de la Segunda Guerra Mundial y afiliado después al Partido Comunista Italiano (PCI), Rambaldi fue uno de esos eminentes casos de empresarios comunistas, inquietos y cultos. En 1967 visitó por casualidad Swissminiatur, en Melide, cerca de Lugano, en el cantón suizo de Ticino, y quedó tan entusiasmado que decidió *ipso facto* importar ese concepto a su país costara lo que costara. Vendió su empresa, invirtió todo el patrimonio familiar y se endeudó con las instituciones financieras. Pero después de tres años de trabajo y de haber gastado más de 400 millones de liras, su sueño veía la luz en Rímini, entonces la capital del turismo italiano. Con el diseño y la gestión del parque, Rambaldi pudo consagrarse a lo que más le complacía: leer, estudiar, viajar y descubrir.

Por razones afectivas, Rambaldi decidió que la primera reproducción realizada fuera la basílica de San Apolinar in Classe de Rávena, en homenaje a su ciudad natal. En el momento de la inauguración, el parque solo disponía de 50 maquetas de monumentos, iglesias, palacios y conjuntos urbanos, pero poco a poco vio ampliado su

Scanned with CamScanner

repertorio hasta superar las 300 actuales, complementadas con otros tipos de atracciones. El parque ocupa una superficie de 85.000 m² en total y el área central emula la forma de bota de la península italiana. La zona intersticial entre las maquetas imita un paisaje natural con 5.000 árboles reales en miniatura. En la actualidad el parque atrae a unos 700.000 visitantes al año. Su reclamo publicitario es «*esplorare, conoscere, divertirsi*» (explorar, aprender, disfrutar) y su mascota se llama Emme, que representa la figura de un extraterrestre verde que ha aterrizado en nuestro planeta con la misión de estudiar Italia y divulgar sus maravillas. El 31 de diciembre de 2020 la familia Rambaldi transfirió la titularidad y la administración del parque a la corporación Gruppo Costa Edutainment, que ya es propietaria de otros 12 parques recreativos en Italia.

A finales de la década de 1970, Rambaldi viajó por toda Italia recorriendo un total de más de 30.000 km, para familiarizarse de primera mano con los monumentos y arquitecturas históricas que quería reproducir. Para documentarse reunió más de 1.400 libros de arte, arquitectura e historia que conforman un completo y valioso fondo sobre la riqueza monumental italiana, cuyos hijos han donado a la biblioteca municipal Battarra de Coriano. Pero en la mayoría de los casos, de esas publicaciones no se obtenían las referencias necesarias para construir las maquetas. Si excluimos las postales y las pocas fotografías que podían obtenerse rastreando periódicos y revistas, en una época aún sin la sobreabundancia de imágenes que ofrece internet, para comprobar los detalles de un monumento o de un edificio era necesario inspeccionarlo *in situ*. Acompañado por un agrimensor y algún familiar actuando de asistente, en cada ciudad Rambaldi medía, metro en mano, plazas, edificios, monumentos y estatuas: las miniaturas debían ser reproducciones a escala precisa de los originales, fieles incluso en las grietas y marcas dejadas por el tiempo. Con una encomiable voluntad de rigor, Rambaldi no se permitía pasar por alto

Scanned with CamScanner

ningún detalle. Como es fácil de entender, esto implicó la necesidad de crear una enorme cantidad de documentación sobre cada sitio. Todo este material, organizado posteriormente en un gran archivo formado por miles de sobres ordenados por ubicación, se conserva en los talleres del parque y todavía se utiliza como guía para la eventual restauración de las miniaturas.

La heterogeneidad y riqueza de los documentos que conforman el archivo atestigua la capacidad de Rambaldi para diversificar las fuentes de su investigación material: además de las fotos tomadas *ex profeso* de panorámicas y detalles, hay dibujos, mapas y apuntes efectuados por Rambaldi mismo, pero adicionalmente se recopilaban bocetos, postales, folletos turísticos y recortes de periódicos. En muchos casos también se incorporó documentación oficial, sobre todo planos y fotografías aéreas, recuperados directamente de universidades e instituciones públicas (entre otros, la universidad IUAV de Venecia y el Instituto Geográfico Militar). Aunque, evidentemente, el corpus más valioso del archivo lo constituyen las aproximadamente 6.500 fotografías, obra del propio Rambaldi, que aparecen como instantáneas tomadas con la frescura del aficionado, pero ingeniosamente aplicadas a una función ilustrativa. En algunas de ellas aparece el mismo Rambaldi alzando los brazos o extendiéndolos en cruz, para utilizar su propio cuerpo como referencia de escala y proporción. Vistas en el contexto en el que nos movemos, estas imágenes parecen importar los gestos típicos del *arte povera* o del *land art*: el cuerpo como herramienta para la experiencia del espacio. En una entrevista publicada en la revista *Westuff* en 1986, Rambaldi afirmaba: «... proyectar la sombra del propio cuerpo sobre los simulacros de la historia, esa es la satisfacción del visitante...».

Con la apertura del parque se materializó el empeño de Ivo Rambaldi de «ofrecer una suerte de viaje, con todo incluido, por un país que de otro modo el turista difícilmente podría recorrer en su tota-

Scanned with CamScanner

lidad». En un par de horas se podría culminar el Giro de Italia que a los esforzados ciclistas les lleva dos semanas. Esa paradoja capturó la imaginación de muchos fotógrafos que se apresuraron a explorarlo. Entre ellos destacó Luigi Ghirri, a quien Italia in Miniatura servía en bandeja una serie de valores conceptuales y estéticos que le atraían particularmente: la ilusión y el trampantojo, la distancia entre la realidad y su representación, la apariencia de una naturaleza artificial, el consumo de la realidad turistizada, la mirada del espectador y su voracidad escópica y, sobre todo, las paradojas de la escala. Tanto la fotografía como los modelos en miniatura comparten la consideración al tamaño y a la escala: las cosas, cuando se reducen, resultan más manejables y comprensibles. Ghirri dejó escrito: «Es precisamente en este espacio de ficción total donde quizás se esconda la verdad»[44] .

Este fue el marco teórico que propuse trabajar colectivamente cuando el profesor de la escuela de fotografía y diseño ISIA de Urbino, Matteo Guido, me invitó a impartir un taller a un reducido grupo de estudiantes a punto de graduarse[45]. Con parecido vínculo que el mapa mantiene con el territorio representado, el archivo Rambaldi incumbe a la realidad del parque, la duplica con otros parámetros. Esto permitía especular con cuestiones de representación visual, regímenes de verdad y de ficción, la idea de simulacro, etc. Lo singular en este caso era que el parque a su vez era la réplica de otra realidad. Nos encontrábamos así con la réplica de la réplica, una réplica al cuadrado, una singular figura semiótica propiciada o que nacía justamente por la existencia del archivo.

Esa condición de origen me impulsó a trasladar la mirada donde toda la historia se gestó y, sin embargo, queda ausente en el archivo,

---

[44] Luigi Ghirri, «In scala», 1977-1978, en *Niente di antico sotto il sole*, Turín: SEI, 1997.

[45] El proyecto fue llevado a término por Simone Allevi, Joan Fontcuberta, Mattia Gabellini, Matteo Guidi, Filippo Marani, Camilla Marrese, Giacomo Ponasso, Ginevra Scipioni, Tommaso Veridis, Fernanda Villari y Gabriele Zagaglia.

Scanned with CamScanner

lo que representaría un *anarchivo*, un no-archivo, según neologismo acuñado por Pedro G. Romero. Si Italia in Miniatura existe es porque Ivo Rambaldi visitó Swissminiatur en 1968. Quedó tan deslumbrado que quiso adaptar inmediatamente la fórmula en su propio país. Swissminiatur fue fundada en 1959 y cuenta con 130 maquetas en miniatura a una escala 1:25 con los más famosos edificios, monumentos y medios de transporte suizos. Morfológicamente hay una diferencia acusada: Italia in Miniatura está instalada en una zona llana alejada de centros urbanos; Swissminiatur, en cambio, está en el centro de la localidad, situada a su vez en un valle. Esto produce en uno y otro lugar efectos muy distintos con relación al horizonte. En Swissminiatur cualquier perspectiva incrusta las maquetas en miniatura contra el telón de fondo que forman los edificios de Melide o las montañas circundantes, generando un eficaz trampantojo entre la naturaleza artificial y el paisaje real. Tomar fotografías en Swissminiatur, como me propuse en tanto que acción simbólica para remediar el vacío del archivo Rambaldi, implicaba acceder de lleno a la tierra de nadie del *vrai/faux* (verdadero/falso) y poner en relieve ese «mercado negro» semiótico al que todo parque de miniaturas nos aboca: signos estratificados, signos que representan otros signos. Que se trate de hechos o representaciones, de realidades o ficciones, no es más que un efecto de contexto o de perspectiva. Y es oportuno recordar aquí, ya para zanjar el tema, que en base a la relación de similitud entre realidad y representación, Platón establecía tres categorías diferenciadas: el *eidolon*, como la copia más parecida posible a la forma; el *eikon*, la copia de la copia pero que mantiene una relación de proporcionalidad, y la *phantasmata*, una copia de la copia de la copia que no tiene ni respeta las mismas proporciones. Cuando fotografiamos las maquetas, lo que hacemos es añadir un nivel suplementario de representación, es decir, de suplantación, sobre todo cuando interviene la cualidad de imitación y de verosimilitud. Es evidente que mucha

Scanned with CamScanner

de la experiencia del aprendizaje a todos los niveles se basa en la imitación (de palabras, de imágenes, de modelos, de conductas, etc.). Entonces se podría convenir que un parque de miniaturas, más allá de un espacio de entretenimiento, funciona como taller epistemológico en la medida en que disecciona justamente la noción de pacto mimético en que se basan tantos lenguajes.

Veamos ahora el segundo caso de estudio anunciado que tiene que ver con la aplicación de herramientas digitales.

PROSOPAGNOSIA

La prosopagnosia es un trastorno de la memoria que afecta a entre el 1 y el 2 % de la población humana y se caracteriza por la dificultad en reconocer rostros: nos sucede a menudo que, al encontrarnos con alguien, su apariencia nos resulta familiar y tenemos la certeza de que nos conocemos, pero somos incapaces de recordar su nombre y de determinar los detalles de nuestra relación, lo cual suele producir una situación incómoda. Del mismo modo, al visionar una película, nos cuesta reconocer a los personajes, no guardamos una memoria facial de los actores y solo llegamos a identificarlos por otras vías contextuales, como la voz, el vestuario o la lógica del propio relato fílmico. Esa anomalía para reconocer caras o «ceguera facial» fue ya documentada en el siglo XIX a partir de los casos estudiados por el británico John Hughlings Jackson y el francés Jean-Martin Charcot, pero la designación de prosopagnosia no fue acuñada hasta 1947, cuando el neurólogo alemán Joachim Bodamer reunió dos términos del griego clásico: *prósōpon,* «cara» y *agnōsia,* «desconocimiento». En la actualidad la prosopagnosia ha empezado a salir del ostracismo, aunque siguen persistiendo dudas respecto a qué partes dañadas del cerebro están implicadas, como también sigue sin existir una terapia que la remedie. Un episodio severo de prosopagnosia fue descrito por Oliver Sacks en su popular libro de 1985

Scanned with CamScanner

The Man Who Mistook his Wife for a Hat [*El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*], que refiere el caso de una mujer que debía llevar siempre un llamativo sombrero en la cabeza para que su marido pudiera reconocerla. Y cuando buscamos en Google imágenes que ilustren la prosopagnosia aparecen retratos de Brad Pitt por ser una *celebrity* sin reparos a admitir públicamente haber recibido tal diagnóstico.

En el reconocimiento facial, el cerebro debe emprender dos tareas: cómo asignar a una determinada configuración morfológica la categoría de «cara» y cómo asociar las particularidades de esta cara a unos datos de identidad ya preservados en nuestra memoria. La disfunción para la primera tarea se denomina prosopagnosia aperceptiva; la segunda, es decir, la capacidad de ver rostros, pero no de memorizarlos e identificarlos, es mucho más común y se conoce como prosopagnosia asociativa o prosopamnesia. El estudio de ambas modalidades ha sido crucial en el desarrollo de teorías sobre la percepción facial y su subsiguiente aplicación en el diseño de algoritmos para dispositivos de reconocimiento facial, desgraciadamente tan comunes con la actual paranoia de vigilancia y control.

Si sobrepasamos el ámbito de lo individual para recalar en el ámbito de lo comunitario, nos damos cuenta de que los archivos no son sino una invención de las sociedades avanzadas para prevenir el riesgo de una prosopagnosia colectiva. El empeño de la eugenesia en el siglo XIX, por ejemplo, al amasar cantidades incontables de retratos de individuos de toda clase y condición, perseguía poder extraer a partir de la catalogación y clasificación unas leyes estadísticas que estableciesen prototipos étnicos o sociales. Pero para ello se requerían herramientas de análisis de la estructura facial. Así, con sus atlas fisionómicos, Alphonse Bertillon fragmentaba el rostro en sus piezas primordiales (ojos, cejas, nariz, boca, orejas, cabello, etc.) y confeccionaba nutridos repertorios que permitían combinatorias casi infinitas de aquellos elementos, aspirando a poder bosquejar cual-

Scanned with CamScanner

acervo solo figuraba un retrato de Hitler, tanto si el Führer asistía a una ópera de Wagner como si invadía Polonia, los lectores del diario encontrarían la noticia siempre acompañada de la misma ilustración porque era el único retrato disponible.

Como situación de partida para el proyecto *Prosopagnosia*, realizado en coautoría con Pilar Rosado, tomamos el archivo del periódico español *La Prensa,* publicado en Gijón entre 1922 y 1936. Su contenido fue recopilado por el director de la publicación, el periodista Joaquín Alonso Bonet (1889-1975) y hoy pertenece a la colección del Museo del Pueblo de Asturias en Gijón. Consta de 853 retratos que conforman un variado elenco de políticos, escritores, artistas, deportistas y, en fin, todo tipo de personajes notorios tanto a nivel local como internacional, que, como conjunto genérico y representativo, proporcionan una radiografía del fenómeno sociológico de la popularidad en ese momento de la historia y desde esa particular perspectiva geográfica. Para los forjadores de la opinión pública, esos eran los rostros que los ciudadanos no debían olvidar. Todas las imágenes aparecen pegadas sobre una desvencijada cartulina de soporte, con una sorprendente disparidad de tamaños, tonalidades y texturas, y, siguiendo una secuencia-*collage* tan arbitraria que hace del friso resultante una cautivadora modalidad de *cadavre exquis*. Ese archivo habría de funcionar para nosotros como el *dataset* para una operación de filtraje algorítmico.

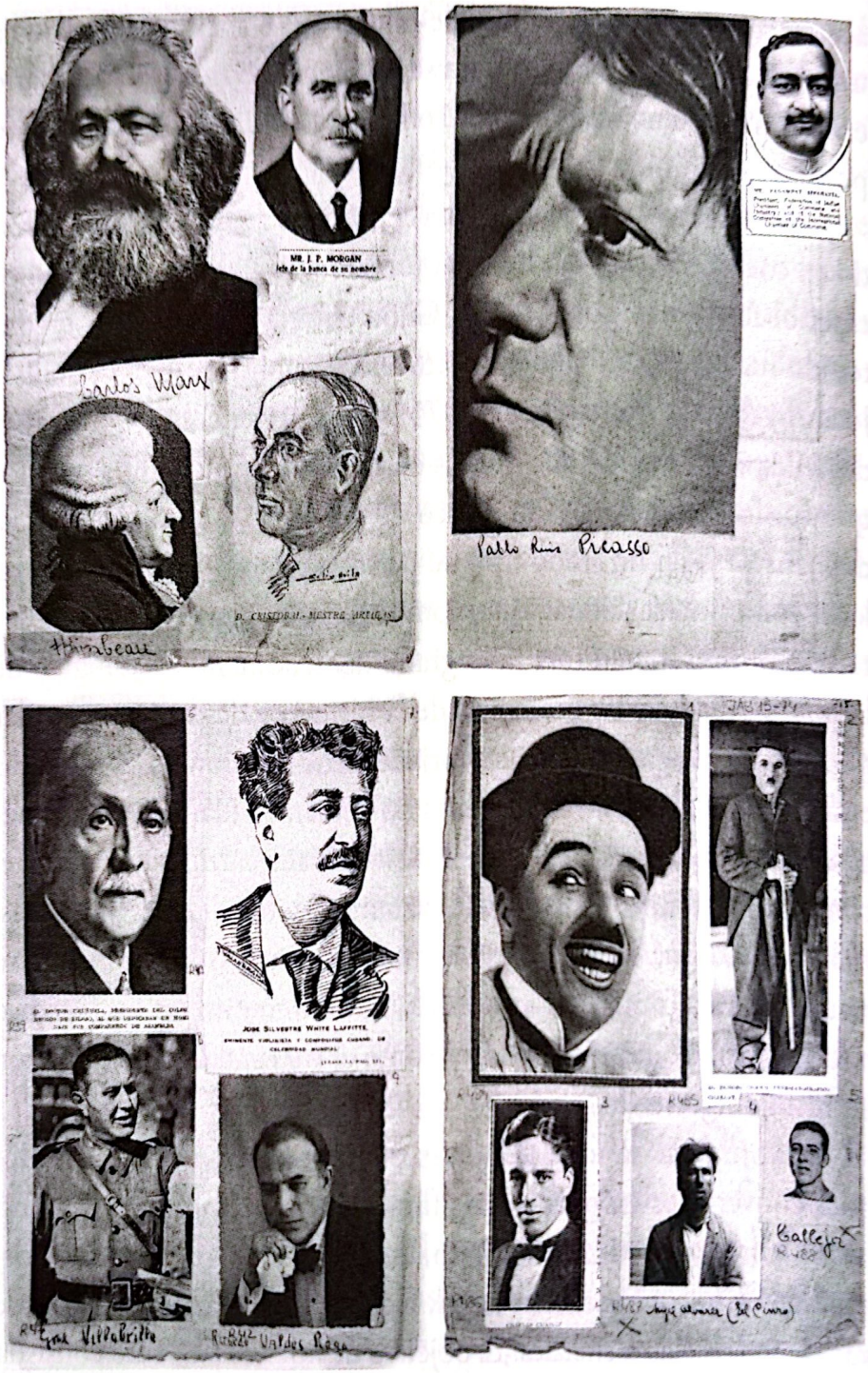
Para empezar, la totalidad de esos retratos fueron reencuadrados para convertirlos en puras fichas fisionómicas: desprovistas de sombrero, corbata, vestimenta, fondo, etc. Solo queda la escueta información de la configuración facial, facilitando con ello el análisis de sus características esenciales. El objetivo de nuestro proyecto consistía precisamente en basarnos en ese magma de datos faciales y acometer con ellos una arqueología del rostro para proporcionar pautas que generasen de forma autónoma nuevos rostros. Hasta hace poco para

Scanned with CamScanner

quier facción humana. Este método, implementado en la actualidad por la tecnología digital, sigue siendo de ayuda en la confección de *identikits*, *spoken portraits* o retratos-robot, pero considerar el rostro como un simple rompecabezas del que hay que encontrar las piezas a encajar parece rudimentario a la luz de teorías más recientes que sostienen que el proceso de percepción facial es más holístico que basado en rasgos por separado. La percepción holística considera la cara como una unidad compleja y no como la simple suma de unas partes. Existe un arquetipo de cara, determinado por una geometría y una distribución ordenada de rasgos, en el cual hay un lugar específico para emplazar cada elemento: los ojos siempre están situados encima de la nariz, y la nariz encima de la boca, etc. Por tanto, aplicamos una aproximación holística para reconocer caras concretas a partir del patrón que corresponde a un grupo de personas con rasgos faciales similares.

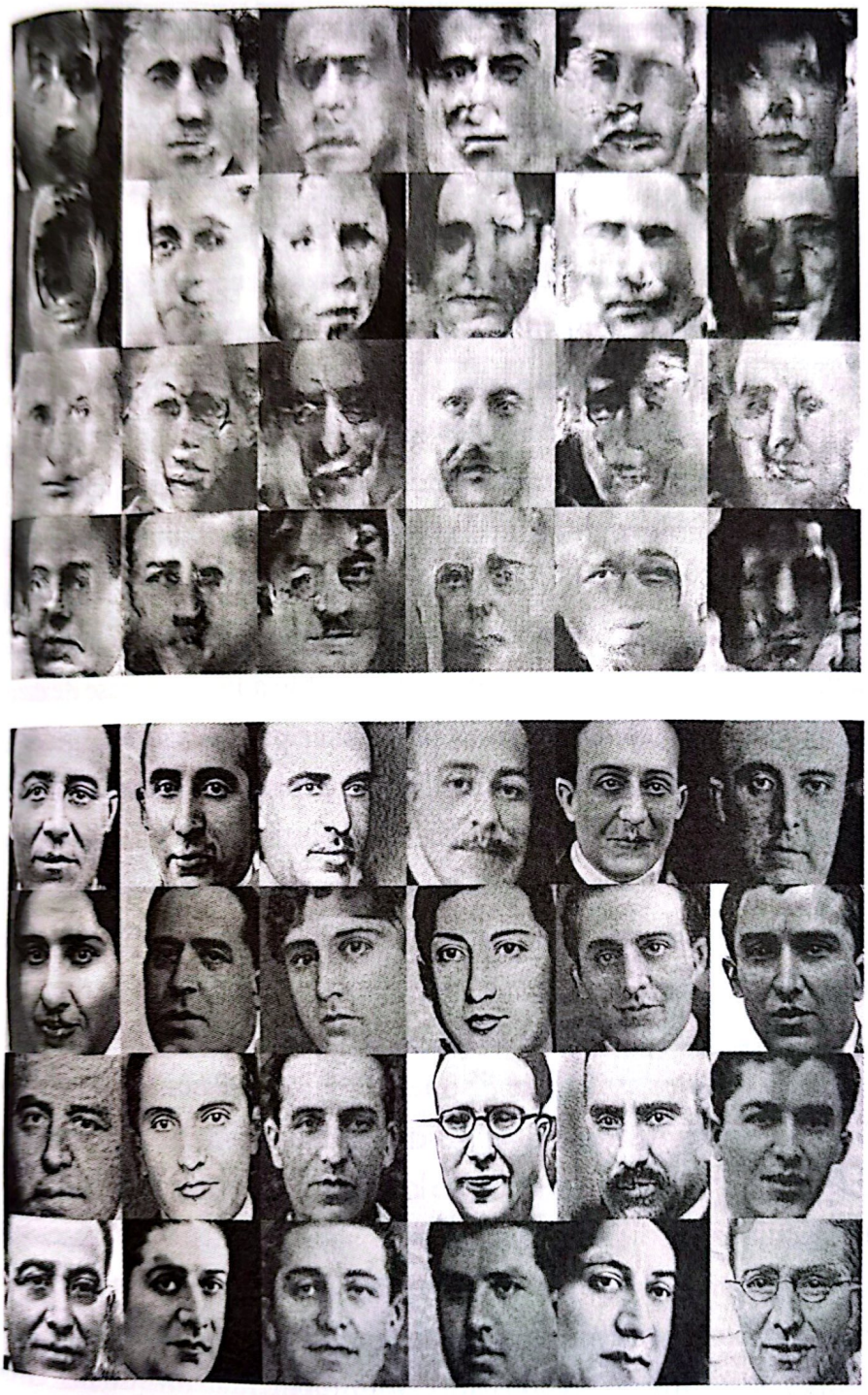
Por su parte, la prosopamnesia colectiva ha intentado ser paliada con las antiguas galerías de retratos y luego con los archivos de personalidades. Los primeros eran habitualmente custodiados en castillos y palacios; los segundos lo son por instituciones académicas o por medios de comunicación. Estos últimos lo hacen por una clara razón utilitaria: deben disponer de referencias gráficas de personalidades públicas en caso de que, por alguna razón, se convirtieran en noticiables y el diario requiera con urgencia una ilustración. En la época predigital, sin internet ni bancos de imágenes *online* ni sistemas de teletransmisión visual, esos archivos consistían en simples fichas con los retratos impresos sobre papel y ordenados por algún criterio, onomástico u otro, que facilitase su localización. De estos archivos dependía la proyección pública de cada personaje. Así como hoy las redes sociales permiten una extraordinaria flexibilidad y una rápida actualización de la apariencia, en los archivos analógicos la imagen personal estaba sometida a una férrea rigidez: por ejemplo, si en el

Scanned with CamScanner



Muestras de páginas originales de los álbumes del archivo Bonet utilizadas para el aprendizaje en la confección de rostros en *Prosopagnosia*, 2019

Scanned with CamScanner



J. F. y Pilar Rosado, corte intermedio (arriba) y fase final (abajo)
de la secuencia generativa de *Prosopagnosia*, 2019

Scanned with CamScanner

obtener imágenes de síntesis fotorrealistas se utilizaban programas de modelado 3D, que en el fondo seguían basándose en principios bertillonianos, pero con resultados no suficientemente satisfactorios. Para superar los límites precedentes en cuanto a versatilidad y calidad, la alternativa más plausible era aplicar tecnología de inteligencia artificial. Por ejemplo, usando redes neuronales generativas y concretamente sistemas algorítmicos GAN (redes generativas antagónicas), a las que me referí de pasada al tratar el estatuto de «cuasi-fotografía» en el capítulo dedicado a las imágenes del espacio (ver págs. 97-113). Recupero la breve explicación anterior para desarrollarla aquí con más detalle. El sistema enfrenta dos redes neuronales, que procesan los retratos del archivo de *La Prensa*. La red generativa tiene la misión de ir probando combinaciones de elementos para producir configuraciones de rostros lo más parecidos posible a los de la base de datos de entrenamiento, intentando identificar patrones o regularidades. La otra red, llamada discriminadora, compara los resultados creados aleatoriamente por la red generativa con los retratos originales, a fin de decidir entre todos los resultados cuáles se acercan más a los reales. A partir del cotejo de aciertos y errores, la GAN (generador más discriminador) reajusta los parámetros del generador para crear otras imágenes que vayan siendo cada vez más similares a los modelos originales. Entonces, a base de prueba y error, este proceso de *machine learning* prosigue hasta que la red discriminadora ya no es capaz de diferenciar las imágenes reales de las inventadas por la red generadora. Es decir, hasta que el algoritmo ha aprendido a generar retratos *cuasifotográficos*. Esta operación requiere la conexión a superordenadores durante un larguísimo período de computación.

Nuestro propósito consistió en implementar un sistema GAN convolucional que aprendiese a generar retratos con las cualidades visuales de la colección de Alonso Bonet. Esto significa que el entrenamiento de la GAN se realiza en dos ciclos sucesivos. En el primer

Scanned with CamScanner

ciclo, las imágenes candidatas que produce el generador parecen ruido aleatorio. En este momento la tarea del discriminador es fácil porque las imágenes reales están etiquetadas como «reales» y las imágenes generadas, como «falsas», y, como decimos, son ruido aleatorio. En el mismo ciclo, el sistema GAN (con los parámetros del discriminador aprendidos y fijados) hace que el generador produzca de nuevo imágenes, pero las etiqueta como «reales» siendo falsas y de momento no se parecen en nada a las reales. El discriminador empieza a fallar porque él se da cuenta de que son «falsas», pero el generador le engaña y las ha etiquetado como «reales». Para superar este error, la GAN en este momento del ciclo lo único que puede hacer es reajustar los parámetros del generador (porque los del discriminador, como hemos dicho, están fijados) para que produzca imágenes lo más parecidas a las reales. De este modo, en este ciclo el generador ya ha aprendido un poco respecto a generar imágenes reales.

En el segundo ciclo, el discriminador recibe información correcta; imágenes generadas etiquetadas como «falsas» e imágenes reales de la base de datos etiquetadas como «reales», de este modo el discriminador también puede aprender y reajustar sus parámetros. En este momento para el discriminador es algo más difícil la distinción que en el primer ciclo porque las imágenes «falsas» han mejorado un poco. A continuación, la GAN entra de nuevo en acción e intenta engañar al discriminador etiquetando imágenes «falsas» como verdaderas como hemos explicado en el párrafo anterior. Estos ciclos se van repitiendo hasta que las imágenes generadas («falsas») sean indistinguibles de las reales.

La aplicación del algoritmo StyleGAN sobre las imágenes del archivo Alonso Bonet produce una cantidad incontable de imágenes intermedias, desechadas, que trazan la complejidad del proceso de entrenamiento y aprendizaje hasta culminar en imágenes plausibles. Ese aprendizaje supone una secuencia o recorrido gráfico que va

Scanned with CamScanner

adquiriendo en cada paso mayores dosis de realismo, es decir, de similitud con los originales, pero no solo en la consecución de falsas fotografías que presentan convincentes retratos de personas que no existen, sino como falsas reproducciones, ya que también hacen respetar las texturas, las eventuales tramas fotomecánicas, la pátina y el semblante «aurático» de los originales. En definitiva, los resultados también parecen haber sido extraídos de viejos periódicos y estampas diversas. La transición de cada tentativa a la siguiente muestra la progresión de la abstracción al realismo, con las necesarias dosis de «anaplastología». A medida que el ordenador va aprendiendo a producir caras, primero meros colores, luego manchas y texturas, hasta que van emergiendo las formas y, a continuación, el detalle, la secuencia evoca la evolución de la propia historia del arte, de las imágenes rupestres a los pantocrátor románicos, del minimalismo esquemático al expresionismo, del surrealismo a Francis Bacon. Tres mil años de historia de la representación pictórica son sintetizados aquí en unas pocas semanas de intensa computación. Pero más que a la historia del arte, este proyecto interpela a la vez una ontología de la imagen y una «psiquiatría digital». Asistimos a la revelación de un inconsciente algorítmico en el proceso de consecución de las imágenes de cuño algorítmico, que se superpone a la consolidación de la alucinación fotográfica, es decir de una *fotografía* carente de referente.

Para la tradición archivística, la inteligencia artificial no hará sino multiplicar los archivos, como da fe nuestro ejemplo, traspasándolos a un estadio de minería de datos en el que serán cruciales los sistemas de indexación y los motores de búsqueda. Para la tradición fotográfica la inteligencia artificial supone el tiro de gracia a las creencias que asignan a la fotografía funciones de verdad y memoria. Mientras sigamos percibiendo los resultados de las GAN como imágenes fotográficas, seguiremos automáticamente atribuyéndoles un valor de fidelidad a la naturaleza y de encapsulamiento del tiempo. Las GAN,

Scanned with CamScanner

por tanto, contribuyen a forjar un recuerdo especulativo, en cierto modo, la memoria de un futuro posible. En *El informe de Brodie* (1970), Jorge Luis Borges ponía en boca de un misionero escocés que visitaba la tierra de los yahoos:

> Sabemos que el pasado, el presente y el porvenir ya están, minucia por minucia, en la profética memoria de Dios, en Su eternidad; lo extraño es que los hombres puedan mirar, indefinidamente, hacia atrás pero no hacia delante... Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro.

Si la imagen es el territorio que simbólicamente refleja lo que queremos que ocurra en la realidad, el destino de las imágenes marca nuestro propio destino. Un destino en el que habremos de acatar el papel demiúrgico de la tecnología, cuya puesta en escena impone su propio *deus ex machina*. Podemos preguntarnos si estos nuevos dioses serán inmunes a la prosopagnosia, pero sobre todo habremos de dilucidar si el horizonte que se avecina nos sitúa en un provechoso bazar digital, o si tras aquella plácida Arcadia analógica se cierne sobre nuestro futuro una pesadilla de ciencia ficción.

Scanned with CamScanner



J. F. y Pilar Rosado, *Prosopagnosia* (Bertillon), 2020

Scanned with CamScanner

EMPANTANADOS EN LA CULTURA DE LA PREDICCIÓN

Estoy en Barcelona en el cruce de la avenida Diagonal con la calle Tuset. Me para un chaval, diría que magrebí, y me pregunta por una dirección. Le doy todo tipo de explicaciones. Cuando me dispongo a continuar caminando, me pregunta si soy de aquí y qué hago. Le respondo que tengo prisa. Dice que me puede acompañar y seguir charlando. No hace falta, gracias. Entonces llega la pregunta clave: ¿tienes algún problema en hablar con gente *de fuera*? Me pilla desprevenido. Intento justificarme, con torpeza. El diálogo se alarga un poco más y al final me ofrece absolverme de mi sentimiento de culpa desprendiéndome de unas monedas a modo de penitencia. La argucia se me queda muy grabada. Al cabo de dos o tres semanas vuelvo a estar en Barcelona, esta vez en la plaza de Cataluña. Delante del bar Zúrich, donde acostumbran a abordarte para que firmes alguna petición o te hagas socio de alguna ONG, me vuelve a interpelar el mismo chaval. Pienso: «¡no puede ser!». Pero esta vez lo veo venir y le sigo la corriente. Le pregunto si realmente quiere saber dónde está la plaza Sant Jaume (su destino en esta ocasión) o si lo que pretende es pedirme dinero. Ahora es él el sorprendido y salva la cara cambiando de actitud: esgrimiendo su desventura e invocando mi compasión. «Demasiado teatral», pienso. Un mes después me lo vuelvo a tropezar, esta vez en la Ronda Universidad. No me identifica y está a punto de dirigirme la palabra. Pero me avanzo: ¿de verdad no me reconoces? Zas. Se queda pálido y se va pitando. No lo he vuelto a ver. De momento.

Scanned with CamScanner

Esta vivencia me hace pensar en la suerte. Especialmente en el caso de un oficial británico llamado Walter Summerford. Al mayor Summerford lo alcanzó un rayo en tres ocasiones y, por si eso fuera poco, cuatro años después de su muerte cayó otro rayo sobre su tumba y destrozó la lápida. Ser casi víctima del mismo granuja tres veces seguidas es una anécdota de pacotilla si la comparamos con la de personas que sobreviven a la acción mortífera de los relámpagos, pero es la historia que me ha tocado vivir hace poco en primera persona y la que puedo acreditar. El caso de Summerford se cita en un artículo firmado por Steve Mirsky en *Scientific American*[46], en el cual se debate la naturaleza del azar a propósito del libro del matemático y estadístico David J. Hand, que ya luce en la portada un título elocuente: *The Improbability Principle: Why Coincidences, Miracles, and Rare Events Happen Every Day* [El principio de improbabilidad: por qué pasan cada día coincidencias, milagros y acontecimientos extraños]. Para empezar, sorprende que Mirsky se entretenga con el ejemplo de Summerford, a quien solo le cayeron tres rayos encima, y olvide el libro Guinness de los récords para registrar al *top of the tops*, el campeón en recibir descargas eléctricas: Roy Cleveland Sullivan, «el Pararrayos humano», un guarda forestal del Parque Nacional de Shenandoah, en Virginia, Estados Unidos, que podía alardear de haber recibido siete impactos de rayo a lo largo de su vida. Una vida que la furia de la naturaleza no consiguió apagar y, en cambio, sí lo hizo un desengaño amoroso: en septiembre de 1983, Sullivan se descerrajó un tiro cuando su enamorada le rompió el corazón.

Según un estudio del Servicio Meteorológico de Estados Unidos,

---

[46] Steve Mirsky, «Statician David J. Hand Shows How the Seemingly Improbable Becomes a Sure Thing». *Scientific American*, nº 310, 1 de mayo de 2014. Disponible en: https://www.scientificamerican.com/article/statistician-david-j-hand-shows-how-the-seemingly-improbable-becomes-a-sure-thing/

Scanned with CamScanner

se calcula que la probabilidad de ser fulminado por un rayo de una persona con una esperanza de vida de ochenta años se sitúa en una entre diez mil (1:10.000)[47]. Si los impactos de rayo fueran hechos independientes, la probabilidad de que te tocaran siete veces sería de $(1:10.000)^7 = 1:10^{28}$. No obstante, estos cálculos no se ajustan con exactitud al caso de Sullivan, ya que las características de su actividad lo exponían en un grado superior a las tormentas eléctricas, que en el estado de Virginia y durante el período de 1959 a 2000 mataron a 58 personas e hirieron a otras 238 (en todo el país, en el mismo lapso fueron 3.239 los muertos y 13.057 los heridos). Este enfoque nos permite concluir que, dada una enorme cantidad de oportunidades, lo que parece improbable acaba convirtiéndose en una fatalidad inevitable. Es tanto como decir, recurriendo a la conocida aporía estadística del mono infinito formulada inicialmente por el matemático francés Émile Borel en 1913, que si un número infinito de monos aporrea durante un tiempo infinito las teclas de una máquina de escribir, uno terminará escribiendo El Quijote[48].

La suerte, la casualidad, las coincidencias, la aleatoriedad, el azar... o la serendipia, que sería el resultado de una probabilidad remotísima, son nuestros compañeros de viaje. Cada uno de nosotros ha sido engendrado por un golpe de azar que ha guiado a un espermatozoide en concreto, y no a otro, hasta el óvulo de nuestra

---

[47] Disponible en: https://www.weather.gov/safety/lightning.

[48] Un nuevo estudio del matemático Stephen Woodcock concluye que, en términos prácticos, incluso con recursos colosales, sería imposible que los monos lograran tal hazaña antes de que el universo llegara a su fin. Esto se debe a las ínfimas probabilidades asociadas a reproducir texto complejo como *El Quijote*, dada la cantidad de letras y las combinaciones posibles. Woodcock resalta que la idea de infinito en el teorema ignora las limitaciones de tiempo y recursos reales, lo que lo hace irrealizable. En Josie Norton, «Could Monkeys Really Type All of Shakespeare?», *The New York Times*, 3 de enero de 2025.

Scanned with CamScanner

madre, del mismo modo que nuestros padres estaban predestinados a encontrarse por un cúmulo de circunstancias imprevisibles. ¿Podemos reducir, por consiguiente, el azar a una cuestión de ignorancia? Es decir, ¿a la imposibilidad de controlar absolutamente todos los factores que intervienen para que se produzca un fenómeno? Y si es así, ¿estamos condenados a ser títeres en manos del destino? Puesto que la supervivencia depende de prever qué puede pasar, el progreso humano ha de estar ligado a las técnicas de anticipación. En la antigüedad, la incertidumbre con respecto al futuro se resolvía con oráculos y profecías. En la edad moderna, la ciencia tomó el relevo: a partir de Newton, los científicos estaban convencidos de que, pese a no disponer de capacidad para anticiparlos, todos los hechos futuros estaban predeterminados y destinados a suceder. Todas y cada una de las partículas del universo debían obedecer a las mismas leyes de la naturaleza, sometidas a fuerzas bien definidas.

De acuerdo con esta concepción mecanicista, el grado de complejidad de los sistemas podía desestimarse porque, en última instancia, todo tenía que poder reducirse a interacciones entre los elementos esenciales que componen la materia. El universo se equiparaba con un «mecanismo de relojería» que no podía ocultar ninguna sorpresa porque todo lo que puede suceder no es más que el resultado de interacciones entre las partes. En eso consiste precisamente el determinismo: el futuro se puede determinar si se tiene un amplio conocimiento del presente. Pero en la práctica, con la salvedad de sistemas sencillos y reducidos, la determinación resulta imposible, porque no podemos saber en ningún caso las condiciones iniciales de un sistema con una precisión absoluta. Por otra parte, el advenimiento de la revolución cuántica ha puesto sobre la mesa el principio antagónico, el indeterminismo, que desafía el viejo sentido común newtoniano: en el mundo cuántico, situaciones de partida idénticas conducen, paradójicamente, a resultados diferentes. Ambas razones

Scanned with CamScanner

hacen que, en la actualidad, la cultura de la predicción haya pasado a basarse en la estadística y los algoritmos.

Lo curioso es cómo azar y predicción aparecen ligados en el lenguaje popular y en las tradiciones. Un ejemplo de ello sería la castiza expresión «tener potra», que en castellano se utiliza para indicar que alguien tiene buena suerte o que le ocurren cosas positivas gracias la casualidad. Curiosamente, en su origen la potra no tenía nada que ver con la buena fortuna, ya que este vocablo designaba una dolencia médica, consistente en una hernia que aparecía en una víscera o en el escroto. Con el tiempo se descubrió que las personas afectadas por estas hernias sentían molestias cuando el tiempo iba a cambiar o se acercaba alguna tormenta. A pesar de las inconveniencias, muchos vieron en el hecho de estar herniado una ventaja: dotaba la facultad de detectar antes que los demás un cambio meteorológico imprevisto y, así, poder poner a salvo la cosecha, por lo que ese casual sexto sentido les proporcionaba una buena ventura; de ahí que la palabra potra acabase como sinónimo de suerte que surge por casualidad. Quienes padecían la potra, que confirmaba el refrán de que «no hay mal que por bien no venga», eran afortunados con un sexto sentido que les caía por azar, proporcionando dones predictivos.

En el siglo XIX, en el ámbito de las ciencias sociales, surgió la eugenesia, una disciplina que hoy, como sucedáneo de un cierto darwinismo social, consideramos científicamente dudosa e ideológicamente reprobable, pero que impulsó avances valiosos en las técnicas de predicción. Sus inductores ideológicos fueron pensadores como el sociólogo y naturalista Herbert Spencer, el estadístico Karl Pearson, los biólogos Ernst Haeckel y August Weismann, entre otros. El método que proponían consistía, básicamente, en recopilar grandes cantidades de datos (lo que hoy llamaríamos *datasets*), de los cuales se extraían regularidades. La regularidad definía lo «normal», lo que se consideraba bueno y correcto, frente a las excepciones, que correspon-

Scanned with CamScanner

derían a las desviaciones y a las «monstruosidades». Era la época de los archivos, las taxonomías y las clasificaciones. Si el antiguo gabinete de curiosidades o *Wunderkammer* privilegiaba la sorpresa de la singularidad, las colecciones científicas desde la Ilustración se regirían por la previsión del orden, la sistematización y las categorías. El material de trabajo de la eugenesia eran las fichas y la fotografía. Francis Galton, primo de Darwin, fue quien acuñó la palabra *eugenesia*. Tras obtener del Home Office, el Ministerio del Interior británico, un extensísimo repertorio de retratos de identidad hechos a los detenidos en las comisarías, Galton descubrió similitudes fisonómicas y dedujo que no podían ser cosa del azar, sino la evidencia de un patrón determinado. De ello infirió que a todos los delincuentes los delatan elementos de su aspecto que pueden aislarse y reconocerse. A la tipificación de un delito (robo, homicidio, violación, pederastia, estafa, etc.), le correspondería un tipo característico de fisonomía y, en caso de verificarse esta teoría, se podría reducir la propensión al crimen deteniendo de manera preventiva a los ciudadanos que respondieran a los estereotipos establecidos por Galton. Hoy tal pretensión puede resultar irrisoria, pero expresa de manera bastante precisa el talante clasista, racista y xenófobo de la Inglaterra victoriana. La obsesión compulsiva por recopilar datos de distintos grupos sociales (estudios antropométricos, fisiognómicos, genéticos, etc.) y cruzar las interpretaciones constituye el precedente del actual *big data*.

Cesare Lombroso en Italia y Alphonse Bertillon en Francia proseguirían la senda alumbrada por Galton. El «bertillonismo» se implantó en los cuerpos de policía de muchos países como procedimiento forense de documentación y prospección; consistía en fragmentar los rostros en sus componentes esenciales (frente, cejas, ojos, nariz, labios, orejas, pómulos) para confeccionar los denominados «atlas fisiognómicos». Combinando piezas de cada categoría y aplicando una sencilla regla de juego (respetar la disposición de la estructura facial), los resultados

Scanned with CamScanner

nos acercarían al infinito de caras posibles. Dicho con otras palabras: este procedimiento garantizaba la posibilidad de consignar la identidad gráfica de todos los seres humanos, los presentes, los pasados y, lo más interesante, también los futuros.

Si la singularidad, por ejemplo, un rostro concreto, es aleatoria, la suma de todas las singularidades abarcables debería evidenciar la aparición de regularidades y, en consecuencia, la anticipación de todo rostro que pueda existir. Ello se traduce en un control del azar. Un control aplicado, en este caso, al ámbito de las configuraciones faciales, pero al cual, por extrapolación, podríamos otorgar simbólicamente una validez genérica. Como parodia crítica de esta soberbia, a saber, la de pretender domesticar el azar, con Pilar Rosado realizamos una derivación del proyecto *Prosopagnosia*, en el que remplazábamos como *dataset* de partida el archivo Alonso Bonet del periódico *La Prensa* por el repositorio de retratos acumulado por Bertillon. Nuestra idea era especular sobre cómo habría proseguido Bertillon sus tipologías de rostros criminales si hubiera vivido en la actualidad y hubiese tenido acceso a las nuevas herramientas, no ya a programas de tratamiento de imagen como Photoshop, que le habrían permitido automatizar su acción rudimentaria de *collage* (cortar y pegar), sino también a tecnología de inteligencia artificial y redes neuronales. A partir de los retratos contenidos en los álbumes recopilados por Bertillon forzamos a la GAN a inventar infinidad de rostros fotorrealistas que resultan indiscernibles de los originales. Rostros que podrían corresponder a los delincuentes del futuro cuya propensión al crimen vendría delatada por la supuesta fiabilidad anticipatoria de la IA. Produce miedo pensar que este aberrante argumento se aplica en la vida real para, por ejemplo, conceder o no créditos bancarios o para ofrecer o no seguros médicos. Muchas decisiones de empresas y administraciones se toman hoy en base a criterios fundamentados en la aplicación de la IA, lo que conlleva una obvia dosis de arbitra-

Scanned with CamScanner

riedad e injusticia. De hecho, este es uno de los escollos éticos de la IA más alarmantes para la opinión pública, que reclama su urgente regulación.

Podríamos también especular con el alcance de la eugenesia si sus acólitos hubiesen tenido en sus manos herramientas de IA. Se hubiese automatizado y mejorado la antropometría. Bertillon podría haber usado herramientas de IA para realizar mediciones corporales precisas mediante escaneos 3D y análisis de imágenes, eliminando errores humanos. Habría adoptado algoritmos de visión por computadora para crear un sistema de reconocimiento facial mucho más eficiente y rápido que el manual. Se podría haber creado una base de datos global de características biométricas para identificar criminales en cualquier lugar del mundo. También el análisis predictivo del comportamiento hubiese avanzado, implementando modelos de riesgo. Por ejemplo, Bertillon podría haber desarrollado modelos para identificar patrones de comportamiento asociados con actividades delictivas, así como habría refinado los perfiles criminales basados en datos históricos, combinando características físicas con patrones conductuales. Una gran minería de datos (registros biométricos, huellas dactilares y de reconocimiento facial, etc.) permitiría crear sistemas de identificación multimodal y análisis cruzado. Todo ello habría contribuido al diseño de políticas de seguridad pública basadas en estadísticas y predicciones algorítmicas. En fin, no sé si resulta tranquilizador o más bien distópico pero todo esto es lo que ya están haciendo las agencias policiales y los organismos de seguridad.

Una vez colmadas las ansias de poner a prueba la eugenesia social bajo el cedazo de la IA, el siguiente paso debía ser la repetición del mismo *modus operandi* sobre lo que podríamos entender como una «eugenesia artística». Para ello se trataría de apuntar con la GAN a imágenes del patrimonio artístico que han contribuido a formatear nuestra sensibilidad. Así surgió *Déja-Vu*, un proyecto que consiste

Scanned with CamScanner



J. F. y Pilar Rosado, *Déjà-Vu* (Museo del Prado), 2022

Scanned with CamScanner

en utilizar como base de datos la totalidad de las obras pertenecientes a la colección de un museo, por ejemplo, el Museo del Prado en Madrid o el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) en Barcelona: cuadros de Velázquez a Goya, de Rubens a Picasso, de Tiziano a Miró. En este repertorio iconográfico la GAN determina de nuevo los patrones que se repiten con mayor frecuencia, incluso diferenciando y agrupando géneros (retrato, paisaje, figura, bodegón), y es capaz de predecir nuevas «obras en continuidad plástica con las ya existentes. Es como si la IA operase con la mentalidad de un sabio falsificador. Porque fijémonos que este proceso permite crear obras nuevas, que no son copias ni repeticiones; lo que hace es absorber el estilo y aplicarlo a nuevas piezas, de manera que estas son tan fidedignas que no seríamos capaces de distinguir las recreaciones falsas de los originales. Por un lado, por tanto, se cuestionan las nociones de artista, de curador y de conservador: las futuras incorporaciones de obras a la colección podrían pasar a ser decididas hoy por una IA. Exagerando cabe decir que la función de esos roles de la esfera artística ha quedado obsoleta y puede ser sustituida por el cometido de una IA. De hecho, esto ya ha sucedido experimentalmente, ha habido bienales comisariadas por IA. Por otro lado, descubrimos que en ese proceso generativo mediante el cual se produce una extensísima secuencia de imágenes en estado evolutivo o larval, lo más interesante son los errores del propio sistema, las pruebas fallidas, los intentos aleatorios, los ensayos intermedios, en fin, el inconsciente tecnológico que se manifiesta a través de los accidentes. Somos testigos entonces de una imaginación fabricada por la máquina, que aflora a través de casualidades para dar lugar a caprichosas invenciones, a menudo oníricas y surrealistas. Invenciones que nuestra imaginación no podría anticipar y que existen solo por la colisión de la fuerza del azar contra la predicción algorítmica. Puede que con ello recuperemos el viejo paradigma desfetichizador de la creatividad y del arte: solo podemos

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

imitar gestos que son siempre anteriores, jamás originales. El significado de una imagen no subyace en su origen sino en su destino. En cierta medida, todo es un *déjà-vu*.

Nos encontramos así con un contrasentido: la IA tiene potra. Es una tecnología para predecir y controlar, pero también es, por lo menos de momento, una máquina de producir accidentes. Esto sucede porque el sistema generativo iterativo de aprendizaje en que se basa la GAN tiene aún retos que superar. Cuando se enfrenta a una muestra insuficiente, el modelo se bloquea y no es capaz de producir propuestas nuevas, de manera que genera la misma imagen una y otra vez. Asimismo, la GAN puede comportarse de manera inestable; en este caso, en vez de aprender, desaprende y, con las iteraciones, los resultados empeoran. Se ponen así de manifiesto algunas debilidades de la IA y nos vemos obligados a empatizar con ella porque constatamos que «errar ya no es solo humano» y que «solo quienes no hacen nada, no se equivocan». El error, en cualquier caso, continúa siendo una puerta hacia el aprendizaje.

La contingencia que emana de la mecánica algorítmica añade un nuevo capítulo en la relación del arte con el azar. Muchos teóricos del siglo xx problematizaron que el azar estuviese verdaderamente presente en el arte, ya que en última instancia toda obra responde a decisiones del operador. El filósofo Étienne Souriau, en *Vocabulaire d'esthétique* (1990), destacó que el azar interviene en etapas específicas del proceso creativo, pero pierde inmediatamente su carácter aleatorio cuando el artista lo asume. Por su parte, el historiador del arte Denys Riout, revisando usos del azar desde Duchamp hasta Morellet en *Qu'est-ce que l'art moderne?* (2000), reafirma el papel decisivo del artista al aceptar o rechazar los resultados del proceso. Esto sitúa el azar en un «punto medio» entre control y descontrol, orden y desorden.

Se podrían identificar de todas formas dos lógicas principales del azar artístico: primero, el azar como accidente, que se refiere a for-

mas informales o fortuitas, siempre involuntarias, que emergen sin una causalidad única, como los trabajos de Dubuffet o César. Roger Caillois lo describe como formas que escapan a la influencia directa del artista. Y segundo, el azar metódico, descrito por Sarah Troche en su libro *Le hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du xxe siècle* [El azar como método. Figuras del azar en el arte del siglo xx], que se encuentra en las vanguardias, donde artistas como Duchamp o Breton utilizaban métodos para incorporar el azar como componente programático del proceso creativo. Serían sobre todo los surrealistas quienes reivindicarían el azar con mayor convicción, proponiendo diferentes vías. Así, el azar objetivo (*hasard objectif*) se erige en uno de sus conceptos fundamentales. La expresión procede de Engels, pero André Breton, cabeza pensante del movimiento, le dio un sentido peculiar. Designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Así, por ejemplo, uno está pensando en determinada persona y de repente, al cruzar una esquina, topa con ella. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas. El psiquiatra Carl Jung, en sus últimos escritos, estudió también este fenómeno y lo denominó «fenómeno de sincronicidad».

Con técnicas como la escritura automática, el *objet-trouvé* o el *cadavre exquis*, los surrealistas hicieron justamente bandera del azar: la magia de la aleatoriedad y de aquello imprevisto desactivaba la obsesión de control del arte tradicional, demasiado ligado a programas y rutinas. El azar se ha erigido desde entonces en uno de los motores de la estética de vanguardia. La irrupción de la fotografía, el procedimiento surrealista por excelencia que trasladaba a la imagen los parámetros de la escritura automática, ya había contribuido a quebrar el pacto inestable que hasta entonces las imágenes habían mantenido con el azar, porque la cámara nunca permitía al operador una conciencia total del resultado. La historia de la fotografía ha discurri-

Scanned with CamScanner

do, pues, paralela a la historia del azar[49] y muchos creadores de hoy abordan la cuestión de una forma dialéctica que supone considerar la fotografía como un sistema caótico. Los fotógrafos documentales seguían una doctrina precisa regida por la disciplina y la predicción de resultados. Seguían unas reglas, convencidos de que el desenlace era previsible. Un ejemplo sintomático sería el famoso «Sistema de Zonas» preconizado por Ansel Adams, según el cual el fotógrafo debía previsualizar una escena y el éxito de la obra se medía con respecto a la concordancia del resultado con la correspondiente visualización previa. Los fotógrafos experimentales optaban, en cambio, por la libertad y el azar, apostando por la imprevisibilidad, la incertidumbre y el riesgo frente al modelo determinista y prefijado del mundo.

Podemos convenir que la fotografía nació con un mandato de objetividad, un mandato que, sin embargo, acabó siendo transgredido por el azar. El azar hizo subjetiva a la fotografía, relajó la rigidez de su práctica y permitió pasar de una fotografía del mundo al mundo de la fotografía. Y esto nos lleva a indagar, además, si hay, o no, un azar imbricado en la naturaleza más íntima de la fotografía, que no es consecuencia de la ignorancia del operador, sino que es una propiedad fundamental del propio dispositivo. Un azar que ejerce un dominio sobre la forma y que, rompiendo el pacto mimético con la realidad, favorece el surgimiento voluble de resultados no anticipados por la imaginación. Con esta tesis concebí la exposición *El dedo en el ojo: fotografía inconsciente*, presentada en el Museu de Granollers

---

[49] Para profundizar en las relaciones entre fotografía y azar hay bibliografía abundante. Se podría destacar: Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico,* México: Vestalia Ediciones, 2009. Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance*, Cambridge: The Belknap Press of Hardvard University Press, 2015. Y la conferencia impartida por Héloïse Conesa el 25 de noviembre de 2021 dentro del ciclo «Fotografía y azar», en el Centro de Fotografía KBr de la Fundación Mapfre en Barcelona, disponible *online*: https://www.youtube.com/watch?v=TN1srYUS1A8

Scanned with CamScanner

en 2021 en el marco del festival Panoràmic. En ella, una selección internacional e intergeneracional de artistas hacían patentes estas preocupaciones. Por mencionar algunos: Roberto Huarcaya se llevaba grandes hojas de papel fotosensible a la selva amazónica y dejaba que la claridad de la luna o los rayos impresionasen la sombra de árboles y matorrales. Joachim Schmid trabajaba con las fotos tiradas a la basura y recuperadas mientras paseaba por diferentes ciudades. Philip Schuette aprovechaba la masificación de imágenes disponibles en internet para visualizar la idea de serendipia: aquella concomitancia de circunstancias de probabilidad remotísima pero que finalmente acababa teniendo lugar. Blanca Viñas manipulaba las tripas del dispositivo fotográfico para romper la ortodoxia óptica y mecánica de la cámara. Andreas Müller-Pohle exploraba una fotografía gestual, captando instantáneas sin mirar por el visor. Christian Allen colgaba del cuello de su gatita Nancy Bean una cámara automática con el obturador programado para captar imágenes a medida que recorría el interior de la casa y el jardín. Luis Gordillo se aprovechaba de las fotos que se dañaron durante una fuerte tormenta, del mismo modo que Francele Cocco transformaba el desastre imprevisto en oportunidad: de una inundación surgía un libro de artista. Miguel Ángel Tornero mezclaba varios archivos de imagen y hacía que una aplicación los fundiera generando monstruosidades inesperadas. Blanca Casas Brullet, que experimentaba con el oscurecimiento de papeles fotográficos caducados expuestos a la luz. Pierre Cordier y Nino Migliori jugaban con reacciones fotoquímicas inesperadas. Lluís Estopinyà resaltaba los accidentes al utilizar técnicas fotográficas artesanales de control imposible... Todos estos trabajos de gran riqueza plástica y conceptual, en definitiva, ilustraban el juego y la exploración del productivo recorrido a lo largo de las variopintas vertientes del azar.

Nos hemos amparado en la cultura de la predicción. Una cultura que, como hemos visto, alcanza en la actualidad su apogeo con

Scanned with CamScanner

algoritmos e inteligencia artificial, sagradas tecnologías que nos han imbuido la ingenua convicción de que todo es mesurable y gobernable. Adquirimos seguridad arrinconando lo fortuito, pero cuando tenemos la ilusión de haberlo logrado, la realidad se encarga de echarnos un jarro de agua fría, como por ejemplo cuando de repente irrumpe un virus que nadie supo anticipar y deja confinada a media humanidad. Es cierto que la cultura de la predicción debe garantizar nuestra supervivencia, pero aunque sea de forma testimonial hay que dejar resquicios al azar. Aprovechamos las fisuras por donde se infiltra el azar no domesticado para extraer creatividad y conocimiento. Celebremos que lo imprevisto y los accidentes, el error tecnológico, el *glitch*, sobrevivan en la IA y nos liberen de las formas predestinadas. Celebremos, en fin, el asombro ante lo inesperado con la esperanza de que la minería de datos, la estadística y los algoritmos, como la tirada de dados de Mallarmé, tampoco consigan abolir el azar.

Scanned with CamScanner

Figure d'vn enfant demy chien.



Volateran.

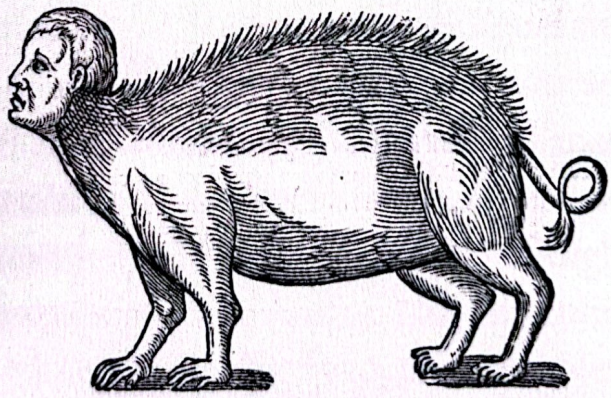
Cardan.

L'an 1493. vn enfant fut conceu & engendré d'vne femme & d'vn chien, ayant depuis le nombril les parties ſuperieures ſemblables à la forme & figure de la mere, & eſtoit bien accomply, ſans que Nature y euſt rien obmis: & depuis le nombril auoit toutes les parties inferieures ſemblables auſſi à la forme & figure de l'animal, qui eſtoit le pere, lequel (ainſi que Volateranus eſcrit) fut enuoyé au Pape qui regnoit en ce temps-là. Cardan liure 14. chap. 64. de la varieté des choſes, en fait mention.

Cœlius Rhod.

Cœlius Rhodiginus en ſes antiques Leçons, dit qu'vn paſteur nommé Cratain en Cybare, ayant exercé auec vne de ſes chéures ſon deſir brutal, la chéure chéureta quelque temps apres vn chéureau qui auoit la teſte de figure humaine, & ſemblable au paſteur: mais le reſte du corps ſembloit à la chéure.

Figure d'vn Cochon ayant la teſte, pieds & mains d'homme, & le reſte de cochon.



Lycoſtenes.

L'an onze cens & dix, vne truye en vn bourg du Liege cochonna vn cochon ayant la teſte & le viſage d'homme, ſemblablement les mains & les pieds, & le reſte comme vn cochon.

Página del libro *Des monstres et des prodiges*, de Ambroise Paré, 1573

GRAMÁTICAS DE LA ANOMALÍA

Je n'ai vu monstre et miracle au monde
plus exprès que moi-même.

MICHEL DE MONTAIGNE[50]

Una interpretación tóxica de la diversidad nos induce a considerar al otro como un bárbaro o como un monstruo. Bárbaros y monstruos han sido figuras a la vez temidas y despreciadas desde tiempos remotos. El bárbaro es el extranjero, aquel que no es de los nuestros, el salvaje al que situamos por debajo de los valores de nuestra civilización. El bárbaro remite a lo inferior, mientras que el monstruo remite a lo distinto. Aceptar que la monstruosidad es una categoría que se basa en la diferencia y que la diferencia resulta engorrosa o da miedo, no siempre queda bien recogido en los usos habituales de este término. Las definiciones de monstruo que da el diccionario son las siguientes:

1. Ser fabuloso que presenta una conformación contraria al orden natural, como una combinación de hombre y de bestia, o de dos o más bestias diferentes.
2. Persona, animal o feto de conformación contraria al orden natural.
3. Ser de un tamaño extraordinario.
4. De proporciones extraordinarias.
5. Persona de una excesiva fealdad, deformidad, dolencia, crueldad.

---

[50] «Nunca he visto monstruo o milagro en el mundo más grande que yo mismo», *Essais, III*, 11, pág. 1.029, París: PUF, Quadrige, 1992.

Scanned with CamScanner

Como vemos, existen dos criterios principales: por un lado, la relación con respecto al «orden natural», y por otro, una cuestión de exceso y desproporción.

La idea del monstruo como una alteración del orden natural fue formulada por Ambroise Paré (1509-1590). Considerado el padre de la cirugía moderna —que tuvo que aprender y ejercer en los campos de batalla— y médico de cabecera de cuatro reyes de Francia (Enrique II, Francisco II, Carlos IX y Enrique III), Paré fue uno de los primeros teóricos de la monstruosidad. En su libro *Des monstres et prodiges* (1573) hizo un compendio que reunía a los monstruos que él mismo había podido observar y otros referenciados a partir de lecturas o testigos ajenos. En un prefacio muy breve, definía a los monstruos de una manera bastante amplia e indeterminada: «son todas las cosas que aparecen más allá del curso de la naturaleza» (y ponía el ejemplo de un niño nacido con dos cabezas), mientras que los prodigios, en cambio, son «cosas que van en contra de la naturaleza» (y ponía el ejemplo de una mujer que paría una serpiente o un perro). En el resto de la obra presentaba también algunos casos de «monstruos artificiales», es decir, de imposturas y engaños, e incluía demonios y criaturas fantásticas, mezclando mitología, rareza, exotismo y animales fabulosos. Así, la ballena es llamada el «gran monstruo pez» por sus dimensiones, y el avestruz y la jirafa son considerados tan extraordinarios que se convierten en monstruos por el estupor ingenuo de quien los descubre. Por último, Paré describe algunos fenómenos astronómicos como «monstruos celestes», y el vulcanismo y los terremotos como «cosas monstruosas». Luego se atreve a esbozar el origen de estos fenómenos anormales: «Las causas de los monstruos son diversas. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. La tercera, demasiado semen. La cuarta, demasiado poco. La quinta, la imaginación. La sexta, la estrechez o la pequeñez de la matriz. La séptima, la postura inadecuada de la madre al sentarse,

Scanned with CamScanner

como si, estando preñada, hubiera permanecido demasiado tiempo con los muslos cruzados o pulsados contra el vientre. La octava, las caídas o golpes dados contra el vientre de la madre que está preñada. La novena, enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, la putrefacción o corrupción del semen. La undécima, la confusión o mezcla del semen. La duodécima, el engaño de malvados truhanes itinerantes. La decimotercera, los demonios o diablos». Más allá de estas sabrosas explicaciones que apelan de forma chapucera a la teología y a una genética rudimentaria, *Des monstres et prodiges* constituye un catálogo gráfico riquísimo de las excentricidades de la naturaleza y prepara el terreno para el magnífico *Monstrorum historia* de Ulisse Aldrovandi (1522-1605), publicado póstumamente en 1642, y para *De monstruorum causis, natura et differentiis* (1616), de Fortunio Liceti (1577-1657).

En un principio, pues, la figura del monstruo se circunscribía a la biología y la mitología. En el orbe cristiano pesaba la interpretación de san Agustín, que en *La ciudad de Dios* (XVI, 8) clamaba que los monstruos no son errores del Altísimo: el universo es maravilloso y los monstruos nos aportan componentes adicionales con los que nuestro sentimiento de maravilla no hace más que crecer. Sin embargo, el sentido del monstruo invitaba a declinaciones plurales. En latín *monstrum* era una palabra de cariz religioso que denotaba un prodigio, algo no antinatural sino sobrenatural; por ejemplo, el individuo con dos cabezas mencionado por Paré. A esta circunstancia se le añadía un significado inquietante: este hecho se interpretaba como una especie de señal de la divinidad. Pero no un aviso cualquiera, sino justamente los que se referían a fenómenos que sobrepasaban el orden natural, es decir, que iban más allá de lo natural pero no por oposición, como el antinatural, sino para convertirse en sobrenaturales. Desgraciadamente, las voces racionales que querían desvincular la monstruosidad de designios esotéricos quedaban enterradas. Así,

Scanned with CamScanner

en un capítulo de los *Ensayos* (II, XXX) titulado «D'un enfant monstrueux», Michel de Montaigne habla del caso de un bebé con graves deformidades: «Lo que nosotros llamamos monstruos no lo son a los ojos de Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas comprendidas en ella. Debemos tener en cuenta que esta figura que ahora nos sorprende está relacionada quizá con alguna otra del mismo género desconocida para el hombre [...] Llamamos "contra naturaleza" a lo que, en realidad, solo va contra la costumbre».

Por otro lado, de *monstrum* derivan *monstrare* y *demonstrare*, mostrar y demostrar, verbos que remiten al universo de la experiencia y del conocimiento. Podemos reanudar aquí aquel aforismo del maestro Jorge Wagensberg que decía: «Lo natural es la obra de Dios, lo artificial es la obra del hombre, y lo sobrenatural es lo artificial de Dios». Según esta tipología, habrá monstruos naturales, monstruos artificiales y monstruos sobrenaturales. Penetrando en su secreto, es de la mirada de Dios de lo que nos apropiamos, porque entendemos que el Creador ha puesto a los monstruos entre nosotros para hacer el universo más rico y atractivo. Sí, el universo entero es maravilloso y los monstruos constituyen una razón más para maravillarnos. Pero tanto las quimeras que nutren los mitos ancestrales como las malformaciones de los gabinetes de teratología —hoy habría que añadir estas *top models* de factura imposible o los animales y las plantas genéticamente *mejorados*— nos fascinan en la misma medida que nos horrorizan. Entre la atracción y el rechazo, la monstruosidad se sitúa en la tierra de nadie de la ambivalencia. Pero sea cual sea la vertiente que escojamos, lo monstruoso es lo que se aparta del modelo convencional, de lo estandarizado, de lo común o, como decía Montaigne, de la costumbre. Cuando somos capaces de desprendernos de miedos y supersticiones, de prejuicios e intolerancias, el monstruo ya no aparece como una amenaza sino como el enaltecimiento de lo singular y de lo original, como una de las voces de la identidad y de la diferencia.

Scanned with CamScanner

Si entre la antigüedad y la edad media el monstruo puebla el imaginario del misterio y el miedo, en el Renacimiento pasa a ocupar el espacio de la *Wunderkammer* en tanto que objeto de curiosidad. Y con la Ilustración y después con la revolución industrial el monstruo se seculariza y se convierte en objeto de entretenimiento y espectáculo. Consta que las primeras exhibiciones de rarezas humanas se localizan en la Inglaterra del siglo XVII, presentándose en plazas públicas como espectáculos de ferias ambulantes que acabarán llamándose *freak shows*. Estos espectáculos incluían la exhibición de personas que sufrían diferentes malformaciones o mutaciones, o enfermedades metabólicas que podían causar raquitismo, gigantismo, obesidad mórbida, hirsutismo, hermafroditismo, policefalia, albinismo, androginia y malformaciones óseas. También formaban parte de este cortejo los gemelos siameses e individuos con habilidades o características inverosímiles: cabelleras y uñas larguísimas, musculaturas exageradas, tatuajes y *piercings* desmedidos, funambulistas, acróbatas, contorsionistas... El circo podía complementarse con ventrílocuos, faquires recostados sobre alfombras de clavos, trucos de escapismo, lanzamiento de cuchillos, engullidores de sables y escupidores de fuego. Algunas de estas atracciones nos parecen todavía plausibles, pero otras, inmersos como estamos en la corrección política, tendemos a juzgarlas de forma conmiserativa: son la excrecencia de cierta cultura popular que, además de satisfacer un deseo de morbo, extraía de la exhibición de seres infelices la terapia consoladora para las propias penurias. A veces, algunos de estos desdichados conseguían una gran celebridad, como Sarah Baartman, conocida como la Venus de Hotentote, y Joseph Merrick, el Hombre Elefante. Igualmente, algunos empresarios del ramo se hicieron un lugar en la historia, como Phineas Taylor Barnum en Estados Unidos o Tom Norman en Gran Bretaña. Como también consiguieron un notable éxito lucrativo los fotógrafos que se especializaron en proporcionar a su clientela catálogos de mons-

Scanned with CamScanner

truos que se comercializaban como cartas de visita coleccionables. Sin duda, el más famoso fue Charles Eisenmann (1855-1927), afincado en el neoyorkino barrio de Bowery, cuyas imágenes popularizaron el elenco de rarezas del circo Barnum & Bailey. Aunque muchas de sus fotografías mostraban falsificaciones evidentes (conocidas como «*freaks* falseados»), la mayoría presentaba anomalías genuinas, como la gigante Ruth Goshen, la niña de cuatro piernas Myrtle Corbin, los gemelos siameses Chang y Eng, y Jojo, el chico cara-de-perro. Una monografía publicada en 1979, *Monsters of the Gilded Age*, recopila ese particular zoo humano.

La lógica del *freak show* implantó una forma específica de pensar el género, la raza, las aberraciones sexuales y la discapacidad. Numerosas interpretaciones artísticas y literarias lo han exprimido. La película de culto *Freaks* (1932), de Tod Browning, es un buen ejemplo de ello. Tras dedicar su filme anterior a Drácula, interpretado por Béla Lugosi, Browning quiso saltar de un legendario monstruo de ficción a ocuparse de monstruos reales. De joven había trabajado de acróbata y contorsionista en un circo y las barracas y los carros de los feriantes le resultaban muy cercanos. Para el argumento, Browning adaptó un cuento de Tod Robbins, *Spurs* (*Espuelas*, 1923), que relata la venganza de un enano, artista de circo, contra la deslumbrante trapecista con quien se ha casado, cuando se da cuenta de que lo único que la hipócrita esposa deseaba era apropiarse de su fortuna. Manteniendo este esqueleto narrativo, Browning prefirió que el filme tuviera un protagonismo coral y amplió el grupo de actores con deformidades físicas a partir de un casting en la magnífica cantera del circo Barnum. Los enanos Hans y Frieda forman parte de un espectáculo ambulante en el que también actúan la mujer barbuda, el esqueleto humano, el torso viviente, la hermafrodita, las hermanas siamesas, la chica pájaro (afectada de progeria) y algunos otros seres microcefálicos, anormales y deformes. Hans se enamora de la bella y perversa trapecista

Scanned with CamScanner





Cartel publicitario de la película *Freaks* (1932), de Tod Browning, y foto fija promocional con los actores Johnny Eck (izquierda) y Angelo Rossitto (derecha)

Cleopatra, que simula corresponder a su amor para poder robarle un dinero que acaba de heredar. Cleopatra y su cómplice Hércules se conjuran para envenenar al enano. Cuando la comunidad de tullidos descubre la artimaña, hacen pagar muy caro el engaño a la trapecista.

Scanned with CamScanner

En el corazón de esta película, más allá de una aparente trama de pasión y venganza, late la celebración de la anomalía, las malformaciones físicas y la singularidad humana, todavía contaminadas por las antiguas supersticiones sobre la fatalidad y las maldiciones divinas. A través de un conmovedor relato de terror, crueldad y tragedia, la obra nos adentra en una fábula profundamente emotiva, que a menudo se ve impregnada de sentimiento y toques de un humor grotesco y macabro. Sin embargo, de la poética de la aberración emerge una visión romántica de la diferencia, que instaura tanto una estética peculiar como una moral propia. Explorando la dialéctica entre belleza y deformidad, así como entre bondad y perversión, Browning pone de manifiesto que los individuos que a simple vista parecen más normales pueden ser, en realidad, los más malvados y siniestros. La monstruosidad que más pesa, pues, es la que se encuentra dentro de los individuos y no en su fachada: no está en lo físico, sino que atraviesa las apariencias para alojarse en su interior. El verdadero monstruo, parece concluir Browning, es aquel que es capaz de hacer cualquier cosa para satisfacer sus propios intereses, sin importarle el daño causado a los demás.

Quizá esa reversibilidad de la condición monstruosa la cristalice la mítica fotógrafa Diane Arbus, que justamente quedó deslumbrada por esta película: estaba obsesionada, fue a verla un montón de veces y no paraba de recomendarla a sus amigos. Porque resulta obvio el paralelismo que mantiene con su propia obra, un retrato de la marginalidad hecho con una dureza terrible: enanos, gigantes, travestis, nudistas, patriotas, enfermos mentales, artistas de circo y otros individuos que vivían en los márgenes de la sociedad y que permitían a la fotógrafa hurgar en los abismos más oscuros de la condición humana.

Diane Arbus nació en Nueva York en 1923 como Diane Nemerov, en el seno de una familia judía acomodada. Sus padres, David Nemerov y Gertrude Russek Nemerov, eran propietarios de unos

Scanned with CamScanner



Los siameses más longevos de la historia, Lori y George Schapell, que murieron el 7 de abril de 2024 con 62 años. George, transexual, fue cantante de *country* y Lori era jugadora profesional de bolos.

prestigiosos grandes almacenes, los Russek's, en la Quinta Avenida y con sucursales en otras ciudades. Diane y sus hermanos crecieron en un ambiente familiar enrarecido y desatendidos por sus progenitores, pero rodeados de arte y cultura. Su hermano mayor, Howard Nemerov, se convertiría en un famoso poeta y crítico literario, galardonado con un premio Pulitzer, y Diane se regocijaba confesando haber mantenido con él esporádicas relaciones incestuosas. Al principio Diane se decantó hacia la pintura y el dibujo. A los trece años conoció al fotógrafo Allan Arbus, que trabajaba para la empresa familiar, y a los dieciocho se casó con él. Diane se apresuró a hacer un curso de fotografía y juntos se dedicaron al mundo de la moda, con encargos

Scanned with CamScanner

de revistas como *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Pero la convivencia con la artificiosidad y el *glamour* le resultaba incómoda y no tardó en abandonar la fotografía de moda para intentar forjarse un estilo personal en la autenticidad de la fotografía callejera, de la que Garry Winogrand y Lee Friedlander eran entonces los referentes. Para cambiar de aires fue a estudiar con Lisette Model, una fotógrafa de origen austríaco a la que le gustaba enfatizar el lado grotesco de la gente y que le dio un consejo que a la larga le resultaría muy práctico: «Nunca fotografíes nada que no te interese con pasión».

¿Y cuáles eran los intereses que apasionaban a Diane Arbus? Sus biógrafos localizaron unos cuantos en una lista que, como si de una trivial nota para el supermercado se tratara, la fotógrafa dejó escrita en 1959 en una libreta, que era una especie de agenda y diario personal: «...depósito de cadáveres; desgarro en su casa; Jewel Box Revue (una compañía ambulante de travestis); mujeres extrañas; furgón de la bofia; matadero; estudio de tatuajes; sala de baile de pago antes de la noche (un lugar donde los hombres pagaban a mujeres por bailar); Club de los Corazones Solitarios; Happiness Exch (un consultorio radiofónico que atendía llamadas de los oyentes); lucha libre femenina; refugio de los sin hogar; hotel en primera línea de playa; aseo de mujeres del metro de Coney Island; hijas de Jacob agonizando (Daughters of Jacob era una residencia privada judía del Bronx)». Y acababa rematando: «delincuencia; desesperación; pecado; locura; muerte; fama; riqueza; inocencia». Este fascinante cóctel perfila un imaginario escabroso, que se traduce en fotografías directas y sobrecogedoras, incluso brutales. Fotografías siempre resueltas en un blanco y negro contrastado, de formato cuadrado —utilizaba una cámara Rollei que producía negativos de 6 x 6 cm—, con el modelo mirando a cámara y con una exagerada expresión de desamparo, acentuada por la violenta luz de un flash directo. Además, los espacios donde tenían lugar las sesiones fotográficas eran ordinarios y cotidianos, para

Scanned with CamScanner

acentuar el contraste con la condición extraordinaria de los personajes y privarlos de cualquier migaja de fotogenia. Colm Tóibín escribe: «No se dedicaba a documentar lo que ocurre en el mundo. Lo que le fascinaba era el aura de normalidad en torno a la extrañeza; le gustaban las personas que veían su rareza o la singularidad insólita que las caracterizaba de manera desafiante, una actitud que les hacía parecer aún más peculiares y que conseguía que la imagen fuera de una crudeza más perturbadora»[51]. Toda la retórica visual de Arbus se encaminaba a obtener apariencias poco favorecedoras, estrategia que parece indicar que la fotógrafa aprovechaba los defectos de sus modelos, más que para impactar al espectador, para aliviar alguna parte de sí misma que sentía interpelada y herida. Tal vez dando la razón a la frase de Nietzsche: «Quien con monstruos lucha, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti»[52].

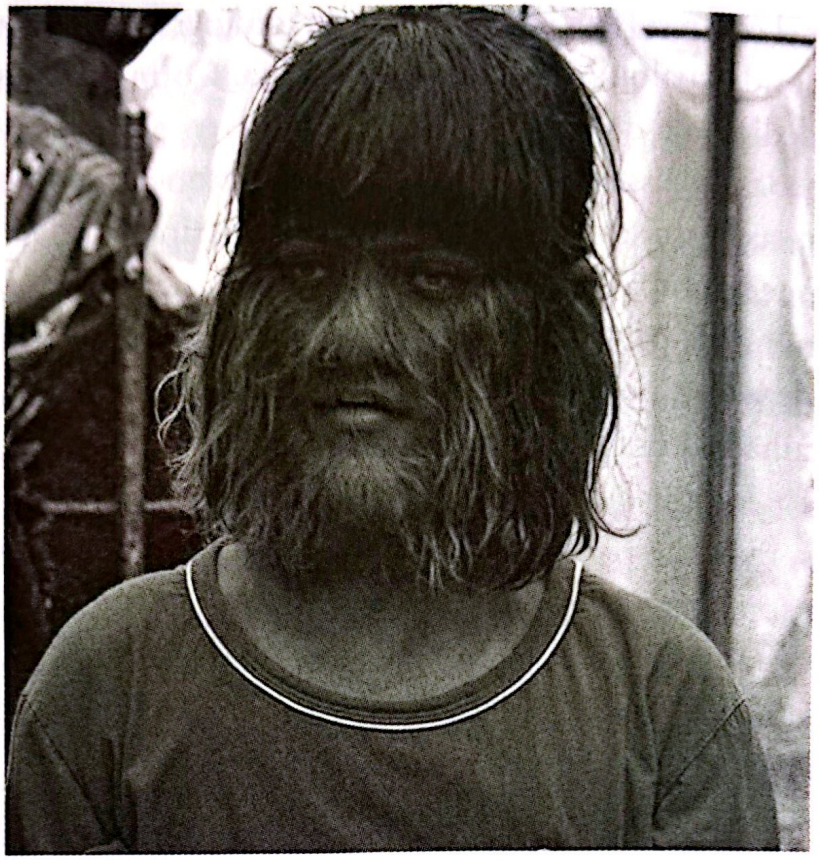
La vida personal de Diane Arbus estuvo marcada por trastornos emocionales y psicológicos. Se separó de Allan Arbus en 1959, aunque siguieron manteniendo una relación cordial hasta el final, y se convirtió en amante de Marvin Israel, un influyente director artístico y pintor, dentro de un nada disimulado adulterio, salpimentado, además, por el rumor de que la hija mayor de Arbus, Doon, también se acostaba con él. Sufrió fuertes episodios de depresión a lo largo de toda su vida; obsesionada por el sexo, se autoproclamaba ninfómana de tortuosos gustos, y fue siempre carne de psiquiatras que correrían a difundir detalles sórdidos de la oscura personalidad de la fotógrafa después de su muerte: el 26 de julio de 1971, Diane

---

[51] Colm Tóibín: «Comprar regal, anar al dipòsit de cadàvers», *La mirada captiva: escrits sobre art* [trad. de Helena Lamuela], Barcelona: Arcàdia, 2024, pág. 184.

[52] Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886) [trad. Andrés Sánchez Pascual], Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Scanned with CamScanner



Supatra Syphan, «la chica lobo», que sufría hipertricosis o síndrome de Ambras, Bangkok, Tailandia

Arbus se suicidó en su casa de Nueva York. Este sacrificio final añade épica a una práctica fotográfica entendida como terapia reparadora, como cuidado balsámico: retratar a los «anormales» era un exorcismo destinado a sofocar el ardor de la propia monstruosidad. Detrás de la falta de compasión, detrás de una mirada cruel y despiadada, quizás solo estaba el afán de ajustar cuentas con un monstruo interior. O de paliar una pulsión que, como nos explica deliciosamente Joris-Karl Huysmans en la novela *À rebours*, no puede ser otra que la de un monstruo obsesionado por lo monstruoso.

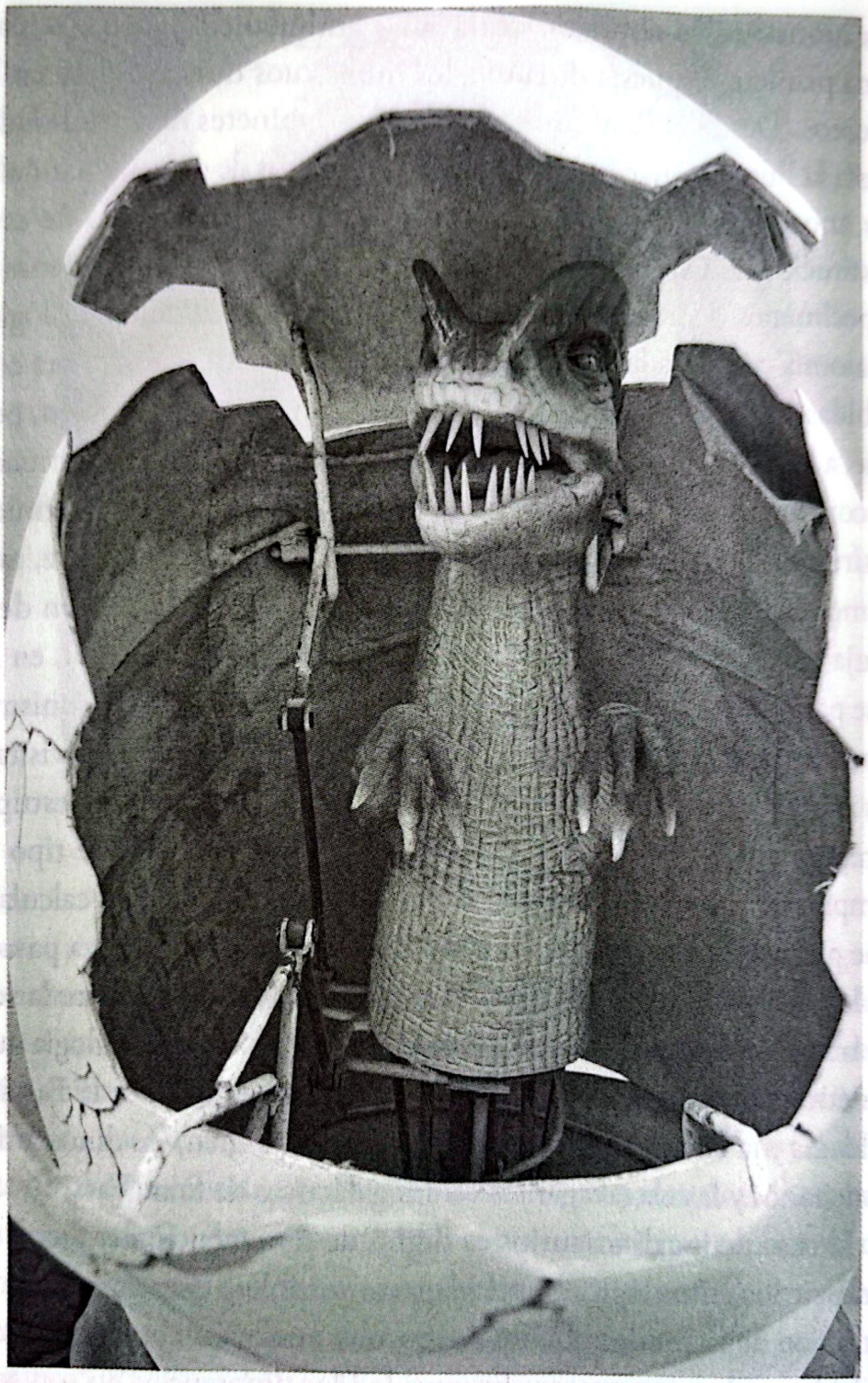
¿Qué queda de esas paradas de fenómenos y tullidos que recorrían los pueblos tiempo ha? ¿Dónde se puede ir a saciar la atracción por

Scanned with CamScanner

los monstruos si ahora esas caravanas ambulantes ya no circulan? Una primera respuesta diría que los monstruos duermen hoy en los museos. Desde el Renacimiento, con los gabinetes de curiosidades, hasta la Ilustración, con la fundación de museos de ciencias naturales, las anomalías se han estudiado y conservado en el seno de estas instituciones. Pero siglos después las estanterías continúan llenas de especímenes de las colecciones de teratología, medicina patológica, anatomía comparada, veterinaria, antropología, etc., colecciones concebidas con unos bienintencionados propósitos de divulgación, pero que, a los ojos del espectador profano y fuera del contexto adecuado, se convierten en verdaderos museos del horror, antros que permiten disfrutar de dosis no nocivas de asombro y repulsión a la vez, tal y como ocurre en bastantes atracciones de feria, desde el tren de la bruja a los espectáculos contemporáneos de realidad virtual, en los que pagamos para que nos asusten. Las réplicas de cera o los mismos especímenes originales preservados en formol aportan a los visitantes no expertos de estos museos el mismo sentimiento de estupor y repugnancia. Poco se imaginaban los fundadores de este tipo de templos del conocimiento que se produciría una deriva no calculada que pervertiría su sentido. Es todo lo contrario de lo que ha pasado en la literatura y el cine de ficción, donde se ha sabido explotar la veta de la fascinación por los monstruos, desplegando una genealogía que, sintéticamente, arranca con Frankenstein y, pasando por la Familia Addams y la Familia Monster, llega hasta los X-men, los dinosaurios resucitados y las extravagantes etnias galácticas de Star Wars.

El caso de los dinosaurios es digno de una mención especial. El dinosaurio (etimológicamente «lagarto terrible») encarna el animal totémico de la modernidad e ilustra una atracción comedida y asimilable por lo monstruoso. En puridad los dinosaurios no son solo monstruos por su tamaño descomunal y ferocidad. Técnicamente lo son porque si entendemos lo monstruoso como hibridación, como

Scanned with CamScanner



J. F., *Cría de alosauro*, de la serie *Heghdi' vem Ghah, Tu'lu Dinosaur*, 2022

Scanned with CamScanner

la mezcla que une partes heterogéneas en un único cuerpo, entonces los dinosaurios cumplen ese requisito, ya que, en la misma medida que los dragones y las serpientes emplumadas, comparten rasgos de reptiles y aves. No obstante, para W. J. T. Mitchell los dinosaurios van más allá de los monstruos para devenir más bien «animales simbólicos»[53]. Sobre ellos proyectamos significados hasta convertirlos en un importante icono cultural: un icono que sustituye al mito del dragón de las civilizaciones antiguas. Culturalmente hablando, los dinosaurios ocupan una posición intermedia entre los animales reales (tigres o elefantes) y los imaginarios (unicornios o sirenas). No son reales, pero lo fueron. Pertenecieron al mundo natural hace millones de años y hoy nos obsesionamos con hacerlos revivir: ya sea mediante la clonación en *Jurassic Park*, con las réplicas que encontramos en los parques de entretenimiento, o con los fósiles de las reconstrucciones paleontológicas. Puede que esa obsesión por resucitarlos se deba a que nos ofrecen la oportunidad de explorar el horror y la repulsión en un contexto controlado. Aunque tengan una apariencia pavorosa, sabemos que están extintos y que solo viven como imagen, lo que nos permite disfrutar de la emoción de terror y de la sensación de peligro, pero sin ningún riesgo. Nos encandilan, en fin, porque encarnan lo liminal, aquello que está en una tierra de nadie entre lo real y lo imaginado, entre la ciencia y la fantasía, entre el rigor empírico y la poética de lo arcano.

Tenga hechura zoomórfica o antropomórfica, parece que el monstruo hoy haya quedado reducido a una mera mercancía de las industrias del espectáculo y del entretenimiento. Pero no es así. El lugar en el que ciertamente se manifiesta la supervivencia de los monstruos de carne y hueso y que se erige en su reducto de resistencia secular

[53] W. J. T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Scanned with CamScanner

es internet. Los monstruos de nuestro tiempo son los *freakies* que despliegan en la red un curioso guiñol de perfiles identitarios, perfiles que caracterizan a muchas de las comunidades del inframundo postcapitalista. La revuelta contra los sistemas de poder que han estado imponiendo con mano de hierro las normas reguladoras de la vida en común —sea el patriarcado, el capitalismo, el colonialismo o la religión judeocristiana— favorece la emergencia de sensibilidades, minoritarias o no, que reclaman su derecho a levantar cabeza y conquistar visibilidad pública. Ya no se trata de sufrir la anomalía y la singularidad como estigmas de vulnerabilidad y dolor, como en la época de Diane Arbus. Ahora ocurre todo lo contrario: la nueva monstruosidad *freaky* deja de ser una losa para convertirse en una opción de libre elección, vinculada a síntomas de excepcionalidad identitaria y, por tanto, sujeta a la elección de cada individuo, que entiende la ruptura de las normas como un imperativo vivencial y político. Se reivindica así el derecho a la diferencia y el derecho a la propia imagen. Y la felicidad ya solo está en el rechazo de la norma.

Hoy, internet es el gran escaparate del *freakismo* global, que nos propone entender la alteridad como el equivalente de ser original, diferenciarse de los demás. Ya no se teme huir de los estándares y, por el contrario, se procura alejarse del canon. Aparecen nuevos códigos que definen modalidades de apariencia, por ejemplo, en la indumentaria, pero sobre todo en las intervenciones sobre el propio cuerpo, que propician un alud de modificaciones corporales extremas: implantes, lenguas bífidas, escarificaciones, mutilaciones, cicatrices, tatuajes, *piercings*, culturismo y anorexia. Estas prácticas plantean la metamorfosis hacia una nueva monstruosidad que responde a diferentes grados de inconformismo, marginalidad y provocación, aunque también ponen de manifiesto la contradicción entre la singularidad diferenciadora y la adopción de signos de asimilación uniformizadora como peaje de pertenencia a un determinado colectivo o *neotribu*.

Scanned with CamScanner

Por las pantallas desfila, pues, un tratado de *freakología*, que desafía al anterior *statu quo* lanzando un mensaje con reminiscencias de manifiesto: «El monstruo se revigoriza en la era de internet. Crece, prolifera y, cuando sus acólitos aseguran que el reino de la uniformidad ha terminado, asiente y sonríe complacido. Monstruos, levantaos, ¡la hora del orgullo ha llegado!». Y, mientras tanto, la aceleración del progreso tecnológico, particularmente en el campo médico y espacial, empuja los horizontes de lo posible rompiendo constantemente los límites de la realidad y de la ciencia ficción. Quizás la imaginación es el único límite de la morfogénesis. ¿Inteligencia artificial, algoritmos, supercomputadores, *malware*, bombas inteligentes, cíborgs, robots, drones, ondas y contaminación encarnan a los nuevos monstruos de una era que nos supera? ¿Prevalecerá la monstruosidad tecnológica sobre la biológica y la social? ¿Nos aboca el futuro a monstruosidades transhumanas? Si el precepto de Goya establecía que «el sueño de la razón produce monstruos», es necesario asumir el deber de revertirlo y conseguir que «el sueño de los monstruos produzca razón». Un sueño que, derivado al ámbito de la imagen, podría concluir así: el arte será monstruoso o no será.

Scanned with CamScanner



Fotografía anónima del archivo de la revista *Alerta*, sin fecha

Scanned with CamScanner

ÇA-A-ÉTÉ? CONTRA BARTHES

Pour moi, l'organe du Photographe,
ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt :
ce qui est lié au déclic de l'objectif,
au glissement métallique des plaques
(lorsque l'appareil en comporte encore).

ROLAND BARTHES[54]

Cuando todavía llevaba pantalón corto, a la edad de trece años si no recuerdo mal, sufrí un accidente que me dejó una marca indeleble con secuelas para el resto de mi vida. Con un compañero de clase extendíamos nuestra curiosidad e inventiva más allá de las materias escolares de química y, en la confluencia del juego irresponsable y de una precoz inquietud científica, empezamos a experimentar con pólvora negra. La empleábamos para preparar pequeños explosivos, pero sobre todo como sistema de propulsión de cohetes. En un momento de imprudencia, un artefacto que estaba manipulando me estalló en las manos. Fui sometido a operaciones de cirugía reparadora, pero perdí varias falanges. Solo tengo medio dedo índice. El índice es el dedo que se utiliza para señalar. Yo solo puedo señalar a medias.

Las expresiones faciales y los gestos con las manos acaparan prácticamente el repertorio de la comunicación no verbal. La posición de

---

[54] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Cahiers du cinéma/ Gallimard/Seuil, 1980, pág. 32.

Scanned with CamScanner

la mano y de sus apéndices, los dedos, vehiculiza tanto un alfabeto reglado, por ejemplo, el sistema dactilológico o lengua de signos para personas con discapacidad auditiva, como los códigos expresivos que condensan en señales y gestos mensajes autónomos, tales como agitar la mano como indicación de saludo o de despedida. De esa amplitud de funciones da cuenta también la nutrida gama de emoticonos de dedos a nuestra disposición. No cabe duda, sin embargo, de que en esas tareas comunicativas no verbales el dedo en el que recaen más cargas es el índice. Catalogado en la Terminología Anatómica Internacional de 1997 con el código A01.2.07.028 y con los nombres latinos de *index* y *digitus secundus* [II] *manus*, es sin duda el dedo más cotizado, no solo por las compañías de seguros en caso de accidente laboral, también por la panoplia de acciones que ejecuta: indicar, indagar, desvelar, incordiar, molestar, tomar la temperatura o, incluso, provocar placer —no en vano la yema del índice es la zona del cuerpo con mayor densidad de receptores nerviosos y por tanto de mayor sensibilidad táctil—. El índice es protagonista además en otros muchos lances de comunicación, como por ejemplo señalar direcciones u objetos, mostrar una negativa moviéndolo a ambos lados de forma reiterada, o resaltar instrucciones u órdenes.

LAS MANOS HABLAN

Blandir el índice recogiendo los dedos con el pulgar adquiere significados distintos según la situación y el contexto cultural. En un comprimido recorrido semiótico advertimos cómo el índice participa en diversas categorías de signos. Empezamos por los más primarios, los gestos denotativos, la pura acción de señalar un objeto para encaminar nuestra percepción hacia el mismo. Como una variante, están los gestos conductores, cuando el dedo no apunta a un objeto sino a una dirección en el espacio y por tanto nos «conduce» u orienta. Ya

Scanned with CamScanner

con mayor grado de complejidad tenemos los gestos emblemáticos, que son señales emitidas intencionalmente y no reflejas, y cuyo significado es específico y consiste en suplir un enunciado verbal. Serían gestos traducibles directamente en palabras. Por ejemplo, señalarse el propio ojo significaría «te estoy viendo», mientras que colocarlo delante de los labios equivale a pedir silencio. Sigamos con los gestos enfáticos, que se producen durante la comunicación verbal para subrayar o dar más fuerza a lo que se está diciendo. Por ejemplo, para imprimir contundencia a ciertos puntos de un discurso. Los gestos laudatorios, que implican la acción de elegir, como cuando un orador señala a alguien del público indicando que es merecedor de aprobación o para darle el turno de palabra. Recordemos cómo en actuaciones públicas Donald Trump se harta de apuntar con el dedo a las personas. No solo se trata de una estrategia para alargar su presencia escénica —dominio territorial—, también explicita su poder para destacar a alguien, acusarle o recriminarle. Siguen en la lista los gestos patógrafos, que reflejan el estado emotivo y pueden expresar la ansiedad o tensión del momento; por ejemplo, esgrimen el índice para mostrar firmeza o un tono imperativo o de amenaza. Los gestos reguladores, que se utilizan con la finalidad de puntuar las intervenciones en la interacción. Por ejemplo, levantar el dedo para interrumpir y pedir la palabra. Como vemos, el índice se utiliza para señalar, pero para mucho más. Y para este mucho más, con mi medio dedo yo solo puedo ejercer a medias.

Cabe plantearse cuánto hay de social y cuánto de natural en la adopción de estos gestos como signos de comunicación. La relación entre significante (el gesto) y significado (la información que pasa de emisor a receptor) ha quedado atribuida socialmente, de modo tal que, al educarnos de acuerdo a ciertos patrones culturales, aprendemos que en el seno de nuestra comunidad cada gesto tiene un significado y representa una determinada referencia. Algunos signos, sin

Scanned with CamScanner

embargo, aparentemente no han sido siempre aleatorios o simbólicos, sino que en sus orígenes hubo una relación icónica o indicial. ¿Hasta qué punto es innato y espontáneo el acto de señalar?

Apuntar con el dedo es probablemente el primer gesto intencionado que se hace en los primeros compases de la vida. Los sicólogos arguyen que el bebé lo realiza para coordinar la atención con los adultos. Señalar con el dedo es una declaración de intenciones: señalamos aquello por lo que estamos interesados o a lo que queremos que se preste atención. El dedo es la flecha que apunta hacia un determinado objeto. Dedo y objeto mantienen una prolongación espacial, geométrica, física, y de ahí la condición indicial que se atribuye al gesto de apuntar. Actualmente se ha refinado esa interpretación al albor de nuevos estudios sobre la utilización del índice como flecha. Estos estudios sugieren que, más que apuntar, el dedo está «pinchando» el objeto dentro del campo visual del sujeto que realiza la acción. Es a raíz de estas hipótesis que los expertos creen que este gesto puede generarse como un acto involuntario del bebé relacionado con el deseo de hacer «contacto», o sea, como si fuera un intento de tocar las cosas. En ambos casos, no obstante, se trate de apuntar (redirigir la mirada del interlocutor hacia el objeto) o de pinchar (manifestar voluntad de contacto), la condición indicial del signo queda fuera de cualquier duda.

EL DEDO EN LA FOTO

Si las posiciones de los dedos son determinantes en el momento de elaborar lenguaje, también reviste importancia cómo los conectamos y dónde los ponemos. Algunas expresiones populares dan cuenta de ello. «Meter el dedo en la llaga» significa tocar un tema muy sensible, ahondar justo allí donde duele. Pero meter el dedo en la llaga no ha de suponer, por fuerza, ánimo de hacer daño hurgando en la

Scanned with CamScanner

herida. Si nos referimos al episodio de Santo Tomás incluido en el Evangelio de San Juan, nos remite más bien al requerimiento de ver para creer. Es decir, implica arrojar luz sobre un asunto prestando atención a lo que pueda resultar no creíble o inverosímil. «Meter el dedo en el ojo», en cambio, sí supone necesariamente la intención dolosa de fastidiar. Lo de menos es el argumento o la justificación. Lo relevante es lastimar al otro, intentando provocar una reacción desairada y crispada. «Meter el dedo en el culo», a pesar de lo que pudiera parecer, es en ocasiones muy aconsejable. No solo porque, según los médicos, el ano es el mejor sitio para tomar la temperatura corporal de manera exacta, sino porque sus ramificaciones nerviosas originan sensaciones gratificantes. Por supuesto, y para evitar ofender a nadie, siempre ha de mediar previamente la solicitud de permiso. Aunque luego es recomendable no chuparse el dedo hasta haberlo limpiado según los mínimos criterios de higiene. Para conocer la realidad en sus entresijos más íntimos, no hay nada como adentrarse en los lugares secretos y oscuros, eso sí, siempre con meticuloso pudor.

El dedo en la llaga, el dedo en el ojo, el dedo en el culo. Pero ¿y el dedo en la foto? ¿Qué razones nos impelen a meter un dedo en la foto? ¿A qué ascendencia iconológica nos remite? Retrocedamos a las sátiras premonitorias del siglo XVIII de Jonathan Swift, un filósofo injustamente degradado a escritor de relatos de fantasía. En uno de los viajes de Lemuel Gulliver, Swift lo aterriza en Lagado, la capital de la isla de Barnibarbi, en el Pacífico. Esa ciudad de sabios erigió una Academia cuyas tentativas para reformar las artes y las ciencias no tenían parangón. Por ejemplo, proponían extraer rayos de sol de los pepinos, edificar las casas empezando por el tejado, arar la tierra con puercos, utilizar arañas para obtener tejidos naturales o aprender la Filosofía por ósmosis. Gulliver visita la Academia justo cuando uno de sus arbitristas está llevando a cabo un curioso experimento sobre el lenguaje: la abolición de las palabras. Nuestro asombrado viajero

Scanned with CamScanner





Nonna's Cam («la cámara de la abuela»), de Augusto Callegari y Pedro Mezzini (The Surfers), otra forma de incorporar el dedo en la foto

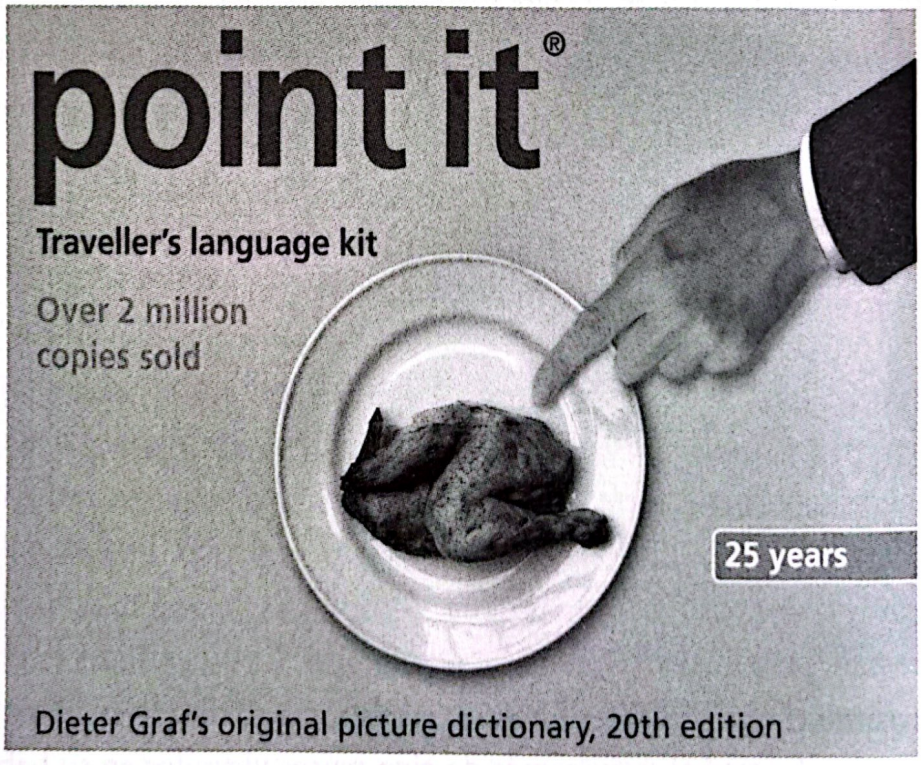
Scanned with CamScanner

nos reseña tan ingenioso método: «siendo las palabras simplemente los nombres de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas cosas de que fuese necesario hablar en el asunto especial sobre el que había de discurrir… Lo cual presenta como único inconveniente el que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos, se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de estos sabios, casi abrumados por el peso de sus fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse. Otra ventaja que se buscaba con este invento era que sirviese como idioma universal para todas las naciones civilizadas, cuyos muebles y útiles son, por regla general, iguales o tan parecidos, que puede comprenderse fácilmente cuál es su destino. Y de este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con príncipes o ministros de Estado extranjeros para quienes su lengua fuese por completo desconocida».

Swift plantea revertir la invención del lenguaje y volver a utilizar las cosas y no los signos que las sustituyen para comunicarnos. Las cosas, sin duda, son iguales para todos y las palabras no. Pero como advierte Gulliver, el peso de las cosas limita el ámbito de nuestro léxico y en cambio todo el lenguaje nos cabe en la cabeza. Tal vez la fotografía podría aportar en esa disyuntiva una solución ventajosa que los académicos de Lagado no supieron vaticinar. La fotografía, en efecto, miniaturiza la apariencia de las cosas volatilizando la corporeidad, pero dejando intacto su significado. En esta tesitura retomó bravísimo el testigo Dieter Graf, un escritor especializado en libros de viajes y guías turísticas con más de cien países visitados en su haber, que se hartó de seguir sobrellevando las consecuencias de la fallida

Scanned with CamScanner

Torre de Babel y en 1992 dijo «¡basta!» Habían pasado muchas generaciones desde entonces pero el castigo divino seguía vigente: de un país a otro, la población se expresaba en un idioma distinto y resultaba complicado entenderse. Graf era políglota, pero no lo suficiente para desenvolverse, por ejemplo, en suajili, urdu o inuktitut, y para un viajero empedernido las barreras lingüísticas podían ser frustrantes. Pero a grandes males, grandes remedios: Graf ideó un traductor universal (predigital), un diccionario visual de formato pasaporte, que incluía fotografías de más de 1.300 objetos de uso corriente. Ya no haría falta cargar con las cosas en un fardo, bastaría con llevar su imagen en una especie de diccionario visual. Su título: *Point it*. Según el editor, se han vendido más de dos millones y medio de ejemplares, y entre sus usuarios agradecidos se encuentran tanto logopedas profesionales como los cascos azules de la ONU en sus misiones a países recónditos.



Portada de *Point it* de Dieter Graf, Múnich: Graf Editions, 1992

Scanned with CamScanner

Point it permite hacerse entender en cualquier parte del mundo simplemente señalando una imagen. ¿Ignoramos el nombre de una determinada cosa? Pues no es problema: la localizamos en el catálogo y la señalamos. Nos encontramos en un restaurante en Indonesia o en el Tíbet y queremos comer pollo, pues simplemente señalamos la foto del pollo (es la ilustración de la portada). Necesitamos una aspirina, pues señalamos la foto de la aspirina. Queremos comprar un paraguas, pues señalamos la foto del paraguas. Hemos de tomar un taxi, pues señalamos la foto del taxi. Y así sucesivamente. El gesto de señalar con el dedo se rehabilita como lenguaje referencial de emergencia. Aunque en la práctica *Point it* se limita a funcionar solo como un kit de primeros auxilios lingüísticos. Por el contrario, es una mina para el semiólogo que nos estimula a reflexionar en particular sobre la relación entre palabras, cosas e imágenes. Dentro de ciertos límites, la sustitución de la palabra por la imagen funciona muy bien. Sobre los mostradores de comida rápida y en los menús de los restaurantes étnicos hay fotografías de los platos, de forma que incluso una persona muda puede pedirlos sin equivocarse. Si señalamos una imagen de una hamburguesa con queso al camarero, es muy poco probable que nos sirva un helado de pistacho. Por eso, en las fotografías casi siempre somos capaces de reconocer algo real y concreto, objetos pertenecientes a la realidad, y compartir este reconocimiento con los demás, incluso sin hablar.

Otra consideración respecto el sentido del acto de señalar es el contexto. Por sí solo, el dedo que señala no implica la frase «Quiero un pollo» ni, por supuesto, «Tráigame este pollo», sino «¿Ve? Esta es la foto de un pollo. ¿Estamos de acuerdo sobre qué estamos hablando?». Es entonces el contexto lo que determina el lugar en el que el signo es ofrecido y la interpretación que se le presta. En un establecimiento en el que se sirven comidas, señalar al camarero un plato del menú equivale a expresarle nuestra elección: eso es lo que queremos pedir.

Scanned with CamScanner

Pero señalar ese mismo plato fuera del restaurante puede resultar incomprensible más allá de fijar la atención de nuestro interlocutor en él. Por tanto, para corresponder correctamente al significado del dedo señalante hay que atender a una combinación de circunstancias contextuales. Pero meter el dedo en la foto entraña no solo el acto de señalar un objeto para expresar algún tipo de mensaje sobre ese objeto, sino la voluntad de conferir protagonismo al señalamiento mismo. Así como en las fotografías de documentación arqueológica aparecen unas referencias (reglas o listones de medición) que ayudan a evaluar el tamaño de los objetos, y así como en las de evidencia forense se incluyen señalizadores que hacen más comprensible la escena de un crimen o contribuyen a localizar la presencia de una prueba, un cierto fotoperiodismo dedicado a *nota roja* —que es como en Latinoamérica se conoce más comúnmente a la crónica de sucesos— se vale del recurso de captar situaciones en las que aparece un dedo señalando algo. Se trata de una fórmula específica y habitual en las publicaciones dedicadas a crímenes y catástrofes que se convierte en patrón iconográfico, y vale la pena indagar las razones que lo motivan. Empecemos analizando el contexto del soporte *nota roja*.

LA NOTA ROJA

La prensa sensacionalista se diversifica en múltiples tentáculos. Tenemos la nota amarilla, que navega por las aguas de lo escandaloso y aplica un estilo estridente a historias enredantes y de veracidad cuestionable. El color amarillo lo asignó Erwin Wardman en un artículo publicado en 1898 en el cual censuraba el periodismo poco riguroso y malintencionado. Dicho artículo llevaba por título «We called them Yellow because they are Yellow», un juego de palabras en inglés porque *yellow* significa tanto amarillo como cruel y cobarde; así la traducción sería «Las llamamos amarillas, porque son crueles y cobardes». Parape-

Scanned with CamScanner

tado en estrategias populistas, el amarillismo abusa de informaciones infundadas con tal de dar la «noticia», sin importar que sea exagerada o incluso inventada, y provocar el interés del público con encabezados más llamativos por su desproporción y pirotecnia que por su contenido.

Luego tenemos la prensa del corazón o nota rosa, un periodismo que cotillea sobre la vida de celebridades y personajes públicos, y se centra sobre todo en los protagonistas de la farándula mediática. Los antecedentes de este tipo de notas son los viejos boletines que relataban los entresijos sociales de una comunidad, lo mismo nacimientos que defunciones, lo mismo cortejos, bodas y embarazos que disputas familiares, infidelidades y divorcios. Su público ha sido tradicionalmente femenino, pero cada vez más el chismorreo deja de atender géneros. Su propósito básico, de hecho, es conmover y emocionar, y, desde una perspectiva sociológica, contribuye a fijar estándares y modelos a los que admirar y envidiar. Las actuales redes sociales tipo Facebook o Instagram permiten hoy ese mismo intercambio de habladurías, pero a un nivel mucho más cercano e instantáneo.

Después tenemos las noticias de sucesos o nota roja, que se recrea, fundamentalmente, en hechos sangrientos: homicidios, actos violentos, violaciones, promiscuidad, tortura, criminalidad, atracos; en fin, sucesos escalofriantes. En este tipo de información se dice que «si no hay sangre, no hay nota». La nota roja concede esos quince minutos de fama vaticinados por Andy Warhol a individuos hasta entonces anónimos e inadvertidos, por el simple hecho de haber cometido algún delito escabroso o haber sido víctimas de él. Con la nota roja se refriega los ojos de los lectores con la maldad y la depravación que la sociedad entraña. Por un lado, alimenta el morbo, pero por otro funciona como un sistema de regulación o de acomodación a una violencia que puede ser subrepticia pero que está presente y es tan real como la vida misma. También cumple un papel de bálsamo consolatorio respecto a las miserias cotidianas: demuestra que por

Scanned with CamScanner

más que nos autocompadezcamos, siempre hay al lado alguien aún más desgraciado.

Planteado desde una perspectiva moral, es obvio que en la nota roja subyace una agenda ultraconservadora. El crimen es concebido como producto de la desviación individual, desconectado de cualquier trama social o política. La maldad surge de arrebatos de los instintos depravados en contra de los preceptos de la doctrina católica. No hay responsabilidades subsidiarias, ni comunitarias ni históricas, todo se reduce al individuo que sucumbe ante el embate de las tentaciones, la bebida, los estupefacientes, la codicia y, sobre todo, la lujuria. Refiriéndose a la celebérrima y paradigmática revista mexicana *Alarma!*, pero extensible a toda la nota roja, Cuauhtémoc Medina escribe: «Se explota la fascinación por las conductas límite. Abunda sobre la crueldad sin medida; describe el sexo (coronado en el incesto) como demonio incontrolable; dramatiza la impredecibilidad de la muerte, y exhibe el travestismo y la homosexualidad como abolición de las clasificaciones sociales. En otras palabras, crea una geografía imaginaria de amenazas a esa forma de vida cotidiana que llamamos decencia. Pero en ese infierno es donde ocurren los relatos relevantes, de modo que "en el teatro de los casos reales", lo interesante atrae porque es condenable. Ese placer pareciera suspender la ética»[55].

Esa suspensión de la ética facilita el juicio mediático, la justicia paralela. En efecto, la metodología informativa suele reducirse a describir el delito consumado y resuelto. Se exhibe al criminal detenido, a mayor gloria de la pretendida eficacia policial, o a la víctima, desahogada ahora en su papel de doliente. Las ilustraciones aportan el clímax: el asesino posa desafiante mientras enarbola la escopeta recortada o el machete, el arma homicida, o la víctima se enfrenta en un

---

[55] Cuauhtémoc Medina, «*Alarma!* Crimen y circulación. Crime & publishing», en *Poliéster. Pintura y no Pintura*, vol. 2, no. 6, verano 1993, págs. 18-27.

Scanned with CamScanner



Portada de *Alerta* de 5 de abril de 1980, México

careo a su agresor, empoderada en su adquirida condición de heroína. Bajo esa retórica solo cabe el maniqueísmo más atroz, de buenos y malos absolutos, sin matices, sin antecedentes ni condicionantes: ese engendro con saña patibularia que ostenta amenazadoramente su arma, solo puede ser culpable. No hay duda sobre su vileza, no queda defensa posible. La crónica expone el caso, procesa al acusado, lo condena y ejecuta la sentencia. El reportero se arroga a la vez las carteras de detective, de forense, de fiscal, de juez y de verdugo. Y todo esto, claro está, mucho antes de que tenga lugar el verdadero —enmarañado y tedioso— proceso judicial, antes de que se emita un

Scanned with CamScanner

veredicto y el inculpado sea debidamente sentenciado o absuelto. La nota roja surte el espectáculo que la burocracia y la tediosa realidad son incapaces de ofrecer: un espectáculo único, intenso y condensado en un presente, que no requiere precuelas ni secuelas. Por tanto, de los sucesos no hace falta efectuar seguimiento, se presentan como episodios puntuales y cerrados, todo resuelto, sin cabos sueltos. Y con un lenguaje asequible y una exposición de razonamientos primarios se renuncia a la complejidad de la vida, sin duda para no abrumar a los lectores mientras esperan turno en la peluquería o toman cervezas en la taberna. Las fotos de los criminales con sus puñales ensangrentados son suficiente confesión, una confesión que no admite paliativos, no existe aquí la presunción de inocencia —so riesgo de mitigar el impacto de la noticia—. A continuación, pues, se produce la aplicación del castigo en caliente: la infamia pública se propaga por los círculos cercanos al sospechoso, ya demonizado para siempre en su comunidad. El fotorreportero ha cumplido la última cláusula de su contrato simbólico: erigirse en verdugo y ejecutar la sentencia.

EL FOTÓGRAFO COMO GUILLOTINADOR

Cabe aquí un inciso sobre la metáfora del fotógrafo como carnífice o bederre. A finales del siglo XIX, cuando la fotografía había alcanzado en Francia notables cotas de popularidad, se produjo un trasvase terminológico curioso. En ese país, para ejecutar la pena capital se procedía por decapitación mediante la guillotina. Los revolucionarios la habían adoptado a fin de que la pena de muerte «fuera igual para todos, sin distinción de rangos ni clase social». Hasta entonces solo los miembros de la aristocracia gozaban del privilegio de ser ajusticiados sin sufrimiento: eran decapitados con una espada o un hacha, una muerte instantánea, con yuyu inevitable pero indolora, mientras que los plebeyos lo eran por ahorcamiento, estrangulación o, en el peor de

Scanned with CamScanner

los casos, sometidos a la rueda, un suplicio espeluznante en el que la agonía solía durar un día entero. La guillotina tradicional consistía en un armazón de dos montantes verticales entre los que deslizaba una pesada cuchilla de acero. En la parte inferior se disponía un cepo de dos medias lunas (llamado *fenêtre*), en el que se encajaba el cuello del condenado. Para operar tal dispositivo se requería un equipo de tres verdugos. A menudo los condenados no se mostraban en sus últimos momentos muy colaborativos con las maniobras previstas para la decapitación y era menester usar la fuerza para colocar el torso en la posición correcta. Había un ejecutor principal, máximo responsable de la operación, secundado por su primer y segundo ayudantes. El segundo ayudante era un mindundi que montaba y desmontaba el artefacto, se ocupaba de su mantenimiento y le mandaban a buscar los cafés. Al ejecutor principal le correspondía el honor de accionar el resorte que hacía caer la cuchilla separando la cabeza del tronco, preferentemente a la altura de la cuarta vértebra cervical si las cosas iban bien. Y que las cosas fueran bien era competencia del primer asistente, que, en evitación de movimientos bruscos o forcejeos imprevistos, a pesar de estar el reo maniatado, debía asir la cabeza de este por el cabello o por las orejas para inmovilizarlo por completo. Luego la cabeza cercenada quedaba en sus manos y era traspasada a una canasta mientras que la sangre se vertía en un barreño. Al primer ayudante se le llamaba «el fotógrafo» y su misión no concitaba envidias dado el riesgo que entrañaba de sacrificar los dedos, o incluso la vida, si no se procedía con la suficiente destreza y cautela.

¿Por qué en la jerga de los funcionarios de justicia se llamaba «fotógrafo» al verdugo asistente? Por un lado, porque postrado sobre la cabeza del reo con su postura encorvada se asemejaba a los retratistas de estudio que, para operar sus voluminosas cámaras de fuelle, se cubrían la cabeza con un paño negro para procurar la oscuridad que facilitase encuadrar y enfocar sobre el vidrio esmerilado

Scanned with CamScanner

del visor —un paño negro que se confundía con la siniestra capucha con la que el verdugo, tapándose la cara, preservaba su anonimato—. Pero la razón fundamental obedecía a otro juego de palabras. La misión del fotógrafo era *tirer le portrait*, hacer el retrato de alguien, tomar a alguien en foto a fin de inmortalizar un momento, o de inmortalizar la muerte misma. Pero *tirer le portrait* también significa tirar, sujetar o aguantar el rostro. Terminar con un rostro en las manos constituiría la modalidad más hiperrealista de retrato. Con todo lo cual se amplía el cruce metafórico entre la guillotina y la fotografía, hasta ahora limitada a considerar el obturador de la cámara, sobre todo el obturador de cortinilla, como una forma de guillotina rebanadora de la luz y del tiempo. Encaja, además, la figura del fotógrafo-guillotinador con esos sabuesos que cámara en ristre husmeaban sangre para hincar el ojo en la carne de cañón que habría de hacer correr tinta en las páginas de la nota roja.

El verdugo no mata, lo que mata es la guillotina. Tampoco lo hace el fotógrafo, es la cámara la que nos extrae de la vida para transformarnos en espectros. Pero en cierto modo, verdugo y fotógrafo comparten esa condición macabra de merodeadores de la muerte: ambos la anticipan, la anuncian y actúan como sus emisarios vicarios. Está claro que supone siempre un muy mal agüero la proximidad de un verdugo —al igual que la de un sicario, que sería su trasunto fuera de los aparatos de represión del Estado, porque el sicario no es más que un verdugo que va por libre, un verdugo sin acreditación—. Y de su lado está igual de claro que la fotografía —y en eso Barthes ha sido profeta— aporta siempre algo funesto que es esa alusión a lo que ya no existe. Así, toda fotografía comporta algo de *memento mori* en tanto que recordatorio del paso imparable del tiempo y de la fugacidad de la vida. Más que erigir un arte de la luz, Daguerre sucumbió a las tinieblas, constituyéndose la fotografía como un dispositivo fundamental para relacionarnos con el tiempo que nos consume y nos conduce a la muerte.

Scanned with CamScanner

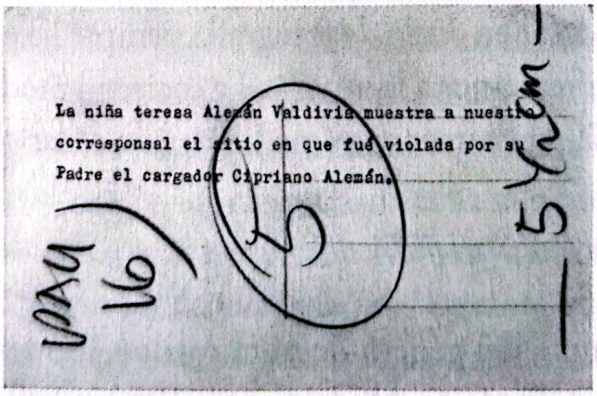
La figura del mensajero de la muerte ocupa un lugar privilegiado en las mitologías de todas las eras y culturas. Anubis en el antiguo Egipto, Tánatos en el mundo helénico, Mors entre los romanos, Ah Puch en la mitología maya, Abbaddo personificando el ángel bíblico de la muerte, Azra'il el arcángel tenebroso en el islam, Shinigami en la tradición japonesa... En ecosistemas culturales más angostos el relato se acomodaba a recovecos de fantasía más exótica: así, en las leyendas celtas, el Cù Sìth es un perro errante por los páramos rocosos de las Highlands a la búsqueda de almas que llevarse al más allá. El Nixcobt era un ser terrorífico de piel escamosa y dientes verdes, era el mensajero de la muerte que habitaba en las profundidades del Rin. O los *mazzeri* en Córcega, espíritus de la noche ligados a un territorio, que deben negociar entre ellos la cuota de almas forzadas a abandonar cada año el reino de los vivos. Pero esas cosmogonías se agotaron. Cuando la Modernidad sustituyó el pensamiento mágico por mitologías laicas, el Olimpo se despobló de dioses y los puestos vacantes fueron ocupados por ideas de progreso y de racionalidad técnico-científica. Entonces, a falta de poder encomendarse a un mensajero de la muerte de la vieja guardia, o sea, *tout court*, la fotografía tomó el relevo. Y no lo ha hecho mal: ya sea como un mecanismo de mediación o control, como talismán o bálsamo, o como terapia para transmutar el dolor en duelo, la fotografía siempre ha estado presente a la hora de enfrentarnos a la muerte. La sociedad moderna ha hecho de la fotografía precisamente su medio para «nivelar» la muerte.

EL CASO, *ALARMA!* Y *ALERTA*

El mejor ejemplo del género de nota roja en España fue el semanario *El Caso*, editado en Madrid entre 1952 y 1997, y conocido popularmente como «el periódico de las porteras», un gremio cuyas parroquianas arrastran la rémora de pasarse el día contando chismes.

Scanned with CamScanner





Anverso y reverso de fotografía anónima del archivo de la revista *Alerta*, sin fecha

Lo chistoso de esa publicación era que se prodigaba en reportajes de muertes y asesinatos ocurridos en países extranjeros y en cambio no se refería a más de un crimen español por edición semanal, una ridícula cuota impuesta por estricto mandato de la censura franquista, no fuera caso que los auténticos índices de criminalidad nacionales socavasen la imagen de un régimen dictatorial que se vanagloriaba de procurar la paz y el bienestar. El nacionalcatolicismo salvaguardaba la virtud del pueblo español y desterraba todo acto criminal al extranjero.

A pesar de que la nota roja se considera un subgénero de bajo rango periodístico, los profesionales suelen convenir que funciona como un terreno de aprendizaje para aquellos noveles que empiezan a trabajar en medios informativos: les obliga a desarrollar el olfato necesario y a familiarizarse con las astucias que exige el oficio. De hecho, no pocos profesionales se han curtido precisamente en tales lides del reporterismo. Ese desempeño como campo de pruebas hace de la nota roja un ecosistema que, a pesar o gracias a su entramado cutre que encubre dinamismo y libertad de maniobras, auspicia la exploración de heterodoxas recetas gráficas, tipográficas y literarias en contraste con las encorsetadas rutinas de los medios convencionales. Seguramente, por tanto, sus propuestas traslucen en mayor medida los recovecos del espíritu del tiempo y, consolidadas o desestimadas, suponen una provechosa cantera suministradora de indicios significativos. Por ejemplo, filtrando las imágenes por el tamiz sorprende que aparezca con tanta frecuencia el mencionado patrón iconológico del gesto de señalar: algún personaje que sale en la imagen (una víctima, un testigo, un «experto», etcétera) apunta con el dedo a alguien o algo de la composición para fijar bien la atención. Me propongo extraer jugo de la abundancia de esa reiteración, tomando como caso de estudio el repositorio iconográfico de la revista *Alerta*.

La cabecera de nota roja que ha sentado cátedra en México ha sido *Alarma!* (1963–2014, aunque inactiva entre 1986 y 1991). En

Scanned with CamScanner

momentos de noticias de gran resonancia social como el devastador terremoto de 1985, la revista alcanzó una difusión de dos millones y medio de ejemplares semanales. En 1986 el gobierno de Miguel de la Madrid, presidente de deplorable recuerdo que cerró su mandato con un sonado pucherazo electoral, emprendió la llamada *Renovación Moral de la Sociedad.* Con ese programa se proscribía la circulación más de 60 publicaciones ilustradas tildadas de pornográficas, sensacionalistas o atentatorias del debido decoro. No cuesta nada adivinar que muchas de ellas pertenecían a sellos editoriales desafectos a la política gubernamental. Pero la jugada surtía poco efecto porque, como artimaña para eludir la prohibición, no tardaban en reaparecer los mismos perros con distintos collares. Así llegaron al mercado cabeceras sustitutas como *¡Peligro!*, *Realidades y verdades*, *¡Custodia!*, *Únicamente la verdad*, *¡Enlace!*, *Policíaco* y *Alerta.* Tal pléyade de ediciones ha corrido suerte dispar, pero por lo general han ido desapareciendo en los últimos años debido a la simultaneidad de dos factores: la competencia de internet, cuya implantación es cada vez más generalizada y facilita el consumo de violencia *gore* sin salir de casa, y la ostentosa saturación provocada por los pavorosos ajustes de cuentas entre narcotraficantes, que reduce a juego de niños los anticuados crímenes pasionales y las acciones de asaltantes de gasolineras.

A principios del año 2013, en el curso de unas intervenciones en el Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône en Francia, curioseando en la colección del museo, di con un conjunto de trescientas fotografías originales procedentes del acervo de *Alerta*, adquiridas por el entonces director de la institución, François Cheval, tras una reciente visita a México. Solicité copia digital de las imágenes y durante un tiempo alimentaron mi imaginario en pos de un nuevo proyecto que debía titularse «Sangre y semen». De la misma forma que en el cuarto oscuro hacíamos virajes al sepia, al oro o al selenio, yo me proponía utilizar reproducciones de aquellas escenas truculentas para rea-

Scanned with CamScanner

lizar virajes a la sangre y al semen, fluidos de evidente significación y cuyos componentes químicos (hierro, magnesio, zinc potasio, calcio, etc.) seguro que no desdeñaban reaccionar con los residuos de plata reducida. Un detalle de interés adicional de aquellas fotos originales destinadas a su impresión era que mantenían con visibles marcas de color rojo o azul las indicaciones de corte que los redactores pasaban a los operarios que debían confeccionar la diagramación de las páginas. Además, en el dorso aparecían valiosas inscripciones, con datos sobre el contenido de la imagen, y muchas veces se incluía el pie de foto, escrito en un mexicano florido y con una caligrafía rudimentaria. Fue entonces cuando advertí la pauta del dedo *señalante*, pero no lo tomé en consideración porque la muestra no era lo suficientemente representativa y su profusión podía obedecer a la predilección de François Cheval, que desde luego hizo una muy buena selección.

Ajenos a todo esto, unos pocos años más tarde, la fotógrafa Cristina de Middel y el editor y coleccionista Ramón Reverté localizaron por casualidad el contingente entero del fondo fotográfico de *Alerta*, que estaba en posesión de una vendedora de chácharas del Centro de Anticuarios de la Plaza del Ángel en la Ciudad de México. El fondo estaría compuesto por cerca de cincuenta mil copias positivas. Para afrontar el dispendio de la adquisición, Cristina y Ramón recabaron la contribución de un tercer socio, el crítico y también coleccionista Rafa Doctor, y se repartieron todo el material en tres partes equitativas a puro sorteo. Cristina custodia su parte y la de Rafa, que se encuentran en su residencia en Brasil, a excepción de un centenar de imágenes que han engrosado la colección del Museo de la Universidad de Navarra en Pamplona. La parte de Ramón se encuentra en Barcelona y es la que me ha servido de material de estudio y de inspiración. Extrapolar a partir de una tercera parte del archivo, esto es, un acopio de más de dieciséis mil piezas, hace ya la estadística fiable. La cuestión, entonces, sería porqué los reporteros de *Alerta* recurren al patrón del dedo señalante.

Scanned with CamScanner

BARTHOLOGÍA

Si dejamos de lado a Walter Benjamin, el ensayo sobre fotografía más citado de todos los tiempos es sin duda *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*[56]. Se trata del último libro de Roland Barthes, publicado en enero de 1980, después del fallecimiento de su madre y unas pocas semanas antes de ser atropellado por una camioneta en el corazón de París, el 25 de febrero, después de participar en un almuerzo de un grupo de intelectuales con François Mitterrand. La muerte le sobrevino un mes más tarde en el hospital; tenía 64 años. Este libro, encargado por Cahiers du Cinéma, brinda un texto más íntimo y sentimental que académico, pero no por ello menos propositivo y estimulante. Barthes se apresta en él a analizar el significante fotográfico a partir de la necesidad de expresar el dolor y la nostalgia que deja el paso del tiempo y, con ello, la certeza de la finitud. Bajo esa premisa, entre la mirada poética y la reflexión filosófica, Barthes despliega conceptos clave, como los de *punctum* y *studium*, que, aunque parezcan extraídos de los conjuros de Harry Potter, lo cierto es que han enriquecido desde entonces el patrimonio de la teoría fotográfica y han centrado en buena medida la gran aportación que ese ensayo supuso. Sin embargo, aunque ensombrecido por la brillantez e implantación de esas invenciones conceptuales, en otro pasaje significativo aflora un argumento

---

[56] Existe una nutridísima bibliografía crítica al respecto. Distinguiría *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge, Massachussetts: The M.I.T. Press, 2009. El editor del volumen, Geoffrey Batchen, ofrece una muy documentada semblanza de la concepción de este texto y de sus repercusiones. La hipótesis que Batchen aventura al final es que *La cámara lúcida* debe verse ante todo como una interpretación alternativa de la historia de la fotografía bajo el prisma de una «ciencia del sujeto». Barthes rehúye centrarse en los maestros y en las obras maestras para inventar un nuevo modelo que aborda una exploración de la fotografía como fenómeno histórico y como experiencia cultural.

Scanned with CamScanner

igual de seminal: «[...] nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo, por reducción, como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El noema de la Fotografía será, pues, "Esto-ha-sido" [*Ça-a-été*]...»[57]. «Lo-que-ha-sido» y «lo-que-ya-no-es» sintetizan el valor de toda imagen fotográfica apelando de manera trágica a lo transitorio y perecedero. Este *ça-a-été* constituye el andamiaje ontológico del valor documental de la fotografía: sin la certeza de que «aquello estaba allí», todo testimonio visual queda deslegitimado.

El capitán Fortuno Sarano espera con un cigarro entre los labios al pelotón de ejecución: *ca-a-été*. El dirigible Hindenburg se incendia en el aire: *ça-a-été*. Un miliciano republicano cae abatido en Cerro Muriano (Córdoba)[58]: *ça-a-été*. Unos marines izan la bandera americana en Iwo Jima[59]: *ça-a-été*. Benito Mussolini y Clara Petacci aparecen colgados bocabajo de una viga en la plaza de Loreto: *cá-a-été*. El hongo de la explosión atómica asciende sobre Hiroshima: *ca-a-été*. Un joven de color es linchado por los encapuchados del Ku-Klux-Klan: *ça-a-été*. John F. Kennedy es asesinado en Dallas: *ça-a-été*. El Coronel Nguyen Loan ejecuta a un sospechoso del Vietcong disparándole a la sien: *ça-a-été*. Un astronauta camina sobre la Luna: *ça-a-été*. Los tanques soviéticos entran en Praga: *ça-a-été*. Salvador Allende con casco y metralleta en la puerta del Palacio de la Moneda: *ça-a-été*. Un manifestante desafía a los tanques en la plaza Tiananmén: *ça-a-été*. Las Torres Gemelas se desploman en

---

[57] Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, [trad. Joaquim Sala-Sanahuja], Barcelona: Paidós, 2009, pág. 91.

[58] Sigámosle por un momento la corriente a Robert Capa.

[59] Sigámosle por un momento la corriente a Joe Rosenthal.

Scanned with CamScanner

Nueva York: *ça-a-été.* Obama y su gabinete observan cómo un comando asesina a Bin Laden: *ça-a-été. Ça-a-été.* Sobre cualquier fotografía que se precie de inscribirse en la historia, colectiva o personal, auténtica o postiza, resuena el *ça-a-été* como un mantra fenomenológico, una letanía que bien podría concluir con la súplica de «Niépce, *ora pro nobis*».

En el curso de las reflexiones barthesianas resuenan como fuentes Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure. Ambos participaron activamente en el giro lingüístico que se produjo en el pensamiento occidental al someter el examen de todas las disciplinas del conocimiento a la luz de los mecanismos del lenguaje: tanto el arte como cualquier otro tipo de manifestación social o cultural eran analizados como estructuras de un lenguaje. Bajo esta concepción, una imagen solo sería comprensible cuando fuera posible traducirla a la estructura lingüística que organiza la percepción. Sería lo mismo que decir que las imágenes son equivalentes a la estructura lingüística subyacente a su descripción textual y que sus componentes se reducen a la categoría de signos abordables según sus características funcionales.

Peirce ya mencionó la consideración de la fotografía como signo en su libro *Logic as Semiotics: The Theory of Signs* (1895-1902). En este texto, Peirce aportaba la conocida clasificación de signos de iconos, símbolos e índices. El problema era cómo encajar la fotografía en ese esquema. Después de Walter Benjamin con *Breve historia de la fotografía* (1931) y con *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936) quedaba establecido que la cámara era un medio de producción mecánico y las fotografías, reproducciones de «lo real» (aunque Benjamin incluyera aquí el concepto de «inconsciente de lo real» que permeabilizaba su alcance). Pero el término «reproducción» se antojaba evidentemente antipático y muchos

Scanned with CamScanner

teóricos, Barthes entre ellos, se devanaron los sesos intentando afinar y nombrar de forma más escrupulosa la dependencia particular de la fotografía con la realidad, una dependencia que se resistía a las categorías semióticas de Pierce. En un ensayo previo a *La cámara lúcida*, «El mensaje fotográfico»[60] (1961), Barthes se decanta por describir la fotografía como un «análogo perfecto» y añade que la fotografía es un mensaje sin código: sería el canal de transmisión y la recepción por parte de la audiencia lo que asignaría el significado. También diferenciaba entre denotación y connotación. La denotación sería la información proporcionada de forma «objetiva» con la descripción de la realidad, el objeto representado, el contenido analógico, mientras que la connotación se refiere a los valores añadidos a partir de una cierta retórica y que son interpretados desde códigos culturales y sicológicos. Lo connotado pertenece al estilo de representación y superpone rasgos expresivos estéticos y semánticos que son compartidos en el seno de una categoría cultural. Esa retórica puede operar estéticamente en el interior de la propia imagen, o en conexión con el texto o la plataforma institucional de difusión en la que la imagen habite. Con todo lo cual la respuesta de un observador a la imagen está conectada a su experiencia y a su inclusión en un sistema abstracto de lenguaje, moldeador de su propio régimen de realidad.

Este modelo puede ser impugnado de raíz. ¿Puede existir un mensaje sin código y que, por tanto, permita una lectura natural, innata e universal? Desde luego que no. Recordemos los famosos experimentos que consistían en mostrar fotografías a indígenas «primitivos» y ser estos incapaces de identificar en aquellos pedazos de papel la representación de rostros u objetos. O los estudios del neurólogo y escritor Oliver Sacks

---

[60] Roland Barthes, «Le message photographique», *Communications*, n° 1, 1961, págs. 127-138, en *L'Obvie et l'Obtus*, París: Seuil, «Points», 1992. Disponible en castellano: «El mensaje fotográfico», en: Roland Barthes, *Un mensaje sin código* [trad. Matías Battistón], Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017.

Scanned with CamScanner

sobre la ceguera congénita. En un ensayo titulado *To See and not See* (*The New Yorker*, 10 de mayo de 1993)[61], Sacks se planteaba qué pasa cuando un adulto que ha sido ciego de nacimiento recobra de repente la visión. Fue el caso de Virgil, un residente de Oklahoma que a los 45 años protagonizó ese milagro y con ello ayudó a responder muchos de los interrogantes sobre la percepción que han obsesionado a filósofos, semiólogos y científicos. Al principio Virgil se sentía desconcertado por aquel magma caótico de datos visuales (luces, formas, colores) que era incapaz de procesar. Habituado a conectar con el mundo mediante el tacto, se acercaba los objetos a la cara para tocarlos con los ojos. Solo después de un costoso aprendizaje logró valerse de la visión. Y respecto a la antítesis denotación/connotación, con parecidos argumentos esgrimidos contra la hipótesis del mensaje sin código se puede objetar que la denotación exista verdaderamente. No cabe plantear las cualidades de denotación y connotación como límites excluyentes sino como estadios graduales de una escala: todo es connotativo y lo único que varía es su grado de intensidad.

El uso ortodoxo de la cámara es propenso a producir imágenes denotativas, mejor dicho, imágenes con un bajo índice de connotación y un alto índice de iconicidad. Es lo que en la teoría del arte llamaríamos imágenes figurativas o realistas, aquellas que cumplen un pacto mimético o descriptivo con las cosas que representan. Barthes adscribe la fotografía a ese discurso realista, pero tolerando pequeñas fisuras hacia lo prodigioso y lo subjetivo (el *punctum*). No es que haya un cordón umbilical entre la realidad y la fotografía, es mucho más: la fotografía es pura emanación de lo real, lo real impregna la imagen. Con lo cual la fotografía está en condiciones de ofrecernos una serie de dones que Barthes enumeró con ocasión de referirse a los retratos de Richard Avedon pero aplicables a la fotografía *in extenso*, siendo

[61] Incluido posteriormente en *An Anthropologist on Mars*, Nueva York: Vintage, 1995.

Scanned with CamScanner

los primeros de estos dones «lo verdadero, la verdad, la sensación de verdad y la exclamación de verdad»[62]. En ese artículo, publicado en la revista *Photo* en 1977 para glosar una monografía de Avedon en Éditions du Chêne, se cuela un pasaje que es una definición de principios: «Como producción, la Fotografía se ve sometida a dos coartadas insoportables: tan pronto se la sublima en las especies de la "fotografía artística", que niega precisamente la fotografía como arte, como se la viriliza en las especies de la foto de reportaje, que obtiene su prestigio del objeto que ha capturado. Pero la Fotografía no es ni una pintura ni... una fotografía; es un Texto, es decir, una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido». La fotografía es un ejercicio de filosofía, una acción para pensar visualmente, mientras que lo real se nos presenta como un conjunto de datos pertinentes, datos que deberán ser jerarquizados por el sujeto pensante.

LA CÁMARA DESLUCIDA

Según ese criterio, una fotografía no significa nada fuera del lenguaje. Pero en *La cámara lúcida* Barthes decía preferir mirar ciertas fotografías con la mirada de un bárbaro sin cultura, diferenciando una co-presencia de dos aspectos significantes: uno que corresponde al aspecto codificado culturalmente (*studium*) y otro que trasciende la cultura y el leguaje (*punctum*). Como consecuencia del *studium*, podemos decodificar la fotografía, mientras que el *punctum* nunca es parte de la cultura, es aquello que únicamente afecta al que mira con un efecto punzante. Barthes, por tanto, consuma el tránsito de

[62] El texto fue reproducido posteriormente en la antología *Oeuvres complètes 1977-1980*, París: Seuil, 2002. También aparece en español en: Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen,* Barcelona: Ediciones Paidós, 2022.

Scanned with CamScanner

la posición estructuralista manifestada en «El mensaje fotográfico» a otra más meditativa y poética de la que hará gala en *La cámara lúcida*.

En ella importará más la dimensión intrínsecamente referencial de la fotografía que el pacto mimético establecido con la realidad. Lo que la imagen revela antes que la consecución de unos fines reproductivos es la inmanencia del objeto fotografiado, que se funde en la imagen. De esa fusión, la consecuencia es que el referente eclipsa a la misma fotografía, sentenciada entonces a la mudez. Eso es lo único genérico, todo lo transversal que podemos extraer de la fotografía; el resto son experiencias particulares que el referente de cada fotografía transmitirá. Barthes no se entretiene en hurgar en la concatenación de sentidos que toda fotografía contiene porque sabe que el postrero de esos sentidos siempre será la muerte. Esos sentidos intermedios son contingentes y ajenos a la sustancia inmanente de la fotografía. Más allá no queda ningún otro propósito general, un universal teórico que sacrifique la singularidad de cada imagen y prevalezca sobre ella. En palabras del filósofo Étienne Helmer, Barthes hace del discurso sobre el referente un verdadero *pharmakon*: a la vez veneno y remedio. «Remedio porque demostraba la singularidad de una fotografía; veneno porque impedía decirla realmente, porque invitaba a ver a través de las fotografías más que a ver en ellas, a penetrar en su superficie para encontrar las cosas que mostraban en vez de discurrir en ellas»[63].

Amparado en la supremacía de lo visible sobre lo visual, de lo que se muestra sobre lo que se ve, Barthes desplaza entonces el foco del análisis hacia una depuración de lo que estima esencial en el proceso fotográfico. El acento recaerá ahora en el *ça-a-été*, ese arbitrio certificador de lo que ha sido, o ha existido, necesariamente, en algún lugar, en algún otro tiempo, delante de la cámara. La naturaleza básica de la fotografía se corresponde, pues, con la imagen referencial, con la

[63] Étienne Helmer, *Parler la photographie*, Dijon: Les presses du réel, 2017, pág.14.

Scanned with CamScanner

imagen de registro, de rastro o de huella de los objetos. En síntesis, con la «imagen indicial», una imagen en *analogon* superlativo de lo real que se dispone a ocupar el mismo rastro dejado por su referente en el momento de la toma. Pero certificar una presencia pasada implica certificar una ausencia actual, y bajo el papel fundamental de certificador de presencias ausentes late siempre, como hemos visto, el certificado de la muerte. Algo así, según una bella comparación sugerida por Diego Coronado, «como la imagen dantesca de Orfeo volviéndose a mirar por última vez la figura humana de su Eurídice»[64]. Sucumbimos a la tentación de mirar, sucumbimos a la fascinación de la fotografía, nos aferramos al rastro de lo real que contiene, aunque ello nos cueste la certitud dolorosa de la pérdida. El culto al duelo requiere el sacrificio de una imagen desaparecida. La imagen de la madre en el invernadero se oscurece en el recuerdo y se convierte en palabras. Es esa transición lo que se relaciona poéticamente con el mito de Orfeo, en tanto que captura bien ese momento de giro fatídico: el momento en que Orfeo se vuelve para contemplar a Eurídice, el momento en el que la luz se convierte en oscuridad y su canto en un profundo lamento.

A continuación, Barthes sostiene que en la fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación. Antes de indicar algo sobre cada cosa, antes de volcarse en comentar el objeto fotografiado, la imagen fotográfica está siempre señalando con el dedo para acusar mientras exclama: ahí está eso, es lo que había delante del objetivo. Se podría objetar que, en ciertos casos, como acreditarían los usos fotoperiodísticos o jurídico-policiales, la imagen fotográfica sirve de testimonio delator de una evidencia sobre el comportamiento real de los hechos tal como han sido registrados por

[64] Diego Coronado e Hijón, *Una mirada a cámara. Teoría de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla: Ediciones Alfar, 2005.

Scanned with CamScanner

la cámara. Sin embargo, incluso en los casos en que prima el valor de prueba, el propósito principal de la fotografía radica en marcar y en señalar desde un punto de vista deíctico los indicadores de lugar y de persona —ese o esto estuvo aquí— y como tales, prosigue Barthes, solo tienen valor dentro de la instancia del discurso que los fabrica.

Entonces surgen dos cuestiones: ¿qué es lo que se muestra? Y si ese contenido nos parece claro, ¿cabe o no cabe plantear sospechas sobre la autenticidad o falsedad de lo mostrado? Cuando examinamos las fotos con dedos señalantes procedentes del archivo de *Alerta* nos resulta evidente la pretensión de aplicar, de forma tan ingenua como grosera, el principio del «*ça-a-été*» por partida doble o hasta triple. Para Peirce, el signo indicial tenía que cumplir como requisito definitorio una relación de contigüidad existencial y material con su referente, y entre los ejemplos que mencionaba específicamente para ilustrar ese concepto recalcaba la perforación causada por una bala como índice de esta. Pues bien, entre las fotos seleccionadas aparecen captados muchos detalles de orificios de bala en un cadáver o bien impactos en un vehículo o en un muro, todos ellos debidamente remarcados por el dedo de un médico, un oficial de policía o algún testigo del suceso. Nos encontramos así ante un caso de la superposición de una triple indicialidad: el agujero de la bala o la herida, el dedo (el índice) que apunta y la fotografía misma. Tanto el objetivo de la cámara como el dedo focalizan nuestra percepción sobre el rastro de ese «algo» que ha pasado.

DEL ESCENARIO AL ESPECTADOR

Pero en los casos de las fotos de *Alerta* no podemos sustraernos a la obviedad de que se trata de situaciones teatralizadas y artificiales, en las que está claro que el modelo sigue las instrucciones del reportero. Pero sucede que la puesta en escena es tan candorosa, tosca y postiza

Scanned with CamScanner

que, en vez de enfatizar, lo que hace es problematizar el valor probatorio de la cámara, sobre todo en un género como el de la fotografía forense y de sucesos, que se tendría que caracterizar justamente por un tratamiento aséptico y *desretorizado* de la información. Quizás Barthes, fascinado por el estatuto de teatralidad al que había dedicado también estudios entusiastas, quiso pasar por alto esta deriva: «¿Qué es la teatralidad? —se preguntaba en 1971—. No es decorar la representación, es ilimitar el lenguaje»[65]. Muy bien, pero entonces el «*ça-a-été*» deja de ser garantía de objetividad para librarse a la escenificación. Paradójicamente, para Barthes, la fotografía no accede al arte por la pintura sino, por defecto, por el teatro. Que de hecho hasta cabría considerar un «teatro dentro del teatro» si nos atenemos a los tópicos literarios del *theatrum mundi*, vinculados a la tradición de los autos sacramentales que ya en el siglo XVII entendían los lances humanos como la orquestación de designios divinos. Se explica así la relación original del teatro con la alegoría de la vida y el culto de los muertos, un culto que la fotografía ya hemos visto que mantiene. «La foto es como un teatro primitivo, como un *tableau vivant*, la figuración del aspecto inmóvil y artificialmente acicalado bajo el cual vemos a los muertos»[66]. Las instantáneas de nota roja con dedos señalantes se antojan pues doblemente teatrales, es decir, doblemente fotográficas. Incluso habría que ampliarlo a una triple teatralización porque toda fotografía implica la puesta en escena del objeto, de la mirada y del propio dispositivo fotográfico. Es de la conciliación de estas puestas en escena de donde emerge el lenguaje. Podemos no limitarlo, podemos conferirle toda la libertad abarcable, pero a expensas de comprometer la literalidad e incumplir el contrato de

[65] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París: Seuil, «Points», 1971, pág. 10. Disponible en castellano: *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

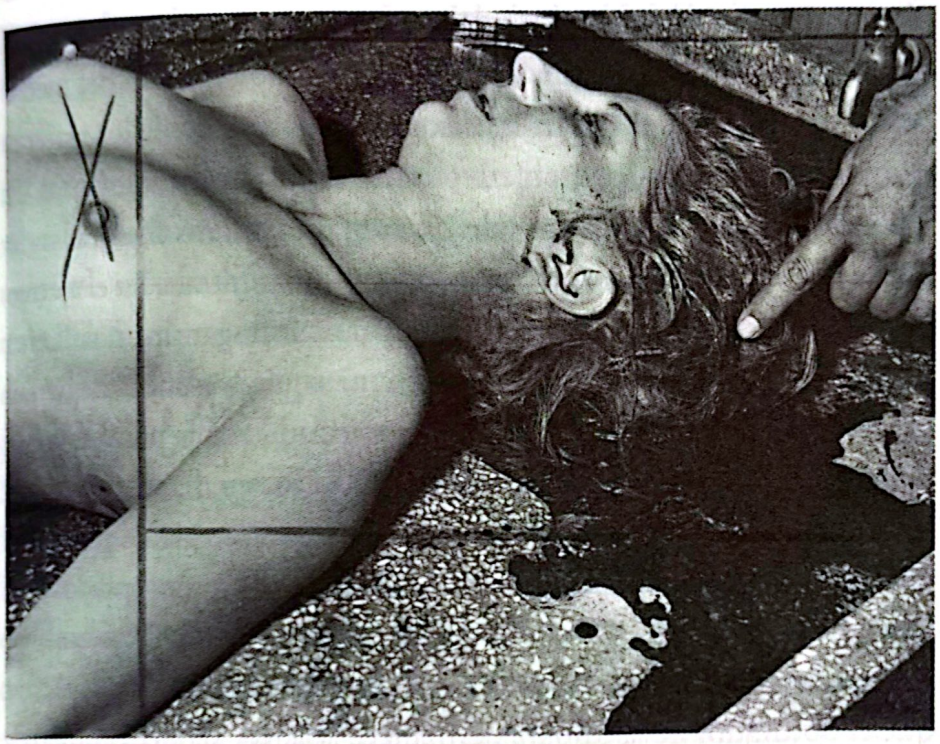
[66] *Ibid.*, pág. 56.

Scanned with CamScanner

verosimilitud. Ante la imposibilidad de mostrar el «hecho» (la «realidad» que se cuenta en la noticia) los reporteros de *Alerta* recurren a la representación y a la búsqueda de elementos que puedan referenciar ese «hecho». La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye un doble de la realidad y se desentiende de la realidad misma. No se pretende tanto la representación como la equivalencia.

La escenificación ha sido una práctica consustancial tanto en la fotografía vernácula (el álbum familiar) como en la nota roja, y sin duda viene emparentada con un fenómeno más genérico, glosado por Marc Augé, de «escenificación del mundo», cuyo objetivo es la identificación y el reconocimiento más que el registro y el conocimiento. Barthes hace hincapié en la pose: el acto de posar ante la cámara significa que nos preparamos con consciencia para un acto en el que modelamos artificialmente (?) nuestra apariencia y reclamamos fotogenia. Del doble de lo real no se infiere lo falso sino otro real. Si comparamos la lectura que un espectador hace de una película o de una fotografía, nos damos cuenta de que comúnmente en el cine está prohibido mirar a cámara porque hace patente la presencia del operador, rompiendo la ilusión de una representación transparente, directa y sin mediador. Los actores han de interpretar su papel como si no existieran las cámaras, ni los focos, ni los decorados ni el nutrido equipo de técnicos que interviene. Si por descuido un actor fija su mirada en la cámara, desvela la intrusión del artificio y nos excluye como observadores privilegiados. Para no perder credibilidad, es preciso invisibilizar las condiciones de fabricación de las imágenes. En fotografía, en cambio, cuando el modelo mira a cámara implica un reconocimiento recíproco de presencias, una doble conciencia de contacto. En el cine la escenificación se camufla para pretender naturalidad. En la fotografía la escenificación no se esconde y es tan obvia que, precisamente por estar tan a la vista, nos olvidamos de ella y no la vemos.

Scanned with CamScanner



Fotografía anónima del archivo de la revista *Alerta*, sin fecha

Scanned with CamScanner

Sin embargo, el hecho de posar es considerado por Barthes como un elemento teatralizante. «Al posar se altera el interior de uno mismo, me fabrico otro cuerpo, y me transformo con anterioridad en imagen»[67]. Y esa transformación interpela la multiplicidad de yos que nos conforma: el que creo ser, el que quiero que otros crean que soy, el que el fotógrafo cree que soy, y aquel de quien yo quiero ser. La pose da lugar necesariamente a una impostura teatral. Se podría convenir entonces que la impostura solo se elude cuando la cámara pasa inadvertida al modelo, como por ejemplo en los conocidos retratos tomados por Walker Evans en los vagones del metro de Nueva York, que captan la ensoñación y el tedio de los viajeros completamente ajenos al objetivo indiscreto. O las instantáneas de Joan Colom cuando, disfrazado de contable putero deambulando por las calles del Barrio Chino barcelonés, se infiltraba en el ajetreo de izas, rabizas y colipoterras para pillarlas infraganti con su Leica asomando bajo la gabardina. Pues bien, ni siquiera esos casos quedan exentos de teatralidad; porque si la teatralidad la da la pose, hay que entender pose en sus dos acepciones para la fotografía.

Tenemos el posado de los modelos como estrategia de representación: que los personajes sean conscientes o no de ser captados por la cámara. Pero en la terminología técnica «pose» significa también el período de exposición a la luz del material fotosensible, el lapso en que el obturador de la cámara permanece abierto. «Poner el objetivo en pose» significa dejar el objetivo abierto mientras el operador lo juzgue oportuno. Hay por lo tanto una pose «otra» que se produce en el corte del devenir temporal, o sea, en la interrupción de la vida. Esta pose, que en teoría fotográfica asociaríamos al «instante decisivo» cartier-bressoniano, explicita por sí sola una intencionalidad por parte del fotógrafo y, para Barthes, toda intención implica componentes de

---

[67] *Ibid.*, pág. 25.

Scanned with CamScanner

teatralidad. Solo la fotografía involuntaria, o aquello involuntario en la fotografía, puede acercarnos a resultados no teatrales.

PUNCTUM, LA DERROTA DEL TEATRO

Igual conclusión extrae Michael Fried, el gran apóstol de la estética antiteatral entendida como conquista de la Modernidad. Como es sabido, Fried arranca de Diderot para elogiar las prácticas pictóricas antiteatrales que se inician en la segunda mitad del siglo XVIII y convertirá su denostada categoría de teatralidad en el rasero con el que medir la producción artística de cualquier época, la contemporánea incluida. Para Fried, queda viciada de teatralidad toda obra que se relaciona de forma tramposa con el observador, coartando la libertad de su mirada y forzando el modo en que impone ser vista. La teatralidad equivale, para empezar, a afectación y banalidad. A tal descalificación habría que oponer la cualidad de «absorción» que podemos interpretar como ensimismamiento o autorreferencialidad. Si para Barthes la teatralidad incumbía los límites del lenguaje, para Fried lo que hace es interpelar los posibles modos de relación entre la obra plástica y el espectador. Su argucia consistirá en prescindir del espectador y, paradójicamente, ofrecerle así la posibilidad de mirar con absoluta libertad, sin la incómoda (?) sensación de que se cuenta con su mirada. La trampa es que hablamos de «sensación» y no de constancia firme. Es decir, Fried reconoce la presencia del espectador sin apelar a él, finge como si el espectador no estuviera allí. Pero ¿no incurrimos en ese fingimiento, en esa ficción, en otra forma de impostura teatralizante?

En su breve pero jugoso ensayo sobre el *punctum*, uno tiene la sensación (de nuevo sensación y no firme constancia) de que Fried se las ve y se las desea para llevar las aguas barthesianas a su molino. Así, escribe que para que una fotografía le parezca verdaderamente

Scanned with CamScanner

antiteatral a Barthes, debe conllevar algún tipo de garantía ontológica que no haya sido buscada por el fotógrafo y sugiere que el *punctum* funciona como tal garantía. Ah, pero ¿no habíamos quedado que el *punctum* brota de la interacción entre fotografía y observador? De acuerdo, no hablamos de público genérico sino de espectadores tomados de uno en uno, que son conmocionados por algún detalle de la fotografía que les afecta de forma individual y no compartida en base a su sensibilidad, vivencias, memoria, etc. En *La cámara lúcida* el *studium* y el *punctum* suponen la cuota de reflexión en la que el espectador recupera protagonismo respecto a la prevalencia de la referencialidad y se realza el valor de la subjetividad en la percepción. Entonces, ¿no pasa que estamos regresando a la abominable teatralidad? El argumento de Fried deja abierta esa vía de agua que acabará provocando el hundimiento de su *Titanic* particular. Porque al margen de un discurso de gran elegancia intelectual, algunos de sus planteamientos de base zozobran. El peso de las imágenes en la configuración de la cultura visual y, por añadidura, la aplicación del baremo de la teatralidad, no pueden ser tratados por igual a fines del siglo XVIII que a fines del siglo XX. En un caso la pintura y el dominio de lo artístico acaparaban la atribución de formatear una cierta visualidad. En contraste, dos siglos después, el arte se ve arrinconado en ese mismo empeño a un espacio reducido y elitista por los medios de comunicación de masas, la publicidad, los videojuegos, la cultura del ocio, las nuevas tecnologías de la imagen, los teléfonos móviles, internet, etc.

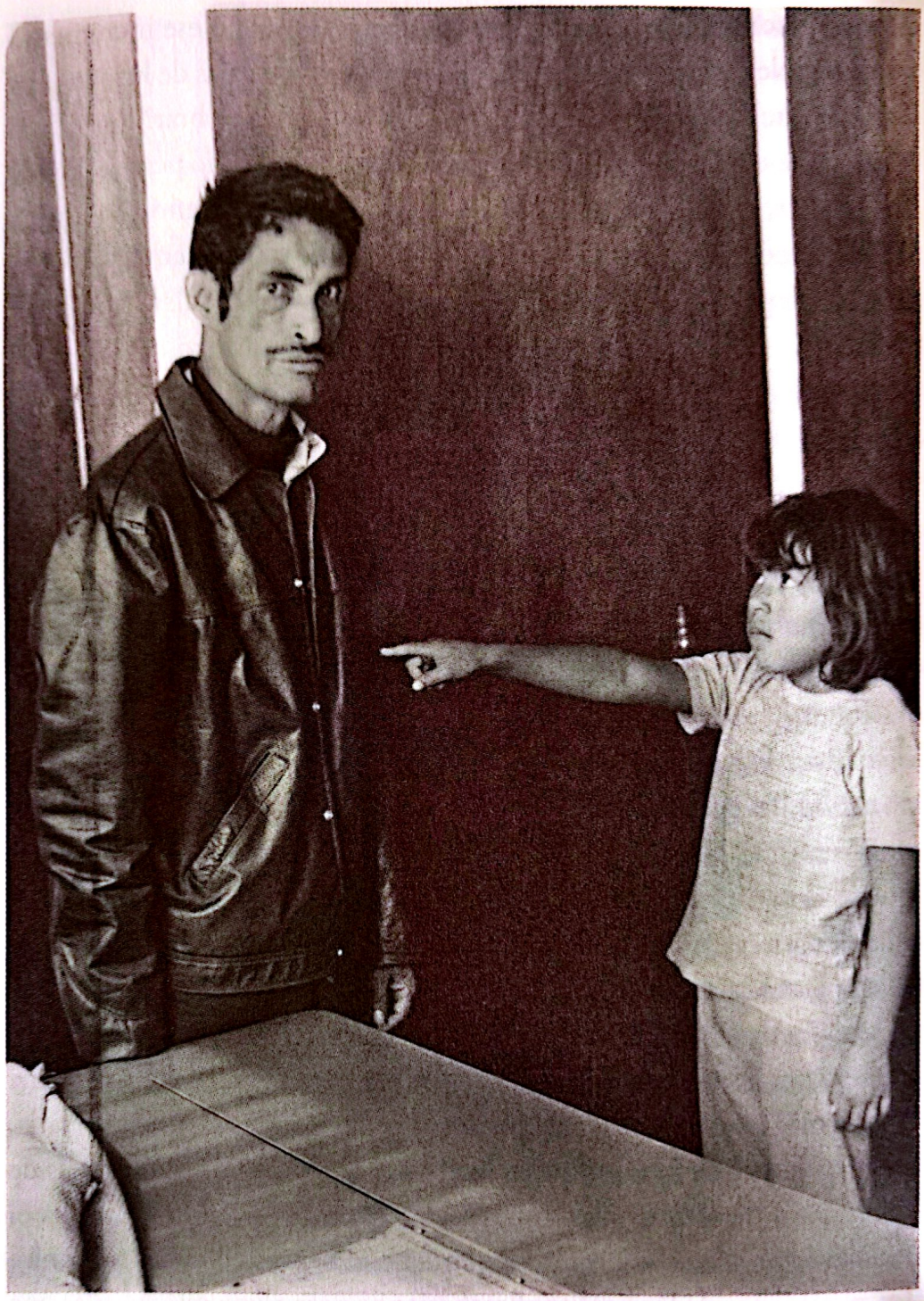
Hacia el final de su ensayo sobre el *punctum,* Fried lamenta que Barthes no llegara a ser testigo de dos grandes cambios que tal vez le hubiesen inducido a matizar sus apreciaciones: la llegada de la digitalización y las ampliaciones a tamaño gigantesco de fotografías artísticas de autores como Jeff Wall, Thomas Ruff o Andreas Gursky, concebidas para ser expuestas en museos. ¿No es ingenuo pensar que ambos fe-

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

nómenos son equiparables? ¿Nos ha afectado mucho ese incremento considerable de la fotografía impresa en *diasec* o en cajas de luz, en plan *tableau,* que el mercado del arte se ha apresurado a celebrar? Pues Fried piensa que esa ruptura de escala modifica el sistema de percepción de fotografías, que habitualmente son de formato pequeño y se miran cuando uno está solo, en privado y con cierto recogimiento. En cambio, ahora pueden dirigirse a más de un espectador al mismo tiempo e incluso ser contempladas a la vez por un público numeroso, con lo que la recepción adquiere una dimensión comunitaria. En fin, ni soy muy optimista respecto a la relevancia social de las repercusiones derivadas de lo que suceda en los guetos artísticos, ni compro el argumento de la innovación y trascendencia de la escala, sobre todo si comparamos con el papel que ya tuvo la fotografía en el cartelismo durante las vanguardias o el que pueda haber tenido más tarde con las vallas publicitarias y otros tipos de publicidad exterior en la vía pública.

Frente a esos cruces dialécticos, en diferentes grados y por motivos distintos, Fried y Barthes concuerdan en un *punctum* señorial, un *punctum* de sangre azul. Para ellos la punzada, el *punctum,* se da en un instante excepcional, epifánico, glorioso, digno de la sublimación que lo describirá como el estoque de la espada clavándose en el corazón del guerrero. Al *satori* invocado con frecuencia por Barthes se le puede asociar un desenlace *bushido*. Metáforas todas ellas para las que la cursi figura de Cupido lanzando sus flechitas resultaría un ridiculizante parangón. Pero para los mortales comunes sometidos a la rutina de la cotidianeidad, el *punctum* no alcanza nunca esa épica literaria, casi hollywoodiense, y se ve reducido a una sucesión de picadas de mosquito, de efectos ciertamente mucho más llevaderos. Tal vez el *punctum*-picada de mosquito sea mucho más prosaico y no se granjee los parabienes de los acólitos barthesianos pero tiene mucho más que ver con el uso habitual de las fotos y sin duda merece atención desde una lógica social y política de la cultura fotográfica.



Fotografía anónima del archivo de la revista *Alerta*, sin fecha

Scanned with CamScanner

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Regresando a las fotos de *Alerta*, ¿qué decir de la escenificación en la nota roja? Barthes abomina explícitamente de las fotografías de noticieros con escenas de muerte, de suicidios, de heridas, de accidentes... «No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristales, etcétera. Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase»[68]. Lo enojoso, por tanto, no es la teatralidad sino la ausencia de diálogo visual que hace que la imagen se ofrezca pasivamente a la voracidad escópica del ojo observador, aunque eso contradiga la teoría de la pose teatralizante. Es cierto que en muchas de las fotos de nota roja, como las que se publican aquí, la dirección de la mirada no la indica un ojo sino el dedo señalante, que canaliza nuestra atención hacia aquello que hemos de ver. Pero en algunas tomas excepcionales sí aparece alguien que mira a cámara, nos mira, y establece aquella sintonía requerida por Barthes, aunque en esos casos se pueda aplicar lo que ya se deducía del retrato firmado por André Kertesz del niño con el cachorrillo de perro reproducido en *La cámara lúcida*: «De hecho, no mira nada; *retiene* hacia dentro su amor y su miedo: la Mirada es esto»[69]. En *Alerta*, cuando un personaje sostiene nuestra mirada puede que haya miedo, dudo que haya amor, lo que más abunda es el vacío de una mirada de estatua, incómoda por la pose que se prolonga mientras se está a la espera de una señal que libere de la actuación mercenaria a la que el reportero somete a su modelo.

Para empezar, sus principales actores no tienen reparos en reconocer una deuda con la industria del espectáculo y con la ficción

---

[68] Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, pág. 171.

[69] *Ibid.*, pág. 175.

dramática. Enrique Metinides, sin duda el mayor maestro entre los fotógrafos del género, el llamado «coleccionista de tragedias», decía «ver los escenarios de un crimen como si viera una película». Su educación visual no se había forjado en las aulas sino en las salas de proyección de cines de barrio con las antiguas películas de gánsteres y, en consecuencia, sus tomas ostentan elaboradas composiciones y luces artificiosas, como las que se obtendrían en un estudio de rodaje. Aunque de hecho este es un efecto que reencontramos también en la aristocracia de la fotografía documental. Fotógrafos dotados de un talento magnífico como Sebastião Salgado o Cristina García Rodero rezuman tanta excelencia en sus trabajos que corren el riesgo de caer en el manierismo, de forma que la estética —la belleza— actúa de filtro desactivador de su fuerza testimonial. La escenificación, involuntaria o no, constituyó desde finales de la década de 1970, o sea, coincidiendo con *La cámara lúcida*, un plus creativo, formalizado alrededor de tendencias como la *staged photography*, cuyo teórico de cabecera fue A. D. Coleman con su texto fundacional «The Directorial Mode: Notes Toward a Definition»[70].

Puede que las fotos de *Alerta* también trasciendan la «sensación de verdad» para recrearse en una «exclamación de verdad», pero bajo el manto de esa verdad excesiva subyace una sobreactuación que pone el artificio al descubierto. Desenmascarado por la gesticulación histriónica de los dedos acusadores, ya no hay duda de que el noema preconizado por Barthes obedece más a una operación de teatralidad que a la referencia preconizada tan tautológicamente. «Esto ha sido», sí, pero, y eso es lo que importa, ¿qué es lo que ha sido realmente? Es imperativo preguntarlo cuando no hay espontaneidad sino construcción. Pero lo peor de todo es que la fotografía, por ella

---

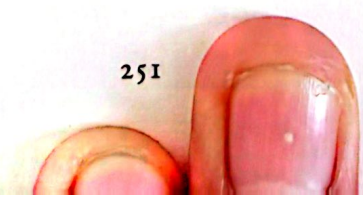
[70] A. D. Coleman, «The Directorial Mode: Notes Toward a Definition», *Artforum* 15, Nueva York, septiembre de 1976.

Scanned with CamScanner

misma, nos dice muy poca cosa del «esto». Muy poca cosa mas allá del decorado y el disfraz. Y lo que de verdad nos interesa no es el decorado ni el disfraz sino lo que puede quedar oculto detrás. De aquella titánica noción de referencia solo quedan pies de barro, y de la tierra prometida de las verdades excesivas solo queda una fachada elegante pero hueca.

Quizás el problema radique en que toda fotografía está a la espera de un texto. Un texto que no tiene obligatoriamente por vocación extraer un sentido a la fotografía, sino hacerla trabajar, activarla en la prolongación de la mirada que la acompaña. Y esto quizás porque la fotografía no es referencialmente tan autosuficiente como habíamos imaginado. Lo veíamos de modo palmario en *Point it*. Señalamos una foto de un pollo y queremos decir que queremos un pollo como el de la foto, no exactamente el pollo de la foto. Al señalar la foto no tocamos la idea platónica de un determinado objeto, sino la forma fenoménica, traducida en imagen, de un objeto singular. Como lenguaje universal, la fotografía lidia entre lo particular y lo genérico, entre lo general y lo específico, y eso hace que su vocabulario sea semánticamente ambiguo y confuso. Y además limitado, porque carece de verbos y de adjetivos. Señalando la foto del pollo no podemos precisar si lo queremos asado o a la cazuela, con o sin sal, entero o cortado a cuartos. Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras, suele pasarse por alto que la mayoría de las veces esas mil palabras no acompañan a la fotografía correctamente acopladas. Y a lo mejor es que estamos revisitando el magrittiano «*Ceci n'est pas une pipe*».

En cambio, veamos lo que ocurre cuando metemos el dedo en la foto. Tomemos uno de los ejemplos del repertorio de *Alerta*. En la imagen aparece una muchacha frente a un muro, mirando a cámara (ver pág. 228). Con el brazo derecho extendido dirige el índice hacia un árbol situado a la izquierda. ¿Qué nos dice más allá de que la



Scanned with CamScanner

niña estaba allí? ¿Qué ha ocurrido para que merezca la atención del reportero? Tal vez nos muestra su árbol preferido. Tal vez lamenta que no haya sobrevivido a la sequía. Tal vez indica el árbol a cortar para hacer leña. Nada de eso, el trasfondo es mucho más dramático. En el dorso leemos: «La niña Teresa Valdivia muestra a nuestro corresponsal el sitio en que fue violada por su padre el cargador Cipriano Alemán (sic)». Solo con los metadatos del texto irrumpe el *punctum* y la imagen cobra valor porque ya hemos introducido en ella la historia. La fotografía, sí, debe siempre cumplir dos principios básicos: la relación de presencia (el objeto fotografiado había de estar necesariamente delante del objetivo de la cámara) y la relación de contacto (el objeto fotografiado mantiene con la superficie de representación —la emulsión fotosensible— una relación de continuidad fisicoquímica). Pero insisto: colmados los dos principios es cuando llegamos al estadio en el que la fotografía empieza a sernos útil al preguntarle qué más puede decir. Porque la historia no se construye con documentos que constatan que algo ha pasado (*ça-a-été:* había una niña frente a un muro) sino con el acceso a la información de lo ocurrido (esa niña fue violada por su padre). Ni tampoco nos sirve de nada una arqueología que se limite a acumular vestigios, así como podemos descartar igualmente otros datos que constan inscritos en el dorso por irrelevantes, como que esa fotografía debía ser reproducida a 54 mm de anchura; lo que nos interesa es que esos vestigios expliquen lo que ha pasado, aunque sea a costa de especular y a riesgo de equivocarnos.

¿QUÉ HUBIESE PENSADO BARTHES DE PHOTOSHOP Y DE LA IA?

¿Hubiese abominado Barthes de Photoshop y del advenimiento de la postfotografía? Ajeno a esta especie de declaración de incompetencia de la fotografía como auxiliar de la historia, en febrero de 1989 Francis Fukuyama pronunció una conferencia en la Universidad de



Scanned with CamScanner

Chicago, titulada «¿El fin de la historia?», que causó gran revuelo académico. Fukuyama entendía la historia como una lucha entre ideologías, una pugna que concluía al colapsar el bloque comunista. Una vez derrotados sucesivamente los totalitarismos fascistas y comunistas, solo cabía pronosticar el triunfo definitivo del liberalismo económico, garante del liberalismo político y del pensamiento único: las ideologías dejaban de ser necesarias y eran sustituidas por la economía. Los individuos quedaban reducidos a la condición de *homo economicus*. El principio de libre mercado pasaba a ser la validación de estados regidos por democracias representativas que rendían cuentas a los ciudadanos y les garantizaban su libertad. La historia, por tanto, ya no avanzaba más, se detenía ahí porque había alcanzado su meta definitiva. Fukuyama ponía al benjaminiano «ángel de la historia» de patitas en la calle.

El año 1989, quién sabe por qué confluencias astrales, fue testigo de la coincidencia de otros hechos trascendentales. La noche del 9 de noviembre el Muro de Berlín era derribado: lo que parecía imposible, sucedió. Miles de berlineses se agolparon a lo largo de aquella ignominiosa barrera de hormigón y alambradas y se aprestaron a demolerla ante la permisividad de la feroz policía fronteriza de la DDR. Significaba el fin de la Guerra Fría y el descalabro del imperio soviético. El mundo cambiaba de rostro, un nuevo orden mundial emergía bajo la hegemonía del capitalismo. Los hechos confirmaban el pronóstico de Fukuyama. La reunificación de las dos Alemanias sentó el fundamento para el proyecto de la integración europea. También en 1989 se habían producido en China, entre abril y junio, las multitudinarias protestas contra el gobierno de Deng Xiaoping, sucesor de Mao, que solo había osado promover tímidas reformas políticas y económicas encaminadas al establecimiento gradual de una economía de mercado. Las manifestaciones de estudiantes en la plaza Tiananmén en Pekín, reprimidas sin contemplaciones por el ejérci-

Scanned with CamScanner

to, se saldaron con un baño de sangre. Pero, a pesar de la renuencia de las autoridades a reconocerlo oficialmente, aquel sacrificio y su proyección en la opinión pública internacional allanó el camino a la liberalización catalizadora del extraordinario desarrollo económico que convertiría China en la actual potencia mundial.

Mientras todo esto sucedía, dos hermanos, Thomas y John Knoll, trabajaban en la creación de un *software* de edición gráfica para el procesado y retoque de imágenes digitales. Los jóvenes emprendedores vendieron la licencia a Adobe Systems Inc. a principios de 1989 y, en febrero de 1990, tras diez meses de intensa programación, lanzaron la primera versión del *software*. Había nacido Photoshop, un nombre hoy convertido en un término genérico. Esa herramienta permitía que el fotógrafo no tuviera ningún problema en hacer salir conejos blancos de una chistera, a pesar de que la cámara ya había demostrado con anterioridad su habilidad con los juegos de manos. La diferencia es que ahora eran más fáciles, estaban al alcance de cualquiera, y los conejos salían más rollizos y guapos. Y lo que era más importante: todo el mundo tomó conciencia del truco y de que la imagen *tramposa* había llegado para quedarse. Lo cierto es que Photoshop desde entonces permite actuar pictóricamente sobre la imagen fotográfica y lo hace con suturas invisibles, con lo que abre un debate ontológico acerca de la naturaleza híbrida del resultado de esas intervenciones. Un debate que ya había introducido originariamente la tecnología digital al remplazar las sales de plata por píxeles permitiendo con ello que en el horizonte amaneciera la postfotografía. Photoshop tan solo disparó el tiro de gracia, finiquitando el llamado «paréntesis indicial» que tuvo lugar con el apogeo de la fotografía.

Antes de su invención, científicos y artistas habían dependido de la habilidad manual para capturar y comunicar la complejidad de la naturaleza. Había que vencer las limitaciones de la memoria y de la palabra escrita, que eran las principales formas pre-fotográficas de

Scanned with CamScanner

transmitir información. La restringida capacidad de la memoria humana para almacenar detalles específicos y la limitación del lenguaje para describir con precisión la apariencia visual de objetos complejos hicieron que la ilustración artística fuera esencial. Para ello se requerían registros rigurosos y detallados de los especímenes y fenómenos naturales. Tanto científicos como naturalistas eran conscientes de la importancia de representar con exactitud las formas y estructuras de plantas, animales y otros objetos de estudio. No es difícil por lo tanto pensar que del espíritu del Siglo de las Luces surgiera el anhelo de disponer de un sistema de representación que simplificara y automatizara de forma técnica aquella labor descriptiva con vocación de fidelidad y precisión, exactitud y detalle. Máxime cuando a tenor de las múltiples expediciones científicas desplegadas, a medida que los exploradores y estudiosos se adentraban en la *terra incognita* del planeta y descubrían nuevas especies y fenómenos, se constataba la urgencia de documentar visualmente la acumulación de aquellos hallazgos, en una labor minuciosa en la que el dibujo y la pintura empezaban a antojarse de operatividad lenta y de resultados siempre bajo la sospecha de la subjetividad del observador y del eventual error propio de la impericia o las prisas. Pero, a pesar de esas trabas, las imágenes permitían a los científicos documentar y compartir sus descubrimientos con facilidad. Todos esos motivos contribuyeron a que la idea de la fotografía flotara en el aire, incrustada en el *zeitgeist* dieciochesco. Los científicos suspiraban por ella y los escritores la fantaseaban. A la fotografía la hizo nacer la mezcla del hambre con las ganas de comer.

Podemos por tanto considerar la existencia de una protofotografía, fotografías hechas a mano, imágenes ideológica y funcionalmente fotográficas, pero técnicamente *quirográficas* o manufacturadas. Imágenes que carecían de un *ça-a-été* nativo, pero en revancha disponían de un *ça-a-été* por observador interpuesto. Y cuando la caldera de

Scanned with CamScanner

la historia llegó a su punto de ebullición, surgieron la heliografía y el daguerrotipo, colmando por fin las aspiraciones de obtener una réplica no manual del mundo. No es de extrañar que algunos de los primeros fotógrafos, como Anna Atkins, famosa por sus elegantes cianotipias de algas, procedieran del ámbito de la ilustración científica. Pero la sociedad atravesaba la vorágine de la revolución industrial y del capitalismo incipiente, y la prescripción descriptiva asignada a la cámara se vio solapada a otros mandatos. Como consecuencia de sus fundamentos culturales y epistemológicos, la fotografía se aplicaría preceptivamente a la enciclopedización visual del conocimiento actuando como instrumento de veridicción y de archivo. Pero además se añadirían otros valores: desde una perspectiva económica y política, la fotografía contribuyó al control del mundo mediante su apropiación simbólica. Su desarrollo vino parejo con la expansión colonial de las grandes potencias: poseer el mundo en imagen significaba el preámbulo de su posesión física posterior. Allí donde el fotógrafo emplazaba su trípode, luego un ejército plantaba su bandera. Y desde una perspectiva espiritual o religiosa —y para regocijo de Barthes— la fotografía trascendía la finitud y la muerte, y aspiraba a suplantar mágicamente la realidad. Por eso todavía llevamos retratos de personas amadas en nuestras carteras o colocamos los rostros de aquellos que nos han dejado encima de mesas y repisas: la fotografía invoca algo ausente y conjura su desaparición. La imagen fotográfica, en fin, estaba destinada a revelar la particularidad insustituible de una vida.

Regresando a Photoshop, algunas voces sobresaltadas profetizaron que su aparición significaba la muerte de la fotografía. Unos circunscribían el augurio necrológico a la parcela específica del fotoperiodismo, mientras que otros ampliaban su alcance a la muerte de la verdad. Y ojo, porque la verdad es justamente el rasero con el que se mide la historia. Por tanto, Photoshop, además de augurar la muerte de la fotografía, auguraba también, aunque por derroteros

Scanned with CamScanner

muy distintos a los de Fukuyama, la muerte de la historia. Porque, si con parecida dialéctica hegeliana a la que Fukuyama aplica a la historia juzgamos el desarrollo de la fotografía (lo documental *versus* lo artístico, la reproducción *versus* la subjetividad, la literalidad *versus* la ficción, la experiencia *versus* la imaginación, la honestidad *versus* la prestidigitación), está claro que Photoshop ponía fin a esa bipolarización y acreditaba que su historia —en términos fukuyamanos— se detenía aquí. Photoshop —insisto— no era más que el aviso del fenómeno postfotográfico que se avecinaba. La clamorosa consagración de la fotografía entendida como artificio y no como emanación de lo real o como referencia, según los dictados barthesianos, descartaba cualquier duda. Si la desaparición del Muro instauraba un nuevo orden político, la aparición de Photoshop instauraba un nuevo orden visual. A partir de ese momento podíamos despedir el *ça-a-été* y la fotografía pasaba a ser otra cosa. Lo más paradójico es que ese mismo año de 1989 la fotografía celebró los fastos conmemorativos de sus 150 años de existencia y numerosos museos e instituciones consagraron exposiciones, libros y simposios a hacer balances mirándose el ombligo, ajenos por completo a la caída del colosal meteorito que terminaría borrando del mapa el *ancien régime* fotográfico, el régimen de la tiranía de la referencia.

Como reacción a esa crisis de historia y en el fragor de sus fatuas celebraciones, se consolidó un impulso a revisitar la historia de la fotografía, que de hecho traducía uno de los síntomas culturales de nuestro tiempo: si la historia lograba su plenitud y dejaba de fluir, si la fotografía como referencia se extinguía a merced del darwinismo tecnológico, la creación fotográfica ya no podía avanzar y se veía impelida a replegarse críticamente sobre su propio pasado. Esa tendencia se bifurcó en dos modalidades. Una reivindicaba lo que había quedado en los márgenes, lo que no había merecido el beneplácito de las instituciones canonizadoras. Es bajo esa luz como podemos interpretar

Scanned with CamScanner

el fenómeno imparable de revalorización de lo vernáculo: los álbumes familiares, la foto *amateur*, la publicidad popular, la fotografía comercial, la pornografía, la documentación forense y todos aquellos ámbitos de producción catalogados como formas de baja cultura (el interés de las imágenes de *Alerta* cabe en este capítulo). Se justificó con la excusa de privilegiar una mirada sociológica y antropológica sobre la basura fotográfica cada vez más ingente, que tratada como material de trabajo permitiría extraer lo inesperado, lo accidental, lo inadvertido... Pero el propósito real era descubrir tesoros entre los repositorios icónicos más lumpen, extraer destellos de oro de una masa de imágenes anodinas, y favorecer en definitiva el surgimiento voluble de formas visuales no anticipadas por la imaginación. Los pioneros en prestar atención a la fotografía vernácula y aunarla a los materiales del arte fueron Hans Peter Feldman y Sándor Kardos.

Este último fundó el Horus Archive y proclamó que el acto de coleccionar constituía un arte independiente, con igual valor al mismo acto de tomar fotografías: seleccionar una imagen entre muchas posibles implicaba una operación parecida a la de seleccionar un encuadre entre muchos posibles, el acto creativo no se basaba tanto en producir como en escoger. Hoy aquel legado de Feldman y de Kardos es revivido por fotógrafos-coleccionistas (o fotógrafos-carroñeros) como Martin Parr, Erik Kessels, Joachim Schmid, Michel Campeau y tantos otros. Después de Feldman y Kardos, el empeño de esta nueva generación ya no manifestaba un hallazgo brillante o una ocurrencia feliz, sino el deseo de apurar los últimos cartuchos, de entonar el canto del cisne de una fotografía que otrora fue pletórica y hoy agoniza.

La segunda modalidad de reacción a la crisis de historia derivó en una práctica de recuperación y reciclaje de las gemas más canónicas y emblemáticas de la fotografía. Podría parecer que bajo ese gesto asomaba un autohomenaje y una celebración, pero el tono de ironía

Scanned with CamScanner

y sátira traslucía una invectiva melancólica, entre la impugnación y el reproche. Esta práctica, por otra parte, sintonizaba con las metodologías preconizadas por la poética del postmodernismo, doctrina hegemónica en el pensamiento y la cultura occidental en aquellos momentos: la cita, la copia, la parodia, la apropiación, el reciclaje, el *remake*, la deconstrucción, el *pastiche*... En la nómina de artistas que decidieron zambullirse en la memoria visual colectiva para revisarla críticamente destacan los que podríamos denominar «viajeros de la máquina del tiempo», aquellos que se erigían en polizones de la historia: Matthias Wähner se infiltra en instantáneas clásicas como la de las niñas huyendo del napalm en el Vietnam o la de Kennedy antes de recibir el impacto de la bala asesina; Zhao Shaoruo sustituye algunos dirigentes chinos en los actos oficiales del régimen comunista; Warren Neidich «asiste» a los encuentros fundacionales de los artistas de vanguardia inmortalizados por la cámara... Prosiguiendo más tarde esa estela, Pavel Maria Smejkal desprovee a las imágenes de sus protagonistas principales y solo nos deja el escenario de fondo; Isabelle Le Minh hace lo mismo con «instantes decisivos» de Cartier-Bresson, procurándonos el antes y el después.

En una vertiente más lúdica pero igualmente metahistórica, tenemos también la escuela de los fotógrafos-fagocitadores y la de los fotógrafos-*bricoleurs*: Karl Baden mezcla elementos reconocibles de fotografías famosas; Manuel Vilariño rehace composiciones fotográficas célebres con piezas de Lego; Vik Muniz lo hace con abalorios de bisutería o confeti; Ulrich Tillmann & Wolfgang Vollmer las reconstruyen por *re-enactment*, personificándolas ellos mismos; Jno Cook transforma las imágenes de Robert Frank en dibujos para colorear; Joachim Schmid & Adib Fricke hurgan en los mercados de pulgas buscando fotos anónimas que tengan una sorprendente semblanza con obras maestras y que incluso podrían suscitar dudas sobre su autoría; Sherrie Levine reproduce literalmente obras de Walker Evans o Edward Weston para

Scanned with CamScanner

problematizar la condición de originalidad y plagio… Culminaría toda esa tendencia Chuck Samuels, quien justamente también en 1989 —*last but not least*— inició la serie *Before the Camera*, un proyecto en que, como algunos de sus colegas comentados, subvertía obras icónicas de la historia de la fotografía, sustituyendo el personaje retratado en la imagen original preexistente con su propio rostro. Pero Samuels dio un paso más allá: sabedor de que esta pauta se estaba extendiendo de forma exponencial, si bien siguiendo directrices muy diversas (voluntad desacralizadora, perversión del canon estético, crítica feminista, pinceladas lúdicas, etc.), decidió dejar de parodiar el original para empezar a parodiar las parodias. De este modo enfatizaba hasta qué punto este «mal de historia» se había institucionalizado y devenía un dominio común.

Ambas tendencias, el foco en lo vernáculo y el reciclaje del pasado, se pueden igualmente vincular a la predilección de Barthes para ocuparse, en *La cámara lúcida*, de fotos ordinarias y no de las obras consideradas maestras por la historiografía ortodoxa. Era su manera de rechazar los prejuicios de la historia del arte y hacer pivotar la historia alrededor de una fotografía secreta, que no nos es dada a ver: la de su madre en el invernadero. La historia no debe ser formulada sobre la base de una tecnología particular sino sobre la base de un modo de aprensión de significados, emociones y expectativas.

ANALFABETOS DEL FUTURO

Recapitulemos: ni el dedo señalante ni la referencia resuelven la incógnita semántica de toda representación. Barthes esquiva el problema y se desentiende tanto de la verdad como de la memoria. «Toda fotografía es un certificado de presencia»[71] (sí, pero de algo que ignoramos) y «La fotografía no rememora el pasado» (no hay

[71] Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, pág. 135.

Scanned with CamScanner

nada de proustiano en una foto). «El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido»[72] (sí, pero no sé qué es). Puede que sean declaraciones sinceras, pero desde luego resultan poco pedagógicas, no nos hacen avanzar en la escritura y lectura de las imágenes fotográficas. En 1927 László Moholy-Nagy vaticinó que los analfabetos del futuro serían aquellos que no supieran fotografiar. Escribir y leer fotos, nos venía a decir, será tan importante como escribir letras, palabras y frases. La premonición hizo fortuna y Walter Benjamin la adaptó en su ensayo del 1931 *Kleine Geschichteder Photographie* [*Breve historia de la fotografía*]: «El analfabetismo del futuro, alguien dijo, no será ignorancia de la lectura o la escritura, sino de la fotografía». Y después continuaba con una pregunta: «¿Pero no tendremos que contar entre los analfabetos el fotógrafo incapaz de leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la leyenda (el pie de foto) en la parte más importante de la fotografía?»[73]. Mirándolo con detalle, la palabra clave que precisamente varía de una redacción a la otra es el futuro. De Moholy-Nagy a Benjamin, el futuro deja de ser el tiempo que vendrá, en el cual viviría supuestamente el iletrado, y se vuelve el objeto mismo de la lectura. El iletrado es ahora el fotógrafo que no sabe leer el futuro en sus propias imágenes, el futuro que se infiltra, escribió el filósofo, «en la inmediatez de aquel momento tan olvidado» que solo ahora reconocemos mirando atrás.

Tal vez Barthes lo que quería era allanar el terreno a los iletrados de hoy, aunque nuestros coetáneos iletrados no se dieran cuenta (y el propio Barthes no supo predecirlo) de que el listón del analfabetismo

---

[72] *Ibid.*, pág. 129.

[73] Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, [trad. Lionel Duvoy], París: Allia, 2012, pág. 58. Disponible en castellano: *Pequeña historia de la fotografía* [trad. Silvia Alemany], Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta, 2022.

Scanned with CamScanner

había vuelto a subir y ya no bastaba con escribir y leer fotografías. Si Moholy-Nagy levantase la cabeza, ¿se lamentaría de tanto tiempo perdido o quedaría impresionado con las nuevas tecnologías de visualización que se están desarrollando a un ritmo exponencial? Fotógrafos y público seguimos iletrados sobre el sentido de las imágenes, pero nuestra ignorancia, el analfabetismo más crucial hoy es el derivado de la inhabilidad en informática, robótica e inteligencia artificial. Nos cuesta darnos cuenta, pero se está produciendo una revolución a nuestro alrededor protagonizada por los algoritmos, que trastoca de forma dramática nuestro régimen de visualidad y la condición misma de la fotografía. Cuando esa revolución se implante plenamente el analfabetismo fotográfico será el menor de nuestros problemas.

La fotografía ya no se hace con luz, se hace con datos, ya no es fruto de la alquimia sino de la computación. Los sistemas generativos basados en redes neuronales de aprendizaje profundo revolucionan el panorama de la comunicación visual. Lo revolucionan tanto o más como lo hizo la divulgación del daguerrotipo en 1839: el público parisiense tenía la sensación de ser testigo de una magia o un milagro, lo increíble sucedía, los espejos retenían un reflejo para siempre, cumpliendo los augurios de Tiphaigne de La Roche. No se entendía cómo aquel truco era posible, pero había que rendirse a la evidencia al comprobarlo frente a los propios ojos. Hoy pasa algo parecido, tal vez multiplicado por las repercusiones futuras que aún no somos capaces de calibrar: la fotografía algorítmica puede satisfacer cualquier deseo de forma plausible y eso causa tanto asombro como alarma. Contra el daguerrotipo se confabuló el gremio de los pintores, que veía peligrar su monopolio. De ahí que los fotógrafos fueran expulsados de los sacrosantos salones del Arte, al tiempo que se cimentaba un relato según el cual la expresión artística era incompatible con el uso de la técnica y de las máquinas. No es paradójico que esos mismos razonamientos más o menos puestos al día se repitan hoy. Contra las

Scanned with CamScanner

imágenes creadas mediante tecnología IA se han levantado muchos sectores, a veces con reparos fundados y otras veces con temores fruto del desconocimiento de unas herramientas que no hemos tenido tiempo de asimilar. Lo más sensato es disponernos a aprender cómo funcionan y darles tiempo para que, como sucedió con la fotografía en el siglo XIX, encuentren el acomodo provechoso para nuestras necesidades.

Pero más allá de los horizontes éticos, económicos y políticos que el futuro de la IA nos deparará, vale la pena fijarnos en el hilo genealógico de las imágenes. La ilustración científica del siglo XVIII predispuso el terreno a la aparición de la fotografía tanto como la fotografía ha preparado el terreno a la aparición de las imágenes algorítmicas. Para ello ha sido necesario que se produjera la extraordinaria masificación de imágenes que hoy casi nos asfixia, pero que en el fondo no hace más que proseguir e intensificar aquella pulsión acumulatoria y clasificatoria emprendida por la eugenesia. Galton, Bertillon y Lombroso entendieron que la interacción de fotografía, archivos y estadística trascendía la cultura de la verdad para abrir la veda a una cultura de la predicción. La IA no hace sino ofrecernos el clímax de esa cultura de la predicción: se trata de procesar una cantidad ingente de datos visuales asociados a su descripción en lenguaje natural para poder anticipar formas nuevas. La sobreproducción de imágenes es la condición *sine qua non* de la IA generativa, que se nutre de una memoria descomunal de fichas icónicas, ordenadas según categorías. Por ejemplo, la categoría flores: orquídeas, rosas, hortensias, tulipanes, narcisos, crisantemos, etc. Cada flor tiene una apariencia formal específica, pero hay una estructura con patrones comunes, una «idea» en sentido platónico, que da identidad al conjunto. El algoritmo puede generar inexistentes flores «reales» (por ejemplo, orquídeas o tulipanes fieles a su identidad genérica) pero también es capaz de operar en los espacios latentes que van de una flor a otra (por ejemplo, de una

Scanned with CamScanner

orquídea a un tulipán) e inventar morfologías florales perfectamente convincentes pero que no existen en la naturaleza.

Simplificar la explicación de que el acto de crear con herramientas de IA se reduce a un mero *prompt* sucedido por un clic es una frivolidad. Obviamente hay que tener en cuenta todo lo que hay detrás de ese clic. Pero para un usuario común a ese clic se restringe probablemente la percepción del proceso: mediante los programas *text to image generator* de IA, basta con suministrar unas instrucciones verbales que detallan la imagen que deseamos para que por la pantalla de nuestro ordenador empiecen a desfilar las propuestas a menudo asombrosas que el programa va generando. Es el mismo asombro que sentimos frente al prestidigitador que saca del sombrero un conejo blanco. Sabemos que hay truco, pero no perdemos tiempo en descubrirlo, lo que queremos es que la ilusión funcione. Ya decía Carl Sagan que cualquier tecnología suficientemente sofisticada es indistinguible de la magia. Con la IA nos situamos frente a las artimañas de un mago: sabemos que hay alguna explicación técnica a la que no hace falta prestar atención para que el sistema funcione y nos maraville. Ni que decir tiene que usos más profesionales de la IA exigen intervenciones extraordinariamente complejas, con enmarañadas arquitecturas interconectando modelos de aprendizaje, y por tanto requieren una preparación técnica adecuada. Pero trátese de un simple usuario o de un experto avanzado, ese clic siempre activa el capital iconográfico previo (fotográfico en lo que nos interesa aquí)[74], como el clic de una cámara activaba el capital iconográfico de los ilustradores científicos del Siglo de las Luces. Lo podemos lla-

[74] Según estadísticas facilitadas por la revista *Everypixel Journal*, en fecha de agosto de 2023 se han generado 12,59 mil millones de imágenes solo con el programa Stable Diffusion de código abierto. La IA habría creado en un año y medio tantas imágenes como fotografías tomadas durante los casi dos siglos de su existencia.

Scanned with CamScanner

mar capital, patrimonio o memoria, pero me refiero siempre a esos acervos de experiencia visual que nutren nuestra conciencia y nuestra imaginación. Sumergirnos en ellos nos hace testigos de las colisiones entre la fuerza del azar y la ciencia de la predicción, embates que nos abocan al viejo paradigma desfetichizador de la creatividad y del arte: nuestros gestos solo pueden imitar otros gestos anteriores, jamás son gestos originales. Una imagen siempre es deudora de imágenes previas. En cierta medida, todo es un *déjà-vu*.

Los programas *text-to-image generator* se conocen genéricamente como «transformadores» y son sistemas de *machine learning*. Entre los precursores se encuentran DALL·E de OpenAI (2021), Midjourney (2022), Image de Google Brain (2022), Stable Diffusion de Stability AI (2022), o Bing Image Generator de Microsoft (2023)[75]. Un transformador es un modelo de aprendizaje profundo que se utiliza principalmente en los campos del procesamiento del lenguaje natural y de los sistemas generativos computacionales de imagen. Fueron introducidos en 2017 por un equipo de Google Brain. Estrictamente para la generación de imágenes, el pistoletazo de salida lo dio DALL·E en enero de 2021. El nombre «DALL·E» responde al acrónimo derivado de *Distributed, All-to-All Layer-wise Encoder*, pero es también un juego de palabras que rinde homenaje a Salvador Dalí y al personaje de Pixar, Wall-E. DALL·E se basa en la arquitectura del famoso chat GPT (*Generative Pre-trained Transformer*), un modelo de gran escala entrenado con 175 mil millones de parámetros, de los que aprende patrones y estructuras para generar texto coherente y contextualmente plausible. Si explicar su estructura interna es muy complicado, su funcionamiento es muy sencillo: la interfaz nos pide una descripción, que se conoce como *prompt* y, tras pulsar

---

[75] La lista prosigue con incorporaciones posteriores como Lexica Art, OpenArt.ai, Artsio.xyz, Promptrush.com, Promptomania.com y muchas otras.

Scanned with CamScanner

el comando oportuno, obtenemos en unos segundos un conjunto de imágenes fotorrealistas, o en cualquier otro estilo deseado, que responden al contenido de la descripción. Si en la historia del arte se llamaba écfrasis a la representación verbal de una figura visual, el *prompt* vendría ser como una écfrasis inversa.

La versión beta de DALL·E se entrenó solo con aproximadamente 650 millones de emparejamientos de imágenes y textos extraídos de internet (Stable Diffusion, el generador que a la postre ha resultado más popular, lo haría con 5.000 millones). Una vez que este modelo de «codificador» aprendió a entender las relaciones semánticas entre texto e imágenes, OpenAI lo emparejó con un decodificador que genera imágenes a partir de indicaciones de texto mediante un proceso llamado «difusión», que comienza con un patrón aleatorio de puntos y altera lentamente el patrón para crear una imagen. Los resultados de estos transformadores son espectaculares y nos dejan tan boquiabiertos como seguramente lo estarían quienes en 1839 tuvieron el privilegio de observar los primeros daguerrotipos y dudaban entre atribuirlos a la magia o al milagro.

Nos encontramos de momento en los prolegómenos de unas herramientas ciertamente revolucionarias. Ahora todavía se equivocan o producen tanto resultados rudimentarios como accidentes brillantes. Son como el cerebro del niño, un monstruo potencial, ávido de datos y ansioso por procesarlos. Como dijo un usuario de un blog: «Trabajar con DALL·E todavía es como intentar comunicarse con algún tipo de entidad alienígena que no razona del todo con la misma lógica que los humanos, incluso si teóricamente entiende nuestro idioma». No hay duda de que OpenAI y sus competidores han ido subsanando esas limitaciones de los procesos generativos. Entre tanto, hemos podido degustar las sorpresas y la comicidad que provienen de una inteligencia alienígena. Y cuando se supere esta etapa y alcancemos el punto en que una mirada experta no sepa

Scanned with CamScanner





Detalle de la exposición *Permanent Red* de John Berger en La Virreina Centre de la Imatge, comisariada por Valentín Roma, Barcelona, 2023. En octubre de 1967 se divulgó la fotografía que certificaba la muerte del Che Guevara por el ejército boliviano y Berger la comparó con la *Lección de anatomía del Profesor Tulp* de Rembrandt. Ambas se articulan alrededor del cuerpo como objeto de demostración y del dedo señalante que guía nuestra atención hacia él

Scanned with CamScanner

discernir una fotografía auténtica de otra engendrada por DALL·E, ¿habremos llegado al colapso de nuestro régimen de visualidad? Los apocalípticos claman al cielo y solo ven espantos. Por ejemplo, que las imágenes fotorrealistas hechas con IA socaven la credibilidad de la fotografía documental.

Las cámaras ya no serán necesarias para crear nuevos contenidos; quedarán en el mejor de los casos reservadas a una función de vigilancia y control. Cabrá entonces preguntarnos, recogiendo las preocupaciones de Moholy-Nagy y Barthes, si esta tecnología nos hace más sabios o más analfabetos. Las fotografías se generarán con unas simples instrucciones de voz, no harán falta procesos de aprendizaje, y habremos de reformular nuestras teorías sobre la verdad y la memoria, la referencia y el *ça-a-été*. Las imágenes serán paridas sin esfuerzo ni dolor, nacerán de la mano de comadronas algorítmicas adiestradas en traer al mundo bebés perfectos. Pero la lectura, la comprensión, la agencia de las imágenes seguirán resistiéndose a nuestra soberanía. La civilización centrada en el binomio ojo-cámara se desvanece y la filosofía será más urgente que nunca. En la práctica inmediata, esta creación algorítmica liberará a la fotografía de ser subsidiaria de un texto —tanto Benjamin como Barthes lo pretendían— porque será justamente un texto lo que la engendrará. Por la misma razón, el ingenioso libro *Point it* de Dieter Graf quedará obsoleto: DALL·E amplia al infinito el catálogo de objetos que pueden ser definidos con simples enunciados verbales. Habrá llegado el aviso para que palabras e imágenes establezcan un nuevo protocolo. Ya no habrá una incrustación del referente en la imagen, la fotografía ya no será una emanación de lo real: la fotografía será ahora una emanación del texto. ¿Complacería a Barthes comprobar que su afirmación de que la fotografía es texto ha terminado rebasando el ámbito de lo figurado y se acredita como una evidencia consumada?

Scanned with CamScanner

IMAGEN-FICCIÓN Y MUNDOS POSIBLES

Volvamos a las fotos de *Alerta* cuyo flujo suscita las reflexiones en las que estamos discurriendo. Para obtener mayor rédito especulativo, nos damos cuenta de que, más que tomar las fotos de *Alerta* individualmente, resulta más productivo considerarlas como conjunto, como categoría. ¿Qué pasa cuando juntamos un montón de imágenes diferentes en las que, más allá de la impostura de lo sórdido, se repite una misma acción (una persona que señala con el dedo)? En cierto modo, lo que vincula estas fotos es que comparten un factor común: el señalamiento. Por tanto, las imágenes cobran valor aquí por su reiteración. De esa reiteración se infiere, por de pronto, una tipología: quien señala se adscribe a la condición de testigo o denunciante. Pero como corpus icónico la esencia referencial, el denominador común, es el dedo señalante, mientras que tomadas las imágenes de una en una la esencia pretendida por el fotógrafo es aquello señalado, como referencia de lo que ha sido. La conclusión es que, por una parte, como las imágenes son polisémicas, podemos atender a cualquiera de sus niveles semánticos con la jerarquía que decidamos. Por eso he sostenido a menudo que la fotografía, antes que un documento de la realidad es un documento de la ambigüedad de su propia naturaleza. Pero, por otra parte, constatamos que el significado de una fotografía, incluso su agencia y su capacidad referencial, depende de su posición en el espacio institucional. La misma imagen reproducida en un tabloide o desubicada de su contexto original y presentada aquí como material de reflexión habla con una voz distinta. Esto podría trasladarnos tanto a la interpretación cuántica de la naturaleza como a la enigmática teoría de los mundos posibles, parajes ambos cada vez más familiares a medida que los metaversos se hacen hueco en el ciberespacio para incentivar la interacción de experiencias virtuales.

Scanned with CamScanner

La filosofía de los mundos posibles arranca del pensamiento de Malebranche y Leibniz. Su hipótesis abarca dos interpretaciones: bien los mundos posibles son simples descripciones del mundo tal como podría ser o como habría podido ser, o bien son mundos independientes de nosotros, en universos reales pero distintos del nuestro. Diversas corrientes de lógica discuten acerca de si estos mundos contienen alguna realidad (realismo), si se trata meramente de instrumentos lógicos (formalismo) o si son un mero producto de la mente humana (constructivismo). La corriente realista es la defendida por David Lewis en su obra *On the Plurality of Worlds*[76] (1986). Para Lewis los mundos posibles no son meras «maneras de hablar» o meros constructos lingüísticos o conceptuales, sino que son entidades reales, aunque no actuales. El mundo real es solamente uno de los mundos posibles, y por lo tanto no ostenta un estatus ontológico privilegiado frente a los otros mundos posibles, aunque a diferencia de estos, el mundo real es actual. Para otro filósofo, Saul Kripke, los mundos posibles no son planetas que descubrimos con un telescopio, sino que vienen dados por las condiciones descriptivas que les asociamos; por eso prefiere referirse a ellos con términos menos ambiguos, como «estados posibles del mundo» o «situaciones contrafactuales».

Bellas páginas de la literatura han evocado la teoría de los mundos posibles. En «El jardín de los senderos que se bifurcan»[77] (1941), Borges se adentra en la paradoja de los futuros y pasados contingentes. En ese cuento, Ts'ui Pên, que se había impuesto la ardua tarea de construir un laberinto infinito y de escribir una novela interminable, «creía en ilimitadas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de

---

[76] David Lewis, *De la pluralité des mondes* [trad. Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti], París: Éditions de l'Éclat, 2007.

[77] En *Ficciones*, Buenos Aires: Sur, 1944.

Scanned with CamScanner

tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades». Por su parte, Haruki Murakami escribe en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985): «El conocimiento es así. El mundo cambia según nuestra percepción. Existe, sin duda alguna, aquí y de esta manera, pero desde el punto de vista fenoménico, este mundo no es sino una sola posibilidad entre un número infinito de posibilidades. Para ser más preciso, el mundo que percibimos cambia según dé uno un paso hacia la derecha o hacia la izquierda»[78]. En contraposición, los místicos rebaten si no será que no vivimos en ningún mundo, sino que vibramos dentro de la infinita imaginación de algo que podríamos llamar «Dios», «Matrix», «Skynet» o lo que fuera.

La simultaneidad de mundos posibles comporta la existencia de historias posibles y refuta la idea de una historia única, la que nos ha sido impuesta. Y la verdad, que también hemos tendido a considerar como única, se propaga entonces en múltiples verdades validadas en diferentes mundos, que coexisten en la realidad a través de la imagen. Así, la imagen desempeña una tarea crucial, estética y ética, como agente revelador de mundos posibles. Pero no una imagen cualquiera, solo la imagen-ficción, la imagen antitética de la referencialidad barthesiana: aquella que es portadora y transmisora del poder de componer mundos, aquella que se reconoce como manipulación, no solamente en relación con su producción técnica como imagen, sino también en relación con los discursos que puede conllevar, con la realidad a la cual hace referencia y con el mundo que se presta a hacer visible. La imagen-ficción, en definitiva, favorece el pensamiento y la creación de un mundo actual más plural y menos circunscrito a una interpretación empírica limitada. Para ello conviene pensar la ficción

---

[78] Haruki Murakami, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, Barcelona: Tusquets Editores, 2009, pág. 340.

Scanned with CamScanner

de manera no catastrófica, más bien como un acto de imagen cuya consecuencia es la simulación de fragmentos de mundos posibles, considerando la simulación como un auténtico grado de la realidad y no como la negación de la realidad misma. Este concepto de ficción refuta las teorías hegemónicas que ven los universos ficcionales como entidades separadas del mundo vivido, sobre el que carecen de la capacidad de producir efectos concretos. Traducido todo esto al caso que nos ocupa, sería tanto como decir que las imágenes de *Alerta* pueden vivir en infinidad de mundos posibles contando infinidad de historias posibles, incluso sin traicionar su referencialidad. Es justamente cuando encorsetamos esas fotos como imágenes prioritariamente referenciales cuando menoscabamos su agencia.

COLOFÓN

Más que escudriñar cómo funcionan las imágenes, nos urge saber qué repercusiones acarrean a nuestra experiencia, qué dispositivos simbólicos engendran, qué transformaciones producen y qué mundos construyen. La centralidad del referente entroniza una autonomía de la imagen sin espectador, o con un espectador cuyo campo de acción queda constreñido al *punctum*. Ambas circunstancias eclipsan la fotografía misma y su potencial de recepción. Desdeñar al espectador es como plantearse si seguirían existiendo las imágenes aunque todos fuésemos ciegos. Urge por tanto desacralizar aquel solemne *ça-a-été* a fin y efecto de recuperar el espesor de lo fotográfico y reconocer al fotógrafo y al espectador en su interacción creativa.

Cuestionar el *ca-a-été,* ponerlo en su locución interrogativa, paradójicamente introduce en francés coloquial una significación distinta: el camarero de una *brasserie* puede preguntar al término de su servicio «*Ça-a-été?*» [¿Ha ido bien?], como interesándose por la satisfacción de los comensales tras la cuchipanda. Se trata de una construcción

Scanned with CamScanner

elíptica que omite una o varias palabras, necesarias para la correcta construcción gramatical pero sobrentendidas por el contexto. Sin esa economía lingüística, la oración debería haber sido «*Ça a bien été?*» o «*Ça a été à votre goût?*» [¿Cómo ha ido? ¿Ha estado todo a su gusto?]. Nunca puede asegurarse si el camarero pronuncia esas palabras por empatía sincera o por formulismo protocolario, pero siempre funcionan como una predisposición a la propina. Y en ese escenario se me ocurre fantasear que después de condimentar y servir su festín teórico, Barthes nos lanza su propio «*Ça-a-été?*» y aguarda nuestra respuesta. Yo me resistiría a la mera fórmula de cortesía preceptiva en estos casos, «Muy bien, gracias». Yo le diría, «Mira, Roland, tomemos un café y hablemos». Y entonces le mostraría las fotos de la revista *Alerta* y expondría una serie de consideraciones de las que estas páginas son su transcripción.

«Contra Barthes», ya sabes, es un *dictum* ambivalente, en este caso impertinentemente promiscuo. La preposición «contra» indica vulgarmente oposición, pero es rica en otros matices que no hay que soslayar. Puede significar también la posición «frente a» y hasta una proximidad de contacto («piel *contra* piel»). Puede indicar la dirección del movimiento («el jugador avanza *contra* la portería rival»), puede indicar que algo está apoyado en otra cosa («dejé la escalera *contra* la pared»), o puede indicar que una cosa va por otra («la entrega del paquete se hace *contra* reembolso»). La palabra «encontrar» procede etimológicamente del latín *in contra* (en contra) y se refería a «salir al encuentro». En mayor o menor medida, todas estas acepciones son aprovechables aquí. Por todo ello, el «contra» del título tiene que empezar entendiéndose, primero, en el sentido literal de la palabra, como una proximidad máxima, abrasiva, «piel contra piel» con tu pensamiento, desde el gesto urgente de salir de lo que es barthesiano para superar clichés y restricciones que lo ensombrecen y poder desplegar toda la complejidad y riqueza de tu aventura filosó-

Scanned with CamScanner

fica. No es una *damnatio memoriae* aunque la refutación de algunas de tus ideas impregne el ánimo de este ensayo —comenzando por la dudosa validez de tu formulación del noema fotográfico, o mejor dicho, sobre su recorrido gallináceo, una especie de *coitus interruptus* intelectual, que empieza muy prometedora pero pronto nos abandona en la frustración de unas expectativas no consumadas. Me resulta frustrante la indeterminación del *ça*, porque es con el *ça* como la fotografía articula su habla. Tú zanjas: «Así es la foto, no sabe decir lo que da a ver», y te rindes. O te sacas de la manga el deseo de lo Neutro, que opones a la paranoia del sentido (la paranoia que cree que todo tiene sentido), y acto seguido postulas el derecho a callarse, la opción de callarse. Pues no temo «franquear la obstinación del referente de estar siempre allí» y abrir una brecha por la que asomen los múltiples sentidos y digan, incluso se contradigan. Frente a una fotografía silenciosa, que simplemente constata que algo ha sido, propongo reivindicar una fotografía que hable y que permita ser hablada. Si, como sugiere Étienne Helmer, la *lingua franca* universal y común es ya la fotografía, hacer decir a la fotografía, hacer que la fotografía diga, trasciende aquella subversión (?) que tú reservabas a las imágenes en las que solo el objeto balbuceaba unas palabras. Una subversión que no transformará el mundo ni la visión que de él nos hemos forjado pero que activará en nosotros poder de análisis, de imaginación y de juicio.

En definitiva, Roland, tú has sido un gurú, un *maître-à-penser*, un padre intelectual. Sin embargo, es necesario matar al padre para pasar a pensar por nosotros mismos. Ojo, no se trata de un asesinato cruento que dé más carnaza a esa nota roja que aborreces, tan solo se trata de pasar el trámite freudiano de liberarse de ataduras heredadas y valernos por nuestra cuenta aquí y ahora al enfrentar el futuro de la fotografía. Conscientes de que nuestra interpretación es siempre falible y puede ser mejorada, corregida, enriquecida o rectificada. Tú

Scanned with CamScanner

centraste la atención en una parcela limitada de la fotografía; la tuya fue una mirada personal pero discriminatoria, privativa, una mirada excluyente circunscrita a tus propias premisas biográficas, aunque sea de justicia reconocer que eso ha servido para legarnos tanto bellísimas páginas de literatura como productivas vías de debate. Tú has tratado con sumo mimo el aspecto punzante de la fotografía, la nostalgia en la que nos ahoga, el desgarro de la memoria y la fatalidad de nuestra finitud, pero pasaste por alto fundamentales aspectos dialécticos que atañen a la antropología y a la política, como el de la fotografía como fábrica de hacer creer. O como fábrica de verdades que solo hay que creer a medias. Tomamos la imagen como queremos que se dé: en la verdad de sus formas y en la evidencia de su verdad. Si la autoridad de las imágenes nos inquieta, podemos instalarnos en un principio de incertidumbre que socave las fronteras institucionales que han estado protegiendo el poder de convicción, la capacidad de hacer creer, de la fotografía.

Tú, Roland, tenías todos los dedos, a mí me falta medio índice. Al final, tener medio dedo ha sido una ventaja: me ha predispuesto no solo a señalar a medias, también a aceptar tanto teorías como verdades a medias, las teorías y las verdades que se reconocen incompletas y provisionales. Las teorías y las verdades, en definitiva, que se plantean más como una búsqueda que como una meta. Una búsqueda que no da con la verdad, porque la verdad no la encontramos, la construimos. La construimos a medias.

Scanned with CamScanner

PROCEDENCIA DE LOS ENSAYOS

La Biblia, el rosario y las fotografías: *El Món d'Ahir*, n.º 10, Barcelona, abril de 2019.

Tiempo de cerezas: versión de «Cuatro cuentos para cuatro hermanas», en: *Nicholas Nixon. The Brown Sisters*, Madrid: Fundación Mapfre, 2021.

Hacer ver y hacer no ver: *El Món d'Ahir*, n.º 7, Barcelona, julio de 2018.

La censura es bella: *Prohibido*, Barcelona: Museu de l'Art Prohibit, 2022.

La decadencia de la mentira: *El Món d'Ahir*, n.º 12, Barcelona, octubre de 2019.

Las imágenes del espacio, el espacio de las imágenes: *El Món d'Ahir*, n.º 14, Barcelona, abril de 2020.

El Punto Nemo de la imagen: *El Món d'Ahir*, n.º 18, Barcelona, abril de 2021.

La privacidad como reliquia: *El Món d'Ahir*, n.º 9, Barcelona, enero de 2019.

Si es que hay casas de alguien: *El Món d'Ahir*, n.º 22, Barcelona, abril de 2022.

De la Arcadia analógica al bazar digital: *Fotografía y archivo*, (ed. Joan Boadas), Madrid: Fundación Mapfre, 2025.

Empantanados en la cultura de la predicción: *El Món d'Ahir*, n.º 16, Barcelona, octubre de 2021.

Gramáticas de la anomalía: *El Món d'Ahir*, n.º 31, Barcelona, abril de 2024.

***Ça-a-été?* Contra Barthes:** *Ça-a-été? Contra Barthes*, Madrid: Joaquín Gallego Editor, 2022. Publicado con motivo de la exposición homónima en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, octubre de 2021-febrero de 2022.

Scanned with CamScanner

AGRADECIMIENTOS

La mayoría de textos que componen este compendio son adaptaciones corregidas y actualizadas de artículos publicados en la revista cuatrimestral *El Món d'Ahir*, un experimento editorial inventado por Toni Soler en 2016. A él, mi agradecimiento por obligarme a escribir. Un agradecimiento por otro lado extensible a mis exquisitos interlocutores en la revista durante estos años de colaboración: Pere Farré, Cristina Vila y Laura Gas.

Mi gratitud, también, a los editores Montse Ingla y Antoni Munné, quienes, con habilidades subrepticias, consiguieron engatusarme para preparar la edición embrionaria en catalán de este libro (Arcàdia, 2022). Y finalmente, a Sonia Berger, que, con su entusiasmo y buen hacer, ha hecho posible que esos textos vean ahora la luz en castellano.

Scanned with CamScanner

ÍNDICE

Introducción	7
La Biblia, el rosario y las fotografías	11
Tiempo de cerezas	25
Hacer ver y hacer no ver	43
La censura es bella	55
La decadencia de la mentira	75
Las imágenes del espacio, el espacio de las imágenes	97
El Punto Nemo de la imagen	115
La privacidad como reliquia	129
Si es que hay casas de alguien	141
De la Arcadia analógica al bazar digital	155
Empantanados en la cultura de la predicción	177
Gramáticas de la anomalía	193
Ça-a-été? Contra Barthes	211



Scanned with CamScanner

Joan Fontcuberta, Premio Nacional de Fotografía (1998) y de Ensayo (2011), conjuga aquí su doble trayectoria para seguir explorando las fracturas de la cultura visual contemporánea.

Tanto a través de la práctica artística como de la reflexión crítica, esta recopilación de textos se adentra en las «latencias» de la imagen: los rastros e improntas con los que la fotografía deja su marca en la experiencia humana, ya sea en lo afectivo, lo social o lo político. ¿Qué queda en el siglo XXI de la fotografía como fragmento y vestigio, como acto de curiosidad y archivo? ¿Qué queda en la era de la posverdad y los selfis, en la era de las ventanas indiscretas de las redes sociales y de la inteligencia artificial generativa?

Imágenes latentes. La fotografía en transición ofrece valiosas claves de lectura para un mundo visual sobresaturado, donde la cuestión ya no es solo pensar cómo revelar lo fotográfico, sino cómo la fotografía nos revela a nosotros.

KUTXA FUNDAZIOA DALPINE

9 788409 690770

Scanned with CamScanner