

Curso 2010/11
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/11
I.S.B.N.: 978-84-15287-59-9

ISABEL FLORES GONZÁLEZ-MORO
El imaginario del paisaje

Director
RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

ÍNDICE

Introducción	1
I FOTOGRAFIANDO.	9
1. Fotografías. Los recipientes de nuestra memoria.	11
1.1 Imágenes esquivas capaces de detener el tiempo	13
1.2 Preservando la materia del recuerdo	20
1.3 Herramientas de traducción.	26
1.4 Perdidos en la traducción.	31
1.5 Memorias artificiales.	42
1.6 Supervivientes: cuando la fotografía se desmaterializa o traducir la luz con la luz.	47
II EL LUGAR DEL TIEMPO Y DE LA IMAGEN.	59
2. Una isla rara entre el texto y la imagen. Nombrar o representar lo real	61
2.1 Atisbar lo real.	62
2.2 La confrontación entre texto e imagen.	70
2.3 Texto abierto y texto cerrado.	75
2.4 Hibridaciones y puntos de equilibrio.	81
2.5 La consagración del texto en la fotografía.	90
2.6 Sentando las bases de una crítica a la “representación de índole técnica.”	96
III FOTOGRAFIAR UN PAISAJE .	109
3. Fotografía y paisaje. El cristal y el paisaje.	111
3.1 El paisaje, un género complejo.	112
3.2 Aprender lo real punto por punto o fotografiar un paisaje.	122
3.3 Hacia una imagen transparente: dos maneras de entender el paisaje en Europa.	128
3.4 Herramientas perfectas para descifrar lo real.	138
3.5 El prisma de significación del paisaje.	147

CONCLUSIONES	161
Notas	171
Bibliografía	199
Catálogo de ilustraciones	215
ANEXO I. Catálogo de reproducciones de las imágenes pertenecientes a las series	229
Viaje a las Islas Raras	231
Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes (Viaje Primero)	237
Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes (Viajes Segundo)	242
¡Naufragio!	248
Noticias de un Marinero Náufrago	253
Aventuras de Arthur-Pierre Ledru	258
Las Cartas Atlánticas	263
Islario	270

INTRODUCCIÓN

El paisaje, tal y como lo conocemos actualmente, surge en nuestra cultura al tiempo que arranca el pensamiento propulsor de la revolución científica y la modernidad. Una época en la que queda paulatinamente consolidado el canon figurativo sobre el que sienta las bases la visión fotográfica. Se trata de una época de profundos cambios ideológicos y modificaciones significativas en la visión del mundo, hablando desde una perspectiva europea. Abordar el imaginario del paisaje en la práctica fotográfica en este trabajo de investigación plástica que se presenta conlleva inicialmente tratar de definirlo de forma clara y concisa, si bien una de las primeras cosas que debemos destacar es su carácter contradictorio. A grandes rasgos, el paisaje es el tipo de imagen que utilizamos para representar la idea que tenemos de la naturaleza. No parece que haya en esto doblez ni falla alguna, y sin embargo, al hablar de paisaje estamos obligados a tratar con algo difícil de reducir verbalmente por su carácter esencialmente paradójico: imagen y naturaleza son por sí mismas entidades que eluden la aproximación analítica y lógica que busca trazar el razonamiento. Esta concepción del paisaje exige detenerse a reflexionar sobre estos contrastes atendiendo a las herramientas que usamos para la definición.

Occidente sienta mayoritariamente sus bases culturales en torno a la linealidad de los textos, sean éstos filosóficos, religiosos, matemáticos o científicos. Las imágenes se contraponen generalmente a la linealidad y a la racionalidad de los textos en la medida en que en ellas la mirada se desliza interminablemente en circuitos infinitos en busca de sentido. La imagen se abre gracias a esto a lo intuitivo e inmediato, reflejando de este modo lo que está en continua mutación y sujeto a los cambios. Las palabras proporcionan sentido a la imagen marcando en ella una dirección de lectura que apunta hacia un significado concreto. De la polisemia de la imagen seleccionamos aquello que consideramos más apropiado para nuestro entendimiento. A través de la interacción equilibrada entre palabras e imágenes la naturaleza ingresa en nuestro pensamiento y nos da acceso al mundo. En ocasiones los criterios de interpretación de estos signos nos llevan a cometer errores. Nuestra cultura suele trasladar el error de significado al que abocan nuestras elecciones incorrectas a lo que muestran las imágenes, como si fuera algo externo e independiente de nosotros mismos, y opta por atender a la concreción de los textos en busca de soluciones para estos problemas. Así, las imágenes y las cosmovisiones que éstas traducen, nuestra información de primera mano acerca de lo que es naturaleza, de lo que somos y del lugar en el que estamos aquí y ahora, se convierte en objeto permanente de nuestra desconfianza.

Atendiendo a los requerimientos del pujante naturalismo europeo, la fotografía surge en el siglo XIX como un invento capaz de sortear estos inconvenientes que tienen las imágenes. En las fotografías las cosas se reflejan como en un espejo, en ellas la naturaleza detiene su eterno mutar para mostrarse tal y como es. Las fotografías presentan realidades comprensibles que

parecen prescindir de explicaciones adicionales. Comparando dos imágenes de la Tierra, un mapa medieval y una fotografía del planeta tomada desde un satélite en el espacio, dos maneras distintas y diferenciadas de representar el mundo en Occidente, podemos apreciar que la primera utiliza un código de lectura basado en textos religiosos -su estructura de T inscrita en una O-, mientras que la segunda aparenta no albergar código alguno. Parece entonces que haya llegado el momento perfecto para emanciparnos del papel regulador que los textos ejercen sobre el desbordante dinamismo de la imagen. Existe, sin embargo, un poderoso enunciado o texto cifrado que pasa desapercibido en el núcleo de la imagen fotográfica. Este texto limita de forma rotunda el significado que adquiere el mundo retratado en la imagen técnica. Las fotografías ofrecen un testimonio de lo que ha sido, aunque en realidad lo hacen respondiendo al dictado de los textos científicos que las crearon ilustrando teorías físicas y químicas generadas de forma convencional en el pensamiento moderno. Al leer linealmente las fotografías obviando su carácter circular y simbólico incurrimos en otro error de traducción cuya detección resulta mucho más difícil que en el caso de cualquier otra imagen tradicional.

Los elementos simbólicos presentes en las imágenes nos permiten reconocer y topografiar espacios intangibles pero esenciales para nuestro desarrollo cognitivo y personal. Los lugares del mundo mental y emocional se hacen visibles gracias a ellos. Estos elementos también articulan de forma simplificada los planos de correspondencia con los que reducimos el nivel de complejidad que se despliega a nuestro alrededor interconectando el microcosmos y el macrocosmos, lo infinitamente grande con lo infinitamente pequeño. Los símbolos nos ofrecen así una figuración del mundo integral y unificada. Esta acepción simbólica de la imagen, con su enorme potencial, se pierde en la cosmovisión europea a medida que avanza la modernidad coincidiendo con un drástico cambio ideológico en los textos que dictan el sentido de las imágenes. No obstante, la transición hacia la representación *objetiva* y aparentemente decodificada de la fotografía se hace de forma paulatina y gradual. A grosso modo, el Renacimiento aplica en la visión perspectiva las instrucciones del modelo geométrico por el cual Ptolomeo estructuraba el mapa en la Antigüedad, modelo cartográfico dotado de una cuadrícula -longitudes y latitudes-, cuyo punto de vista se hallaba ubicado externamente en relación al plano de la representación. La revolución científica, sobre todo a partir de las aportaciones de René Descartes, revalorizará notablemente este código geométrico, privilegiando el papel mediador de la herramienta de investigación como elemento legitimador de todo tipo de teorías. Se consagra así una visión reticular del mundo asistida por máquinas o aparatos, que se expande hacia afuera. En ella la imagen remuestrea la realidad tal y como lo haría un escáner, fijando la información obtenida en pequeñas celdillas aisladas cuyo contenido, dada la naturaleza de los criterios de representación utilizados, no puede quedar vacío ni presentar ambigüedades. La idoneidad de este modelo queda garantizada por la base matemática que lo sustenta, aunque eso impide, a causa de su carácter analítico y altamente fragmentado, relacionar los elementos distantes. También restringe el objeto de su estudio limitándolo a aquello que pueda ser detectado y medido a través de los instrumentos científicos

disponibles admitidos desde estas convenciones –en última medida, igualmente ideados y diseñados a través de ellas-, con todas las imperfecciones que puedan presentar. En general, la taxonomía moderna modela todos los aspectos de nuestra sociedad ajustándola a estos cánones de representación.

La fotografía convencional encaja perfectamente bien en este esquema ideológico, aunque en ella la cuadrícula se encuentra reducida a escala microscópica formando una red extendida de sales de plata. El rayo de luz penetra por un orificio en el interior de la cámara oscura y rasteriza sobre la película el plano visual punto por punto. Todo ello queda fuera del alcance de nuestra vista y nos hace pensar que lo que traducen las fotos son las cosas tal y como las vemos, asimilando que el aparato es similar a un ojo artificial. Algunos intelectuales, siendo muy conocido el caso de Baudelaire, detectaron rápidamente la problemática inherente a los códigos ocultos que usaban las fotografías. Denunciaban la exclusión, en el marco de este nuevo régimen de lectura, de la representación del universo mental y emocional, de la figuración onírica, de todo lo concerniente a la visión interna, de todas aquellas imágenes imposibles de captar por mediación de la cámara. Con la consolidación de la representación fotográfica la vía de expresión de lo imaginario en nuestra cultura se marginaliza de un modo más agudo, aunque no por ello queda del todo anulada. Occidente retoma en la época de las vanguardias parte de estas problemáticas, de manera especialmente manifiesta en el movimiento surrealista. Como resultado de todos estos cambios en los paradigmas culturales nuestra actual imagen del mundo hereda el canon estético que promueven las imágenes técnicas: observamos la realidad barajando factores puramente externos y pretendidamente objetivos, aunque este tipo de visión coexiste con otra, minoritaria y ubicada normalmente en el campo de las artes, en la que los textos subvierten de nuevo sus órdenes lineales y lógicos. Sustituyendo los textos científicos que las fotografías ilustran de forma solapada por textos abiertamente poéticos las imágenes regresan al régimen de lectura que les es propio, dado que la poesía es la manera por la cual cualquier texto se abre a la profusión de sentido. La naturaleza puede fotografiarse y hacerse visible en el paisaje cuando refleja a través del resorte poético su inabarcable capacidad creativa, y a nosotros como parte integral de ella, sorteando las escisiones y fragmentaciones de los actuales modelos.

En el trabajo de investigación fotográfica que conforma esta tesis doctoral las líneas de experimentación se adentran en los territorios marginales que le ofrece la poesía al paisaje. Algunas de ellas son de índole autorreferencial y tienen, entre otros cometidos, el de despertar la conciencia del observador al carácter paradójico de los signos, algo especialmente relevante en lo que a la experiencia fotográfica se refiere. Por ello en muchas ocasiones los temas de discusión abordados giran en torno al lenguaje fotográfico propiamente dicho. Cabe destacar que, atendiendo a esta cuestión, una parte importante del planteamiento de los proyectos fotográficos presentados se centran en las interacciones entre espectador y obra de arte en el contexto expositivo. Mostrando los rasgos y dobleces –tanto técnicos como conceptuales- presentes en

el proceso fotográfico a una escala reconocible e identificable, el paisaje en estas imágenes fotográficas revierte la dirección de la mirada y retorna por medio del resorte poético a la visión interna. A través de ello se cuestiona nuestra apreciación convencional de la instantaneidad fotográfica para ofrecer una imagen del mundo partícipe del enorme dinamismo que despliega el símbolo.

Se explora asimismo el potencial del vacío en la concepción del paisaje como factor generativo y fundacional del mismo, recuperando los fértiles espacios en blanco que quedaron definitivamente excluidos en la estructura reticular cartesiana. Desprovista en esos casos la fotografía de su habitual superávit o exceso informativo, la mirada encuentra en ella margen suficiente para interactuar imaginativamente con los elementos visuales. Se trata en general de imágenes de introspección que arrojan sobre el paisaje reflexiones más amplias acerca de la naturaleza del cuerpo en estrecha relación con el entorno.

El carácter limítrofe que el texto poético otorga al paisaje propicia en estas series la creación y reactivación de pautas mitológicas en las imágenes. Si bien estos patrones reaparecían de manera más o menos continua en la historia y la práctica artística a lo largo de los siglos, la plasmación de estos patrones mitológicos, o dicho de modo más general, la representación icónica de aquello relativo a lo imaginario, cuaja con mayor dificultad en la foto desde sus inicios, dados los presupuestos de representación asociados tradicionalmente a las imágenes de generación técnica. Hay que destacar, sin embargo, que a partir de 1960 este tipo de figuración se hace más frecuente y extensiva. La ficción ocupa un lugar cada vez más destacado en las temáticas abordadas por los fotógrafos, y a medida que pasan los años las aplicaciones digitales de la imagen facilitan la creación de este tipo de iconografías aportando herramientas cada vez más apuradas y sofisticadas. Todo ello hace que el paisaje vuelva a hacerse visible en nuestra cultura vertebrando los universos inéditos, maravillosos o monstruosos, de las realidades internas. Tanto con el soporte de las técnicas digitales como sin ellas, el planteamiento poético del paisaje hace que lo real devenga un escenario mucho más flexible -aunque también menos estable ontológicamente - al quedar sujeto al régimen del simulacro, sugiriendo extensos mundos alternativos similares a los novedosos y sorprendentes territorios narrativos en el que los niños ubican sus juegos. Como en el caso de la línea de trabajo aquí presentada, los autores recuperan figuras simbólicas procedentes del amplio bagaje cultural disponible hoy en día, y actualizan sus contextos.

Como parte de esta renovación de las temáticas de ficción, podemos apreciar en este trabajo y en otras prácticas fotográficas contemporáneas una tendencia hacia la subversión de los signos, como consecuencia lógica de los extremos conceptuales en los que se movió progresivamente la obra de arte hasta la última mitad del siglo XX. La fotografía es especialmente receptiva a los juegos de mutación lingüística. En parte por las particularidades de inversión de lectura que posee. Pero

también porque en ella persiste todavía un leve vestigio de materialidad, bastante ambiguo, que se diluye de manera prácticamente definitiva en la imagen proyectada de las pantallas. Todo ello permite, en la realización de las series fotográficas que aquí se presentan, hibridar y subvertir las pautas técnicas y semánticas de la imagen y enriquecer las lecturas convencionales que ofrecen sobre el paisaje las piezas que las componen.

Los códigos lineales irrumpen en el proceso creativo y se hacen patentes de diversas formas, por ejemplo estructurando desde las posibilidades que brinda el programa infográfico una configuración del paisaje de naturalismo artificioso, en ocasiones marcadamente regresivo. En este caso las técnicas infográficas, generando artificialmente el paisaje, reenvían su significado al instante de una toma que nunca tuvo lugar, imitando formalmente copias impresas por supuestos autores anónimos, debidamente estropeadas y envejecidas “por el paso del tiempo”. Otro ejemplo lo constituye el tomar diversos textos como referencia para establecer en las imágenes unas características formales concretas y orientar así las convenciones de una lectura que revela finalmente ser incompatible con aquellas que asociamos al medio. Se invita así a revisar nuestra manera de entender los textos en relación con las imágenes, poniendo en cuestión el carácter testimonial atribuido generalmente a la foto. A través de los transvases imprevistos entre las lecturas tradicionales de la imagen y las que promueven los nuevos medios, la toma fotográfica se adentra en terrenos especialmente fructíferos, en ocasiones lúdicos, plenos de carga evocativa.

La inversión del texto fotográfico en las series que conforman *El Imaginario del Paisaje* ilustra universos paralelos deudores de una ficción plenamente establecida en otros campos: el cine, el cómic, la literatura... territorios afines desde los cuales estas fotografías toman claras referencias de género. Las referencias constituyen aquí una red de superposiciones que asisten al paisaje estableciendo en él múltiples capas o niveles semánticos, sean estos históricos, novelescos, líricos u oníricos, que se prestan a subvertir y redefinir sus propios límites. En ocasiones los textos que están presentes en las fotografías, sea de manera visible junto a la imagen o funcionando en un segundo plano, hacen referencia a un conjunto de imágenes ya conocidas. La pintura romántica alemana, la fotografía de viaje del siglo XIX, el álbum autobiográfico...

Las referencias cruzadas son especialmente manifiestas en una de las series: *Aventuras de Arthur-Pierre Ledru*. En ella el título denota ya la presencia de alusiones textuales, pues en las piezas, visibles junto con las fotografías, se mezclan fragmentos de la única novela de Poe, *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, y de *Viaje a la Isla de Tenerife*, del científico ilustrado André Pierre Ledru. El naufragio real y el imaginario se dan cita así en un conjunto de obras de carácter híbrido que imita la estructura formal de un libro.

Los enunciados ocultos de la fotografía revelan de este modo ser muy útiles para plasmar realidades cuya acepción sólo puede ser canalizada mediante el vehículo de lo imaginario. El texto

fotográfico “recubre” en este tipo de fotografías los objetos representados de forma superficial para dar a entender conceptos complejos que no pueden alcanzar visibilidad sin antes ingresar abiertamente en la paradoja. De este modo la conciencia asigna a las entidades y lugares del mundo invisible o interno una categoría existencial alternativa a través de la cual pueden ocupar un lugar y un momento concretos en la experiencia. El resorte que la tecnología presta a lo imaginario en estas series permite sobrepasar las diferencias, variaciones y aspectos mutables de lo que nos rodea para alcanzar una zona común, unificadora y universal, que se pierde inevitablemente en la reducción ontológica. Este espacio discursivo suele estar premeditadamente ausente en las representaciones de la mayor parte de los discursos ideológicos que conocemos, y aunque aparece con regularidad a lo largo de la historia en las diferentes prácticas artísticas, ocupa generalmente en las catalogaciones y registros existentes lugares marginales, dada la dificultad de identificación que presentan cuando son descritas y tipificadas a través de los parámetros culturales occidentales.

Cuando observamos o fotografiamos un paisaje solemos utilizar las convenciones propias del género, consideraciones filosóficas o estéticas derivadas de la idea de autenticar la realidad a través del instrumento técnico que la registra. Junto a ellas existen también otras maneras de mirar y fotografiar el paisaje que inciden en el carácter contradictorio de lo que nos rodea, socavando el punto de vista al ubicarlo en un lugar indefinible en el que autor y observador coinciden, compartiendo esta zona común en el acto de la contemplación. Surge así una interiorización de la mirada que revela el espacio limítrofe, insondable, y en continua expansión en el que se vive un paisaje.

Estas prácticas fotográficas permiten atisbar un territorio que se extiende más allá de lo que puede captar una cámara, más allá de lo meramente visible. Una vieja reivindicación vinculada al acto de mirar que toma recurrentemente como instrumento las posibilidades presentes en el texto poético, y cuyas únicas evidencias se muestran plenamente reveladoras en el acto de observar sin prejuicios ni limitaciones la imagen.

Esta tesis doctoral plantea la materialización de estas cuestiones en las series fotográficas presentadas, glosándolas a través de un recorrido teórico efectuado alrededor de tres ejes o áreas temáticas que se encuentran implicadas en su realización.

En la primera sección de esta tesis se aborda la naturaleza del medio fotográfico destacando su naturaleza ambigua y elusiva a la definición, una acepción del medio que queda normalmente oculta en la utilización cada vez más masiva de imágenes técnicas. Asimismo se tratan su relación con la representación del tiempo y sus interacciones con la memoria, su papel fundamental en los cánones de representación de las épocas moderna y postmoderna, y los cambios que surgen en la migración actual desde el proceso fotoquímico hacia la formulación digital. Las dificultades

de aproximación al medio a la luz de su naturaleza esquivada y sus más recientes mutaciones de código revelan problemáticas más profundas que se hacen extensivas al conjunto de las imágenes tradicionales. Se abordan estas cuestiones relativas a lo imaginario acudiendo mayoritariamente a las reflexiones que sobre ellas ha tratado a lo largo del último siglo de forma destacada la semiología, aunque se acude también a otras áreas de conocimiento relacionadas.

En la segunda sección de esta tesis se abordan las relaciones complejas existentes entre texto e imagen en las tareas de representación efectuadas en Occidente, destacando la posición antagónica y complementaria que mantienen entre ellos, y las confrontaciones y exclusiones que se han dado en su uso conjunto a lo largo de nuestra historia cultural. Se propone como modelo de conciliación de códigos lingüísticos el emblema renacentista y barroco, destacando el papel preponderante que toma la poesía en el dinamismo que despliegan los sistemas de representación que se encuentran hibridados. Se destaca la situación de desequilibrio en la que se encuentra el signo en el caso de la imagen fotográfica para justificar la disposición que el texto y la imagen adquieren en las piezas que componen las series, así como las ventajas que en la tarea de mediación visual ofrece la maniobra poética, sobre todo en lo que compete a un posicionamiento realmente crítico.

Por último en la tercera sección se aborda y define el género del paisaje poniéndolo en relación con la fotografía a través de sus interconexiones y las afinidades de formulación que mantienen. Mediante el análisis de estas relaciones se accede a nexos más profundos que tienen su punto de inserción en los cánones de transcripción del territorio que sustentan las bases de la cartografía moderna. Destacando el carácter fragmentario de estos cánones visuales y las consecuencias que han tenido en nuestra trayectoria cultural se justifica y culmina el recorrido multidisciplinar efectuado a lo largo de esta tesis y su correlato formal en las obras que componen las series.

I FOTOGRAFIANDO

1. FOTOGRAFÍAS

Los recipientes de nuestra memoria

Existe algo en la fotografía que resulta muy difícil de determinar pero que de alguna manera ha conseguido que nos rindamos ante ella y ante lo que pone de manifiesto. Las imágenes fotográficas muestran algo que para nosotros es imposible de percibir: reproducen exactamente cómo es la realidad en el preciso momento en el que el tiempo detiene su curso. Esto hace que las consideremos las imágenes más fiables que conocemos a la hora de preservar una de las cosas que más valoramos, aquello que nos identifica y nos define íntegramente por encima de todas nuestras cualidades. A través de lo que muestran las fotografías podemos entender mejor qué somos y, sobre todo, qué somos en relación con lo que nos rodea. La fotografía nos permite obtener registros precisos de todo ello, algo que antes sólo podía quedar patente en la memoria de manera difusa, pues no cesa de mutar y fluir siguiendo el ritmo implacable del tiempo. Para nosotros preservar con exactitud todos estos acontecimientos y recordarlos tal y como sucedieron, suponen cuestiones esenciales, pues nos permiten asimilar la exclusiva sucesión lineal de vivencias que en una cadena de causas y efectos desemboca en el momento presente. Gracias a la ayuda que nos prestan las imágenes fotográficas, identificamos, reconocemos, diferenciamos, recordamos, y en base a todo esto, proyectamos lo que nos depararán las circunstancias en el futuro para actuar sobre ellas.

Por todo esto, las fotografías constituyen registros valiosísimos. A menudo en las películas vemos cómo los personajes se aferran a las imágenes fotográficas como si fueran el único hilo fiable del que penden las correspondencias entre ellos y el mundo de la trama, como testimonios existenciales de su historia pasada, o como indicios para verificar lo que ha tenido lugar con total certeza, dando fe de ello la imagen. En la cinematografía y la literatura moderna los ejemplos son innumerables. Siendo un tema recurrente en la ficción, no es difícil adivinar que en el plano real también damos una importancia inusitada a las fotografías, aunque sólo solemos tomar plena conciencia de ello en situaciones extremas. Situaciones como las que se dieron en la ciudad de Barcelona a partir de los derribos de los bloques de pisos del barrio del Carmelo, derribos que fue necesario hacer tras el desplome de un edificio a causa de las obras del metro. Resultó llamativo que una de las principales preocupaciones de los habitantes de los inmuebles derribados, una vez recuperada cierta calma, fuera la pérdida irreparable, entre los escombros, de sus fotografías personales. Para aquellas personas las fotografías eran las portadoras privilegiadas de su memoria. Sin embargo la memoria no está hecha de fotografías, sino de recuerdos. Los recuerdos son

esquivos, difíciles de aprehender, indetectables, no pueden medirse ni cuantificarse, demoler o quemar. La impresión de que destruir materialmente las fotografías implica desintegrar substancialmente la calidad real de la experiencia se encuentra profundamente arraigada entre nosotros. Tanto, que a veces pensamos que no merece la pena detenerse a reflexionar sobre ello. Una aproximación un poco más detallada a este hecho nos llevará a observar las fotografías desde una perspectiva un poco más crítica. También nos conducirá a apreciar a nuestro alrededor todo un conjunto de síntomas cuya relación con la fotografía es determinante pero de cuya trascendencia difícilmente tomamos conciencia. Todo ello nos ayudará a entender el uso del medio fotográfico en el contexto de la línea de trabajo que aquí se presenta.

En primer lugar atenderemos a las peculiaridades que muestra la imagen fotográfica, aquellas cualidades que hacen de ella el instrumento idóneo para salvaguardar con ellas nuestro bien más preciado. Aprovecharemos el recorrido realizado por Roland Barthes, un semiólogo preocupado por alcanzar el carácter esencial de la imagen fotográfica, para salir al encuentro de algunas claves de lectura de la imagen no suficientemente claras. A partir de aquí, nos detendremos a estudiar cómo entendemos la fotografía en tanto que herramienta cultural y cuáles son las particularidades que posee como intermediaria entre nosotros y nuestro entorno, abordando también algunos factores interesantes que surgen en el relevo de sus formatos analógicos a los digitales, así como los retos que asumimos en este siglo recién estrenado desde el terreno que nos ocupa, las artes plásticas.

1.1 Imágenes esquivas capaces de detener el tiempo.

Como acabamos de ver, las fotografías resultan imprescindibles para dar fe de nuestras vivencias plasmándolas en una imagen precisa y supuestamente imperecedera, que elaboramos con el fin de recordar y ser recordados, identificar y ser identificados, reconocer y ser reconocidos, diferenciar y ser diferenciados, sin la posibilidad de caer en el engaño. Esta afirmación, sin embargo, esconde una trampa que a primera vista pasa desapercibida. Normalmente admitimos que las fotografías registran fielmente la realidad congelándola en el tiempo. Nos proporcionan un nivel de certeza no equiparable al que obtenemos a través de las imágenes convencionales. Las fotografías son “reales”, mientras que lo traducido mediante imágenes tradicionales, por muy concienzudo que sea el trabajo de representación o copia, siempre está sujeto a la variabilidad de la interpretación o a las fluctuaciones subjetivas que introduce el artista. Podría pensarse que tras esta afirmación existe una argumentación sencilla y, sin embargo, al profundizar en ella nos situamos frente a un análisis mucho más complejo que además no ofrece una salida fácil. Es lo que se constata al atender al semiólogo Roland Barthes cuando en su ensayo *La Cámara Lúcida* decide emprender esta tarea. El singular recorrido que realiza, y los numerosos obstáculos a los que hace frente tratando de dilucidar algo que parece *tan claro o normal*, nos revela súbitamente la dificultad de razonar e indagar, tratando de desentrañarlo, en el profundo magnetismo que desprenden las fotografías, aquello que les permite reflejar lo real de manera tan nítida y que hace que otorguemos a estas imágenes un inusitado valor. Repasaremos algunos de los puntos más polémicos del recorrido que efectúa, pues serán de gran utilidad para discernir más claramente qué es lo que tenemos entre manos cuando observamos una fotografía, y por qué conviene detenerse a profundizar en una cuestión cuanto mayores sean las evidencias que muestre.

El propósito de Roland Barthes al comienzo de su ensayo consistía en realizar una aproximación a la fotografía con el objetivo de deducir los rasgos esenciales que la convierten en una imagen sustancialmente distinta de las demás en la recomposición de un cuadro preciso de lo real. Lo primero que constata es lo insuficiente que le resultan a la hora de acometer el análisis las perspectivas y categorizaciones utilizadas habitualmente para hablar de imágenes y que nos obligan a explicarlas siempre en base a algo externo a ellas mismas. No encuentra en las metodologías clásicas instrumentos útiles para establecer las pautas de deducción que parecen exigir las fotografías. Decide entonces acometer el estudio desde la fenomenología, es decir, profundizando en todas aquellas cosas que las fotografías, y sólo las fotografías, consiguen poner de manifiesto. Estas son sus primeras constataciones:

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. (...)

La fotografía dice: *esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa. (...) Es por ello que, del mismo modo que es lícito hablar de *una* foto, me parecía improbable hablar de la Fotografía.¹

Lo que señala Barthes es significativo porque la máquina de fotografiar nos brinda acceso a algo que antes de la fotografía no era concebible. No podremos regresar *existencialmente* al momento pasado, no podremos volver presencialmente hasta la escena a la que apunta la imagen, pues no tenemos la potestad de detener o alterar el orden del tiempo. Sin embargo, gracias a la fotografía podemos convertir un instante efímero en objeto eterno de contemplación. Eso era lo que podía hacer una fotografía en exclusiva: capturar en una imagen “la realidad” de un instante que no se repetirá jamás. Sin embargo, si cada una de las imágenes fotográficas designa en exclusiva una singularidad, un accidente, un algo excepcional, ¿Cómo pueden tener entonces algo en común *todas* las fotografías? Esto conduce a Barthes a calificar su análisis fenomenológico como una *fenomenología esquiva*. Lo definitorio de una imagen fotográfica se resiste a la generalización.

En primer lugar, no me libraba ni tan sólo intentaba librarme de una paradoja: por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura: mis fotos participaban siempre, hasta el final, de aquel “cualquier algo”: ¿no es acaso la imperfección misma de la Fotografía esa dificultad de existir llamada trivialidad?²

Esta dificultad de extraer del conjunto de todas las fotografías un rasgo esencial, común a todas ellas, radica en el hecho de que lo que tienen de excepcional con respecto a otras imágenes descansa en la excepcionalidad de lo que cada una de ellas señala. De súbito, lo más característico de la fotografía, aquello que podría identificarla de manera definitiva, es precisamente algo que se resiste a la reducción lógica, convirtiendo esta intención reduccionista en una operación imposible.

Para aclarar esta incompatibilidad categórica patente en la reducción del carácter esencial de la fotografía, debemos introducir brevemente una cuestión relativa a nuestra manera “lógica” de identificar que así la determina. Se trata de un problema estructural inherente al lenguaje y a nuestros métodos de análisis que el profesor Ramón Salas se presta a puntualizar en un ensayo inédito al que acudiremos frecuentemente a lo largo de nuestro recorrido alrededor de las series con el fin de relacionar y enlazar los conceptos presentes en ellas.

Abordando en su caso el problema de la identidad en el discurso humanista contemporáneo, Salas destaca que identificar, definir, diferenciar, en definitiva, explicar de manera razonada lo que las cosas *son*, pasa por recurrir a una ontología que, desde los inicios del pensamiento en nuestra cultura, revela ser en sí misma contradictoria. Se hace necesario para el recorrido que

aquí se propone detenernos en primer lugar en este enfoque contradictorio de la ontología de fundamento clásico, para pasar a continuación a conectarlo con el uso de la imagen fotográfica. De esta forma podemos observar cómo esta problemática de la imagen, y sus efectos, se agudizan a partir de la irrupción de las fotografías en los modos de representación presentes en nuestras sociedades.

Sin duda, el problema de la identidad está de actualidad y ha generado un intenso debate en el que las dificultades inherentes a los aspectos prácticos del mismo se suman a las que produce la falta de concreción del término: sorprendentemente, parece que el concepto de identidad no es idéntico a sí mismo, una significativa paradoja que nos invita a abandonar la actualidad por un instante (...), voy a empezar por el principio. (...)

El concepto de identidad en su acepción “lógica” parece ser tan antiguo como el conocimiento mismo, pues, aparentemente, sólo podemos (pretender) conocer lo que es *igual a sí mismo*. Pero esta convicción se asienta a su vez en otro *principio*: el concepto lógico de identidad está fundado en el concepto *ontológico*, seguramente el pilar de la filosofía occidental. Quizá porque el ser humano se muere, lo primero que *se le vino a la mente* una vez abandonada su condición animal –es decir, cuando comenzó a preocuparse más por su supervivencia personal que por la de la especie– fue lo que no permanece, lo que decae, lo que deviene, lo mutable y lo perecedero. Y como la muerte no es una experiencia reconfortante– y, también, porque el ser humano no se deja llevar por lo primero que le viene a la cabeza– *lo segundo en que pensó* fue en la posibilidad de escapar a su condición, es decir, pensó en lo permanente, lo inmutable, lo eterno. El nacimiento de la filosofía coincide con el momento en que el hombre dio curso a esta inquietud metafísica a través no de un ser sobrenatural o mítico, sino de una abstracción intelectual: Parménides tradujo “Dios” por “Ser” y, a partir de ese instante, el filósofo ya no buscará detrás de la naturaleza *otra cosa* sino *la misma cosa*, la verdadera naturaleza. (...)

El filósofo se consagra, en primer lugar, a pensar el fundamento, es decir, a identificar lo que permanece, eso que permite que identifiquemos algo como lo que *es* (por ejemplo, el agua) por muchas que sean las formas en las que *aparezca* (el mar, la nube, el hielo); y, en segundo lugar, a elaborar discursos –*naturalmente* racionales– sobre el asunto. (...) La elaboración de discursos racionales exige como condición básica la consistencia del objeto del discurso, su identidad, y esta depende, a su vez, de su representación racional. No es que el filósofo no tenga ojos para lo mutable –esa experiencia es el fundamento de su trabajo– es que *no tiene cabeza* para ello: su objeto es lo idéntico, lo que las cosas *que no son* (estables) *en realidad son* (pues sólo de las cosas que *son* se puede tener conocimiento– *episteme*–, del resto sólo cabe tener mera opinión –*dóxa*–).³

A través de estas reflexiones encontramos pautas que hacen más comprensible el motivo por el cual el objetivo perseguido por Barthes se ve continuamente abortado, y qué es lo que todo esto

conlleva. No podemos establecer “lógicamente” un rasgo esencial o común a un conjunto de cosas haciéndolo en base a un elenco absolutamente dispar de singularidades. No por casualidad esta primera aproximación al medio que efectúa Barthes, “La fotografía dice: *esto, es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa”, está directamente ligada a un obstáculo que concentra la atención de algunos pensadores contemporáneos, sobre todo en el campo de las ciencias sociales y la antropología: la problemática de la identidad y la de la diferencia en el marco de las sociedades multiculturales. Regresando al tema que nos ocupa, intentar definir la propiedad que comparten todas las fotografías y que las diferencia de las demás imágenes, tratar de arrancarles ese rasgo esencial que se escapa, dilucidar en qué radica su excepcional manera de reflejar la realidad, tal y como verifica Barthes al comienzo de su ensayo, nos remite una y otra vez a un universo de instantes irrepetibles. Existe algo preocupante en esto. Por un lado, confiamos nuestros ojos y nuestra memoria a lo que muestran las fotografías. Hemos hecho de ellas herramientas idóneas para evitar que los recuerdos, y la certeza de la experiencia de lo real adherida a ellos, se diluyan y desdibujen en la incerteza, a medida que los instantes se solapan uno tras otro en la memoria. Encontramos en la fotografía la confirmación de evidencias valiosísimas que podemos revivir con un grado de intensidad incomparable... , pero no podemos objetivar el motivo exacto por el cual antepondremos enérgicamente lo que muestre una fotografía a cualquier argumentación razonable que se preste a matizarlo o a contradecirlo.

Empantanado por las limitaciones de la lógica, Barthes relanza otro tipo de estrategia de aproximación a su objetivo, incidiendo esta vez en los vínculos emocionales que establece en la foto. Esto parece abrirle otras vías quizá más acertadas que parten de las sensaciones y sentimientos que en él despierta la imagen, tomando como única evidencia y marco de cualquier comparación sus pulsiones vitales ante ella. Sus reflexiones nos ayudan localizar algunos puntos oscuros en la imagen, precisamente aquellos que nos inducen a contemplarlas con inusual indulgencia. Mirar una fotografía implica sobrepasar literalmente el marco de la imagen para trasladarnos directamente al instante pasado. Habitualmente atravesamos materialmente la fotografía, ella consigue robarle al tiempo la movilidad e inconsistencia de sus facetas superpuestas, reteniéndolas, como congeladas, en un instante perpetuo... Las fotografías valen lo que sus imágenes representan, valen lo que designan. Las fotografías *son* lo que designan.

Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen, sobrecargada de entrada y por estatuto por la forma de estar simulando el objeto): percibir el significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o de reflexión. (...) Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro. (...) La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal del paisaje.⁴

Tal y como indica Barthes, generalmente tan sólo una minoría constituida por especialistas y personas habituadas a trabajar en la creación de imágenes, se detiene a analizar la fotografía reparando en el pliegue de su superficie especular. Lo que veremos al detenernos unos instantes para efectuar una reflexión más pausada es llamativo, pues tendemos a leerlo inconscientemente en clave opuesta.

Aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro (...) que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.⁵

En esta deriva emocional a través de la imagen fotográfica, Barthes consigue recalcar en algunas cuestiones que nos permiten trazar un cuadro de síntomas más orientativo a la hora de discutir sobre el halo de veracidad que la envuelve. Poco a poco, a través del recorrido que él efectúa, entreveremos una imagen cuya lectura resulta ser más accidentada de lo que aparenta. En un amago de clasificación, Barthes determina dividir las imágenes fotográficas en dos grupos, en función de la intensidad que despierta en él la imagen. En el primero las fotografías compondrían una suerte de cuadro informativo al que el semiólogo denomina el *studium* de la foto. Dentro de este grupo las imágenes parecen interesantes, instructivas, y poco más. Barthes restringe su tiempo de atención en ellas. Las imágenes que él desea realmente reducir pertenecen a otro orden, contienen la esencia de lo que él define como el *punctum* de la imagen, un elemento indeterminable y elusivo que trasciende el enunciado literal que ésta ilustra, y que el semiólogo entiende que sale despedido de la imagen hacia el espectador sin que éste pueda modular o regular su impacto con el distanciamiento lógico. El *punctum* fotográfico, según Barthes, es lo que hace que la imagen repercuta directamente en el cuerpo y logre estremecerlo de arriba a abajo... Se trataría de una especie de código presente en la imagen fotográfica que nos da a entender que existe algo muy vívido en ella capaz de saltar sobre los dispositivos del razonamiento. Barthes intenta definirlo comparándolo con un dardo que viene a incidir en el que mira.

[Este elemento] viene a dividir (o escindir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de las escena como una flecha y viene a punzarme.⁶

Debatiéndose en la ortodoxia de las palabras, Barthes trata de ubicarlo en los “puntos” de las imágenes fotográficas, en las marcas diminutas que siembran la trama de la imagen constituyendo una suerte de código de cifrado. La ilusión de que en la traducción de estas coordenadas de la imagen “tiene que existir” algo verdadero, pues la certeza de quedar atravesado por ello es su evidencia, es lo que lleva a Barthes a establecer esta singular pauta de clasificación. Llegado

a este punto, el semiólogo intentará establecer el carácter esencial de las fotografías trazando una ambigua frontera entre *studium* y *punctum*, una frontera tan fina que no podrá acomodar a ninguna regla, puesto que se desvanece en el umbral intangible que determina la distancia entre lo conocido y lo desconocido.

Asistimos a lo largo de todo el ensayo a una difícil maniobra de acoplamiento de términos destinada a alcanzar una reducción conceptual válida para aprehender esta imagen esquiva. Llevado por el impulso de establecer márgenes más concretos para consumir con éxito su ejercicio, Barthes todavía alberga la esperanza de encontrar definiciones más precisas para alcanzar la esencia de la imagen fotográfica. Busca en el archivo familiar una imagen con la que poder designar sin riesgos algo que él pueda constatar como totalmente cierto desde la crítica emocional emprendida. Intenta localizar entre las fotografías familiares una imagen que pueda dar fe de un registro de certeza existencial ineludible. Una imagen que designe con total precisión lo más reconocible por parte del semiólogo: su ser más querido, su madre recién fallecida. Confía en encontrar una foto en la que la evidencia del *punctum* se cumpla para proceder a su formulación. Cuál será su sorpresa al comprobar que es en una instantánea que la muestra de niña, una niña para él desconocida, una imagen ajena a todos sus recuerdos, donde por fin se reencuentra con ella. Esa instantánea era la que dibujaba con mayor precisión lo que el tiempo arrebató.

Lo que he perdido no es una Figura (la Madre), sino un ser; y tampoco es un ser, sino una *cualidad* (un alma): no lo indispensable sino lo irremplazable. (...)

Era como si indagase la naturaleza de un verbo que no tuviese infinitivo y que solo se pudiese encontrar provisto de un tiempo y de un modo.⁷

A la hora de establecer qué es lo que “realmente” constituye el rasgo diferencial la fotografía, aquello que nos asegura que puede certificar y reflejar la experiencia de lo real de manera más efectiva que ninguna otra imagen, Barthes llega hasta la huella de lo nunca visto, de lo nunca contemplado, reconoce en ella lo irreconocible. Llegado a este punto renunciará a la reducción esencial de la imagen fotográfica y regresará al punto de partida, no sin antes dejar abiertas algunas cuestiones lo suficientemente ambiguas como para motivar nuestro interés por llegar hasta el núcleo de esas imágenes misteriosas capaces de detener el tiempo. De entre ellas, y a modo de resumen, destacamos:

- Existe algo en la fotografía que se resiste al análisis convencional a través del cual normalmente abordamos las imágenes. Intuimos que las fotografías son imágenes “más reales” que las otras.
- Siendo las imágenes más veraces que conocemos, si tratamos de razonar sobre ello, nos

encontramos frente a una paradoja: confiamos ciegamente en lo que ellas designan, vivimos intensamente el recuerdo a través de ellas, pero no disponemos de argumentos lógicos que expliquen este fenómeno.

- En la fotografía la referencia y el referente parecen fundirse, de tal forma que generalmente saltamos directamente hacia lo que la imagen señala sin reparar apenas en el significante fotográfico.
- Si miramos con atención la fotografía podemos entenderla como un pequeño simulacro que nos promete el retorno de lo muerto, pero lo normal es que experimentemos su poder de convicción a través de la vividez e intensidad de las sensaciones que despierta en nosotros, aunque en ocasiones no sepamos nada acerca del lugar y el instante que señala la fotografía.
- Reducir conceptualmente esta intensidad deviene una tarea elusiva. Barthes sospecha que tiene algo que ver con un código de cifrado que queda oculto en la diminuta retícula granular de la emulsión fotosensible.
- La fotografía sólo puede enunciar con verosimilitud lo real cuando lo que se encuentra suspendido o congelado en su instante fotográfico consigue parecerse a algo muy distinto: la naturaleza de las cosas conjugada artificialmente en una escena atemporal. Leerla en términos inversos, como habitualmente hacemos, nos hace incurrir en un error de traducción.

El análisis que realiza Barthes es exhaustivo, y aunque lo que acabamos de anotar no constituye exactamente un sumario de los principales asuntos que el autor va tratando a lo largo de su desarrollo, sí son algunos comentarios que creemos necesario destacar para realizar una aproximación al medio orientativo acerca del uso que se hace de la imagen en la línea de trabajo presentada. El hecho de que Barthes termine poniendo a prueba la imagen fotográfica enfrentándola a las imágenes de su memoria, incidiendo en sus pulsiones emocionales, resulta, desde esta perspectiva, un gesto revelador. Hablaremos a continuación de las fluctuaciones y extraños transvases entre fotografía y memoria para recorrer a la luz de otras reflexiones la superficie de una imagen que generalmente no muestra abiertamente todo lo que contiene.

1.2 Preservando la materia del recuerdo.

Tan acostumbrados estamos a las fotografías que difícilmente reparamos en que éramos muy conscientes de la necesidad de trampear la inconsistencia y la fragilidad de la materia del recuerdo mucho tiempo antes de inventarlas. Desde hace siglos utilizamos las imágenes y las palabras para poder reconstituir esa esencia etérea de las cosas que se deforma y comienza a evaporarse en cuanto se evoca. Para luchar contra la desintegración de lo real y la certeza de su experiencia en el olvido, hemos ideado un sinfín de ingenios para combatirlos mientras la imagen permanece más o menos íntegra suspendida en nuestra imaginación, trasladándola cuanto antes a un registro duradero. Dado que habitualmente solemos reflejar los asuntos que nos preocupan de forma inconsciente en la ficción, tomaremos un conocido ejemplo para introducir las relaciones entre memoria y fotografía, destacando su trascendencia en el arranque y evolución de nuestra modernidad, acudiendo a la novela de García Márquez *Cien años de soledad*. García Márquez nos cuenta las peripecias de José Arcadio Buendía, el habitante de un pueblo llamado Macondo sobre el cual planea una insólita epidemia que amenaza con acabar con la memoria. Lo citaremos recurriendo al breve resumen que Fernando Rodríguez de la Flor incluye en un ensayo sobre las lecturas de la imagen simbólica.

Quizá se recuerde (...) cómo una epidemia provoca en Macondo la desaparición de toda memoria personal y colectiva. En trance de perder la capacidad de establecer un nombre unívoco y una función para cada objeto, José Arcadio Buendía ancla la imagen de cada uno de los objetos cotidianos a un breve mensaje lingüístico y a una clave que servirá como acceso al depósito de memoria que el objeto en sí atesora. No sólo hace esto, sino que también inventa una máquina de memoria, una suerte de diccionario circular que acumula también en imágenes y letreros el depósito de saberes, de funciones y nombres de las cosas, que la comunidad mítica de Macondo posee como memoria colectiva. Cuando la máquina contiene ya más de catorce mil *ítems*, susceptibles de ser recorridos con la mirada por cada uno de los amnésicos en el comienzo del día, la epidemia pasa y el inventor asegurador de las memorias de Macondo reconvierte su taller de memoria en un laboratorio de elaboración de daguerrotipos.⁸

José Arcadio Buendía echa mano de todo su ingenio para poder contrarrestar los desastrosos efectos de una epidemia que se llevará consigo la memoria individual y colectiva de Macondo, y con ella, todo lo que ha hecho posible identificar o diferenciar una persona de otra, un objeto del otro, un lugar de otro... , en definitiva lo que se pierde en la desintegración total de la memoria en Macondo es todo Macondo en un sentido integral. La metáfora de esta epidemia de ficción traduce una vieja inquietud que se agudiza hasta convertirse en un rasgo típicamente moderno: la preocupación por la desaparición de aquello que articula nuestro universo físico y mental, y

que nos ayuda a instalarnos e interactuar en él con plena conciencia e impresión de autonomía. Sucumbir a esta epidemia de la que nos habla García Márquez supone declarar el acta de defunción de la historia, también del arte, de la filosofía, de la ciencia, y, en general, de todo el aparato cultural en peso, esto es, de todas aquellas estrategias con las que oponemos resistencia a una determinada noción de realidad y a lo que ésta nos depara. Porque esta amnesia colectiva se llevaría también consigo la posibilidad de nombrar y designar la propia muerte.

Llegar a un nivel cero de memoria implicaría entonces asumir la abolición del concepto mismo de cultura. Y es precisamente la cultura lo que hemos convenido en designar como algo definitorio de nuestra especie. La cultura vendría a ser algo así como un síntoma o un fundamento que nos permite pensar que, en tanto que humanos, poseemos una rara fijación que no parecen compartir el resto de los animales. Tal y como aventuraba Salas al hablar de los orígenes del discernir lógico, por motivos difíciles de determinar, nuestra especie, puesto que puede pensarla, no acepta fácilmente la idea de morir. Por ello ha creado una extensa cantidad y variedad de objetos que sirven para amortiguar o suavizar este pequeño aunque trascendental defecto de serie que tenemos todos. La cultura intenta burlar nuestra existencia temporal limitada permitiéndonos permanecer en el mundo de otra manera, por ejemplo, perviviendo en la memoria de los que se quedan. La fotografía constituye así uno de los objetos culturales más efectivos que hemos inventado para salvar el inconveniente de ser perecederos, y por eso José Arcadio Buendía, una vez que la epidemia de memoria remite, decide sustituir su taller por un laboratorio fotográfico. Este gesto nos ayuda a orientar el análisis que estamos haciendo sobre la fotografía al apuntar hacia su discreto carácter ceremonial y su relación con la muerte.

Examinar nuestra noción de cultura y su importancia como factor determinante para afirmar nuestra condición de humanos, nos conduce hacia reflexiones más amplias a través de las cuales la accidentada y elusiva ontología de las imágenes fotográficas queda más claramente de manifiesto. Teóricamente, todas las culturas comparten la necesidad de simbolizar la muerte e incluirla en un ritual que tiene como objetivo explicarla, dotarla de sentido. Es de esta manera como logramos trascenderla e inscribirla en un proyecto de continuidad, tal y como afirma Gilbert Duran:

El mobiliario de sitios funerarios muestra igualmente que al menos [el hombre] es capaz de escuchar la muerte de un conjunto de signos y de objetos rituales. Por lo tanto, desde sus más lejanas apariciones, el hombre, claramente diferenciado del resto de los vivientes, ya está dotado de un cerebro que hace de él un *Homo Symbolicus*.⁹

Con el fin de eludir la idea de que con la muerte nos acabamos simultáneamente nosotros y el mundo tal y como lo pensamos, usamos herramientas simbólicas a través de las cuales la abstraemos y la contenemos. Necesitamos encerrarla, acotarla y fijarla *de manera efectiva* en una

imagen para instrumentalizarla, de otro modo resultaría difícil aprehender nuestra existencia como algo que posee un sentido más allá de nuestro restringido horizonte temporal. Nos planteamos la cultura como un conjunto de estrategias mediante las cuales trampeamos un final anunciado que nos llena de ansiedad e incomodidad. En esto radica la importancia y la efectividad de la cultura. Salvaguardando la memoria a través de registros no perecederos contrarrestamos el miedo a la disolución radical del ser, liberándolo de la envoltura material del cuerpo y haciéndolo ingresar “espiritual” o imaginariamente en la comunidad que lo acoge. Así todos quedamos un poco más tranquilos pensándonos como eslabones en una cadena continua, conciliando lo individual en lo colectivo. A través de estos objetos culturales seremos recordados y reconocidos, tal y como reconocemos y recordamos el mundo a medida que lo vamos construyendo y conociendo a lo largo de nuestra vida. Cuando ya no estemos aquí, podremos seguir estando, aunque sea de otra forma, y eso en cierta medida consigue que la muerte no suponga para nosotros un acontecimiento tan dramático. Al menos aparentemente.

Roland Barthes ya nos había proporcionado algunos indicadores que apuntaban hacia las estrechas relaciones que guarda la fotografía con respecto a este tipo de inquietudes de corte existencial. Ahora acudiremos a las impresiones que nos aporta el filósofo Vilém Flusser para clarificar un poco más el sentido que adquiere la fotografía como recipiente de memoria en una original acepción de cultura que nos permitirá extender el análisis que estamos haciendo hacia el automatismo del medio. Atendamos a su tesis: el valor otorgado a los objetos culturales es un valor que éstos adquieren en la medida en que nos ayudan a agilizar o sobrellevar el recorrido que nos lleva hacia la muerte. El objetivo del esfuerzo realizado para transformar una forma dada (natural) en una forma hecha (cultural, modificada, útil) es lo que Flusser denomina “informar”¹⁰.

El ser humano como sujeto se empeña en imponer informaciones a su situación, en oponer hechos improbables y cada vez más improbables a la probabilidad casi segura de la muerte. Esta voluntad de informar ha originado todos los objetos culturales y, en última instancia, todos los aparatos automáticos.¹¹

A medida que en occidente hemos ido “evolucionando” culturalmente, estos primeros objetos rituales que oponían resistencia simbólica a la muerte, aquellos “tranquilizantes existenciales” que manejaban nuestros ancestros, han ido perdiendo protagonismo. Hoy en día la producción cultural abarca un elenco tan extenso de objetos, que este primitivo carácter ritual no resulta nada fácil de discernir, algo muy diferente de lo que ocurre en el caso de aquellas sociedades que llamamos “primitivas”. Sin embargo, las reacciones que despierta en nuestra cultura el mero hecho de referirnos a cualquier ritual, o mucho peor, a la idea misma de la muerte, nos hace sospechar de inmediato que existe algo en torno a esta idea que ha ido transformándose y decayendo hasta convertirse en tabú. Puede dar la impresión de que hemos ido rellenando

el mundo de objetos con el fin de velar la muerte u ocultarla, negando esta última escala del trayecto vital por la que todos, sin excepción, hemos de pasar. Y en cierta manera, así es. Quizá una de los trucos de ocultación más ingeniosos que hemos ideado para intentar hacer desaparecer la muerte de nuestro itinerario existencial, sea precisamente inventar las fotografías.

Ellas nos permiten registrar cómo es lo real en el preciso momento en el que el tiempo se detiene. Con ellas nos da la impresión que podemos fijar cualquier instante, tal y como lo percibimos, con todos sus detalles, en el momento que lo deseemos. Así entendidas suponen, como pudo pensar Buendía, unas imágenes infalibles para preservar la memoria y conseguir al fin eludir nuestra disolución definitiva en el tiempo del olvido. Desde luego parecen artefactos mucho más eficientes que la enciclopedia circular de Macondo, o que los registros textuales y pictóricos que las precedieron. Fotografiando conseguimos que lo real *se incorpore* a la imagen. Lo que muestra una fotografía equivale a un certificado de presencia o de existencia. Las fotografías dejan constancia de que nosotros, nuestro mundo, lo que lo conforma, y el modo en que lo concebimos, se corresponden sin lugar a dudas con algo que existe sin fisuras, y podrán dar fe de ello cuando hallamos desaparecido. Pero si esto consiguiera tranquilizarnos como lo hacían aquellas primitivas imágenes rituales que presidían las ceremonias funerarias, y que lograban canalizar eficazmente el consuelo, no tendríamos por qué llevar la producción y el consumo de imágenes hasta los niveles desbordantes de nuestros días. Existe algo relativo a este tipo de adherencia que poseen las fotografías que parece no funcionar como debiera.

Poner el mundo en imágenes implica abstraer determinados aspectos de lo real y trasladarlos al plano bidimensional para articular o plasmar con ello una idea. Normalmente los artistas plásticos pintamos, dibujamos, etc., para poder traducir lo que vemos y cómo lo vemos en parámetros que vuelven las cosas más comprensibles. – “informamos” objetos, siguiendo la terminología de Flusser –, aunque eso implique “desnaturalizar” la realidad en una mera representación y precisar de ciertos códigos para esclarecer lo que quiere decir la imagen. Las imágenes fotográficas, sin embargo, parecen no necesitar ningún tipo de código de desciframiento, reflejan lo real tal y como es, como si el mundo viniese a reflejarse en un espejo. Por este motivo nos parecen imágenes más claras y fiables que las otras: en la Fotografía “el referente se adhiere”.¹²

Los científicos aprovechan esta peculiar adherencia que tienen las fotografías para mostrarnos el resultado de sus estudios, los jueces las utilizan como pruebas fehacientes a la hora de tomar sus decisiones, la prensa las usa para informarnos objetivamente sobre hechos que han acontecido en lugares a los que no tenemos acceso, y nosotros mismos relatamos las vacaciones o cualquier tipo de evento, ilustrándolos con fotografías para dejar claro a nuestros familiares y amigos que todo ha transcurrido conforme a lo dicho. Sin embargo, es precisamente esta adherencia, tan práctica para algunas cosas, lo que más complica el análisis que deseamos hacer de las fotografías cuando queremos criticarlas en tanto que imágenes. Ya vimos las dificultades que

había encontrando Barthes debatiéndose en el intento,¹³ expresando un profundo malestar al comprobar que los estudios orientados a analizar la fotografía generalmente lo hacen o desde distancias muy reducidas (análisis técnicos), o muy lejanas (análisis sociológicos, históricos, etc.), sin que ninguno de ellos pueda aclarar exactamente por qué nos parecen imágenes tan vívidas e incuestionables que asumimos lo que ejemplifican sin oponer apenas resistencia. Quizá por ello algo de razón lleva cuando, en una lectura más detenida, el semiólogo nos advierte que lo que realmente podemos ver en una foto, al contrario de lo que podría parecer, es precisamente el retorno de algo muerto. En la foto el significado se superpone insistentemente sobre el significante, el árbol no nos deja ver el bosque.

El tipo de aproximación llevada a cabo por Barthes le permite detectar algo que cualquier otro especialista pasaría por alto. Un análisis superficial nos conduciría a afirmar que las fotografías son algo así como pinturas “mejoradas” gracias al progreso del saber científico, imágenes cuyos principios técnicos nos permiten obtener réplicas “del natural” que quedan fuera del alcance del más pulido ejercicio de imitación. Pero Barthes desciende hacia un nivel muy básico que normalmente queda solapado en la imagen fotográfica, hacia un nivel de significación casi olvidado, e incide en algo llamativo: las fotografías, observadas con mucha atención, se hallan más próximas a las artes escénicas que a la pintura. Fotografía y teatro responden, en su raíz, a una misma escena, aquella que nuestra cultura visual¹⁴ se esfuerza en negar.

Si la foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (...): la Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.¹⁵

Con este comentario Barthes lo que hace es topar con lo que le dificulta el avance hacia ese rasgo esencial e improbable que busca en la imagen fotográfica. Asimilándola a la imagen primitiva del teatro, constatando las correspondencias simbólicas que existen entre una y otra, encuentra en la fotografía un sentido ritual oculto extremadamente difícil de detectar, *pues la fotografía fue inventada expresamente para abolirlo*¹⁶. Su ensayo nos es muy útil porque nos permite reparar en la presencia de una dimensión claramente simbólica agazapada tras la imagen fotográfica, señalando allí el bulto inconfundible de un problema enquistado. Al tiempo que nos ayuda a preservar esa materia volátil que articula nuestra memoria registrándola en imágenes veraces y duraderas, una lectura minuciosa de la imagen fotográfica nos lleva a cuestionar si ese tiempo

vivido que nos muestra, esos instantes congelados y propulsados hasta el infinito, nos permiten obtener *duplicados existenciales* tan exactos y útiles como creemos. Esto es, si podemos obtener gracias a ella imágenes de lo real del todo fiables, o por el contrario, tan inciertas y volátiles como aquellas que nos hacen pensar que, tras la muerte, existe una promesa de continuidad. Quizá sustituir el taller de memoria por el laboratorio fotográfico, como hizo José Arcadio Buendía, y como en definitiva hemos hecho nosotros, no resultaba tan buena idea como en principio parecía.

1.3 Herramientas de traducción.

Ciertamente Barthes no iba descaminado cuando barajaba la idea de localizar en la minúscula retícula de puntos de plata de la fotografía una especie de código cifrado que le pudiese dar acceso a la clave definitiva del escurridizo *punctum*. Las distancias cortas permiten en ocasiones efectuar una aproximación a las imágenes fotográficas que proporciona pistas valiosas acerca de la sutil y singular operación de camuflaje que se lleva a cabo a través del resorte simbólico. Por este motivo es ahora de utilidad resumir brevemente el proceso de su generación técnica.

Las imágenes fotográficas se encargan de traducir, por lo general en milésimas de segundo, la intensidad de cada uno de los rayos de luz que despiden los objetos en puntos minúsculos sobre una superficie fotosensible compuesta por millones de diminutas partículas de sales de plata. A primera vista un papel fotográfico expuesto no experimenta ningún cambio significativo, pero tras el proceso químico de hiperoxidación del revelado las micropartículas que lo componen se vuelven más y más opacas en función de la cantidad de luz que recibieron. Una vez fijados estos soportes nos muestran una imagen en negativo. Cuando invertimos la imagen repitiendo el proceso, para que las partes más opacas nos remitan de nuevo a las partes más claras sobre otra película fotosensible, llamamos al registro obtenido imagen positiva. El resultado a nuestros ojos es perfecto, pues en el fondo la cámara fotográfica participa del mismo proceso físico de proyección de luz que permite que las imágenes se formen en nuestra retina. Eso explica tan sólo por qué las vemos, no por qué las entendemos.

Nosotros realizamos todo el proceso de obtención de imágenes de manera algo distinta a la del proceso fotográfico, aunque en algunas cuestiones los paralelismos son claros, por algo entendemos las cámaras como ojos artificiales. Por ejemplo, la cámara utiliza una lente que hace las funciones de nuestro cristalino para que la imagen pueda proyectarse sobre el soporte fotosensible con nitidez, o usa un orificio de abertura variable para permitirnos controlar la cantidad de luz que incide sobre la superficie fotosensible, como hace el iris de nuestro ojo. A través de los conocimientos y las herramientas de cálculo que nos ha proporcionado el saber científico, emulamos física y químicamente el proceso natural de la visión. Pero ver y fotografiar no son procesos perfectamente equiparables. Las máquinas no tienen cerebro. Nuestro cerebro, gracias a sus estructuras biológicas y a los procesos que nos permite realizar canalizando las convenciones del lenguaje, se encarga de hacer que las proyecciones retinianas de nuestro ojo devengan imágenes comprensibles.

Estamos acostumbrados a disparar con la cámara y observar de inmediato las fotografías que hemos elaborado sin reparar ya en los mecanismos responsables de la generación de imágenes. Si a esto le sumamos el hecho de que apenas somos conscientes de la fantástica labor de desciframiento que realiza el cerebro en cada ojeada, resulta fácil para nosotros pensar que

ambos tipos de imágenes, las que vemos con los ojos y las que fotografiamos, son prácticamente idénticas. Concebimos el proceso fotográfico como si de un fenómeno *natural* se tratase. La fotografía nos muestra lo real convirtiéndonos en testigos presenciales de la escena captada. Sin embargo en realidad las fotografías nos ocultan cuáles son los presupuestos que nos permiten pensarlas así, porque atendiendo a las evidencias de este tipo de imágenes, ya no creemos necesario detenernos a reflexionar sobre ellos. Los procesos a través de los cuales se generan las imágenes fotográficas, según Vilém Flusser, están completamente asimilados por nuestra conciencia al acomodarse perfectamente al dictado convencional de los textos científicos que los han creado.

La imagen técnica es una imagen generada por aparatos. Como los aparatos, por su parte, son productos de textos científicos aplicados, las imágenes técnicas vienen a ser productos indirectos de textos científicos. (...)

Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, pues abstraen del mundo concreto; en cambio, las imágenes técnicas son abstracciones de tercer grado: abstraen de textos que abstraen de imágenes tradicionales que abstraen, como hemos visto, del mundo concreto. (...) Ontológicamente, las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos. Por tanto, descifrar imágenes técnicas consiste en reconocer esta característica suya.

Por un extraño motivo, [las imágenes técnicas] son difíciles de descifrar. Es verdad que aparentemente no hace falta descifrarlas, porque su significado parece reflejarse automáticamente en su superficie a modo de huellas dactilares, siendo el significado (el dedo) la causa y la imagen (la impronta) el efecto. El mundo al que aparentemente designan las imágenes técnicas se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena causal que las une sin interrupción a su significado: el mundo refleja rayos solares y otros rayos registrados mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos sobre superficies sensibles, que producen como resultado imágenes técnicas. Parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. Por tanto, lo que en ellas se ve no parecen ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo.

Este carácter supuestamente no simbólico, pero sí objetivo de las imágenes técnicas lleva al contemplador a considerarlas no como imágenes sino como ventanas. Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo. La falta de crítica de las imágenes técnicas debe resultar peligrosa en una situación en la que las imágenes técnicas están en vías de suprimir los textos.

Peligrosa porque la “objetividad” de las imágenes técnicas es un engaño; pues no sólo son simbólicas, como todo tipo de imágenes, sino que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Ellas son metacódigos de textos que (...) no designan el mundo de afuera, sino textos. La imaginación que las fabrica es la capacidad de recodificar conceptos de textos en imágenes; y, al contemplar estas imágenes, vemos unos conceptos novedosamente cifrados del mundo de afuera.

En las imágenes tradicionales se reconoce fácilmente el carácter simbólico, puesto que entre ellas y su significado se interpone una persona (por ej., un pintor). Esta persona elabora los símbolos pictóricos “en su cabeza”, para después transferirlos mediante pincel sobre la superficie. Para descifrar este tipo de imágenes es necesario decodificar la codificación que se produjo “en la cabeza” del pintor. Sin embargo, en las imágenes técnicas la cosa no es tan clara. Aunque aquí también se interpone un factor entre ellas y su significado, a saber, una cámara y un operador humano (p. ej., un fotógrafo), no parece que este complejo “aparato/operador” interrumpa la cadena entre la imagen y el significado. Es más, el significado parece entrar por un lado (*input*) y salir en el otro (*output*), permaneciendo oculto el propio desarrollo, el proceso dentro del complejo, al modo de una caja negra. Como la codificación de las imágenes técnicas se desarrolla en el interior de esa caja negra, cualquier crítica de las imágenes técnicas debe destinarse a esclarecer su vida interior. Mientras no dispongamos de tal crítica, seguiremos siendo analfabetos en cuanto a las imágenes técnicas.¹⁷

Desde esta perspectiva, el recorrido de Barthes en *La Cámara Lúcida*, un semiólogo tratando de llegar al corazón de las imágenes fotográficas estudiando los efectos surgidos en nuestra manera de contemplarlas y experimentar sus certezas, chocando una y otra vez contra esa ventana de lo real que a veces conduce a nuestra conciencia a asimilar enunciados insostenibles, es un recorrido que ilustra a la perfección lo que esta inversión de códigos puede provocar. Como comenta Flusser, hemos acomodado de tal forma nuestro modo de mirar las fotos a las evidencias del texto científico que dio origen a las cámaras y a sus productos que, eclipsados en la invisibilidad de un proceso que obviamos, los mecanismos que hacen posible la obtención de las fotografías eluden subrepticamente la detección del artificio. Al leer linealmente la realidad que reseñan las fotografías, que es lo que en definitiva hacemos, no oponemos la resistencia crítica con la que normalmente filtramos lo que nos *dan a ver* otro tipo de imágenes cuyo artificio es manifiesto. Existe en el acto de obviar el carácter doblemente mediado de la imagen fotográfica un riesgo latente del que Flusser nos advierte, incidiendo en algo crucial: *por un extraño motivo, las imágenes técnicas son difíciles de descifrar.*

De entre los muchos obstáculos que van dificultando el avance de Roland Barthes en el ensayo al que nos hemos ido refiriendo, algunos comienzan a ser más comprensible a la luz de las advertencias de Flusser. Ambos autores, por ejemplo, localizan en el advenimiento de la fotografía un hecho histórico de cuyo calibre todavía no somos del todo conscientes. Quizá

pueda ayudarnos el relacionarlo con algunos fenómenos que empezamos ya a apreciar de forma recurrente en nuestra sociedad.

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente (...)
Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia.
Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía: ésta sólo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando “me” miro en el papel.¹⁸

Merece la pena detenernos en este comentario de Barthes porque nos indica cuáles son las instantáneas que mejor delatan esta disconformidad de la conciencia con lo que aparentemente queda patente en una fotografía, con lo que de nosotros mismos constatamos a partir del dictado de su texto científico. Incidiendo precisamente en las imágenes que más nos incomodan, las que nos parecen menos veraces, o las que consiguen que neguemos otras *percepciones* o visiones de nosotros mismos no menos fiables (pero sí más manifiestamente mediadas), que puedan contradecir o complementar ese retrato incuestionable que nos presta la fotografía. Parece que nadie pudiera vernos tan imperfectos como lo hace la cámara porque debemos plegarnos a la evidencia de los modelos que produce. Ante la posibilidad de vernos al fin retratados *como somos*, la memoria se desliza y patina, dividida y privada de una explicación que justifique tal desazón. Barthes repara en esta cuestión y habla de nuestra sociedad como una sociedad para la cual, antes de la invención de la fotografía, “era lógico que el ser fuese incierto”¹⁹. Aceptar la *naturalidad* de una imagen que se nos presenta como no traducida o no codificada sin atender al pliegue conceptual que alberga, nos impide pensar, por ejemplo, que es quizá con la *estética mimética de tipo mecánico* del registro con lo que no estamos de acuerdo. Sin embargo, la mayoría de las veces nos ahorramos esta lectura porque no podemos discernirla sin acudir a un tipo de análisis complejo como el que propone Flusser. Antes optaremos por adecuar lo real a la imagen con el fin de obtener un sentido que se escapa. O quizá, en el mejor de los casos, pensemos que nuestra fotogenia no puede ir mucho más allá de lo que vemos en la imagen. Siendo incapaces de contravenir esta incomodidad que despierta la fotografía cuando se trata de algo tan cercano y cotidiano, tampoco la cuestionaremos cuando, captando incidentes más remotos, ese ligero malestar quede atenuado o desaparezca. La falta de correspondencia entre lo que conocemos y lo que vemos no podrá entonces manifestarse a través de ningún tipo de síntoma, porque no tendremos imágenes o perspectivas alternativas con qué contrastarlas. La *puesta en fotografía* de lo que nos circunda progresa haciendo gala de un poder persuasor desbordante que prescinde de los intermediarios. Se trata de uno de los dilemas más agudos que nos haya podido legar la modernidad. Ramón Salas así lo explicita:

Tradicionalmente, la “*máquina*” de fotos no se ha visto como una herramienta en manos humanas, sino como un exorcismo de nuestra conciencia que permitiría abolir la tensión entre cultura y naturaleza: el fascinante progreso —“religión de imbéciles y perezosos [...] idea grotesca florecida en el terreno abonado de la fatuidad moderna” según dictamen de Baudelaire—, nos proporciona un puente de la mirada a la realidad saltando sobre la conciencia, y la memoria (en definitiva, sobre la *dóxa*).²⁰

Baudelaire, ya en su tiempo, el mismo que vio nacer las fotografías, advirtió inmediatamente el peligro que entrañaban estas imágenes tan diáfanas, tan impecablemente vestidas, que cuando nos proponemos analizarlas ya ni siquiera entrevemos las ambigüedades en las que reposan sus mecanismos de convicción. Traducir el mundo en imágenes saltando con ellas sobre nuestra memoria y sobre nuestra conciencia no es, desde luego, un hecho tranquilizador. El error en el que incurrimos a la hora de interpretar las imágenes técnicas nos hace vulnerables a una epidemia quizá no tan ficticia como la que sorprendió a los habitantes de Macondo.

Nos da la impresión de que las imágenes fotográficas no están mediadas, creemos que nos muestran las cosas tal y como las vemos, tal y como son. Un fino trabajo de traducción que apenas se nota. Por ello creemos que transcriben, como ninguna otra imagen, de manera directa y fiel el acontecimiento. Nos dejaremos guiar por ellas a la hora de transitar los pasajes de nuestra memoria, dejaremos que sean ellas las que hagan balance de la experiencia vivida o retransmitida. De lo que no somos conscientes es de que las fotografías se muestran eficaces porque responden a una maniobra de ocultación simbólica que sólo podremos detectar sometiéndolas a una crítica concienzuda. Como hemos visto, en ocasiones una sensación incómoda se abre paso en la imagen fotográfica y consigue minar, aunque sólo sea por breves instantes, su transparencia. En otras, sus contradicciones pueden quedar al descubierto cuando nos enfrenta a un error de traducción.

1.4 Perdidos en la traducción.

El protagonista de la película de Sofia Coppola, *Lost in Translation* (Perdido en la traducción), ejemplifica a la perfección este problema de restitución de lo real que presentan las imágenes técnicas y sus modos automáticos de registro. También nos ofrece un episodio ilustrativo para reflejar el alcance de una problemática en cuyo núcleo se halla el error de traducción de lo real al que nos aboca el enunciado unívoco de fotografía. En la película Bill Murray encarna a un célebre actor estadounidense que viaja a Tokio para rodar un anuncio publicitario. Como no entiende el japonés, dispone de una intérprete para poder seguir las instrucciones del director del *spot*. Éste inicia una larga disertación prodigándose en gestos y explicaciones, durante un buen rato, para indicarle la expresión y actitudes que debe adoptar. El protagonista lo observa con atención y espera pacientemente la intervención de la intérprete, que se reduce a una simple frase: *gírese un poco a la derecha*. El rostro del actor, que esperaba un equivalente en inglés tan largo y profuso en detalles como el que creía haber intuido, se convierte entonces en el vivo retrato del desconcierto (Fig. I).

El aparato cultural intenta sortear el desconcierto que nos produce la realidad. Cada cultura adopta sus propias estrategias para instalar o *acomodar* a los individuos que participan de ella en el mundo en el que viven, ofreciéndoles traducciones más o menos fiables del mismo. Las imágenes y las palabras son herramientas representativas y conceptuales que utilizamos para que la traducción remita a una información comprensible sobre lo que nos rodea, y así planificaremos el modo en que nos comportaremos en este marco. Las comunidades culturales, sin embargo, están compuestas por individuos, y cada uno de ellos traduce e interpreta lo real, que está en continua transformación, según un criterio sujeto a múltiples variaciones. Esto nos lleva a pensar que, si bien estas fórmulas convencionales que usamos para traducir lo real se acercan bastante a lo que pretenden restituir, lo que nos ofrecen son tan sólo aproximaciones. Tratamos de pulirlas y optimizarlas adaptando y diversificando nuestro repertorio visual y verbal, dotándonos de cuantos artefactos y dispositivos se pongan a nuestro alcance con tal de conseguir reducir las distancias que separan las designaciones de lo que designan, pero somos conscientes de que estas distancias fluctúan en torno a un margen de incertidumbre. Tal y como apuntaba Salas, la posibilidad de fabricar imágenes a través del proceso automatizado, tendiendo un puente a la mirada que pueda saltar de forma definitiva sobre el diferencial previsible de perspectivas (opiniones, *doxas*) que todo aparato cultural trata de sortear, parece reducir de forma efectiva este margen. Los errores de traducción que surgen al concebir un mundo complejo plasmándolo profusamente en imágenes técnicas revela, por el contrario, que sustentamos esta idea sobre un pilar muy inestable. La ficción cinematográfica nos lleva a reflexionar acerca de las consecuencias de este espejismo típicamente moderno que se agudiza en el modelo multicultural

de las sociedades contemporáneas. Posiblemente, nunca un actor haciendo de actor consiguió parecer tan convincentemente desorientado, ni consiguió abarcar todo un planeta en su rostro a través de un simple gesto.

Cuando en el siglo XIX la fotografía vio la luz en occidente, parecía que este dilema de las traducciones de lo real inciertas y fluctuantes tenía los días contados. Por fin podían obtenerse imágenes del todo objetivas, de lectura tan diáfana y completa como la detallada descripción de los objetos que aparecían en ellas. Con las fotografías la realidad quedaba traducida con total exactitud. Fue quizá el clamor del entusiasmo ante el prometedor horizonte de aplicaciones que se abría gracias a un aparato tan revolucionario, lo que impidió reparar en algunos aspectos controvertidos de los que los padres del ingenio dejaron constancia. Pues, en efecto, fueron precisamente los pioneros de la fotografía los primeros en ponernos tras la pista de algunos puntos no suficientemente claros acerca del medio. Fox Talbot, inventor del calotipo, publicó entre 1844 y 1846 el primer libro ilustrado con fotografías de la historia, al que tituló *El lápiz de la naturaleza*. En él mostraba un nutrido repertorio de imágenes obtenidas a través de su método experimental, acompañadas de una serie de comentarios²¹ que era necesario leer para proceder a “descifrarlas” correctamente. Debemos tener en cuenta que por entonces las fotografías eran imágenes cuyo proceso de generación técnica era totalmente novedoso, y se hacía necesario poner al tanto al público sobre ello para que pudiese evaluarlas debidamente. Las aclaraciones que Talbot incluye en su álbum servían para que el lector pudiese tomar conciencia de las enormes ventajas que ofrecía su proceso, y a la vez lo ponía en guardia para que no confundiese la imagen reproducida en el álbum con una pintura minuciosa. Uno de estos comentarios es destacable. Talbot apunta, en el pie de página de una fotografía en la que aparece un retrato de grupo, la receta infalible para que la escena pueda “parecer” natural (Fig. II).

Cuando el sol brilla, retratos pequeños se pueden realizar mediante mi proceso en unos segundos, pero los retratos grandes necesitan más tiempo. Cuando del tiempo está oscuro y nuboso, hay que compensar esto, y se exige más a la paciencia del modelo. Un grupo de figuras no necesita más tiempo que una sola figura, puesto que la cámara delinea todas a la vez, por numerosas que sean. Pero actualmente en esta rama del arte no podemos tener éxito sin acuerdo previo. Si actuamos en la ciudad, e intentamos sacar una imagen de la multitud en movimiento, fracasamos, puesto que dentro de una pequeña fracción de un segundo una persona cambia tanto su posición que la claridad de la representación queda destruida. Pero cuando un grupo de personas ha sido artísticamente arreglado, e instruido con un poco de práctica a mantener la inmovilidad absoluta durante unos segundos, son fáciles de obtener imágenes muy agradables. He observado que un tema favorito lo constituyen los grupos familiares. Los mismos cinco o seis individuos pueden combinarse en tantas actitudes que es posible realizar una serie de imágenes interesantes.²²

Las primeras emulsiones fotosensibles eran muy duras, las tomas generalmente sólo podían

realizarse a mediodía y aprovechando la luz solar directa. La captura duraba varios minutos, así que el individuo retratado debía permanecer en la más absoluta inmovilidad, aguantando en ocasiones temperaturas muy elevadas, a veces insostenibles bajo la aparatosa indumentaria del XIX. Talbot recomienda el tipo de disposiciones a adoptar y cómo deben posar los modelos, una serie de indicaciones para que los sujetos retratados mantengan la compostura el tiempo necesario, y así conseguir en la imagen una traducción fiable *del natural*. Talbot concibe en el caso concreto del retrato la naturalidad del registro en base a un “arreglo” estético preconcebido. Sin embargo, el título de su álbum se muestra bajo un epígrafe contradictorio. Si este *lápiz* que utiliza la naturaleza para autorrepresentarse en imágenes obtenidas de acuerdo a sus leyes fuese planteado en términos rigurosos, el artificio o la puesta en escena constituiría una interferencia inaceptable o un esfuerzo gratuito y accesorio. Pero Talbot no considera al fotógrafo un mero asistente cuya labor se limita a fabricar y colocar correctamente el instrumental básico para que el fenómeno pueda ponerse de manifiesto. Antes bien, el fotógrafo ha de tener criterio artístico y hacer gala de ciertas aptitudes si lo que desea es obtener una imagen creíble. Así, la técnica fotográfica no revela ser exactamente un lápiz en manos de la naturaleza, pues puede producir unas imágenes más o menos claras según el alcance de nuestras habilidades. Al final del proceso juzgaremos si el naturalismo en la imagen resulta o no convincente. El carácter paradójico del registro fotográfico quedaba ya patente en estas tempranas declaraciones, pero las posibilidades que esta nueva herramienta abría al campo del conocimiento eran mucho más acuciantes como para que el público en general se detuviese a profundizar en esos pequeños detalles.

Otro fotógrafo pionero, Hippolyte Bayard, también comunicó prematuramente que esta nueva generación de imágenes presentaba más complejidades de lo que podía esperarse a primera vista. Con ironía, nos mostró que la inocencia referencial de la imagen fotográfica constituía un arma de doble filo. La fotografía podía albergar sentidos múltiples, y Bayard quiso aprovecharlo a título personal para resarcirse de lo que él consideraba una injusticia. Bayard había inventado una técnica fotográfica que utilizaba papel impregnado en sales de plata para obtener una imagen positiva directa. La suerte no le acompañó, su invento quedó eclipsado por el daguerrotipo. A pesar de haberse anticipado a Daguerre, Aragón y la Academia de las Ciencias de París aclamaron a éste último como padre de la fotografía por intereses políticos, negándole a Bayard los honores y honorarios que él creía merecer. El autor encontró algo de consuelo fotografiándose desnudo de medio cuerpo, y escribiendo en el dorso de la imagen con su puño y letra (Fig. III):

El cadáver del señor que ven ustedes es el del señor Bayard. (...) La Academia, el rey, y cuantos vieron sus dibujos los admiraron como lo están ustedes admirando ahora. Ello le ha valido mucho honor y no le ha reportado un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, dijo que no podía hacer nada por el señor Bayard, y el infortunado se ahogó.²³

Este singular uso del pie de foto nos permite atisbar prematuramente las vías subversivas de un

medio erigido para certificar la veracidad de lo registrado en la imagen. Bayard convirtió esa falacia en evidencia, pretendió combatir las mentiras veladas de sus coetáneos con mentiras manifiestas. Tan sólo había que adjuntar un simple texto para que la imagen remitiera a una realidad muy diferente de la que se observaba en el registro, aunque no dejaba por ello de ser menos cierta. Con Bayard la fotografía se convierte en arma de denuncia, en un sentido diametralmente opuesto al que asumimos, por ejemplo, en la fotografía documental. Su maniobra apuntaba hacia cuestiones que trascendían con creces la mera bufonada. Algunos de los pioneros más insignes de la andadura fotográfica fueron también conscientes de que, por perfectas y fiables que pudieran parecer las fotografías, eran también susceptibles de ser interpretadas de manera equívoca o contradictoria. Pero no fueron los únicos. Sus comentarios o sus ironías, junto con las enérgicas críticas de intelectuales como Baudelaire, pasaron, de manera que hoy nos parece sorprendente, relativamente desapercibidas. Ellos dejaron constancia en sus escritos de la existencia en la fotografía de giros semánticos imprevistos, registros no tan literales o inocuos como podía pensarse. Si les hubiésemos prestado más atención, habríamos apreciado mucho antes el error de traducción al que nos inducen.

Resulta extraño tener que insistir todavía hoy en que la nitidez y rigor descriptivo de una imagen técnica no es exactamente proporcional a la claridad de la lectura que ofrece a la mirada²⁴. Tal vez porque existe en ella una afirmación rotunda del referente que logra interponerse a cualquier otra perspectiva, y, ciertamente, porque, como decía Flusser, resulta ser un tipo de imagen *difícil de descifrar*. Parece no bastarnos el tiempo transcurrido desde las primeras experiencias fotográficas, y los esfuerzos dedicados a desvelar su enunciado contradictorio, como para comprobar de qué extraña manera las imágenes técnicas pueden conducirnos a dos puertos tan dispares, la certeza o la confusión, a partir de la aceptación incondicional del referente en términos absolutos. Retomando de nuevo el recorrido de Barthes, fundamental en el marco de este trabajo, podemos comprobar cómo la inexorabilidad de lo que la fotografía designa conduce al semiólogo a proclamar esta supremacía del referente por encima de cualquier otra instancia en su afán por reducir una imagen cuyo doble nivel de abstracción genera tantos problemas.

Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (...) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la fotografía.

El nombre del noema de la Fotografía será pues: "Esto ha sido".²⁵

Barthes no tardará en mostrarnos el abismo que se abre tras esta máxima. Reducir la imagen fotográfica a un noema esencial que aúna realidad y pasado en un dictamen cerrado, es precisamente lo que nos impide abrirnos paso hacia una interpretación más flexible, incluso

más fiable, de ella. De alguna forma la imagen fotográfica contiene un resorte que se abre al laberinto de significación que cada fotógrafo y cada intérprete construye y recorre sobre el límite incierto de su memoria, pero no podemos dar con él sin realizar previamente una lectura inversa o atípica de la imagen. Como también sugería Bayard con su irónico autorretrato póstumo, el orden referencial de la fotografía constituye una suerte de prisma cromado que muestra tan sólo una de sus caras posibles, suprimiendo cualquier impresión de profundidad en una maniobra espejada. La *ilusión* de profundidad total se interpone y nos impide percibir el espesor real de la imagen. El orden referencial de la fotografía conseguiría así plegar todas estas facetas en un único enunciado, tan obvio, que no parece precisar de aclaraciones adicionales. Y esta profundidad suprimida, que en algunas aplicaciones específicas de la imagen puede resultar muy práctica, en otras entraña un riesgo potencial: la caída libre en ese abismo de referencialidad total que pervierte irremediabilmente el acto de traducción. Como cualquier otra imagen, la fotografía está abierta a los sentidos múltiples. Pero generalmente no disponemos de instrumentos conceptuales que nos permitan tomar conciencia de ello. Por eso Flusser alerta de que normalmente leemos o interpretamos las fotografías utilizando un código adulterado. Al afirmar que constituyen ilustraciones de textos científicos, tan convencionales como cualquier otro tipo de texto, nos pone en guardia. Conocer el texto concreto que se perfila en la fotografía nos ayudaría a amortiguar, filtrar, matizar y relativizar su rotundidad informativa. Nos permitiría voltear a discreción ese prisma de significación que posee, pero que normalmente colapsa su multidimensionalidad en una proclama lineal: “*Esto ha sido*”. Desarticular el mecanismo que pone en marcha la maniobra persuasiva de la fotografía nos autorizaría a atisbar la tramoya, ofreciéndonos *de regreso* traducciones un poco más fiables, mediaciones más clarificadoras entre nosotros y nuestro entorno, devolviéndonos la imagen con ese margen de incertidumbre que ha quedado colapsado en una referencialidad ambigua, irrealmente plana. De lo contrario, caemos en el trance de interpretar lo real de manera incoherente, invalidando de camino las estrategias que el aparato cultural ha creado con el fin de suavizar las fricciones que sufren las perspectivas individuales al integrarse en el corpus social.

Para profundizar en las consecuencias de la inversión del código fotográfico, Flusser propone un ejemplo sumamente útil que nos ayuda a visualizar un poco mejor las equivalencias contrapuestas entre texto e imagen, haciendo referencia a algo con lo que estamos ampliamente familiarizados, la lectura que hacemos del documento de prensa. En este caso nos habla de una fotografía de guerra que ilustra un artículo periodístico.

Obviamente, no sólo contemplamos la foto, también leemos el artículo que ésta ilustra o, si no, el pie de foto. Estando su función subordinada a la imagen, el texto dirige nuestra comprensión de la imagen en el sentido del programa del periódico. Por tanto, no explica la imagen, sino la corrobora. Además, ya estamos cansados de explicaciones y preferimos atenernos a la foto, porque nos descarga de la necesidad del pensamiento conceptual, explicativo, y del molesto deber de investigar

las causas y consecuencias de la guerra (...): al fin y al cabo, en la imagen vemos con nuestros propios ojos cómo es la guerra. En cuanto al texto, es mera instrucción para nuestra mirada.²⁶

Al perder de vista el margen de imprecisión inherente a la imagen, decodificando imperceptiblemente la fotografía en clave opuesta, asumimos de pleno lo que creemos que afirma y demuestra sin apenas filtrarlo. El papel del texto como regulador de la deriva semántica de la imagen, y que Bayard utilizó para convertir un simple autorretrato en el fiel reflejo de la hipocresía de su época, pierde toda relevancia, se vuelve poco a poco un accesorio prescindible. Sin pasar por el filtro de la conciencia, será la imagen técnica –con su error de traducción incluido– la que oriente el sentido del texto y no al revés. Toda la realidad de la guerra puede así condensarse, mágicamente, en lo que dicta una sola foto que se autoexplica sin mediador ni intérprete aparente. Sin lugar a dudas, sin margen de incertidumbre, y sobre todo sin imágenes abiertamente mediadas que puedan complementar el campo de visión y servir de contrapeso para equilibrar esas lecturas. Nuestra concepción del mundo se ve afectada por este proceso, de modo que concebimos la mezcla de culturas e individualidades que presenta salvando día a día las diferencias observadas por medio de imágenes de sentido único. Esto no ofrecería más que ventajas... si no fuese porque estas imágenes unívocas, estas *traducciones tan perfectas* que ya no precisan explicaciones, están fundadas sobre bases contradictorias. Tampoco esto sería inconveniente si no fuese porque la mayoría de nosotros o lo desconoce, o no se toma la molestia de poner en duda el nivel de convencimiento irreflexivo al que induce la imagen²⁷. Por sí misma, esta última cuestión ya debería hacer saltar todas las alarmas, pues contamos con un nutrido archivo de anécdotas y declaraciones que pueden ser entendidos como advertencias clarísimas de este tipo de problemas desde mucho tiempo atrás. Atendamos a un lúcido comentario que hace Rodin en conversación con Paul Gsell, en una época en la que el uso de la cámara fotográfica comenzaba a hacerse extensivo. El escultor cuestiona la veracidad del registro mecánico de la fotografía con argumentos arrolladores (Fig. IV):

Cuando, en el curso de sus famosas conversaciones con el escultor, Paul Gsell señala a propósito de *La Edad de Bronce* y del *San Juan Bautista*: “No dejo de preguntarme cómo unas masas de bronce o de piedra parecen moverse de verdad, cómo unas figuras evidentemente inmóviles parecen moverse e incluso realizar esfuerzos muy violentos...”, Rodin alega:

“¿Ha examinado usted atentamente, en las fotografías instantáneas, a los hombres en marcha?... Pues bien; ¿Qué ha notado?”

“Que nunca tienen aspecto de caminar. En general, parece que se mantuvieran inmóviles sobre una sola pierna o que saltaran a la pata coja.”

“¡Exacto! Pues fíjese, por ejemplo, que mientras mi *San Juan* aparece representado con los pies en tierra, es probable que una fotografía instantánea, realizada a partir de un modelo que ejecutara el mismo movimiento, mostraría el pie de atrás levantando y trasladándose hacia el otro. O bien, por el contrario, el pie de delante todavía no estaría en tierra si la pierna de atrás ocupara en la

fotografía la misma posición que en mi estatua. Pues es justamente por este motivo por lo que ese modelo fotográfico presentaría el raro aspecto de un hombre que de repente *ha quedado paralizado*. Y eso confirma lo que le acabo de exponer sobre el movimiento en el arte. Si, en efecto, en las fotografías, los personajes, incluso captados en plena acción, parecen congelados súbitamente en el aire, es porque en todas las partes de su cuerpo, al estar éstas reproducidas exactamente en la misma veintava o cuarentava fracción de segundo, no hay, como en el arte, un desarrollo progresivo del gesto.”

Y cuando Gsell replica:

“¡Muy bien! Entonces, si en la interpretación del movimiento, el arte se encuentra en completo desacuerdo con la fotografía, que es un *testimonio mecánico irrecusable*, es porque evidentemente altera la verdad.”

“No –responde Rodin–, el artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo nunca se detiene, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda bruscamente suspendido...”²⁸

Resulta difícil hacer una apología del arte y la importancia de sus *mediaciones* tan franca y directa como la que realiza Rodin. Sus declaraciones explican, en cierto modo, a qué se refería Talbot al señalar que unas fotografías podían ser más realistas que otras si el artista conseguía consumir con éxito la puesta en escena. Pero, por lejos que puedan situarse las posturas del inventor y el artista, ni Rodin desechaba el uso de las nuevas técnicas como herramientas de soporte efectivas para su arte, ni Talbot descartaba la idea de “arreglar” la escena fotografiada para hacerla funcionar en base a parámetros más *realistas*. Con el uso extensivo de la fotografía, será el recurso al artificio lo que quedará condenado de manera irrevocable y, paulatinamente, irán desapareciendo las prácticas que tanto uno como otro defendían, y que aun hoy siguen existiendo en tanto que posicionamientos fronterizos, en lugar de establecerse como actitudes perfectamente normales frente a la imagen. El punto de vista se irá radicalizando hasta abrir una brecha definitiva entre arte y ciencia, pero será la visión científica la que se haga con elpreciado valor de la veracidad, afianzando una nueva manera de representar basada en los *testimonios mecánicos irrecusables* de los que hablaba Rodin. La sed de certezas de la época moderna encumbrará el registro objetivo del *lápiz de la naturaleza*, y ningún tipo de arte podrá ya poner freno al avance del poder de convicción de la imagen técnica. La sociedad la utilizará como dictamen e intentará acomodarse a lo que quiera que traduzcan sus modelos, por encima de cualquier otro testimonio que muestre abiertamente sus códigos convencionales de lectura²⁹. En cierto modo, Rodin estaba en lo cierto cuando señalaba la acusada convencionalidad de la imagen fotográfica, pues al quedar solapada, consigue imponerse sobre cualquier otra percepción formulable de acuerdo a criterios variables, sin grandes dificultades. Creeremos en lo que muestre la imagen fotográfica *aunque* no coincida con lo que vemos y, precisamente, porque no tenemos cómo contrastarlo. El caso es que ni podemos detener el tiempo, ni podemos analizar o razonar *fuera* del tiempo³⁰.

La fotografía promete solventar este pequeño problema, pero a cambio nos obliga a admitir en nuestra manera de experimentar y percibir lo real un cierto grado de incapacidad o defecto. Por este motivo, cuando Barthes se enfrenta al objetivo de la cámara, admite que preferiría que la imagen fotográfica lo inmortalizase dotándolo de una calidad existencial neutra, antes que concebir su retrato a través de una falsa correspondencia.

Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más puro de lo Imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen –mi imagen– va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un “buen tipo”? (...)

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi “yo” (...); pero es lo contrario lo que se ha de decir: es “yo” lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy “yo” quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto. (...) ¡Ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada!³¹

La desconfianza en la autenticidad del modelo que quedará investido en el registro rige las impresiones que experimenta Barthes a la hora de ser retratado. Se expone ante el objetivo de la cámara como testigo incómodo de la traición referencial, y, simultáneamente, como víctima de una traducción deficiente. Percibe el socavón disconforme entre lo real y lo fotografiado en la significación anunciada del retrato. Nosotros, sin embargo, tan acostumbrados estamos a esta incomodidad o ansiedad asociada a la imagen técnica, tan habitual se ha vuelto la dislocación consentida de lo real en su registro irrecusable, que tan sólo podríamos achacar a una especie de “callo” o rigidez tecnológica el que nuestra conciencia traduzca por cierto lo paradójico sin tomar conciencia de ello.

Afortunadamente, en ocasiones un rostro real logra abrirse hueco. Irrumpiendo, por ejemplo, en el texto de ficción que vertebra el relato cinematográfico, para englobar fotográficamente la imagen de un paisaje. Un atisbo de realidad que, simulada y artificiosamente compuesta, abarca todo un planeta. Recordándonos de paso que el intento de adaptar a toda costa la realidad de las cosas a la irrealidad de una imagen, no sólo puede provocar desorientación, sino que además puede convertirse en el siniestro germen de la confrontación al acomodar las diferencias de todo lo que nos rodea al dictado falsamente prometedor del sentido único.

Sofía Coppola en *Lost in Translation* consigue hacer visibles los abismos que sorteaba el aparato cultural en una época como la nuestra, y el papel que dentro de él juega el individuo. Lo retrata en una situación crítica. No necesita explicitarlo utilizando imágenes científicas como las que juzgaba Rodin. Tampoco le hace falta redactar un ensayo de corte académico para dejarlo claro.

Opta por una solución que le permite condensar el discurso en un único y contundente golpe de efecto. Elige reflejar en el rostro de un actor un desconcierto que se expande hasta llegar al último rincón de nuestro mundo globalizado. Su maniobra de persuasión sigue un recorrido inverso al que sería previsible, como ya había hecho Bayard, apuntando hacia aquello que desborda ampliamente el encuadre de la cámara. El registro del plano mencionado no remite al rostro de un individuo real, no estamos observando a Bill Murray en persona. Ni siquiera lo estamos entendiendo meramente como el registro de un actor de ficción, este personaje constituye tan sólo una puerta que se abre en la imagen³². En realidad lo que advertimos en el retrato que hace Coppola es otra cosa: estamos contemplando un mapamundi, y el espectador puede reconocerlo como tal trazando en él sus propias coordenadas existenciales. El ámbito en el que este discurso de la Coppola se revela plenamente operativo es el del arte cinematográfico. El texto científico de la imagen técnica está también presente, pero está trabajando en un segundo plano. Al abrir la imagen en esa superposición de textos entra en juego el criterio del espectador, y éste, sin la obligación de firmar otro pacto que el del concierto de apariencias, conoce un margen de maniobra prácticamente ilimitado en la proyección de sentido. De este modo queda patente que la operatividad de un discurso no depende de si toma o rechaza un valor riguroso de veracidad ¿Cómo medir y calcular el grado de convencimiento del público ante la expresión de un actor en términos científicos? Un actor puede resultar creíble o no, una historia puede ser o no verosímil, pero no daremos nunca por demostrable o veraz un relato de ficción salvo en el caso extremo de la alucinosis³³. Sin embargo por esta vía alcanzaremos un nivel de certidumbre plenamente satisfactorio entre lo que conocemos y lo que muestra la imagen técnica. La cuestión es que la Coppola consigue instrumentalizar eficazmente en el relato cinematográfico algo que Flusser focaliza en dos intenciones:

La crítica y la explicación son parientes cercanos: son un intento de esclarecer los aspectos ocultos en un fenómeno dado.³⁴

Coppola critica y explica a un tiempo utilizando las herramientas propias del lenguaje artístico. El arte y todas aquellas disciplinas que promueven una lectura atenta y crítica de lo real a través de la imagen, pueden tratar de asimilar funciones y discursos ajenos para acceder a las migajas del valor sobrante, o también pueden, y parece que esta opción es más prometedora, como demuestra la cineasta, jugar en el terreno que les compete, abriendo desde allí caminos para desmontar los aparejos de unas traducciones no tan fiables que exigen además firmar pactos inaceptables para nuestra conciencia. Ella lo consigue retratando simbólicamente una sociedad mediada por imágenes que han dejado al individuo perdido en un mundo de fragmentos inconexos e incomprensibles. Su película nos desvela la presencia de una falla insondable perfectamente instalada en el corazón mismo de la cultura. Algunos de nosotros no llegaremos a tomar conciencia de ello hasta que nos enfrentemos al error de traducción, identificándonos como sucede aquí con el actor de ficción que encarna Bill Murray, observando en él un buen ejemplo para hablar de la

dificultad de desentrañar un mundo oculto tras una persistente capa de imágenes técnicas.

En definitiva, el enunciado unívoco de las fotografías no puede abolir las distancias que sortean los mecanismos culturales, aunque el día en que las inventamos nos pudo parecer algo perfectamente factible. Antes bien, confiar sin fisuras en sus modelos y otorgarles licencia absoluta más allá de lo meramente asistencial como herramientas al servicio del conocimiento, nos puede llevar a la confusión, y por descontado, a algo mucho peor³⁵. Para ello tan sólo tenemos que descartar el margen de imprecisión que, como toda imagen, las fotografías también contienen, y desestimar el error de traducción al que la inversión de sus códigos de cifrado nos conduce.

Quizá José Arcadio Buendía, el ingenioso fotógrafo de la novela de García Márquez, pensase que podría ser útil fabricar enormes lupas para recorrer con ellas la superficie de las fotografías. Pues parece que tan sólo podremos confiar a otra prótesis visual la proeza de traer de nuevo ante nuestros ojos la superficie abstracta del mapa fotográfico. O quizá podamos fabricar imágenes fotográficas que nos ayuden a criticar y explicar cómo el texto científico que encierra al referente de forma tan rotunda en la imagen, nos impide atisbar las infinitas caras del prisma de significación que contiene.

Mientras tanto, la fotografía sigue siendo la encargada privilegiada de fijar la experiencia de lo real, tal y como antes hacíamos con otro tipo de testimonios, para aprehenderlo y conservarlo en la memoria sin perder detalle. Y precisamente confiándole a ella lo que antes no podíamos realizar de manera tan eficaz al no tener acceso a las ventajas de su automatismo, nos vemos hoy inmersos en una problemática que afecta al planteamiento de nuestra propia identidad y la manera con que nos desenvolvemos en el mundo, condicionando también nuestra manera de recordar y entender la experiencia vivida leyéndola en su superficie espejada. Barthes incide en esta sumisión de la conciencia que supedita la capacidad mnemotécnica al dictado de la imagen técnica.

Un día recibí de un fotógrafo una foto mía de la que me era imposible, a pesar de mis esfuerzos, recordar dónde había sido tomada; inspeccionaba la corbata, el jersey, con el fin de recordar en qué circunstancia los había llevado; era perder el tiempo. Y sin embargo, *por el hecho de tratarse de una fotografía*, no podía negar que había estado *allí* (aunque no supiese dónde). Esta distorsión entre la certidumbre y el olvido me produjo una especie de vértigo. (...) Fui a la inauguración de la exposición como si fuese por una pesquisa, para averiguar por fin lo que ya no sabía de mí mismo.
(...)

Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre.³⁶

El vértigo al que Barthes hace alusión nos muestra hasta qué punto somos capaces de confiarle a la imagen fotográfica la potestad de delinear y dar forma a nuestros recuerdos. Nos parecerá

absurdo barajar la posibilidad de *desvincularnos* del instante pasado mirando una fotografía porque es ella la que determina nuestra manera de transitarlo. Delegamos en ella, dejamos que nos indique el lugar y el momento suspendidos en el registro para asignar un espacio y un instante concretos de nuestra existencia en los huecos del olvido. Será ella la que trace el recorrido, antes exclusivamente imaginario, a través del cual enlazaremos las imágenes mentales y las experiencias asociadas a ellas. Ya no necesitaremos redibujar cuidadosamente los lugares de la memoria, ya no recurriremos al testimonio compartido para completar la escena con aquellos detalles que pasaron desapercibidos, ya no habrá lugar para rellenar creativamente los nexos que conectan espacial y emocionalmente nuestra realidad con las pulsiones que estremecen el cuerpo. La imagen técnica hará todo eso por nosotros y su veredicto será cada vez más definitorio. Pero al clausurar la sustancia del recuerdo con imágenes pretendidamente no simbólicas, o con textos disfrazados, la memoria se verá en más de una ocasión traicionada por la fotografía. Y más aun cuando imágenes técnicas mucho más sofisticadas adopten su “barniz de realidad”³⁷, designando con calidad fotográfica modelos ya emancipados del mundo de causas y efectos que nos ha legado la era moderna.

1.5 Memorias artificiales.

Para poder traducir con mayor precisión el mundo en imágenes, hemos mejorado notoriamente nuestros dispositivos técnicos dotándolos de cerebros artificiales. Podríamos decir que gracias a ellos capturamos, almacenamos, gestionamos, editamos, reproducimos y transmitimos imágenes con mayor facilidad y rapidez. También podemos corregir aspectos del registro analógico cuyos resultados nos parecían deficientes o claramente mejorables, e incluso ilustrar fenómenos y eventos abstractos que hasta ahora no podían ser vislumbrados a través de modelos representativos o topográficos. Estos nuevos dispositivos utilizan sus propios códigos de desciframiento. En su formato digital, la imagen técnica ya no traduce los rayos de luz emitidos por los objetos en coordenadas microscópicas que se imprimen sobre una superficie de plata, sino que emula intensidades y gradaciones a través de códigos cifrados electrónicamente en sucesiones lineales de ceros y unos. Curiosamente, los cerebros artificiales nos permiten producir imágenes que siguen pareciéndonos muy similares a las que ven nuestros ojos, porque son capaces de cifrar y generar parámetros gráficos acordes con la estética naturalista que utiliza la imagen fotográfica. Y aunque sus mecanismos y procesos microelectrónicos se hayan vuelto mucho más complejos y difíciles de asimilar por el profano, las imágenes resultantes, en tanto que fotografías “simuladas”, parecen tan perfectas como sus predecesoras, a veces incluso más. El hecho de que estas “fotografías” cifradas numéricamente puedan no ser ya la huella directa de la luz emanada por los objetos reales va perdiendo importancia a favor de la fiabilidad de cálculo de los dispositivos que las producen. Así, la posibilidad de deshacer lo andado hasta llegar a la concepción textual de la imagen, como habíamos hecho de la mano de Flusser al hablar de fotografía, se hace cada vez más dificultosa. Llegados a este punto conviene refrescar la memoria regresando a sus anotaciones:

Este carácter supuestamente no simbólico, pero sí objetivo de las imágenes técnicas lleva al contemplador a considerarlas no como imágenes sino como ventanas. Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo. La falta de crítica de las imágenes técnicas debe resultar peligrosa en una situación en la que las imágenes técnicas están en vías de suprimir los textos.³⁸

Mientras la opción de analizar críticamente y en profundidad esta nueva generación de imágenes se va haciendo más y más complicada, ellas recogen el testigo en la tarea de mediación emprendida por las fotografías analógicas. No podemos negar las enormes ventajas que esto supone en el desarrollo de determinados usos y aplicaciones. El cifrado de base binaria posibilita la realización de tareas que son procesadas en cuestión de segundos, y sus resultados son trasladados de inmediato hasta cualquier punto del planeta. Pero no cabe duda de que Flusser incide en algo cuya trascendencia continuamos desestimando a pesar de observar cómo se extiende en el ámbito

social todo un conjunto de patologías cuya problemática reside en el desajuste existente entre las pautas introducidas por la imagen técnica y las condiciones reales de nuestro mundo objetual. Seguimos corriendo riesgos al ubicarnos e interactuar en un entorno cuya puesta en imagen encargamos al automatismo de aparatos cada vez más sofisticados y complejos, sin considerar el carácter igualmente convencional y altamente abstracto de lo que aparentan ser perfectas e infalibles traducciones de lo real.

Este *décalage* o salto discontinuo entre el mundo que transitamos y el que observamos rebotado en la imagen numérica, podría ser filtrado y corregido, esto es, asimilado conscientemente y debidamente contrarrestado, si no fuera porque recoge el testigo de la inversión de códigos generada en el transvase fotográfico. Al consumarse a través de un proceso todavía más abstracto e inaprensible, sus desequilibrios y contradicciones se van agudizando. Paul Virilio comparte esta preocupación y la expresa en estos términos:

“La imagen” aquí ya no es más que una palabra inútil, puesto que la interpretación del aparato no tiene nada que ver (¡hay que decirlo!) con la visión habitual. La imagen electro-óptica no es, para el ordenador, más que una serie de impulsos codificados, de los que ni siquiera podemos imaginar la configuración puesto que, justamente, en esta “automación de la percepción”, *ya no está asegurada la imagen de retorno*.³⁹

La inquietud de Virilio con respecto a la mutación de la imagen en sus nuevos formatos tecnológicos es manifiesta, pues con ella retomamos el mismo defecto de traducción superpuesto a los detalles del cifrado, que queda amplificado al resultar mucho más crítico que el del texto científico que explica el proceso fotográfico. Accedemos de nuevo a la realidad del mundo mediante imágenes cuyo mimetismo despista, y la cuestión se agudiza al constatar que además esta forma de traducción parece más fiable al reposar cómodamente en la confianza depositada en la tecnología que le da origen. Estas nuevas imágenes siguen siendo creíbles porque se asemejan en superficie a lo que vemos y a lo que recordamos, sean o no el rastro indirecto de algo real. Sustituimos sin miramientos la imagen perceptual por la técnica, saltando, como explicaba Salas, en una maniobra todavía más increíble sobre la conciencia y la memoria. Postponemos de manera indefinida, o directamente prescindimos, del trabajo de elaboración de imágenes mentales para dejar que sea el aparato el que interceda por nosotros, aunque lo que pueda ilustrar no esté ya relacionado directamente con lo que percibimos físicamente. Las consecuencias de este fenómeno comienzan a generalizarse.

Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales, con la utilización incontinente desde la más tierna edad de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica.

Esto parecería natural, si no se recordara que, por el contrario, la mirada, su organización espacio-temporal, preceden al gesto, a la palabra, a su coordinación en el conocer, reconocer, hacer conocer en tanto que imágenes de nuestros pensamientos, de nuestras funciones cognitivas que ignoran la pasividad.⁴⁰

Virilio advierte de la dificultad operativa de este “problema” de decodificación de la imagen técnica, pero también habla de una *telescopificación* de lo real⁴¹ que surge como consecuencia de una retransmisión óptica inmediata ajena los parámetros y límites perceptivos corporales. Una retransmisión *teletopológica* del entorno ya no en tiempo pasado, sino en tiempo “real”. El autor augura, como Barthes o como Flusser, que vivimos una época de cambio acelerado en el que la actitud crítica y fabulatoria efectuada sobre la imagen tradicional se ve seriamente comprometida, y cede terreno junto con los textos que ponían coto a su profusión semántica.

Con los materiales de la transferencia no se llega, pues, a este *inconsciente productivo* de la vista con el que, en su momento, soñaban los surrealistas a propósito de la fotografía y el cine, sino a su *inconsciencia*, a un fenómeno de aniquilación de los lugares y de la apariencia, del cual se concibe aún difícilmente la amplitud futura. (...)

Gracias a trabajos como los de W. R. Russel y Nathan (1946), los científicos han tomado conciencia de la relación del tiempo de los procesos visuales post-perceptivos: la adquisición de la imagen nunca es instantánea, es una percepción consolidada. Pues precisamente lo que hoy se rechaza es ese proceso de adquisición y, como muchos otros, la joven cineasta norteamericana Laurie Anderson puede declarar que *sólo es una mirona a la que no le interesan más que los detalles*; para lo demás, “se sirve” –dice–, “de esos computadores trágicamente incapaces de olvidar, como desatracadores ilimitados”. (...)

Se trataría menos aquí de este *analfabetismo* de la imagen y de esa fotografía incapaz de leer sus propias fotos, evocadas por Benjamin, que de una *visión disléxica*. Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo*, dicen los profesores... Para ellas, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo [XX], las imágenes, al ser percibidas con gran rapidez deberían reemplazar a las palabras: hoy ya no tienen nada qué reemplazar y los analfabetos y disléxicos de la mirada no dejan de multiplicarse.⁴²

Esta transformación de los hábitos visuales que apenas toma en consideración el componente convencional del signo, textual o icónico, desemboca, según Virilio, en una forma de dislexia que podría entenderse como consecuencia o degeneración lógica del analfabetismo visual

inducido por el uso y consumo masivo de clichés fotográficos. Prescindiendo de las herramientas conceptuales necesarias para “leer” correctamente la imagen técnica, no sólo queda minado el acceso a su correcto descifrado o interpretación, sino que incluso será la propia labor de descifrar o interpretar la que quede en entredicho: en teoría nos encontramos frente a imágenes veraces, transparentes, más perfectas que las que apreciamos a simple vista, e incluso capaces de emular con mucha precisión fenómenos cuya complejidad escapa a nuestra capacidad de evocación figurativa. Por todo ello creemos que podemos prescindir, pues en teoría ya quedan clarificadas en la imagen, de cualquier tipo de argumentación o explicación complementaria. No se hace necesario recurrir a laboriosos análisis en la búsqueda de sentido. La contemplación deviene actividad pasiva, no precisa de un tiempo de recorrido mnemotécnico con el que enlazar los elementos gráficos con los que se compone el paisaje mental de lo visto, vivido o conocido, para conformar un panorama de conjunto a completar. No es imprescindible el ejercicio de contraste o comparación. Lo que la imagen técnica *explica* es que no hay en ella espacio de incertidumbre. Todo lo que aparece en su superficie se encuentra sellado, clausurado. Al reducir en ella el tiempo de observación, reducimos también el tiempo dedicado a la elaboración de los enlaces mnemotécnicos que intervienen en la mediación visual. Prescindiendo de la acción imaginativa que otorga sentido a la imagen a partir de parámetros individuales, queda también afectada la capacidad de retención y asimilación de contenidos. Éstos sólo pueden quedar fijados mentalmente a base de una repetición redundante, mecánica. Es a lo que se nos expone en la sucesión febril de anuncios publicitarios de la emisión televisiva: compramos de forma impulsiva el producto cuya imagen se repita más y mejor⁴³. Antepuestos a la imagen perceptiva⁴⁴, un cliché sucede al otro, y así continuamente, día tras día, en todo lugar y a todas horas.

No es entonces extraño que encontremos serias dificultades para recordar lo experimentado—nuestra atención colapsada por la sucesión imparable de imágenes prefabricadas o predeterminadas, la memoria aferrada a la redundancia—, tantas como las que surgen al intentar recordar las propias imágenes contempladas. La memoria termina por resbalar en ellas, pues la conciencia procesa automáticamente sin experimentar ninguna necesidad—al principio—, ni disponer de energía— a continuación, expuesta como está a la acumulación imparable de imágenes—, para criticarlas. Lo real se diluye en la rutina de la sobreexposición a la imagen, como profetizaba Orwell cuando hablaba de la mecanización del pensar en su novela *1984*.

Se genera entonces un nuevo problema. Las imágenes deben competir por captar una atención adormecida elevando la intensidad del estímulo visual hasta que la fuerza de la costumbre obligue a trasladar un poco más allá el listón de lo tolerable. Esta dislexia visual de la que habla Virilio se traduce en una patología más extensa a la que nos hemos acostumbrado sin oponer apenas resistencia.

del sujeto y lenguaje y lectura. Constatan frecuentemente un debilitamiento de la visión central, blanco de las sensaciones más agudas, a favor de una visión periférica más o menos imprecisa. Disociación de la vista donde la heterogenia sucede a la homogenia y hace que, como en los estados de narcosis, las series de impresiones visuales carezcan de significación; ya no parezcan nuestras, existan sencillamente, como si de la velocidad de la luz dependiera, por una vez, la totalidad del mensaje.⁴⁵

En este panorama de visión automatizada, la conciencia y la memoria quedan paralizadas por la sobrecarga de estímulos visuales y el abandono de las herramientas conceptuales necesarias tanto para la síntesis como para el análisis de la información. Mientras tanto, la imagen se prepara para efectuar un salto tecnológico aparentemente definitivo. El relevo de formatos y lenguajes de cifrado en la imagen técnica introduce también la paulatina desintegración de un objeto cuya materialidad quedaba de por sí muy atenuada en la fotografía. Desde la ventana fotosensible abierta al momento pasado a la proyección interactiva en tiempo no lineal, la maniobra ilusionista de la imagen efectúa ahora su más brillante puesta en escena, nos reenviará la realidad de vuelta en lo que parece ser su misma substancia.

1.6 Supervivientes: cuando la fotografía se desmaterializa o traducir la luz con la luz.

En nuestra relación habitual con las imágenes hemos terminado por convertir en privilegiados depositarios de la existencia, tesoreros de nuestra memoria y mediadores exclusivos entre nosotros y nuestra realidad, a esos fetiches planos, delgaditos, casi transparentes, que son las fotografías. Son para nosotros elementos imprescindibles a pesar de tomar generalmente su valor en algo muy volátil: la calidad etérea del recuerdo o la falsa persistencia de un referente revisitado y barnizado de verdad en la experiencia visual diferida. El tránsito de la fotografía real a la fotografía simulada tiende a ocultar todavía más la convencionalidad de una imagen que se desmaterializa hasta borrar su rastro, y con él, el nexo que la conectaba al mundo de los objetos por mediación de su texto científico. Los presupuestos de estos textos han sido ya asimilados y digeridos hasta su disolución en los lindes de la conciencia, y nos encontramos ahora con datos de base numérica cuyos contenidos resultan aprehensibles gracias a la disposición icónica que los diminutos puntos de luz coloreada que se encargan de ilustrarlos trasladan a una pantalla. Teóricamente, obtenemos así traducciones visuales más logradas y precisas de la realidad, a la que se superponen sin apenas fricciones, pues nos la traen de vuelta en lo que parece ya su pura esencia, una mera proyección de luz.

En la adopción de este formato inmaterial, la imagen conoce por otra parte un alcance amplísimo, utilizando maquinaria y canales que lo facilitan. La cantidad de información gráfica que producimos y consumimos se ha multiplicado exponencialmente y sigue incrementándose de forma acelerada gracias a estos nuevos dispositivos y a sus novedosas vías de difusión. Si bien esto facilita positivamente el acceso a la información por parte de un número creciente de individuos, existen algunos inconvenientes, de los cuales ya hemos destacado aquellos que afectaban a la captación y retención de la misma bajo estas condiciones. A la inmediatez y la rapidez de la transmisión se suma la enorme acumulación de imágenes. Virilio caracteriza sintéticamente este fenómeno hablando de una *ubicuidad instantánea* de lo audiovisual que expresa en los siguientes términos:

A la vez teledicción y televisión, última transposición que pone en cuestión definitivamente la antigua problemática del *lugar de formación de las imágenes mentales* y el de la consolidación de la memoria natural.⁴⁶

La mutación de la imagen desde el soporte tradicional al fluido de luz pura reviste además otras consecuencias que debemos destacar. Y no hablamos tan sólo desde el punto de vista de la práctica artística profesional, donde el cambio tecnológico está desafiando las dinámicas y hábitos de producción, gestión, conservación, coleccionismo, definición y protección de la propiedad intelectual, etc., modificando estructuralmente y de forma significativa los modelos

de funcionamiento de todo tipo de entidades e instituciones, públicas o privadas. A un nivel más físico, la evolución técnica de la imagen progresa desde una materialidad rotunda, sobrevalorada, a otra mucho más leve que ve alterado radicalmente el valor que asumía en tanto que objeto. Esto conlleva una profunda transformación en los usos y costumbres asociados directamente a la percepción propiamente dicha de la imagen, y afecta también a su alcance expresivo. Detengámonos en primer lugar a analizar con Flusser el valor que toma la imagen fotográfica en tanto que producto postindustrial, para hacer extensivo este enfoque a nuestro universo global de objetos. Encontraremos claves fundamentales para entender el uso anacrónico de tecnologías en las series fotográficas que conforman este trabajo, y los objetivos que persigue.

Por lo pronto, la foto es una hoja de papel, aunque está a punto de ser absorbida por la tecnología electromagnética. Pero mientras siga pegada arcaicamente al papel, podrá distribuirse de forma arcaica, es decir, con independencia de proyectores de película o pantallas de televisión. (...) Sin embargo, esta “objetividad” de las fotos es engañosa. Para distribuir las imágenes antiguas, hace falta transmitir las de propietario a propietario (...), son valiosos como “objetos”, son “originales”. En cambio, las fotos pueden distribuirse mediante reproducción. La cámara genera prototipos (negativos), a partir de los cuales pueden fabricarse y difundirse una cantidad discrecional de estereotipos (copias), de modo que el concepto del original no tiene sentido en la fotografía. Como objeto, como cosa, la foto apenas tiene valor; no es más que una hoja de papel.

La foto seguirá siendo, mientras no sea electromagnética, el primero de todos los objetos postindustriales. A pesar de tener restos de materialidad, su valor no reside en el objeto sino en la información que contiene su superficie. Eso mismo es lo típico de la postindustria: el valor está en la información, no en el objeto. El problema de la propiedad y la distribución (capitalismo y socialismo) desaparece, y su lugar es ocupado por el de la programación y la distribución de informaciones (sociedad de la información). (...) Mientras que la foto no sea electromagnética, será un eslabón entre los objetos industriales y las informaciones puras.

Por supuesto, los objetos industriales son valiosos porque contienen informaciones. Un zapato y un mueble son valiosos en tanto portadores de información, como formas improbables de piel o de madera y metal. Mas las informaciones están grabadas en estos objetos y no pueden separarse de ellos; no se pueden más que gastar y consumir estas informaciones. Este contenido convierte dichos objetos en objetos valiosos. No es el caso de la foto. Ella lleva la información “libre” sobre la superficie, de modo que ésta se puede transmitir fácilmente a otra superficie. La foto demuestra, por tanto, claramente la decadencia del objeto y del concepto de “propiedad”. (...)

Las fotografías electromagnéticas, películas e imágenes de televisión no demuestran la desvalorización del objeto ni remotamente de forma tan clara como las arcaicas fotos sobre papel. Si en aquel tipo avanzado de imágenes el soporte material de la información ha desaparecido por completo y si las

fotos electromagnéticas pueden generarse a discreción sintéticamente y manipularse por el receptor como información pura (lo que equivaldría a la “sociedad de la información en estado puro”), las fotos arcaicas todavía se palpan como algo material, parecido a una hoja de papel, y ese algo no tiene apenas valor, es despreciado y cada vez se le dará menos valor y se lo despreciará más. En la fotografía clásica aún existían valiosos fotograbados de plata, y todavía hoy se le atribuye un resto de valor al “original de una foto”, considerado más valioso que una reproducción en un periódico. Aun así, la fotografía sobre papel marca el primer paso en el camino hacia la desvalorización del objeto y la explotación de la información. (...)

En resumen: las fotografías son hojas de papel mudas, distribuidas mediante reproducción, por parte de los canales masificadores de gigantescos aparatos de distribución programados. Su valor como objeto es despreciable; su valor está en la información que llevan impresa, libre y reproducible, en su superficie. Ellas son la avanzadilla de la sociedad postindustrial en general: en ellas el interés está desplazado del objeto a la información, y la propiedad ha perdido su sentido como categoría.⁴⁷

Esta reflexión incide en el papel jugado por la fotografía en la deriva del valor del objeto de la época industrial a la postindustrial. La fotografía analógica desde esta perspectiva constituye el eslabón de enlace entre un tipo de tasación y otra, entre una determinada manera de entender el mundo y la otra. En la medida en que la materialidad de la imagen, la calidad irreplicable de su factura, su exclusividad en tanto que pieza única, la constatación de su corporeidad, se va diluyendo, su valor se traslada desde su excelencia tangible hacia el uso meramente informativo. Como cualquier objeto postindustrial, la imagen se irá convirtiendo en algo reemplazable, fungible y ya no tendrá que ofrecer resistencia simbólica al paso del tiempo tal como hacían sus predecesoras. Pero no podemos olvidar que lo que reflejan las imágenes constituye para nosotros un modelo. De esta forma, nuestro mundo objetual asimila la misma calidad efímera, marcada por una dinámica de frenética obsolescencia, al tiempo que sacraliza lo intangible en una mutación insólita del ritual que rinde culto incondicional al exponente tecnológico, que será aquel centrado principalmente en la capacidad de generar y transmitir información, independientemente de su contenido.

Es entonces la imagen como vehículo de una determinada forma de *estar* en del mundo, ligada estrecha y directamente a la certeza de su materialidad –la que nos informa de la calidad *real* o *irreal* orientativa de la experiencia que traduce– la que se halla en estado crítico en los modelos puramente informativos. Flusser retrocede desde la imagen numérica hasta los primeros prototipos fotográficos para constatarlo. Algunos artistas del período de vanguardias insistieron en este papel desestabilizador que jugaban las fotografías en el tránsito hacia la sociedad postindustrial (en el núcleo duro del asunto, la eterna disputa en torno a la validez de la imagen como orden y fundamento del conocimiento, y el problema irresoluble de la multiplicidad insondable de los puntos de vista, como discutiremos más adelante). Duchamp fue, sin duda, uno de los artistas

que mejor supo criticar esta fragilidad estructural del mundo suspendido en ese espacio-tiempo volátil que anunciaba la fotografía, convirtiendo la obra de arte —el modelo propiamente dicho— en protagonista absoluta de la cuestión. La realidad reflejada en la fotografía va adquiriendo en la degradación del objeto artístico propiedades cada vez más fantasmáticas, “suspendida” de manera en extremo frágil en el referente, como apunta Claude Frontisi:

La fotografía vuelve a intervenir para materializar un acontecimiento organizado muy volátil, especie de “rebanada de sensibilidad” cortada en el espacio-tiempo, cuyo ejemplo límite lo representa *Alzamiento de polvo*. Así, *ready-made malheureux*, prototipo de *performance* de la que no subsiste ninguna huella salvo una fotografía. Ocurre algo parecido con *Sombras proyectadas* de la que una fotografía tomada en el taller de Nueva York permite imaginar su configuración e identificar sus elementos constitutivos con, entre otras sombras proyectadas, las de la *Rueda de bicicleta* o del *Perchero* (1917), obra también extraviada. *Ready-made* de *ready-mades*, sombra de sombras. La experiencia confirma la imagen neo-vasariana de un artista dado a las especulaciones sobre la perspectiva, a la manera obstinada de un Paolo Ucello. Añadamos, sobre todo, que Duchamp replantea aquí, a modo de caricatura, la leyenda de la hija de Butades y de la invención de la esquiografía, por lo tanto, y no sin intención subversiva, la de la pintura y el arte retiniano.⁴⁸

A partir de estos apuntes de Frontisi se aprecia cómo la puesta en escena de Duchamp en *Sombras Proyectadas* (Fig. V) ejemplifica perfectamente una inversión del orden sustancial de la imagen que condena lo real, el objeto que traduce lo real, y por extensión a nosotros mismos en la traducción, a ingresar en el territorio evanescente de las sombras. De alguna manera, Duchamp está ilustrando fotográficamente una versión actualizada del interior de la caverna platónica, sin que por ello se haga necesario firmar un manifiesto de adhesión a la filosofía neurotizante que reniega del valor de la imagen. A pesar de su aparente postura iconoclasta, Duchamp se limita a poner de manifiesto en sus obras, de manera excepcionalmente franca y neutral, aunque también por ello tremendamente desestabilizadora, esa profunda incomodidad que despierta la imagen en nuestra cultura. Al incidir en esta incomodidad, la obra abierta de Duchamp permite tomar conciencia de ella para que podamos criticarla, relativizarla y tomar posiciones al respecto, sean del tipo que sean.⁴⁹ Duchamp se limita a retratar el juego de inversiones. No se pronuncia a favor ni en contra, muestra abiertamente. Lógicamente, la conmoción que este tipo de discursos genera no nos permitirá permanecer impasibles ante sus obras. Lo que Duchamp lleva hasta el extremo en la obra de arte es la contradicción que la fotografía consigue poner ejemplarmente de manifiesto, adquiriendo un cariz todavía más crítico en su emulación sintética: lo *realmente real* del mundo prescindiría del objeto que vehicula la traducción para poder proyectarse, intraducido, en forma de flujo de luz pura. Una actualización de la idea platónica que retoma sus bases idealizantes y queda consolidada en una asombrosa maniobra hipermimética.

La crítica duchampiana todavía nos devolvía la memoria en tanto que proyección ensombrecida,

arrancándole una tenue silueta a partir de ese hilo finísimo que enlazaba el referente fotográfico al mundo fenoménico en el simulacro de la imagen. Al reabsorber este vínculo en una nueva vuelta de tuerca, el relevo de la imagen técnica procede a otorgarle el golpe de gracia.

En este panorama altamente ficticio, la fotografía, elegida como arte de pleno derecho, es llamada a socorrer a la realidad, maquilla de credibilidad la ilusión y verifica el fantasma. Tal y como recordábamos más arriba, Duchamp la convoca para realizar en compañía de algunos colegas escogidos la “puesta en escena” de su obra... realizando al mismo tiempo la de sus propios celadores. No sin cinismo:

Sabéis exactamente cuál es mi sentimiento hacia la fotografía. Quisiera verla conducir a la gente al desprecio de la pintura hasta que otra cosa haga insoportable a la fotografía. Y ya está.⁵⁰

Esa otra cosa ya ha hecho acto de presencia y nuestros recién inaugurados mediadores numéricos nos devuelven a un mundo desacumulado y liviano, de estructura translúcida, diáfana, y luminosa, sobre todo muy luminosa. Un mundo definitivamente liberado del poder nefasto de la imagen y de sus sentidos infinitos e inabarcables. Un mundo, como ironiza Perejaume, al fin *despintado*. Pues Perejaume inventa, para incidir en la absurdidad de esta idea, una tendencia insólita en el arte contemporáneo a la que bautiza con el nombre de *despintura*. De entre sus siete modélicos representantes – arquetipos trazados por el artista para articular su crítica, a los que llama *despintores*– nos centraremos en el segundo, pues su fe en la tecnología confirma plenamente el transvase de dogmatismo protagonizado por la imagen técnica.

Este segundo despintor también increpa a su oficio con el propósito de que el mundo comience a desacumularse, pues hacía tiempo que observaba las trementinas de un aire envenenado de química y los engrudos de tierra, acarreados de un lado a otro en grandes paladas, así como las pintaduras sucesivas que lucían las cosas, apiladas una encima de otra en diversos pisos cremosos. Él, entonces, decidió encerrarse en el taller días y días, por si encontraba una pintura con poros tan amplios que fuera transparente y totalmente fungible después de haberla usado.

Sus investigaciones de una pintura que no dejara rastro de nada si no es un milagroso efecto en el observador le han llevado a idear una pintura que apareciera delante de un público reducido por la acción de unas imágenes alumbradas por un efecto de proyección, siempre a través de un mecanismo secretamente guardado. Nuestro despintor cree que esa especie de pigmentos tecnológicos combinan tan magníficamente el sentido total de la creación y la disolución que nos han de permitir, en breve, servirnos de una pintura opalescente y tenuemente luminosa que, guardada en frascos diminutos, podremos hacer aparecer, expandida, en los lugares más inesperados, y todo ello a través de una tecnología suficientemente depurada que ha de aligerar la propia faramalla de sus procesos. Y en eso es en lo que sigue ocupado, en busca de una pintura desnuda y porosa, de una extrema nitidez mediática, gracias a la cual el marco que le da soporte no ha de quedar untado ni recibir otro

contagio que el puro milagro de su aparición.⁵¹

Perejaume recoge el testigo de la demolidora crítica duchampiana presentándonos una tendencia “de ficción” en la que podemos reconocer la filtración de códigos contrapuestos hábilmente dispuesta en la imagen inmaterial. Llegados al punto en que en la imagen técnica la excepción es analógica y la norma digital, los problemas asociados al carácter paradójico y esquivo de su fenomenología persisten y se intensifican. Lejos de habernos librado de ellas, recogemos el fruto más amargo de nuestra desconfianza en las imágenes, y asistimos a una creciente radicalización de la alucinosis, pues volviendo los ojos al mundo de los objetos lo modélico se torna monstruoso en una correspondencia imposible.

La fragilidad del equilibrio entre lo real y lo representado en una imagen que, como objeto, se volatiliza, había sido cuestionada de manera radical por Duchamp cuando, a través de sus creaciones, abordaba la desintegración de la obra de arte en su tránsito hacia el concepto puro. Sin embargo no podemos negar que seguimos teniendo constancia de aquellos *ready-mades* desaparecidos y de algunas de las reflexiones que el autor quiso promover con ellos, porque dejó impresas sus sombras proyectadas sobre una pared fotografiada. La integridad física de la imagen garantiza la durabilidad existencial de lo que representa, hace persistente el discurso y lo proyecta en el tiempo abriéndolo al diálogo intergeneracional. Sin embargo, cuando para ello utilizamos fotografías en lugar de imágenes tradicionales, no nos queda más remedio que resignarnos a obtener mayores *certezas* a cambio de poner límite a esta deriva insondable de los testimonios gráficos. La resistencia a la volatilidad de la experiencia de las cosas que oponen los objetos fotográficos es, a su vez, una resistencia frágil y ambigua.

Atacada por la luz, por la humedad, [la fotografía] empalidece, se extenua, desaparece; no queda más que tirarla. Las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento. Pero haciendo de la Fotografía, mortal, el testigo general y algo así como natural de “lo que ha sido”, la sociedad moderna renunció al Monumento. Paradoja: el mismo siglo ha inventado la Historia y la Fotografía. Pero la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la *duración*: la era de la Fotografía es también la de las revoluciones, de las contestaciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez. – Y, sin duda, el asombro del “Esto ha sido” desaparecerá a su vez–. Ha desaparecido ya.⁵²

Como indica Barthes, una vez habituados al asombro, eclipsada la sorpresa inicial por la fuerza de la costumbre, la posibilidad de percibir la paradoja de la maniobra simbólica de la fotografía, o lo que es lo mismo, la posibilidad de concebirla tal y como es, contradictoria y suicida en su falso planteamiento... se esfuma. Es por este motivo que Virilio insiste en contraponer los modos de percepción de la visión “natural” o biológica con la manera de entender el mundo a través de las imágenes técnicas, pues éstas suponen una alteración abrupta de procesos mnemotécnicos que tan sólo pueden articularse en el eje simbólico. La misma razón por la que también Flusser advierte de los riesgos de aprehender el texto camuflado de la fotografía puenteadado en una lectura total o cosmovisión. Guiados por estas imágenes que ya no nos molestamos en criticar asistimos como testigos pasivos a la firma de un *acta general de desaparición* que ha comenzado mucho tiempo atrás⁵³, sin llegar a entender que nos hallamos en su mismo centro, que somos nosotros los que la hemos propiciado y que, por tanto, está en nuestras manos corregirla y estabilizarla, o bien reconducirla conscientemente para preparar nuestro ingreso en otra etapa. Sin disponer de margen suficiente para actuar, permitimos pasivamente que la vorágine de obsolescencia dictada por la maquinaria postindustrial, intensificada en el tránsito hacia la imagen inmaterial, se propague rápidamente hacia el mundo fenoménico, en una febril operación de reemplazo que no parecemos orquestar nosotros, sino las herramientas que en teoría están a nuestro servicio. La tendencia general se limita a aceptar en la imagen una revelación luminosa, entendiéndola como un espejo impoluto que la rebota desde un escenario registrado, calculado y gobernado fantásticamente por estos mismos dispositivos artificiales que hemos inventado, pero de cuyo control no deseamos responsabilizarnos. Lo cierto es que este universo aparentemente perfecto es un universo que se deshace. Al pronto el invento, programado para fabricar, produce imágenes no traducidas que esparce por doquier a modo de modelos parásitos. Con ello esos productos postindustriales que son las imágenes técnicas nos invitan a asimilar ritmos y procesos que no admiten titubeos, medias tintas, pausas especulativas o espacios para la reflexión. Si asumimos lo que afirma Flusser, el automatismo propio de la máquina –cámaras, cerebros artificiales, etc. – promueve, merced a su mecánica autorregulada o autónoma, esto es, independiente y ajena a una actividad humana caracterizada indefectiblemente por los errores y las fluctuaciones emocionales, una pauta que se extiende desde el “fotouniverso” instaurado inicialmente por la cámara hacia “todos los universos *aparáticos* [que] robotizan al hombre y a la sociedad”⁵⁴. Pensamos que podremos también delegar en la máquina para gestionar, organizar y regular todos y cada uno de los fenómenos que conforman nuestra existencia. Al fin y al cabo ya hemos permitido que mire, recuerde, analice, interprete e incluso designe por nosotros.

De esta manera, lo que antaño realizábamos manual, afanosa y artesanalmente en estrecho contacto con los objetos tradicionales, ahora es procesado y canalizado por los dispositivos que la industria de la microelectrónica pone a nuestro alcance. Algunas ventajas son indiscutibles:

ganamos en precisión, operatividad y rapidez. Pero solemos minimizar las desventajas. Dejando aparte las promesas incumplidas de la tecnología, una de estas desventajas es que el cambio de hábitos nos hace excesivamente dependientes de lo que la industria o la postindustria fabrique o deje de fabricar, repare o deje de reparar, renueve o deje de renovar. La febril obsolescencia del mercado no nos permite conservar los componentes de hardware y software que nos proporciona aunque sigan revistiendo utilidad. Antes bien, nos exige actualizarlos continuamente, pues necesita hacer dinero con ello. Por tanto tiende a sobredimensionar la demanda –incrementando la sensación, real o imaginaria, de carencia–, y opta por incentivar la sustitución de modelos –no necesariamente mejores– en detrimento de la conservación de los ya existentes. Poco a poco, las diferencias entre lo reemplazable y lo irremplazable se difuminan, la urgencia se antepone a la importancia. Las novedades terminan solventando la mera necesidad de novedad. El valor cambia de lugar, se trastoca, no descansamos hasta acoplar nuestro modo de vida al compás de un sistema frenético que se retroalimenta fagocitando sistemáticamente todo lo que produce. El objeto en este escenario deviene un obstáculo, un residuo incómodo, no nos acompañará el tiempo suficiente como para establecer con él vínculos existenciales.

Lógicamente, la mayor contrariedad a la hora de consumir este insólito sistema de correspondencias la representa el cuerpo. Incapaces de desmaterializarlo para dotarlo de valor, pues pertenece al orden de lo físico y lo sensible, perecedero aunque irremplazable, trataremos de luchar inconscientemente contra su depreciación adaptándolo a una determinada idea de eterna renovación que sigue sus propias leyes abstractas, independientemente de lo que acontezca en el mundo de los objetos. Virilio lo sintetiza de esta manera

La cuestión de la REALIDAD se convertiría entonces en la de TRAYECTO del intervalo de luz, y ya nunca más en la del OBJETO ni en la de los intervalos de espacio-tiempo.⁵⁵

En este orden de cosas expuesto por Virilio, será fácil entender que con el cuerpo jugaremos una partida perdida de antemano sometiéndolo a procesos quirúrgicos y retoques, tal y como hacemos con la realidad etérea y editable –registro de una “conciencia” infinitesimal y anónima⁵⁶– de la imagen-luz. Y aquí es donde lo patológico nos lleva hasta el límite de lo insufrible, pues es precisamente el cuerpo, con sus dolencias físicas y psíquicas, el agente que nos envía las señales más directas y urgentes de insostenibilidad.

Ciertamente, atendiendo a este criterio de depreciación del cuerpo, y haciendo algo de memoria, podríamos relacionar algunas de las patologías más extremas de este cuadro con una regresión relanzada tecnológicamente. El problema es que paulatinamente prescindimos de utilizar las herramientas analíticas y constatativas que nos permitirían enlazar los sucesos pasados para

proceder a implementar los procesos correctivos. Pues precisamente es de la conciencia histórica y de la noción clásica del pensamiento de lo que este liviano universo de luz pura pretende liberarnos. Y, sin embargo, ... descendiendo todavía un poco más, el contacto brusco con lo más burdo, la angustia de comprobar “en vivo” que lo que se resquebraja es algo real y no una mera proyección de luz, imprime al pánico un golpe de lucidez. Experimentando corporalmente una intensa impresión de desamparo que recorre todo el ser y lo devuelve súbitamente al mundo. Tal y como les sucedió a los habitantes del barrio del Carmelo de Barcelona. Pues, ¿Qué buscaban recorriendo las ruinas de sus antiguos hogares, escudriñando cuidadosamente cada ladrillo y cada pedazo de yeso? Algo muy básico, aquellos objetos a los que la memoria había quedado adherida, y entre ellos, los que se habían vuelto de forma súbita especialmente valiosos: las fotografías. Testimonios polvorientos pero todavía palpables de una existencia acontecida dentro de un marco real. Certezas, promesas útiles con las que apuntalar de nuevo los fragmentos dispersos de la memoria. Paradojas del olvido: cuando lo real se desmorona, el desastre nos devuelve el valor íntegro de lo irremplazable y nos enfrenta a lo que realmente importa... ¿Qué encontrarán entre los escombros los supervivientes de los derribos futuros? ¿Cómo conseguirán librarse de una existencia que no puede desentenderse del cuerpo y de los objetos que nos ayudan a amalgamar en él los recuerdos? ¿Inventaremos nuevas máquinas para paliar la desazón?

Atendiendo a un panorama en el que las conquistas técnicas de la imagen han ido perfilando sin apenas interrupciones el paisaje, los profesionales dedicados a criticarlo y explicarlo se encuentran en una encrucijada. Cuanto más urgente se torna su labor, la inercia general – paulatina supresión de textos a favor de imágenes cada vez más indescifrables, museificación de las ciencias humanas, etc.– más la dificulta. Si bien podría parecer que los obstáculos que frenan esta tarea crecen y se multiplican⁵⁷, también debemos admitir que disponemos de discursos cada vez más apurados, más claros y orientativos, para abordar con mayores probabilidades de éxito esta labor. En la medida en que tratemos de contrarrestar la inercia con una actitud crítica, tendremos que posicionarnos en el núcleo de la confrontación entre la dinámica aparática de nuestras máquinas y la libre intención del individuo, y buscar en sus principales puntos de fricción los recursos y metodologías más apropiadas para establecer nuevos puntos de anclaje.

El crítico podrá ponerse a examinar la foto en cuanto al criterio de la “perfección”. Una foto será tanto más perfecta (“tanto mejor”) cuanto más prevalezca en ella la intención del fotógrafo sobre las diferentes intenciones programadas, es decir, cuanto más se imponga la intención humana a la automatización. Además, el crítico ya podrá valorar el grado de “información” de la foto. Una foto será tanto más informativa cuanto más sorprendente y “original” resulte y cuanto menos se haya podido esperar de su cámara y de su medio la imagen que representa.⁵⁸

Sin duda esta afirmación de Flusser no dejará indiferente al creador de imágenes, máxime si su intención es *esclarecer los aspectos ocultos de un fenómeno dado*. El matiz que introduce contiene algo que en un principio puede pasar desapercibido: a lo previsible habrá que anteponer imágenes imprevistas. Pero ojo, tomando como referencia de previsibilidad la convencionalidad subyacente que se camufla en la transparencia hipermimética de la imagen técnica. Una convencionalidad planeada al detalle en su programa aparático⁵⁹. En general, no estamos habituados a plantear la originalidad de una propuesta gráfica en estos términos. Asociando de ordinario la originalidad al cambio, una propuesta original ha de ser sistemáticamente distinta a la anterior. Precisamente a cuenta de este sistematismo, el cambio consigue ser absorbido por anticipado e ingresa en el menú del programa, con lo que finalmente queda anulado su carácter novedoso. El fotógrafo crítico tendrá que enfrentarse a ello buscando en los entresijos del programa de la cámara la forma de subvertirlo.

Como habitantes del universo fotográfico, nos hemos habituado a las fotografías; han llegado a ser banales para nosotros. Ya no percibimos la mayoría de las fotos, porque están tapadas por la costumbre, de la misma manera en que uno no repara en nada habitual del entorno y centra la atención en los cambios que ahí se producen. El cambio es informativo, lo habitual es redundante. Las fotos que nos rodean son, sobre todo, fotos redundantes, y eso a pesar de que diariamente tenemos nuevos periódicos ilustrados en la mesa del desayuno, y cada semana aparecen nuevos carteles en los muros de la calle y nuevas fotos de publicidad en los escaparates. Este continuo cambio es precisamente a lo que nos hemos acostumbrado: una foto redundante es reemplazada por otra igual de redundante. El cambio como tal se ha hecho banal, redundante, y el “progreso”, no informativo y ordinario. Informativo, extraordinario, interesante es como sería para nosotros la continuidad: ver diariamente los mismos periódicos en la mesa del desayuno o durante meses los mismos carteles en los muros. Esto nos sorprendería y nos desconcertaría. Las fotos que se suceden permanentemente de acuerdo al programa son redundantes justamente porque siempre son “nuevas” y porque aplican automáticamente las posibilidades del programa fotográfico. Y ahí está el reto para el fotógrafo: oponer a esta marea de redundancia unas imágenes informativas.⁶⁰

Hasta este extremo hemos llegado en esta insólita inversión de valores que se despliega a nuestro alrededor. La práctica artística, que es la que supuestamente produce las imágenes más novedosas, también se ha vuelto redundante: una imagen chocante se sucede a la otra, la rareza continua implosiona e invalida sus propios objetivos, sucumbe a ritmo mecánico perpetuando la propuesta vanguardista hasta uniformizarla. Quizá un formato de publicación fotográfica que encaja a la perfección dentro de este esquema sistemático sea lo que hemos dado en llamar “revistas de tendencias”. El fotógrafo Duane Michals se muestra especialmente crítico con esta sumisión mecánica y vacía a la renovación prediseñada, y nos habla de una cultura visual, la

nuestra, que se somete sin reticencias a la tiranía de lo novedoso en la imagen.

Pretende ser vanguardia, cuando en realidad sólo es “retaguardia”. (...) Creo que esta evolución es una tragedia, a nadie le importa ya el contenido. Y si tiene que haber un contenido, lo importante es que sea chocante; éste es el otro filón. (...) El *shock* es el último refugio del escándalo. La gente que no tiene ideas confía en el *shock*. ¡es una lástima!⁶¹

Inciendiando en la cuestión del contenido, Michals nos proporciona más claves para orientar la tarea del fotógrafo creativo. En una sociedad acostumbrada al shock, las maniobras plásticas que producen imágenes cuya finalidad se centra en la mera sacudida, ya no pueden ser retenidas por el espectador. No por mucho tiempo. No consiguen hacer mella permanente en él, pues se encuentra expuesto a la observación continua y previsible de imágenes sobrevoltadas. La consciencia baja la guardia, la percepción se automatiza. La norma es un puro bombardeo que va subiendo de tono a medida que va cayendo el nivel de tolerancia a lo chocante. La imagen, como señala Michals, encuentra su razón de ser en la potencia del impacto que pueda generar a corto plazo⁶². Cualquier otro efecto será secundario o circunstancial ¿Cómo cautivar entonces la atención del observador, cómo hacerle recordar un signo vacío? El espectador sólo podrá tornarse contemplativo en la medida en que pueda proyectar contenido por sí mismo en la imagen: el programa previsto queda interrumpido por la intervención del hombre, se despierta la observación consciente.

Las imágenes, y esto es algo que queda de manifiesto de forma relevante en el caso de las imágenes técnicas, son especialmente críticas cuando activan los mecanismos que movilizan lo imaginario en la observación⁶³. La vía de amasar la conciencia en una secuencia imparable y brutal de impactos visuales se va agotando, pues se vuelve redundante y resulta contraproducente: mina y anula la capacidad de reacción y respuesta del espectador. Podemos recurrir a otro tipo de prácticas fotográficas para reconocernos de nuevo en la imagen, revisitando en ella los lugares de nuestra memoria y permitiendo que nos descubra allí matices inéditos, imprevistos, que se propulsan hacia lo real. De alguna manera la imposibilidad de *adueñarnos*, como decía Virilio en su descripción de la dislexia visual, de lo que estas imágenes veloces y redundantes de los nuevos medios nos muestran, está demandando otro tipo de alternativas o soluciones para enriquecer nuestro repertorio visual y ampliar perspectivas para hacerlo más útil.

Por tanto, en la línea de trabajo que presentamos, no trataremos tan sólo de dislocar el orden de lo programado y previsto por el aparato técnico en la imagen, sino también de traducir este gesto en un lenguaje comprensible con el fin de situar al espectador de manera efectiva entre el mundo y las imágenes que le sirven de orientación en él. Esta fórmula no es nueva, utiliza más bien

estrategias ya conocidas que se recombinan con otras en la integración de las viejas y las más recientes tecnologías de la imagen. Precisamente por eso puede resultar inesperada. El objetivo de ello será tratar de desenmascarar la inextricable convencionalidad de estas imágenes poniendo al descubierto sus sutiles mecanismos de persuasión. Cortocircuitando el automatismo en el que sume a la memoria, incidiendo en los aspectos más materiales de la imagen, haciendo dialogar al observador con el objeto representado y el objeto representante, subvirtiendo el proceso de simulación, desnudando el texto encubierto, socavando el ilusionismo soterrado con ilusionismo crítico. Y sobre todo, utilizando un código inteligible que consiga implicarnos realmente en un proceso activo de observación. Son tan sólo algunas de las vías posibles para tomar de nuevo contacto con el mundo real de manera más equilibrada, aprovechando las enormes posibilidades que nos brindan las imágenes de última generación. Tomando conciencia de ello, podemos elegir el camino que deseamos recorrer sin esperar ingenuamente que sea la máquina la que decida por nosotros.

II EL LUGAR DEL TIEMPO Y DE LA IMAGEN

2. UNA ISLA RARA ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN

Nombrar o representar lo real

En el fondo de la cuestión del error de traducción al que nos induce la fotografía subyace un problema enquistado, difícilmente detectable, ocasionado por la inversión de los códigos de lectura del medio. Abordaremos ahora algunas de las características del signo icónico y del verbal para ampliar perspectivas clarificadoras sobre las relaciones que se establecen entre uno y otro, relaciones que, por otro lado, han sido planteadas tradicionalmente en la cultura occidental en términos de antagonismo. La fotografía surge oportunamente en pleno núcleo del enfrentamiento entre los dos sistemas de signos para tratar de disipar los problemas planteados en la tarea de mediación que tanto texto como imagen se disputan en torno a la representación, convirtiéndose en un instrumento de traducción de lo real decisivo para la consolidación de la modernidad. Comparando las fotografías con otros elementos mediadores claramente críticos que buscan conciliar e interrelacionar texto e imagen, destacaremos algunas cuestiones determinantes que afectan al enfoque específico que adopta el medio fotográfico en las series.

En primer lugar se plantea un breve análisis que aborda las diferencias existentes entre texto e imagen como herramientas de mediación entre nosotros y nuestro entorno. A continuación se hace un balance de las ventajas e inconvenientes que presenta cada uno, para estudiar seguidamente las posibilidades que plantea su utilización conjunta de cara a la concepción del objeto fotográfico.

2.1 Atisbar lo real.

Habíamos visto al introducir la imagen simbólica en el contexto general de cultura, cómo esta última se iba instituyendo en base a la producción de instrumentos que contribuían a paliar la incertidumbre surgida frente a las circunstancias que la naturaleza nos depara. En un primer momento, los objetos culturales más valorados, o al menos aquellos cuya conservación y preservación en el tiempo revestía importancia, eran aquellos que poseían un carácter ritual. Sus funciones eran las de mitigar la angustia del enfrentamiento ante la muerte compensando imaginariamente la decadencia material del cuerpo con la persistencia física del objeto simbólico. Expresándolo en términos más pragmáticos, para atender a la necesidad de ubicarnos en el medio, de conocerlo en profundidad, transitándolo con mayor confianza y autonomía, procedemos a representarlo. Las representaciones son el pilar que sustenta el pensamiento, pues nos permiten concebir de forma abstracta el mundo en el que vivimos para que podamos orientarnos en él con mayores probabilidades de éxito.

Inciendo en este tipo de cuestiones, Hubert Reeves, científico y humanista canadiense, se interroga sobre los orígenes del pensamiento racional, hablándonos de lo que él denomina el “magma primordial del pensamiento y la lógica”⁶⁴, un lugar vago donde se fraguan los complejos representativos y conceptuales que nos facilitan la actividad mental. En primer lugar, Reeves nos habla de aquello que anima el trabajo intelectual. Como muchos otros autores, lo hace ahondando en la psicología infantil, quizá el modelo más recurrente para estudiar la toma de contacto con el lenguaje y el aprendizaje gradual de los diferentes sistemas de signos en el ser humano. Reeves afirma que es el contacto traumático con el exterior lo que nos impulsa a interaccionar intelectual y activamente con todo aquello que nos rodea.

El elemento exterior que inicia la actividad mental en el niño es, simplemente, la “realidad”. Pero en la que podríamos denominar su *dimensión de terror*. Para existir hemos aprendido a borrar los aspectos terroríficos del mundo real. Nos llega a veces y nos saltan a la cara, frente al sufrimiento, a la muerte, al horror en todas sus formas. (...)

El acontecimiento fundamental de nuestra existencia, nos dice Winnicott, *es el encuentro con la realidad*. Este encuentro es la fuente de todas las angustias; el drama principal de la vida humana. “Ningún ser humano”, afirma, “llega a liberarse de la tensión suscitada por el encuentro de la realidad exterior con la realidad interior. La aceptación progresiva de la realidad es una tarea sin fin.”⁶⁵

A lo largo de nuestra existencia exploramos la realidad circundante cuestionándola continuamente, aprehendiéndola y tratando de desentrañarla con el fin de exorcizar sus aspectos

más amenazadores. Desde los vagos lugares de la construcción mental que mencionaba Reeves, surgen las imágenes y las palabras para facilitar esta empresa. Haciendo uso de los soportes lingüísticos, señalamos y nombramos los objetos de nuestro interés, aislándolos e identificándolos uno por uno. Reacomponemos mentalmente una escena que los incluye en un juego de relaciones ordenado y con cierto sentido. Esta escena mental es una imagen. El soporte de la imagen revela ser una superficie específica que conforma una especie de mapa gracias al cual navegamos en lo real eludiendo riesgos innecesarios hacia la consecución de nuestros objetivos. La imagen juega, por tanto, un papel primordial a la hora de consolidar el mecanismo a través del cual estableceremos los primeros enlaces *existenciales* con lo real.

Las imágenes son intermediarios entre el mundo y los hombres. El hombre *ex-siste*, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes, que le permiten imaginarlo.⁶⁶

A través de la fabricación de imágenes efectuamos la toma de contacto consciente con el mundo real. Con ello comenzamos a traducir la experiencia directa de las cosas en una convención mediada que ciframos en la superficie de la imagen conforme a un reglamento estipulado o conjunto de normas. Correctamente dispuesta en la imagen, la enorme diversidad y disparidad de fenómenos que acontecen en el exterior pueden adquirir un orden coherente, con significado. La operación de cifrado y descifrado de elementos visuales constituye una operación de orden intelectual que podemos denominar imaginación.

Las imágenes son superficies con significado. Normalmente señalan algo ubicado “afuera” del espacio-tiempo, que han de hacer concebible en forma de abstracciones (reducciones de las cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos de la superficie). Esta capacidad específica de abstraer superficies del espacio-tiempo y de re proyectarlas al espacio-tiempo la llamaremos “imaginación”. Ella es indispensable para la generación y el desciframiento de imágenes; o, dicho de otro modo: para la capacidad de cifrar fenómenos en símbolos bidimensionales y de leer esos símbolos.⁶⁷

La clave del primer paso para vertebrar nuestro pensamiento reside en la capacidad de imaginar la realidad traduciéndola en escenas abstractas que adquieren sentido al ser simbolizadas mediante un código aprendido que trasladamos a la imagen. El proceso representativo se inicia con la labor imaginativa. Es lo que señala Gilbert Durand.

Todo pensamiento humano es re-presentación, es decir que pasa por articulaciones simbólicas (...). No hay solución de continuidad en el hombre entre lo “imaginario” y lo “simbólico”. Lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana.⁶⁸

Nuestra capacidad de imaginar el mundo como un escenario global de acontecimientos

interconectados, nos permite transitarlo y actuar sobre él con la garantía de estar percibiendo y procesando la información correctamente. Jean Jacques Wunenburger ofrece una definición que aporta una idea general de todo lo que puede disponerse sobre las bases de la representación simbólica.

Lo imaginario representa (...) el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), para la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte. Lo imaginario, al igual que las “formas simbólicas” para E. Cassirer, se convierte de este modo en una categoría antropológica, primordial y sintética, a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, y también las representaciones racionales (por lo tanto, la ciencia misma) y a fin de cuentas el conjunto de la cultura.⁶⁹

Tal y como señalaba Reeves, el estudio del proceso de aprendizaje humano resulta bastante útil para la aproximación al fenómeno de la imagen, por ello a menudo estudiamos con atención la forma con que los niños se inician en el uso del lenguaje para entender mejor cómo funcionan sus mecanismos. Por lo general observamos cómo los niños apuntan a un objeto con el dedo y atienden a que se les diga una palabra con la que designarlo. La imaginación facilita la restitución mental del objeto señalado estableciendo el enlace icónico por el cual los objetos reales quedarán ligados a los nombres que los designan. Si bien para los niños las palabras y las cosas mantienen por necesidad una relación bastante literal, a medida que nos vamos haciendo adultos el proceso de identificación se vuelve tan complejo que ese modelo inicialmente monosémico que se tiende a través del puente icónico entre las palabras y las cosas en la infancia se vuelve insuficiente y tiende a diversificarse. Identificar cosas nuevas nos descubre en el mundo facetas hasta entonces inexploradas, con lo que el lenguaje, además de permitirnos pensar, nos capacita para indagar en lo real de forma continua e ilimitada. A medida que vamos descubriendo más y más cosas, necesitamos también relacionarlas, con lo que acudimos a fórmulas convencionales más abstractas para interactuar con una realidad que se va desplegando a nuestro alrededor como un inmenso acordeón.

La imaginación, como señalaba Flusser, es la encargada de abstraer todo este conjunto complejo de elementos en un cifrado que los re proyecta al espacio-tiempo específico de la imagen. Esta operación de cifrado efectuada en la imagen resulta, ciertamente, misteriosa. Wunenburger aludía a la narración mítica para designarla⁷⁰, pero en general carecemos de herramientas conceptuales suficientemente afinadas como para determinarla en su totalidad, con lo que cada autor trata de explicitarla a su manera. Lo cierto es que la imagen sobrepasa fácilmente los límites impuestos por el código normalizador que utiliza. Eso impide que mantengamos por mucho tiempo la correspondencia literal que utilizamos de niños. De la imagen nace una cantidad infinita de

lecturas que desbordan ampliamente las intenciones iniciales del imaginero que la elaboró. El poder de abstracción de una imagen está relacionado directamente con su más notable característica instrumental. El sentido que podemos obtener a partir de ellas es el resultado de una suma de intenciones en las que la última palabra quedará pendiente de lo que determine la memoria visual del observador. Las imágenes, en tanto que construcciones simbólicas complejas, son polisémicas.

El significado de las imágenes se encuentra en su superficie. Se aprehende con una sola mirada, si bien así permanece superficial. Si nos proponemos profundizar en el significado, es decir, reconstruir las dimensiones abstraídas, tendremos que pasear la mirada por la superficie, dejar que la explore. (...) la mirada sigue un rumbo complejo marcado, por una parte, por la estructura de la imagen y, por otra, por las intenciones del contemplador. El significado de una imagen (...) muestra, por tanto, la síntesis de dos intenciones, a saber: la que se manifiesta en la imagen y la del contemplador. De manera que las imágenes no son complejos simbólicos “denotativos” (monosémicos), como, p. ej., los números, sino “connotativos” (polisémicos): admiten diversas interpretaciones.⁷¹

Debido a esta particularidad de la imagen, dilucidar a través de la misma la realidad a la que alude en términos absolutos resulta imposible. Cada individuo recorre la superficie de la imagen a su modo, interrelacionando los elementos gráficos conforme a la norma cultural de la que haga uso —que surge siguiendo códigos de representación vivos y variables consensuados colectivamente—, y en base también al significado que proyecta en ellos el observador, que posee en su memoria un repertorio exclusivo de imágenes fruto de las impresiones forjadas en la experiencia personal a lo largo de su vida. La imagen es, por tanto, una herramienta indispensable y muy potente que nos permite pensar y a la vez un instrumento cuyo enorme poder de abstracción está íntimamente ligado a la profusión de sentido que despliega. Así es como lo resume Gombrich:

La plenitud de significado de todo símbolo manifiesto es prácticamente infinita en sobredeterminaciones. Es la libre asociación la que revelará al lector los infinitos estratos de significación tras el aparente absurdo del contenido manifiesto.⁷²

Sujeta a una variabilidad y versatilidad de interpretaciones que complican esta correspondencia literal de las cosas, aparentemente sencilla, que precisan los niños en la fase de iniciación al lenguaje, la clave del cifrado simbólico de la imagen, ligada tan directamente a la arbitrariedad del recorrido visual efectuado en su superficie, dependiente a su vez del repertorio exclusivo de imágenes que cada individuo posee en su memoria a partir de convenciones colectivas e individuales, parece irreducible. Es por este motivo que algunos autores realizan una aproximación a la imagen partiendo de la naturaleza inasible de su cifrado. La especificidad del espacio-tiempo encriptado en la imagen discurre además en un sentido que es incompatible con los presupuestos verbales que nos permiten razonarlo. El espacio-tiempo condensado o sintetizado en la imagen

– tal como argumentaba Rodin defendiendo el poder mediador del arte en la representación del movimiento –, es lo que facilita la convincente restitución de lo real en una superficie de dimensión abstracta. Esa facultad la convierte en una mediadora tan convincente como enigmática.

Mientras la mirada, al explorar la superficie de una imagen, registra un elemento tras otro, establece relaciones temporales entre los elementos. Puede volver a un elemento de la imagen ya visto convirtiendo el “antes” en un después”. El tiempo reconstruido mediante escaneo es el del eterno regreso de lo mismo. A la vez, la mirada establece relaciones significativas entre los elementos de la imagen. Puede volver una y otra vez a un elemento específico y convertirlo en portador del significado de la imagen. Entonces, se generan complejos de significado, en los que un elemento da significado a otro y recibe de este otro su propio significado: el espacio reconstruido mediante escaneo es el espacio del significado recíproco.

El espacio-tiempo propio de la imagen no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y todo participa de un contexto significativo. Ese mundo se distingue estructuralmente de la linealidad histórica, en la que nada se repite y todo tiene causas y acarrea consecuencias. Por ejemplo: en el mundo histórico el amanecer es la causa del canto del gallo, mientras que en el mágico el amanecer significa el canto del gallo y el canto del gallo significa el amanecer. El significado de las imágenes es mágico.

El carácter mágico de las imágenes debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en las imágenes sucesos congelados. En realidad, ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas. El poder mágico de las imágenes reside en su carácter bidimensional y en la dialéctica inherente a ellas; la contradicción que encierran ha de verse a la luz de esta magia.⁷³

La restitución de lo real en el plano de la imagen, como hemos comentado presentándola como puente de enlace entre las palabras y las cosas, procede a través de una operación de condensación o concentración de impresiones espectacular que la convierte en el pilar que sustenta todo nuestro aparato mnemotécnico. Éste es dinamizado en una suerte de fórmula circular, por decirlo de alguna manera, en la que la imagen asiste a la memoria en el fijado de las impresiones sensoriales, y ésta a su vez nos las trae de retorno cuando procedemos a la lectura, comprensión y fabricación de imágenes. Tal y como señala Fernando Rodríguez de la Flor,

La imagen “fija” la memoria, incluso la memoria colectiva, la memoria de los pueblos. Ello es así porque cifra mnemotécnicamente un discurso, porque una imagen condensa diversos sentidos en una fórmula impresiva, durable, y a menudo dotada de una gran economía, puesto que se produce, como escribía Freud, refiriéndose a las imágenes en el sueño y, por extensión en el chiste y en la poética del concepto, por procesos de contigüidad metafórica, de sobredeterminación y de

Por todas estas cualidades, difíciles de expresar en palabras, pero altamente efectivas en la práctica, la imagen constituye el medio idóneo para darnos a conocer el mundo. Con la imagen conseguimos instrumentalizar, entre otras cosas, el objeto ritual. Ingresando en el espacio-tiempo específico de la imagen, la muerte consigue ser canalizada en el plano imaginario al quedar atenuados sus límites temporales en un instante que siempre retorna. En una primera aproximación, podemos concluir que la imagen, en tanto que intermediaria capaz de realizar semejantes proezas, ofrece muchas ventajas, pero también tiene sus inconvenientes. Uno de ellos, como ya hemos comentado en el apartado anterior, es el hecho de introducir un considerable margen de incertidumbre acerca de las circunstancias relativas a la consistencia o naturaleza de la cosa representada. La versatilidad y la profusión de sentido que despliega la imagen hacen difícil encontrar puntos de acuerdo sobre ello. El asunto puede complicarse aun más cuando, entendiendo el mundo a través de lo que traduce la imagen, perdemos de vista la labor de mediación imaginativa en sí misma, asumiendo la *naturalidad* de la puesta en escena como algo previo o independiente de ella.

[Las imágenes,] en cuanto se lo representan, se interponen entre el mundo y el hombre. Sirven como mapas y se convierten en pantallas: en lugar de representar el mundo, lo desfiguran, hasta que el hombre finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea. Deja de descifrar las imágenes para proyectarlas indescifradas al mundo de afuera, con la consecuencia de que el mundo se transforma para él en una especie de imagen, en un contexto de escenas o situaciones.⁷⁵

Las imágenes nos dan acceso al mundo, nos permiten *ingresar* en él conscientemente al sortear el abismo existencial que se abre entre el individuo y lo que le rodea. Pero a la vez que nos revelan el mundo, convirtiéndolo en un espacio visible, comprensible y transitable, convierten la restitución representativa en un proceso de sustitución tan habitual, que finalmente queda automatizado. Generalmente son los niños, si los observamos con detenimiento, los que nos devuelven una idea aproximada de cómo traducíamos a través de los puntos de vista previos a la automatización de la labor imaginativa. Cuando la conciencia da por sabida la maniobra simbólica, el papel mediador de la imagen termina desdibujándose, y deja de ser tenido en cuenta. Pero indudablemente las imágenes siguen ahí. Antepuestas al mundo, nos lo muestran bajo un régimen de difusión ilimitada de sentidos. Cada individuo utilizará parámetros de proyección diferenciados a la hora de interpretarlo, obteniendo sorprendentemente de regreso lecturas dispares a partir de un mismo acontecimiento o fenómeno. La conciliación de las perspectivas múltiples dependerá en gran medida de la constatación de este hecho y de la toma de conciencia de la excepcional operación de revelación/ocultación forjada en lo imaginario. Sin embargo, como señala Flusser, habitualmente tomamos otra vía, y obviamos la tarea de construcción imaginativa de lo real, haciendo efectiva una inversión de la imagen denominada comúnmente

idolatría o iconolatría.

Esta inversión de la imagen puede llamarse “idolatría”, (...) las imágenes (...) [reestructuran] nuestra “realidad” mágicamente, convirtiéndola en un escenario global de imágenes. Se trata básicamente de un “acto de olvido”. El hombre olvida que ha sido él mismo quien generó las imágenes para orientarse en el mundo. Cuando pierde la capacidad de descifrarlas, empieza a vivir en función de sus propias imágenes: la imaginación se ha convertido en alucinación.⁷⁶

Afortunadamente disponemos de recursos para solucionar este problema. Del mismo modo que las imágenes nos permiten *pensar* el mundo e integrarnos en él sorteando sus accidentes, acudimos a las palabras para poder pensar y explicar las imágenes. De esta forma leemos e interpretamos lo real a través de ellas eludiendo la posibilidad de caer en la trampa alucinatoria. Las palabras hacen explicitables los fenómenos que, mágicamente, acontecen en la imagen, convirtiéndolas en el eje de su núcleo discursivo: “La lengua ‘da a ver’ la imagen, la propone (y la conforma) como objeto del pensamiento discursivo”.⁷⁷

A través de las palabras explicamos las escenas de lo real que traducen las imágenes, templando los desencuentros provocados en la dispersión connotativa, y paliando los efectos que surgen a partir del momento de la automatización de la labor imaginativa. Las imágenes constituyen el objeto del discurso textual. El texto razona sobre lo que muestran las imágenes y también divaga acerca del proceso mismo de la representación. Palabras e imágenes son, por lo tanto, medios estrechamente relacionados que utilizamos para solventar la misma dificultad de índole existencial de la que hablábamos al abrir este apartado. Nos sirven para salvar las distancias entre nosotros y lo real y garantizan el flujo continuado y el correcto procesado de la información obtenida/proyectada. Sin embargo las imágenes y las palabras son herramientas diferenciadas, y del mismo modo que operan conjuntamente en la resolución de un mismo conflicto, no tan sólo no consiguen solucionarlo de forma definitiva, como advertía Winnicott, sino que convierten la tarea de mediación en un proceso todavía más intrincado debido a algunas cuestiones que conviene señalar, y que Flusser sintetiza de manera bastante clara.

Ambos, el texto y la imagen, son medios. Tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno, así como entre los seres humanos. Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median. Además, existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable (“ilustran”) lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible (“cuentan”) lo que representan las imágenes.⁷⁸

Para consolidar la tarea de traducción de lo real, texto e imagen se entrelazan en una cadena de efectos retroactivos que en el caso concreto de la cultura occidental será planteada mayoritariamente en términos de confrontación. Para introducir los motivos de la disputa entre

ambos medios, y las consecuencias de utilizar la fotografía para darla por zanjada, continuaremos en la línea esbozada por Flusser, introduciendo en primer lugar las características instrumentales del texto en el afán de atajar la deriva de sentido de la imagen simbólica.

2.2 La confrontación entre texto e imagen.

Si bien algunos autores utilizan la psicología infantil con el objetivo de profundizar en el fenómeno del lenguaje, Flusser por su parte recurre a una hipótesis de tipo histórico, especulando acerca de las circunstancias que motivaron la aparición de la escritura lineal en el marco global de la civilización. Habiendo expuesto brevemente algunas de las características más destacables de la imagen, retomamos la problemática mencionada por el autor acerca del “acto de olvido” que la hacía desembocar en el extremo alucinatorio. Según las teorías propuestas por Flusser, la invención de la escritura respondió a la intención de contrarrestar esos efectos nefastos que incapacitaban al individuo para distinguir la experiencia del mundo de su restitución mediada en la imagen.

Una vez en la historia, lo más tarde a lo largo del segundo milenio antes de Cristo, esta forma de alienación del hombre respecto a sus imágenes parece haber alcanzado dimensiones críticas. Entonces, algunos intentaron recordar la intención original con la que se habían creado las imágenes. Intentaron rasgar las pantallas para abrirse el camino al mundo detrás de ellas. Su método consistía en arrancar los elementos de la imagen (...) de la superficie para enfilearlas en líneas: inventaron la escritura lineal.⁷⁹

Según el filósofo, la escritura pudo suponer en su día un método eficiente para conjurar el sortilegio de la imagen. La solución parece sencilla: el texto va dictando un sentido concreto sobre el recorrido visual efectuado sobre su superficie. Enfilando un trayecto determinado, quedan descartadas las infinitas rutas restantes, con lo que la disparidad de lecturas resultante queda restringida. El texto sigue también pautas convencionales para dirigir el proceso. La explicación textual de la escena se fundamenta sobre estructuras lógicas que buscan persuadir al lector de la coherencia del cuadro descrito. Por decirlo de algún modo, las fórmulas lógicas constituyen algo así como unas normas de juego que conducen a la cadena verbal a evocar una imagen aparentemente convincente dentro de los límites de lo razonable.

Así codificaron el tiempo circular de la magia en el tiempo lineal de la historia. Fue éste el inicio de la “conciencia histórica” y de la “historia” *sensu stricto*. En lo sucesivo la conciencia histórica se opondría a la conciencia mágica, una pugna reflejada en el empeño de los profetas judíos y de los filósofos griegos (especialmente Platón) de combatir las imágenes.⁸⁰

El núcleo de la lucha dialéctica entre texto e imagen se centra teóricamente en la intención de orientar de la mejor manera posible el sentido en la interpretación de lo real. Ambos se disputan el proporcionar una plataforma idónea desde la cual establecer los nexos de correspondencia más ajustados entre las cosas y sus designaciones. El recurso al texto, enfrentado dialécticamente a la

imagen en la operación de traducción de lo real, introduce una nueva problemática derivada de sus particularidades instrumentales. De entrada, al explicar las escenas codificadas en la imagen, el texto se superpone, no directamente sobre lo real, sino sobre las convenciones visuales que nos permiten atisbarlo.

Con la escritura se introdujo una nueva capacidad en la vida, que puede llamarse “pensamiento conceptual” y que consiste en abstraer líneas de superficies, es decir, en crear textos y descifrarlos. El pensamiento conceptual es más abstracto que el imaginativo, pues abstrae de los fenómenos todas las dimensiones, excepto la recta. De este modo, el hombre se distanció del mundo. Los textos no significan el mundo, sino que significan las imágenes que rompen. Por lo tanto descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa. Los textos tienen la finalidad de explicar las imágenes, y los conceptos, la de hacer concebibles las representaciones. Por consiguiente, los textos son un metacódigo de las imágenes.⁸¹

Tratando de “desmagificar” la imagen, el texto pone coto al carácter arbitrario de sus recorridos. Pero al tiempo que limita drásticamente su potencial semántico, toma mayores distancias con respecto a lo que trata de aproximar, pudiendo opacar aun más la información precisa que pretendíamos obtener en la corrección del recurso icónico. Por otro lado, para afianzar su vínculo de enlace con las cosas, el texto no puede hacer otra cosa que ingresar de vuelta en el crisol imaginativo proponiendo una determinada imagen a discusión. Con ello se abre de nuevo la posibilidad de transitar las rutas inexploradas del discurso en la continua demanda de sentido que ésta promueve.⁸²

Es cierto que los textos explican las imágenes para destruirlas, pero no es menos cierto que las imágenes son capaces de hacer imaginables y de ilustrar los textos destructores. Son capaces de absorber los textos y de retraducirlos en imágenes. Esta retroacción entre texto e imagen implica una penetración siempre renovada del mundo conceptual en el mundo representativo y del mundo representativo en el mundo conceptual. El poder de representación y el poder de concepción se refuerzan mutuamente.⁸³

La relación entre textos e imágenes se despliega indefinidamente en una interpenetración que se anima a cada momento⁸⁴. Sin embargo, lejos de alcanzar un punto de equilibrio definitivo, en esta contraposición-retroacción de códigos el desciframiento de lo real no podrá tocar fondo. Es el retorno al espacio-tiempo específico de la imagen lo que lo impide. La imagen despierta indefinidamente la intención de verbalizar lo representado, y la cantidad de discursos formulables seguirán siendo ilimitados porque aquello que los motiva no cesa de mutar y transformarse.

La experiencia a que nos convoca la imagen, especialmente la imagen con clara intencionalidad simbólica, no es en ningún caso una experiencia aislada, centrada sólo en la alianza entre un foco

visual –una mirada– y un objeto que se dibujara en un espacio real o imaginario. Percibimos lo icónico en tanto que su sentido puede alcanzar a ser dicho; ordenamos su realidad siempre en patrones discursivos, aun cuando reconozcamos estar en presencia de lo inefable.

Lo propio de la representación es ser semiotizada a través del lenguaje. La potencia ordenadora de la lengua sitúa también el déficit permanente que hace de la lectura de lo icónico una operación carente en rigor de final, sin clausura posible.

La búsqueda de sentido es, así, aquello a que la imagen nos reclama sin descanso y sin final aparente, dado que la representación artística es matriz de verbalizaciones infinitas.⁸⁵

Nuestra historia cultural ha insistido de forma más o menos constante en el carácter antagónico de las relaciones que se establecen entre imagen y texto porque persigue la quimera de dar por concluido el controvertido abismo abierto en el seno de la representación. Y es en esta carrera obsesiva por la clausura definitiva del sentido donde encontramos el más aberrante efecto que el discurso lógico pueda generar. Las peculiaridades instrumentales del texto inducen, en sus formulaciones más extremas, a un nuevo tipo de alucinación no menos dañina que la que representaba la iconolatría.

¿La palabra sólo ilumina lo ya dicho por la imagen? Sí y no sólo. Frente al doble registro que ofrece lo icónico, también la palabra se desdobra y despliega haciendo engañosa cualquier simplificación que en este dominio sea emprendida. La palabra fija (digámoslo con el tecnicismo que emplea la semiología: “ancla”) una cierta diáspora y dispersión del sentido que se encuentra en la imagen: se trata de combatir por todos los medios “el terror de los signos inciertos” (R. Barthes), el plus de indeterminación que habita toda imagen. El texto en consecuencia explica a este nivel lo figural; lo atrae y lo captura en su significación. (...)

El texto, al marcar tan acusadamente como suele, el trayecto del sentido, se convierte en el mejor vehículo de una ideología.⁸⁶

Los extremos se tocan. De nuevo la toma de conciencia del carácter construido del signo se convierte en la cuestión clave. Tal y como nos ocurre con las imágenes, una vez acostumbrados a recurrir a la palabra para contener la deriva de los sentidos en la representación icónica, dejamos de tener en cuenta el papel mediador que le hemos asignado. Distanciándonos cada vez más de las evidencias de la percepción directa de lo real, y minando la multiplicidad de impresiones reflejadas en sus traducciones más cercanas, las imágenes, el texto puede radicalizarse e intentar explicar todo lo que acontece a nuestro alrededor en función de una única y exclusiva perspectiva. Este uso concreto del texto tratará de cortocircuitar el reingreso en lo imaginario interceptando de forma definitiva el fluir del discurso. Para ello determinará, dictándola al detalle, una imagen

fija, proclamando unilateralmente en ella la traducción legítima, y desprestigiando las imágenes o recorridos restantes. Esta imagen “verdadera” reflejará una realidad muy distinta de la que transitamos, pues en ella lo real se nos aparece como un escenario inanimado e inmóvil. Las fórmulas lógicas pueden hacernos concebir su estatismo al colocarlo convincentemente entre “los márgenes de lo razonable” sin contradecir sus normas de juego –apelando, por ejemplo, a la socorrida fórmula del dogma de fe–. Esta imagen fija se antepone sobre la realidad como un patrón ideal y, en un nuevo “acto de olvido”, queda desestimada la retórica verbal que consiguió fijarla convencionalmente. Poco a poco acomodamos el mundo objetual a esta escena congelada rígidamente en el texto que la describe. El retorno al territorio imaginativo deviene un serio inconveniente para los fines asociados a este tipo de texto, pues abre las vías que invalidan el orden jerárquico según el cual una única perspectiva se hace con todo el botín de la veracidad. Por ello la intención última de la manipulación ideológica es la de bloquear a toda costa el rebote del enunciado conceptual hacia el régimen abierto de la imagen, y somete a un control estricto todo acto que lo propicie.

El motivo por el cual occidente pone más énfasis en enfrentar texto e imagen que en promover su asociación es su tendencia a imponer una determinada versión del asunto que anule cualquier otra que pueda hacerle competencia, pues esto pondría en cuestión, entre otras cosas, el fundamento de la política expansiva que anima gran parte de su ideario. Tan sólo el texto puede imprimir sentido único a una imagen y otorgarle privilegios discursivos en detrimento de otras, como explicitaba Flusser al advertir del error de ver en la imagen sucesos congelados. La perspectiva que nos ofrece Jean Baudrillard, que al igual que Flusser apunta hacia la famosa querrela entre iconoclastas e iconófilos, puede resultar orientativa.

Debido en gran parte a que [los iconoclastas] presentían la todopoderosidad de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que le permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios no ha sido otra cosa que su propio simulacro, ahí estaba el germen de la furia destructora de imágenes. (...)

Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina. A este poder exterminador se opone el de las representaciones como poder dialéctico, mediación visible e inteligible de lo Real.⁸⁷

Los sacerdotes que protagonizaron esta ancestral disputa religiosa no estaban dispuestos a discutir que la idea de Dios que proclamaban podía ser una idea construida, tan verdadera, falsa o artificiosa como cualquier otra, porque las instituciones religiosas por lo general no promueven la crítica y la discusión, simplemente imponen. El asesinato de lo real perpetrado en

la imagen al que alude Baudrillard supone la relativización de una determinada idea del mundo encerrada unidimensionalmente en el discurso conceptual. Pero sin ese acto de destrucción que promueve la imagen se hace inviable la apertura hacia nuevas formulaciones. En definitiva, la imagen garantiza mediaciones aproximadas de lo real, que lo son justamente porque se establecen en base a una apertura del sentido plural y cambiante, al ritmo accidentado, mutable y variable de los fenómenos que tienen lugar ante nuestros ojos. El texto, como comentaba Salas hablando sobre los orígenes del discernir lógico, trata de extraer de ellas un patrón estable para racionalizar este conjunto de cambios: intenta fijar lo que las cosas *que no son* (estables) *en realidad son*. La cuestión es que la imagen se encarga de cifrar simbólicamente los aspectos más dinámicos de lo real y el texto cifra verbalmente a partir de ella pautas regulares o estáticas concebidas en exclusiva imaginariamente, con el fin impedir que sucumbamos a su magia y podamos progresar en el discernimiento de lo real. El problema sobreviene cuando el proceso de retroalimentación que se establece entre ambos se detiene súbitamente al dejar de ser tomados como signos convencionales. En lo que atañe al texto, éste intenta sellar su enunciado dictando una imagen “parásita” dotada de un único sentido de lectura, que, aunque no se corresponda claramente con nada visto ni conocido previamente, quedará investida como patrón legítimo y exclusivo de veracidad. El resultado es un colapso en el aparato de correspondencias: la realidad abandona la escena y lo que queda en ella son conceptos que bailan al compás de las normas lógicas, independientemente de aquello que rige el mundo natural, ajenos asimismo a las consecuencias que de ello se derivan. Para consumir la maniobra de manipulación ideológica, se hace entonces necesario modificar lo real para adecuarlo al artificio conceptual de la imagen “parásita”, convirtiendo lo increíble en algo visible, sí, aunque también alienante, aberrante e incuestionable. Así es como se autocumplen tradicionalmente las profecías de la alucinosis textólatra.

Por ello cualquier intento de imponer lo impensable en el seno de una comunidad de individuos –la perpetuación del poder en base a privilegios políticos, religiosos, de raza o género, las justificaciones del inicio de un enfrentamiento bélico o un acto genocida, el recorte de libertades, o simplemente el deseo de maquillar una maniobra fraudulenta–, dará prioridad a lo que en apariencia se nos muestra como una imagen verdadera, diseñada verbalmente a conciencia para bloquear su reingreso en el régimen abierto que le sería propio. Con ello el discurso, por absurdo que sea, elude la posibilidad de competir con las interpretaciones alternativas que podrían desestabilizar la supuesta “verdad” que ostenta el modelo oficial.

Afortunadamente, del mismo modo que el texto sale al paso para combatir la iconolatría, es la imagen infiltrada en el texto la que abre la vía de escape para desactivar su extremo alucinatorio. En las antípodas de la ideología, la palabra danza con la imagen en el umbral de los lugares de la construcción mental para devolvernos traducciones que, en lugar de negar el abismo de la significación, se atreven a sobrevolarlo sin reparos para ofrecer expectativas de cambio.

2.3 Texto abierto y texto cerrado.

La creación poética (...) parte de la memoria, y la memoria está hecha sobre todo de olvido; ya que la memoria, como dijo Bergson, escoge lo que quiere o debe olvidar.

Borges⁸⁸

Indiscutiblemente, las funciones del texto no se centran únicamente en aniquilar o neutralizar las arbitrariedades propias de la imagen. Sus relaciones con ella son tan prolíficas que encontramos en la conjunción entre ambos una gama muy amplia de discursos de enormes posibilidades. Abordar ahora la problemática que presenta el texto a medida que se aproxima o distancia del sentido abierto de la imagen nos permitirá ahondar en las estrategias que pueden adoptarse para equilibrar ambos instrumentos de mediación y entender los beneficios que se derivan de ello.

Podría decirse que a ambos flancos del discurso textual existen en nuestra sociedad dos maneras opuestas pero complementarias de describir. Un primer tipo de discurso busca la correspondencia más fiable posible entre lo real y lo enunciado dentro de un orden exhaustivamente racional. El otro pretende justo lo contrario, esto es, llegar hasta el extremo de lo irracional para acercarse también a la impresión más directa de lo real que pueda formularse. Aunque parezcan contradecirse, precisamos utilizar ambos tipos de texto para garantizar una mediación saludable entre nosotros y lo real. Hoy en día, sin embargo, ambas intenciones discursivas se encuentran dramáticamente descompensadas. El primer texto al que hacemos referencia es el texto ejemplificado actualmente por el texto científico. En el extremo opuesto se sitúa el texto poético. Para establecer entre ellos un balance comparativo, seguiremos la línea argumental introducida por Reeves. Reeves comienza por destacar las ventajas e inconvenientes de un tipo de texto y el otro. Empezaremos hablando del discurso de la ciencia, que parte con ventaja con respecto al discurso poético en lo que a criterios de valoración generales se refiere. El objeto de su estudio y el producto de sus reflexiones parecen justificarlo.

Al descifrar el comportamiento de la naturaleza, la ciencia logra, hasta cierto punto, conjurar el miedo. Nos tranquiliza. El trueno y los cometas ya no nos asustan. Aún somos impotentes frente a la violencia destructora de los huracanes, pero estamos en condiciones de prevenir a las poblaciones amenazadas. Algunas enfermedades, antes mortales, pueden ser controladas por la medicina. Para alcanzar su objetivo, la ciencia está atenta a los hechos. Se impone el control de las experiencias en el laboratorio. La realidad que recrea –en términos de teorías y de leyes– debe obligatoriamente reproducir las observaciones. Esta limitación le da su credibilidad, pero también sus límites

expresivos. Las palabras son utilizadas aquí para intercambiar informaciones.

Para cuidar el rigor y la precisión, el científico debe expresarse en términos claramente definibles, despojados de toda ambigüedad, otorgar a sus frases la construcción lógica impecable que asegura una transmisión óptima de las informaciones.

Un quásar se denomina: “0957+51”. Este nombre es a la vez preciso y práctico: da la posición del astro en coordenadas celestes. Como contrapartida, está desprovisto de connotaciones afectivas. No hace soñar... Es el precio que debe pagarse para obtener informaciones utilizables.⁸⁹

En líneas generales, la ciencia parece hoy cumplir las funciones que antaño desempeñaba la religión. No por casualidad la ciencia moderna tuvo que sortear los ataques de las instituciones religiosas para abrirse paso. La ciencia nos libra de manera efectiva de gran parte de las inquietudes que nos acosan existencialmente al proporcionarnos medios idóneos para contrarrestar los accidentes que nos amenazan: las catástrofes naturales, las enfermedades y las plagas, etc. Por ello la ciencia hace uso de aproximaciones muy precisas, necesita establecer un sistema de mediación impecable: su objetivo es conocer al detalle los fenómenos del mundo real y anticiparse a sus efectos adversos. Para funcionar teórica y prácticamente, utiliza, como destaca Reeves, lenguajes neutros y de sentidos muy dirigidos. Precisa poner límites a su alcance expresivo para hacerse informativa. Así es como consigue reflejar nítidamente lo real. Gracias al discurso de la ciencia podemos decir que estamos debidamente informados, pues se encarga de fabricar leyes y objetos en base a teorías que hacen de nuestro entorno un espacio más tranquilizador. Esto nos torna muy receptivos a lo que dictan sus textos. La ciencia estudia minuciosamente la realidad y la traduce en fórmulas de cumplimiento demostrado: “Para alcanzar su objetivo, la ciencia debe hacerse fría en su forma de utilizar el lenguaje. (...) El lenguaje científico está eminentemente adaptado al *análisis* de los hechos reales”.⁹⁰

La poesía se sitúa en el otro extremo del abanico de posibles textuales. La poesía no nos sirve para predecir el trayecto de un huracán o para sofocar rápidamente un incendio. Aparentemente, la poesía no tiene un cometido de índole práctica que salte a la vista, y sin embargo, gracias al texto poético accedemos a una experiencia de las cosas muy relacionada con el recorrido abierto que nos brindan las imágenes. La poesía utiliza el lenguaje con intenciones muy distintas de las del texto científico, porque su objetivo es abrir en lo real la puerta hacia nuevas impresiones.

Al poner palabras sobre la realidad, la poesía enriquece nuestra relación con las cosas. Nos las deja ver *de otra manera*. Nos las deja *ver*, simplemente. La ser nombrada, la flor *se vuelve* más hermosa.⁹¹

El texto poético consigue transformar radicalmente la mirada que proyectamos sobre lo real

utilizando un enunciado que transgrede la propia lógica lineal que lo sustenta. La poesía sobrepasa premeditadamente el cerco de la cadena textual, y en lugar de tomar la vía única, trata de abrir un número ilimitado de ellas.

Al contrario que el científico, el poeta siente inclinación por los términos ambiguos, abundantes en sentidos múltiples, cargados de connotaciones acumuladas en el transcurso de los tiempos. Altera el orden habitual de las palabras; las frota unas con otras, como piedras a las que se les sacan chispas. Desviando los conceptos de su papel, yuxtaponiendo de un modo inesperado términos que no van juntos, hace nacer imágenes, impresiones, emociones desconocidas, una nueva experiencia del mundo.

En el espacio creado por la desorientación, nace un deslumbramiento en el que se puede percibir un “sentido” nuevo, irreducible a las palabras que lo han producido. Al revés del discurso científico, cuanto menos significación tiene el poema –en el sentido tradicional del término– más oportunidades tiene de poseer “sentido”. (...)

La poesía es un sendero diferente hacia el magma oscuro de la realidad. Acrecienta las capacidades de expresión del lenguaje. Más allá de lo utilitario, encuentra nuevas vías para expresar el mundo, para escrutar sus riquezas inexploradas. En su vertiente lúdica, crea realidades inéditas.⁹²

El texto científico es tranquilizador. Pero al estrechar el plano en torno a los fenómenos que estudia en busca de las leyes que los rigen, nos devuelve un mundo fragmentado, dotado de un grado muy alto de abstracción, y nos distancia de él. El objeto de la ciencia es discernir lo que se repite y lo que se reproduce por igual en el laboratorio y en el mundo real, al margen de cómo percibamos o experimentemos la dinámica cambiante de las cosas en tiempo presente.

Poesía y ciencia utilizan parámetros de mediación existencial contrapuestos. La ciencia debe conocer en profundidad la naturaleza de los accidentes para anticiparse a ellos y ayudarnos a prevenirlos. Por este motivo el discurso de la ciencia ha inventado las máquinas. Las máquinas son aparatos que funcionan de manera previsible para atajar los imprevistos tal y como hemos calculado que acontezcan. Desde esta perspectiva, las máquinas inventadas por la ciencia ejemplifican un modelo de funcionamiento muy similar al que suponemos que rige el instinto animal. El funcionamiento o “programa” instintivo del animal ha ido evolucionando tras miles, millones de años de confrontación accidental con lo real. Los animales han ido adaptando su *diseño* orgánico muy lentamente para responder eficazmente a los “imprevistos habituales” de su entorno. Su cuerpo es como un registro que almacena la suma de incidentes a los que se ha enfrentado su especie, algo que los científicos han dado en llamar “memoria genética”. Podría decirse que los científicos han emulado el ejemplo de adaptación al medio del animal y lo han trasladado al diseño de la máquina, acelerando su “carrera evolutiva” tras horas y horas

de exposición premeditada al accidente en el interior del laboratorio. De las conclusiones del experimento se extraen las fórmulas que determinarán el correcto diseño del aparato. Tomando la mecánica biológica como referencia, ambos, el animal y la máquina, en cierto modo se parecen. Al igual que la máquina, el animal reaccionará de manera previsible a las condiciones de imprevisión que ha previsto su programa instintivo, como haría un reloj, una alarma de incendios, o una cámara fotográfica, en función del programa previsto por el científico que los inventó.

El discurso poético es incompatible con la puesta en fórmula del fenómeno promovida por el discurso de la ciencia moderna, pero sobre todo discrepa sensiblemente en lo que al diseño programático de sus instrumentos se refiere. No podemos traducir en parámetros regulares el efecto provocado por la poesía porque es extremadamente variable. Tampoco podemos pretender reproducirlo o emularlo con exactitud porque la poesía busca precisamente generar experiencias inesperadas, irrepetibles e indescriptibles en el que lee. Gracias a ello, la poesía nos permite renovar indefinidamente la mirada que proyectamos sobre la realidad, llevándonos a sorprendernos con las cosas cuando ya creíamos que todo en ellas era previsible. Por otro lado, la poesía nos regala un instante que nos hace ingresar en el mundo de una manera muy parecida, y a la vez totalmente distinta, de la que lo hace el animal. El texto poético nos devuelve súbitamente al cuerpo, del que el razonamiento lógico nos arranca a cada vez con su mediación distante. Para hacerlo, necesita la colaboración indispensable de la memoria. La poesía nos pide que olvidemos expresamente lo que ya conocíamos de las cosas para atisbarlas muy de cerca, como fundidos en ellas, generando de este modo impresiones siempre novedosas. Tal y como remarcaba Borges en la cita que abría este apartado, la poesía se fundamenta en un acto de olvido, pero se trata de un acto de olvido voluntario, totalmente consciente. El animal se encuentra también inmerso plenamente en su entorno, aunque fundido de forma permanente en él. No puede sustraerse a ello porque su “memoria programada” le sirve para salvaguardar su supervivencia. Al inducirnos a desautomatizar la memoria, la poesía nos da la libertad de elegir si queremos recordar u olvidar lo que sabemos de lo real, convirtiendo el mundo en un escenario repleto de espacios por explorar.

Ambos tipos de texto, el uno abriendo el sentido, y el otro cerrándolo, son necesarios y se necesitan. El científico precisa desconocer lo que conoce para descubrir en lo real aspectos que pasaban desapercibidos, y avanzar así en su lucha contra los imprevistos. El poeta también necesita calcular y prever, y mide al milímetro sus palabras para conseguir recrear ese aterrizaje novedoso en el mundo que impide la mecanización de la memoria en el olvido involuntario. No podríamos sobrevivir como humanos funcionando tan sólo científicamente, pero tampoco podríamos hacerlo exclusivamente de forma poética. Actuar en el entorno por mediación de uno solo de los extremos del discurso textual nos devolvería a una condición muy semejante a la del animal, que era en el fondo lo más inquietante de la epidemia ficticia de Macondo. Son,

por tanto, textos distintos para usos distintos. Se oponen, pero se complementan a nuestro favor. Cada uno conoce su ámbito y su margen de acción, sólo que mientras el texto científico funciona fantásticamente bien clausurando el sentido del discurso, la poesía prefiere lanzarse al abismo del significado, allí donde lo imaginativo no sólo no casa bien con las explicaciones lógicas, sino que necesita desprenderse de ellas para generar sensaciones vívidas, reveladoras⁹³. Con el fin de producir traducciones siempre novedosas de lo real, la poesía subvierte su linealidad para dictar una imagen radicalmente distinta a la que esbozan los enunciados de vía única que precisan los textos científicos. Emula una imagen aparentemente ilógica para darnos acceso a una determinada manera de estar en el mundo, reordenando en un fogonazo todos sus fragmentos al unificar cuerpo y mente. Por ello toma ventaja frente al texto científico en una cuestión que Reeves traslada a un marco general.

Para obtener una visión de conjunto, para abarcar un tema en la totalidad de sus facetas, el lenguaje poético es ciertamente mucho más eficaz. Por mi parte he hecho recientemente la experiencia. Al terminar mi libro sobre la historia del universo, busqué durante largo tiempo un título apropiado. Las palabras de mi primera elección: “evolución cósmica”, son precisas, chatas y sin resonancia. Las tomé como subtítulo. Como título adopté el verso de Valéry *Patience dans l’azur*, tanto más evocador.⁹⁴

La poesía plantea un discurso tan fiel a lo real como el de la ciencia. Pero no está interesada en desplegarlo en fórmulas para que podamos transitarlo siempre de la misma manera, sin contratiempos ni sobresaltos. Lo que busca es darnoslo a conocer en transformación continua, situándonos sin escisiones en el mismo centro del proceso de mediación⁹⁵ y unificándolo todo como para corroborar la integridad del mapa de la imagen. Somos conscientes, sin embargo, de que las relaciones entre texto científico y texto poético, el equilibrio entre dos maneras tan distintas, pero tan necesarias, de conocer y experimentar las cosas, no atraviesa su mejor momento. A través de lo apuntado sobre de las tensiones entre texto e imagen en occidente, es fácil adivinar que la poesía juega en desventaja a cuenta de su filiación sin condiciones al régimen de lo imaginario. Si los entendiésemos como textos complementarios, no otorgaríamos a la ciencia el crédito que posee en detrimento de “los otros discursos”. Es lo que destaca Reeves, cuando, maravillado ante una puesta de sol en el Pacífico, se ve asaltado por un pensamiento que disipa al instante la magia del paisaje: “Estos dibujos, estas formas, estos matices tornasolados son soluciones matemáticas de las ecuaciones de Maxwell. Perfectamente previsibles y calculables. Nada más.”⁹⁶ Las versiones contrapuestas en la observación se hacen de súbito irreconciliables en la mente del astrónomo.

¿De dónde viene esta pretensión hegemónica que, en mi cerebro, yo concedía tan gustoso al discurso científico? ¿Con qué derecho éste podría desplazar a todos los demás discursos? ¿Sobre qué bases—delito mucho más grave—podría exigirme que me viera privado de una fuente de placer inagotable:

Al relatarnos este incidente, Reeves da cuenta de un profundo sentimiento de desgarramiento o disociación de la conciencia que ilustra claramente la dificultad de armonizar o equilibrar las aportaciones de ambos discursos, el del texto científico y el del texto poético, en nuestra cultura. Entre ellos, el obstáculo aparentemente insalvable del régimen arbitrario de la imagen, la cual al tiempo que nos “da a ver” el mundo en el que vivimos, reclama constantemente una determinación de sentido inabarcable.

El dilema de ampliar o clausurar perspectivas en la correcta formulación de lo real parece la causa de la afrenta aparentemente irreconciliable entre texto e imagen en occidente. Revisando el historial de innovaciones que han ido sucediéndose en nuestra trayectoria intelectual encontramos, no obstante, casos excepcionales en los que el deseo mantener entre ellos una alianza provechosa ha estado muy presente, generando soluciones insólitas para interpretar lo real bajo nuevas perspectivas. Nos detendremos a analizar uno de ellos para seguir profundizando en la interacción que se establece entre ambos.

2.4 Hibridaciones y puntos de equilibrio.

El espíritu humano no se limita a admirar.
También quiere comprender.

Hubert Reeves ⁹⁸

La proverbial confrontación entre textos e imágenes en occidente no ha progresado siguiendo una trayectoria estrictamente lineal a lo largo de su historia cultural. Ha habido de vez en cuando intentos de sacar provecho de su asociación optimizando las ventajas que ambos poseen en la búsqueda de un medio idóneo para efectuar la traducción. Lo cierto es que se trata de casos bastante excepcionales que fueron a menudo objeto de agrias críticas. Hablaremos de uno de estos raros ejemplos para seguir profundizando en las interacciones entre texto e imagen planteada en la línea de trabajo presentada.

El modelo que proponemos al análisis es el del emblema renacentista y barroco. En líneas generales, podemos decir que el emblema fue un lenguaje mixto compuesto por elementos textuales e icónicos cuya concepción respondía a la intención de mejorar el método de aproximación a lo real, en una época de transición en la que la epistemología medieval se revelaba insuficiente a la luz de las ideas redescubiertas en los textos clásicos. La originalidad del proyecto emblemático radicaba en el intento de instaurar convencionalmente un nuevo lenguaje basado en la hibridación o punto de encuentro entre texto e imagen.

Habría que matizar el calificativo “nuevo” al hablar del código lingüístico que pretendía establecer el emblema. El fundamento de su creación tenía un componente claramente utópico. En aquel período, y debido a las influencias neoplatónicas⁹⁹, estaba relativamente extendida entre los círculos intelectuales la convicción de que había existido en la Antigüedad una escritura de carácter sagrado, que fundía místicamente palabra e imagen, y que había sido revelada por Dios a los hombres. En esta improbable escritura atávica, el signo se encontraba en teoría muy próximo a la cosa, reflejando su verdad con total exactitud. Sin embargo, con el tiempo, se habría ido deformando y desdibujando –la anécdota de la disputa de la torre de Babel era una de las leyendas que alimentaba esa creencia–, hasta hacerse irreconocible. Algunos pensadores renacentistas estaban convencidos de poder deducir ese lenguaje esencial, del que intuían que todavía persistían trazas en el jeroglífico oriental y el egipcio¹⁰⁰, a través de un atento y minucioso estudio de la naturaleza. El objetivo que perseguían los intelectuales implicados en el proyecto consistía en obtener unas traducciones totalmente fiables de lo real, en esencia verdaderas o primordiales, en base a la localización y descifrado de estos signos *originales* que se habían

perdido a causa de la indulgencia de los hombres. La naturaleza, desvelando su código propio, daría a conocer, como si de un libro abierto se tratase, cada uno de sus secretos, revelando todos sus enigmas ¹⁰¹. A este insólito planteamiento, que por otra parte contribuyó de forma muy particular al impulso y la consolidación de la visión naturalista en Europa, se sumaba la posibilidad de difundir ampliamente el nuevo conocimiento y su reveladora metodología, combinando los frutos de la investigación semiológica – que aunaba el esfuerzo, entre otros, de pintores y poetas– con los avances que ofrecía la recién estrenada técnica de publicación mediante tipos impresos. Las enormes posibilidades de difusión que prometía la imprenta, animó significativamente a los promotores del emblema, ocupados en diseñar un vehículo gráfico idóneo para la transmisión de información que aprovechara óptimamente el texto y la imagen en la puesta en página. El emblema surge, pues, en sus días, como un formato gráfico e informativo de vanguardia, tal y como destaca Fernando Rodríguez de la Flor.

Las nuevas técnicas de la imprenta renacentista inauguran una época caracterizada por la exploración sistemática de lo que es el campo de asociación de las imágenes y de las palabras, a través de novedosos modos de lo que se denomina “puesta en página”. El género que entonces alcanza su vertebración definitiva en cuanto forma mixta de los dos sistemas de signos implicados por relaciones espaciales y temporales complejas, es del *emblema* (...), acogándose además a esta forma como a un verdadero macrogénero, bajo cuya denominación pueden situarse otros muchos y variados fenómenos, productos de la hibridación e interpenetración de los modos del leer y del mirar.¹⁰²

El modelo emblemático resultó ser, en la concurrencia de dos códigos habitualmente escindidos, el textual y el visual, una prolífica cantera en la cual convergían un sinfín de tradiciones. Además sentó las bases de fórmulas aplicables a otras muchas disciplinas y campos del conocimiento, que supieron aprovechar las características de su singular formato en aras a extender y mejorar sus recursos: poesía, plástica, matemáticas, didáctica, oratoria, liturgia..., resulta difícil trazar una genealogía precisa de todas las fuentes del saber que el emblema consiguió convocar en el espacio mixto del símbolo emblemático.

La semiología, como ciencia de (todos) los signos, confiere una arquitectura específica a las exploraciones concebidas aquí con expresa voluntad de situarse en la intersección misma de las mecánicas discursivas que determinan la existencia de una imagen, a modo, en numerosas ocasiones, de un “más allá” (pero también “más adentro”) del texto. (...)

La propuesta implícita en los grandes trabajos de los fundadores de la iconología, y en general de todos aquellos que desde la Antigüedad, que a estos efectos vienen a inaugurar las *Imágenes* de Filóstrato, nos asegura de la existencia de un texto que “*ancla* la imagen, y una imagen que *revela* el texto” (R. Barthes, *Retórica de la imagen*). Eso supone que, con intensidad desde el nacimiento

de la imprenta y del hecho que posibilita la reproductibilidad infinita para el discurso logoicónico, los fenómenos de interacción entre los dos sistemas de signos conforman una suerte de vanguardia, cuyo destino específico va a ser el de superar el confinamiento de unos objetos, que han sido a menudo concebidos exclusivamente o bien para la mirada o bien para la lectura.¹⁰³

Lo realmente interesante de la original estructura del emblema, era el propósito de establecer un sistema lingüístico que tomara la imagen como base para articular la escritura, o dicho de otro modo, la adopción de un modo de texto que se vuelve icónico para ganar proximidad con respecto a lo representado, en un modo de cifrado que pretendía ir más allá de lo que las fórmulas textuales o icónicas podían alcanzar por separado. El emblema común o “emblema triplex” – ciñéndonos a estructura propuesta por Alciato, fundador de la emblemática–, consistía en una forma o figura simbólica que se complementaba textualmente con un título y un breve epigrama explicativo, destinados a conformar en su conjunto un signo rico y complejo¹⁰⁴. Para desplegar la máxima efectividad, en el emblema texto e imagen se amalgaman en el cuadro para llegar el uno al límite de la fusión con el otro.

El texto, en una configuración invertida, juega y penetra con audacia en el sagrado recinto figural. Puestos en ese caso, la palabra deviene ciertamente elemento figurativo de la imagen; diríamos, incluso, elemento figural privilegiado, por cuanto a él están encomendados –como una cifra– algunos de los sentidos rectores que la imagen quiere abarcar en sí. Es así como, significando, pero también representando, el código lingüístico alcanza su mayor grado de proximidad a la imagen, haciendo de los emblemas en que esto sucede los ejemplos supremos de lo que es la integración del discurso en la imagen.

Esta conquista invasiva de la lengua sobre el terreno de lo figural, tiene un corolario importante: se trata de que con ella se rompe esa ley que rige el mundo occidental, para la cual un abismo separa los objetos destinados a ser leídos, de aquellos otros cuyo destino es ser vistos. (...)

El emblema representa, en este sentido, una nueva vía, un modelo que surge en sociedades más sofisticadas cuando se puede suplementar, a lo que es sólo mirada, el añadido de una carga lectora, que logra la proyección del todo en una dinámica de carácter superior.¹⁰⁵

Sin embargo, como dijimos al presentarlo, el proyecto emblemático estaba orientado a la consecución de un objetivo utópico. Los intelectuales que lo impulsaron pretendían instituir una pauta de comunicación de carácter universal. Localizando las “verdaderas” marcas de lo real, y procediendo a su correcto descifrado, podrían ser utilizadas para alcanzar las más altas cotas del conocimiento, y difundirlas de forma prácticamente ilimitada a través de los nuevos canales editoriales. El código emblemático prometía ser un lenguaje total, cristalino, comprensible, capaz de desvelar las auténticas claves de interpretación de lo real a lo largo y ancho del mundo

conocido. Pero como todo proyecto utópico, pronto se hicieron manifiestas sus limitaciones. La asociación de texto e imagen en el núcleo mixto del emblema, lejos de reflejar verdades universales de forma definitiva, más bien discurría en una suerte de circuito circular, en el cual el sentido no conseguía detenerse. La operación de lectura en el emblema, en lugar de quedar clausurada o explicada en la palabra, rebotaba hacia la imagen y convertía al lector en el último responsable de la orientación del discurso.

[La palabra] puede venir a posicionarse en otras estrategias distintas, donde ya no sólo “ancla” (la imagen a su sentido rector), sino que incluso “releva” en ella otros significados, y esto último en varios sentidos que conviene concretar: la palabra, en efecto, releva (ilumina), queriendo decir con ello, incluso, que revela significados, pero que también el texto “toma el relevo” de la función sémica que cumple la imagen.

El texto, en otra más de sus funciones, prolonga entonces la instancia figural, complementando el valor que la imagen asuma y del que ésta no se puede hacer cargo (no puede evidenciar) íntegramente.

El relato, entonces, la escena que empieza a iluminarse en el fogonazo visual de una imagen, vive y se prolonga transitando del espacio figural al espacio donde se organiza la cadena de la lengua; se produce así un relato mixto; mejor, un discurso mixto: el objeto mestizo donde vive el emblema.

Un complejo unitario se alza, y por él circula la mirada aprisionada –mejor seducida– en el artificio retórico que articula lo legible y lo visible. Se trata, en todo caso, de una “circularidad abierta sobre una complejidad de sentido por llegar” (L. Marín). Sobre este auténtico campo especulativo se abren ciertas obras contemporáneas, como los cuadros logoicónicos de Magritte, singularmente ese enigma ontológico que es *Ceci n'est pas une pipe*.¹⁰⁶

La alusión de Rodríguez de la Flor a una de las estrategias más notorias del movimiento surrealista, la asociación del texto poético y la imagen plástica en la búsqueda de recursos expresivos alternativos, no es casual. Ya hemos hablado del papel esencial jugado por la memoria en la imagen poética para abrir la mente hacia nuevas percepciones de lo real. También habíamos comentado que la imagen y la memoria se asisten mutuamente en el acto de mirar, sentando los cimientos del dispositivo mnemotécnico que alberga las estructuras lingüísticas. El emblema intentaba explotar las amplias ventajas del elemento figurativo, aprovechando su poder de impacto y la capacidad de condensación del discurso en la economía gráfica del icono. Con ello pretendía llevar la función representativa hasta el máximo de sus posibilidades en una exposición persuasiva, de alto nivel didáctico y claridad explicativa, garantizando la transmisión efectiva del mensaje. Pero eso convertía el proceso de lectura en una actividad esencialmente imaginativa. De manera casi inevitable, la peculiar estructura mixta del emblema exigía la

incurción del lector en esos territorios vagos de los que nos hablaba Reeves, donde el lenguaje se funde en “el magma fundamental del pensamiento y la lógica”, y donde entendemos que las palabras ceden el mando a las imágenes.

En cuanto imagen emblemática e imagen mnemotécnica, realizan un fundido de la palabra y la imagen, ello evidencia dominios próximos e interrelacionados. En todo caso, ambos territorios de carácter logoicónico son descifrados gracias a sus límites lingüísticos: su indeterminación, en tanto que figuras, viene matizada por su condición, en cuanto que son, también, texto.

No podía ser de otro modo, dado que ambas tradiciones provienen en última instancia del desarrollo de la metáfora tal y como esta es entendida en la tradición aristotélica. Las operaciones de descifrado son, en consecuencia, también paralelas, y ambos campos de representación se muestran como irreductibles a un mismo sistema de lectura, dentro del cual se hace preciso proceder a una doble transformación: por un lado hay que desplegar lo que la figura con relación al texto condensa, y por otro, lo que el texto con relación a la figura sobredetermina. En palabras de R. Barthes referidas a este “lenguaje mixto”:

“La mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la imagen, pero también, a menudo, el texto produce (inventa) un significado nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado en forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella.”

El texto, en el emblema como en la figura mnemotécnica, aparece en ocasiones huérfano de todo contexto informativo, enfrentado sólo a su explicación icónica, siendo entonces cuando la imagen se cierra sobre él, orientando su posible significación y creando lo que L. Marín ha denominado “circularidad significante del texto y la figura”; es decir, un encadenamiento según el cual cada uno de estos códigos adquiere sentido sólo “desde” el otro.

Hay más determinaciones que acercan los dos sistemas de los que hablamos. En ambos se produce la necesidad de un comentario, acompañado de pautas hermenéuticas que orientan la significación hacia la que se tiende. La exégesis de la figura emblemática, como la de una mnemotécnica, no conoce, en rigor, un final; la digresión, el escolio, es el propio modo de acercamiento y, a través de estas fórmulas heurísticas, el significado se ve siempre desplazado y progresivamente enriquecido.¹⁰⁷

El reingreso del texto en la instancia figural, hace del emblema un tipo de signo que se adentra sin vacilaciones en el circuito del significado recíproco del que nos hablaba Flusser. El emblema se lanza hacia una conjunción de significados inacabable, siempre por llegar, en la intersección inasible entre el punto de vista del observador y la naturaleza de lo observado.

La maniobra simbólica, articulada en la cadena retroactiva entre el texto e imagen se resiste a alcanzar puerto definitivo. De alguna manera, una de las mayores ventajas del modelo híbrido del emblema, la reformulación progresiva y siempre renovada del significado, se convertiría en un gran inconveniente de cara a su instrumentalización por parte de las instituciones científicas y religiosas, que competían por disponer de herramientas metodológicas útiles para apuntalar teorías unívocas e irreductibles, pues lo que “quedaba de manifiesto” por mediación del emblema no podía generalizarse descansando sobre el pilar icónico, intrínsecamente ligado a un proceso de determinación de sentido en el que las singularidades propias de la experiencia individual y sus cambios intervienen de forma decisiva.

El emblema es, también, y quizá sobre todo, un mensaje icónico, codificado por los usos que una imagen ha recibido en el seno de una tradición cualquiera (...) y, finalmente, un emblema es también un mensaje icónico no codificado. Éste, el último de los mensajes, el de base figural no codificada, soporta una carga que hoy nos interesa singularmente, puesto que no estando totalmente aprisionado por las redes analógicas denotativas, flota libre ante la mirada del lector. O lo que es lo mismo: es pura connotación, atenta sólo a ser sugerida –pero nunca abarcada– por la presencia colateral de un texto “explicativo”. El ser de esta parte de la representación es polisémico, plurisignificativo. Lo que quiere decir que es inagotable también (sólo el cansancio puede poner límite a las sugerencias de una imagen).

Doble nivel icónico, pues, para toda imagen que aparece convocada en el escenario simbólico que dispone la emblemática y que teje así su profundidad y su enigma en el mismo dominio en donde se presta a ser reconocible, a estar dotada de un grado cierto de *legibilidad*. Esta doble presencia y dialéctica entre lo que se sabe y lo que se va descubriendo, porque previamente se ignora, es lo que transmuta al lector en “elector”; en “selector”, en realidad, de los sentidos que le interesan o que es capaz de distinguir, aislándolos.¹⁰⁸

La desintegración de la acepción total o global del discurso, prácticamente inevitable al situarse en la frontera donde se abisma la palabra para abrirse a la imagen, responsabilizó una vez más a esta última de la ineficacia del emblema en tanto que herramienta idónea para transmitir ideas en términos absolutos. Pero por otro lado la vía abierta en la emblemática, que aunaba saberes y tradiciones tan dispares, ejerció de ariete para el desarrollo de sistemas alternativos de aproximación a lo real que llegaron a poner en jaque los preceptos tradicionales, promoviendo planteamientos alternativos que dieron sus frutos en los más variados campos del conocimiento.

Lo cierto es que gracias al componente icónico y al circuito inconcluso por el que hacía discurrir el discurso, el emblema propiciaba el cuestionamiento del orden espacio-temporal establecido sobre las bases determinadas en el período clásico y en la escolástica medieval siguiendo pautas

rigurosamente textuales. Pautas cuya convencionalidad no era ya apreciable. En ello lo poético deja patente su enorme potencial. No por casualidad la heterodoxia del espacio simbólico del emblema proporcionó precisamente a la poesía infinidad de fórmulas híbridas que, dejando fluir el discurso entre lo transvisual y lo transtextual, generaban una extensa gama de formas y figuras que suponían un auténtico reto para el ingenio del lector: acrósticos, anagramas, criptogramas, jeroglíficos, etc.¹⁰⁹

En este escenario, donde el ojo se entrega con fruición al caligrama y al jeroglífico, luchando por componer un desorden y por descomponer un orden, emergen pues – pero en un proceso simultáneo– dos sistemas de aprehensión contrapuestos: los que procesan el espacio y los que atienden al valor del tiempo.

Toda poesía pone en evidencia una aspiración utópica hacia la unidad de las artes básicamente temporales (así la poesía, que deja de existir cuando deja de ser dicha), y las de orden espacial (que actúan a través de imágenes situadas en el espacio “sin tiempo”). (...)

Todo en la poesía artificiosa que busca impacto visual es, así, sujeto de una difícil reconstrucción, que la mente receptora tiene que emprender, combinando sus percepciones y afrontando un magma de signos que piden ser ordenados/desordenados; temporalizados/espacializados.¹¹⁰

El emblema constituía una suerte de crisol que trataba de conciliar alrededor de un planteamiento naturalista particular dos tipos de signo cuya convergencia pretendía “revelar” verdades universales. Pero su estrategia sentaba las bases de un ejercicio tan prolífico como desestabilizador, pues la verdad explicitada en la cadena de texto queda en entredicho al fundirse en la imagen. Ingresando en el mismo territorio donde se hace efectiva la maniobra poética, la “verdadera naturaleza” de las cosas no logra obtener legitimidad más allá de la esfera interna e individual, y tan sólo podría generalizarse, si tal cosa fuera posible, ciñéndose a esa excepcionalidad irrepetible que dicta la memoria del observador en la imagen, y que tan sólo puede certificarse en el conocimiento exhaustivo del cuerpo y sus impresiones. La realidad aprehendida a través del símbolo emblemático se resiste tenazmente a la puesta en fórmula del fenómeno ansiada por la mentalidad científica occidental, no puede seguir un patrón de evidencias predecibles y absolutas organizadas en torno a un esquema conceptual¹¹¹. Por todas estas cuestiones, para reconducir sus objetivos, el espacio inconcluso del emblema no pudo menos que revisar su método de transcripción de lo real. Era preciso desembarazarse del lastre icónico.

El trabajo de zapa que la palabra ejecuta en el interior del emblema, es el que termina convirtiendo al género en otra cosa e, incluso, al servicio de otra cosa. La palabra que “releva”, termina adueñándose por completo del espacio de representación. Al instaurar su peculiar tiranía, obliga al desplazamiento de la imagen (la expulsión efectiva de ésta en muchos libros de emblemas hacia

finales del XVII es una evidencia) y asienta en todos los lados el dominio hegemónico de una ideología que expresa siempre en la lengua (y sobre todo, *por* la lengua).¹¹²

La búsqueda de certezas de la ciencia moderna, que siguió progresando, como viene siendo tradicional, por la vía textual, orientó la pauta naturalista hacia abstracciones icónicas que trataban de desmarcarse de la acepción simbólica, restringiendo acusadamente el componente imaginativo en el espacio de la imagen y privilegiando los aspectos puramente informativos. En ese contexto el emblema no es considerado ya una herramienta útil para el conocimiento, sino más bien una vía nociva, críptica, oscura y elusiva, en la que las certezas son ajenas al patrón de repetición y a la precisión normativa requeridas por el cálculo, la lógica y el planteamiento lineal en general.

Las posibilidades abiertas en el lenguaje mixto del emblema tuvieron, sin embargo, una favorable acogida en la vertiente más lúcida de la plástica y la literatura. Dio soporte a fórmulas tan curiosas como las ya mencionadas, que se agrupan en trono al macrogénero del poema figurado o *carmina figurata*. Proliferó, sobre todo en el Barroco, todo un elenco de experimentos lingüísticos e icónicos que funden la polisemia de la imagen simbólica y la peripecia figurada del texto poético en un objeto mixto que sobrevuela audazmente el abismo abierto entre las palabras y las cosas¹¹³. No resulta difícil adivinar por qué motivo estas vías expresivas adolecen en nuestra tradición cultural de tratados y estudios extensivos que las aborden en profundidad.

La poesía visual está instalada desde siempre en una suerte de territorio de frontera dentro de lo que es el campo de la experiencia artística de la lengua, a la que ni siquiera llegan las preceptivas retóricas que, desde el siglo XVII hasta hoy, apenas puede decirse que se hayan ocupado de teorizar y de crear una estructura para la intelección de un fenómeno tan complejo. (...) Junto a [los] raros constructores o pensadores de la materia poética artificiosa, son muchos los que se alinean en contra de este experimentalismo que pone “en abismo” el equilibrio del sistema literario. (...)

El enciclopedismo y la crítica ilustrada –ejercida contra lo caligramático, visual y artificioso en general, (...)– hizo, por su parte, cuanto pudo por acabar con el prestigio que, hasta entonces, había tenido la agudeza oscura, el juego difícil, el enigma y, también, lo criptológico y, por supuesto, la vasta zona dibujada por la confluencia misma de los sistemas de representación icónica y lingüística, ya sea en la forma de emblemas, jeroglíficos u otras composiciones afines. (...)

Nos situamos, más que ante un género [polimórfico y no teorizado], ante un campo o dominio liminar de la experiencia lingüística, donde emergen y se producen, como figuras aisladas, estas “bellas letras” (Giménez Caballero), que tienen como última razón de ser la de trascender los códigos del *leer* para aproximarse y fundirse con la lógica *sui generis* del *ver*. (...)

Una hermenéutica que tratara de poner orden en ésta conocida en extenso como *carmina figurata* o poesía figural, tiene que comenzar necesariamente por señalar en ella el fenómeno evidente que la subyace: en todo letrismo, en todas dimensión figurativa que la lengua pretenda alcanzar, operan unas lógicas variadas que, para simplificar, corresponden a dos campos: la experiencia de lo icónico, la experiencia de lo verbal. Ambas se encuentran trascendidas, en este tipo de poesía, a favor de una nueva y más novedosa categoría: la de lo icónico-verbal.¹¹⁴

El proyecto truncado del emblema es quizá uno de los ejemplos que muestran más claramente, y en una época determinante –la del asentamiento de las bases que impulsarían la revolución científica– los motivos por los cuales nuestra cultura, así como otras fundamentadas en aparatos ideológicos basados en textos, tiende a radicalizarse con respecto al fluir del discurso. Anteponiendo insistentemente el recorrido en línea de lo textual, con un principio y un final que acotan claramente el sentido de la lectura sobre el circuito inagotable de la imagen, los puntos de equilibrio entre ambos resultan por lo general insólitos, raros. Por ello, la intensa labor intelectual desplegada en el período renacentista y barroco acabaría cerrando filas en el perfeccionamiento del canon de representación, buscando reflejar con precisión la imagen del mundo tomando como referencia lo prescrito en los textos religiosos, entendidos de manera muy diferente en el norte y en el sur de Europa, sobre todo a partir del enfrentamiento que se inició con la Reforma.

En el territorio de ambigüedad en el que se mueve el emblema el equilibrio es, a cuenta de su incapacidad para estructurar una aproximación irrefutable de lo real, dinámico, inestable y a la vez tremendamente fértil en su viaje hacia la consecución de sentido. Quizá por ello todo lo fraguado en sus territorios limítrofes haya sido casi siempre excluido de todo sistema de valoración teórica, y su carácter *alternativo* tan sólo haya cobrado interés en momentos muy excepcionales, quedando por lo general catalogado en el grupo de vehículos de construcción discursiva marginal, lúdica o de entretenimiento, astutamente dispuestos en la periferia de modelos de autenticación cerrados, sustentados pura y exclusivamente en la lógica textual. Quizá todavía no hemos conseguido dilucidar una teoría de la hibridación del discurso que pueda situar estas prácticas extremas, que basculan entre el nacimiento y la muerte del sentido, en el lugar que les corresponde en la galería de instrumentos que hemos inventado para transitar con más tiento en el mundo en el que vivimos, pues se presentan como un recursos idóneos para que podamos conocerlo y admirarnos ante él. Sin tener que mantener la separación con las cosas que exige el razonamiento cuando nos insta a abandonar forzosamente el encuadre en el que habitan.

2.5 La consagración del texto en la fotografía.

Habiendo tratado a grandes rasgos las peculiaridades del discurso textual y el icónico, así como las vicisitudes surgidas entre ellos, sea planteadas como medios antagónicos en disputa, sea como dos sistemas de signos que pueden actuar conjuntamente enriqueciendo el proceso de mediación de lo real, empezamos a vislumbrar el alcance de la controversia suscitada por la fotografía en la alteración del proceso de retroacción establecido entre ambos, controversia de la que destacábamos algunos aspectos en el primer apartado de esta tesis. Con todo lo anotado a lo largo del segundo, podríamos entender que, en el caso de que existiese un rasgo característico que pudiese definir la imagen fotográfica –y por extensión cualquier imagen técnica– con respecto al resto de imágenes, éste sería aquel que le permite ser entendida como el único signo visual que supera con creces la canalización semántica impuesta por el texto lineal. Esto es así porque el “el acto de olvido” al que induce la fotografía incluye por igual al elemento textual y al icónico.

Enmascarando su convencionalidad, la fotografía consigue interceptar la corrección que, tarde o temprano, efectuaría la imagen propiamente dicha (abiertamente mediada) sobre el texto en caso de llegar a una situación de extrema de desequilibrio. Pero la imagen fotográfica no se nos aparece como una imagen más, sino como un signo capaz de abolir mágicamente las distancias existenciales entre el mundo objetual y nosotros, prescindiendo, como anotaba Virilio, de los procesos imaginativos y mnemotécnicos que habitualmente nos sitúan de manera consciente en el entorno, o como destacaba Salas, tendiendo un puente sobre la conciencia y la memoria en la mediación existencial. Modificando significativamente las relaciones retroactivas entre texto e imagen, y tomando la mecánica discursiva del poema figural como referencia, podríamos decir que la fotografía se sitúa exactamente en el extremo opuesto al abolir la deriva incansable del discurso sobre el espacio simbólico. Con la fotografía el discurso queda paralizado precisamente al regresar a la instancia figural. De nuevo los apuntes de Barthes nos proporcionan un ejemplo ilustrativo sobre el cuadro de inversiones al que da lugar.

Así pues, deberé rendirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es *llana*, en todos los sentidos del término, esto es lo que debo admitir. (...) Desde el punto de vista de la mirada, “lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y –no obstante– más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irreveleada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas” (Blanchot).¹¹⁵

La fotografía es una imagen que trastoca la categoría espacio-temporal que le sería propia, la

del sentido recíproco y abierto, irreducible a las intenciones generalizables o totalizadoras que animan el discurso conceptual. Es, por tanto, una de esas imágenes parásitas que, ilustrando un discurso cerrado, intenta poner coto y clausurar el acto imaginativo. Sin embargo, como criticaba Duchamp, la fotografía se nos muestra doblemente destructiva, pues al tiempo que se autoinmola como imagen, cuestiona hasta invalidarlo el texto que la sustenta, mermando la posibilidad de regular o templar su carácter alucinatorio. La fotografía es una ilustración de sentido único que borra cuidadosamente la pista del texto que la fundamenta. Como imagen posee tal poder de autentificación que, compitiendo con la lógica textual, delata las deficiencias que ésta última presenta en la retórica artificiosa de su construcción.

Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver.¹¹⁶

La imagen técnica se muestra tan fiable, que dejamos caer ante ella las barreras de la desconfianza, cediendo a la falsa impresión de certeza que nos proporciona su registro automatizado y pretendidamente objetivo. Cualquier tipo de explicación verbal que aspire a condicionar su lectura deviene un gesto insuficiente o dudoso. Decir que “una imagen vale más que mil palabras” alcanza, en el caso de la fotografía, su más alta expresión. La fotografía desbanca de manera fulminante al texto –recordemos el papel prácticamente accesorio éste adopta en el ejemplo del artículo periodístico propuesto por Flusser – guardándose impecablemente las espaldas. Curiosamente, a cuenta de esta fuerza de evidencia que despliega, las únicas imágenes fotográficas cuya credibilidad puede quedar en entredicho son aquellas que destacan por encima de todo el artificio que subyace a la retórica objetiva de su *mecanicismo*. Estas fotografías marginales son entendidas en el mejor de los casos como imágenes lúdicas o triviales que juegan a emular reinversiones inconcebibles en el plano representativo. Y en el peor de ellos, son consideradas imágenes engañosas y de carácter regresivo, al retornar a unos *dudosos* principios figurales caducos y obsoletos, incluso nocivos. Se trata de una operación de descrédito similar a la que, en el caso de la polarización del discurso textual propuesto anteriormente, desautorizaba la validez del discurso del texto poético frente al científico.

El noema del lenguaje es quizá la incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; para intentar convertir del lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento; mientras que la Fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autentificación misma; los artificios, raros, que permite, no son probatorios; son, por el contrario, trucajes: la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña.¹¹⁷

La contundencia del dato visible en el registro fotográfico desplaza enérgicamente la explicación

verbal, por neutra y objetiva que nos esforcemos en concebirla. Y esto se hace extensivo a aquella en cuyos fundamentos científicos se basa el diseño de la propia herramienta técnica, que ha quedado lista, archivada y convenientemente automatizada en nuestra memoria, de tal modo que ya no reparamos en ella. No olvidemos que la imagen fotográfica fue inventada para liberarnos de la “compleja y agotadora” tarea de detenernos de continuo a razonar y reflexionar sobre lo que significan las imágenes.

En la hipótesis trazada por Flusser acerca del papel jugado por la fotografía en el seno de las tensiones entre texto e imagen, la época histórica queda enmarcada en la lucha entre la transcodificación de imágenes en conceptos y de conceptos en imágenes, respondiendo a la necesidad de concertar el universo en tanto que escenario coherente, comprensible y transitable para el hombre. Esta lucha dialéctica se inscribe en un proceso continuo de *desmagificación* recíproca de signos en la aprehensión ininterrumpida de lo real. Pero en el caso concreto de occidente, y debido probablemente a la persistencia del dogma textual religioso, existe una clara inclinación a favorecer el vehículo textual sobre el icónico, tal y como señalaba Rodríguez de la Flor y la mayor parte de los autores citados. Cuando en el siglo XIX irrumpe la fotografía, el medio, que en un principio prometía la superación del eterno dilema de la representación, en realidad no propuso otra cosa que la consagración definitiva del orden lineal del discurso. Con la fotografía, el texto se carga de una magia muy especial¹¹⁸.

La función de las imágenes técnicas es la de liberar a sus receptores por magia de la necesidad de un pensamiento conceptual, sustituyendo la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo grado, o bien, la capacidad conceptual por una imaginación de segundo grado. Esto es a lo que apuntamos al decir que las imágenes técnicas suprimen los textos.

Los textos se inventaron en el segundo milenio antes de Cristo, con el fin de *desmagificar* las imágenes, aunque sus inventores no tuvieran conciencia de ello; por su parte, la fotografía se inventó, como primera imagen técnica, en el siglo XIX con el fin de recargar los textos de magia, aunque sus inventores no tuvieran conciencia de ello. La invención de la fotografía es un acontecimiento histórico tan decisivo como lo fue la invención de la escritura. La escritura da comienzo a la historia *sensu stricto*, en tanto que lucha contra la idolatría. Y la fotografía inaugura la “posthistoria”, cual lucha contra la textolatría.¹¹⁹

La fotografía no consiguió acabar con la polémica en torno a las contradicciones del proceso representativo. Simplemente las camufló bajo el “barniz de veracidad” del que nos hablaba Barthes, presentándose como un modo de transcripción avanzada capaz de reflejar el mundo objetual con un grado de aproximación que tanto el texto como la imagen tradicionales no podían soñar alcanzar, pues en ellos la intervención humana enturbiaba irremediablemente la traducción. Con el procesado automático de la imagen, la fotografía, en lugar de captar fielmente

lo real sin ningún tipo de interferencia, lo que hace es abrir paso a un nuevo canon estilístico en el que lo figural se ciñe a un patrón rigurosamente lineal que consigue eludir la crítica borrando la pista tras sus pasos¹²⁰. Ocultando el parche, que ocupa en superficie un tamaño similar al de la propia imagen, la fotografía *magífica* el texto que la dictó punto por punto. Su magia, tal y como ocurre con los buenos trucos, es *demasiado transparente* como para demandar a su vez ser conceptualizada. De este modo, la fotografía instala subrepticamente la controversia en pleno núcleo de lo razonable, volviendo irreflexivo cualquier gesto que pretenda rebatirlo. Con esta imprevista mutación de la dialéctica presente en el proceso representativo, verdad e ilusión se funden en la fotografía dando origen a una aleación ideal, fruto de los excesos del sueño científicista. Pues simulando representar con total exactitud, la imagen técnica llama en íntima comparecencia a la alucinación. Confundidos los polos del discurso, la percepción fiable de la realidad amenaza con cortocircuitarse.

La clausura del objeto científico es idéntica a la de los locos y a la de los muertos. De igual modo que la sociedad entera está irremediabilmente contaminada por el espejo de la locura que ella misma ha colocado ante sí, la ciencia no puede más que morir contaminada por la muerte de un objeto que es su espejo invertido. Aparentemente es ella quien lo domina, pero de hecho él la inviste en profundidad, según una reversión consciente, no dando más que respuestas muertas y circulares a una pregunta muerta y circular.¹²¹

Esta imagen desnaturaliza lo icónico sometiéndolo a un orden lineal riguroso procedente de las “olvidadas” premisas científicas que sustentan y originan el medio. La fotografía y la imagen técnica en general, en tanto que signos icónicos, no pueden ceñirse a ese orden si no es recurriendo a un ardid o trampa: ilustrar al pie de la letra el texto que le otorga la legitimidad exclusiva. El problema radica en que la fotografía ha conseguido cerrar compuertas tras ella y dejar fuera del plano al texto que la *certifica*. Por ello sería no sólo saludable, sino también muy necesario, conocer uno a uno los pasos que, convencionalmente, convierten a la fotografía en una herramienta mágica de constatación, con el fin de equilibrar la intercepción abusiva que hace de lo imaginario en la restitución espejada de lo real. La didáctica, sin embargo, está centrada en occidente, desde hace ya muchos siglos, en el aprendizaje y dominio de los sistemas lógicos basados en signos lingüísticos y matemáticos, para recurrir más recientemente a la proyección de contenidos utilizando las últimas innovaciones en tecnología visual. Pero sigue desatendiendo el análisis y el estudio del cifrado y descifrado de imágenes en general, máxime a partir de la introducción masiva de imágenes técnicas en las aulas. Así, la alarma desatada últimamente por el bajo nivel de lecto-escritura y matemáticas del alumnado, ha propiciado la búsqueda de métodos de urgencia para reforzarlas. Pero sin tomar seriamente y en profundidad el estudio de la imagen y su compatibilidad con los otros sistemas de cifrado de la información dentro programa educativo, el problema rebrota al mantener sus fundamentos intactos. La resistencia que ofrece la imagen a la verbalización dificulta la posibilidad de fijar su metodología de aproximación expresándola

en parámetros positivos, cosa que históricamente nos ha hecho desistir¹²² de abordarla desde otras ópticas o puntos de vista alternativos. Como resultado vemos hoy sucederse un modelo educativo tras otro en las instituciones públicas y privadas, sin que ninguno de ellos parezca preocuparse especialmente por corregir los efectos nocivos del analfabetismo visual.

Hoy en día casi todo el mundo posee una cámara y toma fotos, lo mismo que casi todo el mundo ha aprendido a escribir y fabricar textos. Quien sabe escribir, también sabe leer; pero no todo aquel que sepa tomar fotos, necesariamente, sabrá descifrar fotos.¹²³

Al preservar el *status quo* contribuimos a mantener una sociedad con serios problemas para comprender a fondo qué son las imágenes, para qué sirven, cómo funcionan, qué relaciones mantienen con el texto, y qué nos aporta su hibridación o utilización conjunta. En definitiva, una sociedad incapacitada para analizar el mundo a través sus traducciones más directas, y estipular con ello nuevas maneras de sondear lo real. Habíamos visto cómo con el uso exclusivo de imágenes técnicas, y sin cuidarnos de ahondar en sus complejidades, el recurso a la imagen tradicional y al texto se iba debilitando. Esto hace que se incremente en contrapartida la dificultad que tiene el individuo en la búsqueda y retención de datos, memorización y procesado de la información, capacidad de abstracción, contextualización e interrelación de los diferentes datos que la integran en contraste con la realidad a la que aluden y con respecto a otras perspectivas ya esbozadas, mermando la posibilidad de reestructurarlos creativamente e introducir los resultados de la pesquisa en el intercambio dialogal abierto en los canales que dispone para ello el aparato cultural.... Sin compensar o equilibrar las enormes posibilidades que nos brinda la tecnología a la hora de fabricar imágenes con el valor que le brinda lo imaginario, lo que hacemos es preparar un caldo de cultivo desestabilizador para los cimientos sobre los cuales pretendemos forjar una sociedad multicultural como esta en la que vivimos. Lamentablemente la historia nos enseña los retrocesos sufridos por las sociedades víctimas del analfabetismo textual. Y nada nos garantiza en un futuro próximo escapar a las consecuencias desastrosas este analfabetismo visual que se extiende paradójicamente en plena “era de la información”. Una sociedad visualmente analfabeta se pliega dócilmente a los intereses de un nuevo patrón ideológico que utiliza la hibridación lisérgica de texto e imagen en el registro técnico. Esta forma renovada de ideología ignora el mosaico de fenómenos diversos que fluyen en el paisaje de lo real, transformándose y transformándolo dinámicamente, porque obtiene mayores beneficios orientándolos hacia un modelo estandarizado, sustentado prioritariamente a través de códigos metatextuales cuya convencionalidad pasa desapercibida en los canales mediáticos. Para estas nuevas tácticas ideológicas el temor al poder desestabilizador de la imagen y la amplitud de discursos que origina persiste, pero seguirá beneficiándose y concentrando más poder en la medida en que se siga desestimando el contrapeso que se puede ejercer abriendo compuertas a lo imaginario.

Con esta perspectiva en curso, infiltrar en la aparente transparencia de la imagen fotográfica una

escena abiertamente mediada o construida, simbolizada *laboriosamente*, como señalaba Barthes, lejos de inducir al engaño o de constituir una práctica lúdica o banal, no hace sino alentar la capacidad crítica y el análisis minucioso de lo real para abrir paso a nuevas formulaciones. Alertando sobre la dudosa *naturalidad* de las imágenes técnicas, estas prácticas laboriosas, en absoluto nocivas o manipuladoras, nos proporcionan una de las claves básicas para desarticular el aparato ideológico que se nutre de ellas. Se trata de un ejercicio gráfico que podría y debería ser incentivado tanto como actualmente se incentivan otro tipo de actividades consideradas esenciales para el progreso social y el desarrollo. Las aclaraciones de Ramón Salas acerca de las ideas liberadoras y las ideas opresoras nos puede ser útil para entender la necesidad de plantear un cambio de óptica.

Las ideas liberadoras no son menos imaginarias que las opresoras, *son más imaginarias*, son *sincera y abiertamente* imaginarias, tanto que son liberadoras precisamente porque no pretenden corresponderse con una realidad que las confirme. Las ideas opresoras lo son porque ocultan su carácter imaginario y, de ese modo, eluden la posibilidad de ser criticadas.¹²⁴

Flexibilizando el marco de las correspondencias aludidas, y extendiéndolo hacia la multiplicidad y diversidad de planos por los cuales éstas discurren, más que a su confirmación en términos de autentificación o legitimación positiva, esos nexos que enlazan en la imagen el espacio mental y el transitable, lo que no pretenden es alcanzar una equivalencia literal, unívoca y unidireccional, propia de la determinación genérica y universalista a la que aspira el cerco textual en la práctica ideológica. No olvidemos que la ideología intenta imponer su criterio disfrazando necesariamente el carácter artificioso o construido de su propio discurso, para lo cual criminaliza en primer lugar el artificio mismo, una táctica muy efectiva que se cierra en un círculo vicioso. En el caso del aparato ideológico que nos ocupa, aquel que utiliza como soporte básico las imágenes técnicas, lo que tratará de ocultar por encima de todo será la “retórica de objetividad” patente en ellas, y que nos lleva a interpretarlas, como señalaba Rodin, como testimonios *irrecusables* de lo real. Cualquier imagen fotográfica que ose inscribir abiertamente su discurso en clave artificiosa será, por consiguiente, devaluada de inmediato o convenientemente desautorizada. Con ello queda garantizada la supremacía del discurso único, y sus competencias, bajo control.

2.6 Sentando las bases de una crítica a la “representación” de índole técnica.

Insistimos, pues, en la necesidad de promover una actitud crítica frente a lo que podríamos denominar el dictado de los “sistemas de representación técnica”, con el fin de paliar su carácter restrictivo, buscando flexibilizar y ampliar las pautas de mediación icónica con que habitualmente nos manejamos. Con ello pretendemos abrir camino a la formulación de alternativas desde el campo que nos ocupa, utilizando estos mismos dispositivos de manera que puedan integrar simultáneamente las imágenes y los textos desplazados. Esto supone un incentivo para la elaboración de discursos más variados cuya *naturalidad* o idoneidad quede por fin al margen de la cuestión. De lo que se trataría es de abrir un espacio en el cuadro atiborrado y atestado de la imagen técnica para transformarla en un medio plenamente versátil, capaz de reflejar de forma más flexible la complejidad que caracteriza nuestro actual paisaje de lo real.

Para hacerlo, resulta especialmente interesante revisitar los excepcionales ejemplos de crítica representativa que hicieron frente a lo largo de la historia de las imágenes a retos similares. Localizar algunos de estos ejemplos nos ayuda a orientar las estrategias que podemos utilizar para la actualización de los cánones estilísticos y sus correspondientes planteamientos discursivos en la utilización de imágenes técnicas. Sin embargo esta tarea no resulta sencilla por motivos evidentes. Las propuestas que mejor cuestionan la sumisión de la imagen al régimen lineal del texto son justamente aquellas que se resisten más vigorosamente a la conceptualización. Fue lo que vimos proponiendo al análisis el ejercicio simbólico del emblema como espacio de conciliación entre texto e imagen. La mediación icónica expresamente orientada hacia la dinámica de asignación recíproca de significados, sólidamente anclada en el orden figurativo, escapa habitualmente a las pautas argumentales utilizadas por la teoría y la historia del arte en Occidente, atentas a las formas de autenticación lógica propias de la idiosincrasia académica. De esta manera estas imágenes críticas han conseguido eludir, en más ocasiones de las que querríamos admitir, una tipificación o categorización más ajustada. Habitualmente las encontramos en las enciclopedias, tratados o ensayos sobre arte como ejemplos raros, extravagantes, o puramente experimentales, siendo también frecuentemente criticadas por su superficialidad. No obstante, es precisamente esta “puesta en superficie” del referente en la imagen lo que las convierte en ejemplares muy valiosos para el ejercicio que aquí se propone. Esta superficialidad consigue poner de manifiesto el acto mediante el cual cesamos de tomar conciencia de la imposibilidad de aproximarnos a lo real sin anteponerle previamente una imagen, tal y como ilustra Magritte en su cuadro *La condición humana* (Fig. VI). Esa es la forma de reducir distancias existenciales en la observación y descubrir en lo que nos rodea fenómenos de otro modo inapreciables. La dificultad de reducir conceptualmente lo que la imagen pone de manifiesto en su peculiar espacio discursivo ha hecho que en la tradición artística occidental se haya prestado más atención a todas aquellas propuestas visuales relativamente amoldables a la “puesta en palabra”. Pero, indudablemente, es el talante

marcadamente textual de nuestra cultura, desde sus orígenes hasta nuestros días, el responsable de promover insistentemente imágenes que ofrecen poco juego al enunciado lineal, diseñadas, como fue normalmente el caso, para ilustrarlo al pie de la letra, en detrimento de otro grupo de imágenes ideadas con la intención de diversificar impresiones en la contemplación en lugar de restringirlas. El primer grupo de imágenes es considerado positivamente por la teoría artística, que gusta de clasificaciones estructuradas en rasgos formales netos y bien definidos, mientras el segundo ocupa un lugar vago, ambiguo o periférico en los anales del academicismo.

Como hemos visto, algunos proyectos renacentistas apuntaban ya a prácticas orientadas a una ampliación de perspectivas que ofreciesen alternativas válidas para progresar paulatinamente desde el régimen de textos de la época medieval hacia un naturalismo que fusionaba en complejas fórmulas el saber presente en los documentos clásicos con la doctrina eclesiástica. Pero sin duda una de las épocas más dinámicas en cuanto al cuestionamiento de los cánones figurativos preestablecidos fue el Barroco, que supo recoger el testigo de las más lúcidas propuestas plásticas del período precedente para dar origen a ingeniosos artificios que desbordaban ampliamente los límites impuestos por el orden lineal.¹²⁵

Lo cierto es que son precisamente estas prácticas limítrofes e inclasificables, que proliferaron en el Barroco, pero también en muchos otros momentos de la historia –aunque no se encuentren agrupadas en torno a una tendencia o intención definida como tal–, las que nos permiten detectar con total nitidez la maniobra artificiosa, liberadora cuando es manifiesta, opresiva cuando intenta negar y ocultar, alucinatoria cuando salta sobre la conciencia y somete a la memoria (Salas), presente en cualquier imagen y en cualquier texto. Estas figuras marginales ponen al descubierto el fraude por el mero hecho de evidenciar el componente ilusorio y convencional del discurso que ilustran. Con ellas queda clara la jugada: de entre todas las representaciones, la única que miente descaradamente será aquella que intente persuadirnos de su carácter absoluto e indiscutible. Recalar en algunas de estas propuestas plásticas nos ayuda a trasladar la cuestión desde la crítica representativa hacia el territorio de la imagen técnica.

Los juegos de la ilusión tuvieron su momento triunfal desde el Renacimiento hasta la Revolución, en el teatro, el Barroco, la pintura y las peripecias “menores” del engaño visual. Éste presenta en dos dimensiones lo que en realidad tiene tres: el universo “real”, pero de repente da un salto hacia la cuarta, la que precisamente le falta al espacio realista del Renacimiento. Nunca se vio con mayor claridad que se trata de seccionar lo real para abrirse a lo imaginario. Escamotear una verdad tras otra, un hecho tras otro, una palabra tras otra, escamotear lo real a lo real, tal es la potestad de la seducción. Si el poder tiene tres dimensiones, la seducción se inicia con una dimensión de menos.
(...)

En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con

plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad.¹²⁶

La clave de la validez de estas imágenes se encuentra en la puntualización que hace Baudrillard: el truco visual nunca trata de confundirse con lo real, las correspondencias que establece no pretenden ser literales, aunque sí logran afianzar los nexos con lo real abriéndose paso por vías menos nocivas, *más imaginarias*, como especificaba Salas. Eso es lo que hace que cobren súbitamente la credibilidad que no pretenden imponer. Combatiendo la tramoya desde la tramoya, delatando el engaño oculto con engaño evidente, el artificio amenaza con inocular la toxina alucinatoria que inyecta en la imagen la maniobra ideológica del texto.

Pocas veces calificamos a las imágenes que se sumergen sin reparos en el abismo de lo imaginario como imágenes críticas. Antes bien, suelen ser ampliamente criticadas por parte de los órganos reguladores o legitimadores fieles al texto. En casos muy excepcionales encontramos soluciones imaginativas que consiguen criticar y ser valoradas positivamente por ello. Uno de estos raros ejemplos nos lo proporciona Leonardo da Vinci. Leonardo demostró saber reconducir lúcidamente las correspondencias entre lo real y lo representado adentrándose en lo más profundo de la imagen, superando con creces lo más verbalizable y racionalizable del legado clásico renacentista en el espacio de la imagen. Él planteó la superficie pictórica como si fuese un espejo. Pero no hablamos de un espejo alucinatorio, sino de una superficie bruñida contra la que se frota la mirada iluminando con ello la chispa de la conciencia en la labor activa de observación, desmarcándose así del naturalismo idealizante que iba cristalizando en torno a la visión perspectiva en el sur de Europa. Inventó, entre un sinfín de cosas, una técnica pictórica que dejaba la determinación del sentido de la imagen a la libre iniciativa del espectador en lugar de aprisionarla en la lógica del concepto. De este modo el observador sucumbe a la seducción de un artificio claramente diseñado para cruzar el umbral del pensamiento lineal. Gombrich lo expresa de esta manera.

El pintor debía abandonar al espectador algo por adivinar. Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma era dejada con cierta vaguedad, como si desapareciera en la sombra, la impresión de dureza y rigidez sería evitada. Esta es la famosa invención de Leonardo que los italianos denominan *sfumato*, el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan algo a nuestra imaginación. (...)

Con todos estos recursos artificiosos, Leonardo pudo haber producido un habilidoso juego de manos más que una gran obra de arte si no hubiera sabido exactamente hasta dónde podía llegar. (...) Leonardo podía ser tan obstinado como cualquiera de sus predecesores en la paciente observación de la naturaleza. Pero ya no era un mero y fiel servidor de ella. Desde épocas remotas,

en un lejano pasado, los retratos se miraron con respeto por creerse que, al conservar el artista la apariencia visible, conservaba también el alma de la persona retratada. Ahora, el gran hombre de ciencia, Leonardo, convertía en realidad algo de los sueños y temores de esos primeros hacedores de imágenes. Mostró que conocía el hechizo de infundir vida a los colores esparcidos con sus pinceles prodigiosos.¹²⁷

Lo cierto es que Leonardo demuestra con la técnica del *sfumato* ser un gran conocedor de la naturaleza, pero por encima de todo, un gran conocedor de la naturaleza humana en armónica consonancia con la primera, por no decir que las concibe, no por separado, sino situadas en los polos de una única cosa que se materializa en el cuadro. Lo que consigue Leonardo en la imagen se fundamenta en una estrategia poética. Así, la actualización del legado clásico que realiza Leonardo resulta realmente original. Su naturalismo no se ciñe estrictamente a la analogía espejada o la homogeneidad universalizante de la cuadrícula perspectiva, lo que hace es servirse de ellas para llegar mucho más allá, hasta la mente del observador, que termina identificando no fuera, sino dentro y fuera de la imagen simultáneamente, implicándose de lleno en el proceso imaginativo. No obstante, revelando el truco en las trazas de la superficie pictórica, Leonardo garantiza que la alucinación no pueda tener lugar. Nos sitúa en sus cuadros en el cruce donde convergen el conocimiento y el asombro, y lo que nace de ello es la percepción consciente del medio que consigue reflejar con fidelidad las cosas tal y como las experimentamos, tal y como las entendemos mental y corporalmente por mediación de la imagen. Mientras se conserven las escasas obras del pintor que han sobrevivido al paso del tiempo, podremos llegar a través de ellas al territorio limítrofe en el que la imagen toma el relevo de las palabras, o lo que es lo mismo, al umbral de las palabras mismas, al cual nos dan acceso cuando se abren a lo puramente imaginativo, tal y como busca hacer el artefacto poético. Esperando al espectador en la emboscada que ha preparado minuciosamente en el cuadro, Leonardo solventa la impresión de escisión o división de la que nos hablaba Reeves al anteponer la visión científica sobre la poética en el dilema de tomar partido por una sola de ellas en la contemplación del paisaje. Con el *sfumato* será el observador el que, consciente del simulacro, prolongue indefinidamente el acto de creatividad. Esa es la razón de ser del proceder técnico en el cuadro, a la inversa de lo que hoy nos plantea la tecnología visual. Fernando Rodríguez de la Flor nos ofrece una definición que puede darnos una idea de lo abierta y prolífica que resultan este tipo de formulaciones en una breve introducción a la poesía visual.

Nos situamos, pues, respecto a la lectura de la imagen simbólica, en un dominio creativo, “poético”; dominio que compromete por igual lo que son los aspectos verbales como los icónicos de la misma. Es así que, para esta concepción del símbolo que el análisis revela, las estrategias de la interpretación se suceden, encontrando en la figura un sentido propiamente inagotable. Esta inagotabilidad del sentido de la imagen simbólica es lo que nos acerca y termina por situarnos, menos del lado de lo que sería una iconografía constructora de códigos (diccionario de símbolos, *summa*, repertorio..)

cerrados, que de una iconología que debe estar abierta siempre a la atribución de sentido, y para la cual simbolizar “no es otra cosa que asociar sentidos” (T. Todorov).¹²⁸

Las lecturas que nacen de la imagen cuando se aleja de los presupuestos textuales de la correspondencia literal o “falsa transparencia”, para adentrarse en los poéticos, se prodigan sensiblemente al tomar el rumbo que designa el contemplador individual de forma específica e intransferible. Pero es que además no pueden detenerse y concretarse en un recorrido conciso, sino que, por el contrario, van abriéndose camino en la mente del espectador a cada instante que pasa sin encontrar un final. Por ello este tipo de imágenes nos sitúa en el núcleo de una divergencia de perspectivas profundamente liberadora. Artífice y observador asumen la laboriosidad y artificiosidad del proceso con pleno conocimiento de causa, trabajando conjuntamente en la *interminable determinación* poética. Esto genera una suerte de certezas que difieren sensiblemente del concepto de verdad tal y como lo entiende, por ejemplo, la ciencia, la religión o el academicismo. Las certezas que despierta lo poético son tan sólo constatables en la esfera íntima e interna, la que alumbra las correspondencias fraguadas en la memoria imaginativa. No son, por tanto, extrapolables ni generalizables bajo ningún término que no sea el de la convención poética a riesgo de truncar su carácter fértil y liberador, que será el del sentido inacabado de una imagen que suma y sigue, acompañada con lo real en el espacio de la reciprocidad poética, que no trata de suplantarlo por otra cosa ni de fijar su ruta.

Llegar a esta relación de *normalidad* o punto de equilibrio entre texto e imagen que se abre en lo poético nos permite también, como ya se ha apuntado, detectar la práctica realmente fraudulenta, pues la imagen poética, en caso de poder demostrar algo, sería el poner de manifiesto la imposibilidad de fijar en parámetros fijos o globales las formas de experimentar, percibir o vivir un suceso o fenómeno. Dado que vivimos en sociedad y no aislados, para solventar este problema hemos de llegar a un acuerdo y *desnaturalizar* o exteriorizar la apreciación individual por medio de las herramientas que pone a nuestra disposición el lenguaje, para integrarla en un marco colectivo y conciliar así las divergencias entre las distintas apreciaciones. La generalización o la clausura del sentido partiendo de las representaciones se justifican así desde una perspectiva meramente operativa, pero muy necesaria, por no decir básica para sustentar las estructuras sociales. En todo caso se trata de un recurso que sigue normas establecidas por la comunidad, de ningún modo preestablecidas, inmutables o esenciales. Como nos muestra la poesía, cualquier discurso que pretenda negarlo, incurre en el engaño o en el autoengaño.

Uno de los principales objetivos de la ideología consiste en sumir al individuo en un trance pasivo, incapacitándole para cuestionar la convencionalidad de sus preceptos. Por tanto no puede resultar extraño que la ideología operante en el régimen textólatra manifieste un agrio desacuerdo con los principios de la imagen poética, considerándola un elemento claramente desestabilizador, pues logra invalidar el fundamento de su estructura jerárquica: imágenes verdaderas y valiosas,

por un lado, e imágenes triviales y engañosas por el otro. No olvidemos que *las ideas opresoras lo son porque ocultan su carácter imaginario y, de ese modo, eluden la posibilidad de ser criticadas* (Salas). Por ello el aparato ideológico utiliza, con el fin de consolidar y preservar el poder, imágenes “de sentido único” a modo de ilustraciones, valorándolas positivamente en oposición a las “otras” imágenes, que serán depreciadas a cuenta del carácter abierto de su espacio simbólico y de la crítica que pueden ejercer en contra del discurso oficial. El *sfumato* que Leonardo utilizaba en sus cuadros lo sitúa en las antípodas de la maniobra ideológica, porque en ellos la imagen se adentra en lo más profundo del orden figurativo en el encuentro entre pintura y poesía. Recordemos que la poesía nos invita a olvidar voluntariamente lo que conocemos de las cosas a través de sus representaciones (Borges) para reaprehenderlas en clave dinámica, abierta a la formulación en progreso y sobre todo, creativa. Siguiendo la pauta propuesta por Leonardo, el espectador recoge el testigo en la labor representativa, y orienta libremente el discurso en el espacio de la imagen, *certificando* individualmente la autenticidad o la veracidad de lo representado en el plano que considere pertinente –precisamente esta flexibilidad en los planos y los tipos de correspondencia que se establecen en ellos es lo que garantiza el amplio alcance de sus obras. Se trata de una apertura expresiva similar a la que apuntaba Rodríguez de la Flor al relacionar ciertos aspectos del emblema renacentista y barroco con las obras realizadas por algunos autores agrupados en torno al movimiento surrealista. Con todo esto no tratamos de ensalzar la figura del poeta por encima de ninguna otra, sino más bien de atender a las ventajas que los dispositivos poéticos ponen a nuestro alcance para evitar caer en el “acto de olvido” involuntario del que nos hablaba Flusser, en el que incurrimos al hacer uso de las imágenes técnicas como instrumentos de conciliación colectiva de perspectivas sin tomar conciencia del artificio del que se sirven para hacerlo.

Con todo lo que hemos ido anotando, no es difícil intuir que el medio fotográfico, así como cualquier medio técnico de generación de imágenes en general, constituye un vehículo idóneo para la consumación del acto ideológico. La fotografía sigue una pauta rigurosamente textual que parte de la explicación razonada de sus fundamentos técnicos formulada bajo la óptica del discurso positivista de la ciencia moderna. Pero como hemos dicho, la convencionalidad de este discurso elude la crítica al quedar solapado bajo la superficie de las evidencias visuales que la imagen designa. Por este motivo en la fotografía los sistemas de signos quedan revertidos y generan un singular tipo de ilustración de sentido único, enormemente persuasiva, a la cual resulta muy difícil acceder para efectuar una crítica consistente.

El poder suasorio de la imagen fotográfica consiguió consolidarse, si seguimos a Flusser, a partir de la filtración “accidental” de los preceptos lineales del legado científico vigentes en la época ilustrada al diseño de un aparato mecánico. La cámara fotográfica generaba imágenes mediante procesos físico-químicos enlazados en una cadena de causas y efectos perfectamente razonable y demostrable. La veracidad del registro icónico obtenido quedaba garantizada desde

el momento en que en la transcripción de la escena representada, ésta quedaba fijada de forma automática independientemente de la intervención del hombre, cuyo papel se reducía, al menos teóricamente, al de mero operador.

El texto, en tanto que dispositivo de legitimación conceptual de la imagen, utilizado para corregir su margen de incertidumbre, experimentó, tras la aparición de la fotografía, un cambio de estatus significativo. La fotografía convirtió la lógica de su discurso en un instrumento no tan objetivo ni tan razonable como había sido hasta entonces. Efectivo, y sin embargo, burdo e imperfecto al competir con el registro imparcial obtenido en la cámara, con el tiempo el texto dejó de ser el elemento legitimador que corroboraba la auténtica versión del asunto en lo concerniente a la imagen. A grandes rasgos, la captación fotográfica podía dilucidar lo real prescindiendo de las explicaciones al delatar en ellas pulsiones e impresiones que hasta entonces pasaban desapercibidas. La fotografía era ya una imagen de sentido cerrado que no requería el soporte de la orientación conceptual.

A la *Parquedad de Imagen* de la lectura corresponde la *Abundancia de la Imagen* de la Foto; no tan sólo porque la Foto es ya en sí misma una imagen, sino porque esta imagen tan especial se da como completa –*íntegra*, se dirá, jugando con el término–. La imagen fotográfica está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido.¹²⁹

La paulatina devaluación del texto en la epistemología tecnificada de la sociedad moderna fue avanzando a medida que aparecían nuevos y más avanzados dispositivos de registro. Tal y como ocurriera con el emblema en los albores de la revolución científica, la estrecha intervención de la imaginación en la tarea de conceptualización se hizo súbitamente manifiesta, se convirtió en un inconveniente más que un factor positivo en el desempeño de la labor que tenía encomendada.

Indudablemente, por objetivo y veraz que queramos entenderlo, el texto – incluido el texto científico– necesita invocar a la imagen para hacerse comprensible, necesita ingresar icónicamente en el archivo visual de nuestra memoria para poder ejercer su papel regulador en la mediación que establecemos entre nosotros y el mundo objetual. Y, si bien antes de la invención de la fotografía el naturalismo pictórico había mostrado ajustarse relativamente bien a la linealidad impuesta por los textos científicos que ejemplificaban, el nuevo medio puso al alcance de nuestras manos la más revolucionaria de las ilustraciones de sentido único que hubiésemos soñado obtener jamás. Simplemente porque con la fotografía la ilusión de fijar definitiva y automáticamente el sentido del discurso parecía, literal y metafóricamente hablando, *hacerse realidad*. Accesible totalmente sin molestas interferencias ni deformaciones subjetivas, el mundo fotografiado ofrecía réplicas tan perfectas que podían solaparse sobre el mundo real ofreciendo todas las garantías de veracidad. Con la fotografía no quedaba nada ya que concluir, nada que evocar, todo ello se había vuelto accesorio porque nada escapaba a su ojo mecánico y al barrido impecable

que efectuaba sobre la superficie de lo real. El papel activo de la imaginación haciendo girar el engranaje del proceso perceptual y mnemotécnico quedaba, para alivio de muchos y para alarma de pocos, descartado.

Podríamos decir que la fotografía inaugura un tipo de signo capaz de dar forma a un discurso cuya radicalidad quedaría patente en la institución del dogma de la correspondencia substancial entre la cosa y la imagen. Pero desplazando al texto que podría razonar sobre este hecho, desplaza también a las imágenes que podrían ilustrarlo y ejercer un contrapeso. La fotografía exhibe ante nuestros ojos lo que parecen restituciones icónicas hipernítidas o hipermiméticas de lo real, tan plausibles, que las disconformidades manifestadas por el cuerpo y la conciencia ante ellas no surten efecto. Con la imagen técnica el cuestionamiento del principio de realidad captado por la máquina deviene un acto ilógico o irreflexivo en lugar del saludable ejercicio de crítica que hasta el momento de su invención quedaba abierto en la retroacción entre texto e imagen. La fotografía no levantó las sospechas que habría suscitado cualquier otro tipo de innovación estilística o cambio de estrategia en la representación tradicional porque la imagen fotográfica era resultado de una nueva técnica de obtención de imágenes basada en un texto neutro o “sin estilo”, el texto científico, el cual, antes de ser sometido a revisión, había generado una prueba visual fehaciente y contundente que clausuraba la deriva del discurso tras ella. La fotografía constituye algo así como una inversión perversa del *sfumato* que revierte subrepticamente la función representativa, firmando un acta de desaparición sublime y no exenta de ironía. Pues aquello que había hecho fracasar el alcance universal de la empresa emblemática renacentista, pero que había generado las más bellas fórmulas de la poesía visual, así como la más lúcida crítica a la convencionalidad inherente a cualquier sistema de representación, triunfaba sin apenas esfuerzo en la fotografía al quedar interceptada y bloqueada la acción imaginativa. La imposibilidad de dilucidar las claves de lectura del universo en el correcto descifrado de sus auténticas marcas, quedaba solventada gracias a un artefacto que cumplía fielmente “leyes universales”, cuadrando así el círculo. La fotografía, sin embargo, incumple algo tan natural o tan convencional como las teorías físico-químicas que ilustra.

La imagen no es –no puede ser– una lengua, aun cuando pueda leerse gracias a sus límites lingüísticos: analizar no es sino descubrir perpetuamente, en la imagen, los textos que simultáneamente han sido implicados:

“Las imágenes son multivalentes por su propia estructura [...] son haz de significaciones. Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno sólo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla.”¹³⁰

Contravenir este principio de lo icónico que apunta Rodríguez de la Flor nos parecerá, en el caso de la fotografía y de cualquier imagen técnica, algo perfectamente lógico o perfectamente *natural*.

Porque las fotografías nos hacen olvidar los textos que han sido implicados. Fueron inventadas expresamente para ello. El mundo, por fin, revela ser igual en la imagen que fuera de ella. Se trata de un mundo descontextualizado y despintado que muestra su auténtica esencia: un espejo de locura que se cierra sobre el objeto científico, tal y como apuntaba Baudrillard. Porque la única opción razonable que tendremos a nuestro alcance para obtener algo de sentido en esta imagen que, fricciones aspirando al más puro naturalismo, queda ella misma “desnaturalizada”, será entonces la de dudar, en primer lugar, de las imágenes que ejercen abiertamente la mediación, y a continuación, y esto es lo más grave, de los ojos, de lo que nos transmita directamente el cuerpo a través de los sentidos, y finalmente de nuestra propia memoria. “Lo lógico” será entonces acomodar, en un acoplamiento aberrante, la realidad de las cosas a lo que determine el registro técnico. En un mundo donde tan sólo “existe” lo que es difundido masivamente en los medios a través de la captación que hace la cámara, y donde su mera presencia en cualquier escenario incita a menudo a las más impensables de las actuaciones con la intención de promover su difusión, entender la imagen técnica como una herramienta de mediación incuestionable no sólo implica pecar de ingenuidad, sino que además adultera perniciosamente el flujo de la información. Así es como este tipo de imagen demuestra convertirse en una alucinación de alto riesgo.

En los inicios de la andadura fotográfica, fueron precisamente los espeleólogos de lo imaginario los primeros en poner en duda el alcance de sus virtudes¹³¹. Algunos artistas, pensadores y poetas del Romanticismo percibieron claramente la dudosa calidad de esta imaginación de segundo grado (Flusser) introducida por la vía de la traducción mecánica. Baudelaire, que como hemos visto, fue uno de los intelectuales más críticos con respecto a la magificación del texto en la fotografía, nos dejó numerosos testimonios en los que alertaba de los riesgos de ceder sin oponer resistencia a la mediación “metatextual” de la imagen sumida al registro.

En cuanto a pintura y escultura, el credo actual de la gente de mundo (...) es el siguiente: “Creo en la naturaleza (...) Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza. (...) De este modo, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto.” Un dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías. Y así la masa razonó: “Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (...) la fotografía es el arte.” A partir de este momento, la sociedad inmunda, como un solo Narciso, se precipitó a contemplar su trivial imagen en el metal. (...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino por tomar el color de la venganza. (...)

Progresivamente el arte se pierde respeto a sí mismo, se prosterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar no lo que sueña sino lo que ve.¹³²

Haciendo hincapié en las mismas cuestiones que más tarde criticaría Gustave Rodin, Baudelaire advertía que la imposición de un canon icónico mecanizado, generalizado en el uso masivo de imágenes fotográficas, llevaba al colapso del proceso a través del cual interrogamos a la imagen para obtener sentido coherente sobre lo representado. El entusiasmo que despertó el invento eclipsó estas cuestiones haciéndolas parecer menudencias. Anteponiendo su superficie espejada sobre la realidad y la variedad de perspectivas y discursos que nacen de ella, fundiendo mágicamente referencia y referente, Baudelaire veía la fotografía como una moderna versión de la caja de Pandora. Por este motivo, pensaba que debía limitar sus funciones al desempeño de aplicaciones muy concretas, como un artefacto más al servicio de la tarea historiográfica.

Su verdadero deber es ser la servidora de las ciencias y las artes, (...) que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que necesitan un lugar en los archivos de nuestra memoria.¹³³

Sin embargo, desbordando los más ajustados pronósticos del poeta, la fotografía conseguiría suplantar a la memoria misma. La fotografía nos libera definitivamente de indagar en lo real sorteando el intervalo entre el mundo interior y el exterior, intervalo que sólo puede ser cubierto confabulando el mapa abierto en la mediación icónica y en sus recorridos infinitos con los presupuestos abstractos del lenguaje. Despojados de este lastre, contemplamos a través de su *ventana* lo que aparenta ser un mundo sin fisuras. Como condición, se nos exige abandonar discretamente la escena fotografiada junto con el objeto de su estudio. Ajena a la orientación del sentido ejercida por la palabra, y desacreditando toda construcción convencional que pueda formularse como tal, la fotografía rompe la cadena retroactiva en la que texto e imagen se interpenetran y animan mutuamente por hacerse con la conquista de lo real. Con ella se establece el punto de inflexión que da paso a un régimen visual basado prioritariamente en un registro meramente expeditivo. A pesar de todo, la fotografía le roba al mundo destellos de un verismo sorprendente. Pero lo hace, curiosamente, a contracampo o en negativo. Desbordando paradójicamente el plano fotografiable, lo que más fielmente reflejan las imágenes técnicas es el claro déficit de imaginario que comportan. Las evidencias consiguen “saltar a la vista” cuando este déficit pretende compensarse con una producción de imágenes tan enorme como escueto revela ser su contenido. Este profuso flujo de imágenes vacías deja a la memoria fuera de juego tal y como amenazaba la epidemia de ficción de Macondo.

El inventor de esos recursos mnemotécnicos que impiden que Macondo se destruya (puesto que la memoria es la actividad que presta unidad a las discontinuidades cronológicas y espaciales en que vive sumida la mente privada y colectiva de los hombres), es también el propagador de la imagen virtual, el daguerrotipo, que objetiva para siempre, exterior a la mente misma que concibe las imágenes, una imagen –ésta virtual–, un “fantasma” de la cosa, objeto o sujeto.

No se trata en rigor de un cambio de profesión para el protagonista, del que podemos decir que siempre estuvo interesado en el reino de la imagen. Su trabajo no abandona la escena imaginaria, sino que se puede afirmar respecto a él que sólo trabaja en un perfeccionamiento de la misma, situándose en distintas dimensiones con respecto a lo que es la materia imaginaria –la *vis imaginativa*– y la capacidad que la misma tiene de suscitar un recuerdo: de un modo, podríamos decir “natural”, asistimos a una evolución que nos lleva desde la memoria artificial concebida en la mente a la imagen fáctica construida por un cristalino artificial.¹³⁴

Los resultados de esta progresión o mejora del invento ya han sido abordados al inicio de este estudio. Las conclusiones a las que llegábamos nos hacía temer o bien una *epidemia* de efectos no previstos en la abolición de los soportes verbales que equilibran el dinamismo del proceso representativo, con todo lo que ello conlleva, o quizá el inicio de una nueva etapa en la que tendremos que afrontar el reto de inventar nuevos dispositivos con el fin de sintonizar la interacción en nuestro entorno con la propuesta en los entornos virtuales. Es en lo que incide, Rodríguez de la Flor citando a Lledó, y en línea con algunos de los autores citados, como uno de los grandes desafíos de nuestra época.

El mundo de las imágenes que hoy nos inunda con más fuerza que nunca, debido a la incesante presión que sustituye por marionetas electrónicas a la realidad, podría, sin el contrapeso de esa intimidad abstracta fundada en el Logos, aniquilar el sistema de resonancias que ha creado el lenguaje.¹³⁵

Esto exige encontrar un punto de anclaje más ajustado entre nuestra forma de plantear la mediación a través de los nuevos dispositivos que la tecnología pone a nuestro alcance, y nuestro modo de percibir y transitar el mundo de los objetos. El cuerpo, como ya hemos expresado, parece ofrecer ante ello una resistencia manifiesta, dado que él es el instrumento que viene a confirmar, concertando las resonancias de las que nos habla Rodríguez de la Flor, las correspondencias pertinentes. Prescindir de las impresiones generadas en el cuerpo a la hora de poner en marcha los complejos mecanismos que estructuran la imagen mental, con su margen de indeterminación incluido, y someterla a la pauta abstracta y restrictiva de la imagen virtual, puede conducirnos, o bien a una disociación todavía más aguda entre lo que experimenta el cuerpo y lo que dicta la mente –una especie de esquizofrenia de índole tecnológica–, o bien a la total regulación, por la vía automática, de todos y cada uno de los aspectos que rigen nuestra vida. Dado que ninguna de las dos opciones parece suficientemente realista ni reconfortante, esta cuestión constituye todo un incentivo en la búsqueda elementos mediadores más eficientes¹³⁶.

Por nuestra parte en la línea de trabajo presentada proponemos la reintroducción de las pautas de desciframiento de la imagen técnica en el proceso retroactivo que le abre el texto. Por este motivo podemos decir que las imágenes que componen las series han sido creadas para

funcionar expresamente a modo de ilustraciones. Pero dado que se trata de imágenes técnicas, en lugar de ilustrar los textos que han sido implicados, tal y como especificaba Rodríguez de la Flor, lo que ilustran son textos poéticos, y esto marca una pequeña diferencia: para atisbar los textos olvidados, primero tendremos que desautomatizar la mirada que proyectamos sobre las fotografías.

Indagar en la topografía ignota de las imágenes mentales no es una práctica novedosa ni es algo en exclusiva propio del ejercicio poético. Constituyó durante siglos una técnica recurrente para la creación y estructuración de discursos cuya tradición quedó salvaguardada en los tratados sobre la memoria artificial, y sobre cuya pista han trabajado literatos, pensadores y artistas de todos los tiempos. Ilustrar estos parajes de lo imaginario fusionando imágenes técnicas cuyos procedimientos han caído en desuso con otras de última generación es, sin duda, algo menos transitado, pues lo que queda en evidencia en ellas es que no pretenden ni pueden aspirar a solaparse sobre lo real con la intención de suplantarlo. Se trata de una maniobra deudora de algunos planteamientos plásticos que criticaban con curiosos artefactos los principios clásicos de la representación, delatando su carácter dogmático. En estas series el uso de la fotografía también busca criticar sistemas de representación preestablecidos, pero en este caso fundados en los cánones estilísticos de la imagen técnica. El objetivo, una vez más, consiste en detectar y seccionar la pantalla textual que recubre la imagen para abrir paso en ella hacia lo imaginario.

Cuando las fotografías consiguen retornar a sus principios icónicos, generan un vacío en su superficie atestada que exige de nuevo ser formulado, de forma indefinida. Justo cuando ya pensábamos que todo en su discurso era perfectamente previsible, cuando creíamos que no quedaba ya nada que concluir, que no era posible trazar más rutas infinitas sobre los puentes de la memoria utilizándola como guía.

III FOTOGRAFIAR UN PAISAJE

3. FOTOGRAFÍA Y PAISAJE

El cristal y el paisaje

De entre todos los géneros, el paisaje guarda con la fotografía una relación muy especial. El motivo, teniendo en cuenta el conjunto de cuestiones que estamos tratando, es obvio. El paisaje es el género que nos permite posicionarnos ante la naturaleza para promover una reflexión de índole estética sobre ella en la imagen, y la fotografía constituye el medio a través del cual la naturaleza consigue eludir esta intervención, esbozando el cuadro ella misma y por sí misma. Esta fue la idea barajada por los promotores del invento en el siglo XIX, y a pesar del tiempo transcurrido y de las críticas formuladas con mayor o menor insistencia desde entonces, una determinada manera de entender el mundo a través de la imagen captada automáticamente en el registro fotográfico se mantiene sin apenas variaciones anclada firmemente en nuestras conciencias. Del mismo modo, han ido arraigando ciertos criterios acerca del valor de la mirada eminentemente estética que proyectamos sobre las cosas que han modificado profundamente nuestra concepción del arte.

Ahondaremos a continuación en las relaciones que se establecen entre paisaje y fotografía para indagar en la orientación que toma el género en las series, aproximándonos a ellas atendiendo a las reflexiones que alrededor de los cambios mencionados pretenden promoverse.

3.1 El paisaje, un género complejo.

Si existe una cuestión que haya podido congregarse a su alrededor el mayor número de manifiestos textuales y gráficos a lo largo de lo que conocemos como historia, esa es sin duda la naturaleza. La naturaleza es la imagen más compleja que el pensamiento humano haya deseado descifrar jamás, alimentando incansablemente el sueño de desentrañarla. La naturaleza es, según Raymond Williams, “quizá la palabra más compleja del lenguaje... Cualquier historia completa de los usos de esta palabra sería la historia de gran parte del pensamiento humano.”¹³⁷

La naturaleza se presenta ante nuestros ojos como un jeroglífico infinito que alienta el deseo de colmar todos los interrogantes, para obtener como recompensa al esfuerzo el premio del conocimiento y la desbordante admiración ante la maravillosa y perfecta complejidad con la que parece ultimar armoniosamente cada uno de sus detalles. No obstante, convertir la naturaleza en el eje de un discurso supone iniciar un ejercicio de aproximación que amenaza con no encontrar nunca un final. En occidente, el deseo por materializar esta intención hasta sus últimas consecuencias, ha dado pie a sorprendentes descubrimientos, generando simultáneamente todo tipo de controversias. Así lo refleja el dinamismo que caracteriza la andadura que las artes y las ciencias emprendieron en la búsqueda de herramientas y métodos para dilucidarla en su totalidad, protagonizando una auténtica maratón intelectual que ha dejado a su paso una enorme cantidad de documentos y testimonios acumulados a lo largo de la historia.

Si nos detenemos a reflexionar que debatir acerca de lo que *es* o *no es* la naturaleza nos conduce inevitablemente a interrogarla, en primer lugar, en tanto que imagen, no puede resultar extraña la magnitud que cobra una empresa de tal calibre, teniendo en cuenta además que los criterios conceptuales de identificación que utilizamos habitualmente para desentrañar cualquier imagen están fundados sobre un principio contradictorio. Así, la intención de obtener a partir de esta imagen tan compleja una respuesta fiable conduce inevitablemente al fracaso. Podemos comprobarlo de forma muy simple analizando las consecuencias que se derivan de la acepción que toma el término en el lenguaje popular. Utilizaremos la definición que nos presta Juan Luis de las Rivas: “En el lenguaje común, lo natural es lo espontáneo, lo sin doblez ni artificio”¹³⁸. Siendo la naturaleza: “Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo”¹³⁹.

Partiendo de estos presupuestos, aparentemente simples y ampliamente aceptados, matizamos para acceder a una segunda lectura, más reflexiva, en la que afloran cuestiones no tan sencillas y cuyas determinaciones distan de ser inmediatas, a saber: este conjunto nos incluye. No parecería un hecho especialmente problemático si no fuera porque, como hemos visto, no podemos

movernos con cierto margen de autonomía en él, ni transitarlo con cierta soltura, sin servirnos de algún doblez o artificio que nos permita conocerlo y trascenderlo. Sin acudir a esta clase de recurso artificioso “todo lo que compone el universo” no podría entenderse como conjunto, orden o disposición. De hecho no podría entenderse de ningún modo. A pesar de todo, tendemos a pensar que, pintándolo de una determinada manera, nombrándolo de una forma concreta, o acudiendo a un tipo específico de herramienta para representarlo, podemos discernir, sin ruido ni interferencias, qué tiene de cierto y consistente y qué no. Como si pudiésemos disponer de un punto de vista que no existiera como tal, es decir, como si accediésemos a él desde una perspectiva independiente o disociada del sujeto que observa e interpreta la escena, y que en teoría distorsiona una información *esencial* o verdadera. Las complicaciones que se derivan de esta segunda lectura nos conducen hasta uno de los mitos más discretos que se perfilan en el pensamiento moderno.

¿Qué es ese fundamento originario anterior a la mirada sesgada y parcial?: sin duda, la naturaleza. No es que la mirada atrás se encuentre siempre con el mundo de lo agrario por razones históricas obvias. El campo no es sólo la metonimia del pasado, es algo más, el campo es el depositario de la imagen de la naturaleza, del legado del Demiurgo. Convertido sólo a causa del trato degradante que le hemos dispensado en este paisaje de desposesión en el que nos encontramos, en él deben latir aún los ecos de la verdad esencial de las cosas. El retorno a las ideas *en* uno mismo no es un retorno al sí mismo (y menos aún una remodelación de mi personalidad ajustada a unos intereses que, por ser externos, han de ser, necesariamente, espurios). No, se trata de un retorno a *mi naturaleza* o, lo que es lo mismo, a *la naturaleza en mi*. La naturaleza es el fundamento de la verdad, es algo más que campo, es fuente de criterio y valor dogmático.

La naturaleza pertenece a un universo simbólico que trasciende las relaciones sociales para vincularse al ámbito de los valores esenciales, del Ser: constancia, permanencia, dureza, perseverancia, productividad, verdad, sacrificio, sufrimiento en silencio, todo ello se encarna con frecuencia en animales y plantas que arraigan en un espacio que niega la historia y apunta a instancias fundadoras. La tierra es siempre más que la agricultura, como la naturaleza es siempre más que un referente, es un argumento (máxime si el canto de sirena del Ser hace eco en el ámbito que el último pensador ontológico identificó con el de la “puesta en obra de la verdad”: el arte).¹⁴⁰

De ahí que...

Junto a representaciones de la naturaleza y del hombre, encontramos representaciones del objetivo, de los medios, de las etapas y de los efectos que se esperan de las acciones de los hombres sobre la naturaleza y sobre sí mismos, representaciones que al mismo tiempo organizan una secuencia de acciones y legitiman el lugar y el estatus de los actores en la sociedad. Representaciones que explican quién debe hacer algo, cuando, cómo y por qué. En suma, en el corazón de las relaciones

materiales del hombre con la naturaleza, aparece una parte ideal donde se ejercen y se mezclan las tres funciones del pensamiento: representar, organizar y legitimar las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza. (Godelier 84: 28-9).¹⁴¹

Lo que se observa entonces es cómo en occidente la naturaleza encarna una entidad simbólica y trascendente que, paradójicamente, designa sin obstrucciones todo aquello que no ha sido instituido ni modificado por el hombre. De modo que seguimos interrogándola una y otra vez con la determinación de resolver el dilema de tomar posiciones precisas acerca de lo que nos rodea, sin apenas reparar en que obtenemos de retorno una información muy valiosa acerca de algo fundamental: la imagen también traduce lo que pensamos de nosotros mismos y por nosotros mismos. Como resultado de la tendencia a ocultar o negar el carácter convencional de los argumentos que utilizamos para salvar la distancia interpuesta entre nosotros y lo que deseamos determinar, esta parte tan crucial de la información obtenida no es tenida en consideración ni revierte en beneficios palpables. Debido a los constantes “actos de olvido” que hemos mencionado para el hombre occidental resulta sumamente difícil aceptar que la imagen y la palabra, compitiendo por cubrir un mismo objetivo, utilicen vías discursivas opuestas y complementarias, convencionales por necesidad, que además no pueden discurrir por separado a riesgo de perturbar una mediación equilibrada entre nosotros y las cosas. Por encima de todo, lo que el hombre occidental asume con dificultad es que las imágenes de la naturaleza *nos la dan a ver* al tiempo que nos sitúan en un punto ciego abierto en el centro mismo del cuadro. Este punto ciego es el que articula el margen de indeterminación de la imagen, algo tan poco soportable como la idea de que la tarea de discernimiento de lo real no puede llegar a una meta definitiva. Por ello normalmente cubrimos este vacío con argumentos conceptuales que cumplen la función de restablecer la continuidad de la escena, dotándola de sentido coherente y de un grado de consistencia aceptable. Las traducciones así obtenidas resultan lógicas, razonables, convincentes, pero no por ello dejan de ser incompletas. Aceptar la coexistencia paradójica de la imagen y el concepto, afirmar la imposibilidad de dilucidar íntegramente lo que nuestros sistemas de signos revelan a la vez que ocultan, es lo que podría garantizar plenamente una mediación saludable a la hora de entender qué es y cómo es exactamente aquello que da sentido al discurso. Es lo que destaca Reeves, citando a Lacan, al defender la existencia de un territorio inteligible que se genera en el acto de dirigir nuestra mirada hacia lo que él denomina “el abismo de lo impensable”.

El vértigo suscitado por esa mirada relativiza nuestra relación con los conceptos. Nos protege contra la tentación de las certidumbres y la hegemonía del pensamiento lógico.

Se comprenden mejor en esta óptica las frases de Jacques Lacan:

Siempre digo la verdad,

*no toda,
porque a decirlo toda
no se llega,
faltan las palabras.
Ese imposible
hace que la verdad
esté sujeta a lo real.*

Dicho de otro modo: detrás de lo que las palabras nos dejan captar de la realidad, se adivinan, perpetuamente en movimiento, estratos no reducibles a lo inteligible. La racionalidad sola no basta para transmitirnos la sustancia. Para percibir claramente las puestas de sol sobre el océano hay que poner en funcionamiento todas las facultades de la mente. Es el mensaje de Schiller: “The full mind is alone the clear”.¹⁴²

Sin embargo, en la recomposición o reconstrucción del conjunto de lo visible, el hombre occidental por lo general no se conforma con apañar la escena. Sueña con certezas y con acceder a un sustrato o capa última y básica, original y legítima, que cree enturbiada u oculta. Por ello insiste en la búsqueda de argumentos dirigidos a clausurar la deriva del sentido del discurso en lugar de permitir que fluya dinámicamente de la imagen al texto y del texto a la imagen generando aproximaciones eficientes y prácticas, que lo son por el simple hecho de ser manifiestas. Lo cierto es que ni podemos designar lo que está ahí fuera sin pasar por alto que necesitamos traducirlo convencionalmente, ni podemos ponernos de acuerdo acerca de lo que ese algo *es* o *no es*, o a contracampo, acerca de lo que *somos* o *no somos* con la exactitud pretendida, pues concedemos el privilegio de dictaminar su *esencia inmutable* y *verdadera* a algo que en el fondo elaboramos nosotros mismos a partir de parámetros abstractos que no encuentran clausura posible. Es llamativa, por tanto, la confianza que tradicionalmente depositamos en torno a un sistema de designación tan frágil, justificando con él acciones en nombre de una verdad tan sólo sustentada por un conjunto de palabras estratégicamente enlazadas.

El criterio ontológico de identificación que hemos tomado del legado clásico para fijar textualmente los parámetros de veracidad o autenticidad- cosa que, recordémoslo no admitimos en la imagen -, incide en la *distinción* a cuenta de la *oposición*. Aplicándolo al caso concreto de la naturaleza, este criterio nos obliga a plantear lo natural como algo diametralmente diferente y opuesto a nosotros. De esta forma lo natural sería todo aquello de lo cual nosotros constituimos la excepción. Al aprehender la naturaleza en base a este argumento, no podemos menos que incurrir en una contradicción inadmisibile que nos sitúa en la más comprometida y confusa de las posiciones que podamos ocupar en el discernimiento de lo real. Como consecuencia, de manera más clara y persistente que ninguna otra entidad o concepto, la naturaleza es en nuestra cultura *el Otro* por omisión, en oposición, en franco desacuerdo, y en una relación de enfrentamiento

abierto con respecto a nosotros mismos.

La relación entre hombre y naturaleza ha sido interpretada como una relación de radical diferencia.

(...) El hombre, sobre todo el hombre en la cultura occidental, ha tendido a considerar la naturaleza como a un enemigo, un enemigo necesario al que hay que dominar.¹⁴³

A falta de metodologías de aproximación más conciliadoras e integradoras para determinar el tipo de relación que mantiene el hombre con respecto a “todo lo que compone el universo”, occidente, al contrario de lo que pueden plantear otras culturas, asume no directamente una separación o distanciamiento del sujeto con respecto a lo que observa – que también, aunque esto no es problemático en sí mismo si se mantiene como un estatus transitorio– sino más concretamente una completa disociación de la conciencia que se produce instantáneamente a través del acto de mediación, desde el momento en el que en ese acto el texto adquiere una posición de privilegio. Las traducciones que a partir de aquí se generan, dejan cada vez menos espacio para el individuo en el lugar visible. A pesar de que el régimen discursivo propio del texto acrecienta las distancias y el nivel de abstracción con respecto al objeto que trata de dilucidar –en este caso, la naturaleza–, el hombre occidental otorga plenos poderes a los manifiestos textuales en detrimento de los gráficos convencido de ganar con ello claridad de visión y transparencia. Obviamente, las dificultades de aproximación que plantea esta problemática del signo, y que promueven una relación antitética y de confrontación entre hombre y naturaleza, ha sido cuestionada regularmente a lo largo nuestra historia cultural, sobre todo en aquellos momentos en los que sus fallas epistemológicas quedaban al descubierto. Aristóteles, por ejemplo, encontraba algunos aspectos poco claros en esta manera puramente conceptual de establecer parámetros esenciales o verdaderos en lo real, atendiendo a las controversias de algunas afirmaciones que, para obtener validación, precisan excluir al individuo como responsable del acto de su formulación. Relativizando nociones preestablecidas como el persistente carácter esencial del número, aprovecha para extender el alcance de sus reflexiones hacia otras entidades no cuestionables forjadas puramente en el concepto.

“Se podría dudar”, escribe, “de la existencia del tiempo sin la existencia del alma. En efecto, si no se admite la existencia del *numerante* tampoco se admite la existencia del *número*. Pero si es verdad que por aptitud natural únicamente el alma –el alma con intelecto– tiene la capacidad de numerar, es imposible que exista el tiempo si no existe el alma.”¹⁴⁴

Teniendo en cuenta todo esto, abordar el género del paisaje se convierte en un ejercicio clarificador. En nuestra cultura el paisaje conforma un cuadro bastante preciso sobre la visión global del entorno que tiene el individuo. Sin embargo esto es así porque el paisaje ha ido convocando en el espacio de la imagen todo un catálogo de patologías que se han ido acumulando indefectiblemente a lo largo de siglos y siglos de divagación. Estas patologías remiten más claramente a las dificultades de integración entre individuo y naturaleza que a la consistencia de la naturaleza

misma. Por esta razón el paisaje constituye un reducto de lo identitario cuyo análisis reviste hoy una inesperada actualidad. Aunque en primera instancia pueda parecer contradictorio, el tema estrella del paisaje occidental, sobre todo a partir del uso extensivo de imágenes técnicas, gira principalmente en torno al concepto de cultura y no tanto al de naturaleza. El motivo de ello está relacionado con la disposición antitética de términos que acabamos de mencionar. Para localizar en el paisaje los rasgos más característicos del aparato cultural que lo produce, se hace preciso realizar un minucioso análisis de los recursos retóricos que entran en juego, pero prestando más atención a lo que omite la imagen que a lo que muestra. La fotografía de paisaje generalmente revela informaciones tanto más precisas cuanto mayor sea nuestra habilidad en efectuar sobre su superficie una lectura inversa o negativa. Los datos más significativos de un paisaje son los que la imagen oculta tras la retórica objetiva del signo.

No obstante, no es cosa fácil desacumular estas capas retóricas superpuestas en la imagen, porque de hecho existen dos tipos muy diferentes de paisaje. El primero está plenamente adscrito al marco genérico: admite y saca provecho de la carga cultural que moldea las formas que a nuestros ojos adquiere del territorio. No es así en el caso del segundo. Las imágenes del segundo grupo están predeterminadas por la existencia de un texto que niega sistemáticamente en ellas su pertenencia al género, o lo que es lo mismo, este texto crea para ellas un marco convencional no reconocido oficialmente que niega enfáticamente la existencia de capas. Los paisajes del primer grupo se entienden como el resultado de un proceso de construcción, aprovechan el margen de indeterminación que existe en la imagen, y toleran la coexistencia paradójica de los distintos sistemas de signos. Aquí el paisaje conforma un ejercicio de traducción visual altamente seductor en el que se percibe claramente la deuda cultural que la mirada mantiene con las cosas a través de la imagen, lo cual genera a su vez discursos que la enriquecen de forma ilimitada. En el otro paisaje la imagen es interpretada como un signo transparente por la intervención, apenas perceptible, de un enunciado textual que así lo determina. Incorre de este modo en la contradicción o defecto de traducción flagrante que pretende evitar. La mayoría de las fotografías de paisaje que producimos pertenecen a este segundo grupo. El paisaje, entendido como cosmovisión y no estrictamente como un género, convoca dos maneras diferentes de percibir y entender el entorno, dos maneras contrapuestas de abordar y procesar la información que se ofrece a nuestra mirada, en las que el arte juega un papel determinante, y que ahora analizaremos bajo otra perspectiva.

Una de las ventajas más claras que presenta el paisaje como objeto de análisis quizá sea la intención que posee de trasladar una reflexión sobre algo tan amplio y complejo como pueda ser la naturaleza (y nosotros en ella) en una imagen cuyas probabilidades de éxito dependen principalmente de su método de cifrado. En su superficie el universo se despliega conformando una figura codificada similar a la del mapa, y de hecho así era hasta bien entrada la época renacentista. Esto nos permite profundizar en algunos aspectos relativos al código de cifrado que utiliza la fotografía en la operación de máscara, que la equiparan a cualquier otra fórmula de

representación visual, tanto numérica como tradicional, facilitando su aproximación. Otra de sus ventajas reside en el hecho de que, bajo aquellas fórmulas en las que se adscribe abiertamente al género, el paisaje ha logrado preservar un bagaje artificioso manifiesto que lo ha mantenido suficientemente alejado de las disputas esencialistas de la razón y su obsesión por cerrar el cerco en torno a las verdades demostrables. Estas imágenes poseen “otro tipo” de transparencia nada desdeñable, que revela ser de gran utilidad. De hecho, este factor nos permite detectar cómo, a partir del uso extensivo de imágenes técnicas, tanto el sistema de demarcación de géneros como la mirada que proyectamos sobre el entorno toman un rumbo especialmente problemático. Las transformaciones que se dan en el paisaje a partir de la inversión de códigos fotográfica marcan el inicio de una nueva etapa que dinamiza significativamente los retos que se plantean en la representación visual, la cual, lejos de haberse detenido con la llegada de los *testimonios mecánicos irrecusables*, nos ha proporcionado con el tiempo excelentes argumentos para proceder a su renovación.

Estos argumentos nos permiten ampliar el marco de correspondencias que establecemos en la imagen. Por ejemplo, sabemos que paisaje y naturaleza están estrechamente relacionados, aunque quizá no estrictamente del modo en el que tradicionalmente pensamos. Propongamos que, mientras el paisaje es algo perfectamente visible, la naturaleza no lo es. El paisaje sería una imagen y la naturaleza tanto el concepto que esta imagen pretende ilustrar, como aquello que tratamos de dilucidar a través del examen de la figura visible. Lo real se nos daría a ver por mediación del paisaje, pues éste constituye la vía artificiosa que nos revela, solapándola, la forma “dada” (Flusser). Integrando el elemento textual en una red consistente en la que interacciona con la imagen, el concepto de naturaleza atisbado a través del paisaje sólo podría enunciarse a través de una maniobra retórica que cabría rebatir con otra imagen o con otro texto igualmente convencional. Para el hombre occidental esta disposición del discurso es difícilmente asimilable, porque para él son más fiables las “verdades” abstractas derivadas del texto que los “apaños” operados sobre la imagen, por tanto desestima habitualmente cualquier disgresión que, como ésta, discurra circularmente sin principio ni final. No obstante, parece que cada vez queda más claro que para cualquier tipo de análisis que deseemos emprender, existen dos vías discursivas, diferentes y opuestas aunque igualmente válidas y perfectamente compatibles, de aproximación. Para resolver el déficit de planteamientos no lineales y relativos al orden discursivo de la imagen que presenta su aparato cultural, occidente crea la noción de género. Con ello admite la importancia de la imagen como vehículo discursivo, pero establece una clasificación que hace diferenciaciones entre imágenes relativamente verdaderas (fieles al texto) e imágenes ficticias, decorativas, lúdicas o irreales, que son las que quedan generalmente adscritas al género. Fijando conceptualmente en la imagen grados de autenticidad con respecto a su modo de presentar o plasmar lo real, se establece también una escala de fiabilidad, o más bien, de sinceridad o franqueza relativa en la imagen. Lamentablemente no existen ni imágenes ni textos infalibles, ni podemos establecer límites claros y netos en las fronteras que existen

entre ellos. La imagen, como afirmaba Rodríguez de la Flor, hace nacer en ella la intención de verbalizar, y el texto encuentra su razón de ser trazando una imagen a lo largo de su recorrido. La interpenetración del texto y la imagen en la traducción que de la naturaleza hace el paisaje, lo hace oscilar sobre el abismo de ambigüedad que se abre hacia lo especulativo, impulsando la carrera intelectual mencionada al introducir al inicio de este apartado la noción de paisaje. El sistema de géneros no logra clausurar este espacio vago o indeterminado en el que se mueve el paisaje en tanto que objeto estructurador de una cosmografía, pues el paisaje que se ubica “dentro del género” entabla con lo real una relación tan lícita e imprescindible como la que presenta el paisaje formulado fuera de él. Y lo hace, precisamente, porque se muestra tan permeable a las variaciones y transformaciones que la cultura imprime en la continua renovación de los códigos de cifrado, como reabsorbiendo normas y cánones estilísticos pertenecientes a cualquier época, sin importar el tiempo que han permanecido en desuso, ajustándose de manera increíblemente flexible a la dinámica en progreso en la que parece desenvolverse lo real. Daniel y Cosgrove lo expresan de este modo:

[Los paisajes] pueden representarse utilizando una gran variedad de materiales y soportes. (...) El paisaje de un parque puede ser más palpable, pero no es menos real, y tampoco menos imaginario, que un poema o una pintura de paisaje. ¹⁴⁵

Ciertamente, el paisaje del que hablan Daniel y Cosgrove es un paisaje ubicado plenamente entre los márgenes conceptuales del género, y eso es lo que nos permite atisbar las limitaciones que encuentra dentro de él. En el marco convencional del género, el paisaje asume la asociación del texto y la imagen como elementos diferenciados que quedan reconciliados en un mismo espacio discursivo. En él los signos se nos muestran como tales. Lejos de firmar la obligatoriedad de desaparecer del cuadro para acceder a la “auténtica esencia” del referente, podemos por el contrario ocuparlo, transitarlo libremente, conscientes del artificio subyacente a la imagen y al texto que le dan forma, y de la función simbólica que implementan. De esta manera el paisaje se concreta como una cosmovisión válida y perfectamente equilibrada, estableciendo correspondencias abiertas en la escena. En la imagen confluyen aquellos aspectos que, interna y externamente, establecen los anclajes pertinentes entre el sujeto y la realidad que habita, cumpliendo con lo que exige la tarea de mediación existencial con la que abríamos el recorrido que se efectúa en esta tesis. Así entendido, el paisaje constituye una imagen cuyo carácter contradictorio, lejos de resultar problemático o inaceptable, reviste por el contrario una utilidad que, curiosamente, no solemos aprovechar. En occidente es inusual esperar de una imagen un grado de “culturalidad” suficiente como para poder atisbar *con mayor claridad* lo que se halla tras ella. Este es un modo de plantear la comunicación visual que resulta incompatible con la lectura que efectuamos habitualmente a partir de las imágenes técnicas, y sin embargo en él la imagen y el texto alcanzan un punto de equilibrio que inocular o mitiga los efectos nocivos que resultan de su disociación y radicalización. En este caso la imagen del paisaje establece entre el hombre y su entorno un

punto que le permite ingresar en él en términos de continuidad y ocupar su mismo centro, sin que por ello deba renunciar en términos tajantes al análisis racional sobre la consistencia del sujeto, del objeto o del instrumento de mediación, algo necesario para la puesta en común de impresiones en la comunidad. Poco importa el artificio utilizado, lo que interesa es aprovechar la porosidad y el grado de flexibilidad que adquieren tanto la imagen como el texto en la aceptación de su carácter construido. El punto de equilibrio que la imagen así estructurada establece en el acto de mediación sugiere la posibilidad de entablar relaciones con el entorno que no precisan polarizarse en fórmulas de fusión continua y permanente—el mejor ejemplo de esto quizá sea quizá el idealismo en boga en el siglo XIX— ni tampoco antagónicas o de enfrentamiento abierto—el materialismo radical de nuestra época. Un punto de equilibrio cuyas tesituras aborda Aurora García.

La intuición, sin las ataduras de la razón, bien podría conducirnos a la plena comunión con la naturaleza, hasta el punto de no distinguir entre nosotros y ella, como se pone de relieve en el espíritu de algunos poetas románticos. La intuición, abriéndose hacia la inmensidad, ayuda a desvelar las vastas cavidades de ese espacio interior que habita en el hombre sensible, en el artista y el poeta, poniéndolo en íntima relación con el espacio exterior. (...) Pero se trata de un acontecimiento con doble incidencia: mirar hacia fuera, bajo esas circunstancias especiales, implicaría descubrir algo de la propia interioridad, a la vez que la inmersión en nuestra esfera íntima conduce decisivamente a la percepción singular de una parte de la naturaleza que por sí sola no significaría nada, porque la concreción de su significado y sus formas reside en nosotros.¹⁴⁶

El paisaje puede vertebrar un espacio simbólico permeable y no escindido porque es capaz de traducir, como señala Aurora García, una manera concreta de estar en el mundo que conecta la aprehensión inmediata y directa de las cosas por mediación de la imagen, con la reflexión lineal que sobre su superficie efectúa el texto. La incidencia del elemento textual en el paisaje así constituido, sugiere orientaciones antes que conclusiones, con lo que desestabiliza el ritual de inmovilización o fijación de lo real que el texto imprime en lo icónico, desarticulando sus formulaciones más extremas, esto es, la negación total o la sumisión absoluta a la naturaleza congelada en la imagen. El radicalismo de este tipo de formulaciones gráficas queda definido de manera bastante precisa en la descripción que hace de ellas Fernando Rodríguez de la Flor:

Imágenes cuya virtud principal, y hasta cierto punto carácter sagrado, consiste en que contienen dentro de sí el secreto mismo de la organización ideal del cosmos. Es decir, alcanzan lo que podríamos denominar un carácter talismánico (pero desde la tradición cristiana se diría sagrado, iconolátrico), en el sentido de que en ellas el contacto con la cosa verdadera está muy próximo; casi podría decirse que, en cierta manera, imagen y cosa son o pueden llegar a ser lo mismo. Poseer intelectualmente una imagen es bañarse, sumergirse en la cosa que representa y fija.¹⁴⁷

En contrapartida, y estableciendo entre las coordenadas de la imagen una alianza de códigos en la que los signos, en lugar de plegarse sobre sí mismos, se hacen visibles y quedan reconciliados, el paisaje consigue rescatar la escena. En tanto que representación evidente, en tanto que artificio abiertamente asumido, la naturaleza reflejada en el paisaje compone una imagen más reveladora de lo esperado. Una auténtica radiografía que despliega insólitos matices a la hora de analizar críticamente qué es lo que la cultura occidental celebra de sí misma, o qué elude abordar, aportando datos muy útiles acerca de cómo se crean las pautas que nos sitúan en el mundo y de qué formas podemos interpretarlas sin sucumbir a la lisergia de una ideología. Queda entonces en evidencia que no todos los paisajes admiten presentarse como tales. En la actualidad, y debido a los nuevos hábitos inducidos por el cambio tecnológico, la mayoría de los paisajes que observamos anuncian desmarcarse novedosamente de toda ambigüedad, y al hacerlo denotan un empeño –en la práctica, ya una tradición consolidada- por negar el punto ciego al que las imágenes dotan de visibilidad. El artificio del paisaje deviene así, de forma inesperada, una excelente herramienta de análisis cuyo alcance aproximativo y gran variabilidad y versatilidad de criterios constituyen sus mejores bazas. En la medida en que sepamos leer *entre líneas* un paisaje, atendiendo a su calidad desnuda o afectada, observando atentamente su valoración y el lugar que ocupa en el campo del conocimiento, más claramente se nos dibuja un cuadro sintomático que, sin omitir el más mínimo detalle, muestra una panorámica completa que invierte su vector tradicional de significado. Lejos de haber agotado sus posibilidades, el paisaje acumula los registros que precisamos estudiar para entender en qué punto nos situamos y qué perspectivas nos ofrece el actual escenario de lo real.

3.2 Aprender lo real punto por punto o fotografiar un paisaje.

A lo largo de la historia, la naturaleza ha sido trasladada a la imagen con el fin de ilustrar discursos muy distintos: desde el libro indescifrable hasta el mecanismo admirable y maravilloso, del ente vivo y complejo al fiel reflejo a las aspiraciones de perfección humanas, de la morada transitoria y efímera del alma del individuo al valor productivo, etc. ... Sin embargo, el paisaje no existe como tal hasta el siglo XVII, momento en el que la naturaleza comienza a ocupar todo el espacio referencial de la imagen dando origen a un nuevo género pictórico, y señalando un cambio de perspectiva en la manera en la que el individuo entabla relaciones con ella. En aquel siglo glosado de descubrimientos científicos, la naturaleza parece por fin prestarse a ser domesticada, sometándose a los designios humanos al quedar confinada entre los cuatro bordes del cuadro. Fue también una época en la que el hombre fabricó una serie de herramientas suficientemente sofisticadas como para obtener de ella las claves necesarias para despejar incógnitas largamente estudiadas, así como el período que marca el inicio de una determinada forma de plantear la mirada, proyectándola hacia el exterior de un modo bastante similar al que actualmente utilizamos recurriendo a nuestros actuales dispositivos técnicos de captura de imágenes.

El género del paisaje constituye para algunos teóricos especializados en el medio fotográfico una referencia importante a la hora de considerar las circunstancias que explican su aparición en la primera mitad del siglo XIX. Peter Galassi, por ejemplo, comisarió una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1981, titulada *Before Photography*, en cuyo catálogo traza un árbol genealógico que emparentaría la práctica fotográfica con la pictórica, planteando el hecho fotográfico como la culminación de un conjunto de reflexiones que la pintura había ido trazando previamente a través del género paisajístico. Da la impresión, sin embargo, de que la intención subyacente a esta teoría sería propiamente la de defender para la fotografía un *status* artístico que se le resiste, una vieja reivindicación cuyo anacronismo endémico delata problemas enquistados derivados posiblemente de la dificultad de aproximación que opone el medio, como hemos visto revisitando las teorías de Barthes y Flusser. Galassi defiende en *Before Photography* que la fotografía surge como consecuencia directa de un modo concreto de plasmar el paisaje que data de principios del siglo XIX, y que plantea como objetivo de la tarea artística la transcripción objetiva de lo real ilustrando un ideal de veracidad¹⁴⁸. Por su parte otro teórico, John Szarkowski, defiende en *Photography Until Now* un itinerario lineal en el que el medio fotográfico comparece para resolver un corolario de intenciones presentes en el corpus intelectual europeo desde mucho tiempo antes. Szarkowski sitúa la fotografía en la confluencia de tres vías abiertas en el pensamiento: las dos primeras relacionadas con los progresos de la óptica y la química, y la tercera, “con la idea poética de que era posible extraer de la nada una

imagen formada por las fuerzas de la naturaleza”¹⁴⁹.

Con estas bases, Szarkowski traza la misma prehistoria de la fotografía que se ha repetido en casi cada libro publicado desde entonces sobre el medio. Rápidamente esboza el desarrollo de la cámara oscura desde el siglo XVI en adelante (“la cámara es esencial a la idea de fotografía”), menciona algunos experimentos del siglo XVIII realizados sobre sustancias fotosensibles, y entonces apunta a la Italia del siglo XV y a la idea, materializada en la perspectiva, de que podían obtenerse imágenes dibujándolas “desde sus bordes”.¹⁵⁰

Ciertamente, a grandes rasgos la línea apuntada por Szarkowski parece más consistente que la de Galassi pero, tal y como señala Batchen, es cierto que el autor olvida profundizar en los orígenes y los precedentes de la *idea poética* referida, omitiendo los factores que explicarían cómo, tras soñar con una naturaleza auto representada o auto traducida en la imagen, el hombre occidental pasa a hacer realidad sus deseos en el XIX inventando la fotografía. Para atender al tratamiento del género del paisaje que se hace en las imágenes que componen las series, el seguimiento de esta idea resulta de especial interés, pues propone ciertas escalas cuyo recorrido puede aclarar cómo a partir una forma concreta de entender el mundo en tanto que escenario global que viene a cifrarse simbólicamente en la imagen, puede derivarse el tipo de cosmovisión alucinógena que traducen las fotografías. Por ello nos acogeremos a un itinerario que conduce desde la fotografía hasta la concepción del paisaje, del paisaje a la visión perspectiva, y de la perspectiva a la racionalización de la imagen de lo real como un conjunto calculable y reproducible de coordenadas que tiene su origen en la parte de un esquema cosmológico complejo encargada de cifrar numéricamente la superficie del mapa. En definitiva, el concepto de fotografía se traslada hasta el modelo fundador de la cartografía moderna, planteándola así como un dispositivo con el que el individuo cree lograr al fin conjurar la naturaleza definitivamente, extendiéndola sobre el plano de la representación fracción por fracción, de modo que todo el conjunto de lo existente quede homogeneizado y bajo control entre los límites del marco. Lo que subyace a esta acción es la consumación del propósito de adquirir pleno conocimiento de lo real en una equiparación cuya exhaustividad y afán radical de aproximación adquieren, tal y como sugieren algunos autores, las proporciones míticas que tan magistralmente traslada Borges al mapa imperial¹⁵¹.

Desde este punto de vista, una vez más las teorías de Flusser ayudan a extender el alcance de las interacciones entre mirada, paisaje y herramienta técnica, trasladando el núcleo de la cuestión hacia horizontes clarificadores. Flusser nos proporciona una pista para relacionar la concurrencia del paisaje fotográfico y *prefotográfico* con la idea “poética” de acceder a un registro veraz e irrecusable de la naturaleza, señalando un momento crucial de la historia de occidente en la que el individuo prefigura un modelo de representación asistida por aparatos que traducen el pensamiento lineal en parámetros numéricos:

Los aparatos se inventaron para simular procesos de reflexión específicos. Sólo últimamente (después de la invención de los ordenadores) y, en cierto modo, a posteriori, empieza a saberse de qué tipo son estos procesos de reflexión que todos los aparatos simulan. Concretamente, se trata del pensamiento expresado en números. Todos los aparatos (no sólo los ordenadores) son calculadoras y, en este sentido, “inteligencias artificiales”; ya la cámara lo es, aunque sus inventores no pudieron darse cuenta de ello. En todos los aparatos (incluida la cámara) el cálculo numérico predomina sobre el pensamiento lineal histórico. Esta tendencia a subordinar el pensamiento literal al pensamiento numérico es inherente al discurso científico desde Descartes, pues se trata de adecuar el pensamiento a una “cosa extensa” compuesta de puntos. Sólo los números se prestan a una tal “adecuación de la cosa pensante a la cosa extensa”. Por lo menos desde Descartes (probablemente desde Nicolás de Cusa) el discurso científico tiende a recodificar el pensamiento en números, pero sólo en la cámara esta tendencia llega, por así decirlo, a materializarse: la cámara (y todos los aparatos posteriores) es el pensamiento calculatorio plasmado en *hardware*. De ahí la estructura cuántica (calculatoria) de todos los movimientos y funciones de los aparatos.¹⁵²

Fraguadas en un período histórico marcado por una profunda crisis religiosa que divide a Europa en torno a la correcta interpretación de los textos sagrados, las teorías de Descartes aparecen oportunamente presentando una metodología con la cual doblegar los sentidos ante una visión no adulterada y absolutamente fiable que determine lo que *realmente* conforma el mundo circundante. La recodificación del pensamiento lineal en parámetros numéricos inicia el tránsito de una manera de expresar las relaciones entre el individuo y el entorno que fluctúa del texto a la imagen y de la imagen al texto en torno a la entidad simbólica, con toda la problemática que de ello deriva, hacia otra en la cual estas relaciones pueden concretarse a un nivel mucho más abstracto aunque compuesto por teorías en apariencia más sólidas. La autonomía referencial del número y la asombrosa exactitud con la que puede establecer el marco normativo y predictivo de los fenómenos observables, le otorga el privilegio de erigirse en un instrumento de validación teórica no cuestionable, al tal punto que ha revestido en muchas culturas un carácter sagrado. El número se convierte así en el agente idóneo para llevar a cabo la clausura de un discurso que tiende a dispersarse al ingresar en las figuras simbólicas. Para eliminar definitivamente el margen de indeterminación que esto implica, Descartes formula una teoría en la que el universo queda desplegado en una red de puntos cuya garantía de fiabilidad descansa en el principio matemático. Sin embargo, Descartes no duda, como hacía Aristóteles, acerca del fundamento esencial del número en relación con el sujeto que lo concibe.

Nadie, tal vez, mejor que el filósofo francés del siglo XVII, René Descartes, ha descrito el punto de vista según el cual el cerebro humano “descubre” en el interior de sí mismo las “tablas de piedra” sobre las que están grabados los conceptos, la lógica y las matemáticas. (...)

“Cuando comienzo a descubrirlas [las matemáticas], no me parece que aprendo algo nuevo, sino

más bien que me acuerdo de lo que ya sabía antes, es decir, que *percibo cosas que ya estaban en mi mente*, aunque aún no hubiese dirigido mi pensamiento hacia ellas.

Y lo que encuentro aquí más digno de destacar es que hallo en mí una infinidad de ideas de ciertas cosas que no pueden considerarse una pura nada, *aunque tal vez no tengan existencia alguna fuera de mi pensamiento*, pero que tienen sus verdaderas e inmutables naturalezas¹⁵³.

Por otro lado, la alineación entre la imagen reticular del universo de Descartes y la imagen propuesta en el modelo perspectivo renacentista es plausible. La perspectiva tomaba a su cargo la tarea de delinear racionalmente el campo visible en el espacio pictórico de forma parecida, recurriendo a la estructuración minuciosa de una escena cuyo canon de belleza y perfección estaba asimilado al principio geométrico. El hombre renacentista concibió la técnica de representación perspectiva conceptualizando en primer lugar la naturaleza del ojo o testigo visual. El punto en el que convergen todos los rayos de luz que conforman el escenario de lo visible en el cuadro es un ojo virtualmente neutro, situado afuera y a cierta distancia de las cosas, construyéndolas y constituyéndolas espacialmente a partir de los bordes de la imagen. No obstante, la visión perspectiva tampoco surge espontánea o *poéticamente* en la Italia del Renacimiento sin más. De entre los diversos precedentes barajados por los teóricos¹⁵⁴, destaca el que deriva de la síntesis que del saber helenístico y romano hizo Ptolomeo a través de su *Geografía* a principios de la era cristiana. En ella Ptolomeo proporcionaba métodos e instrucciones para calcular y representar la esfera terrestre, acotando en ella con precisión las distintas localizaciones y sus distancias relativas sobre el plano. La imprenta facilitó la difusión de la obra de Ptolomeo traducida al latín en los círculos intelectuales renacentistas¹⁵⁵, lo que podría explicar la repercusión y la aceptación que obtuvieron sus métodos y teorías en un margen relativamente breve de tiempo.

Tres cuestiones específicas tratadas por la *Geografía* de Ptolomeo contribuyeron a modificar sustancialmente la imagen global en occidente: la jerarquía científica de representación espacial (libro 1), sus descripciones metodológicas para trasladar la figura esférica sobre el plano (libros 1 y 8), y las ocho mil coordenadas de lugares del mundo antiguo (libros 2-7). (...) Esas imágenes gráficas, inicialmente manuscritas, pero desde el último cuarto del siglo XV grabadas en madera o en placas de cobre para su impresión, establecían un puente visual con los lugares imperiales de la antigüedad. (...) La *Geografía* ofrecía un modelo para el *atlas*, un modo de representación espacial del planeta, calculado matemáticamente a través de coordenadas y escalado sistemáticamente, y fue reproducido y difundido en formato editorial.¹⁵⁶

El éxito del método ptolomeico se hizo notar, en primer lugar, en las bases de la cartografía de la época. Aplicando sus teorías, el mapa cobraba una forma más objetiva y precisa, merced a la cuadrícula geométrica y regular que se cernía sobre el mundo conocido. Esto permitía fundamentar coherentemente todos sus sectores, incluidos aquellos territorios lejanos e insondables en los

que pervivían aun el mito y la leyenda. Estos territorios se hallaban hasta entonces poblados de criaturas temibles o fantásticas, conformando inicialmente un repertorio simbólico de índole espiritual. El ojo que sobrevuela el mapa de Ptolomeo es, en compensación, una abstracción concebida racionalmente, un ojo “imaginario” fundado en el cálculo punto por punto, que rastrea el espacio ofreciendo una imagen precisa, calculable y fiable del entorno, abarcando toda su superficie. Este código reticular permitía además restituir la imagen sobre el plano transcribiendo linealmente el conjunto de coordenadas en el medio impreso. Resulta interesante observar cómo el canon de representación basado en las pautas aportadas por Ptolomeo es utilizado por el geógrafo renacentista y adaptado a un nuevo contexto. El navegante toma conciencia de las limitaciones presentes en los mapas literarios y los portolanos que hasta el momento habían dado visibilidad al orbe conocido en el proyecto expansionista occidental. A través del nuevo punto de vista, en apariencia más fiable, la imagen del mundo, y más ampliamente, la imagen de todas las cosas contenidas en él, queda estructurada en clave reticular con las implicaciones que esto conlleva.

La *Geografía* perseguía el objetivo de hacer visible la forma y patrón de la esfera terrestre. La Geografía se fundamentaba en la geometría, “el arte de delinear objetos sólidos sobre una superficie plana, de modo que el dibujo produzca la misma impresión de posiciones y magnitudes aparentemente relativas, o de distancia, tal y como pasa con los objetos contemplados desde un punto de vista determinado”. (...) Las implicaciones de representar el espacio terrestre a través de una red infinita de puntos fijos era más que meramente instrumental. La retícula permite aplanar y equiparar, universalizándolo, el espacio, sin privilegiar un punto por encima de otro y permitiendo una extensión sin fisuras sobre el plano.¹⁵⁷

Los creadores renacentistas incorporaron, entre otras cosas, las teorías de esta metodología cartográfica (concretamente la cuarta técnica propuesta por Ptolomeo, la que trasladaba sobre el plano la figura esférica, calculando y ubicando las distancias relativas que mantuviesen los lugares con respecto a un punto de vista exterior al globo)¹⁵⁸ a la superficie pictórica. El cambio de perspectiva en el planteamiento cosmográfico del mapa difícilmente podía pasar desapercibido en la traducción de lo real que efectuaba el cuadro. La renovación del esquema cartográfico renacentista renuncia paulatinamente a los patrones del portolano y a los parámetros gráficos de carácter simbólico presentes en el medievo, abandonando también el carácter literario y mitológico de las geografías clásica y arcaica, plagadas de quimeras y leyendas, infestadas de criaturas monstruosas o maravillosas. Todos estos elementos quedan arrinconados en los extremos del orbe, allí donde su confirmación a través de los recién estrenados cánones de verosimilitud –mucho más literales– no era fácilmente asimilable, hasta quedar definitivamente excluidos de la realidad acotada entre los márgenes ortogonales del mapa. El nuevo modelo cartográfico se adapta a una cosmografía que va configurándose a medida que la era moderna comienza a tomar rumbo, adoptando otro tipo de patrón, igualmente simbólico aunque esto no sea ya evidente,

en el que las cosas adquieren calidad existencial tan sólo después de haber sido apuntaladas fidedignamente bajo el orden regulador impuesto por el cálculo numérico, a través de sus teorías y de los instrumentos establecidos desde ellas.

Existe, sin embargo, una diferencia significativa entre el espacio cartesiano y el espacio perspectivo renacentista, y radica en el lugar que en él ocupa el individuo. La valoración del papel activo y creativo desempeñado por el hombre renacentista en la configuración de un nuevo modo de aprehensión de lo real, que queda de manifiesto en la difícil labor de reciclaje que llevó a cabo, filtrando y sintetizando el saber precedente con las novedades procedentes del nuevo mundo, comienza a declinar sensiblemente a medida que se agudizan las tensiones de poder y se radicalizan las posturas en el seno de las instituciones religiosas en Europa. El talento y la habilidad del humanista en el campo de las artes y las ciencias eran valoradas en la época renacentista, eran objeto de aval y celebración y no tanto de desconfianza. En la época de Descartes esto queda en entredicho. La existencia condicionada de ideas teóricamente tan indiscutibles como el número o el tiempo, supeditadas a la existencia de un alma humana que las conciba, tal y como expone la duda aristotélica, se traduce en el corpus filosófico cartesiano en una sombra de sospecha acerca de las capacidades de discernimiento intuitivo del individuo. La crisis espiritual genera un nuevo dogma, fundado esta vez en la precisión del cálculo y en las herramientas que funcionan en base a fórmulas predecibles. La fiabilidad de cualquier teoría esbozada en torno a la cuestión de la realidad será valorada dependiendo de la confirmación del dato objetivo que establezca la máquina diseñada a tal fin.

La herramienta y su grado de precisión operativa comienzan a tomar entonces una importancia clave en el desarrollo de las artes y las ciencias, cuyas teorías han de ceñirse a un modelo empírico mucho más ortodoxo. Las diferentes maneras con que estos cambios se instalan en la mirada proyectada sobre el entorno, patentes en la pintura efectuada al norte y al sur de Europa, nos ayuda a entender con más claridad el paso que occidente dio en su lucha contra la incertidumbre al inventar la imagen técnica, así como la manera con que actualmente percibimos nuestro mundo según se nos muestre el paisaje atisbado a través de la ventana fotográfica.

3.3 Hacia una imagen transparente: dos maneras de entender el paisaje en Europa.

Las bases y la ejecución del canon naturalista en Europa en relación con el creciente protagonismo que cobra la tecnología de registro como instrumento de validación, presentaba algunas diferencias destacables al norte y al sur de los Alpes. El análisis de las diferencias establecidas entre ellas descubre algunos datos orientativos a la hora de abordar la renovación de las directrices lineales que adopta la imagen en occidente, y que conducen a nuestra actual manera de contemplar el mundo a través de la inversión de códigos fotográfica.

El notable esfuerzo intelectual efectuado durante la época renacentista permitió ampliar y diversificar los recursos técnicos a disposición del artista. Los progresos realizados en materia científica (geometría, cálculo, óptica y teoría de la proyección de los haces de luz, química etc.), propiciaron la aparición de un variado elenco de instrumentos con los que el artista lograba optimizar la factura de sus obras, ampliando también de forma progresiva la diversificación de motivos, inéditos por aquel entonces, susceptibles de tomar forma en la imagen. No obstante, la adopción de diferentes patrones discursivos, afines al régimen discursivo circular de la imagen, o fieles a los enunciados lineales del texto, en el norte y en el sur de Europa respectivamente, estableció, al menos durante una época, distancias perceptuales y conceptuales claves para configurar lo que hoy conocemos como el modo típicamente occidental de aprehender lo real en la imagen. Para abordar en líneas generales las diferencias más destacables entre ambas tradiciones pictóricas acudiremos en un primer momento a lo que de ellas comenta Gombrich, que utiliza como figura paradigmática del estilo nórdico a Jan Van Eyck (Fig. VII):

Si queremos comprender de qué modo se desarrolló el arte nórdico, tenemos que apreciar debidamente esta paciencia y cuidado infinitos de Jan van Eyck. Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron un método por medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica exactitud. Comenzaban trazando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaban sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatomía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible. Esta diferencia entre el arte del norte y el italiano tuvo importancia durante muchos años. Cabe conjeturar que toda obra que se destaque en la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano, será italiano.¹⁵⁹

Hablando genéricamente, y siguiendo estas anotaciones, podemos concluir que para el artista

del norte la realidad se desplegaba en la superficie del cuadro revelando hasta el más mínimo e insignificante de los detalles, algo que, según el historiador, podría ser comparable al uso legal que actualmente hacemos del registro técnico, desde el caso de las fotografías al de las tomas de vídeo de las cámaras de seguridad.

Por vez primera en la historia, el artista se convertía en un perfecto testigo ocular en el verdadero sentido de la palabra.¹⁶⁰

Dejando clara la fidelidad mostrada por el artista nórdico en el acto de la representación con respecto a todo aquello que desfila ante sus ojos, Gombrich acude a un ejemplo ilustrativo, *La pesca milagrosa* del artista suizo Konrad Witz, en el que se relata la aparición de Jesucristo a los apóstoles:

Si le hubieran pedido a un pintor medieval que ilustrara este suceso milagroso, seguramente se habría contentado con una hilera convencional de líneas onduladas para dar a entender el lago Tiberiades. Pero Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena del Cristo de pie en la orilla, y para ello no pintó un lago, sino el lago que ellos conocían, el de Ginebra, con el gran monte Salève irguiéndose al fondo. Se trata de un paisaje real que cualquiera puede contemplar, que todavía existe, y que aún se parece mucho al del cuadro. Es ésta quizá la primera representación exacta, el primer “retrato” de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado. (...) Debió ser muy emocionante para los fieles de Ginebra mirar el altar por primera vez y ver que los apóstoles eran hombres como ellos, pescando en su propio lago, así como al Cristo resucitado apareciéndoseles milagrosamente en sus familiares orillas para ayudarles y consolarles.¹⁶¹

Insertando una porción del territorio histórico o *real* en la escena, Gombrich nos sitúa en el prolegómeno de lo que la teoría artística tiende a definir como paisaje propiamente dicho. Lo cierto fue que esta manera observar el mundo exterior que introduce el naturalismo renacentista en el cuadro, y que la hace equiparable al noema barthiano, abona el campo a toda una serie de prácticas representativas de motivos muy concretos y específicos (el retrato, las escenas costumbristas, o la naturaleza muerta, son algunos ejemplos) cuyas características formales – desde el punto de vista del método de cifrado– aparentan ser tan homogéneas que directamente las agrupamos en torno al término *naturalista* sin demasiados matices. Pero, como ya se ha señalado, a la hora de analizar el paisaje occidental merece la pena observar con detenimiento lo que la imagen no muestra. La aportación que a esta formulación de la imagen, aparentemente muy similar al *realismo* fotográfico, hace el naturalismo pictórico procedente del norte, apenas teorizado en su época, presentaba hasta hace unas décadas algunas lagunas destacables¹⁶². La relación que guarda esta mirada atenta con la materialización de aquella intención “poética” en la que incidía Batchen al hablar de algunos aspectos no demasiado claros en trono a la concepción del medio, ha quedado así abierta a la especulación, con lo que disponemos de

algunos comentarios orientados a paliar este vacío que resultan sumamente interesantes para vertebrar una vía de análisis como la que se presenta en este trabajo.

Algunos autores hacen hincapié en la importancia de los avances tecnológicos a la hora de explicar todos estos cambios, conectando la proliferación del uso de instrumentos ópticos, en especial la cámara oscura, con la *naturalidad* con que la idea de plasmar un calco preciso de la realidad en la imagen, como si ésta fuera un espejo, se va filtrando en el espacio pictórico¹⁶³, argumentando así que el naturalismo abarca una genealogía algo más compleja que la de una simple consecuencia derivada de la filtración de ideas a partir de la recuperación, reedición y traducción de los textos clásicos. Las anotaciones que hace la historiadora del arte Svetlana Alpers glosando los rasgos más característicos del arte nórdico en su ensayo *El arte de describir*, en el que incide, al igual que Gombrich, en la asombrosa minuciosidad descriptiva propia de este estilo, puede proporcionarnos algunos datos de interés de cara al recorrido que estamos trazando. Las características instrumentales de la herramienta, según Alpers, pudieron determinar algunos de los presupuestos barajados por los artistas del norte al efectuar este tipo de pintura, como sería, por ejemplo, la emulación de un punto de vista aparentemente objetivo en el que la realidad comparece como algo preexistente, no mediado y ajeno a los distintos estratos culturales que vertebran la imagen, tal y como hoy interpretamos la realidad captada fotográficamente.

La ausencia de un enmarcamiento previo –el rectángulo o ventana enmarcada que Alberti da como primera definición del cuadro – , de forma que la imagen que ocupa el cuadro parezca ser un fragmento suelto de una realidad que se continúa por fuera del lienzo (...); la realidad tiñendo la superficie con colores y luces, impresionándose en ella; el espectador, ni localizado ni caracterizado, percibiéndolo todo con ojo atento pero sin dejar huella de su presencia.¹⁶⁴

Según Alpers, al modelo perspectivo italiano, de estricta concepción geométrica, se le contraponen la insistencia del pintor holandés en traducir el espacio representado como una simulación perfecta de la realidad tal y como es percibida en la experiencia visual directa. Alpers afirma que existen algunos ejemplos que demuestran la intención de conciliar ambas acepciones de la imagen en un mismo espacio, y lo ejemplifica comentando la *Vista de Delft* de Vermeer (Fig. VIII).

En esta amplia vista, que implica la agregación de vistas parciales que la movilidad del ojo permite, se ha añadido la imagen retiniana y óptica a la imagen perspectiva. Una pintura imitativa, se supone, es perspectiva e italiana por definición, y los holandeses le añaden naturaleza. A menudo se ha afirmado la analogía entre esta forma directa, natural, de visión y las imágenes producidas por la cámara oscura y la fotografía.¹⁶⁵

Ambos historiadores se muestran de acuerdo en subrayar las similitudes entre el código visual

presente en este tipo de pintura y el que establece la fotografía. Sin embargo, la asociación entre una manera (italiana) y otra (nórdica) de entender el reflejo de lo real en el cuadro en un ejercicio de realismo de linaje compartido, y su evolución hacia la plasmación fiable del acontecimiento materializado en la fotografía, podría presentar algunas fisuras o discontinuidades, pues la forma directa, *natural*, de entender la imagen captada por la cámara no es, como hemos visto al principio de este trabajo, algo tan evidente ni tan *natural* como parece. Alpers destaca como algo típico de la pintura descriptiva holandesa, y en base también a la concreción de una determinada manera de observar inducida por el uso auxiliar de la cámara oscura, la disolución de lo individual y el protagonismo casi absoluto de una naturaleza portentosa que desborda los ojos. Equipara la posición del sujeto ubicado frente al cuadro a la del ojo “imaginario” o neutral que capta a través del objetivo de la cámara una realidad en estado puro.

Es como si los fenómenos visuales estuvieran captados y presentados sin la intervención de un artifice humano. Esto es lo que justifica su asociación con el ojo o con su equivalente, la cámara oscura.¹⁶⁶

En esta equiparación existe un pequeño inconveniente, desde el punto de vista de la reflexión que planteamos, sobre el que Alpers se detiene para insistir en el contraste entre una tradición pictórica y la otra. El naturalismo nórdico, como explica la historiadora, utiliza dos expresiones diferenciadas relativas a la representación: dibujar *naer het leven* (del natural) o dibujar *uyt den geest* (a partir de la imaginación)¹⁶⁷. El matiz introducido en la terminología señalada es llamativo, y denota una diferenciación que incide en el origen de la fuente visual de referencia: una imagen percibida directamente o una imagen mental. Esto es realmente lo que a nosotros nos interesa destacar como algo definitorio de un estilo con respecto al otro, en tanto que transforma de manera significativa el modo de acomodar el discurso en la imagen. Detengámonos a analizar una de sus observaciones:

El yo del artista, sacrificado en aras de la realidad visible, se encuentra aquí a sí mismo: el yo se identifica con las imágenes de la realidad almacenadas en el recuerdo. Siguiendo un argumento curiosamente circular, los teóricos holandeses consideraban que trabajar a partir del propio caudal de la memoria visual (...) era lo que se entendía por trabajar de la propia cosecha (...). La más famosa formulación de esta noción de exteriorización de la memoria de las cosas vistas es la descripción de Pieter Bruegel que hizo un compatriota suyo. Dice que Bruegel dibujó los Alpes *naer het leven* [del natural] de forma que cuando la gente veía sus obras hechas después decía que Bruegel se había tragado los Alpes y los había escupido sobre sus lienzos.

Esta forma de concebir la imaginación como un almacén de recuerdos visuales era naturalmente corriente en la época. Pero fue en el norte donde los artistas retrataron este contenido mental. Para bien o para mal, según la opinión de cada uno, la falta general de lo que podríamos llamar un estilo

ideal o elevado, y la tendencia a las formas descriptivas de representación incluso para tratar temas elevados, se deben a esta práctica figurativa.¹⁶⁸

Lo que esto refleja podría ser más bien la enorme confianza que el artista nórdico deposita en la imagen como vehículo expresivo, algo que en el sur no estaba en ningún modo extendido a cuenta de la sobrevaloración del texto como elemento rector y legitimador del discurso. También traduce una actitud plenamente tolerante y flexible acerca de todo aquello que pueda llegar a “infiltrarse” entre los límites del encuadre: un mapa, un cuadro, o un espejo que rebota otra escena, colgados en la pared, un insecto que pulula accidentalmente por el paisaje, un texto manuscrito en un papel, una escena cotidiana, un recuerdo, la disposición seriada de un pasaje narrativo estructurado en una misma escena, un episodio histórico, religioso, didáctico u onírico, etc. La utilización de la cámara oscura como instrumento de soporte es, aparte de una herramienta muy útil para amalgamar construcciones gráficas tan complejas, una especie de espejo donde se viene a reflejar el mundo en todas y cada una de sus facetas, un interesante dispositivo que además todo lo capta, tanto el entorno inmediato tal cual es percibido como las representaciones convencionales que lo pueblan. No es de extrañar que una imagen entendida de manera tan heterogénea haya cosechado las críticas en los círculos intelectuales del sur.

El pintor del norte, y seguimos hablando de un pintor genérico, no jerarquiza ciñéndose a un texto orientativo que determine escalas de fiabilidad en la transcripción gráfica. La imagen constituye una imagen, y la cuestión del método de validación que utilice en su espacio discursivo está fuera de consideración. Lo visible está tan impregnado de imágenes como lo está la propia memoria o la proyección de los haces de luz que conforman una escena en el interior de la retina, escena a la que Kepler denominaba *pictura*¹⁶⁹. La mirada proyectada sobre lo real está condicionada por un conjunto muy heterogéneo de registros, independientemente de la frontera conceptual preestablecida que juzgaría su *naturalidad* o *artificialidad*. Esta variedad de registros quedan apresados en el cuadro, dispuestos para la contemplación. Es una actitud que no encuentra conflicto o disyuntiva frente a la imagen, mas bien todo lo contrario: ella nos descubre el mundo en todas sus facetas, integradas a un mismo nivel en el espacio pictórico. La imagen es aprehendida culturalmente o a través del artificio desde el mismo momento en que se forma en el ojo, y los instrumentos utilizados para extender el alcance de la vista humana, antepuestos a lo real, introducen a su vez, junto con sus asombrosas revelaciones, su propio factor de distorsión¹⁷⁰. La suma de todo ello es lo que finalmente determina nuestra manera de percibir las cosas. En principio esta actitud no juzga la veracidad de lo representado en la imagen, todo sería igualmente válido a la hora de transmitir una impresión, todo tiene cabida y es susceptible de conformar una escena conectada con lo real.

Cuando el yo del artista, tal y como lo expresa Alpers, restringe su universo perceptual supeditándolo única y exclusivamente a aquello que queda impreso en el panel interior de

la cámara oscura, cuando las imágenes de la memoria comienzan a ser estructuradas por lo meramente proyectado, cuando, en definitiva, es la herramienta la que focaliza la referencia de anclaje de la mirada, limitando sus recorridos imaginarios y sobrepasando las fronteras de su mera función auxiliar en el proceso de construcción de la imagen, es cuando podemos empezar a hablar de la disolución de la conciencia individual frente al cuadro, y de la marginación del sujeto como protagonista del acto de observación. Esto es lo que va tomando forma a medida que gana terreno el método cartesiano de reformulación de lo real: la imagen se ciñe obstinadamente a una idea expresada linealmente en parámetros restrictivos. Es algo que habría que tener en cuenta a riesgo de no poder explicar la persistencia de una determinada línea expresiva en la pintura, muy poco o nada fotográfica, patente en un Bruegel, un Grünewald, un Altdorfer, un Bosco, e incluso un Archimboldo. Es la obcecación por acotar los recorridos discursivos abiertos en la imagen, surgida a partir de la radicalización del texto religioso primero, y del científico después, lo que permite enunciar a Alpers y a Gombrich la metáfora de “realidad espejada” que consideran propia o característica del arte del norte y que equiparan con la realidad traducida fotográficamente. El cambio de percepción del papel jugado por el instrumento de mediación, y la creciente preocupación por establecer en el cuadro consignas conceptuales unilaterales cifradas en clave reticular, son factores a tener en cuenta a la hora de explicar la deriva de la pintura del norte hacia una representación “de retórica objetiva” en la que el individuo abandona el espacio que ocupaba a contracampo, cediendo todo el protagonismo a la transparencia de la traducción en sí misma. Por vez primera es una simple herramienta la que dicta los nexos de correspondencia que ha de establecer la mirada para interpretar correctamente lo real, a riesgo de quedar extraviada en el paisaje de imprecisión de sus espacios mentales.

Más interesante todavía resulta que Alpers saque a colación las afinidades entre esta forma “espejada” de entender la realidad en la traducción pictórica y la que defiende Leonardo, representante excepcional y atípico del estilo meridional. A través de ellas observamos la incidencia del ideal neoplatónico trasladado al esquema geométrico en el sur, así como las reticencias que mantiene el pintor florentino con respecto a las ideas preconcebidas dilucidadas a partir de la reflexión puramente conceptual. Leonardo es un firme defensor del lenguaje de la imagen, y aboga claramente por la especificidad de su régimen discursivo, pero ni la concibe de un modo tan indulgente como hicieron los artistas nórdicos, ni se adhiere ciegamente al marco normativo del ideal geometrizable. Es ante todo un observador, un hombre pragmático que trata de reivindicar la trascendencia y dimensión didáctica de la labor pictórica, aunque buscando en ella formas de validación abiertas que ahondan en la vía imaginativa. Leonardo otorga al individuo el poder de culminar el derrotero del discurso en la búsqueda de sus propios nexos de correspondencia, por encima del papel legitimador de la herramienta técnica o conceptual utilizada.

Cuando defiende y define la visión está también defendiendo y definiendo al pintor frente al poeta,

la imagen frente a la palabra:

“Quien pierde la vista, se priva de la visión y la belleza del universo y puede ser comparado al que encerrado queda en un sepulcro donde aún laten la vida y el movimiento. ¿No ves entonces que el ojo abarca la belleza del mundo todo? Es el señor de la astrología; él crea la cosmografía; él todas las humanas artes guía y endereza, y empuja al hombre hacia las distintas partes del mundo; él es príncipe de las matemáticas y sus ciencias son acertadísimas; ha medido las distancias y magnitudes de las estrellas; ha descubierto los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; él ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura.”

Leonardo toma el partido del ojo aún más enteramente en aquellos párrafos de sus escritos en que propone el espejo como modelo para una arte que quiere constituirse en total reflejo:

“La mente del pintor quiere ser a semejanza del espejo, el cual adquiere siempre el color del cuerpo que en él se refleja, y se colma de tantas imágenes cuantos son los cuerpos que se le enfrentan. Has, pues, de saber tú, pintor, que no podrás ser excelente si universal maestro no eres, capaz de representar por tu arte las cualidades todas de las formas que engendra la naturaleza. Estas no sabrás fingir si nos las ves y retienes en tu mente”.¹⁷¹

Matizando la equiparación sin confrontación entre poesía y pintura, y acogiéndonos a la competencia establecida entre texto e imagen en términos generales, parece claro que para Leonardo la imagen de “calidad espejada” tiene sus riesgos. Entenderla como un soporte que todo lo rebota a nivel superficial, sin profundización ni criterio de discernimiento claro, es algo a lo que se opone. Leonardo es un inventor, no un operador pasivo.

Si la imagen ocupa el puesto del ojo, entonces el observador no está en ninguna parte. Pese a la fascinación por las apariencias, Leonardo teme entregarse a esas exigencias de total ósmosis y ve el peligro de sacrificar los criterios racionales humanos que esa noción de representación entraña. Se trata de un conflicto entre la identificación pasiva con la imagen y la construcción activa de ella. (...) Por eso, en alguna ocasión, Leonardo se vuelve contra la idea del espejo:

“El pintor que tan sólo copia a fuerza de práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce.”

Ofreciéndonos el improbable híbrido de un espejo selectivo, Leonardo en determinado momento intenta negociar, como hizo en sus obras entre dos modelos de arte: reflejar la realidad como un espejo o construir una segunda realidad:

“El pintor debe estar solo y reflexionar sobre las cosas que ve, tratando de ellas consigo mismo para

seleccionar lo mejor de lo que ve. El debe actuar como un espejo que se convierte en otros tantos colores como los de los objetos que tiene delante. El de esta forma dará la impresión de ser una segunda naturaleza.”¹⁷²

Este espejo selectivo, “improbable” en palabras de Alpers, que plantea Leonardo, reclama la intervención consciente y la toma de decisiones para dar forma a un universo en el que el espacio interior y el espacio exterior se tocan en la imagen, como si ésta fuera una fina membrana muy porosa. No es un posicionamiento que pueda encajar en el modelo que más adelante plantearía la cartografía cartesiana, pues no ocupa lugar ni instante reducible a fórmulas demostrables o previsibles. Tampoco se adapta a una ideología que se contradice sistemáticamente negando la interpenetración de lo material y lo inmaterial, como era el caso de la espiritualidad promovida por el dogma eclesiástico. Es en la conciencia de cada individuo donde este espejo híbrido se crea y transmuta en diálogo permanente con el paisaje siempre cambiante en el que viven las cosas. Para Leonardo, tanto autor como espectador son agentes diligentes, y aúnan acción y contemplación participando de un proceso transformador cuyo objeto es el discernimiento de lo real, y en el que arte, poético o pictórico, tanto da, pues ambos se disuelven en el espacio etéreo de la imagen al regresar al cuerpo y modular la mirada, juega un papel de excepción. Leonardo asume plenamente el vacío como meta y elemento motor del recorrido, para él el mérito del artista consiste en encontrar ese difícil equilibrio que mantiene el discurso en un fluir constante entre el texto y la imagen, y que ni tan siquiera se detiene al llegar a la mente del espectador. No puede confiar en el dispositivo visual del modo en que lo hacen los artistas nórdicos, porque entiende que la propia mecánica del dispositivo puede trocar fácilmente el reflejo en espejismo: conoce el alcance de los mecanismos lógicos porque forma parte de una tradición cultural obsesionada con mitigar el poder de la imagen sometiéndola al cerco lineal. El pintor y el poeta planean bifurcaciones insondables sobre el mapa de lo real que traduce la imagen, pero para ello han de poner el rigor técnico al servicio de la lucidez, cuidando de acondicionar cuidadosamente el terreno para impedir la inversión del vector de estas relaciones. De no disponerlo así, la voluntad corre el riesgo de desintegrarse entre los límites de la herramienta: el artefacto amenaza con suplantar al ojo clarividente. Por ello Leonardo entiende que la imagen no es exactamente un cuadro especular, sino más bien un asistente para el conocimiento que sirve de guía iluminando lo real en un itinerario vital oscuro y no exento de dificultades. Entiende, por tanto, que la única verdad que puede reflejar la imagen es aquella que se muestra plenamente operativa en el simulacro pactado, en una “segunda” u “otra” naturaleza que difiere sensiblemente de la que rebota indiscriminadamente el espejo, aunque la incluya, o de aquella construida a través del esquema de perfección normativa tan apreciado por sus colegas italianos.

Para el arte del norte esta cuestión no parece tan crítica. La imagen es flexible e integradora, y en ella el texto puede colarse literal o metafóricamente, dando origen a nuevas lecturas. Todo “cabría” en el interior de la cámara oscura, como todo cabe en el cuadro, en la imaginación o

en la memoria, en el ojo, coexistiendo de muchas y diversas formas y formulado desde muy diversos puntos de vista. Lo relevante en esta concepción de la imagen es que el artista pueda y sepa trasladar la riqueza del espectáculo visual al cuadro sin escatimar detalle. En ella la naturaleza no está enfrentada con la cultura, ambas conforman un campo inabarcable y siempre cambiante de motivos. La pintura es el medio por el cual todas estas sensaciones ligadas a la experiencia de lo real pueden revivirse conformando un paisaje que la mirada no consigue agotar. El artista holandés desaloja el paisaje para darlo a ver a través de una ventana exquisitamente labrada. Es consciente del carácter multidireccional de la imagen y no discrimina entre las distintas acepciones y formas del discurso que ilustra. El matiz *realista* u *objetivo* que, en líneas generales y desde una perspectiva actual, lo caracteriza, podría responder en realidad al lugar de honor que se reserva al espectador atento posicionado frente al cuadro. El pintor y su público son conscientes del artificio, con lo que no ha lugar para inquietarse por la disolución de los márgenes del paisaje y la aparente ausencia de un sujeto que protagonice la trama narrativa del cuadro, al menos en un primer momento. No se hace necesario, las imágenes están hechas para sus ojos. Esto le permite explorar la naturaleza a través de facetas muy variadas y deleitarse contemplando, recordando o imaginando un paisaje complejo en el que la mirada amalgama cuadros y naturaleza al mismo nivel, en la contemplación de fusiones infinitas. La profusión del detalle y la fidelidad de registro adquieren una importancia clave configurando y extendiendo el horizonte de posibilidades de lectura, prolongando aún más el placer de mirar. Por su parte, el artista italiano traslada esta misma rigurosidad a la formulación en clave idealizante del naturalismo geométrico de su espacio perspectivo. Su método traduce la intención de ilustrar un texto verdadero a través del cual organizar lo visible de la manera más perfecta que quepa imaginar. Las leyes que rigen esta disposición de lo real vienen a reflejarse en la imagen, y otorgan validez y relevancia al acto representativo.

La red cartesiana procede a abolir, en el fuera de campo, los privilegios de un ojo que contempla activamente el paisaje, sea reconociendo en él órdenes morales perfectos, armónicos y edificantes, sea deleitándose en el despliegue de matices que extiende sobre lo real. Lo sustituye por un ojo abstracto concebido matemáticamente. Al efectuar el proceso de sustitución en un lugar no visible, la imagen no parece reflejar cambios radicales. Lo que muta y se metamorfosea es la disposición de una mirada que renuncia a sus propias pulsiones para obtener mayores certezas a través de traducciones realizadas por dispositivos *fiabiles*. Este hecho contribuye a que la *estética objetiva* que utiliza la fotografía haya pasado inadvertida por tanto tiempo. Lo que Svetlana Alpers sugiere de la pintura holandesa sería más bien aplicable al régimen expeditivo y fugaz de la imagen técnica antes que a un tipo de pintura en la que el “arte de describir” estaba ante todo al servicio de la satisfacción de construir y ordenar, y del placer de contemplar.

¿Dónde está el arte? Cuando las imágenes están situadas en el umbral entre la realidad y nuestra percepción de ella, ¿cómo podemos considerarlas arte?¹⁷³

La fotografía se encargó de amalgamar, de forma sorprendente aunque problemática, las diferencias entre estas dos maneras tan distintas de plantear la construcción de lo real a través del paisaje. Permitted obtener un calco de la realidad más meticuloso que el realizado por el artista nórdico, en un tiempo récord y sin extraviar elemento alguno. Daba también vía libre a un tipo de imagen cuya esencia verdadera, anticipada en fórmulas, quedaba fuera de cuestión. Las pruebas que aportaba la fotografía mostraban una verdad material perfectamente legible y comprobable visualmente punto por punto, congregaba mensaje y medio en un único objeto. Verdad y realidad son tenidas por una misma cosa en la imagen fotográfica: la naturaleza puede autorrepresentarse y prescindir del signo, puliéndolo subrepticamente en el enunciado científico hasta convertirlo en un objeto especular. Pero por encima de todo la fotografía reniega de la figura del artífice, reduciendo drásticamente su margen de maniobra al evaluar negativamente las turbulencias que su memoria y su imaginación introducen en la construcción de la imagen. A consecuencia de ello, el ojo no necesita aplicarse en contrastar, discernir o interpretar lo sugerido en el cuadro, no ha de preocuparse por lo que su conciencia inquieta pueda proyectar en la escena. La imagen fotográfica se anticipa a todo ello restringiendo radicalmente los planos de correspondencia al copar todas las respuestas. El recorrido del discurso queda clausurado. Al arte tan sólo le quedará deleitar y entretener con imágenes más o menos bellas, más o menos críticas, más o menos verosímiles, más o menos originales, aunque nunca reales, pues para ese menester disponemos ya de traducciones perfectas.

Podría pensarse que es de esta forma como la fotografía preconiza la muerte del paisaje, un macrogénero cuyos límites epistemológicos seguimos todavía hoy tratando de definir, pues con ella la naturaleza queda al fin inmovilizada en una superficie cuyos límites se difuminan en la frontera de la invisibilidad, ocultando el artificio que sostiene el armazón de una idea inconcebible. Aun así, mientras tengamos que acudir a la imagen para interrogar lo real, el debate no concluye, más bien ralentiza su marcha para tomar impulso. Nos detendremos brevemente a analizar otras fórmulas retóricas de transparencia manejadas con éxito en nuestra historia cultural para dirigirnos hacia esas otras maneras de plantear el paisaje fotografiado que proponen nuevas alternativas a la contemplación.

3.4 Herramientas perfectas para descifrar lo real.

Para llegar hasta la concepción de un signo transparente, y entender algunas de las implicaciones de la lectura que hacemos de la imagen partiendo del registro fotográfico o su emulación numérica, debemos detenernos brevemente a repasar algunos aspectos determinantes de la epistemología en boga durante el período ilustrado. La Ilustración fue posiblemente una de las épocas en las que el hombre occidental creyó conquistar con mayor rotundidad la naturaleza confinándola en una imagen cuidadosamente trazada a través de consignas lineales cada vez más estrictas. El período ilustrado supone la culminación de una etapa del pensamiento europeo que hoy denominamos Revolución Científica, caracterizada por una notable actividad de investigación orientada al correcto descifrado de la naturaleza. A lo largo de esta larga etapa, se fueron perfilando algunas teorías que hacían comprensibles fenómenos que habían sobrecogido al hombre desde tiempos inmemoriales, gracias en buena parte al soporte de métodos de aproximación e instrumental más perfeccionados. La intención de desentrañar la naturaleza desglosándola en leyes esenciales no parecía ya algo tan inalcanzable como pudo haberlo sido en las épocas precedentes. Teóricamente, la verdad del cosmos estaba ya contenida en el mundo material, y tan sólo había que ir progresando intelectualmente hasta reducirla íntegramente en leyes universales. Los preceptos matemáticos hacían encajar a la perfección sus fórmulas en la dinámica ya no tan caótica de las cosas, al menos en apariencia. Las trayectorias de las órbitas de los planetas, las causas de las alteraciones de las corrientes y las mareas, los mecanismos subyacentes a los fenómenos atmosféricos, los equilibrios de fuerzas ... Todos estos misterios encontraban poco a poco su razón de ser dentro de un esquema racional, abandonando paulatinamente el terreno de la leyenda. El optimismo del hombre ilustrado resulta perfectamente comprensible a la luz de estos progresos, y por vez primera la idea de reducir conceptualmente la enorme complejidad y diversidad de la naturaleza en una imagen diáfana parecía estar al alcance de su mano. Batchen, citando a Foucault, destaca los ejes conceptuales básicos sobre los que se asentaba el éxito de la empresa ilustrada:

Foucault destaca dos herramientas conceptuales claves en esta manera de entender el mundo [ilustrado]. Una era la Tabula rasa, un marco comparativo dentro del cual y mediante el cual las cosas podían clasificarse de acuerdo a criterios de semejanza y diferencia para poder establecer una aproximación o una distancia entre ellas. La otra era la noción de que la representación en ella misma era algo preestablecido, comprobable, neutral y transparente con respecto a su objeto. Tal y como lo plantea Foucault, “el límite del conocimiento surgía en la perfecta transparencia de la representaciones con respecto a los signos a través de los cuales quedan ordenadas”.¹⁷⁴

No obstante, para poder concretar sus ambiciones, el hombre ilustrado se vio obligado a

realizar ciertas concesiones. En este marco epistemológico no cabía el dudar entre lo más o menos demostrable y lo más o menos cierto, la naturaleza no podía ser dilucidada en términos tan vagos o imprecisos como los que habían manejado algunos pensadores renacentistas en su afán integrador. El propósito fijado por la ciencia moderna exigía llegar sin fisuras hasta la verdad última de las cosas. En lo relativo a la concepción de la imagen en este contexto, la fiabilidad del registro exigía absoluta disciplina por parte del artista. La red cartesiana sustentaba ideológicamente una metodología de la representación que congregaba lo más racionalizable de los naturalismos cultivados al norte y al sur de Europa: la precisión y fiabilidad del cálculo y el rastreo exhaustivo del espacio físico validados en el modelo aparático de la máquina. El instrumento juega ya un papel decisivo en la tarea de mediación visual. La mejora de las lentes había permitido ampliar la exploración del espacio interestelar con el desarrollo del telescopio reflectante, y el microscopio había revelado al hombre la existencia de un micromundo complejo y diverso que había permanecido oculto para los sabios de la antigüedad. Las nuevas lentes permitieron optimizar el dispositivo de la cámara oscura proyectando en su interior escenas más luminosas y nítidas que se convirtieron en referencias indispensables para el pintor y el dibujante. Todo ello contribuyó a la consolidación de un canon de representación cuyo “estilo” pasa inadvertido al quedar asimilado formalmente al dato visual tal y como es captado por el dispositivo de registro. Junto con estas imágenes “objetivas”, proliferan también fórmulas de representación auxiliares, sumamente abstractas y esquemáticas, de gran utilidad para el investigador, basadas íntegramente en el cálculo y encargadas de realizar traducciones gráficas a partir de datos específicos que no pueden ser plasmados desde una perspectiva naturalista o topográfica. Estas imágenes constituyen las primitivas matrices de nuestras actuales imágenes de síntesis.

Dotadas de un amplio instrumental, y estableciendo una relación sustancialmente distinta con él, las imágenes redefinen estrategias y comienzan a ilustrar el mundo tal y como queda estructurado desde la óptica del racionalismo ilustrado. Las pautas introducidas en el cifrado de datos cobran tanta relevancia que llevan a la imagen a rivalizar en funciones con la mismísima literatura científica, revelando en algunas ocasiones constituir los únicos útiles fiables para garantizar el éxito de los trabajos realizados en condiciones extremas. Un buen ejemplo de las fricciones que se dan en este reparto de competencias entre el texto y la imagen lo encontramos en las vicisitudes surgidas a raíz de las expediciones geográficas:

Desde el cronómetro de John Harrison a los sextantes, teodolitos y barómetros de Jesse Ramsden, los instrumentos utilizados para medir y registrar el globo y su geografía fueron perfeccionándose progresivamente, hasta llegar a los actuales equipamientos de los satélites. El instrumental determinaba lo realmente importante del viaje de exploración, en la medida en la que respondía a preguntas ya formuladas. El lenguaje visual del mapa, basado en el fundamento matemático, las reglas gráficas y los códigos de diseño, ofrecía una alternativa científica a las palabras y al lenguaje

a la hora de expresar la *diferencia* en la época de los descubrimientos. Así, las instrucciones que recibieron Meriwether Lewis y William Clark por parte de Thomas Jefferson en la expedición realizada en Luisiana en 1804, hacían hincapié en la recopilación rigurosa de datos y ordenaba explícitamente la contención de “la imaginación”. Los informes de los exploradores mostraban una progresiva fragmentación y un eventual colapso del lenguaje a la hora de expresar la diferencia del territorio del Oeste. La estructura de las frases, la sintaxis y el lenguaje descriptivo se iban colapsando a medida que se adentraban en las áreas inéditas del mapa europeo. Este colapso del lenguaje convertía a las representaciones no lingüísticas –tablas numéricas, gráficos y estadísticas, dibujo y pintura topográfica– en registros visuales de precisión.¹⁷⁵

Las numerosas expediciones geográficas realizadas durante este período debían cumplir con el objetivo de “descubrir”, o más bien “describir” exhaustivamente y sin distorsiones los rincones inexplorados del planeta. Por este motivo las imágenes destinadas a cubrir y completar la expedición comienzan a tomar una importancia primordial como instrumentos de discernimiento de lo real. Al percibirse las ventajas de cifrar en parámetros precisos la imagen, el nuevo código se convierte en el elemento regulador de su discurso, determinando el patrón sobre el cual queda garantizada su veracidad. Esta concepción de la imagen inaugura un período marcado por la innovación y el perfeccionamiento del criterio de validación de datos visuales, centrándose principalmente en minimizar o despejar progresivamente el margen de error que las pulsiones emocionales y las fluctuaciones subjetivas de la imaginación del artista trasladan al registro icónico. La retórica espejada de la Ilustración impulsa a lo largo del siglo XIX el desarrollo de dispositivos de tecnología visual orientados a este fin. El panorama, por ejemplo, se inventó con el propósito de corregir las fallas abiertas en la percepción del plano pictórico, considerado por entonces demasiado estático o antinatural como para responder a la reproducción metódica que exigía la ciencia. Aproximadamente en 1832 Wheatstone realiza las primeras pruebas destinadas a emular la visión binocular, creando un estereoscopio reflectante. En palabras de un observador:

La figura sólida original se reproducirá de modo que ningún esfuerzo de la imaginación pueda hacerla aparecer como una representación en superficie plana. Este y otros experimentos explican la causa de lo poco adecuado de la pintura para representar el relieve de los objetos.¹⁷⁶

El momento del advenimiento de la fotografía encuentra un campo excelentemente abonado para su aceptación masiva. El público de aquel entonces se mostraba enormemente receptivo ante la aparición de cualquier dispositivo ilusionista capaz de crear imágenes inéditas y espectaculares. Conviene recordar además que la fotografía hace acto de aparición coincidiendo con una crisis que sacude las bases del aparato científico. Los matemáticos del XIX deciden jugar, como si de un poema o de un tablero de ajedrez se tratase, con la lógica numérica, y en lugar de aplicar sus conocimientos en la resolución de problemas concretos concernientes a fenómenos reales, crean toda una serie de teoremas y fórmulas que persiguen objetivos puramente estéticos o lúdicos.

Asombrosamente, algunas de esas fórmulas experimentales consiguieron solucionar *a posteriori* problemas de cálculo relativos a fenómenos que la física no lograba resolver, consagrando la figura del matemático como creador o artista constructor de fórmulas, aunque en el peor de los casos podía ser considerado un vulgar prestidigitador ¹⁷⁷. Esto ponía en cuestión el innatismo o el carácter esencial y preexistente del número, una idea prácticamente sagrada firmemente arraigada en el pensamiento europeo desde la época de Descartes. No obstante, si las matemáticas o el rigor descriptivo del texto científico descarrilaban, allí estaban las imágenes fotográficas para despejar dudas. La fotografía materializaba el ansiado ideal de una imagen por la cual la naturaleza se autorrepresentaba sin trampas ni fisuras. Así que mientras el rastro cartesiano que había dado soporte ideológico a su superficie reticular pasaba a la historia junto con un nutrido grupo de convenciones científicas ya obsoletas, el registro preciso y fiel con el que la cámara trazaba las formas y perfiles de los objetos se superponía a este hecho, conformando un nuevo acto de olvido, y asegurando la eliminación definitiva de las interferencias que la mediación subjetiva introducía en el proceso de construcción de la imagen. La inversión fotográfica de códigos inaugura entonces un polémico debate cuyo principal foco de discusión recae en la idoneidad de dejar en manos de la máquina - para unos la única manera de obtener imágenes legítimas y veraces, para otros una monumental falacia- la labor de restituir gráficamente lo real.

En su representación, las imágenes del paisaje hasta entonces eran también las imágenes del orden en la Naturaleza (la naturaleza sometida a los principios de la Razón). Las manifestaciones pictóricas de este tema, a partir del siglo XIV, idealizantes o realistas, giran siempre en torno al problema de la verdad, o para ser más exactos, a la traducción de la verdad en la Naturaleza.

En el siglo XIX los debates teóricos de rechazo a la fotografía proponían como base principal de sus apologías, el desplazamiento de la cuestión desde la *interpretación* de esa verdad (el Arte) al de la *reproducción insustancial* y excesivamente veraz de lo real (la máquina). (...)

Una de las discusiones más apasionantes [del siglo XIX] fueron las divagaciones sobre la fotografía y su relación con el tema de la naturaleza, a partir de las cuales se generarían agudos posicionamientos teóricos. La idea de que la fotografía, como cualquier otra obra de arte, debía estar sujeta a las inmutables leyes de la Naturaleza recorre y explica estas controversias, incrementadas especialmente tras la aplicación de ciertas técnicas, como los positivados combinados, que hacen furor a partir de la década de 1860 y que fueron utilizados en los paisajes marinos de Gustave LeGray (...) o en las composiciones de Oscar Gustave Reijlander y Henry Peach Robinson.¹⁷⁸

Occidente asimila la idea de una naturaleza soldada al paisaje espejado, consumando la alucinación del signo transparente que, en palabras de Baudrillard, dictamina la clausura del objeto científico. Como consecuencia, la mirada queda expedida mimetizándose en el esquema de previsibilidad inscrito en la máquina y abraza un nuevo patrón de determinismo que renueva

los sueños truncados de la época ilustrada. Reeves los sintetiza de esta manera.

En el Siglo de las Luces, los éxitos de la teoría de la gravitación universal permiten al espíritu humano embriagarse de su propio poder. Las leyes de Newton parecen poder servir de modelo a todos los ámbitos de la realidad. La naturaleza íntegra será puesta en fórmulas. Circunscrito por ecuaciones matemáticas, el universo se tornará transparente para la investigación humana.

Víctima de las conquistas de Newton, el “tiempo” es condenado a muerte. El momento presente no es más que un punto superficial en el desarrollo sin sorpresas de una “duración” reducida al estado de parámetro matemático. El pasado y el porvenir están encerrados en la red de las ecuaciones diferenciales. Nadie glosó este acontecimiento mejor que Laplace.¹⁷⁹

Este acta de clausura toma forma visible en la “muerte de lo real” que preconiza la fotografía en un ritual magistralmente orquestado. De esta forma se cumple lo que Flusser advierte con respecto al menú programado de la máquina: la imagen fotográfica, falseando su carácter simbólico, promete la consecución de un lenguaje universal cuyos signos resultan ser las auténticas marcas de la naturaleza reveladas por ella misma. La foto expone a la vista, sin convenciones ni artificios, sin misterios ni intermediarios, todos los recovecos de lo real. En consecuencia, tan sólo adquirirá calidad real aquello que quede impreso en las sales de plata. Esta es, probablemente, la maniobra más convincente que se perfila en el devenir del discurso lineal de occidente, pues consigue instaurar un dogma de fe tan sutil que toda la verdad, y la única verdad, será la verdad de una naturaleza ausente, amortajada en su encuadre inerte, proclamando desde allí una percepción unidimensional de lo real a la que se adhieren todas las capas del paisaje. La estrategia retórica de ocultación es efectiva porque la transparencia deviene “argumento” y objeto de contemplación en una acción simultánea. En adelante, *la otra imagen*, aquella sujeta a las variaciones de la interpretación y a los vaivenes del gusto, especulativa, inmaterial, sensual, ficcional o poética, queda liberada de la responsabilidad de desentrañar la naturaleza expresándose en términos de equivalencia. Esto no supondría ningún inconveniente si no fuera porque, precisamente por ello, no consigue adquirir otra suerte de valor cubriendo los infinitos planos de correspondencia restantes. Adscritas al género o trivializadas, estas otras imágenes son actualmente desviadas en masa hacia el mercado del entretenimiento, un ámbito que exige sumisión total a los intereses de un aparato ideológico que queda en manos de grandes corporaciones mercantiles. Los intereses de estos poderosos organismos giran, lógicamente, alrededor de cualquier cosa excepto la promoción de visiones críticas capaces de proponer alternativas de cambio reales. No por ello deja de existir un reducto discursivo minoritario, en el que las imágenes siguen constituyendo símbolos manifiestos que no se pliegan fácilmente a las consignas preestablecidas. En este reducto, la naturaleza continúa siendo una entidad abierta a la proyección de sentido que demanda formas y manifiestos situados en la confluencia del texto y la imagen.

En este reducto encontramos algunas líneas abiertas en las diferentes áreas del conocimiento que se hallan sujetas a importantes revisiones desde hace algunas décadas. Una de ellas se sitúa en el campo de la geografía teórica, disciplina que ofrece reflexiones de mucho interés de cara a establecer una reordenación terminológica del paisaje a la luz de la crítica formulada en contra de las convenciones de transparencia tomadas del legado ilustrado. El geógrafo Jonathan Smith advierte de la necesidad de templar o regular la invisibilidad del signo paisajístico en aras de optimizar su operación de máscara. Para ello acude a las reflexiones esbozadas por Michel de Certeau, el cual afirma que el paisaje...

Tiene el efecto de hacer invisibles las operaciones que lo hacen posible [y esta obstrucción] demuestra la (voraz) propiedad que tiene el sistema geográfico de poder transformar la acción en legibilidad, pero al hacerlo olvida una manera concreta de estar en el mundo.

Este argumento es, por supuesto, dialéctico. La representación más legible se vuelve la más ilegible de las representaciones. Un argumento similar nos encontramos ante la noción de hiperrealidad, un término aparentemente acuñado por Umberto Eco (1983) y empleado por Jean Baudrillard, que se refiere a la naturaleza totalmente irreal de las más realistas representaciones.¹⁸⁰

Baudrillard, como ya habíamos comentado, se muestra especialmente crítico con respecto a los efectos nocivos de los excesos lineales propios de la retórica científicista, y describe el alcance de este efecto hiperreal surgido de la ocultación del carácter convencional del signo utilizado por el discurso de la ciencia, y de las restricciones que impone en la lectura de la imagen.

De ahí partiría en el sentido literal una patafísica o ciencia de las soluciones imaginarias, ciencia de la simulación y de la hipersimulación de un mundo exacto, verdadero, objetivo, con sus leyes universales, comprendiendo en ellas el delirio de aquellos que lo interpretan según esas leyes. (...)

Eso contradice en todo la acepción de recibo del proceso de verdad, pero éste no es quizás más que una ilusión del sentido. El científico no puede creer que la materia, o lo vivo, no respondan “objetivamente” a las preguntas que se le plantean, o que respondan **demasiado** objetivamente para que sus preguntas sean las buenas. Esta sola hipótesis le parece absurda e impensable. No la formulará nunca. No saldrá jamás del círculo encantado y simulado de su interrogante.¹⁸¹

Resulta cuanto menos admirable o sorprendente la persistencia de un canon de estilo que, fundado en la imparcialidad de un signo producido mecánicamente, propicia una trasferencia de dogmas tan curiosa, pues con ella la carrera intelectual emprendida por occidente conduce aproximadamente a su punto de partida. Esto quiere decir que, dilapidando el artificio inherente a cualquier fórmula discursiva, termina por rendir culto al fetiche, una imagen en la que la

naturaleza se muestra de cualquier manera menos *natural*. Occidente se guarda, eso sí, de preservar un campo circunscrito al género en el cual se establecen puntos de equilibrio entre los códigos de cifrado gracias al arbitrio de la convencionalidad manifiesta. Pero en lugar de aprovechar las posibilidades que le brinda este espacio discursivo, lo desprestigia alegando que presenta indicios claros de carga cultural. La inversión que sufren los códigos de cifrado en la concepción de la imagen técnica parece así haber superado todas las barreras que normalmente impondría la prudencia.

No obstante, indagar fotográficamente en las demarcaciones del género, puede conducir, cada vez menos ocasionalmente, a la constatación de las contradicciones que presentan estas imágenes, al ser analizadas en tanto que mapas o esquemas cosmográficos. Es por ello que en este trabajo el ejercicio de paisaje se acoge a un planteamiento del género en el que quedan patentes tanto las capas culturales omitidas, habitualmente invalidadas en la proyección restrictiva de la mirada sumida a los parámetros mecánicos, objetivos, e impersonales del medio, como estos mismos parámetros, que son los que propician la aprehensión común de la imagen ejemplarmente definida y criticada por Rodin. Ya Barthes había expuesto con anterioridad a su ensayo sobre el medio fotográfico la presunción de *culturalidad* inherente a cualquier signo, y había abogado activamente por aquellos sistemas lingüísticos cuyas estrategias discursivas acatan sin reservas la evidencia del trucaje, proponiendo como ejemplo paradigmático el paisaje. Es lo que destacan James y Nancy Duncan.

Barthes sostiene que la realidad social está compuesta por muchos sistemas de signos, uno de los cuales es el paisaje. (...) Todos estos sistemas de signos, argumenta, son producto de convenciones históricas y culturales. También afirma que los signos de los cuales estos sistemas están compuestos son “más saludables”, esto es, menos engañosos desde el punto de vista ideológico, cuando atienden a su arbitrariedad y no tratan de pasar por inocentes, espontáneos, eternos o naturales. Sus primeros trabajos sobre semiología, a pesar de ser científicos o científicistas, en sus formas y sus esquemas analíticos de clasificación, son sin embargo muy originales y perspicaces con respecto a las mitologías que sustentan la vida diaria.¹⁸²

Así, el paisaje resultaría ser un tipo de signo que desborda ampliamente los límites conceptuales que le impone el género, tal y como observamos en los giros y matices que va adquiriendo en el lenguaje cotidiano. Es de agradecer, sin embargo, que precisamente desde las líneas que delimitan su aparentemente inocuo carácter genérico haya podido surgir la posibilidad de discernir y establecer nuevas bases argumentales abiertas a la idea de promover una renovación de perspectivas. Admitiendo francamente la existencia de substratos simbólicos en el eje de su núcleo discursivo, el paisaje minimiza la dislocación alucinatoria del signo en la labor de mediación visual.

El uso extensivo del registro automatizado a partir de la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX, había contribuido a invalidar la concreción de lo natural ubicándolo en un vago espacio a determinar entre el texto y la imagen, salvaguardándola, empero, en el género del paisaje. El paisaje la va a su vez socavando poco a poco con la intención de adquirir el valor perdido, hasta sumarse – como hace, por extensión, cualquier forma de arte– a un orden lineal e histórico de carácter extremo. Teniendo en cuenta el procedimiento por el cual el dispositivo técnico vehicula determinados mecanismos retóricos, originados en este caso en la construcción de los argumentos utilizados por el discurso cientificista moderno, queda al descubierto la fragilidad con que el grado de transparencia del signo se determina y defiende. Esto posibilita abordar la imagen del paisaje utilizando otro tipo de tácticas, como podría ser la de la redefinición de la función que cumple en la representación una herramienta cuyas competencias quedan en evidencia en la superposición de textos. La fotografía y las técnicas infográficas utilizadas en las series, siguiendo esta pauta o estrategia, aparecen como simples medios y no como fines en sí mismos. La tecnología se hace visible y refuerza la línea argumental propuesta, así que en lugar de dificultarlo, facilita el retorno de las imágenes al orden simbólico que estructura su espacio discursivo. De este modo, podríamos decir que lo tecnológico se ajusta a una definición bastante similar a la que aporta Fernando Rodríguez de la Flor haciendo referencia a las relaciones entre el medio y la imagen en el caso de la figura simbólica renacentista y barroca.

Por “tecnologías” entiendo aquí sistemas cualesquiera que trabajan en la modificación y adaptación de un objeto –y aquí el papel de ese “objeto” lo cumple la imagen– a un consumo social.¹⁸³

Lo cual nos permite ampliar las posibilidades de la labor interpretativa efectuada ante la imagen fotográfica. Se trataría de superar las limitaciones impuestas por el aparato tecnológico desplazando la acepción del registro hacia el marco de las autorreferencias. Este marco la hace mucho más flexible, e incluso más conciliadora, puesto que admite estas mismas limitaciones como parte integral de un corpus cultural que se ve enriquecido con ellas. La foto operaría así dentro de un ámbito discursivo más amplio, conformando

Una suerte de configuración plástica, una figura, una forma que se dibuja en un espacio, no importa si ese espacio es real o se trata de un espacio o dimensión puramente mental, es decir, imaginaria, en el más estricto sentido.¹⁸⁴

Todo ello refleja la intención de proponer otros enfoques a lo que hoy día constituye un tipo de cosmovisión o aprehensión global del entorno supeditada a las formas retóricas de un discurso centrado obsesivamente en el ideal de objetividad y en la adaptación de las formas representativas al esquema preprogramado de la herramienta. Formas que, por otro lado, adolecen de contrapuntos efectivos y equivalentes que puedan templar estas lecturas, y que como resultado, terminan concertando una percepción del entorno alienante, contradictoria y fragmentaria. Las fricciones

que surgen del uso subvertido o anacrónico de la tecnología visual en las imágenes que componen las series, propician la aprehensión del paisaje dentro de una dinámica discursiva abierta a los sentidos múltiples, tal y como sucedería en condiciones normales si no se diese un grado tan alto de dependencia con respecto al instrumento que le da forma. El propósito de todo ello es la diversificación y la ampliación de las estrategias de comunicación visual efectuadas desde estas plataformas tecnológicas.

Por este motivo nos interesa incidir en las fallas abiertas en la manera de entender el paisaje en la mediación visual de Occidente. En este paisaje la problemática deriva de las ventajas y las limitaciones que adquiere en el marco de su categorización genérica. Este marco, que admite, tal y como señalaban Daniel y Cosgrove, una amplitud de registros prácticamente ilimitada, recorta también drásticamente su espacio operativo a la hora de establecer planos de correspondencia validables. Pues los postulados más elocuentes del discurso cientificista moderno plantean el ejercicio del paisaje como un proceso legítimo de aproximación a lo real a condición de que prescinda de cualquier maniobra establecida con fines persuasivos en términos de equivalencia existencial. La problemática ligada a esta acepción del paisaje es evidente: tan sólo una maniobra de persuasión estructurada linealmente podría dictaminar el carácter transparente de un grupo exclusivo de signos, y excluir a otros. Por tanto, como cualquier forma de ideología, al tiempo que incurre en contradicciones bastante graves, se cierra herméticamente a la intervención de elementos correctores.

Esta forma divergente de concebir la “puesta en escena” de lo real discurre siguiendo trayectorias dispares, por un lado examinando atentamente las convenciones que articulan el artificio de la imagen, y pendiente del equilibrio entre los sistemas de signos, y por el otro preocupándose por reflejar fielmente lo real en base a un criterio objetivo demostrable cuyo carácter absoluto tiende a expulsar tanto al sujeto como al objeto del discurso del encuadre. Esto nos ofrece una idea aproximada del tipo de desafío que asumimos actualmente tratando de ubicarnos en lo real a partir de interpretaciones previamente programadas en el dispositivo visual, pretendiendo obtener con ello traducciones tan perfectas que no precisan ser revisadas.

3.5 El prisma de significación del paisaje.

Vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a *lo que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa.

Roland Barthes ¹⁸⁵

El geógrafo Jonathan Smith cuenta que en su época de estudiante en la Universidad de Siracusa un profesor visitante solicitó a un grupo de alumnos que lo condujesen a contemplar el paisaje local como parte de su cometido académico. Cuando los alumnos le pidieron una justificación ante tal petición, el profesor visitante tuvo que explicar que, como cualquier individuo, disfrutaba de la contemplación de las formas y superficies del paisaje, y expresó su sorpresa por el hecho de que su condición de científico pudiese ser incompatible con un gesto cuyo interés estético es asociado generalmente con actitudes frívolas o sentimentales¹⁸⁶. Con este ejemplo Smith se aproxima a una problemática que queda especialmente de relieve en el género paisajístico, sobre todo en lo que a su concreción en imágenes técnicas se refiere: la dificultad de integrar el universo emocional o subjetivo en una forma de estructuración del conocimiento que tiende a congregarse casi exclusivamente en torno a la pauta racionalista o lógica propia del discurso científico moderno. Smith, citando a Fuller, sostiene que esta problemática del paisaje deriva de ciertas actitudes que arraigan en el pensamiento en el transcurso de la modernidad.

Cuando nos preguntamos (Youngusband, 1920) por la “libertad de extender nuestro conocimiento hasta el mismo extremo donde converge con los sentimientos” nos encontramos ante un bloqueo. (...) La raíz de este problema se encuentra, entendiéndolo de una manera general, en una dificultad lingüística que surge ante los cambios que hemos experimentado en la lectura y en la escritura del paisaje.

[Abordamos] un análisis característico de nuestra reputada insensibilidad ante la belleza del entorno natural. Peter Fuller (1988) ha descrito este fenómeno como el resultado de una escisión introducida por el Modernismo, que decide desterrar al arte en la tarea de estudiar la Naturaleza. Esto sobreviene tras la crisis de la teología natural, o sea, la convicción de que “la naturaleza, correctamente estudiada, podía revelar verdades morales y religiosas”. La subversión de esta convicción se consumó en la creencia de que el acceso a esas verdades era posible a través de “un implacable naturalismo empírico”. Paradójicamente, lejos de proporcionar este acceso, este escrutinio de lo natural consiguió cerrar para siempre la puerta de la verdad moral y religiosa, reduciendo la naturaleza a un “mortecina monotonía gris”, que no implica otra cosa que relativismo moral. (...)

Además del empirismo, Fuller argumenta que esta problemática del sentimiento también es consecuencia de la “crisis religiosa, la dinámica escasamente creativa del trabajo industrial y una sensación de alienación frente a la naturaleza”.¹⁸⁷

Ciertamente, existen algunas cuestiones relativas al paisaje monótono y gris descrito por Smith que merecen ser matizadas y analizadas con más detalle. La escisión de la que habla el geógrafo constituye, sin duda, un factor clave para ligar los cambios epistemológicos que tienen lugar en el pensamiento europeo a partir del siglo XIX y las transformaciones que sufre la labor de mediación que efectúa la imagen a partir de la aparición de las primeras fotografías. Como vimos a través de las anotaciones de Flusser, la adecuación del pensamiento lineal e histórico de la ciencia al pensamiento numérico encontraba una fórmula visual plenamente convincente en la microrretícula de puntos fotográfica, pese al declive del cartesianismo. El espectacular transvase de códigos efectuado en la fotografía enmascara hábilmente tanto la contingencia de este fundamento calculatorio –puesto en cuestión, como se dijo, por las matemáticas recreativas del XIX y sus sorprendentes logros– como la reactivación de una quimera que ciencia, arte, religión y filosofía –antaoño una misma cosa– solían disputarse en el pasado de forma persistente: la potestad de formular discursos únicos y verdaderos.

Lo que ocurre en la modernidad, aunque los precedentes de tal acontecimiento se originan mucho antes, es que, gracias a la prueba que de ello aporta la imagen técnica, la ciencia asimila la infalibilidad de su método de validación ciñéndose literalmente a una concepción del mundo establecida en base a enunciados, por decirlo de algún modo, metatextuales, demostrables a través de fórmulas de cálculo y previsibilidad de índole matemática, y planteados desde una perspectiva radicalmente material. De esta forma queda establecida una frontera prácticamente infranqueable entre lo que constituyen las vías de aproximación a lo real científicas y no científicas¹⁸⁸, frontera que permanecerá imbatible hasta que en las últimas décadas del siglo XX, se abren algunos frentes críticos en el campo de las ciencias humanas, entre los que destacan algunas tesis lanzadas a partir de estudios antropológicos.

Cuando el arte decide asimilar las tácticas argumentales propias del método científico –y entre ellas la restricción de las pautas de desciframiento del entorno que promueve la imagen técnica– para validar su discurso, renuncia progresivamente a trasladar a la obra artística esa *manera concreta de estar en el mundo*, intangible e irreducible a fórmulas, pero que, en contrapartida, vulnera todo valor dogmático al asumir el carácter convencional del signo y su alcance meramente aproximativo, al tiempo que enfatiza el papel preponderante que toma el individuo como artífice y protagonista en el proceso de mediación. Antes bien, se acoge abiertamente a esquemas cada vez más lineales y prescinde de maniobrar en el espacio de asignación de significados recíprocos que establecía la imagen tradicional, optando por centrarse, como criticaba irónicamente Duchamp,

en la dimensión puramente conceptual de la obra, para terminar abrazando la más abstracta e ilegible de las formulaciones posibles sobre lo real. El amargo credo de Baudelaire anticipa este tipo de posicionamientos.

Los poetas del XIX fueron los primeros en reaccionar críticamente contra los cambios de percepción introducidos por el canon visual de índole mecanicista de la fotografía. La clausura alucinatoria del paisaje captado en el registro técnico socavaba la relevancia de la función reguladora que establecía el arte en la reconstrucción del mapa de fragmentos establecido primero en la lógica textual y más tarde en la hipertextual o numérica. El artista romántico reaccionó activamente contra la falacia del ojo inocente de la máquina percibiendo claramente sus riesgos. Poe y otros poetas de su generación fueron muy conscientes de la contradicción patente en el estilo objetivo con el que se construía conceptualmente el mundo moderno a partir de un trazado lineal en absoluto inocuo. En sus obras apuntaron a las distorsiones de lo real que, dentro y fuera del relato, delataban el carácter ambiguo del signo¹⁸⁹, conformando una corriente literaria cuyo análisis demanda mucha más atención que la dedicada hasta ahora, que hacía de esta paradoja el eje de su discurso. Tal y como la describe Tzvetan Todorov en un ensayo sobre la literatura fantástica:

Un punto de vista corriente y simplista presenta la literatura (y el lenguaje) como una imagen de la “realidad”, como un calco de lo que no es ella, como una serie paralela y análoga. Pero esta apreciación es doblemente falsa, pues traiciona tanto la naturaleza del enunciado como la de la enunciación. Las palabras no son etiquetas pegadas a las cosas que existen en tanto que tales independientemente de ellas. Cuando se escribe no se hace más que eso; la importancia de ese gesto es tal, que no deja lugar a ninguna otra experiencia. Al mismo tiempo, si escribo, escribo acerca de algo, aun cuando ese algo sea la escritura. Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible. O bien lo que se dice está presente allí, y entonces no hay lugar para la escritura, o bien se da cabida a la literatura, y entonces ya no hay nada que decir. Como afirma Blanchot: “Si el lenguaje, y en particular el lenguaje literario, no se arroja constantemente, de antemano, a su muerte, dicho lenguaje no sería posible, pues su fundamento y condición es precisamente ese movimiento hacia su imposibilidad” (*La Part du Feu*, pág. 28).

La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede llegar a definir la palabra “imposible”. Y sin embargo, la literatura *es*. He aquí su mayor paradoja.¹⁹⁰

Estos artistas constituyeron una reducida avanzadilla que daba la voz de alarma sobre esta escisión definitiva de la conciencia que tiene lugar en la época moderna y que supone la disolución de las relaciones fundamentales que establece el hombre con la naturaleza –y lo más acuciante,

con *su propia naturaleza*— a través de la imagen. La concepción del encuadre reticular con el que la fotografía va perfilando el paisaje postindustrial que hoy conocemos determina sus incompatibilidades.

Sin embargo, y retomando la cuestión del cambio de estrategias que adopta ante este dilema, el arte, no por ceñirse al dictado de las normas lógicas consigue obtener el valor y el grado de reconocimiento que tiene la ciencia, sino más bien, y a pesar suyo, lo que logra es ejemplificar mucho mejor que ella el nivel de disociación del signo con respecto a la realidad a la que alude. Este parece ser el horizonte de expectativas que se le presenta mientras siga vigente la actitud que mantenemos en la lectura de la imagen. Recordemos que fotografiar un paisaje supone actualmente, como vimos en la primera parte de este trabajo, reducir todos los enfoques posibles —y por añadidura, sus infinitos planos de correspondencia— a una única perspectiva, doblemente contradictoria, merced a una aprehensión muy limitada, y además totalmente idealizada, de las posibilidades que nos brinda la herramienta en este proceso. Las múltiples facetas del paisaje se repliegan así tras el signo transparente, estableciendo en la imagen nexos no ya indirectos, sino abiertamente *irreales*, conformando una representación inerte que a lo único que obedece es al ideal de mediación perfecta u *objetiva* que el hombre moderno proyectaba ingenuamente en la máquina.

De nuevo retomamos las anotaciones de Barthes para incidir en la forma en que todo ello afecta a los modos de mirar que se articulan en torno al paisaje. Barthes realiza un ejercicio de aproximación al género ciñéndolo a este contexto, esto es, entendiéndolo desde una perspectiva mucho más amplia que la que sugiere la meramente estética, y poniendo el acento en la localización y la valoración de la densidad de esta capa retórica que el medio interpone sobre la apreciación de lo real en la actualidad. Tal y como destacan James y Nancy Duncan, en su recopilación de ensayos elaborados entre 1984 y 1986, *Mitologías*, está presente “la Guía Azul”. En él habla de las deficiencias que presentan estas metodologías de traducción fundamentadas en el ideal de imparcialidad del medio, criticando uno de sus formatos más populares y con el que estamos ampliamente familiarizados: la guía turística.

Barthes argumenta que la guía de viajes funciona como un “un asistente para ciegos” limitando el acceso del viajero al abanico de paisajes posibles, y por tanto “ofuscando” o “enmascarando” el espectáculo “real” de la historia humana y social, creando al mismo tiempo la ilusión de una realidad cultural estable y continua.¹⁹¹

Como ya se ha discutido, la operación de máscara en sí misma no resultaría nociva si no fuese por el hecho de que desautoriza cualquier otra maniobra retórica que pretenda operar en el mismo espacio discursivo, que no es otra cosa que lo que expresa Barthes al declarar que existe una historia humana y social “real” tras la expuesta oficialmente en la guía. Aquí vemos además

cómo, de nuevo, la metodología de aproximación de la que se sirve el semiólogo resulta tan útil para la detección de nudos y obstáculos de carácter epistemológico en el análisis, como ineficaz a la hora de efectuar un diagnóstico claro acerca de la consistencia de la problemática que lo genera. Recurriendo al esquema clásico de identificación, el semiólogo regresa al mismo orden jerárquico que está criticando al privilegiar un determinado criterio, verdadero e histórico, sobre el resto de perspectivas posibles.

Por otra parte, e insistiendo en la persistencia de esta capa retórica interpuesta en la imagen técnica, debemos señalar que la operación de ocultación conlleva también la asimilación pasiva, dado que pasa inadvertida, de una progresiva “desnaturalización” de lo real en la imagen, como consecuencia de la inversión de códigos de la que hemos hablado. Así, mientras la naturaleza *real* a la que teóricamente se refiere la imagen, es sobreexplotada y degradada, reducida al estatus de mero bien de consumo o menos que eso, lo que adquiere visibilidad, y por tanto *calidad existencial*, es su recreación abstracta deducida a partir de parámetros estrictamente lineales. Es esa falsa entidad la que toma posiciones en la imagen hipertextual, señalando lo que es o no es *natural*, al margen de la confirmación que de ello pueda hacer el más natural de los dispositivos de constatación de que disponemos a pesar de sus limitaciones, esto es, el cuerpo y todos sus canales de captación y de procesado de la información, organizado en torno al espacio de asignación recíproca de significados que le presta la imagen. Como resultado, obtenemos un cuadro de inversiones como el que pinta Juan Luis de las Rivas:

La burguesía urbana (...) desea construir su propia Arcadia suburbial, e incluso –y más recientemente–, se convierte al naturalismo aficionado y al conservacionismo del paisaje, no sólo en sus diminutos jardines privados, o en el reclamo de productos naturales; invierten en proyectos inmobiliarios, residenciales, productivos y de ocio, vinculados a ese paisaje idílico. (...)

La ansiedad y el stress de la vida en las ciudades sigue justificando el escape a la naturaleza, donde muchas veces no se encuentra sino otra ciudad. Sólo hay que comprobarlo en la amplitud de las zonas rurales y de naturaleza salvaje apropiadas por los sistemas de ocio: en sus agendas, en sus estereotipos, en sus referencias, en las que el disfrute de la naturaleza convoca los ideales de conservación y restauración de un patrimonio adaptado para el turismo.¹⁹²

Analizando este hecho en clave un poco más optimista, podría pensarse que todo esto no hace sino alentar e impulsar el debate que inicia, junto con otros intelectuales, Baudelaire en el siglo XIX¹⁹³, al cuestionar los efectos perversos que tiene el situar la absurda idea de la captación “inocente” de la imagen por parte del dispositivo visual, que limita de manera tan drástica el horizonte de fenómenos, en el lugar de privilegio que ocupa. Es deteniéndonos a analizar el desafío que nos lanzan las imágenes técnicas, entendiendo su alcance y su magnitud, así como los desequilibrios que comporta, como un conjunto de factores aprovechable, lo que nos

permitiría ir allanando el camino hacia las actualizaciones que necesitamos. Lo que promueven los “otros textos” o las “otras imágenes”, y en general aquellas prácticas discursivas que han sido desplazadas por los ideales que encarna la máquina, son argumentos que se erigen como frentes alternativos desde los cuales trazar paisajes de lo real más plausibles, más moderados, o, tirando por lo bajo, al menos no tan excluyentes. Estos otros textos e imágenes aspiran a voltear el prisma de significación que nuestra forma de leer el paisaje a través de las imágenes técnicas ha invalidado, no tanto desacumulando y eliminando las capas interpuestas, sino más bien superponiéndole una más, esta vez una capa de carácter abiertamente simbólico, que revele la condición y funciones del estrato en sí mismo. Sin por ello pretender, como planteaba Barthes y como lleva planteando occidente desde hace ya demasiado tiempo, llegar hasta una verdad definitiva que inmovilice la progresión del discurso. Se trataría así de proponer en la imagen modelos cartográficos de presupuestos tan flexibles como los que demanda Salas:

¿No puede haber dos mapas del mismo territorio? Esos mapas, cuya *diferencia* serviría de entrada para subrayar que ninguno de ellos puede pretender coincidir con el territorio, no se opondrían (¿se opone un mapa de carreteras a un mapa físico, o más bien se complementan?), tampoco alterarían ese territorio, ni siquiera lo determinarían, sólo determinarían *los modos de transitarlo*. Más aún, incluso si dos mapas fueran el mismo y no hubiera posibilidad alguna de definir su identidad en función de su diferencia ¿no los haría virtualmente diferentes su portador, la posición que este ocupe y la orientación que tome, es decir, *el sentido* de su lectura?, ¿no realiza esta disposición un nuevo “territorio”? ¿podría definirse este “territorio”, este “campo” que sólo se concreta “en el movimiento de un discurso”, por oposición a otro que, posiblemente, transite los mismos hitos en otro sentido o a otro ritmo?, ¿(pre)existen ya esos “territorios” en el mapa o más bien es el mapa el resultado de *las formas* de recorrerlo?, ¿existen territorios o sólo *posibilidades/formas* de ocupación?¹⁹⁴

Esos otros modelos posibles pretenden dar respuesta a estos interrogantes haciendo algo a lo que estamos poco acostumbrados: afirman que precisamos concebir convencional e ilimitadamente lo real para llegar a conocerlo más profundamente o de manera más completa, transitándolo *a nuestro modo* y no al que prescribe el ideal que encarna la máquina, el cual no encuentra correspondencias apropiadas asociadas al cuerpo físico y a la conciencia individual. Por este motivo merece la pena detenernos a analizar la arquitectura versátil que presenta el paisaje, ya que admite en el acto representativo la presencia de estas capas convencionales, como una plataforma idónea desde la cual emprender estos recorridos que reclaman ser explorados.

Aproximadamente a partir de su tipificación como género pictórico, el paisaje es entendido como una imagen que nos sirve para articular un discurso en torno a la idea de la naturaleza asumiendo plenamente que para ello recurrimos al artificio. Resultaría imposible promover reflexiones en torno a un concepto tan complejo sin acudir previamente a un ejercicio de síntesis y cifrado.

Pero como apuntaba Flusser, no sólo esto queda en entredicho cuando el instrumento al que acudimos para llevarlo a cabo es la cámara fotográfica, sino que además oponemos una firme resistencia a admitir que todas las imágenes, por simples y evidentes que parezcan los discursos que vehiculan, precisan del concurso de lo simbólico para esbozarlos. Este es el factor clave para entender las dificultades que se plantean en el seguimiento de la “poética idea” a la que se refería Batchen, y que se traduce en la imposibilidad de establecer una teoría o metodología a través de la cual poder designar lo que es o no es una cosa prescindiendo de recursos limitados y convencionales. El paisaje, en tanto que convención consensuada, es uno de esos raros reductos de lo iconográfico en los que la efectividad del signo deriva directamente de su grado de “opacidad” o “culturalidad”, y atendiendo a los mecanismos retóricos que utiliza, podemos continuar ahondando en las alternativas de que disponemos para diversificar perspectivas en la utilización de imágenes técnicas. Según Malcolm Andrews, existen dos factores por los cuales podemos identificar un paisaje.

El paisaje adquiere organización significativa como resultado de ciertos factores intrínsecos y extrínsecos. Un marco establece los límites externos de lo que se ofrece a la vista; es lo que define el paisaje. El marco literalmente instituye el paisaje, tanto delimitando sus límites externos como enunciándolo a través de él: no sería un paisaje sin ese marco. El paisaje también puede ser también organizado y planteado por su relación con lo que no es paisaje –una figura humana llevando a cabo un acto heroico, por ejemplo. Este elemento narrativo es lo que normalmente denominamos el “argumento” del cuadro, esto es, su tema principal. Anular el margen o vaciarlo de argumento convertiría el paisaje en un conjunto informe de accidentes naturales.¹⁹⁵

Ambos elementos, el argumento y el marco, nos permiten distinguir claramente en el paisaje su carácter mediado, determinando en él la distancia perceptual que, establecida en el signo, separa el objeto de la visión del sujeto que la efectúa sin llegar a la total disociación. El marco determina el criterio consciente mediante el cual una determinada porción de lo visible es tenida en cuenta a la hora de conformar una unidad semántica, y por tanto delimita simultáneamente un campo y un fuera de campo, marcando una frontera dialéctica entre interior y exterior, y permitiendo el flujo de correspondencias que reclama la convención simbólica. Esta distancia impuesta en el encuadre, sin embargo, no siempre resulta fácil de detectar. En el caso de la perspectiva renacentista, por ejemplo, el marco establece los parámetros iniciales a través de los cuales los elementos visuales quedarán estructurados geoméricamente en la superficie de la imagen. El marco es un recurso, un artificio que orienta la pauta de perfección estilística que se intenta seguir para delinear una escena convincente. Podemos reafirmar o tratar de difuminar esta distancia arbitrada por el marco dependiendo de la importancia que revista tomar conciencia de él a la hora de efectuar la lectura de la imagen, esto es, podemos enfatizar su presencia o tratar de camuflarla.

Este marco del que habla Andrews constituye tradicionalmente un elemento clave en la defensa del linaje pictórico del medio fotográfico (Galassi), estableciendo entre la fotografía y la perspectiva renacentista una continuidad genealógica que justifica el valor que adquieren las fotografías como objetos capaces de promover reflexiones estéticas. Aunque, más ampliamente, el marco simplemente delimita aquello que, indiferenciado en el conjunto de lo real, deseamos señalar y destacar para estructurar un discurso cualquiera, como por ejemplo, el defender que disponer armónicamente en él los distintos elementos visuales que lo conforman es una forma de arte. Pero Barthes nos ofrece una vez más un comentario ilustrativo para entender cómo la fotografía logra desprenderse de él.

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (trasmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *camera obscura*). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema “Esto ha sido” sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los aluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado en modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.¹⁹⁶

En cuanto la lectura que hacemos de la imagen se inicia involuntariamente siguiendo el itinerario pautado por su texto científico –“Esto ha sido”–, cuya contingencia, como ya se ha comentado, rara vez es detectada y discutida, la presunción de transparencia del signo anula o mitiga la presencia del marco, cosa que en la mayoría de los casos rompe el equilibrio convirtiendo su argumento en una *emanación literal del referente* o en un *suceso congelado*, con todo lo que ello conlleva (Flusser). Como resultado, lo que refleja la imagen fotográfica no es ya un paisaje sino un hecho histórico demostrable, en el que la designación de ese conjunto informe de accidentes que, como señalaba Raymond Williams, bien podría resumir gran parte del pensamiento humano, ni precisa ser nombrado ni parece necesitar de elementos que contextualicen y flexibilicen el acto de traducción. Por supuesto, no es ésta la primera tentativa orientada a eliminar del paisaje los vestigios de gestos convencionales que contiene, pues, como se ha dicho, cualquier imagen lleva implícita una operación de máscara cuya negación es tan recurrente como sintomática en cualquier período histórico marcado por las tensiones de poder. Lo que ocurre al plantear el ejercicio de paisaje utilizando imágenes técnicas es que, efectuando sobre ella un único recorrido, en el proceso de generación de la misma la intervención del artífice –y por extensión, también la del interlocutor que se situará posteriormente frente a la imagen– pierde toda relevancia. El fenómeno es interpretado como algo que acontece espontáneamente, y aunque no sea algo

directamente apreciable, adquiere mayor protagonismo el argumento de la *naturalidad* del proceso, que el que modula la acción que motivó la selección de un determinado encuadre y no otro. No por casualidad Barthes relaciona paisaje y fotografía definiéndolos como objetos laminares, y tampoco desde esta perspectiva podría parecer fortuito que, a medida que la fotografía va alcanzando el ansiado estatus artístico, todo el arte, a nivel general, se *documentalice*. Traducida fotográficamente la realidad se *da a ver* desde una ventana que desborda sus límites y deja al observador inmerso en ella. De esta forma la aprehensión del paisaje fotografiado es la de un espacio que suprime o limita drásticamente la proyección de sentidos del discurso, cuando en realidad la observación de la naturaleza lo que reclama es justo lo contrario. En la anulación de esa distancia perceptual impuesta por el marco que caracteriza la mediación técnica, algunos autores se aventuran a proclamar el fin de la época histórica y el final implosivo de las tensiones dialécticas que fundamentan el acto representativo.

Mientras la amenaza histórica le vino de lo real, el poder jugó la baza de la disuasión y la simulación desintegrando todas las contradicciones a fuerza de producción de signos equivalentes. Ahora que la amenaza le viene de la simulación (la amenaza de volatilizarse en el juego de los signos), el poder apuesta por lo real, juega la baza de la crisis, se esmera en recrear posturas artificiales, sociales, económicas o políticas. Para él es una cuestión de vida o muerte, pero ya es demasiado tarde.

De ahí la histeria característica de nuestro tiempo: la de la producción y reproducción de lo real. La otra producción, la de valores y mercancías, la de las buenas épocas de la economía política, carece de sentido propio desde hace mucho tiempo. Aquello que toda una sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa. Por eso, tal producción “material” se convierte hoy en hiperreal. Retiene todos los rasgos y discursos de la producción tradicional, pero no es más que una metáfora. De este modo, los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo sentido y toda profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo.¹⁹⁷

Sin embargo, como vimos atendiendo al modelo cartográfico propuesto por Salas, nada impide que podamos compatibilizar o complementar esta manera de leer o transitar el espacio mediado por las imágenes técnicas, muy útil por otro lado para efectuar ciertas tareas, con otras maneras posibles de plantear la imagen que pugnan por salir a la luz. Para ello, lógicamente, se hace necesario proponer alternativas factibles orientadas a la aprehensión consciente del artificio lingüístico.

Algunos fotógrafos contemporáneos trabajan ya en esta dirección promoviendo enfoques novedosos del paisaje que buscan hacer visible los factores que lo estructuran. Estos autores inciden en el rol activo del encuadre en la captación fotográfica. Un ejemplo de ello lo

encontramos en las imágenes de Amparo Fernández (Fig. IX). La autora presenta una crónica fotográfica acerca de uno de los tópicos más redundantes de la imaginería occidental, tópico que por cierto ha alcanzado un formato relativamente homogéneo a lo largo de las últimas décadas en el documentalismo gráfico: la imagen de África. En su serie *Knowing Africa* la autora fotografía el paisaje tratando de plasmar una distancia cultural *real* que ha sido recurrentemente abolida por la retórica objetiva con la que el continente es abordado habitualmente en la filmografía periodística. La toma es efectuada desde el interior de un automóvil con el que la fotógrafa recorre el paisaje africano, y consiste en encajar literalmente la escena de referencia en el marco de la ventanilla del coche. Esta sencilla operación cumple con un doble objetivo: por un lado dejar claro que la captura de la imagen es realizada desde un lugar de excepción que aísla al fotógrafo del territorio real, estableciendo un contraste espacial que el reportero omite de manera reiterada en la transcripción de la campaña fotográfica. Así, en la imagen coexisten dos espacios diferenciados, uno interior y otro exterior, cuya frontera queda bien delimitada mediante la inserción de un encuadre dentro del encuadre. Por el otro, la autora logra articular una metáfora que extrapola los dos espacios, habitualmente indescifrables al presentarse solapados, para establecer una segunda frontera perceptual entre el territorio real y el mediado, cosa que consigue al equiparar la ventanilla del automóvil con el marco televisivo. Con esto evidencia lo que la imagen mediática normalmente encubre: el traslado simulado a una realidad figuradamente imparcial que mina la vía de acceso al único territorio operativo desde el punto de vista del espectador, esto es, el lugar que ocupa a este lado del monitor, con todas sus carencias. Tradicionalmente, esta anulación del encuadre había enmascarado la filtración ininterrumpida de un repertorio de imágenes estereotipadas que, más que acercarnos a la realidad africana, lo que hacían no era otra cosa que fijar “objetivamente” en la imagen los prejuicios que la mirada occidental ha proyectado sobre el continente durante siglos, ocultando los otros territorios posibles, tal y como criticaba Barthes refiriéndose a la guía turística. Al hacer visible la acción del reencuadre, la fotógrafa logra interceptar la fuga del punto de vista y separar el cristal del paisaje, cuestionando la estética trasparente del medio de forma eficaz para ofrecer una visión de África más informativa, puesto que quedan patentes las capas que dan forma al territorio y sus contradicciones. Es de este modo como la experiencia visual arraiga en la memoria del espectador, y le permite trazar sus propios recorridos de lectura en la reformulación del paisaje. Amparo Fernández, no obstante, con esta maniobra no está inventando nada nuevo. Lo único que hace es trasladar a la imagen técnica una fórmula profusamente utilizada en la práctica pictórica, pero cuya aplicación en el documentalismo gráfico, entendida tradicionalmente como una intromisión inadmisibile, resulta por ahora poco frecuente.

El efecto del marco de una ventana alrededor del paisaje es acentuar el sentido de distancia, visual y cultural, que el mundo exterior adquiere.¹⁹⁸

Con esta afirmación Andrews está concretando las impresiones psicológicas que surgen a partir

del momento en el que, en una imagen cualquiera –el autor no discrimina entre tendencias, épocas ni técnicas–, un paisaje atisbado desde un interior es mediado o condicionado por éste. El espacio interior interviene en el cuadro para definir los límites de la escena o escenas enmarcadas, determinando nuestra relación con ese paisaje, e inscribiendo el discurso en torno la dialéctica del espacio interior y el exterior¹⁹⁹. Este gesto del reencuadre, llevado al terreno de la fotografía, conlleva la movilización de la conciencia imaginativa, que debe estructurar de forma personalizada los vínculos que mantienen los elementos situados dentro y fuera del marco. Todo ello se hace posible desde el momento en que la distancia perceptual establecida en el signo visual deja espacio suficiente para el intercambio fluido de impresiones.

En otras ocasiones el carácter artificioso del punto de vista es delatado por otro tipo de maniobra que se establece de forma autorreferencial jugando con el concepto mismo de género. El género sería aquí una categorización operativa del discurso que sigue normalmente pautas estilísticas bien delimitadas. Existen asociadas al paisaje fotografiado convenciones genéricas procedentes mayoritariamente de la práctica pictórica, pero también pueden establecerse tangencialmente otro tipo de interacciones que resultan especialmente eficaces. Estamos hablando de relaciones que inciden en aquel otro elemento estructural del paisaje que destacaba Andrews, esto es, en la línea argumental de la escena, y que tienen como objetivo enfrentarla dialécticamente a las convenciones textuales encargadas habitualmente de *congelarla* en el tiempo. Esto último resulta más visible en el caso de registros secuenciales de carácter narrativo, en especial fotografías que se acogen a patrones cinematográficos, teatrales y literarios preestablecidos y conocidos por gran parte del público. La proyección autorreferencial de la imagen en el interior del género contribuye considerablemente a paliar el carácter alucinatorio del registro técnico, pues como ya hemos discutido, antepone un texto alternativo al puramente científico y lo pone de manifiesto, modificando sustancialmente la percepción del marco de la imagen.

Como ya vimos comentando la película de Sofia Coppola, el carácter ficticio del texto literario que articula el guión cinematográfico, convertía el encuadre en un espacio habitable. La imaginación trabaja sin pausa reconstruyendo una sucesión de eventos cuyo carácter simulado está plenamente asumido, sujeto a un concierto pactado previamente con el espectador. Es un trato muy similar al que establece el poeta con el lector, solo que en esta ocasión el discurso toma la dirección opuesta fluyendo desde el elemento icónico hacia al textual. Conocemos el marco convencional del cine, existe como tal en nuestra conciencia, sabemos qué tipo de mecanismos y procesos contribuyen a crear el efecto de máscara. Las meticulosas localizaciones, la iluminación, la decoración, la selección de actores, los efectos especiales, el maquillaje, el estilismo, el vestuario, la banda sonora, etc., ... un sinnúmero de operaciones se ponen en marcha con el fin de materializar una puesta en escena que adquiera un grado de verosimilitud lo más ajustado posible, estableciendo así las distancias necesarias para efectuar una representación efectiva. Podemos reconocer la realidad simulada de la película como algo familiar, hacerla propia y revivirla

intensa e imaginativamente, activando los enlaces mnemotécnicos que revierten la acción en una narrativa interiorizada. De esta manera la imagen fotográfica y la cinematográfica, que en teoría comparten fundamentos técnicos comunes, presentan encuadres que son percibidos de manera muy dispar. Las anotaciones que a partir de esta cuestión realiza Roland Barthes nos ayudan una vez más a localizar los puntos de fricción pertinentes.

El Cine tiene un interés que a primera vista la Fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un “campo ciego” dobla sin cesar la visión parcial. Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium*, no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego. (...)

El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra.²⁰⁰

El marco fotográfico que describe Barthes constituye un margen blando que queda desdibujado en la presunción de transparencia, y desde esta perspectiva difiere radicalmente del que plantea el cine –como le ocurre también al documental tradicional–. La fotografía tan sólo puede alterar la naturaleza de su encuadre y convertirlo en un umbral transitable, como hace por ejemplo el cine, no tanto *cambiando de piel*, que es lo que hace en la práctica de forma tan redundante que se vuelve imperceptible (Flusser), como revelándola. No se trataría, como decía el semiólogo en la cita que introducía este apartado, de limpiar la superficie de la fotografía para que se nos revele una verdad oculta, sino de admitir que sólo podemos concebir crítica e imaginativamente el entorno mediado a través del paisaje captado por la cámara, cuando tomamos conciencia de la calidad artificiosa del recurso retórico que utiliza y de sus intenciones. Para ello debemos previamente topar, como nos invita a hacer magistralmente Diego de Velázquez en el cuadro *Las Meninas*, con la materia prima que hace posible la maniobra ilusionista²⁰¹. Es entonces cuando nos dejamos seducir por el magnetismo del paisaje y decidimos explorarlo en toda su amplitud, asumiendo todas las consecuencias.

De otro modo, el paisaje fotográfico traduce esa naturaleza apuntalada punto por punto en la imagen *desbordada*, y deviene un espacio inactivo: en su enmarcado inerte, se convierte en un signo *estabulado*²⁰². Por decirlo de algún modo, el trayecto propuesto a la mirada termina antes de comenzar al empantanarse en el texto unidimensional que enuncia subliminalmente el principio físico-químico por el cual realidad e imagen quedan fusionadas, negando el acceso al paisaje a la conciencia activa y crítica de quien contempla. La mirada no encuentra el punto

dinámico de anclaje entre el cúmulo de impresiones fraguadas en la memoria, no reconoce lo representado tal y como haría merced al concurso consciente del artefacto simbólico, no puede tomar las distancias necesarias para generar tensiones dialécticas creativas. Por el contrario, cuando el fotógrafo hace visible la operación de construcción, logra ubicar en el núcleo de la escena un punto de conexión válido. El espectador pondera el acto fotográfico como un proceso de creación, y al hacerlo asume su cota de participación en él eligiendo su propia ruta. La fotografía así entendida nos permite dilucidar lo que la imagen no finiquita, activando todo un repertorio de emociones que nos devuelven de nuevo al cuerpo, el único lugar desde el que sojuzgamos impresiones y determinamos certezas acerca de lo que es o no es real. La escisión típicamente moderna de la que nos hablaba Smith al introducirnos a la problemática actual del paisaje es algo perfectamente superable.

Encontramos otro ejemplo en la obra fotográfica de Paco Gómez. En ella el autor infiltra el elemento textual en la imagen subvirtiendo los márgenes con los que habitualmente fijamos o *anestesiarnos* su lectura interpretativa. Lo hace precisamente pervirtiendo las fronteras establecidas entre géneros. Su serie *República Nofotos* es simultáneamente una crónica periodística y una epopeya clásica. Sus protagonistas son “captadores de imágenes”, un colectivo proscrito que vive en la clandestinidad en un estado imaginario (Fig. X). Gómez dilapida los marcos genéricos estructurando el relato en clave irónica e instalando el registro técnico en el núcleo de una paradoja. Por un lado la ironía le ayuda a desdoblarse el plano visual en el que discurre la trama argumental del paisaje. La ficción literaria permite al autor articular toda una serie de paralelismos que movilizan inmediatamente el discurso, haciéndolo fluir desde el campo al fuera de campo, y permitiendo al espectador establecer nexos de identificación personalizados. Dota además a sus imágenes de un nutrido elenco de accesorios complementarios que se encargan de otorgar legitimidad histórica a una imagen que juega así a dinamitar las barreras del género: dudosos matasellos, deteriorados restos de documentos confidenciales, pruebas procedentes de los archivos incautados, etc. El autor utiliza un lúcido y transgresor sentido del humor al que resulta difícil sustraerse, proponiendo usos alternativos del medio que demuestran ser fórmulas válidas de aproximación a lo real, tanto más precisas cuanto más franca y abierta es en ellas la evidencia del truco. Con ello logra desautomatizar la mirada y reactivar el encuadre, edificando novedosamente un paisaje de lo real que queda enraizado en nuestra cotidianidad a través del pliegue autorreferencial: la problemática de la imagen en la república de ficción resulta demasiado familiar como para permanecer indiferentes ante ella. Como en el caso de Amparo Fernández, Paco Gómez opta por la renovación de prácticas discursivas tradicionales, en este caso amalgamando elementos complejos y muy dispares, entre los que destacan aquellos puramente literarios que han sido reintroducidos en la iconografía fílmica a través de los géneros cinematográficos, y otros de carácter estructural, como puede ser el recurso a la ironía o la planificación minuciosa de fricciones lineales y no-lineales en los códigos de cifrado de la imagen. Todo ello hace que las fotografías permanezcan abiertas a los enunciados múltiples, despejando así el espacio atestado

del signo transparente.

El paisaje que se perfila en el horizonte mediático no tiende, al menos por el momento, a suscribirse de forma general a este tipo de prácticas. No promueve maniobras de descentralización de perspectivas o de diversificación de puntos de vista, no suele tender puentes imaginativos entre la realidad de las vivencias individuales y su proyección abstracta en el espacio público. Básicamente, no puede ofrecer a la vista otro tipo de paisaje mientras continúe vigente el canon objetivo de la cámara como eje excepcional del patrón discursivo utilizado en la comunicación visual. Sin embargo, el paisaje de lo real no tiene porqué convertirse en algo tan árido, homogéneo y repetitivo como lo que vemos día tras día en los televisores y en la mayor parte de nuestros canales informativos. Podemos buscar alternativas a estas formas de traducción proponiendo nuevos esquemas perceptivos en el paisaje. Cuando la imagen consigue establecer un equilibrio entre su margen de indeterminación y sus presupuestos lineales, la mirada entra en juego y toma el mando en el proceso creativo. El marco deviene un umbral respirable, verosímil, y por tanto, coherente y clarificador. La imagen puede entonces afinar el tiro y acertar en el blanco.

Es lo que ocurre en las fotografías de Robert Frank, aunque lo haga de nuevo a base de efectuar recorridos inversos. Reconocemos la autenticidad de la realidad de la imagen de Frank porque en ella el discurso fluye sutilmente entre el texto y la imagen. No obstante, a primera vista el instante captado fotográficamente por Frank parece estar inscrito en la más absoluta linealidad (Fig. XI). Sus fotografías giran obsesivamente en torno al instante perdido. Se sirve precisamente de ello para abrir el encuadre de la imagen a la realidad *en progreso* del espectador. Sus paisajes son ante todo pasajes del ánimo, reflejan escenas que consiguen saltar sobre la escisión moderna entre lo tangible y lo intangible, de forma casi inapreciable aunque muy efectiva. No accedemos a través de la ventana fotográfica de Frank a un instante *pasado*, sino a un instante siempre *llegando*. Esto marca una diferencia significativa. El espectáculo de un instante inconcluso genera un desasosiego que permanece ligado a la imagen en la memoria del espectador mucho tiempo después de la contemplación. Lo que conmueve en la fotografía de Frank es encontrar en ella la *certeza* del fluir del tiempo captado como lo que es: la fuente inagotable de las impresiones más vivas. El paisaje propuesto a la vista se transforma entonces en otra cosa. La mirada se interioriza, iniciando un viaje hacia lo más recóndito de nosotros mismos. Por este motivo sus fotografías no pueden dejar indiferente. Si los encuadres inacabados de Frank reseñan lugares reales, no es *porque* éstos hayan sido captados por mediación de la cámara, sino precisamente *a pesar de ello*, porque en ellos la memoria reverbera y matiza la linealidad del medio regresando al cuerpo. El viaje que se propone se extiende entonces mucho más allá y mucho más adentro de lo que la imagen muestra. Frank nos habla de un derrotero compartido que es tan nuestro como suyo, y para hacerlo visible crea un espacio vacío en pleno núcleo del paisaje. Es así como logra socavar la inextricable superficie de la imagen técnica y revelarnos los trayectos que ésta oculta tras la diminuta y discreta red reticular.

CONCLUSIONES

En las imágenes técnicas el paisaje generalmente nos tiende una trampa: todas las coordenadas, todos los puntos, sin intersticio o salto aparente, conformando un espacio atiborrado que niega la arbitrariedad del signo y el poder que sobre él tiene la creatividad del individuo. Desterritorializar el paisaje congelado supone dinamizar una mirada que suele detenerse al llegar a los extremos difusos del marco de la imagen. Designar este mismo marco, hacer de la imagen un cuadro autorreferente, o dicho de otro modo, hacer de ella un espejo híbrido - no tan improbable -, tal y como muestran las fotografías referenciadas, ayuda a tomar una distancia susceptible de dar a conocer “los otros discursos” que alberga su prisma de significación. En nuestros días, esta vía es copada por un escenario de síntesis o hiperlineal que se antepone a todos los paisajes posibles. Esa imagen traduce el paisaje de lo real como un depósito caótico de fragmentos donde el individuo ha perdido de vista el marco referencial que le brinda un lugar de excepción en el punto de vista. Por este motivo muchos autores insisten en definirla como un signo inanimado que tiende a subvertir las relaciones que el individuo establece en su entorno, alienándolo y anulando su potencial y sus capacidades. Es lo que destaca Carmelo Vega haciendo referencia al paisaje urbano.

[En el paisaje urbano retratado irónicamente en los fotomontajes de Paul Citroen o Kasimier Podasdecki] la visión de la ciudad es caótica y desesperante, un paisaje donde, como ha señalado Dawn Ades, se inicia “el pánico”, fruto de la comprensión de que la ciudad con sus edificios y sus máquinas ya no puede vivirse como una prolongación del hombre, sino que se está desplazando fuera de su control y adquiriendo vida propia.²⁰³

Por lo pronto podemos afirmar que existen estrategias válidas para lograr que la imagen técnica ponga de manifiesto la retórica de invisibilidad que la impregna, la cual de otro modo permanecería imbatible. Estos y otros muchos autores optan por dar inicio a una propedéutica de la contemplación que nos permite detectar y superar algunas de las limitaciones que la modernidad estableció en el campo de visión. Gracias a ellos, la pantalla textual que se antepone al paisaje se dispersa y se abre a recorridos en los que se nos invita a trazar una cartografía interna y alternativa del paisaje, dando cabida a otros criterios sobre lo real, y constituyendo ese mapa flexible que planteaba Salas, el mapa que precisamos para corregir la ruta en el viaje emprendido por los modos de ver a partir de la expedición fotográfica del XIX. Este parece un comienzo prometedor.

Cuestionar la concepción del paisaje tal y como ha sido estipulada en el pensamiento moderno implicaría asumir primeramente la imposibilidad de trazar racionalmente un criterio exclusivo de identificación para determinar el carácter o la esencia de un lugar, de un territorio, de una comunidad cultural y, en definitiva, de cualquier cosa, por atractiva que parezca la idea de recurrir a un único modelo o metodología de aproximación de carácter global o estandarizado, vistas las

limitaciones inherentes a nuestra manera de nombrar y representar. Las declaraciones de los autores que hemos consultado a lo largo de este trabajo, y en especial las de Vilém Flusser, dan fe de las dificultades que se plantean a la hora de establecer parámetros de análisis debidamente orientados a tal fin, y explican el escaso interés que hasta hace poco habían suscitado las críticas lanzadas contra el carácter paradójico de la imagen transparente fabricada por la cámara. Siendo hoy las intermediarias más directas entre nosotros y nuestro entorno, las imágenes técnicas precisan ampliar el horizonte de sus prácticas discursivas para abrir en la sociedad nuevas vías de debate. De otro modo las perspectivas de futuro que se nos presentan corren el riesgo de ingresar en un círculo vicioso en el que la irrepresentabilidad del signo nos devuelve al mismo escenario alucinógeno en el que se generan periódicamente toda suerte de fundamentalismos, tal y como puede intuirse atendiendo a la idea de progreso que tiene actualmente la ciencia. Hawking y Mlodinow nos ofrecen un ejemplo representativo de ello:

Hasta ahora, la mayoría de los científicos han estado demasiado ocupados desarrollando nuevas teorías que describan cómo es el universo para preguntarse por qué es el universo. En cambio, la gente cuya profesión es preguntarse el porqué, los filósofos, no han sido capaces de mantenerse al día en el progreso de las teorías científicas. En el siglo XVIII, los filósofos consideraron como su campo el conjunto del conocimiento humano, incluida la ciencia, y discutieron cuestiones como si el universo tuvo un comienzo. Sin embargo, en los siglos XIX y XX la ciencia se hizo demasiado técnica y matemática para los filósofos, o para cualquiera que no se contara entre unos pocos especialistas. A su vez, los filósofos redujeron tanto el alcance de sus inquietudes que Wittgenstein, el filósofo más célebre del siglo XX, dijo: “La única tarea que le queda a la filosofía es el análisis del lenguaje”. ¡Qué triste final para la gran tradición filosófica desde Aristóteles a Kant! Sin embargo, si descubriéramos una teoría completa, llegaría a ser comprensible a grandes líneas para todos, y no sólo para unos cuantos científicos. Entonces todos, filósofos, científicos y público en general, seríamos capaces de participar en la discusión de la pregunta de porqué existimos nosotros y el universo. Si halláramos la respuesta a esto, sería el triunfo último de la razón humana, ya que entonces comprenderíamos la mente de Dios.²⁰⁴

Parece que queda clara la magnitud de este problema, así como la necesidad de proponer vías de investigación alternativas. Conscientes de la profundidad del abismo de sentido que sortean nuestros sistemas de signos, hoy en día un paisaje representativo será aquel que consiga equilibrar y posicionar sinérgicamente dos maneras específicas y diferenciadas, que no incompatibles, de establecer relaciones con el entorno que se sirvan de textos e imágenes respectivamente. Será, por consiguiente, un paisaje que muestre una arquitectura semántica polivalente y abierta, que deje fluir el discurso de forma ininterrumpida entre la esfera privada y la pública, entre el espacio interno y el externo, impulsando así proyectos conciliadores capaces de tender puentes de comunicación más firmes, no sólo entre las artes y las ciencias, sino también entre individuos y colectividades, en todos los ámbitos que conforman nuestra cotidianidad. Más que teorías

completas, lo que se precisa son formas de enriquecer y diversificar nuestro modo de formular teorías. El paisaje científico, a pesar de mostrar divergencias, comienza ya a tomar posiciones orientando sus teorías y metodologías a una manera quizá más modesta, pero sin duda mucho más prometedora, de entender la transcripción de lo real ciñéndose a pautas más maleables y versátiles.

La ciencia no es un conjunto fijo de enunciados inalterables. Es un proceso en devenir. De vez en cuando, observaciones “intempestivas” arrojan la duda, poniendo en cuestión lo que parecía sólidamente establecido. Los progresos a menudo necesitan realizar retrocesos estratégicos.

La evolución de la situación desde 1980 es clara. En muchos dominios sobrestimábamos el nivel de credibilidad de las teorías. A veces hace falta aceptar ingresar en una espesa confusión antes de ver la luz al final del túnel.²⁰⁵

El paisaje elaborado desde el campo artístico, por su parte, dispone de todas las licencias para adentrarse en esta capa de confusión que Reeves menciona. El arte, en su apuesta incondicional por el potencial generador de la imagen, es el área del conocimiento más adecuada para realizar este tipo de expediciones. No obstante, asimilando parámetros puramente lineales no consigue ni dilucidar más claramente lo real ni ofrecer modelos de conciliación de perspectivas capaces de arraigar y dar sus frutos en un marco social y cultural tan complejo como el nuestro. A nivel general, el arte occidental parece haber olvidado que el universo que conforma su objeto de estudio se extiende mucho más allá de lo meramente reducible a coordenadas calculables. Es quizá por este motivo por lo que resulta del máximo interés abordar en la práctica artística el papel que juega el paisaje determinando la extensión y cualidades de nuestro campo de visión, en un sentido que sobrepasa ampliamente las posibilidades que al respecto determina la tecnología, aunque indudablemente esta visión se ve enriquecida con ellas. El paisaje, en tanto que imagen simbólica encargada de estructurar una lectura coherente de lo que nos rodea, incluye mucho más. Capa por capa, cada uno de sus estratos es un reflejo del mundo, pero sobre todo y antes que nada, constituye un reflejo de la mirada específica que cada uno de nosotros proyecta sobre él. Javier Maderuelo acude a la definición genérica que ofrece el diccionario para exponerlo.

Paisaje (según el diccionario) es la “extensión de terreno que se ve desde un sitio”. Por lo tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto como en la mirada. No es lo que *está* delante sino *lo que se ve*.²⁰⁶

Ciertamente, somos conscientes de que mirar no es un acto inocente. La mirada está mediada y condicionada por los discursos que ilustran las imágenes, discursos que se originan por lo general a través de pulsiones emocionales que admitimos en mayor o menor medida. Nuestra mirada excede lo meramente *verificable* o *demostrable* a través del programa –recordémoslo, igualmente

convencional— con el que han sido diseñados los dispositivos técnicos de registro, cuya precisión, por otra parte, resulta de gran utilidad en la realización de tareas específicas. Nosotros somos los que establecemos los códigos de cifrado que utiliza la imagen, y somos también los que juzgamos su validez o la duración del período de vigencia que mantienen. Debemos actualizarlos cuando los desequilibrios entre lo que muestra la imagen y lo que percibimos delatan una mediación visual insuficiente. Tenemos indicios claros de que esto es lo que sucede de forma cada vez más patente en nuestros días. Si bien todas estas reflexiones parecen perfectamente lógicas y razonables, llega el momento de preguntarnos por qué no consiguen cuajar en la conciencia de un espectador que asimila pasivamente el discurso unidimensional y alienante lanzado desde el canal mediático. Aunque cueste admitirlo, la responsabilidad recae mayoritariamente en el artista, pero también en las entidades, individuales o colectivas, públicas o privadas, encargadas de dar soporte al arte y de promover nuevas corrientes de pensamiento. Resulta increíble afirmarlo, pero lo cierto es que nuestra sociedad es deficitaria en imágenes. Hablamos concretamente de imágenes que funcionen dentro del espacio discursivo que les es propio. No se trataría aquí de deshacer el entuerto renunciando al uso de la tecnología y regresando a la plástica realizada con métodos tradicionales, lo que se afirma es que precisamos establecer conexiones más fluidas entre tradición e innovación para dejar atrás una manera de entender la tecnología que exige pactos inaceptables y que establece tantas limitaciones como las que pretende solucionar, tanto a nivel global como en lo relativo a áreas y aplicaciones específicas.

Por tanto, parece que lo que no termina de concretarse a la hora de estructurar un paisaje representativo de lo real es precisamente la idoneidad del arte como vehículo de conocimiento imprescindible en el seno de una cultura, como destacaba Rodríguez de la Flor, que tiende a separar drásticamente los *objetos destinados a ser leídos de aquellos otros cuyo destino es ser vistos*, otorgando a los primeros la autoridad de determinar juicios de valor, y desestimando, entre los segundos, a aquellos que no se ajustan a estos juicios al pie de la letra. La obsesión típicamente occidental, aunque no exclusiva de nuestra cultura, por refrenar la autonomía que despliega la imagen como matriz generadora de discursos, y su insistencia en limitar la dinámica arbitraria y abierta sobre la que discurren, responde más bien a las dudosas razones por las cuales los diferentes aparatos de poder han concentrado sus esfuerzos en controlarla y someterla a una ideología en la justificación de campañas inaceptables. Como resultado de ello, los mismos postulados teóricos que dieron nombre a la naturaleza visible en la imagen a partir del siglo XVII, conformaron una sólida base ideológica que despojó definitivamente a la imagen de la competencia de establecer criterios complementarios a los del marco epistemológico establecido en parámetros textuales. Desde este punto de vista, la demarcación del género, en la literatura como en las artes visuales, deviene un instrumento tan útil para determinar su lugar entre las distintas prácticas discursivas que estructuran el campo del conocimiento como para salvaguardar las fronteras que separan aquellos objetos que pueden articular sus discursos en términos de veracidad — pertenecientes al orden lineal— y los que tan sólo pueden hacerlo en el plano *irreal* o

ilusorio –aquellos afines al orden no lineal y sustentados por imágenes–. El éxito de esa empresa todavía perdura.

La contemplación del paisaje desde el punto de vista del arte debe ser desinteresada, estética. Así, el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por mero placer.²⁰⁷

Podría parecer que la categorización genérica es la que termina por situar la experiencia del placer de contemplar, no por casualidad íntimamente ligada al cuerpo y sus impresiones, al margen de cualquier práctica discursiva susceptible de conformar un vehículo útil para indagar sobre las relaciones que mantenemos con lo real, ya que de otro modo podría ser tan válida para el desarrollo del conocimiento como la labor estrictamente intelectual. Pero no podemos olvidar, y esto nos proporciona una pista para entender el alcance que toma la filtración del dogma textual desde el ámbito religioso al científico, que esta segregación entre la mente y el cuerpo, entre concepto e imagen, entre discernimiento y sentimiento, tal y como exponía Smith al relatarnos la anécdota del profesor visitante, comenzó a plantearse en occidente tomando formas radicales desde el momento del ascenso al poder del cristianismo en Roma. La revisión y adaptación del corpus teórico platoniano sentó también unas bases filosóficas suficientemente sólidas para la desacreditación del régimen discursivo de la imagen como para que esta escisión pudiese materializarse en adelante. En líneas generales, la escolástica, y más tarde la actualización del legado clásico bajo una óptica parcial y acusadamente racionalista, desembocan en una estructuración de los dominios del saber que desestima toda sensualidad como parte integral del proceso cognitivo. Cuando a partir del siglo XVII la máquina comienza a adquirir protagonismo en el sistema de validación teórica propuesta en el modelo cartesiano, la mirada *desinteresada* o *estética*, y en general toda información intuitiva organizada de forma global, imaginativa y envolvente a través de las conclusiones extraídas de lo captado por los distintos canales corporales, queda al margen de cualquier consideración que en términos de proximidad o de verificación de lo real pueda realizarse. Para encauzar todo este abanico de impresiones y sus referentes simbólicos, totalmente elusivos de cara a la puesta en fórmulas, se crean los géneros, de los cuales quizá uno de los más ilustrativos desde el punto de vista del recorrido que se realiza sea la naturaleza muerta. El resultado de todo ello es el triste y desgastado paisaje que tenemos hoy ante los ojos.

El problema de fondo de la escasa repercusión que hoy en día alcanzan las propuestas lanzadas desde el área artística –un hecho que hoy se hace extensivo a todo el campo de las humanidades debido al declive de la argumentación textual– radica en la dificultad de entender la importancia que esta mirada desinteresada y estética, y por cierto que tan especulativa como quiera establecerse, ligada estrechamente a la imaginación, a la conciencia del cuerpo y a los planos de correspondencia que se establecen a partir de él, toma en la configuración de un mapa

estructural o global del entorno en el que la máquina fija el patrón de coordenadas de referencia. Ubicado en el depósito de lo accesorio, lúdico o decorativo, que para él dispone en la actualidad la demarcación de géneros, o resignado a ilustrar el efímero mensaje publicitario del cliente de turno, el arte trata de salir de su ensimismamiento asimilando un modelo tecnocrático que limita drásticamente su margen de acción. El creador y el teórico tendrán que adoptar un lenguaje o una estrategia más comprensible y cercana al universo del espectador si lo que desean es comunicarle que el mundo que traducen sus obras, o los temas de reflexión que proponen a través de ellas, tienen algo que ver con la realidad que ambos comparten. También tendrán que intentar establecer un espacio discursivo efectivo y operativo dentro del marco tecnológico, bien superando creativamente las limitaciones impuestas por el dispositivo, bien ofertando espacios dialogales alternativos en los que reconfigurar un nuevo paisaje de lo real.

Las imágenes que conforman las series intentan responder a este desafío de varias maneras. En ellas el paisaje presenta una estructura polivalente que se despliega en varios niveles. Si bien la primera información que se obtiene participa del código de lectura reticular que habitualmente restringe dimensionalmente el paisaje aprehendido a través de imágenes técnicas, rápidamente las características específicas de los elementos visuales que conforman la imagen establecen un diálogo constructivo con aquellas que presenta el objeto fotográfico en sí mismo, invitando así a efectuar una segunda lectura que precisa de la intervención del factor imaginativo. Esto permite configurar una plataforma espacio-temporal mucho más amplia y compleja que la que sugiere inicialmente el registro. Aunque este juego de lecturas podría complicar y entorpecer la vehiculización del discurso que se presenta a debate en la obra, debidamente planificado lo que hace es facilitarlas y diversificar sus recorridos. Por este motivo, tal y como se comentó en la primera parte de este ensayo, resulta fundamental atender a los cambios perceptuales que tienen lugar en la lectura de las imágenes fotográficas a partir de las características específicas que presentan sus formatos. Hay que destacar que, en esta misma dirección discursiva, a lo largo de la evolución de las series se han ido incluyendo progresivamente otros elementos que buscan profundizar en la sintaxis del paisaje, para integrar también en él aspectos que inciden en la naturaleza del espacio expositivo y en la de los recorridos, reales e imaginarios, que efectúa en él el espectador. De esta forma la contemplación en vivo y en directo de la obra tiene cada vez más presente lo que le sucede al cuerpo en la confrontación con el objeto artístico, y trata de establecer relaciones sinérgicas que integran en el acto de la observación las conclusiones que se derivan del gesto corporal, conformando así otro plano más, que puede resultar patente para el espectador informado, pero que en la mayoría de los casos lo que hace es fundirse discretamente en la sala para hacer más fluida y natural la operación de lectura. Esto queda especialmente patente en la estructura espacial de la serie *Las Cartas Atlánticas*, y sobre todo en la de *Islario*. No obstante, a partir de un planteamiento del paisaje cuyas pautas están orientadas tan acusadamente hacia la aprehensión directa de la obra, se presentan también otros problemas que afectan al alcance de su difusión en el espacio público. Para acceder a un número de espectadores que crece de

manera exponencial en los canales digitales, se hace necesario adaptar la formulación del paisaje a un formato capaz de funcionar plenamente en marcos interactivos que difieren, y hasta se contradicen, con los que habitualmente utiliza la exhibición tradicional. En ese caso lo que se hace es trasladar aspectos fundamentales del discurso capaces de tomar forma coherente en el lenguaje audiovisual, tratando de preservar la línea argumental que lo sustenta, o extendiendo el alcance de la misma hacia territorios afines. De este modo, lo que inicialmente constituía un obstáculo, genera una obra independiente que enriquece todo el proceso y abre a su vez otros espacios discursivos en canales alternativos.

Por otra parte, se establecen referencialmente en el paisaje diversos niveles de codificación que integran una extensa red de fuentes visuales y textuales: del álbum de viajes al libro de emblemas, de la poesía clásica a la literatura fantástica del XIX, de la crítica de la representación espejada del Barroco a las placas metálicas o “puntos de vista” con los que Nicéphore Niépce daba inicio a la andadura fotográfica, de la geografía literaria griega al islario simbólico del mundo medieval y renacentista, etc. Todas ellas y muchas otras encuentran un lugar en el prisma de significación que establece el paisaje, conformando falsas pantallas que revelan ser mapas auténticos a disposición de un público heterogéneo y de bagaje cultural muy diverso, cuyo nivel de exigencia y potencial creativo están muy por encima de lo que estiman habitualmente los medios de difusión de masas. El paisaje, además de un género, constituye mucho más ampliamente un vehículo capaz de dar vía libre a una nueva percepción del entorno desde la cual trazar espacios conciliadores y de diálogo en una época que demanda la renovación de unos cánones de representación obsoletos que precisan ser revisados, tal y como señala Cosgrove desde su área de competencia, a través de perspectivas críticas y más coherentes.

Los mejores estudios críticos del paisaje hoy en día enfatizan la dualidad de la visión, la mirada devuelta y la capacidad que tienen los sujetos que ven para cuestionar su “elaboración” en una prisión del paisaje. Hay también un reconocimiento creciente de que el ojo humano siempre está inscrito en el cuerpo, de que la visión no se puede deslindar completamente de los otros aspectos sensoriales, cognitivos y afectivos de la conducta humana. Estos cambios nos ponen sobre aviso de los aspectos preformativos de toda actividad espacial. El paisaje geográfico no ha desaparecido por completo con el paisaje histórico y si bien la “contemplación” de la naturaleza ciertamente ha resultado muy significativa a la hora de conformar la geografía cultural del mundo moderno y sus estudios, el ojo que estudia la geografía hoy en día no puede negar ni su propia naturaleza corpórea ni tampoco las lentes culturales a través de las que inevitablemente genera su visión.²⁰⁸

Este párrafo, conciso aunque directo y muy claro, podría resumir algunos de los conceptos más representativos de lo que se ha intentado exponer aquí. Quedaría añadir que este trabajo de investigación plástica se adhiere así a una línea de investigación abierta en las últimas décadas en el recién inaugurado espacio de intercambio de ideas europeo, y que pretende contribuir al

impulso de un ambicioso proyecto cultural en el que el arte juega un papel quizá más relevante que nunca. Sin embargo, a la hora de dar paso a la crítica, parece más prudente comenzar por la autocrítica, y determinar con qué tipo de imágenes deseamos construirlo y cuáles son los ámbitos discursivos que podemos plantear de cara al futuro dentro de este proyecto. El resultado de una reflexión concreta acerca de estas cuestiones está contenido en estas líneas. Las fotografías que las reflejan constituyen la respuesta de una autora que, pese a utilizar asiduamente la imagen como vehículo expresivo, ha tratado también dejar constancia de todas ellas en un texto para mantener los necesarios puntos de equilibrio en el terreno que nos ocupa.

NOTAS

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, 3ª Ed. Págs. 31-32.

² Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 56.

³ Ramón Salas. Texto inédito.

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, 3ª Ed. Págs. 32-33.

⁵ Roland Barthes. *Óp. Cit.* Págs. 38-39.

⁶ Roland Barthes, *Óp. Cit.* Págs. 64-65.

⁷ Roland Barthes. *Óp. Cit.* Págs. 134-135.

⁸ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 372.

⁹ Gilbert Duran, “Las ciencias de lo imaginario” en *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Pág. 68.

¹⁰ Vilém Flusser, “La fotografía como objeto postindustrial, 1985” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Págs. 155-156.

¹¹ Vilém Flusser, *Óp. Cit.* Pág. 155.

¹² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, 3ª Ed. Pág. 34.

¹³ “Esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía. Los libros que tratan del tema (...) son víctimas de dicha dificultad”. Roland Barthes, *Óp. Cit.* Págs. 34-35.

¹⁴ Algunos autores afirman que ésta ha quedado reducida en la actualidad a la categoría de circo mediático. Destaca la crítica enérgica de Jean Baudrillard, que propone como modelo radical de ocultación cultural el parque temático de Disneylandia, un “mundo infantil congelado” que adquiere “las dimensiones de todo un universo”: “Disneylandia existe para ocultar que es el

país “real”, toda la América “real”, una Disneylandia (...). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad.

Lo imaginario de Disneylandia no es ni verdadero ni falso, es un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real. Degeneración de lo imaginario que traduce su irrealidad infantil. Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo “real”, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los adultos que viene a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real. (...) Ciudad de extensión fabulosa, pero sin espacio, sin dimensión”. Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Págs. 28-30.

¹⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Pág. 72.

¹⁶ “Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional. (...) Contemporánea al retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. Vida/Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.” Roland Barthes. *Óp. Cit.* Págs. 160-161.

¹⁷ Vilém Flusser, “La imagen técnica” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Págs. 17-18.

¹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 45-44.

¹⁹ Roland Barthes, *Óp. Cit.* Pág. 45. La cursiva es mía.

²⁰ Ramón Salas. Texto inédito.

²¹ Y que hoy revisten matices insólitos, como el hecho de concebir el negativo obtenido en la cámara como un cuadro realizado por liliputienses.

²² Henry Fox Talbot, comentario a la ilustración XIV, *La escalera de mano*, del libro *El lápiz de la Naturaleza*. Archivos de la Fotografía, Vol. III, (1997) N° 1, Ed. Photomuseum Argazki Euskal Museoa, Zarautz, 1997. Pág. 67.

²³ Cita original en Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983. Citada en Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 102.

²⁴ Las fotografías de la serie *Destructuras* de Aitor Ortiz ilustran a la perfección esta disyuntiva: “[la obra naturalista de Aitor Ortiz] parece seguir al pie de la letra la opinión de Oscar Wilde de que ‘el misterio del mundo es lo visible, no lo invisible’. Sin embargo, es exacerbando la visibilidad como Ortiz hace aparecer lo que, estando presente, no veíamos.” José María Parreño, “Fotoficción Española” en el catálogo de la exposición *La Subversión de la Realidad*. Ed. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2001. Pág. 22; Aitor Ortiz presenta fotografías de gran formato con gran profusión de detalle cuidadosamente construidas digitalmente. La monumentalidad y la potente materialidad que transmiten sus arquitecturas fotografiadas engañan al ojo llevándolo a concebir casi objetivamente un universo irreal que se fundamenta en lo exageradamente perceptible.

²⁵ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Pág. 136.

²⁶ Vilém Flusser, “La recepción de la fotografía” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 59.

²⁷ Flusser, como Virilio, también alerta del riesgo de sucumbir a un analfabetismo generalizado promovido por la falta de crítica de las imágenes técnicas. “A lo largo de la historia, los textos han explicado las imágenes; ahora, las fotos ilustran los artículos. Los capiteles románicos servían a los textos de la Biblia, pero son los artículos de prensa los que sirven a las fotos. La Biblia *desmagificaba* los capiteles, mientras que la foto *remagifica* el artículo. Al lo largo de la historia dominaban los textos; en la actualidad dominan las imágenes. Allá donde dominan las imágenes técnicas, el analfabetismo cobra otra dimensión. El analfabeto no es, como antaño, el excluido de la cultura cifrada en textos, sino que participa casi enteramente de la cultura, ahora cifrada en imágenes. Si triunfara en el futuro la completa sumisión de los textos a las imágenes, se avecinaría una analfabetismo generalizado, y sólo los especialistas aprenderían a escribir. Este proceso ha empezado ya: *Johnny can't spell* en Estados Unidos; y también los llamados países en vías de desarrollo se resisten a seguir luchando contra el analfabetismo, y pasan a enseñar a sus escolares con imágenes.” Vilém Flusser. Óp. Cit. Págs. 58-59.

²⁸ Cita original en *Rodin. L'Art*, París, Grasset/Fasquelle, 1911. Citado en Paul Virilio, “Una amnesia topográfica” en *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Págs. 9-10.

²⁹ “El otro medio de hacer sentar la cabeza a la Fotografía consiste en generalizarla, (...) en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia. Es lo que ocurre en nuestra sociedad, en la cual la Fotografía aplasta con su tiranía a las otras imágenes: no mas grabados, no más pintura figurativa que no esté de ahora en adelante sumisamente fascinada (y sea fascinante) por el modelo fotográfico (...) Una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio vivimos según un imaginario generalizado. (...)”. Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Pág. 198.

³⁰ Roland Barthes nos ofrece un comentario al respecto: “La Historia es histérica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella. En tanto que alma viviente, soy propiamente lo contrario de la Historia, lo que la desmiente en provecho únicamente de mi historia.” *Óp. Cit.* Pág. 116.

³¹ Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 41-43.

³² Roland Barthes incide en la importancia de utilizar convenciones lingüísticas, en este caso el uso metafórico consensuado entre la autora y el espectador en el texto de ficción, para poder dotar a la imagen técnica de acepción simbólica efectiva. Aunque se Barthes se refiere a la fotografía, lo que declara puede hacerse extensivo perfectamente a la cinematografía: “Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia”. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 76-77.

³³ Barthes suscribe la opción de desactivar el carácter alucinógeno de la imagen técnica recurriendo a este pacto de apariencias que nos brinda el arte: “La Fotografía puede ser efectivamente un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí: ¿Creen ustedes acaso que ante las Paseantes del comandante Puyo me turbo y exclamo: “esto ha sido”? El Cine participa de esta domesticación de la Fotografía –por lo menos el cine de ficción, aquel precisamente del que se dice que es el séptimo arte; un film puede ser demente por artificio, presentar los signos culturales de la locura, pero nunca lo es por propia naturaleza (por estatuto icónico); es siempre justamente lo contrario a una alucinación; es simplemente una ilusión; su visión es meditativa,

no ecmnética.” Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 197; Lamentablemente, no podemos decir que la sociedad en general haya ido asumiendo esta postura. De hecho, las patologías de la imagen se han ido extendiendo hasta extremos hasta hace unos años inconcebibles. Piénsese, por ejemplo, en la polémica desatada recientemente en torno a la película *La Pasión*, dirigida por Mel Gibson, o en la dificultad de separar realidad y ficción en el formato del serial televisivo por parte de algunos sectores sociales.

³⁴ Vilém Flusser. “La crítica de la fotografía, 1983”. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 98.

³⁵ Cabe la posibilidad de interpretar el historial de confrontaciones del siglo XX desde esta perspectiva.

³⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 149-150.

³⁷ “La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *medium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado “no está ahí”, por el otro “sin embargo ha sido efectivamente”): imagen demente, barnizada de realidad.”. Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 194.

³⁸ Vilém Flusser, “La imagen técnica” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Págs. 17-18.

³⁹ Paul Virilio, “La máquina de visión” en *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 94.

⁴⁰ Paul Virilio. *Óp. Cit.* Págs. 16-17.

⁴¹ “Desde su aparición, los primeros aparatos ópticos (cámara negra de Alhazén en el siglo X, trabajos de Roger Bacon en el XIII, multiplicación a partir del Renacimiento de las prótesis visuales, microscopio, lentes, anteojos astronómicos.. alteran gravemente los contextos de adquisición y de restitución topográficos de las imágenes mentales, el *es preciso re-presentarse*, esas imágenes de la imaginación que, según Descartes, ayudan tanto a las matemáticas y él considera como una auténtica parte del cuerpo (...) En el momento en que pretendemos procurarnos los medios para ver más y mejor lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos de imaginarlo. Modelo de prótesis de visión, el telescopio proyecta la imagen de un mundo lejos de nuestro alcance y, por lo tanto, otra

manera de movernos en el mundo; la *logística de la percepción* inaugura una transferencia desconocida de la mirada, crea la telescopificación de lo próximo y lo lejano, un *fenómeno de aceleración* que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones”. Paul Virilio, “Una amnesia topográfica”, *Óp. Cit.* Págs. 13-14.

⁴² Paul Virilio. *Óp. Cit.* Págs. 18-19; la cita mencionada proviene de W. R. Russel y Nathan, *Traumatic amnesia*. Ed. Brain, 1946.

⁴³ En línea con el puente sobre la memoria y la conciencia que apuntaba Salas, Flusser también nos habla de una mirada mecanizada y desbordada que ya no puede filtrar el flujo de información mediático: “No sólo el continuo cambio del universo fotográfico, sino también su abigarramiento se ha vuelto costumbre. (...) Estamos acostumbrados a la contaminación visual del medio ambiente, ella traspasa nuestros ojos y nuestra conciencia sin que la percibamos.” Vilém Flusser, “El universo fotográfico” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 64; También Baudrillard explica en términos similares la incapacidad de la masa social de asimilar y reaccionar ante la carga informativa: “Se deben estructurar las masas inyectando en ellas información, se piensa liberar su energía social cautiva a fuerza de información y de mensajes (no es tanto la cuadrícula institucional, es más bien la cantidad de información y la tasa de exposición a los media lo que mide hoy en día la socialización). Pero es todo lo contrario. En lugar de transformar la masa en energía, la información produce siempre más y más masa. En lugar de informar como pretende, es decir de dar forma y estructura, neutraliza siempre más el “campo social”, crea más y más masa inerte impermeable a las instituciones clásicas de lo social, y a los mismos contenidos de la información.” Jean Baudrillard, “La mayoría silenciosa” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Pág. 132.

⁴⁴ Fenómeno recurrente en lo que Paul Virilio denomina la era de la lógica paradójica de la imagen, la de la proyección en tiempo “real”. El autor establece tres etapas o edades de la imagen que responden a dinámicas diferenciadas: “La era de la *lógica formal* de la imagen, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII. La era de la *lógica dialéctica* es la de la fotografía, la cinematografía o, si se prefiere, la del fotograma, en el siglo XIX. La era de la *lógica paradójica* de la imagen es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía... como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública.

Pues, si conocemos bastante bien la *realidad* de la lógica formal de la representación pictórica tradicional y, en menor grado, la *actualidad* de la lógica dialéctica que preside la representación fotocinematográfica, por contra no valoramos más que muy torpemente las *virtualidades* de esta lógica paradójica del videograma, del holograma o de la imagería

numérica.

Esta es probablemente la razón del delirio de interpretación periodística que rodea todavía hoy a esas tecnologías, así como la de la proliferación y de la obsolescencia de los diferentes materiales informáticos y audiovisuales.

La *paradoja lógica* es en definitiva la de esta imagen en tiempo real que domina la cosa representada, ese tiempo que la lleva al espacio real. Esta virtualidad que domina la actualidad, que trastorna la misma noción de realidad. De ahí esta crisis de las representaciones públicas tradicionales (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) a favor de una presentación, de una *presencia paradójica*, telepresencia a distancia del objeto o del ser que suple su misma existencia, aquí y ahora.” Paul Virilio, “La máquina de visión”. *Óp. Cit.* Pág. 82.

⁴⁵ Paul Virilio. “Una amnesia topográfica” *Óp. Cit.* Pág. 19.

⁴⁶ Paul Virilio. “Una amnesia topográfica” *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 16.

⁴⁷ Vilém Flusser, “La distribución de la fotografía” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Págs. 48-53.

⁴⁸ Claude Frontisi, “Constructor de sombras. Algunos usos de la fotografía de Marcel Duchamp” en Valérie Picaudé / Philippe Arbaizar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pág. 64.

⁴⁹ La obra duchampiana no siempre es entendida en estos términos, pues al no simpatizar con los discursos abiertos que nacen del núcleo simbólico de la imagen, nuestra cultura tiende recurrentemente a clausurarlos, y la obra de Duchamp no escapa a esta maniobra de reducción del sentido. Por otro lado, Baudrillard nos ofrece una reflexión interesante acerca de lo que revela realmente la iconoclasia occidental: “Los iconoclastas, a los que se ha acusado de despreciar y de negar las imágenes, eran los que les atribuían su valor exacto, al contrario de los iconólatras que, no percibiendo más que sus reflejos, se contentaban con venerar a un Dios esculpido. Inversamente, también puede decirse que los iconólatras fueron los espíritus más modernos, los más aventureros, ya que tras la fe en un Dios posado en el espejo de las imágenes, estaban representando la muerte de este Dios y su desaparición en la epifanía de sus representaciones.” Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª ed. Pág. 16.

⁵⁰ Claude Frontisi, “Constructor de sombras. Algunos usos de la fotografía de Marcel Duchamp” en Valérie Picaudé / Philippe Arbaizar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Págs. 67-68; la declaración de Duchamp

proviene de una carta dirigida a Stieglitz el 22 de mayo de 1922. Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, reunidos y presentados por Michel Sanouillet.

⁵¹ Perejaume, “Parques Interiores: la obra de siete despintores” en *El Paisaje: Actas del II Curso Huesca: Arte y Naturaleza*. Edita Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Págs. 166-167.

⁵² Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 162-163.

⁵³ “Como escribía Guillaume Apollinaire hacia 1913 a propósito del cubismo, *se trataba sobre todo, en ese arte, de dar cuenta del crepúsculo de la realidad*, de una estética de la desaparición nacida de unos límites sin precedentes impuestos a la visión subjetiva por el desdoblamiento instrumental de los modos de percepción y de re-presentación.” Paul Virilio, “Candorosa cámara” en *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 65.

⁵⁴ Vilém Flusser, “El universo fotográfico” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 68.

⁵⁵ Paul Virilio. “La máquina de visión” en *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 95.

⁵⁶ “Memoria infinitesimal que no olvida nada y que no es memoria de nadie”. Jean Baudrillard, “El efecto Beaubourg” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998 (5ª ed.) Págs. 89-90.

⁵⁷ Gilbert Durand así lo admite, aunque nos ofrece un panorama un tanto apocalíptico sobre el asunto: “La “civilización de la imagen” ha permitido descubrir los poderes de la imagen tanto tiempo censurados, ha profundizado en las definiciones, los mecanismos de formación, las deformaciones y los eclipses de la imagen. Pero a su vez, “la explosión vídeo”, fruto de un efecto perverso, está cargada de otros temibles “efectos perversos” que amenazan la humanidad del *sapiens*.

En primer lugar, lo que denunciaba ya Bachelard, al preferir la “imagen literaria” a cualquier imagen icónica, incluso animada como la película, que dicta demasiado su sentido al espectador pasivo, porque la imagen “en conserva” anestesia poco a poco la creatividad individual de la imaginación.

Así es como después paraliza cualquier juicio de valor por parte del consumidor pasivo, siendo el valor lo propio de una elección; el espectador se ve entonces orientado por actitudes colectivas de propaganda: es la temible “violación de las masas”. Esta nivelación es perceptible

en el caso del espectador de televisión que engulle, con un mismo apetito -¡o mejor dicho con un mismo inapetito!-, espectáculos de “variedades”, alocuciones presidenciales, recetas de cocina, actualidades más o menos catastrofistas... Es el mismo “ojo muerto” que contempla a los niños muriéndose de hambre en Somalia, la “purificación étnica” en Bosnia o el arzobispo de París subiendo las escaleras de la basílica de Montmartre, llevando una cruz... Esta anestesia de la creatividad imaginaria, esta nivelación de los valores en una indiferencia espectacular, todavía se ven reforzadas por un último peligro.

Es el del anonimato de esta “fabricación” de imágenes. Éstas, distribuidas tan generosamente, escapan a cualquier “magisterio” responsable, ya sea religioso o político, prohibiendo de este modo cualquier desmarcaje, cualquier puesta en guardia, lo que permite muchas manipulaciones éticas, muchas “desinformaciones” por parte de productores no identificados. La famosa “libertad de la información” se sustituye por una total “libertad de desinformación”. Subrepticamente, los poderes tradicionales (ético, político, judicial, legislativo...) parecen tributarios de la única difusión de imágenes “mediáticas.” Gilbert Duran, “Conclusión” en *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Pág. 137.

⁵⁸ Vilém Flusser, “La crítica de la fotografía, 1983” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 101.

⁵⁹ Flusser invita al crítico a hacer detectables estos códigos convencionales “Las fotografías son –como todas las imágenes técnicas– conceptos cifrados en situaciones, conceptos tanto del fotógrafo como del programa con el que se configuró la cámara. De ahí que la crítica de la fotografía deba encargarse de descifrar estos dos códigos enlazados en cada fotografía. El fotógrafo cifra sus conceptos en imágenes fotográficas para ofrecer informaciones a los demás, para fabricar modelos para los demás y para así, finalmente, quedar immortalizado en la memoria de los demás. La cámara cifra los conceptos con los que fue programada en imágenes a fin de programar a la sociedad para un comportamiento de respuesta favorable al continuo perfeccionamiento de los aparatos. Si la crítica de la fotografía consiguiera aislar esta dos intenciones de las fotografías, los mensajes fotográficos quedarían descifrados. Mientras esto no se logre, las fotografías permanecerán cifradas y aparecerán como reflejos de situaciones del mundo de afuera, como si se hubiera imprimido “por sí solas” en una superficie. Percibidas con esta falta de crítica, cumplen perfectamente su misión: programar el comportamiento de la sociedad mágicamente en beneficio de los aparatos.” Vilém Flusser. *Óp. Cit.* Pág. 45.

⁶⁰ Vilém Flusser. *Óp. Cit.* Págs. 63-64.

⁶¹ Duane Michals en “Duane Michals”. Entrevista al autor por Enrica Viganò. *El Cultural*, 13-19 de junio de 2001. Pág. 39.

⁶² También Virilio lo expresa en términos similares: “Con la imagen pública no se explora ya la extensión, el espacio de la imagen, sino que ante todo el interés se centra en los detalles intensivos, en la intensidad del propio mensaje. (...)”

La lógica paradójica del videograma (...) privilegia el accidente, la sorpresa, en detrimento de la sustancia duradera del mensaje”. Paul Virilio, “La máquina de visión” en *La Máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 85.

⁶³ “En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.” Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Pág. 81.

⁶⁴ Hubert Reeves. “Construir” y “Los lugares de la construcción mental” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Págs. 65-96.

⁶⁵ Hubert Reeves. *Óp. Cit.* Pág. 88.

⁶⁶ Vilém Flusser. “La imagen” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 13.

⁶⁷ Vilém Flusser. *Óp. Cit.* Pág. 11.

⁶⁸ Gilbert Duran, “Las ciencias de lo imaginario” en *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Págs. 59-60.

⁶⁹ Jean Jacques Wunenburger. “Prólogo” en Gilbert Duran, *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Pág. 10.

⁷⁰ Gilbert Durand reflexiona sobre la naturaleza específica del espacio-tiempo de la narración mítica y sus incompatibilidades con la cadena de exposición lógica: “(...) El *sermo mythicus*, como las secuencias de un rito, fundado sobre un tiempo que es ‘simétrico’ y sobre un espacio ‘no separable’, no puede ni seguir el proceso de una demostración analítica, ni seguir el de una descripción histórica o localizable. El procedimiento del mito, del ensueño o del sueño, es el de identificar (sincronicidad) las relaciones simbólicas que lo construyen. Tal es la redundancia que siempre señala un ‘mitema’.(...)”

El mito ni razona ni describe: intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices (...) posibles. La contrapartida de esta particularidad, es que cada mitema –o cada acto ritual –es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito. (...) cada fragmento, cada parte entraña la totalidad del objeto.

Lo imaginario en sus manifestaciones más típicas (sueño, ensueño, rito, mito, relato de

imaginación, etc.) es por lo tanto alógico con respecto a la lógica occidental (...). Identidad no localizable, *tempo* no disimétrico, redundancia, (...) definen una lógica ‘completamente otra’ que la de, por ejemplo, el silogismo o la descripción de los acontecimientos (...)” Gilbert Duran, “Balance conceptual y nuevo método de aproximación al mito” en *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Págs. 105-106.

⁷¹ Vilém Flusser. “La imagen”. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Págs. 11-12.

⁷² E. H. Gombrich, “Icones symbolicae”, en *Imágenes simbólicas*. Ed. Alianza, Madrid, 1983. pág. 290. Citado por Fernando Rodríguez de la Flor en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 171.

⁷³ Vilém Flusser, “La imagen” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 12.

⁷⁴ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 195. La referencia de Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*, Ed. Alianza, Madrid, 1983.

⁷⁵ Vilém Flusser, “La imagen técnica” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 13.

⁷⁶ Vilém Flusser, *Óp. Cit.* Pág. 13.

⁷⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 11.

⁷⁸ Vilém Flusser. “Texto e imagen” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 103.

⁷⁹ Vilém Flusser. “La imagen”. *Óp. Cit.* Pág. 13.

⁸⁰ Vilém Flusser. “La imagen”. *Óp. Cit.* Pág. 13.

⁸¹ Vilém Flusser. “La imagen”. *Óp. Cit.* Págs. 13-14.

⁸² Flusser pone como ejemplo el transvase de códigos lingüísticos en el medievo, para indicar cómo los textos se pueden hacer gráficos y las imágenes textuales: “(...) la retroacción entre texto e imagen [se demuestra en el período helenístico y] continúa a lo largo de toda la Edad

Media. Las imágenes ilustran, de modo cada vez más claro, los textos “sagrados” (p. ej. Los capiteles románicos, las vidrieras góticas), y los textos se hacen más gráficos (p. ej. Las iluminaciones)”. Vilém Flusser, “Texto e imagen”. *Óp. Cit.* Pág. 111.

⁸³ Vilém Flusser. “Texto e imagen”. *Óp. Cit.* Pág. 111.

⁸⁴ Rodríguez de la Flor nos ofrece un ejemplo en aras a reafirmar este carácter recíproco de texto e imagen, pero no entendiéndolo como un enfrentamiento sino como una alianza positiva. Citando a M. Butor, se acoge en la obra que estamos reseñando al principio de que la visibilidad es legible, y que quien penetra en el museo al encuentro de las imágenes, lo que encuentra son las palabras sobre las que construir el sentido de aquellas, pudiendo invertirse esta relación: “cumple reseñar aquí que esa experiencia se verifica también al revés, asegurando que en el texto se encuentra también emboscado el icono; que lo legible alcanza visibilidad; que la biblioteca termina por ser la estructura que custodia la imagen, como el museo era el lugar de confluencia del verbo.

Como resumen, el análisis que se ofrece tiene a suturar la separación entre imagen y palabra, entre discurso figural y textual; predicando la existencia de un efecto de éste sobre aquel, de aquel sobre éste.

Finalmente, el despliegue iconográfico refuerza con su autoridad esta evidencia: la certeza de que en la imagen está la palabra y que la palabra misma es ya una imagen.”

Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 18; El museo y la biblioteca son concebidos como espacios intercomunicados que se refuerzan mutuamente en la alianza de códigos. Insiste en la reciprocidad y proximidad de dos sistemas para generar significados que no tienen por qué contraponerse, sino que crecen y se enriquecen al apoyarse y encontrar sentido el uno en el otro.

⁸⁵ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 11.

⁸⁶ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 285-287.

⁸⁷ Jean Baudrillard. “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Págs. 15-17.

⁸⁸ Jorge Luis Borges. Conferencia en el Collège de France en 1983. <http://www.sololiteratura.com/borconfefrances.htm>

⁸⁹ Hubert Reeves. “Los lugares de la construcción mental” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Págs. 90-91.

⁹⁰ Hubert Reeves. *Óp. Cit.* Págs. 92-93.

⁹¹ Hubert Reeves. *Óp. Cit.* Pág. 91.

⁹² Hubert Reeves. *Óp. Cit.* Págs. 92-93.

⁹³ En ello coinciden tanto Reeves como Barnes y Duncan: “Precisamente por eso, porque las metáforas carecen de sentido literal (...) el “desajuste” que provocan nos impulsan a ver el mundo de otra manera, de una manera que antes de la metáfora no podía imaginarse” Trevor J. Barnes y James S. Duncan, “Introduction” en *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 11.

⁹⁴ Hubert Reeves. “Los lugares de la construcción mental” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Pág. 93.

⁹⁵ Trevor J. Barnes y James S. Duncan defienden la validez del discurso poético en los parámetros de aproximación científicos como una manera de estimular el desarrollo de teorías alternativas y hablan de un cambio de actitud en la investigación, sobre todo a partir de la década de los ochenta del pasado siglo: “Este renovado interés por las metáforas nace en parte de la crítica del objetivismo (...) El objetivismo buscaba exclusivamente la validación, esto es, desarrollar procedimientos para comprobar la correspondencia entre la teoría y el mundo real. De todas formas, cada vez resultaba más claro, al menos en el campo de la ciencia, que era imposible expresar el mundo real en sus propios términos, tan sólo podía abordarse en términos teóricos. Así que tratar de demostrar una teoría con respecto a un mundo externo y neutral se convirtió en algo totalmente absurdo, puesto que ese mundo externo, en sí mismo, también era una teoría. Esto hizo que cobrara más interés la cuestión de cómo formular y desarrollar teorías, que la idea misma de validación. La ciencia se vio ‘ya no tanto como un cuerpo inerte de conocimiento positivo, sino más bien como una actividad en progresión’ (Cameron 1983:263). Para entender el desarrollo y la formulación de la teoría, cierto número de investigadores se centraron en las metáforas.

Aunque existe mucha controversia sobre el significado de las metáforas, mucha gente coincide en que plantean una semejanza entre dos o más cosas que son distintas, por ejemplo: la cultura es un texto. Aquí una cosa, la cultura es ‘redescrita metafóricamente’ (la frase proviene de Hesse 1980b) en un marco de referencia en el que no es habitual asociarla, un texto escrito. En general este choque entre diferentes marcos de referencia puede producir todo tipo de efectos: incredulidad, desdén, o con tiempo suficiente, una novela o una teoría física digna de Premio Nobel. Por supuesto la mayoría de las veces las metáforas caen en el olvido, pero en algunas ocasiones la asociación novedosa de dos conceptos diferentes es la chispa que

despierta algo más. Como afirma Buttimer (1982: 90), ‘la metáfora activa un profundo nivel de conocimiento..., impulsa el proceso de aprendizaje y descubrimiento – para dar el paso analógico de lo familiar a lo desconocido activando simultáneamente imaginación, emoción e intelecto.’ Desde este punto de vista la metáfora tiende un puente para entender el desarrollo y la formulación de la teoría.” Trevor J. Barnes y James S. Duncan. *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. “Introduction”. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 10.

⁹⁶ Hubert Reeves. “El imperio de los números” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Pág. 27.

⁹⁷ Hubert Reeves. *Óp. Cit.* Pág. 30.

⁹⁸ Hubert Reeves, *Óp. Cit.* Pág. 25

⁹⁹ Santiago Sebastián, “Función y génesis de la emblemática” en *Emblemática e Historia del Arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 11.

¹⁰⁰ La escritura jeroglífica parecía demostrar que existía la posibilidad de encontrar un lenguaje que haría visibles las marcas que poseía lo real en su superficie, y que contenían la clave definitiva para conocer y comprender el mundo desde su capa más externa hasta la más oculta e inextricable. Este lenguaje, para el pensador renacentista, según Foucault, remite “a una primera lengua, a un estado prebabélico del lenguaje humano, a un momento en que el signo y la cosa se encuentran muy próximos”. Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, México, 1981. Pág. 44; Citado en Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 176.

¹⁰¹ La naturaleza fue entendida durante muchos siglos como un enorme libro que guardaba celosamente la llave de sus secretos. Ver el recorrido que hace Clarence J. Glacken acerca de esta idea en *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*. En castellano, Ed. Serbal, Barcelona, 1996; en San Atanasio, págs. 209-210; en San Agustín, pág. 210; en Alan de Lille, pág. 211; en E. Curtius pág. 211; en Santo Tomás de Aquino, págs. 233-234; en San Buenaventura, págs. 237-238; en Ramón Sibiuda, pág. 239.

¹⁰² Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 14.

¹⁰³ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 15

¹⁰⁴ Santiago Sebastián, “Función y génesis de la emblemática” en *Emblemática e Historia del Arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995. Págs. 12-13.

¹⁰⁵ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Págs. 285-287.

¹⁰⁶ Fernando Rodríguez de la Flor *Óp. Cit.* Pág. 286.

¹⁰⁷ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 170-171.

¹⁰⁸ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 285.

¹⁰⁹ Rodríguez de la Flor revisa a lo largo de todo un capítulo algunas de estas formas de poesía visual “El régimen de lo visible: figuras de la poesía visual” en Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 209-232.

¹¹⁰ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 220-221.

¹¹¹ Tal y como comenta Rodríguez de la Flor: “En expresión de Hutcheon, muy ajustada a lo que es la verdad de este tipo de percepción, ‘la poesía visual transmite y [a un tiempo] disimula el sentido’.(...)”

Ello nos sitúa ya en el centro mismo de aquello a lo que toda pregunta acerca del género o géneros de la poesía visual está abocada. Es decir, a distinguir el discurso y la figura, la lectura y la mirada, como las dos vías ‘regias’ que construyen de verdad ese objeto al que llamamos ‘poesía’, por un lado e ‘imagen’, por otro”. Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 218; la cita mencionada se encuentra en Hutcheon, “Modes et formes du narcissisme littéraire” en *Poétique*, 29, 1977. Pág. 105; Rodríguez de la Flor apunta que existe más información sobre la “lógica” que las interconecta en Norman Bryson, *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. Ed. Alianza, Madrid, 1992.

¹¹² Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 285-287.

¹¹³ Se trata de un ejemplo más de la fértil asociación entre la palabra y la imagen, que alcanza en la época del Barroco niveles excepcionales. Rodríguez de la Flor cita a Miguel Monreal para dar cuenta brevemente de las tres vías de la que se alimenta una tendencia que adolece de profundización: ““Equivocaron su pluma con el pincel y usaron en vez de tinta los más hermosos retóricos colores”, escribía el jesuita Miguel Monreal a propósito de los autores de jeroglíficos que habían adornado el túmulo de Mariana de Austria en la Zaragoza de 1697. En

efecto, los autores de la poesía figural se entregan a juegos de metáforas ininterrumpidas con lo que son los instrumentos específicos de las artes con las que opera: el lienzo es página (y, al revés, toda página es un lienzo); la pluma y el pincel son reconciliables.(...)

Hermanadas o émulas una con respecto a la otra, lo cierto es que las técnicas diversas que concurren en la generación de este sistema de ‘comunicación mixta’ se potencian para reforzar la doctrina de la *mimesis*, lo que es la concepción central de un arte imitativo con respecto a la naturaleza. Bajo este principio, experimentamos unidas en el poema figural hasta tres conceptualizaciones de diferente origen sobre lo que es el problema de las artes y su quimérica unión: bien sea desde el principio aristotélico de la *mimesis*; ya provenga del aforismo de Simónides, sobre el que la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía ‘pintura elocuente’ o –y en último término– proceda de la feliz expresión horaciana *ut pictura poesis*, esa unidad predicada como una suerte de paso adelante hacia la culminación de un arte total, que queda reforzada y como demostrada por el ejemplo virtualmente novedoso y contundente que viene a representar la poesía visual.” Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 223-224.

¹¹⁴ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Págs. 209-210.

¹¹⁵ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 180-181.

¹¹⁶ Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 181.

¹¹⁷ Roland Barthes. *Óp. Cit.* Pág. 151.

¹¹⁸ Vilém Flusser. “La imagen”. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 15.

¹¹⁹ Vilém Flusser. “La imagen técnica”. *Óp. Cit.* Pág. 20.

¹²⁰ De nuevo los comentarios de Roland Barthes nos ayudan a tomarle el pulso al grado alucinógeno que alcanza a manifestar la imagen fotográfica: “ (...) Los realistas, entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la Fotografía era una imagen sin código –incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura -, no toman en absoluto la foto como una copia de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*. Una *magia*, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.” Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª

Ed., 1994. Págs. 153-155.

¹²¹ Jean Baudrillard. “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998 (5ª Ed.) Pág. 23.

¹²² Son interesantes los estudios realizados acerca de las imágenes, incidiendo en su acepción simbólica y poética realizados por algunos intelectuales a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo no podemos decir que haya sido una tendencia mayoritaria en el campo académico. De entre ellos son destacables los ensayos sobre las imágenes de la ensoñación poética realizados por Gaston Bachelard.

¹²³ Vilém Flusser. “La recepción de la fotografía”. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 55.

¹²⁴ Ramón Salas. Texto inédito.

¹²⁵ Por este motivo el Barroco no ha podido tipificarse “positivamente” como tendencia en la teoría del arte: “Mientras resulta fácil identificar los estilos anteriores mediante signos definidos, el caso no es tan sencillo en lo que al barroco se refiere. (...) Barroco significa, realmente, absurdo o grotesco, y el término fue empleado por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos.” E. H. Gombrich, “Visión y visiones. La Europa católica, primera mitad del siglo XVII”, en *La Historia del Arte*. Ed. Random House Mondadori, Madrid, 2003. Pág. 387; Por otro lado ya el Renacimiento había sido teorizado de forma en exceso uniforme y coherente, en base a la fidelidad prestada a los preceptos clásicos entendidos de una forma sospechosamente parcial. Tal y como afirma Rodolfo Mondolfo con respecto a la idealización del canon griego: “Las profundas investigaciones históricas que se han desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XIX han demostrado, a todas luces, que los lineamientos y caracteres dentro de los cuales el clasicismo había querido apresar y cristalizar, por así decirlo, al genio helénico, representan tan sólo aspectos parciales de la verdadera vida histórica de aquel espíritu tan poliédrico como lleno de fervor. Otras direcciones, otras corrientes espirituales antagónicas, han aparecido como operantes junto a aquellas y por cierto no menos griegas que las primeras”. Mondolfo destaca la enorme capacidad de asimilación de pautas culturales ajenas al helenismo en el crisol multicultural griego, y sobre todo la labor desempeñada por Nietzsche en la crítica a la idealización del espíritu clásico: “Las características de olímpica serenidad, de plástica armonía, de orden claro y luminoso, de la medida y el límite exaltados por Goethe, representan en Grecia lo que fue dado en llamarse *el espíritu apolíneo*; pero como muy bien ha intuido Nietzsche, frente a éste se encuentra también *el espíritu dionisiaco*, con sus impulsos de pasiones turbias y

desordenadas, de contrastes y luchas, de envidias e inhumanidad, de desarmonía y exceso, de exaltación y pesimismo. Sin este aspecto oscuro o nocturnal (*Nachtsseite*) del alma griega no se podría, según advierte Nietzsche, entender y apreciar el propio aspecto luminoso o apolíneo en su efectiva y plena vitalidad”. Rodolfo Mondolfo. “El elemento dionisiaco contra el apolíneo” en *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*. Ed. Imán, Buenos Aires, 1952. Págs. 23-24.

¹²⁶ Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Pág. 32.

¹²⁷ E. H. Gombrich, “Toscana y Roma, primera mitad del siglo XVI” en *La Historia del Arte*. Ed. Random House Mondadori, Madrid, 2003. Págs. 302- 303.

¹²⁸ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 13.

¹²⁹ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Pág. 155.

¹³⁰ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Págs. 163-164; La referencia citada es de M. Eliade, *Imágenes y símbolos*. Taurus, Madrid, 1973. Pág. 15

¹³¹ Con ello parece cumplirse el tópico, tal y como expresa Reeves: “Los poetas son quienes mantienen los ojos abiertos”, y añade una cita de la poetisa canadiense Michèle Lalonde: “La realidad no se puede reflejar en palabras. Considerarla con cierto temor, mezcla de orgullo, como materia en fusión y en fuga, magma existencial, caos permanente” Hubert Reeves, *Malicorne. Reflexiones de un observador de la naturaleza*. “Los lugares de la construcción mental” Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Pág. 88.

¹³² Charles Baudelaire, extraído de “Le Salon de 1859” en *Oeuvres complètes*, París, Ed. La Pléiade-Gallimard, 1963. Citado en Marie Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 344.

¹³³ Charles Baudelaire, extraído de “Le Salon de 1859” en *Oeuvres complètes*, París, Ed. La Pléiade-Gallimard, 1963. Citado en Marie Loup Sougez, *Óp. Cit.* Pág. 331.

¹³⁴ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 373.

¹³⁵ Emilio Lledó, citado en Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 373.

¹³⁶ Gilbert Durand traslada este tipo de inquietudes al campo de la sociología hablando de nuevas líneas de aproximación a lo real fundamentadas en la imagen: “Existe claramente en estas recientes sociologías un esfuerzo por ‘reencantar’(...) un mundo de la investigación y su objeto (...), tan desencantado por el conceptualismo y las dialécticas rígidas y unidimensionales de los positivismos. Y este ‘reencanto’ pasa ante todo por lo imaginario, lugar común de lo próximo, de la proximidad, de lo lejano ‘salvaje’. La sociología se afirma a partir de ahora como ‘figurativa’ (P. Tacussel); se funda sobre un ‘conocimiento ordinario’ (M. Maffesoli), en donde el sujeto y el objeto se convierten en uno en el acto de conocer, y en la cual el *status* simbólico de la imagen es el paradigma (modelo perfecto, demostración suficiente por el ejemplo).” Gilbert Duran, “Las ciencias de lo Imaginario” en *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000. Págs. 75-76; No obstante, no compartimos la opinión de Durand con respecto a la perfección y autosuficiencia del modelo icónico, tal y como hemos expuesto a lo largo de este apartado.

¹³⁷ Citado en Geoffrey Batchen, “Identity” en *Burning With Desire*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Pág. 57.

¹³⁸ Juan Luis de las Rivas, “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio, lugar” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte y Naturaleza*, Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 175-176.

¹³⁹ Extraído de Juan Luis de las Rivas, “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio, lugar” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte y Naturaleza*, Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 175.

¹⁴⁰ Ramón Salas. Texto inédito.

¹⁴¹ Ramón Salas. Texto inédito. La referencia en M. Godelier, (1984): *Lo ideal y lo material*, trad. Cast. de Desmonts, A., Taurus, Madrid, 1989. Pág. 28-9.

¹⁴² Hubert Reeves. “Los lugares de la construcción mental” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Págs. 95-96.

¹⁴³ Juan Luis de las Rivas. “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio, lugar” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte y Naturaleza*, Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 176.

¹⁴⁴ Hubert Reeves, “El número y el numerante” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Pág. 53; La cita proviene de Rémy Chauvin, *Dieu des fourmis, Dieu des étoiles*, Ed. Pré-aux-Clercs, 1988.

¹⁴⁵ Daniel y Cosgrove, 1988. Citado en Trevor J. Barnes y James S. Duncan, “Introduction” en *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 4.

¹⁴⁶ Aurora García. *Towards Landscape (Hacia el paisaje)*. Catálogo de la exposición. Edita Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1990. Pág. 15.

¹⁴⁷ Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 188.

¹⁴⁸ Es lo que sugiere Geoffrey Batchen. Geoffrey Batchen, “Identity” en *Burning With Desire*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Págs. 15-16.

¹⁴⁹ Geoffrey Batchen, “Identity” en *Burning With Desire*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Pág. 16.

¹⁵⁰ Geoffrey Batchen, “Identity” en *Burning With Desire*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Pág. 18.

¹⁵¹ Es lo que expresa, por ejemplo, Jean Baudrillard al utilizar el argumento absurdo del mapa imperial de Borges para introducir su concepto de hiperrealidad, en un ensayo sobre la lógica de la simulación. Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros”, en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Págs. 9-12.

¹⁵² Vilém Flusser. “La cámara” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 32.

¹⁵³ Hubert Reeves. “El imperio de los números” en *Malicorne*, Ed. Emecé, Barcelona, 1992. Pág. 37; la cita de Descartes proviene de un pasaje de la Quinta Meditación Metafísica y las cursivas son de Reeves. René Descartes, *Meditations metaphysiques*, Classiques Larousse, Pág. 71.

¹⁵⁴ Martin Kemp hace un breve repaso de las distintas tesis barajadas sobre esta cuestión: “Los historiadores han postulado en diversos momentos que [Brunelleschi] aprovechó los recursos

de la planimetría medieval; que se basó en alzados a escala y plantas de edificios; que utilizó instrumentos científicos como el astrolabio para medir ángulos visuales; que adaptó las fórmulas geométricas de la ciencia óptica medieval (*perspectiva*); que transformó las técnicas proyectivas que empleaba Ptolomeo para hacer mapas de la tierra y los cielos; y que adoptó el “simple” procedimiento de pintar sobre la superficie de un espejo plano. La mayoría de estos procedimientos (...) *podrían* haber funcionado, y no sería correcto hacer una separación demasiado tajante entre ellos, ya que unos pueden haber reforzado o refinado a otros (...).” Martin Kemp, “La perspectiva lineal de Brunelleschi a Leonardo” en *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Ed. Akal, Madrid, 2000. Pág. 22; Nosotros nos ceñiremos a la línea abierta en la cartografía.

¹⁵⁵ Denis Cosgrove hace un breve repaso sobre las influencias que tuvo esta obra en la historia de la cartografía occidental. Ver “Visionary Globe” en *Apollo’s Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Johns Hopkins University Press, 2001, Pág. 102.

¹⁵⁶ Denis Cosgrove. *Óp. Cit.* Pág. 103.

¹⁵⁷ Denis Cosgrove. *Óp. Cit.* Págs. 104-105.

¹⁵⁸ Denis Cosgrove. *Óp. Cit.* Pág. 105.

¹⁵⁹ E. H. Gombrich, “Primera mitad del siglo XV” en *La Historia del Arte*. Ed. Random House Mondadori, Madrid, 2003. Págs. 239-240.

¹⁶⁰ E. H. Gombrich. *Óp. Cit.* Pág. 243.

¹⁶¹ E. H. Gombrich. *Óp. Cit.* Págs. 244-245.

¹⁶² Es lo que señala Thomas Da Costa Kaufmann ofreciendo un breve resumen de las teorías que proliferaron en la segunda mitad del siglo XX, para defender una explicación algo más coherente acerca de las vías abiertas en el naturalismo desde el centro y el norte de Europa. Thomas Da Costa Kaufmann. “The Mastery of Nature. Paradigms and Problems” en *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*. Princeton University Press, N. J., 1993. Págs. 3-10.

¹⁶³ David Hockney realizó un trabajo de investigación en el que baraja la tesis de la utilización extensiva de estas herramientas, como un hecho decisivo para el pleno desarrollo, a partir del siglo XV, de la visión naturalista en el arte. Según el artista, estas prácticas han pasado

desapercibidas al haber sido mantenidas en secreto por los gremios de artistas de la época. David Hockney, *El conocimiento secreto*. Ed. Destino, Barcelona, 2001.

¹⁶⁴ Svetlana Alpers, “Ut pictura, ita visio. El ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual” en *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987. Pág. 63.

¹⁶⁵ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 63.

¹⁶⁶ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 63.

¹⁶⁷ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 80.

¹⁶⁸ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Págs. 80-81.

¹⁶⁹ Alpers realiza una interesante reflexión acerca del término con el que Kepler designa la imagen proyectada en el ojo artificial a lo largo del capítulo que estamos reseñando. Svetlana Alpers, “Ut pictura, ita visio. El ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual” en *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987. Págs. 62-117.

¹⁷⁰ La historiadora se detiene a reflexionar sobre esta adscripción al artificio a lo largo del capítulo “Constantijn Huygens y ‘El Nuevo Mundo’” en *Óp. Cit.* Págs. 32-61.

¹⁷¹ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 88.

¹⁷² Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 89.

¹⁷³ Svetlana Alpers, *Óp. Cit.* Pág. 63.

¹⁷⁴ Geoffrey Batchen, “Views of Landscape” en *Burning With Desire. The Conception of Photography*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Pág. 58.

¹⁷⁵ Denis Cosgrove, “Modern globe” en *Apollo’s eye: a cartographic genealogy of the earth in the western imagination*. Johns Hopkins University Press, 2001, Pág. 206.

¹⁷⁶ Citado por Martin Kemp, “Máquinas y prodigios” en *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Ed. Akal, Madrid, 2000. Pág. 230.

¹⁷⁷ Hubert Reeves, “La decadencia del imperio” en *Malicorne*. Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Págs. 39-63.

- ¹⁷⁸ Carmelo Vega, “Fotografía y paisaje. Unas notas históricas” en *El paisaje. Armonía y desorden. Fotografía en Canarias XI colectiva (6 de mayo –6 de junio de 1987)*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Delegación de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987. Pág. 10.
- ¹⁷⁹ Hubert Reeves. “Las mariposas y las leyes de la física” en *Malicorne*, Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992. Págs. 101-102.
- ¹⁸⁰ Jonathan Smith. “Writing the Aesthetic Experience” *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 82.
- ¹⁸¹ Jean Baudrillard, “Ni sujeto ni objeto” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Págs. 123-124.
- ¹⁸² James S. Duncan y Nancy G. Duncan, “Roland Barthes and The Secret Histories of Landscape” *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 19.
- ¹⁸³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Pág. 181.
- ¹⁸⁴ Fernando Rodríguez de la Flor. *Óp. Cit.* Pág. 181.
- ¹⁸⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, 3ª Ed. Págs. 172-173.
- ¹⁸⁶ Jonathan Smith, “Writing the Aesthetic Experience” en *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 73.
- ¹⁸⁷ Jonathan Smith, *Óp. Cit.* Págs. 73-74.
- ¹⁸⁸ Geoffrey Batchen incide también en el papel que juega la fotografía en la constitución de esta barrera que la modernidad establece entre las disciplinas que toman la naturaleza como objeto de estudio: “Cuando atendemos al uso de la palabra *naturaleza* desde 1800 en adelante, debemos recordar que campos de estudio que en la modernidad, por comodidad, se han dividido en ciencia, arte y literatura, eran en aquel tiempo indivisibles y, a menudo, estaban presentes en un mismo texto e incluso una misma persona podía dedicarse a investigar todos ellos” Del mismo modo destaca las ambigüedades con que el término fue abordado por los pioneros del medio en el momento en el que se fraguaba esta escisión. Geoffrey Batchen,

“Desire” en *Burning With Desire*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999. Pág. 57.

¹⁸⁹ Es lo que destaca Flusser al indagar en la estructura interna del texto: “La escritura es un acto intermediario –al igual que las imágenes– y obedece a la misma dialéctica interna. Por consiguiente, no sólo está en contradicción externa con las imágenes sino que también está dividida por una contradicción interna. Como la finalidad de la escritura es la de mediar entre los hombres y sus imágenes, la escritura puede desfigurarlas en lugar de representarlas, interponiéndose entre el hombre y sus imágenes. Cuando pasa esto, el hombre llega a ser incapaz de descifrar sus textos y de reconstruir las imágenes que designan. Al quedar los textos irrepresentables, inaprensibles en imágenes, el hombre empieza a vivir en función de sus textos. Se produce una “textolatría”, que no es menos alucinatoria que la idolatría.(...) Un ejemplo especialmente impresionante de la irrepresentabilidad de los textos es hoy día el discurso de las ciencias”. Vilém Flusser, “La imagen” en *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001. Pág. 15.

¹⁹⁰ Tzvetan Todorov, “La literatura y lo fantástico” en *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982. Pág. 206; Blanchot, “Kafka et la littérature” en *La part du Feu*. Pág. 28.

¹⁹¹ James S. Duncan y Nancy G. Duncan, “Roland Barthes and the Secret Histories of Landscape” *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992. Pág. 20.

¹⁹² Juan Luis de las Rivas, “La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio, lugar” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte y Naturaleza*, Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 176.

¹⁹³ O incluso podemos retrotraernos hasta el Renacimiento y el Barroco, época en la que los literatos se afanaron, aunque no con mucho éxito, en defender una serie de prácticas en las que la poesía y la ficción imaginativa –en la época no eran diferenciables– cumplían funciones de primer orden como complemento al punto de vista que se lanzaba desde la recién inaugurada literatura de corte histórico, pretendidamente objetiva. El recorrido y la reflexión que sobre ello hace William Nelson no tiene desperdicio. William Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Ed. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.

¹⁹⁴ Ramón Salas. Texto inédito.

¹⁹⁵ Malcolm Andrews, “Land into Landscape” en *Landscape and Western Art*. Oxford University Press, Nueva York, 1999. Pág. 5.

¹⁹⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 142-143.

¹⁹⁷ Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998, 5ª Ed. Págs. 52-53.

¹⁹⁸ Malcolm Andrews, “Framing the View” en *Landscape and Western Art*. Ed. Oxford University Press, Nueva York, 1999. Pág. 111.

¹⁹⁹ Malcolm Andrews, *Óp. Cit.* Pág. 108.

²⁰⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª Ed., 1994. Págs. 106-109.

²⁰¹ Michel Foucault dedica todo un capítulo a esta espectacular maniobra de ilusión/seducción pictórica en “Las Meninas”. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1997. Págs. 13-25.

²⁰² Es el término que utiliza Fernando Rodríguez de la Flor al defender el papel que juega la poesía a la hora de abrir nuevas percepciones en lo real: “Es justamente así como cabe, en verdad, desterritorializar los signos estabilizados (“estabulados”) por las tradiciones culturales, sacándolos de su significación predeterminada, para, de pronto, arrojar sobre ellos la luz nueva de un sentido imprevisto.” Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Págs. 369-370.

²⁰³ Carmelo Vega, “Fotografía y paisaje. Unas notas históricas” en *El paisaje. Armonía y desorden. Fotografía en Canarias XI colectiva (6 de mayo –6 de junio de 1987)*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Delegación de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987. Pág. 11.

²⁰⁴ Stephen Hawking y Leonard Mlodinow. Avance editorial de la edición en castellano de Crítica, del libro *Brevísima historia del tiempo*. Magazine de *La Vanguardia* del domingo, 3 de abril de 2005. Pág. 43.

²⁰⁵ Hubert Reeves, “Préface à la nouvelle édition” en *Patience dans l’azur*. Ed. du Seuil, París, 1988. Pág. 15.

²⁰⁶ Javier Maderuelo, “Introducción: El paisaje” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte*

y naturaleza. Edita Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 10.

²⁰⁷ Javier Maderuelo, “Introducción: El paisaje” en *El Paisaje. Actas del II curso Huesca: Arte y naturaleza*. Edita Diputación de Huesca, Huesca, 1996. Pág. 10.

²⁰⁸ Denis Cosgrove, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”. Boletín de la A.G.E. n ° 34, 2004. Pág. 89.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, P. G. *Travel literature and the evolution of the novel*. Ed. The University Press of Kentucky, Kentucky, 1983.

Adorno, T. W. *La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad*. Ed. Taurus, Madrid, 1982.

Albrow, M. y King, E. *Globalization, knowledge, and society: readings from international sociology*. Ed. Sage Publications en colaboración con The International Sociological Association, Londres, 1990.

Alpers, S. *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987.

Andrews, M. *Landscape and Western Art*. Ed. Oxford University Press, Nueva York, 1999.

Ansón, A. *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Ed. Mestizo, Murcia, 2000.

Arnaldo, J. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Ed. Visor, Madrid, 1990.

Assunto, R. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Ed. Visor, Madrid, 1989.

Ávila, R. "Identidad, alteralidad y autenticidad", en Gómez García (coord.) (2000).

Bachelard, G. *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2000.

Bachelard, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1997.

Baqué, D. *La fotografía plástica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Barnes, T. J. y Duncan, J. *Writing worlds: discourse, text, and metaphor in the representation of landscape*. Ed. Routledge, Londres, 1992.

Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.

Barthes, R. *Crítica y verdad*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1981.

Batchen, G. *Burning With Desire. The conception of photography*. Ed. MIT Press, Massachusetts, 1999.

Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1998.

Bryson, N. *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. Ed. Alianza, Madrid, 1992.

Bury, M. *Giulio Sanuto: a venetian engraver of the sixteenth century*. Ed. National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1990.

Callois, R. *Imágenes, imágenes: ensayo sobre la función y los poderes de la imaginación*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Callois, R. *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1962.

Callois, R. *Approches de l'imaginaire*. Ed. Gallimard, París, 1975.

Callois, R. *Au coeur du fantastique*. Ed. Gallimard, París, 1965.

Campbell, M. B. *The Witness and the other world: exotic European travel writing, 400-1600*. Ed. Cornell University Press, Nueva York, 1988.

Carrier, M. y Machamer, P. K. *Mindscapes. Philosophy, science and the mind. The geography of imagined worlds*. Ed. University of Pittsburgh Press, Constanza, 1997.

Clark, K. *El arte del paisaje*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

Collingwood, R. G. *The Idea of Nature*. Ed. Oxford University Press, Nueva York, 1960.

Collot, M. y otros. *Les Enjeux du Paysage*. Ed. Ousisa, Bruselas, 1997.

Cosgrove, D. *Mappings*. Ed. Reaktion Books, Londres, 1999.

Cosgrove, D. *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.

Cosgrove, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Ed. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1998.

Cruz, P. *Realismo en tiempos de irrealidad. Fundamentos para una teoría del realismo estético contemporáneo*. Ed. CajaMurcia, Murcia, 2002.

D'Hauterrive, E. *Le merveilleux au XVIII^e siècle*. Ed. Slatkine Reprints, Génova, 1973.

Da Costa Kaufmann, T. *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*. Princeton University Press, Princeton, N. J., 1993.

Delage, E. *La Géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*. Ed. Feret & fils, Burdeos, 1930.

Duran, G. *Lo Imaginario*. Ed. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2000.

Echeverría, J. *Análisis de la identidad: prolegómenos*. Ed. Juan Garnica Editor, Barcelona, 1987.

Eco, H. *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Ed. Crítica, Barcelona, 1994.

Edgerton, S. Y. *The Renaissance rediscovery of linear perspective*. Ed. Basic Books, Nueva York, 1975.

Eisenstein, E. L. *The Printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Ferguson, J. *Utopias in the Classical World*. Ed. Cornell University Press, Ithaca, 1995.

Findlen, P. *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1994.

Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001.

Forcione, A. K. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Ed. Princeton University Press, Princeton, N. J., 1970.

Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1997.

Foucault, M. "Espacios diferentes", en VVAA: *Toponimias*. Ed. Fundación La Caixa, Madrid, 1994.

Friedman, J. B. *The Monstrous races in medieval art and thought*. Ed. Syracuse University Press, Siracusa, 2000.

Frye, N. *The Practical Imagination: an Introduction to Poetry*. Ed. Harper and Row, Nueva York, 1983.

Frye, N. *Fables of identity: studies in poetic mythology*. Ed. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1984.

- Frye, N. *The Educated imagination*. Ed. CBC Enterprises, Toronto, 1983.
- García, A. *Towards Landscape (Hacia el paisaje)*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- Germain, G. *Genèse de L'Odyssée: le fantastique et le sacré*. Ed. Presses Universitaires de France, París, 1954.
- Gibson, W. S. *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*. Ed. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1989.
- Ginzburg, C. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- Girard, R. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1985.
- Girard, R. *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Ed. Gredos, Madrid, 1974.
- Glacken, C. J. *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*. Ed. Serbal, Barcelona, 1996.
- Godelier, M. *Lo ideal y lo material*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- Godlewska, A. *Geography unbound: French geographic science from Cassini to Humboldt*. Ed. University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Ed. Debate, Madrid, 2001.
- Gombrich, E. H. *La Historia del Arte*. Ed. Random House Mondadori, Madrid, 2003.

Gombrich, E. H. *Norma y Forma*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Gómez Espelosín, F. J. *Paradoxógrafos griegos: rarezas y maravillas*. Ed. Gredos, Madrid, 1996.

Gómez Espelosín, F. J. y otros. *Tierras Fabulosas de la Antigüedad*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid, 1999.

Gómez García, P. (coord.). *Las ilusiones de la identidad*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

González Flores, L. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Grafton, A. *New worlds, ancient texts: the power of tradition and the shock of discovery*. Ed. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1992.

Grant, E. *Planets, stars, and orbs: the medieval cosmos, 1200-1687*. Ed. Cambridge University Press, Nueva York, 1996.

Grant, E. *La ciencia física en la edad media*. Ed. Fondo de cultura económica, México D.F., 1983.

Greenblatt, S. *Marvelous possessions: the wonder of the New World*. Ed. Clarendon, Oxford, 1991.

Gregory, D. *Geographical imaginations*. Ed. Basil Blackwell, Cambridge, 1994.

Groys, B. “El contexto figurado”, en VV.AA.: *Toponimias*. Fundación La Caixa, Madrid, 1994.

Hallyn, F. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Ed. Éditions du Seuil, París, 1987.

- Haraway, D. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Harley, J. B. *Maps and the Columbian encounter: an interpretative guide to the travelling exhibition*. Ed. The Golda Meir Library. University of Wisconsin, Milwaukee, 1990.
- Heidegger, M. “Construir, habitar pensar”, en *Conferencias y artículos*. Ed. Serbal, Barcelona, 1994.
- Helms, M. *Ulysse’s sail: an ethnographic odyssey of power, knowledge, and geographical distance*. Ed. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1988.
- Hockney, D. *El conocimiento secreto*. Ed. Destino, Barcelona, 2001.
- Hofmann, C. y otros. *Le Globe et son image*. Ed. Bibliothèque Nationale de France, París, 1995.
- Hulme, P. y Jordanova, L. *The Enlightenment and its shadows*. Ed. Routledge, Londres, 1990.
- Jacob, C. *L’Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*. Ed. Albin Michel, París, 1992.
- Jardine, L. *Worldly Goods: a new history of the Renaissance*. Ed. W.W. Norton, Nueva York, 1996.
- Jay, M. y Brennan, T. *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. Ed. Routledge, Nueva York, 1996.
- Kemp, M. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Ed. Akal, Madrid, 2000.
- Kepler, J. *El Sueño o La astronomía de la Luna*. Ed. Universidad de Huelva, Huelva, 2001.

Lestringant, F. *Cartes et figures de la terre*. Ed. Centre Georges Pompidou-Centre de Création Industrielle, París, 1980.

Lestringant, F. *Mapping the Renaissance world: the geographical imagination in the age of discovery*. Ed. Polity Press, Cambridge, 1994.

Lestringant, F. y Jacob, C. *Arts et légendes d'espaces: figures du voyage et rhétoriques du monde*. Ed. Presses de l'École normale supérieure, París, 1981.

Lisón Tolosana, C. *Las máscaras de la identidad*. Ed. Ariel, Barcelona, 1997.

Lloyd, G. E. R. *Magic, reason and experience: studies in the origin and development of Greek science*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Lothe, A. *Tratado del paisaje*. Ed. Poseidón, Barcelona, 1985.

Mesa, C. "Identidad, pecado original de todo pensamiento. Sobre la antinomia de teoría y crítica en el pensamiento de Adorno y Horkheimer", en *Laguna*, n.º 1, Ed. Universidad de La Laguna, 1992.

Meslin, M. y Bériou, N. *Le Merveilleux: l'imaginaire et les croyances en Occident*. Ed. Bordas, París, 1984.

Miller, D. P. y Reill, P. H. *Visions of empire: voyages, botany, and representations of nature*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Mitchell, T. F. *Art and science in German landscape painting, 1770-1840*. Ed. Clarendon, Oxford, 1993.

Mitchell, W. J. T. *Landscape and power*. Ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Mondolfo, R. *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*. Ed. Imán, Buenos Aires, 1952.

Nelson, W. *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*. Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1973.

Nietzsche, F. y Vaihinger, H. *Sobre verdad y mentira*. Ed. Tecnos, Madrid, 1990.

Nogueira, C. *La representación como puesta en escena para una teoría de la mirada*. Ed. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.

Pagden, A. *European encounters with the New World: from Renaissance to Romanticism*. Ed. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1993.

Pardo, J. L. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1991.

Parreño, J. M. y Castellote, A. *La Subversión de la Realidad*. Ed. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2001.

Peters, A. *La Nueva Cartografía*. Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1992.

Picaudé, V. y Arbaizar, P. *La confusión de los géneros en fotografía*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Ramírez, J. A. *Duchamp: el amor y la muerte incluso*. Ed. Siruela, Madrid, 1993.

Reeves, H. *Patience dans l'azur*. Ed. du Seuil, París, 1988.

Reeves, H. *La première seconde. Dernières nouvelles du cosmos 2*. Ed. du Seuil, París, 1995.

Reeves, H. *Malicorne*. Ed. Emecé Editores, Barcelona, 1992.

Ricoeur, P. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Ed. Cristiandad, Madrid, 1987.

Rodríguez de la Flor, F. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Romm, J. S. *The Edges of the earth in ancient thought: geography, exploration, and fiction*. Ed. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1992.

Rorty, R. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

Rosenblum, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Ed. Alianza, Madrid, 1993.

Rosset, C. *La antinaturalidad*. Ed. Taurus, Madrid, 1974.

Rosset, C. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1993.

Rossi, P. *Los filósofos y las máquinas: 1400-1700*. Ed. Labor, Barcelona, 1970.

Said, E.W. *Orientalismo*. Ed. Libertarias, Madrid, 1990.

Salas, R. "Paisajes para la (imposibilidad de la) lectura", en Díaz-Bertrana, C. (com.), *Retrospectiva. Miró Mainou*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

Sawday, J. *Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Ed. Routledge, Londres, 1995.

- Sebastián, S. *Emblemática e Historia del Arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Slusser, G. E. y otros. *Worlds enough and time: explorations of time in science fiction and fantasy*. Ed. Greenwood Press, Westport, Connecticut, 2002.
- Sougez, M. *Historia de la Fotografía*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- Stafford, B. M. *Artful science: Enlightenment entertainment and the eclipse of visual education*. Ed. MIT Press, Cambridge, 1994.
- Stafford, B. M. *Voyage into substance: art, science, nature, and the illustrated travel account, 1760-1840*. Ed. MIT, Cambridge, 1984.
- Staszak, J. F. *La Géographie d'avant la géographie: le climat chez Aristotele et Hippocrate*. Ed. L'Harmattan, París, 1995.
- Stoichita, V. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ed. Del Serbal, Barcelona, 1991.
- Taylor, C. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- Thomas, K. *Religion and the decline of magic: studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth-century England*. Ed. Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1971.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982.
- Trione, A. *Ensoñación e Imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989.
- Vax, L. *Arte y literatura fantásticas*. Ed. E.U.D.E.B.A., Buenos Aires, 1973

Vax, L. *La Séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. Ed. Presses universitaires de France, Paris, 1965.

Virilio, P. *La Máquina de visión*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

Virilio, P. *Un paisaje de acontecimientos*. Ed. Paidós, Barcelona, 1997.

VV. AA. *El Paisaje: Actas del II Curso Huesca. Arte y Naturaleza*. Ed. Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

VV. AA. *El paisaje. Armonía y desorden. Fotografía en Canarias XI colectiva (6 de mayo –6 de junio de 1987)*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Delegación de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

VV. AA. *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Ed. Gloria Picazo y Jorge Ribalta, Barcelona, Consorci del Museu d'art Contemporani de Barcelona, 1997.

Wagensberg, J. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿Cuál era la pregunta? y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2003.

White, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

Wood, C. S. *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*. Ed. Reaktion Books, Londres, 1993.

Woodward, D. *Art and cartography: six historical essays*. Ed. University of Chicago, Chicago, 1987.

Woodward, D. y Harley, J. B. *History of Cartography*. Ed. University of Chicago Press, 212

Chicago, 1987.

Yates, F. *The occult philosophy in the Elizabethan Age*. Ed. Routledge, Londres, 1979.

Yates, F. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ed. Ariel, Barcelona, 1983.

Yates, F. *El arte de la memoria*. Ed. Taurus, Madrid, 1974

CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES



Fig. I

Bill Murray en un fotograma de la película *Lost in Translation*, de Sophia Coppola (2003)



Fig. II

Fox Talbot. *La escalera de mano*. Ilustración XIV del libro *El lápiz de la Naturaleza*, Calotipo, 1844.



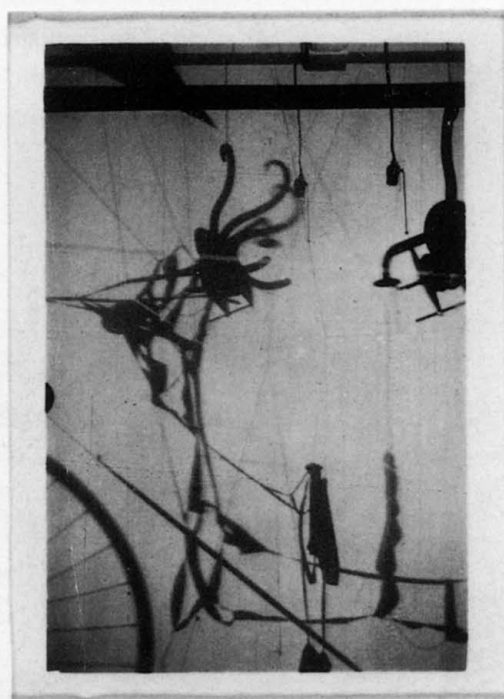
Fig. III

Hippolyte Bayard. *Autoportrait en noyé*. Positivo directo, 1840.



Fig. IV

Auguste Rodin *La edad de bronce*. Bronze, 1877-1880



ombres portées 1917. N.Y.
marcel Duchamp

Fig. V

Marcel Duchamp. *Sombras Proyectadas*. Impresión en gelatina de plata, 1917.

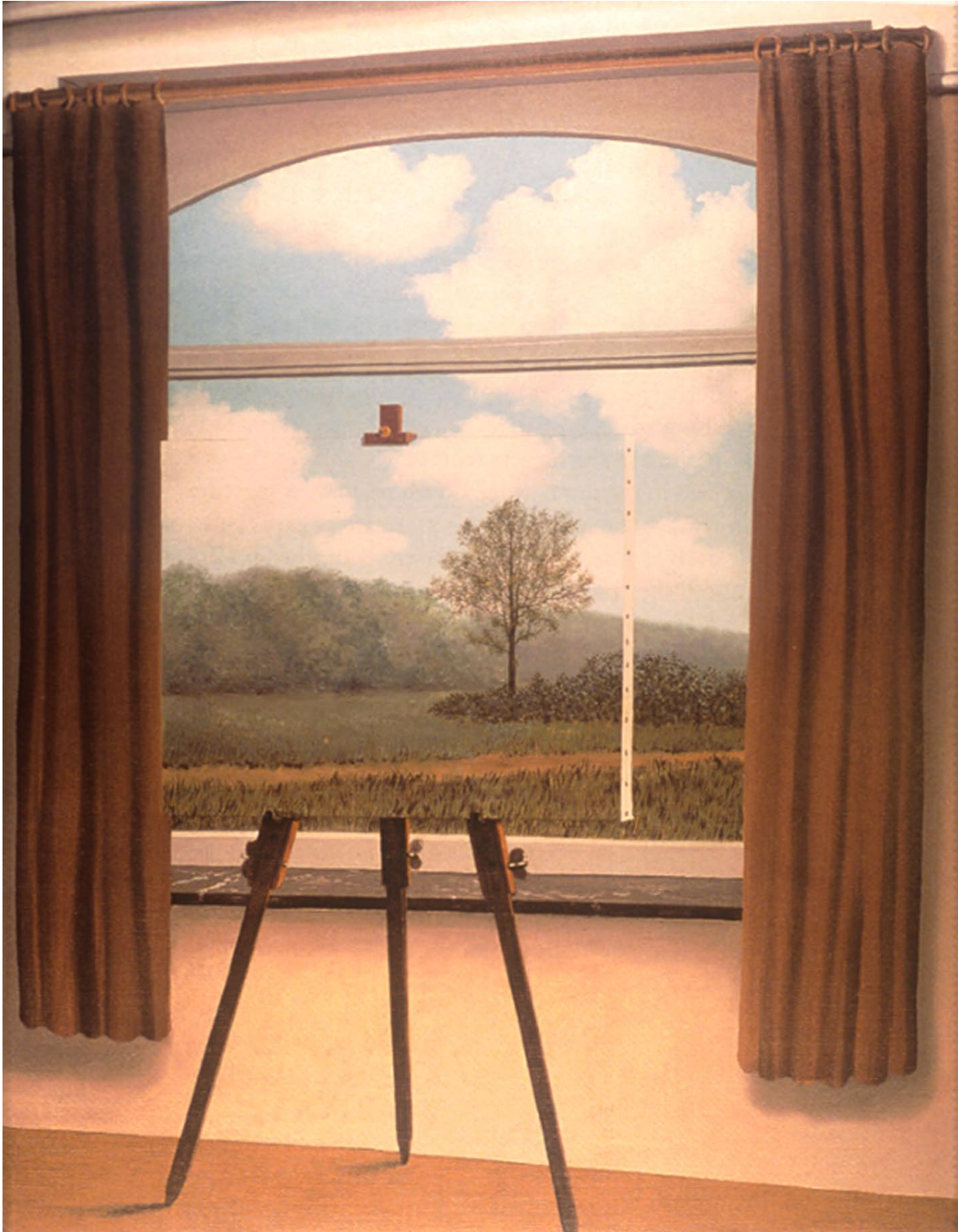


Fig. VI

René Magritte. *La naturaleza humana*. Óleo sobre lienzo, 1933.



Fig. VII

Jan Van Eyck. *El matrimonio Arnolfini*. Óleo sobre lienzo, 1434.



Fig. VIII

Vermeer. *Vue de Delft*. Óleo sobre lienzo, 1660-61



Fig. IX

Amparo Fernández. *S/T* perteneciente a la serie *Knowing Africa*. Positivo color, 1997.



Fig. X

Paco Gómez. *El exilio*. Gelatinobromuro de plata en doble positivado, 2001



Fig. XI
Robert Frank. *Los Ángeles*. Gelatinobromuro de plata, 1955-1956.

ANEXO I
CATÁLOGO DE REPRODUCCIONES DE LAS IMÁGENES
PERTENECIENTES A LAS SERIES

Viaje a las Islas Raras

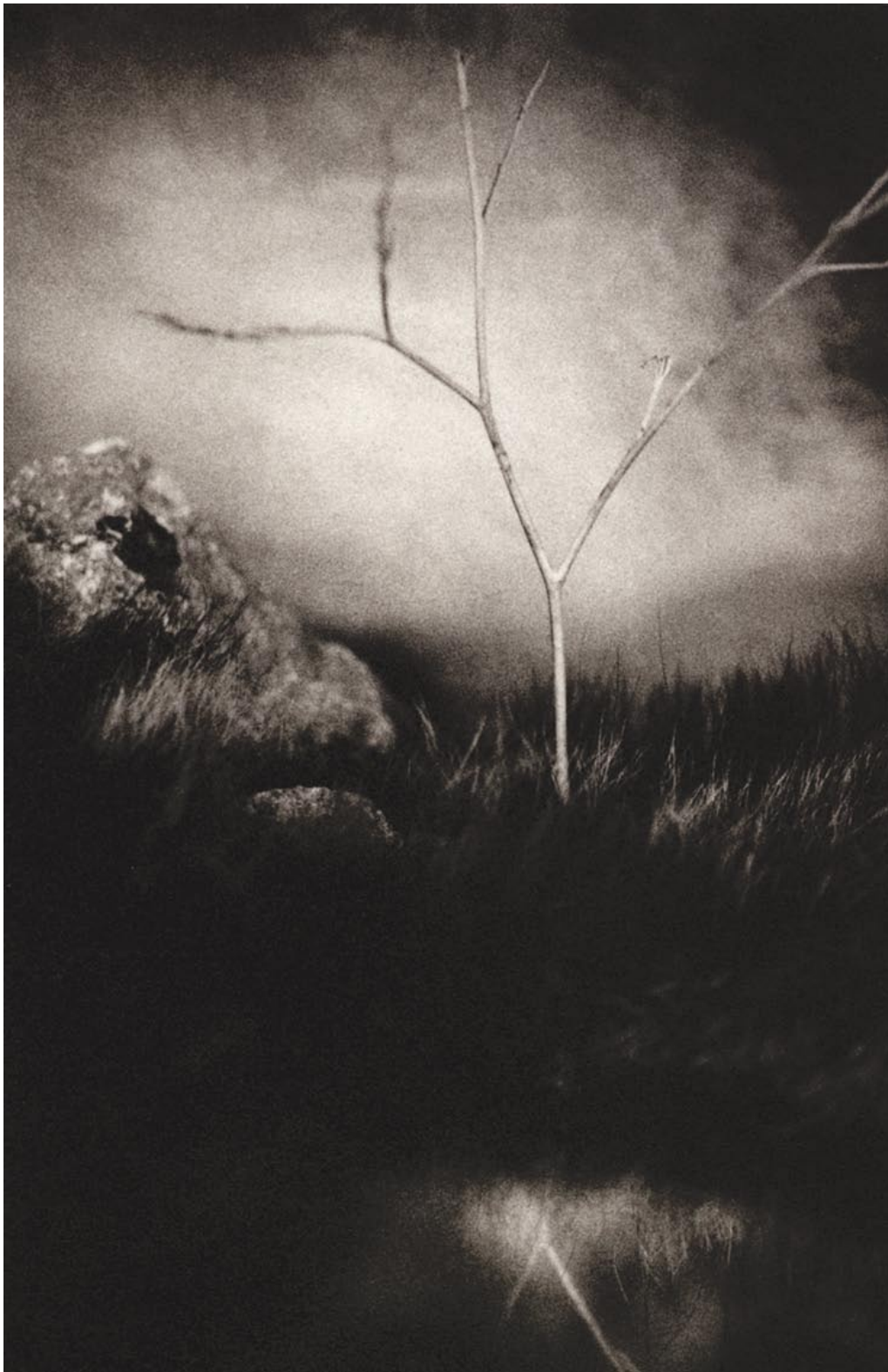
Barcelona, junio-septiembre de 1995.

Esta serie fotográfica ilustra el viaje a un archipiélago de ficción, utilizando como referente diminutas maquetas a modo de escenarios. La supuesta objetividad del medio fotográfico, y una reconstrucción del espacio de intención poética dan forma a este falso cuaderno de viaje inspirado libremente en una novela de Edgar Allan Poe.

Compuesta por 20 fotografías realizadas en gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración.



Paisaje con caracol
Gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración
17 x 12 cm. Barcelona, 1995



El paisaje con su reflejo
Gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración
17 x 12 cm. Barcelona, 1995



Cuatro posiciones, caracol
Gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración
15 x 15 cm. Barcelona, 1995



Paisaje con tamarindo
Gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración
17 x 12 cm. Barcelona, 1995



Paisaje con vendaval
Gelatinobromuro de plata con doble virado por sulfuración
17 x 12 cm. Barcelona, 1995

***Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes
(Viaje Primero)***

Barcelona, junio-septiembre de 1996.

Construida a partir de técnicas digitales y positivada con técnicas antiguas, esta serie plantea un diálogo entre lo tecnológico y lo artesanal, construyendo a través del anacronismo de los medios la representación de una Naturaleza de ficción. Un ejercicio de simulación en el que el objeto fotográfico induce a la evocación nostálgica del referente.

Formada por ocho piezas de pequeño formato, realizadas con goma bicromatada sobre zinc, un proceso perteneciente a las primeras fórmulas utilizadas en el fotograbado .



Elefante indio
Goma bicromatada sobre zinc
17 x 12 cm. Barcelona, 1996



Pelicanos
Goma bicromatada sobre zinc
27 x 15 cm. Barcelona, 1996



Típica ballena de la costa de Stregoikavar
Goma bicromatada sobre zinc
27 x 15 cm. Barcelona, 1996



Rinoceronte a la carrera
Goma bicromatada sobre zinc
29 x 24 cm. Barcelona, 1996

***Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes
(Viaje Segundo)***

Barcelona, marzo-julio de 1997

Continuación de la serie anterior, en este caso las imágenes son positivadas con la técnica del papel salado, simulando un estadio evolutivo en la obtención de las mismas.



Camello atravesando el África
Papel salado
29 x 19 cm. Barcelona, 1997



Delfín Azul
Papel salado virado al oro
29 x 19 cm. Barcelona, 1997



Oso polar y zepelín
Papel salado virado al oro
27 x 19 cm. Barcelona, 1997



Ídolo de piedra
Papel salado virado al oro
29 x 19 cm. Barcelona, 1997



Cigüeña
Papel salado
29 x 19 cm. Barcelona, 1997

¡Naufragio!

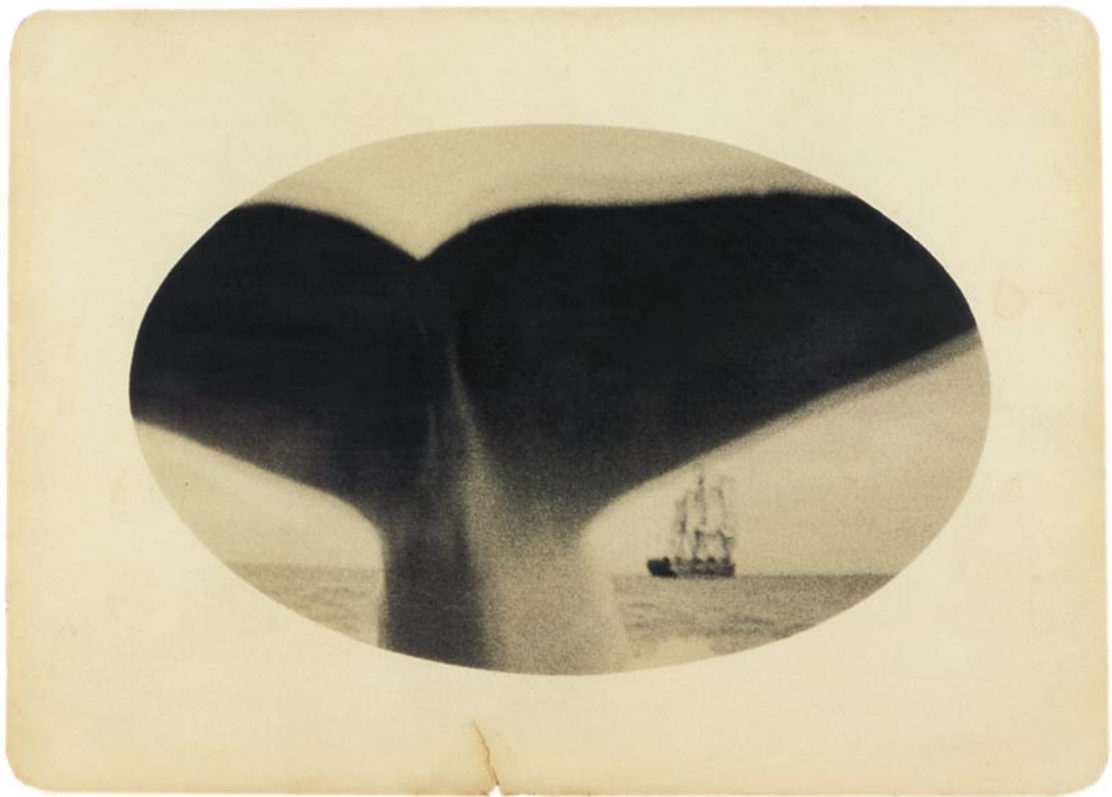
Barcelona, 1998

Inspirada en la iconografía clásica del cine y la literatura de viajes, esta secuencia de cuatro fotografías reconstruye un naufragio imaginario en alta mar. El carácter narrativo y la atmósfera evocadora de estas imágenes remiten a la épica de la experiencia del viaje clásico.

Realizadas en gelatinobromuro de plata teñido con té y montadas en vitrina.



Sin título 1/4
Gelatinobromuro de plata teñido con té
15 x 11 cm. Barcelona, 1998



Sin título 2/4
Gelatinobromuro de plata teñido con té
15 x 11 cm. Barcelona, 1998



Sin título 3/4
Gelatinobromuro de plata teñido con té
11 x 11 cm. Barcelona, 1998



Sin título 4/4
Gelatinobromuro de plata teñido con té
15 x 11 cm. Barcelona, 1998

Noticias de un Marinero Náufrago.

Barcelona, 1999

Continuación de la serie anterior, en este trabajo se ilustra el accidentado viaje de un fotógrafo anónimo del siglo XIX. Un recorrido en el que la turbulencia del océano dicta las normas del extravío y el encuentro, situando al espectador en el punto de vista del explorador de islas.

Proyecto formado por catorce fotografías, en gelatinobromuro de plata teñido con té, montadas en vitrina.



Monstruo marino
Gelatinobromuro de plata teñido con té
40 x 30 cm. Barcelona, 1999



La isla de los muertos
Gelatinobromuro de plata teñido con té
40 x 30 cm. Barcelona, 1999



Primer día en la isla de los pájaros
Gelatinobromuro de plata teñido con té
40 x 30 cm. Barcelona, 1999



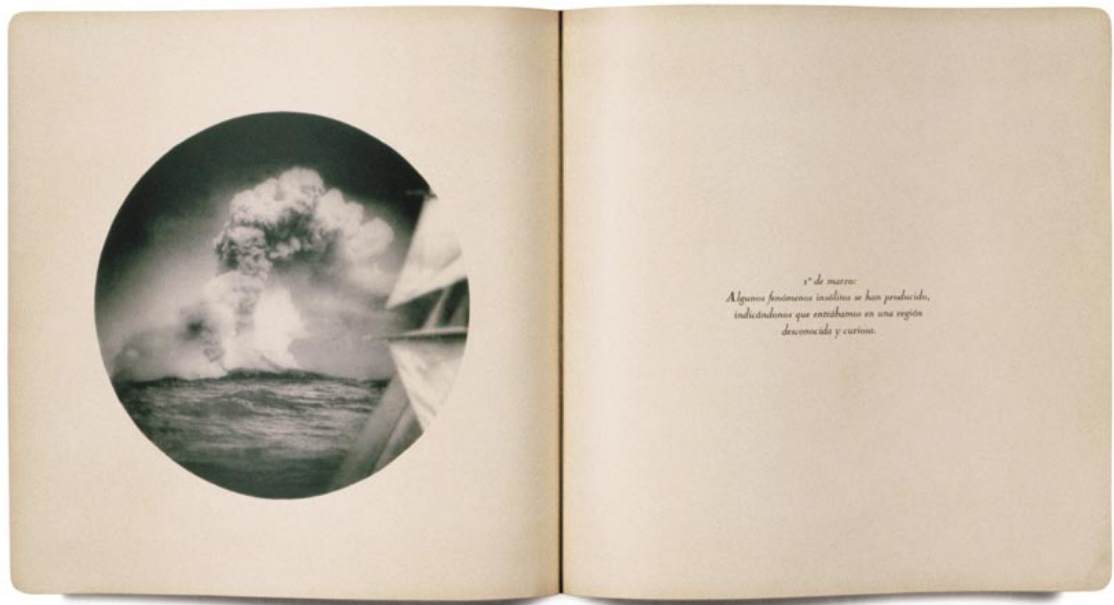
El hombre-pájaro
Gelatinobromuro de plata teñido con té
40 x 30 cm. Barcelona, 1999

Aventuras de Arthur-Pierre Ledru

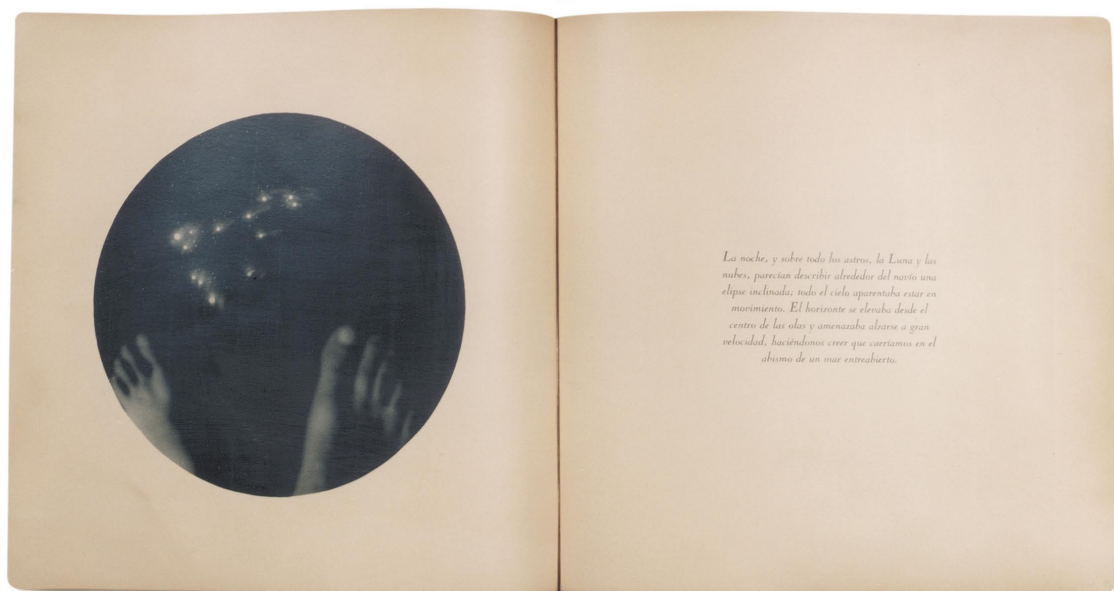
Barcelona, 2000

Desarrollo de la serie anterior, en este trabajo el soporte fotográfico interviene plásticamente en la lectura de la imagen. La narrativa y la poesía toman forma objetual ilustrando textos combinados de *Viaje a la Isla de Tenerife*, del científico ilustrado André-Pierre Ledru, y de *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, del poeta romántico Edgar Allan Poe.

Compuesto por catorce fotografías en gelatinobromuro teñidas y goma bicromatada, plegadas y montadas sobre madera en técnica mixta.



Naciendo islas
Técnica mixta
50 x 40 cm. Barcelona, 2000



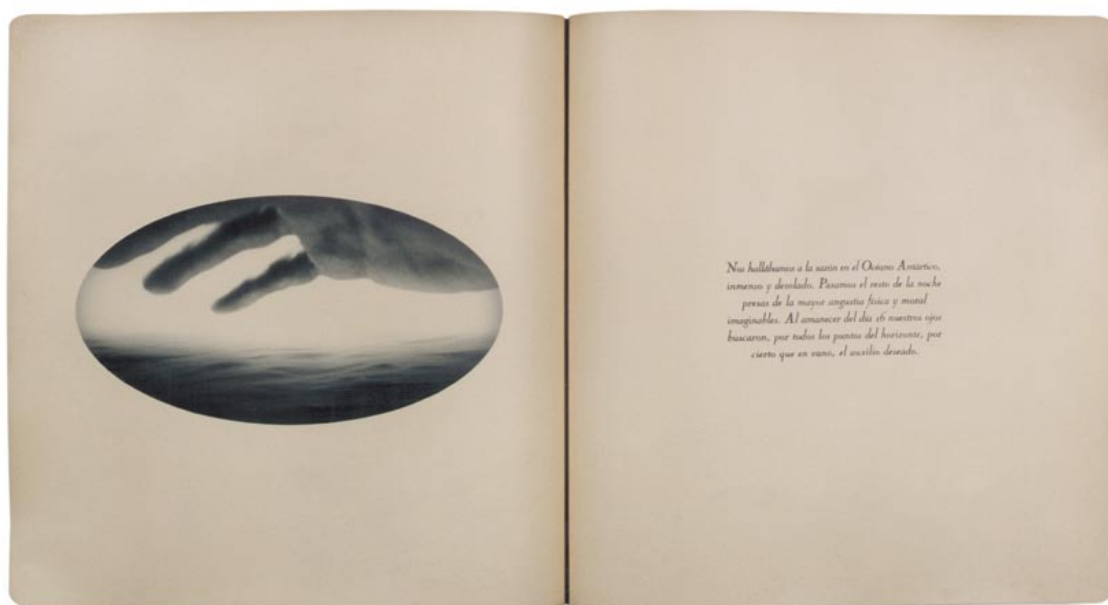
*La noche, y sobre todo los astros, la Luna y las
nubes, parecían describir alrededor del navío una
elipse inclinada; todo el cielo aparentaba estar en
movimiento. El horizonte se elevaba desde el
centro de las olas y amenazaba alzarse a gran
velocidad, haciéndonos creer que caeríamos en el
abismo de un mar entrecuberto.*

Un espectáculo sublime
Técnica mixta
50 x 40 cm. Barcelona, 2000



*Llega el momento de tener que soportar una de
las tormentas más violentas que jamás se haya
desencadenado en el mundo.*

¡Dios se apiade de nuestras almas!
Técnica mixta
50 x 40 cm. Barcelona, 2000



*No halláramos a la nada en el Océano Atlántico,
inmenso y desolado. Pasamos el resto de la noche
presas de la mayor angustia física y moral
imaginable. Al amanecer del día sé nuestros ojos
buscaron, por todos los puntos del horizonte, por
cierto que en vano, el avistado deseado.*

La vida al azar
Técnica mixta
50 x 40 cm. Barcelona, 2000

Las Cartas Atlánticas

Barcelona, 2001

Esta serie plantea, a través de la interacción del cuerpo y el paisaje, una reflexión acerca del espacio y la imaginación. La aparente simplicidad de las obras cuestionan aspectos limítrofes relacionados con el soporte fotográfico y nuestra concepción lineal del tiempo.

Adheridas a ambas caras de un cilindro seccionado frontalmente, las dos imágenes constituyen un díptico que, situado frente a un espejo, completa su volumen y cierra los límites del paisaje en un horizonte circular. Desde el juego ilusionista hasta la reflexión metafísica, estas piezas confluyen entre el límite de la imagen y su reflejo, invitando al espectador a interpretar una experiencia fotográfica que sobrepasa continuamente el instante que le da origen.

Compuesta por catorce dípticos en gelatinobromuro de plata en soporte de poliestireno cromado.

imagen interior, adherida al respaldo de la imagen exterior.
(paisaje 2)

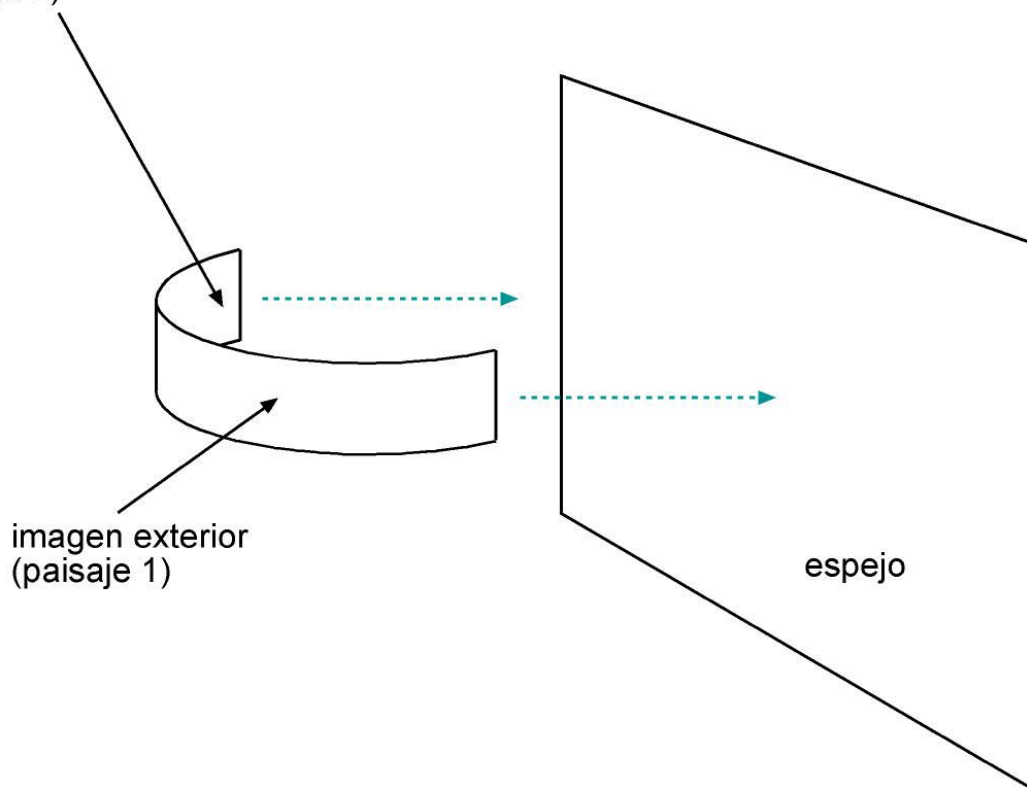
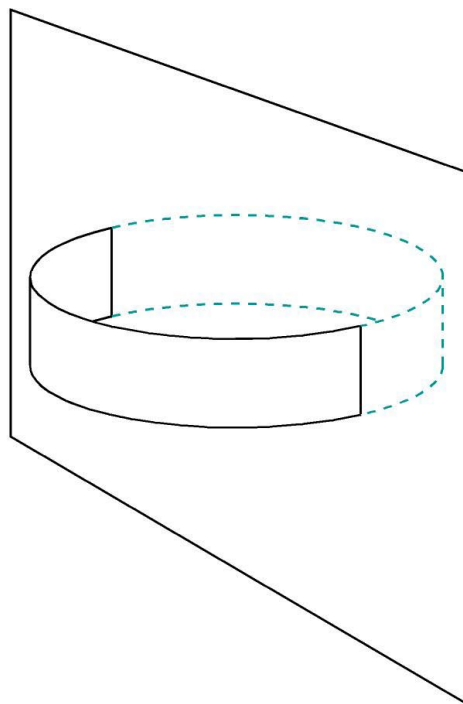


imagen exterior
(paisaje 1)

espejo



Esquema de la estructura de la pieza:

El semicilindro completa el volumen con su reflejo en el espejo, permitiendo así apreciar la imagen del interior



Sin título
Técnica mixta
35 x 25 x 15 cm. Barcelona, 2001



Sin título
Técnica mixta
35 x 25 x 15 cm. Barcelona, 2001



Sin título
Técnica mixta
35 x 25 x 15 cm. Barcelona, 2001



Sin título
Técnica mixta
35 x 25 x 15 cm. Barcelona, 2001



Sin título
Técnica mixta
35 x 25 x 15 cm. Barcelona, 2001

Islario

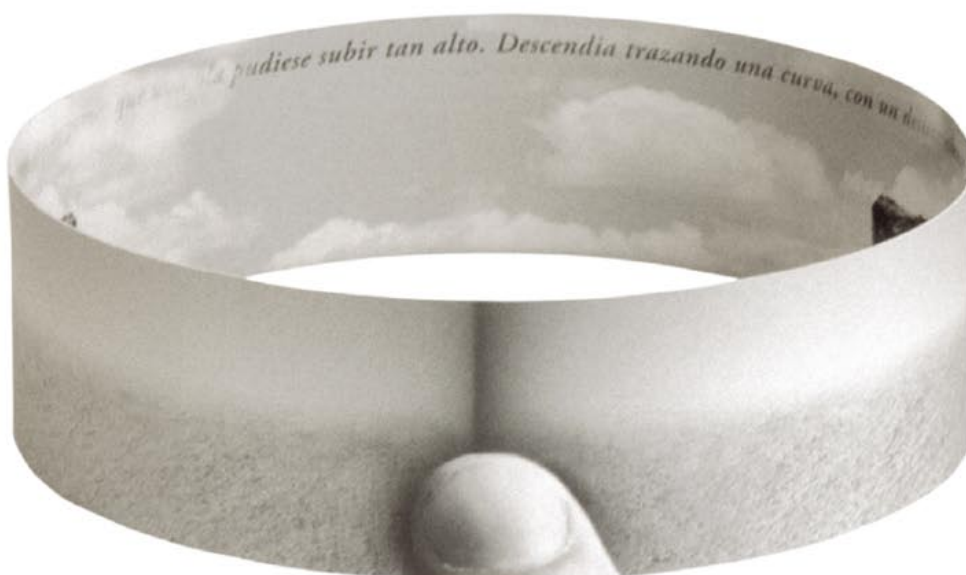
Barcelona, 2002

Esta serie se construye en torno a una metáfora espacial que hace referencia a la exploración y la búsqueda paralela de significados e identidades en el territorio de la imagen. La implicación directa del espectador en el proceso plástico culmina en los recorridos corporales y visuales alrededor de las piezas. El diseño del objeto fotográfico invita formalmente a la construcción de un falso plano filmico que se cierra en un bucle, reinventando desde la experiencia estética la realidad del viaje.

Compuesta por siete dípticos en gelatinobromuro de plata.



Vista de la instalación en la sala San Antonio Abad del CAAM



S/T

Gelatinobromuro de plata en técnica mixta
Alto 7 cm, diámetro 30 cm. Barcelona, 2002

Dos vistas de la misma pieza.



S/T

Gelatinobromuro de plata en técnica mixta
Alto 7 cm, diámetro 30 cm. Barcelona, 2002

Dos vistas de la misma pieza.



S/T

Gelatinobromuro de plata en técnica mixta
Alto 7 cm, diámetro 30 cm. Barcelona, 2002

Dos vistas de la misma pieza.



S/T

Gelatinobromuro de plata en técnica mixta
Alto 7 cm, diámetro 30 cm. Barcelona, 2002

Dos vistas de la misma pieza.