

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II



**LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DEL
PENSAMIENTO MÁGICO: TESIS DOCTORAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gabriel Mario Vélez Salazar

Bajo la dirección de la doctora

Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2465-5

LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DEL
PENSAMIENTO MÁGICO

TESIS DOCTORAL

Por

GABRIEL MARIO VÉLEZ SALAZAR

Directora:

AURORA FERNÁNDEZ POLANCO

Tutor:

JOAQUIN PEREA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II

MADRID, ABRIL DE 2004

INDICE

INDICE.....	3
INTRODUCCIÓN.....	5
I.- DE LO FOTOGRÁFICO Y SU CONFIGURACIÓN COMO DISPOSITIVO TÉCNICO ...	13
1.1. LA REALIDAD COMO REFERENCIA.....	14
1.1.1. ¿SEMEJANTE, VEROSÍMIL, OBJETIVA?.....	18
1.1.2. “DE LA VEROSIMILITUD AL INDEX”.....	36
1.2. LA FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE DE LA MENTALIDAD POSITIVA.	40
1.2.1. LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA. ETAPAS PREVIAS Y PROCESO DE CONSTRUCCIÓN.....	40
1.2.2. SE CONSUMA LA MENTALIDAD POSITIVA.....	49
1.3. LA INVENCION.....	53
1.3.1. LA FIJACIÓN DE LA IMAGEN.....	56
1.3.2. LA INSTRUMENTALIZACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA VISIÓN.....	61
1.3.2.a. EN LO GRANDE.....	62
1.3.2.b. EN LO PEQUEÑO.....	63
1.3.2.c. EN EL MOVIMIENTO.....	64
1.3.2.d. EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA.....	68
1.3.2.e. EN EL RETRATO Y SUS VARIANTES.....	71
II.- LO MÁGICO ASOMA EN LA TÉCNICA.....	78
UNA APROXIMACIÓN A LAS MITOLOGÍAS DE LA IMAGEN.....	78
2.1. LAS MITOLOGÍAS DE LA TÉCNICA.....	79
2.1.1. LA FOTO SE CONVIRTIÓ EN RELIQUIA.....	81
2.1.2. LAS MITOLOGÍAS DE LA ÓPTICA.....	84
2.2. SOBRE ALGUNAS MITOLOGÍAS DE LA IMAGEN: HUELLAS, SOMBRAS Y DOBLES.....	101
2.2.1. LA APREHENSIÓN MÁGICA.....	107
2.2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN DOBLE. LLEGAR HASTA LAS ÚLTIMAS CONSECUENCIAS.....	110
2.2.3. LA APREHENSIÓN POR LA IMAGEN.....	113
2.3. DE LA MAGIA AL PENSAMIENTO MÁGICO.....	118
2.3.1. LA MAGIA POSITIVADA. LA PERSPECTIVA CIENTÍFICA DE LO MÁGICO.....	122
III.- LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DEL PENSAMIENTO MÁGICO.....	132
3.1. LA INSTRUMENTALIZACIÓN MÁGICA DEL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO..	133
3.1.1. DEL STUDIUM AL PUNCTUM. EL PARTICULAR ABSOLUTO EN BARTHES.....	134
3.1.2. DEL PUNCTUM AL AURA. UNA CUESTIÓN DE DISTANCIA.....	156
3.1.2.a. DE LA IMAGEN <i>PUNCTUAL</i> Y LA IMAGEN SIMBÓLICA.....	165
3.1.3. DEL TIEMPO TÉCNICO AL MÁGICO. EL INTERVALO ENTRE VER Y VERBALIZAR.....	171
3.2. PRÁCTICAS MÁGICO-FOTOGRÁFICAS.....	183
3.2.1. DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL ÁLBUM DE FAMILIA.....	183
IV.- LA DELIMITACIÓN DE UN CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA.....	195
4.1. DESENTRAÑANDO EL TÓPICO.....	196

4.1.1. LATINOAMERICA COMO LUGAR Y CONCEPTO.....	196
4.1.2. EL COMPONENTE MÁGICO DE LA OTREDAD LATINOAMERICANA.....	204
4.1.3. LO MÁGICO EN LITERATURA O EL REALISMO MÁGICO COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO	208
4.1.3.a. ENTRE LA CRÓNICA Y LA FICCIÓN.....	215
4.2. LO MÁGICO EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA: PRÉSTAMOS Y TRANSFERENCIAS.	225
4.3. LA FOTOGRAFÍA LLEGA AL NUEVO CONTINENTE. UN ÁLBUM FAMILIAR LATINOAMERICANO.....	233
4.3.1. EMPEZAMOS AL REVÉS, POR LAS FOTOS DE TURISTA.....	233
4.3.2. EL BISABUELO LLEGÓ PARA “HACER LA AMÉRICA”.....	242
4.3.4. POR FIN SE CASÓ EL TIO SOLTERÓN.....	249
4.3.5. “MIJA, ME HICE RETRATAR”.....	251
4.3.6. EL PRIMO SE FUE A LA GUERRA.....	253
4.3.7. “CHÉ, MI COMPADRE SE HIZO REVOLUCIONARIO”.....	257
4.3.8. A LA CAZA DE LA <i>INQUIETANTE EXTRAÑEZA</i>	260
4.3.9. LOS ANGELITOS DE MI FAMILIA.....	266
4.3.10. TODAS LAS MUJERES TIENE ALGO DE BRUJAS.....	269
4.3.11. “EL DAGUERROTIPO DE DIOS”.....	270
V.- CONCLUSIONES.....	275
VI.- BIBLIOGRAFÍA.....	285
AGRADECIMIENTOS.....	315
ANEXO 1: EL ÁLBUM FOTOGRÁFICO.....	316

INTRODUCCION.

La didáctica de la parábola tiene a su favor el juego interpretativo asociado a la figura literaria. Un ejercicio que permite el tratamiento de cualquier discurso en términos de una hermenéutica y en consecuencia, la equiparación de cualquier asunto a un mismo nivel. Es por eso que he decidido echar mano del formato literario y en la primera parte de la introducción relatar un cuento. Una anécdota que a la postre, se convirtió en el ingrediente germinal de esta tesis.

Es necesario advertir además que si en lo sucesivo, tanto en el tratado científico más esquemático, pasando por las aproximaciones de índole técnica y terminando en las historias que directamente confiesan su carácter mítico, el tratamiento en la forma de relato aparece con insistencia, eso se debe, no a un propósito explícito, sino a un proceso que de algún modo resulta propicio para el abordaje de los tópicos que en la tesis han sido tratados. Empecemos entonces con la historia.

Hace ya varios años, en una de mis constantes visitas al laboratorio fotográfico me encontraba de pie junto al mostrador esperando los resultados de un revelado. En ese momento y de una manera completamente rutinaria, un hombre que solicitaba la atención de una de las chicas de servicio al público, también capta mi interés. Su aspecto era corriente y al hablar demostró que se trataba del típico cliente: asiduo del medio, usuario empírico, pero a la vez poco ilustrado en los pormenores de la técnica. Tan pronto la chica del almacén lo atiende, éste saca de su bolsillo un sobre de aspecto añoso. Con sumo cuidado deja ver una fotografía en formato postal, de bordes troquelados, con márgenes en todos sus lados y en un color ya desteñido, un poco amarillento; a mi parecer de los años 50 o 60. En la imagen se veía a un hombre rodeado por un pequeño grupo de personas. El hombre estaba de espaldas, los otros miraban a la cámara en actitud de pose. El evento tenía el aspecto de una fiesta o algún tipo de celebración familiar.

El hombre con la foto en la mano, la que aparentemente resultaba de lo más común, en ese momento se dirige a la vendedora. La solicitud tampoco parecía extraña: “necesito que me volteé la foto”. La chica, asumiendo la importancia de la foto toma la imagen en sus manos y le dice: “Si señor, no hay ningún problema”.

En ese momento, al igual que la vendedora, yo supuse entender la petición.

Hay que decir que el ambiente en un almacén fotográfico tiene las características de un lugar propicio para incentivar el misterio. Todo se desarrolla alrededor de un *cuarto oscuro*. Un espacio de acceso prohibido y donde, en medio de la penumbra o con apenas la presencia de una tenue luz monocroma, se ponen en funcionamiento toda una serie de complejas manipulaciones para la realización de las imágenes. El laboratorio fotográfico es lugar donde se produce la *alquimia* de la imaginería fotográfica.

Por eso, cuando la chica procede a las explicaciones el hombre difícilmente puede seguir el hilo del discurso: "... primero debemos quedarnos con la foto por una semana, a menos, claro, que tenga usted el negativo". El hombre niega con la cabeza.

La chica desarrolla entonces una exposición técnica aún más intrincada: "En estos casos debemos mandar la foto al laboratorio central donde, con una cámara especial, le hacemos una foto a la foto. Luego, ya contando con el negativo, podemos cambiar la dirección de la imagen en un proceso manual... Eso se hace cambiando la dirección del negativo". El hombre se queda mirando a la chica demostrando haber oído pero no entendido. Luego, volviendo a recuperar la foto en sus manos, pregunta lo que realmente le interesa: "pero, ¿se me quedará viendo la cara, no?". Esta vez la confusión cambia de dirección y yo me inmiscuyo directamente en la situación. El hombre termina diciendo: "Lo que yo quiero es voltear la foto para que mi cara también se vea".

La chica, apenas reacciona de la sorpresa termina explicándole al hombre que tal cosa era imposible, que si quería un efecto semejante, debía recurrir a un proceso de falsificación de la foto, tal vez un sistema de montaje digital o algo parecido. El hombre, sin mucha convicción guarda la foto aún con mayores cuidados. Se despide con amabilidad y finalmente desaparece tras la puerta del almacén.

En aquella época mi interés estaba enfocado en el oficio. Mis lecturas se concentraban en el extenso volumen de manuales sobre los muchos aspectos de la técnica fotográfica. Es por eso que en aquel entonces, el episodio no pasó de ser una anécdota muy curiosa. Sin embargo, con el tiempo esta misma historia se ha convertido en el relato muy *revelador*. El que me ha permitido entender muchos de los elementos que intervienen en la concepción que comúnmente se tiene de lo fotográfico. Me di cuenta que para el usuario típico, la cámara fotográfica es un

artilugio que se mueve en una doble dimensión. Primero, entre la técnica más compleja, extraordinaria y casi en su totalidad inaccesible; y por otro lado, en una faceta más inquietante aun, a la foto se le atribuyen cualidades aprehensivas (a la cámara como instrumento y a la imagen como soporte). Potencias que están destinadas a atrapar entidades específicas y que como tal, le permiten a su poseedor, realizar todo tipo de manipulaciones.

Ahora me interrogo por muchas cuestiones que debieron ser preguntadas en aquel momento. Por ejemplo, ¿por qué era tan importante la foto para aquel hombre?, ¿qué episodio de su vida contenía? El hombre evidentemente quería hacer visible su cara. Probablemente necesitaba ser reconocido en aquel momento. A lo mejor buscaba volver a visualizar su propia expresión, la misma que ya no existía más que en el imaginario de sus recuerdos. En cualquiera de los casos, el hombre destinaba tantos cuidados a la imagen, que sin lugar a dudas tenía un profundo significado para él.

En este sentido, cuando tiempo después descubrí a un Barthes¹ que buscaba entre las fotos de su madre un paliativo para el dolor por su muerte, pude vincular ambas historias. Al parecer la imagen fotográfica, además de tener la capacidad de atrapar y contener presencias, le servía a su poseedor para realizar algún tipo de proceso terapéutico. Más aún, estas presencias que en definitiva sólo pueden ser fantasmales, llegan a concentrar una cierta cualidad de movilidad. Para ciertos sujetos, sensibilizados por alguna razón, la imagen fotográfica adquiere una vitalidad que punza, que golpea, que hiere. ¿Cómo es posible esto?

Plinio vino a darme una respuesta en el relato de otra historia². En un tono que no podía ser sino mítico, quería explicar el origen de la representación. Se preguntaba por la necesidad humana que suplía la creación de imágenes. Desde su punto de vista el mecanismo tiene origen en un impulso emocional. Con la representación del otro se consigue un sustituto capaz de suplir su presencia real, por eso mismo, aunque se trate de un recurso artificioso, el ejercicio se convierte en algo de vital importancia.

La efectividad de este artificio incluso le permitió al hombre elaborar una serie de estrategias básicas de sobrevivencia. Las mismas que le permitieron crear un

¹ Particularmente en el texto "La Cámara Lúcida" (BARTHES.1992). Tanto el texto como el autor serán tratados en profundidad en el capítulo III.

² Cayo Segundo Plinio. El relato que será abordado en el capítulo II, está contenido en "Textos de Historia del Arte" (PLINIO.1987)

sistema para intervenir en las fuerzas que rigen al mundo y a sí mismo. En suma había inventado la magia.

Si con la fotografía era posible entonces utilizar la misma categoría, si se podían relacionar la magia y la fotografía, *acaso se podía hablar de la fotografía como herramienta de la magia*. Por lo menos desde el uso popular, la imagen fotográfica suele utilizarse en todo tipo de rituales de apropiación. Fenómeno ligado particularmente a la fotografía por encima de otros sistemas de representación, lo cual necesariamente nos obliga a preguntarnos, ¿cuáles son esas cualidades propiciatorias?

Es por eso que más allá del fenómeno popular, además de trucos y fórmulas misteriosas, el estudio de la magia nos propone a una exploración con mayores alcances. Se trata de un capítulo que de forma nítida ha aparecido en la historia de la humanidad y que a pesar de haber sido menospreciado por la ciencia, ahora nos permite explicar muchos de los fenómenos relacionados con el reencantamiento que vive la contemporaneidad: el descubrimiento de los intercambios entre materia y energía ($E=mc^2$), la desmaterialización implícita en el bit (0-1, 1-0, 0-0, 1-1) o la manipulación del código genético (a,b,c,d), han convertido la materialidad del mundo en un estado transitorio y alterable. La fotografía, aparecida precisamente en el contexto del proyecto moderno (momento de mayor efervescencia de la mentalidad positiva), se convirtió de este modo, en un espacio de intersección entre las ciencias y el mito.

Incorporando entonces todos los elementos que estaban en juego, ya era posible configurar una hipótesis. Una que en principio se pensaba transitoria, pero que a la postre, se ha sostenido hasta el día de hoy. La pregunta y al mismo tiempo el objetivo por conseguir: ¿es acaso posible demostrar que la fotografía tiene las cualidades para funcionar *como herramienta del pensamiento mágico?*; y si es así, ¿bajo que condiciones se presenta dicha relación?

Es necesario enfatizar que nuestro objeto de estudio no es la imagen en general, sino una que ha sido concebida y realizada a través de un dispositivo técnico de relativa novedad y que configura un tipo de imagen cuya característica principal es precisamente su origen tecnológico. No obstante y a pesar de tal demarcación, está claro que la impronta fotográfica, en su condición final de imagen, necesariamente depende de otras relaciones. La más problemática es sin duda –desde el punto de vista histórico y

ontológico-, la que señala a *la imagen fotográfica como una herramienta de representación realista*.

Las expectativas desplegadas en el momento inaugural del invento, sufrieron el peso de tal premisa. La confrontación con los métodos tradicionales de representación, que era además inevitable, debió calibrar el alcance fehaciente de esas posibilidades. Ciertamente ocurrió que en su doble dimensión de instrumento técnico y hacedora de imágenes, la cámara fotográfica actuó de revulsivo en la evolución de los procesos de representación a partir de su aparición.

Teniendo en cuenta esto, la primera tarea de la investigación, debía echar mano de la historia como herramienta de ubicación. A modo de antecedente, era necesario establecer las condiciones que permitían ubicar a la cámara fotográfica como producto e instrumento de la mentalidad positiva. Un apartado donde resultaba imprescindible poner a prueba los conceptos de verosimilitud, semejanza y objetividad fotográfica. Para los intereses de este capítulo, lo fundamental era establecer el modo como un dispositivo técnico se infiltró en la tradición figurativa occidental y el modo como esa intromisión obligó a una reformulación de los conceptos propios de la representación.

En segundo término, y en un orden lógico, las preocupaciones debían concentrarse las particularidades del pensamiento mágico. A partir de las reconstrucciones mitológicas que los productos tecnológicos tienen en su utilización - particularmente los aparatos de aplicación óptica-, el enfoque debía dirigirse hacia las distintas formas de aprehensión que el usuario comúnmente despliega. De la aproximación surge una flagrante paradoja: La cámara fotográfica, un artefacto tecnológico que se ampara en el realismo y en el "esto ha sido"³ para argumentar su objetividad, ¿cómo es posible que pueda ser usada para fines mágicos? En este apartado se buscó una aproximación a lo mágico en distintos frentes. Desde los discursos científicos que hacían visibles los mecanismos de funcionamiento del dispositivo mágico, hasta los relatos que refieren la utilización mágica de la imagen.

Enseguida, en el apartado más complejo de la tesis, el proceso supuso reunir lo tecnológico y lo mágico en su aplicación sobre el dispositivo fotográfico. La dificultad consistía en determinar los puntos de contacto y localizar las prácticas fotográficas donde la sumatoria tuviera aplicación. La metodología usada en este

³ "Ca eté" Tesis que Barthes define como "el noema de la fotografía" (BARTHES.1992.Pág.136) y que para nosotros será de constante referencia.

capítulo se dirigió hacia el señalamiento, uno por uno, de los mecanismos de funcionamiento de ambos dispositivos.

En este caso también se tomaron en cuenta el poder propiciatorio de algunas prácticas fotográficas y se localizaron las correspondencias entre las particularidades de lo fotográfico y las condiciones que lo mágico requiere para su aplicación. Del mismo modo se pusieron a prueba los presupuestos de varios teóricos que se refirieron a la fotografía como técnica y como imagen. Roland Barthes y su esquema Studium-Punctum sirvió como eje y paradigma para el desarrollo de todo el modelo.

Para el capítulo final no sólo se debían rastrear los ámbitos mágico-fotográficos de forma temática. Se necesitaba localizar un conglomerado de imágenes donde lo fotográfico y lo mágico se sumaran de forma natural. Un problema francamente difícil, pero lo cierto es que apareció una solución perfectamente ajustada. El tópico que señala a la fotografía latinoamericana como aquella donde lo mágico no sólo se encuentra presente, sino que se impone caracterizándola. No obstante asumiendo tan sólo la posibilidad, surge el problema de la generalización ¿acaso por el mero hecho de ser latinoamericana ya tendríamos que asumir un componente mágico en dicha fotografía? Si la publicidad actúa deliberadamente en términos parecidos, ¿porqué suponer un patrón de actuación semejante en la fotografía de ese lugar en particular? o ¿acaso lo mágico se presenta en américa latina por contaminación, por inevitabilidad? Tenemos a nuestro favor la existitencia de un movimiento literario que de cuna latinoamericana ya había mezclado creación, verosimilitud y magia en un mismo producto: el *Realismo Mágico*.

Para plantearlo de un modo más compacto, tal y como estaba propuesto desde la hipótesis, el desarrollo de la investigación debía resolverse por partes. Primero, descifrando el principio tecnológico que vincula a la fotografía con la objetividad. En este apartado el recurso histórico era imprescindible para demarcar las coordenadas que le dieron origen al invento. Luego, en un capítulo específico, abordar lo mágico para localizar sus elementos de funcionamiento y el aspecto de lo humano que recurra a ella como instrumento. En tercer lugar, las características de uno y otro debían ser contrastadas para localizar los puntos comunes y elaborar el modelo. Finalmente, el cuerpo teórico debía ser puesto a prueba en un campo de experimentación pertinente: la fotografía latinoamericana.

Como es de suponer para un trabajo de esta naturaleza, el tratamiento metodológico se ha hecho a partir de un análisis en profundidad los textos más utilizados en el pensamiento estético contemporáneo y que abordan el medio en sus aspectos teóricos, históricos y técnicos, pero es necesario advertir que en el ejercicio se ha procurado sostener una línea que utiliza las imágenes como ejes direccionales de la reflexión. De este modo, en el proceso se harán constantes señalamientos a obras específicas en un recorrido que no pretende ni intenta construir una historia, ni del aparato, ni del medio, ni de las imágenes, pero que en todo caso debe recurrir a la linealidad histórica para presentar en forma ordenada el proceso de configuración de cada tópico. Esta es también la razón para que, en el tramo final del último capítulo, se hiciera uso de un recurso narrativo de características muy particulares, se elaborara un álbum familiar.

Por último debo hacer una puntualización sobre el perfil del investigador, sobre quien escribe (por lo cual debo cambiar a primera persona). Tanto en mi formación académica en una facultad de artes, como en la posterior práctica instrumental y conceptual llevada a cabo durante varios años, a la vez que docente también en una facultad de artes, mi desempeño como creador de imágenes se ha amoldado a la figura del artista. Una condición en la que, incluido este proyecto, he procurado actuar de forma coherente. De este modo, en la realización de este trabajo, el problema más difícil consistió en amalgamar el acto creativo que yo necesitaba, con la rigurosidad de un tratado teórico tan altamente especializado como es el de una tesis doctoral. De todas las tensiones que se produjeron en este intento de adecuación, se ha nutrido la presente investigación. Una vía que por lo tanto y a la vez quiere ser propiciatoria de otras.

En el resultado final, la pretensión ha sido la de cohesionar un todo donde son visibles los riesgos asumidos y los peligros, especialmente en un ámbito muy propenso al desvarío. Por eso también fue necesario utilizar muchos filtros y contar con la constante vigilancia de mi directora de tesis para decantar el discurso.

Con todo, la realización de esta investigación ha buscado resolver una preocupación interna. Una que desde el mismo inicio de la investigación y llegado al final con la redacción de estas memorias, sigue teniendo el peso de la misma certidumbre: la fotografía en efecto funciona como herramienta del pensamiento mágico.

I.- DE LO FOTOGRAFICO Y SU CONFIGURACION COMO DISPOSITIVO TECNICO

1.1. LA REALIDAD COMO REFERENCIA

Si tan sólo con hacer alusión a la imagen fotográfica se hace necesaria una enfática mención al realismo, eso se debe a que tal concepto se acepta como un ingrediente inseparable del medio fotográfico. De hecho, si de expectativas se trata, nos encontramos con la reiterada vinculación entre realismo y fotografía como uno de los factores que han modulado, no sólo la concepción y aparición del dispositivo, sino, el espectro completo de aplicaciones dado al aparato fotográfico a través de su historia; algunas veces incluso por negación, pero siempre en constante tensión. Por supuesto la expectativa procede de un devenir que a la aparición de la cámara fotográfica ya tenía tradición en los usos dados a la imagen en general, obviamente en las formas que hasta el momento se encontraban disponibles. En este sentido, aparentemente la fotografía llegaba para dar una respuesta definitiva, para establecer un nuevo paradigma.

En términos generales la representación quirográfica⁴ significó desde su aparición, la utilización instrumental de la imagen en un ejercicio de intermediación comunicativa, procedimiento que como sabemos ha sido utilizado en el establecimiento de un cierto dominio que sobre lo externo el hombre requiere para garantizar su sobrevivencia⁵. Bajo esta óptica, la representación constituye una de las fórmulas más elaboradas de relación con el medio, situación que además se reitera en cada dispositivo, en cada nuevo invento, en la tecnología en general⁶.

No tiene sentido en esta investigación retomar las discusiones más elementales relacionadas con la fabricación de imágenes, el problema de la representación y su diálogo con lo real. Sin embargo es necesario tener en cuenta que tales problemas nunca fueron tan conciente y reiteradamente abordados como hasta la aparición de la cámara fotográfica en su confrontación con los procedimientos tradicionales de representación. De este modo y poniendo desde ya en funcionamiento el argumento planteado en la introducción, vamos a enfrentar el asunto con un producto, no acabado pero sí muy discutido. Vamos a recurrir a una obra que podemos considerar *la ilustración*

4 Del griego "xeip", mano. Por lo tanto se hace referencia a las artes que privilegian el hacer de la mano en contraste con los de que admiten una intermediación instrumental mayor.

5 Sobre este punto nos centraremos cuando hagamos referencia a la aparición histórica de las primeras imágenes en el Paleolítico Superior (Capítulo II, "Mitologías de la óptica").

6 En este punto ya se puede anotar una cita que seguirá teniendo vigencia a través de la investigación. Según Freud el animismo ("la teoría de las representaciones del alma" Pág.102), recurriendo a las prácticas aledañas de la hechicería o la magia tiene como premisa la necesidad de someter al mundo (Pág.105). Es por eso que Freud también concluye que la magia "es la técnica del animismo" (FREUD.1967.Pág.122).

gráfica del problema de la representación y su utilización del mundo como referencia, se trata de la instalación *Una y Tres Sillas* (1965), obra del artista Joseph Kosuth.

Con la expresión “ilustración gráfica”, se insiste en una de las particularidades más visible de ésta obra, ya que el artista, cuando propone la interrelación entre los elementos de la instalación, aborda las complejidades de la representación de un modo casi didáctico. Pone en una misma línea de interrelación, no solo el fenómeno de la representación fotográfica, sino el problema de la representación en relación con la percepción sensorial y todo el juego contextual que ello implica.

Está claro que el hombre funciona como paradigma central de todo cuanto resulta de su mano. McLuhan lo define muy bien cuando nos habla de los medios *como las extensiones del hombre* -“la óptica y los ojos, el computador y el sistema nervioso...” (McLUHAN.1987.Pág.9)-. En concreto, la obra de Kosuth procede, no sólo a remarcar lo humano como eje de interpretación, sino que lo presenta en exceso: una silla de madera (un objeto ergonómico), la foto de la misma silla (“la representación objetiva”) y finalmente una definición de diccionario de la palabra silla (una convención del lenguaje).

Kosuth recurre a tres formas de representación que por si mismas se suponen suficientes como elementos significantes autónomos y señala que es justamente en la interacción entre estos tres productos donde se inserta el factor humano como principio de construcción y de interpretación, el *lugar donde a la postre se produce la obra*. En este diálogo se asume como interlocutor a un individuo cultural muy afinado en los particulares de los medios y lenguajes utilizados. Premisa que aunque puede parecer excesiva no lo es. Una condición apenas elemental del visitante típico de cualquier exposición.

Así, empezando por el más abstracto de los elementos –el lenguaje escrito- nos encontramos con un ejercicio de representación cuya estrategia utiliza la más depurada convención para la descripción de lo que se presenta como obvio por reiteración (“a seat whit a back, and often arms, usually for one person”). Pero es precisamente en la aparente obviedad donde la confrontación de los tres elementos crea tanta inquietud, porque, obvia es la silla en la foto, como lo es la silla en su materialidad. Sin embargo, ¿es tan obvia la condición del objeto silla en el ambiente en el cual ha sido presentada?

La silla convertida en objeto de exposición ha dejado de ser un elemento de utilidad y se ha convertido en la representación de un concepto por definir. Debemos suponer que dicho efecto procede del contexto, o más valdría decir de la pérdida de éste, y particularmente por la desfuncionalización del objeto. Para quienes visitaron la

exposición, la silla presentada en su materialidad, se ofrecía como garantía de realidad, de objetividad en el sentido más literal del término. Lo revelador del caso es que mientras la definición escrita apuntaba precisamente a su función (“un asiento con respaldo...”), durante la exposición era precisamente lo que se había perdido, su utilidad: “para sentarse”.

Ahora, ¿qué ocurre con la fotografía de la silla cuya *función* es básicamente la presentación en otro nivel de representación, la figuración en imagen del objeto silla? Volviendo al problema de las expectativas, se espera que la imagen fotográfica produzca una representación literal, neutra, imparcial, automática, de lo capturado con la cámara. De este modo y en una comparación evidente entre el objeto-silla y el objeto foto-de-la-silla, asumimos tales cualidades como un hecho dado; así y en principio no tenemos problemas de interpretación: la foto documenta el objeto, realiza una representación verosímil en su aspecto visual teniendo además como referente el objeto mismo. Sin embargo cuando pasamos a la definición escrita aparece un problema que no habíamos atendido. Sin adentrarnos en el ejercicio conceptual que plantea la formulación de la definición, el texto se presenta en un idioma que requiere su desciframiento, su traducción como paso previo a la figuración. De este modo, si nos declaramos ajenos al código del idioma, por ende, imposibilitados al desciframiento, no existe ningún paralelo entre las formas del texto y la configuración del objeto silla que nos dé alguna pista para su representación.

Es evidente que con el idioma nos enfrentamos a las complejidades de tránsito entre convención y representación típicas de todo lenguaje. También se ha dicho que el objeto-silla se presenta como herramienta de objetividad, sin embargo, con la foto, dada la verosimilitud de la imagen, ¿nos enfrentamos a una convención que requiere la traducción de un código o la objetividad de una prueba indicial?

Es necesario insistir que en todo este juego se cuenta con un espectador formado, que se ha sentado en una silla, pero que además sabe de la fotografía y sus cualidades representacionales. Así, la función de la foto, enmarcada en su plena convencionalidad, es “hacer visible la continuidad del mundo,...Poner en evidencia la continuidad que envuelve a todos los objetos” (TISSERON.2000.Pág.109). Es decir, si en lugar de representar la silla, el objeto bidimensional foto-de-la-silla casi la suple en su

objetividad, eso ocurre porque el espectador ha incorporado la convención a tal punto que simplemente olvida el artificio⁷.

De este modo, todo el juego formal desplegado en la obra, la confrontación entre el objeto, la foto y la definición, consiguen una revisión sobre el ejercicio de categorización que se produce en cada percepción, en cada interpretación de eso llamado el mundo⁸.

Al final, en la obra de Kosuth la confrontación entre los tres elementos y su interrelación con un espectador experimentado es la clave de todo. En el ejercicio el contexto aparece como modulador, siendo el señalamiento (esto es esto, esto es esto otro) la herramienta didáctica que configura el principio perceptual de la discriminación.

Al principio se dijo que la característica más visible de la obra de Kosuth era su carácter pedagógico. Precisamente, lo que nos ofrece la instalación *Una y Tres Sillas* es un modelo de aprendizaje sobre el ejercicio de la percepción, una descripción en varios niveles de lo que es, no un objeto real, sino la representación que hacemos de él. Un modelo del modo como los seres humanos aprehendemos el mundo y lo configuramos en un imaginario de objetos, entidades y en un espacio que procura sostener un cierto tipo de continuidad.

Sabemos que la fotografía por sus características técnicas participa del fenómeno de la percepción de una manera directa, esto se debe básicamente a su vinculación con el fenómeno biológico de la visión. La cámara estenopéica en su estructura elemental funciona como un dispositivo óptico y todos los aparatos inventados con posterioridad a ella se producen como reelaboraciones de este primer diseño⁹. En este sentido y como invento, la cámara fotográfica alteró, no sólo las concepciones sobre el fenómeno de la

7 Desde la biología ha sido demostrado que la percepción no se limita únicamente al acto sensorial escueto, sin elaboración carecería de sentido el desarrollo del sistema nervioso en los seres vivos. La percepción es por lo tanto un fenómeno holístico muy normatizado "que va de lo indefinido a lo definido" y que por lo tanto se encuentra orientado hacia un fin del todo pragmático y funcional en la órbita de la sobrevivencia de los seres vivos (GOMBRICH.1959.Pág38).

8 Didi-Huberman analizando la obra "box-cube" de Kosuth nos dice que su intención es crear "objetos específicos... teóricamente sin juegos de significaciones, por ende sin equívocos... Frente a ellos no habrá nada que creer o imaginar, dado que no mienten, no ocultan nada" (DIDI-HUBERMAN.1997.Pág.33). En este sentido en la obra intenta "eliminar todo antropofornismo" (id.pág.34), tal como se propone el objeto mínimo. Sin embargo en la obra "Una y tres sillas", el artista reconoce que "el acto de ver no es un acto de dar evidencias visibles a un par de ojos que se apoderan unilateralmente del don visual para satisfacerse unilateralmente con él... Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto es una operación hendida, inquieta, agitada, abierta" (id.Pág.47).

9 Cray establece una línea que se extiende desde los principios perspectivos renacentistas en los cuales la cámara oscura participa como una herramienta determinante y la fotografía y el cine son los productos de un proceso evolutivo. Todos como resultado de un modelo óptico. (CRARY.1991.Pág.4). Del mismo modo nos dice que "Durante el XVII y XVIII la cámara oscura fue el paradigma para la explicación de la visión humana (id.Pág.27).

percepción sino que a partir de su invención, modificó las mismas dinámicas de la percepción. Proceso que se puede rastrear de una manera progresiva en los cambios que, a nivel de los medios de representación, se produjeron en las décadas posteriores a la aparición del daguerrotipo, artefacto que a la vez debe ser encadenado en un proceso evolutivo consecuente¹⁰.

Precisamente en el arte (como uno de los campos más especializados en el contexto de la representación), la fotografía se constituyó como un factor de ruptura y de alteración, fenómeno que obligó a los artistas a una redefinición de su quehacer. La dinámica marcaría a su vez el rumbo de las aplicaciones dadas al dispositivo fotográfico y señalaría la dirección para la interpretación de la imagen producto del mismo sistema; es por eso que resulta imprescindible ubicar algunas señales históricas que nos permitan establecer un marco de referencia con relación a los asuntos de la representación, siempre en la particularidad de lo fotográfico.

1.1.1. ¿SEMEJANTE, VEROSÍMIL, OBJETIVA?

Tras la invención de la cámara, en una primera etapa de asimilación, el nuevo método de representación circulaba en las esferas más especializadas de las ciencias y las artes (alrededor del año de 1839). Es en este contexto que se quiso, con el advenimiento de la fotografía, dar punto final a una de las cuestiones más antiguas y complejas de la representación -y a la postre del conocimiento-. Se pretendió que por vez primera existía *una herramienta completamente objetiva para la representación de la realidad*, lo cual demostraba *la existencia del mundo independiente a la percepción humana*, esto es, ajena a cualquier anomalía de su "propio aparato sensorial, un espacio que jamás ve como algo dependiente de su propia subjetividad corporal"

¹⁰ Giselle Freund realiza uno de los mejores compendios de tales cambios en su texto "La fotografía como documento social". Texto que analizaremos con mayor detenimiento en el apartado de la invención. Del mismo modo Cary nos propone una elaboración histórica del observador a cambio de una que sólo se refiere a la percepción y los aparatos (en "Techniques of the observer. On vision and modernity in the XIX century" por Jonathan Cary. October books.1991).

(KRAUSS.1997.Pág.142). Y con la imagen fotográfica, se conseguía una prueba material de ello¹¹.

Debemos tomar en cuenta que en esta época se encontraba en plena efervescencia el pensamiento moderno, resultado de los siglos precedentes de revolución técnico-científica y de la ruptura mental que suponía la superación del medioevo. Es por eso que la exaltación, el optimismo demostrado ante tales convicciones y que ahora nos resulta excesivo, era en su momento, el motor de su desarrollo¹².

La fotografía entonces, parecía llegar en el momento justo para dar punto final a la discusión. En un primer momento se llegó a decir de ella que era la herramienta positiva por excelencia, ya que parecía demostrar que el mundo existía por sí mismo e independiente a las anomalías de la interpretación; no es extraño por lo tanto que se aplicara el calificativo de "objetivo" a los productos obtenidos del aparato fotográfico. Una relación que suponía además la sinonimia entre la semejanza, la verosimilitud y aún más tendenciosamente, la objetividad.

En la tradición griega, la semejanza no estaba ligada necesariamente a la representación¹³, más aún, como nos dice Tisseron, en procura de lo bello "se juntaban fragmentos dispersos en la naturaleza para así componer lo bello mismo" (TISSERON.2000.Pg.45), lo cual desligaba la representación de la fijación de las apariencias y procuraba la idealización, la canonización, aún en las formas más directas del retrato. Sin embargo en "la tradición latina el concepto de imagen iba necesariamente ligado a la semejanza" (id.). En Roma la palabra *imago* era utilizada para referirse a la máscara del muerto que acompañaba los ritos funerarios y que luego ocupaba su sitio en la casa familiar, es decir, de algún modo sustituía la presencia del individuo y en este sentido la fotografía funciona de modo paradigmático:

11 Crary nos dice que "la cámara oscura genera una diferenciación del observador con el aparato: el observador existe independiente del instrumento óptico" (CRARY.1991.Pág.30). Del mismo modo nos dice que la metáfora de la cámara oscura "representaba la relación entre la percepción y la posición del conocimiento subjetivo versus el mundo externo" (id.27). Rosalín Krauss complementa diciendo que la separación entre el observador y el aparato se establecía "Debido a esa desconexión estructural entre el plano focal y el sujeto observador", por eso "...La cámara oscura llegó a servir de modelo del sujeto cognoscente clásicamente entendido" (KRAUSS.1997.Pág.142).

12 En este momento ya nos es posible recurrir a HORKHEIMER-ADORNO (Trotta.1969). En la "Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos", nos develan los elementos que propiciaron tal optimismo. Ingredientes que participaron en la construcción de lo que Krauss interpretando a Adorno define como el "modernismo utopista" (KRAUSS.1997.Pág.19), y que luego se convirtió en el caldo de cultivo para la fotografía. Sobre el texto de Adorno y Horkheimer nos extenderemos más adelante.

13 Para una reflexión más extensa sobre este tema ver "Mimesis: las imágenes y las cosas" de Valeriano Bozal (en La balza de Medusa, Madrid, 1987).

...si se toma como referencia la concepción romana de la imagen, la fotografía establece una relación de sustitución de aquello que representa y que ha desaparecido... Así la fotografía es valorada más como medio de conmemoración que como medio de representación. Es concebida como una mirada "medusante" que detiene el tiempo y fija lo efímero" (TISSERON. 2000.Pg.48).

Ciertamente verosímil o similar eran adjetivos también utilizados para referirse a la pintura figurativa, tendencia que en su momento alcanzaba uno de sus picos más altos con el advenimiento del movimiento realista¹⁴. Sin embargo con la llegada del nuevo método de representación y en un ejercicio de comparación -que era por demás inevitable-, la fotografía se llevaría el calificativo superlativo, señalándola además como el paradigma del realismo. En este contexto, se hablaba de semejanza cuando el pintor al enfrentarse a la naturaleza la copiaba o la imitaba "tal como ella era". De verosímil porque habiéndola imitado, la imagen debía ser tan sugestiva que resultara engañosa a la vista, casi podía suplantar al objeto en una especie de ilusionismo óptico. Tal como afirma Gombrich, la ilusión se produce cuando el espectador, además, posicionado desde su propia convicción, es quien asume la existencia de un "sólo modo de interpretación para el esquema visual que recibe" (GOMBRICH.1959.Pág219); es decir, y como lo veíamos en la obra de Kosuth, el perceptor ha interiorizado a tal punto la convención que la adopta como categoría de la realidad. Este fenómeno, que es un mecanismo primario de la percepción, se evidencia cuando analizamos las formas más especializadas de la representación tales como el cine o el teatro. Proceso que se activa para reconstruir aquello que la percepción sensorial contiene solo parcialmente a modo de señal indicial.

Si analizamos el más sugestivo y por eso mismo el más convencional de los espectáculos teatrales, *la mímica*, nos encontramos un ejemplo perfectamente ilustrativo. En la imitación el mimo recurre a una serie de señales que sólo pueden ser decodificadas por un individuo muy cercano al ámbito cultural del actor. La habilidad del mimo radica en su capacidad para identificar los tópicos y escenificarlos apropiadamente. El mecanismo de la percepción se encarga del proceso reconstructivo.

¹⁴ Linda Nochlin, siendo una de las pioneras en el estudio del realismo nos introduce en el tema como movimiento pictórico de un modo similar, rastreando los cambios en las prácticas de representación ("El Realismo").

Aristóteles en su *Poética*¹⁵ fue el primero en realizar un discurso teórico sobre este asunto en el ámbito del teatro y más concretamente para definir una de las particularidades propias del género trágico. Por eso para Aristóteles el proceso de reconstrucción de una experiencia real en un ámbito que se sabe ficticio y artificial responde a la necesidad de “identificación del espectador con el héroe mítico”. A este fenómeno lo bautizó con el nombre de *catarsis*: “al suscitar piedad y temor, se produce la purga propia de tales emociones”¹⁶. En este sentido casi podríamos entender el fenómeno como una especie de proceso terapéutico, mecanismo donde el espectador recurre a la mediación de la representación, buscando en la descarga por identificación un lavatorio emocional.

Para interpretar a Aristóteles, debemos en principio entender que se trata de una técnica cuya efectividad está condicionada por *la identificación del espectador con el héroe*. Para ello es necesario que la escenificación suscite tal identificación, situación que se produce cuando la actuación consigue *ilusionar*¹⁷ al espectador, esto es, convencerlo de la verosimilitud en la representación. En este sentido es muy interesante la acotación que al respecto realiza Aristóteles:

“La obra propia del poeta no es contar cosas que hayan ocurrido realmente, sino contar lo que podría ocurrir. Los acontecimientos son posibles según la verosimilitud o la necesidad”. (ARISTÓTELES. 1969. Pág. 1454b)

En la cita Aristóteles plantea el aspecto más determinante en la configuración del concepto de verosimilitud, la estructura interna. Está claro que la tesis debe confinarse a “una forma de dramaturgia que se ha mantenido hasta el clasicismo europeo” (PAVIS. 1998. Pág. 504); no obstante, la misma fórmula puede ser trasladada a la praxis fotográfica y de un modo que resulta muy pertinente: en la representación no interesa tanto la fidelidad al dato histórico, sino la correspondencia con lo que podríamos denominar, *lógica interna de lo representado*. En esta dinámica existe un alto componente de persuasión, esto es, se espera del mimo que nos sumerja en la hipnosis de una actuación “realista”, pero entendiendo el realismo, no en el sentido análogo, sino como una fórmula convencional que respeta los códigos que el espectador conoce y sabe traducir, de esta manera, trasladando el argumento al ámbito que nos interesa, podemos entender que *la fotografía no representa la realidad*

15 Todas las referencias de Aristóteles han sido extraídas de su libro: “*Poética*” (Les Belles Lettres. 1969.)

16 En griego *Catarsis* traduce precisamente *Purga*.

17 Ilusión según la definición de Gombrich. Ver página 25.

*sino que significa la realidad*¹⁸. Está claro que la realidad –referida a la materialidad de los objetos y las cosas- se plantea como una referencia necesaria -tal como en la obra de Kosuth-, pero sometida a las leyes internas del encadenamiento lingüístico propio de cada forma de representación.

Para ilustrar este punto, el teatro griego nos ofrece de nuevo un ejemplo muy sugestivo, se trata del artificio conocido como *Deux es Machina*. Literalmente el término es muy ilustrativo: “el dios que baja de una máquina” (PAVIS.1998.Pág.125). En la práctica se trata de un artificio teatral utilizado especialmente en las representaciones trágicas: con una máquina se hacía descender la figura de un dios o un héroe que de forma *providencial* e inesperada intervenía para resolver la trama; en el descenso de la figura se utilizaba una grúa que inevitablemente se hacía visible, por lo tanto necesariamente incorporada como un actor dentro de la trama¹⁹. En principio pareciera contradictorio, en el orden de la verosimilitud, la utilización de un artificio tan efectista para la resolución, además súbita y desarticulada de una historia. Según la fórmula catártica de la identificación pareciera necesario un desarrollo mucho más coherente con una realidad a la que supuestamente corresponde, procurando cuando menos, un ilusionismo por semejanza. Sin embargo si miramos de cerca la escena griega nos damos cuenta de su alto nivel de artificiosidad: “túnicas rellenas de cojines, botas de caña alta y gruesa (coturnos), máscaras realizadas de una pasta de trapos modelada o de madera tallada, pintadas y algunas rematadas con una peluca” (GOMEZ2000.Pág.18). Elementos todos que nos hacen pensar más en un efecto de distanciamiento y no de identificación. Se confirma entonces la hipótesis según la cual la interiorización de la convención es el principio más elemental de la representación (y por extensión de la percepción). Del mismo modo si la semejanza se incorpora, lo hace modulada bajo las condiciones que impone el mismo principio:

El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción. Puede darse el parecido si esto contribuye a su potencia, pero en otros contextos puede bastar el más rudimentario esquema mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. (GOMBRICH.1959.Pág108).

18 “La fotografía siempre es una fotografía de conceptos. No la imagen de una realidad exterior... Si hay algo real es la imagen misma... Lo real no es, por consiguiente, lo que está significado, sino que lo que significa...” (DURAND.1998.Pág.132).

19 Este aspecto, la utilización de una máquina que hace descender al dios será desarrollado más adelante. Por ahora es necesario para dar soporte al elemento de la verosimilitud.

Está claro entonces que la convencionalidad representacional señala siempre una estructura cultural que no sólo se revela en ella sino que le confiere sentido. De alguna manera la historia del arte occidental es precisamente el recuento de estas distintas fórmulas de representación. Lo paradójico del caso es que desde Plinio pasando por Vasari, e incluso habiendo transcurrido varias décadas de la invención del Daguerrotipo, el argumento de la fidelidad figurativa, se ha mantenido como discurso reiterativo (cuando no el sustento directo del llamado talento artístico). Plinio incluso contaba la historia del arte y la escultura como una “historia de logros en la copia de la naturaleza” (GOMBRICH.1959.Pág25). El paradigma figurativo se ha planteado casi en los mismos términos y sin embargo en cada momento las estrategias de verosimilitud y semejanza han sido distintas. En la práctica sabemos que tal figuración se ajustaba a una sucesiva elaboración de cánones y patrones en una progresión que, si bien no permite establecer una relación directa entre la historia del arte y la que entendemos como la historia misma, si podemos vincularlas por lo menos en una interacción dialéctica²⁰. ¿Qué ocurrió entonces con el discurso figurativo al momento de la aparición del dispositivo fotográfico²¹?

La divulgación de las posibilidades del daguerrotipo en 1839 reuniría en un mismo recinto a los académicos de las ciencias y las artes de París, un hecho muy significativo ya que representaba la confluencia de dos áreas -en el contexto de la revolución industrial- aparentemente abocadas a la disyunción. Las ciencias ya habían tomado su puesto en la construcción del mundo moderno, se esperaba de las artes y los demás ámbitos de la cultura un acto recíproco²².

El argumento suponía que sí la ciencia demostraba la existencia positiva de la realidad, las artes debían representarla tal y como ella era, sin transformarla, ni idealizarla, ni mitificarla. La nueva paradoja es que dicha tesis liquidaba de plano la

20 Arheim cuando define describe la intención representacional del homo pictor nos dice que, en el fondo, independiente de su grado de iconicidad el ejercicio es extremadamente abstracto y que es en el orden social donde se contextualiza el significado y el sentido de la imagen (ARHEIM.1971.Pág.111).

21 Este término—dispositivo fotográfico—, tomado de Philippe Dubois (en “El acto fotográfico”.Piados.1983) será utilizado constantemente. En toda su dimensión será discutido en el capítulo III “La fotografía como herramienta del pensamiento mágico”. No obstante se puede apuntar que se refiere a un circuito completo que involucra las referencias técnicas, históricas y míticas.

22 En este sentido es muy significativo que en los estatutos de fundación de la “société française de photographie” (el 15 de noviembre de 1854), se describa a sí misma como “una asociación puramente artística y científica”. Una dualidad que se hace visible cuando el duque de Luynes, arqueólogo y miembro de la sociedad, patrocina con 10.000 francos un concurso para encontrar un sistema que resuelva el problema de la alteridad de las pruebas. Todas las discusiones y descubrimientos se consignan en un boletín de publicación periódica.

concepción más tradicional de las artes²³, ya que, a pesar del permanente discurso de literalidad figurativa asociado a la producción artística, al mismo tiempo al arte se le daba atributos que lo habilitaban para servir de vehículo de trascendencia y en el cual, el artista era considerado como una especie de filtro divinizado, necesario e insustituible²⁴.

Se podría decir que fueron los "pintores realistas" quienes asumieron directamente la labor; pero a la vez debieron ampararse en una serie de tesis contradictorias para recuperar el valor aurático del arte, esto es, encarnaron la misma paradoja: contra la representación de la "mera apariencia" registrada por la fotografía y acudiendo a las categorías platónicas de los grados de verdad, los realistas ofrecían, a través de la pintura (por lo tanto filtrada por el talento del artista), su capacidad para ilustrar una realidad más elevada y en este sentido, más cercana a la trascendencia²⁵.

En la práctica "los realistas" abandonaron deliberadamente la grandilocuencia de los temas románticos o clásicos. En su lugar representaron los actos más cotidianos, los momentos más ordinarios, recurriendo, en la mayoría de los casos a rodear de trivialidades las escenas figuradas como estrategia de cotidianización²⁶:

"El grandioso drama de la muerte tiene lugar en el teatro de la eternidad; el vulgar proceso de morir ocurre solamente en el dormitorio tapizado de chintz" (NOCHLIN.1991.Pág.58).

El realista encontró en el obrero, en el campesino y en el trabajador al héroe moderno. Al representarlo en su "hábitat" o en su oficio proclamaba que estaba siendo absolutamente contemporáneo, y a la vez "anunciaba el realismo como un arte democrático" (NEWMAYER.1963.Pág.51). En este sentido, la intención de conseguir una mirada ingenua, debe ser vinculada a un discurso cuya pretensión era la "heroización" (NOCHLIN.1991.Pág.97) del pueblo llano. Así, realidad y contemporaneidad se confunden en un cierto tipo de denuncia social. Precisamente una obra

23 En 1838 el pintor Paul Delarocche tras ver las pruebas fotográficas de Niépce y Daguerre había exclamado "A partir de hoy la pintura ha muerto" (Cita de Gaston Tissandeier en "Las maravillas de la fotografía", publicado en París en 1874). Al año siguiente y luego del mencionado discurso Delarocche matizaría su apreciación y diría que el daguerrotipo se ofrecía como un instrumento muy útil para la colección de álbumes para los pintores. (GERNSHEIM.1968.Pág.95).

24 Nochlin nos presenta las ambigüedades a la que fue sometida la figura del artista en el contexto del movimiento realista. Esto ocurría como resultado de la confrontación entre una concepción tradicional y la incorporación de los principios realistas que, "no procedieron según los métodos científicos, pero quisieron imitar muchas de sus actitudes" (NOCHLIN.1991.Pág.37).

25 "Desde Platón se plantea la polaridad entre "mera apariencia" y realidad verdadera", de ahí que "las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera" (NOCHLIN.1991.Pág.11)

26 Formalmente también se recurre a la utilización de grandes formatos, cuando "la pintura de grandes lienzos estaba destinada sólo a los temas nobles del clasicismo" (NEWMAYER.1963.Pág.49).

como *Los Picapedreros* (1849) del francés Gustav Courbet se ubica plenamente en el conjunto de las estrategias realistas. Bajo la fórmula de la denuncia social, se adecua al fenómeno naciente de la industrialización. Con la desaparición de los oficios tradicionales y el surgimiento de la clase obrera, el trabajador que se ve sometido a los rigores de la producción industrial. De alguna manera, uno de los motores que generaron la aparición del realismo lo debemos localizar precisamente en este fenómeno.

Courbet, en su planteamiento teórico, suponía que sólo a través de la negación de lo aprendido accedería a lo que él llamaba *la pura visión*, y de ese modo representar la realidad perceptiva²⁷. En este sentido, Courbet declaraba que desearía haber nacido ciego y recuperar la vista cuando adulto para así pintar desde la *pura visión* (id.Pág.210). Lo curioso del caso es que si analizamos las obras presentadas en el *Pabellón del Realismo* (1855)²⁸, especialmente la compleja pintura titulada: *El Estudio del Pintor. Alegoría real que resume siete años de mi vida artística y moral*, nos encontramos con un ejercicio pictórico que precisamente nos revela la paradoja en la que se habían amparado los realistas. Por un lado, la obra perfectamente podría ser consignada en el inventario de la tradición romántica²⁹, pero a la vez –según Francastel- se presenta como una *alegoría real*, donde “no modifica las relaciones figurativas entre lo real y la imaginación” (FRANCASTEL.1990.Pág.30). Es decir, quiere mantenerse en un paralelo que reivindica la función del artista como filtro de la realidad, pero a la vez pregonaba su necesidad de “pintar desde la pura visión”. Al final, en el título se consigna toda la tensión contenida en éste que debe ser considerado un momento de transición. Las contradicciones producidas entre el ideal político revolucionario en boga y la tarea dada a lo pictórico. El pretendido atestiguamiento de lo real, pero que finalmente cede ante un compuesto literario claramente alegórico: la pintura que pretende ser una descripción del ambiente de su taller, es al final, un imaginario compuesto de citas y referencias morales.

27 Courbet ciertamente se marginó de la enseñanza oficial, no obstante en el Louvre estudia a los maestros. Se conocen copias de pinturas de Rembrandt, Franc Hals y de la “Barca de Dante de Delacroix” (NEWMAYER.1963.Pág.48).

28 Courbet es rechazado en el salón oficial de la Exposición Universal de 1855, así que “...furiosamente indignado, cerca al Palacio de las Artes abre el Pabellón del Realismo” (NEWMAYER.1963.Pág.50). En la entrada se leía la consigna: “Realismo: exhibición y venta de 40 pinturas y 4 dibujos por el señor M. Gustav Courbet. Admisión 1 franco.”

29 En este sentido Friedlander establece una línea que se extiende “De David a Delacroix”, pasando por Ingres y Gericault. Un contexto en el cual, “el tipo mundano de romántico inspirado” (FRIEDLANDER.1989.Pág.92); perfil de origen literario, proceden de la inspiración que escritores como Byron contribuyeron a fundar “...hacia finales de la segunda década y se pusieron de moda” (id.Pág.92).

A la luz de los argumentos la referencia a la fotografía se hace inevitable, es indudable que varias de las cualidades del medio apenas en proceso de invención fueron captadas por los realistas como base teórica de su propio inventario³⁰. Éstos se fijaron como objetivos, los mismos que la fotografía prometía, pero que por deficiencias –o más bien diferencias- técnicas, estaban imposibilitados de realizar. Por ejemplo, la capacidad de registrar lo instantáneo (asumida como contemporaneidad por los realistas), se logró sólo hasta finales de 1870 con la invención de la emulsión de gelatino-bromuro de plata, es decir, se produce a través de un dispositivo fotográfico y no de un procedimiento pictórico. Del mismo modo, la pretensión de Courbet de atestiguar la realidad de su tiempo con total veracidad *tal como lo haría un ciego que abruptamente recuperara la visión*, era una tarea –la de servir de herramienta de registro- que le había sido asignada al daguerrotipo en aquella fecha legendaria de 1839.

Para más señas la cronología demuestra las interrelaciones: el realismo es el movimiento dominante en Francia entre 1840 y 1870 – 1880: los primeros experimentos fotográficos exitosos se realizaron a partir de la década de 1820, pero la invención no fue presentada al público hasta 1839. Del mismo modo ya sabemos que en 1855 Courbet es rechazado en el salón oficial de la Exposición Mundial e instala por sus propios medios el Salón de los Realistas –en el mismo evento (la Exposición Mundial) ya se exhibían daguerrotipos como parte de la muestra industrial-. Un año después aparecería la revista *Le Realisme* convirtiéndose en el manifiesto del nuevo movimiento.

Por último, y muy a pesar del propio Courbet, la sentencia según la cual "el realismo es un estilo carente de estilo", sólo es comprensible si se relaciona el acto creativo con algún tipo de proceso automático. Situación que sólo fue posible tan sólo tras la aparición del dispositivo fotográfico. Un procedimiento donde el hacedor de la imagen recurre a la técnica como una matriz de producción y de este modo se convierte en *operario*³¹, es decir, y en una condición que sería muy discutida en la época, en un tipo de artesano, categoría que para los pintores realistas sería inadmisibles.

Ahora, si en el realismo es fácil descubrir las estrategias de verosimilitud y semejanza, en el contexto impresionista y aunque no es fácil apreciarlo en los

³⁰ Una línea que puede ser rastreada desde el "llamado movimiento naturalista de Caravaggio (en el siglo XVIII en Italia y España) y que ejerció una gran influencia directa o indirecta sobre la pintura realista del siglo XIX" (FRIEDLANDER.1989.Pág.95).

³¹ Esta afirmación no es muy exacta en cuanto a su novedad con la aparición del daguerrotipo, ya que, como nos dice Giselle Freund, en aparatos como el retrato de silueta o el fisionotrazo ya se recurría a un proceso automatizado. En cualquier caso tales dispositivos resultan muy precarios y todavía dependen del buen hacer del artesano. (FREUND.1976.Pág.14-26).

aspectos formales de su pintura, es posible encontrar una tensión hacia el realismo pero de un modo más complejo. Específicamente en aquella expectativa realista de la instantaneidad. La mirada que Tisseron denomina *medusante*, aquella que “detiene el tiempo y fija lo efímero” (TISSERON.2000.Pg.48), es precisamente la clave de la influencia de lo fotográfico en el impresionismo pictórico. Los impresionistas no salían de su taller buscando la contemporaneidad de los temas como lo hicieron los realistas, ellos salían a la caza del tiempo, particularmente en la búsqueda de la contingencia del paso del tiempo.

La incapacidad del ojo para recoger no más que una impresión se convierte en su propuesta. “*Estética de la desaparición*”, donde las formas que antes emergían de sus sustratos materiales –oleo, mármol- ahora “sólo permanecen por efecto de la persistencia retiniana” (VIRILIO.1997.Pg.25). *La Catedral de Ruán* (1894) de Monet es el ejemplo más claro de la nueva actitud: la realidad construida en momentos fugaces por efecto del incesante *barrido* de la luz, tal como se produce en la pantalla del televisor.

Por supuesto, la pretensión impresionista de congelar lo instantáneo tampoco podía ser llevada a cabo debido a la naturaleza constructiva de lo pictórico, era absolutamente necesario un dispositivo técnico para lograrlo. En propiedad, el mismo concepto de persistencia retiniana sólo se haría visible hasta la invención del cinematógrafo. Sin embargo, los impresionistas habían por lo menos aludido el problema de la instantaneidad tal como se proponía desde la teoría fisiológica de la visión. Tendrían que pasar todavía muchos años para que la llamada estética de la desaparición alcanzara uno de sus picos más altos. Sería con la obra de un fotógrafo, el francés Henry Cartier-Bresson y su fórmula de trabajo: *el instante decisivo*.

El “esto ha sido” conmemorativo y por necesidad construido; fórmula que ha recorrido la historia del arte en los sistemas de composición heredados de la perfecta organización de la ventana renacentista, se desplaza hacia un producto aparentemente aleatorio, donde lo fijado se somete a la frágil tensión entre el azar del clic automático de la cámara y la intención comunicativa del fotógrafo. Así, el ojo-disparador de Cartier-Bresson no es producto de la casualidad, sino de la constante tensión. Si es un objeto encontrado, lo es porque ha sido buscado y el dispositivo *fotográfico* permite la instantaneidad tanto en el pensamiento como en la formalización

para lograrlo, esto es, en el clic instantáneo³². El mismo C-B remarca este hecho cuando confiesa su intención de dar sentido al mundo (de sus imágenes), pero advierte, “esta actitud requiere concentración, disciplina de la mente, sensibilidad y sentido de la geometría”³³. Propiedades todas que Virilio enmarca bajo el concepto de *estética de la desaparición* (VIRILIO.1997.Pág.19) y cuya estrategia básica es la producción en un tiempo real relativo.

Son muchas las fotografías de Cartier-Bresson que sorprenden por su oportuno clic, sin embargo existe particularmente una que sorprende, no sólo por la rápida relación entre ojo y dedo, sino que inquieta por el gran número de elementos conjuntados. Se trata de una que, aunque intitulada (1959), resulta ser perfectamente emblemática del París más fotogénico.

El perro, el beso en la mesa del café parisino, todo en el clic de un obturador de laminillas. Una fracción de segundo antes o después toda la escena simplemente se habría diluido en el incesante transcurrir del tiempo. Sólo a través del dispositivo técnico adecuado –su famosa Leica- y el espíritu de afinado cazador que poseía C-B, fue posible conseguir la proeza de tal aprehensión. Por supuesto la contingencia en la captura de la imagen, se encuentra totalmente apuntalada en un fuera de campo que compone una historia plena de referencias y citas; conjugación que precisamente permite señalar a esta imagen como un conjunto emblemático del París más publicitado. Cartier-Bresson ha conseguido darnos, a través del método aparentemente incontrolado del *instante decisivo*, una “toma” donde lo visual invita a la construcción de un relato en el cual existen pocos elementos aleatorios (tal como si se tratara de una imagen organizada según las fórmulas de composición tradicionales). Es por eso que el ingrediente comunicativo es tal vez lo más sugestivo de la foto: en la imagen es predominante el *sentido de la geometría*, operación que a la vez el fotógrafo ha debido ejecutar desde un dispositivo que le exige un acto reflejo. El meollo de la contradicción. Solo entendiendo que la fotografía crea un nuevo paradigma, tanto de producción como de interpretación es posible resolver el conflicto.

Manteniendo las distancias, es posible ilustrar este punto con dos situaciones ejemplares. El 15 de septiembre de 1830 se inaugura en Inglaterra la primera línea

32 “Ninguna definición compleja de lo que es o podrá ser la fotografía atenuará jamás el placer deparado por una foto de un hecho inesperado que capta a mitad de la acción un fotógrafo alerta” (SONTAG.2003.Pág.67).

33 Este procedimiento que en el surrealismo Breton definiría como azar objetivo (le hasard objectif), Cartier-Bresson también lo valoraría como la captura intuitiva de lo visto. Tanto los conceptos como la cita, se encuentran referenciados por el propio Cartier-Bresson en “Diálogos con la fotografía” (HILL, COOPER.2001.Pág.76).

ferroviaria comercial. El suceso del recorrido que cubría la ruta Liverpool Manchester se vio empañado por el suceso trágico de la muerte de William Huskisson. Al parecer, mientras se encontraba al margen de la línea férrea “no pudo evaluar correctamente el cambio de proporción en la imagen a medida que se acercaba el tren y fue arrollado por la locomotora” (DIAZ.2001.Pág.120). En otro caso, que se podría poner en paralelo, se cuenta que el día de la proyección de la primera película cinematográfica por los hermanos Lumiere, en la sala, ante también una locomotora que se acercaba amenazadora hacia el público, muchos entraron en pánico y huyeron de lo que parecía el peligro efectivo de resultar atropellados por la máquina. Tanto en uno como en otro evento y aunque son precisamente sus opuestos, los espectadores reaccionaron según las categorías de una experiencia reconocible.

Con todas estas referencias es posible afirmar entonces que la fotografía produjo una alteración directa en los procesos tradicionales de representación y especialmente en los valores relacionados con la semejanza y la verosimilitud. Básicamente el impulso fue de introspección, revisión en lo más hondo de las propias dinámicas de producción; *situación que obligó a los artistas a tomar partido llevándolos a divergir*³⁴. En lo inmediato muchos de ellos adoptaron con verdadero entusiasmo las posibilidades de la nueva técnica sin mayor reflexión, en cambio, otros se declararon firmes en la resistencia.

Pero ¿de qué manera se produce ese llamado a la divergencia?

En la práctica, la aparición de la cámara fotográfica empieza por fracturar el monopolio del realismo. Los antes dueños del talento para registrar las apariencias difícilmente fueron competencia para un dispositivo que realizaba *automáticamente* el mismo trabajo. Las razones eran contundentes, tanto en tiempo, en verosimilitud como en costo, la cámara resultaba más eficiente. El retrato fue particularmente el ámbito donde se desarrolló con más ferocidad la lucha y donde los pintores resintieron más directamente el embate de la nueva moda. Con Giselle Freund podemos observar el proceso de transformación al que fue sometido el oficio, ya que fue particularmente en este tipo de artesanado donde se padeció con toda su fuerza la intrusión de un medio emancipado del talento –manual-, pero habilitado como una muy eficiente herramienta de registro. Inicialmente serían los propios pintores los que llevaría el invento a un público

³⁴ El concepto de divergencia en Virilio hace referencia a un cierto tipo de resistencia: “Cezanne y los impresionistas del siglo XIX no habrían podido existir sin la aparición de la fotografía, es decir, sin la negación de un modo de representación del mundo que fue acaparado por la fotografía. El realismo, el objetivismo, la objetividad fotográfica obligan a los pintores de divergir.” (VIRILIO,P, 1997.Pag.25).

sin criterio, pero ávido de curiosidades; la cercanía de la imagen fotográfica con el *fisionotrazo* y *el retrato de silueta* le sirvieron de trampolín ante una sociedad muy atenta a las novedades y a la moda³⁵.

Sin embargo todo ello cambiaría y la amenaza se haría efectiva conforme el *daguerrotipo* se escapaba de las manos de las elites científica y artística y pasaba a ser precisamente un artículo de moda. Baudelaire sirve para evidenciar la transición. Primero le daría la más ferviente bienvenida al nuevo invento; rápidamente, advertiría de la amenaza implícita en su popularización y finalmente afirmaríala categóricamente que la fotografía debía tomar su lugar como "la sirvienta del arte"³⁶ (asimilando arte con los medios tradicionales). El argumento usado por Baudelaire para desacreditar la fotografía como creación artística era precisamente su vinculación con la verosimilitud. Si la fotografía estaba al servicio de la reproducción "objetiva" de la naturaleza, debía ser considerada como "inferior a toda obra creadora tendiente a la interpretación y a la transformación de la realidad externa en cuanto al estado de ánimo subjetivo" (STELZER.1981.Pág.36). Prácticamente la misma justificación a la que recurrían los realistas para defender su trabajo.

Ante tal resistencia y negada como arte por estar *al servicio de la reproducción "objetiva" de la naturaleza*, la fotografía se adecuaría. La alternativa consistió en renegar de la objetividad y procurar acondicionarse a ciertas maneras pictóricas. De este modo, recuperando la manualidad de sus procesos, restaurar su condición de obra de arte. En propiedad este debe ser considerado el primer movimiento fotográfico cuya denominación resulta por sí misma muy descriptiva: "*fotografía pictorialista*"³⁷. El objetivo era devolverle el aura de unicidad a la foto utilizando artificios constructivos sumamente complejos, además, se recuperaba la grandilocuencia de los temas a representar, en la mayoría de los casos ilustrando relatos de fuente literaria o mitológica.

35 Susan Buck-Morss, en "la Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes", nos revela como fueron los pasajes comerciales el ámbito donde se evidencia la transformación de una sociedad: "...Los pasajes habían llegado para ser el signo de la metrópoli moderna" (BUCK-MORSS.1995.Pág.58). Sobre este texto realizaremos un acercamiento más profundo en el capítulo III.

36 "Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta" En el capítulo "El Público Moderno y la Fotografía", contenido en el texto "Salones y Otros Escritos" (Baudelaire.1996.Pág.233).

37 En 1886 P.H.Emerson pronunciaría un discurso en la Camera Club de Londres donde criticaba el "arte pictorialista" en el que personajes como Rejlander y Robinson en la década de 1850 habían sometido a la fotografía ("Photography, a pictorial art" por P.H.Emerson. En "Amateur Photograpier". Vol.III.1886). En cualquier caso su ruptura no fue definitiva ya que en el tratamiento del paisaje seguía teniendo como referentes a Corot o la Escuela de Barbizon. En la misma línea Stieglitz, delimita en tres las categorías de fotógrafos "el ignorante, el técnico y el artista" ("Pictorial Phothography" por Alfred Stieglitz en "Scribner's Magazine", 26 de noviembre de 1899). De esta manera se quiere establecer una frontera con "las legiones de fotógrafos aficionados que nos hacen un daño considerable" ("L'atelier du photographe" por Jean Sagne - 1840/1940-, presses de la renaissance. París).

Tal vez el ejemplo más temprano y publicitado de la época lo constituye una obra del fotógrafo británico Oscar Rejlander “*Las dos formas de vida*” (1856). En la composición utiliza el dispendioso procedimiento del *positivado combinado*, esto es, la construcción de la imagen a partir de varios negativos (un número superior a 30 en este caso) y con ello reivindicar la manufactura como estrategia de unicidad. Por otro lado, el componente literario y alegórico –que era su otra baza- los despliega en la escenificación de una historia muy tipificada desde la mitología cristiana: en el centro aparece el padre, quien, en un acto teatral presenta a sus dos hijos, el bueno a su derecha y el otro, (la oveja negra) a su izquierda; sobre este lado (el siniestro), todas las imágenes quieren representar el modo de vida pernicioso: mujeres desnudas en actitudes eróticas, hombres jugando a las cartas, etc. A la diestra en cambio, todo conduce a pensar en el modo de vida *correcto*, la de su hijo “bendecido”: mujeres desnudas pero en actitudes sublimes, hombres trabajando...

El tema es simple, ingenuo y directo, lo cual contrasta con la complejidad del procedimiento en el laboratorio que es, a la postre, innecesario y excesivo (la misma escena podría haberse realizado en estudio y en un único clic). La intención es clara, devolverle el carácter artístico a la imagen fotográfica relacionando lo artístico con la manipulación quirográfica.

Poco tiempo después, iniciado el siglo y ya en Norteamérica, un grupo de fotógrafos decididos a encontrar un camino propio desecharon el manierismo pictorialista. Se propusieron recuperar el programa inscrito en el dispositivo y enfrentar la realidad de forma *directa*. Únicamente la cámara, el fotógrafo y de nuevo la necesidad del respeto por una naturaleza en su “momento supremo de belleza”³⁸. No es casual que, tal vez el más conocido de los fotógrafos que heredaron el primer impulso de la *fotografía directa* fuera Ansel Adams, el mismo que tiempo después abanderaría una nueva agrupación llamada *f64*³⁹. Si los pictorialistas evidenciaban su tendencia en la denominación que asumieron, con los *f64* sucedió algo parecido. Pretender ser identificados con una

38 A propósito de la exposición que se celebra en el Carnegie Institute (1904), el crítico Sadakichi Hartmann plantea una definición para la fotografía directa: “Confiad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y divisiones del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación...” (“A plea for straight photography” por Sadakichi Hartmann. Publicado en *America Amateur Photographer*. Volumen XVI. 1904). Se puede afirmar que el movimiento se gestó alrededor del grupo de la Photo-Secession que a su vez giraría sobre la figura de Alfred Stieglitz y la galería del “291” de la quinta avenida de NY.

39 En 1932 se reúnen Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke y Edward Weston para formular los principios de una estética fundada en el enfoque. Ver “Group f64” en *Camera Craft* por John Paul Edwards. Vol.42. 1935.

característica técnica que señala la máxima profundidad de campo por efecto del diafragma más pequeño, lo cual los describe como un tipo de artista-fotógrafo que quiere reivindicar como estéticas las categorías propias de la técnica⁴⁰.

Otro de estos elementos remodelados en el proceso de divergencia se relaciona con la alteración en las dinámicas de producción artística, fenómeno directamente encadenado a una nueva percepción del mundo. Virilio ejemplifica este asunto a través del escultor Rodin quien, ya no dibuja como escultor, sino que realiza diseños donde el movimiento se hace visible, tal como si se tratara “de una animación” (VIRILIO.1997.Pág.28). El contraste es claro –según nos dice Virilio- si lo comparamos con un Miguel Ángel que procede con la lentitud que impone la talla del mármol. Un sistema en la cual el escultor debía empezar por fabricar las herramientas, para luego y de forma progresiva, conseguir la aparición de la figura en la piedra. Rodin, en cambio, moldea el yeso de un modo gestual, rápido. Incorpora la dinámica y el movimiento no sólo en el aspecto formal de sus obras, sino en “las técnicas de producción que utiliza para realizarlas”. (VIRILIO.1997.Pg.26).

Baudelaire, que como vimos se encuentra atravesado por su la más ambigua relación con la fotografía, fundaría toda su descripción de “*El Pintor de la Vida Moderna*” precisamente en esta tesis: en la alteración de las dinámicas de producción. El artista, además de estar tocado por el genio que en Baudelaire sigue teniendo un carácter romántico, establece que en el arte existe otra mitad que debe corresponder a su contemporaneidad, lo que en su concepto equivalía a “lo transitorio y lo fugitivo”:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar y de un elemento relativo, circunstancial, que será si se quiere alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión. (BAUDELAIRE.1995.Pág.78).

Y para estar a la altura de su tiempo, pero al mismo tiempo para que tenga derecho a hacerse eterno, debe asimilar las dinámicas de su tiempo:

⁴⁰ Este mismo fotógrafo publicaría una serie de textos de obligada consulta para los estudiosos de la técnica fotográfica: La serie se definiría como “*Basic Photo series I: Camera and lens. II: The Negativ, III: The Print. IV: Natural Light Photography*”. Los dos primeros serían publicados por primera vez en 1948, el tercero en 1950 y el cuarto en 1952. Por otro lado Ansel Adams es el inventor de uno de los procedimientos de toma y acabado fotográfico más tecnificado que existe, el Sistema de Zonas. (ALINDER, SZARJOWSKI.1985).

...Pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido, que exige al artista una velocidad igual de ejecución. (BAUDELAIRE.1995.Pág.79).

Baudelaire ya lo pregona, el signo de los tiempos es la velocidad y con ello el mundo necesariamente tiende a la desmaterialización. Cualquier configuración por lo tanto se articula en lo transitorio ya que la conciencia de lo real se ha fugado con la fractura de las categorías. Para hacer visible este cambio no hay mejor ejemplo que una obra muy cercana a la ya referida de “una y tres sillas” de Kosuth, pero con matices tan sustanciales que resulta necesario citarla para hacer visibles tales diferencias; se trata de “Esto no es una pipa” de Magritte⁴¹.

En primer lugar está claro que la obra no podría ser relacionada directamente con la fotografía y sin embargo ésta no podría existir sino con posterioridad a ella. Es por eso que el trabajo de Magritte, ubicado en un paralelo entre la exploración conceptual y la paradoja surreal, reivindica constantemente la condición relativa de la representación pictórica como producto de una construcción. En la obra Magritte asume, en un ejercicio metapictórico, el problema de la de representación, de la percepción y de su relación con lo representado:

...En la obra “esto no es una pipa”, Magritte niega con la semejanza la aserción de realidad que implica; y pone de manifiesto la afirmación de simulacro. (FOUCAULT.1981.Pág.70).

La imagen refiere de nuevo a la semejanza, pero esta vez para confrontarla en un juego de códigos donde lo quirográfico (la escritura y el dibujo), se presentan en su naturaleza construida. En la obra se contrarresta la aparente obiedad de la representación figurativa, con una afirmación que debería ser redundante y que sin embargo es precisamente su negativa: “esto no es una pipa”. La imagen que es verosímil desde el dibujo, niega su condición de representación en el texto y nos aboca al sinsentido. En consecuencia lo producido es la evidencia de un simulacro, el malestar ante el ejercicio más elemental de categorización. Del mismo modo, el juego conceptual que en principio está confinado a la relación de una imagen y un texto, por su simpleza, se extiende a una generalidad: de la representación a la percepción y en consecuencia,

⁴¹ Obra pintada entre 1828 y 1829. Cuarenta años más tarde realiza una nueva versión del mismo tema y con los mismos elementos (“Los dos misterios”, 1967).

al principio de realidad. Kosuth ya nos había enfrentado al mismo problema, sin embargo, mientras en “Las tres sillas” éste se permite la ambigüedad en la interpretación, Magritte es directo y sin rodeos procede a una negación. El problema es que no nos provee de otra alternativa como debería ser el resultado lógico de un compuesto negación entonces afirmación y, en consecuencia, el producto finalmente es una paradoja.

El arte entonces, como si se tratara de un proceso pos-traumático (pos-fotográfico en este caso) y evidenciado en sus estrategias, se ve abocado a reacomodarse. Con la fotografía el ideal artístico de la figuración por similitud ya no tenía vigencia, se había fracturado. Ya no importaba el elemento de representación por semejanza, de tal modo que sí hay una afirmación ya no se produce sobre una realidad a la cual se supone dependiente, *sino sobre una realidad que ha sido construida en el interior del cuadro*. En el mismo sentido, el trabajo de los artistas se entiende como relato, pero no en la órbita garandilocuente de las mitologías religiosas o patrióticas, sino en el escenario de los ritos cotidianos, de las mitologías particulares (tal como nos lo hace ver Cartier-Bresson). Así, el concepto de relatividad que había sido teorizado y matematizado en las ciencias, encuentra su homólogo en la proliferación de ojos, miradas y relatos particulares⁴².

Con todo esto, es posible afirmar que la irrupción de la tecnología en la forma de una máquina y sus procesos aledaños en un entorno destinado al hacer subjetivo, produjo confrontaciones cuyos flecos afectaron y aún afectan las discusiones teóricas sobre los límites del arte, la ética y el uso de las máquinas de imágenes en el hacer artístico. Como ya dije antes, el asunto sería aplaudido por un gran sector de la población artística, los más liberales; los otros (¿los tradicionalistas?⁴³) sin embargo, responderían con la advertencia del daño que se le infringía al “espíritu artístico” al permitir que la inhumanidad de una máquina ocupara el lugar del artista. ¿Sí el hombre alcanzaba una dimensión divina en el ejercicio creativo y particularmente artístico, que

42 Es todavía muy temprano en el discurso para sentar una premisa, pero va a ser precisamente sobre el carácter particular de la imagen fotográfico que Barthes centrará su teoría “Studium/Punctum”, fórmula que será definitiva en la confirmación de la instrumentalización mágica de lo fotográfico. El desarrollo de todo este problema será abordado en el capítulo III: “La fotografía como herramienta del pensamiento mágico”.

43 En este punto el interrogante se conduce bajo el auspicio de Eco según su polaridad de Apocalípticos e integrados. De este modo, mientras en un bando se ha configurado una posición crítica frente a la tecnología y su efecto deshumanizador (el mismo Virilio se pregunta si tendemos al suicidio. Ver Bibliografía: “La Máquina de la Visión, El Cibermundo: ¿Una política suicida?”); en el otro los tecnófilos se felicitan por los logros de una tecnología en progresión geométrica.

pasaba entonces con ese asemejarse al dios en la creación predominantemente instrumental?, ¿Acaso la máquina era el nuevo dios?⁴⁴

No es posible afirmar, tal como se hizo, que la objetividad fuera una propiedad natural de la cámara fotográfica. Tal argumento respondía a los intereses mitificadores propios del proyecto moderno. En el fondo, la referencia al realismo, a la verosimilitud y a la objetividad de la cámara, revelaba la esperanza que los hombres ilustrados del siglo XIX habían depositado en la tecnología, uno de los pilares de su complejo proyecto cultural. Sólo en este contexto es posible comprender como la tecnología, trascendiendo su condición básica de estrategia de control sobre la naturaleza, adquiriera la dimensión de un proyecto cultural de tal envergadura⁴⁵. A la postre, lo tecnológico constituía la carta de presentación ante un público poco interesado en las abstractas elucubraciones científicas; lo más visible de su macroproyecto cultural. Los inventos se convirtieron de este modo en un estandarte, o mejor, en la prenda de empeño ante la prometida emancipación del hombre -interpretando tal liberación como “la superación de la ignorancia y la construcción de un mundo fundado en la igualdad y la equidad...” - (HORKHEIMER-ADORNO.1969.Pág.82).

La objetividad, señalada entonces como la cualidad de no alteración, y en este sentido instrumentalizada como herramienta ideológica, llegó a ser el tope, “el no da más” en la escala de la representación, los estratos inferiores pasaban por la imitación, la semejanza y la verosimilitud. La mejor descripción del proceso evolutivo del arte. De este modo la fotografía llegaba para ser el cúlmén de un proceso iniciado con el mítico acto de fijar la huella de una mano en la caverna y aparentemente finalizado con el otro gesto indicial de la foto-grafía.

El resultado no podía ser más contradictorio, el arte no encontró su fin, ni la fotografía llegó para serlo. En cualquier caso podemos acordar que el realismo alcanzó su más alta cota de verosimilitud con la aparición de la imagen fotográfica. Pero, al igual que en Courbet y su pretensión de realismo, aquellos que buscaron en la foto una garantía de veracidad y objetividad han debido y deben ampararse en fórmulas que

44 Pregunta que sería planteada a la inversa en la prensa alemana (el *Leipziger Stadtanzeiger*) cuando a los pocos días de presentado el invento dice que “Ningún constructor de máquinas puede fijar la imagen de Dios”. Citado por Max Dauthendey en “*Der Geist Meines Vaters*”. Munich, 1912.

45 Cuando Horkheimer y Adorno (en “*Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*”), nos dicen que “la ilustración en cualquiera de sus formas se ha convertido en un ídolo” (Pág.159), nos están mostrando la paradoja del proyecto moderno, en el cual, a través del programa desmitificador de las ciencias, se pretendía construir un mundo positivado; “cuando ya no existe nada desconocido” (HORKHEIMER.1969.Pág.70).

inevitablemente los delataban en su propia ingenuidad; en última instancia, en su necesidad de recurrir a una nueva mitología.

Pero como vimos, si resulta fácil demostrar cuan precaria es la tesis de la objetividad cuando se ha pretendido señalar la naturaleza más específica de lo fotográfico, entonces, ¿en qué podemos ampararnos?

Debemos poner a prueba el otro componente del "acto fotográfico", *lo indicial*, un tipo de huella que aparentemente logra evadir la intervención humana para dejar paso a un fenómeno físico-químico de tipo automático. Según invitación de Philippe Dubois, debemos trasladarnos "*de la verosimilitud al index*",

1.1.2. "DE LA VEROSIMILITUD AL INDEX".

La cientificidad de la fotografía, el factor que precisamente le habría abierto las puertas de los laboratorios, surge de esa supuesta capacidad para hacer *afirmaciones positivas de la realidad sin la intervención interpretante del hombre*.

"Todo lo que he dicho proviene finalmente de esta particularidad fundamental del medio fotográfico: los objetos físicos imprimen su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz. Este hecho ha sido reconocido pero tratado de maneras muy diferentes por quienes han escrito sobre el tema" Arnheim. (DUBOIS.1986.Pág.19-42).

Las palabras de Arnheim que abren el capítulo titulado *De la Verosimilitud al Index -Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en fotografía-* (apartado claves del libro de Philippe Dubois *El Acto Fotográfico*⁴⁶). Una denominación que ya nos permite vislumbrar el recorrido por el cual nos conducirá Dubois: otra vuelta de tuerca a la problemática cuestión de la objetividad fotográfica.

⁴⁶ Texto aparecido en 1983. Para su teoría indicial Dubois empieza por señalar que el concepto de index lo ha extraído de las teorías de Ch. S. Pierce, referido en el libro "Escritos sobre el signo", publicado en 1978. (DUBOIS.1994.Pág.21). En el transcurso de este capítulo y de la tesis, el concepto se seguirá usando bajo el análisis de Dubois.

Tras su invención -nos advierte Dubois-, la imagen fotográfica se incorporó a los procesos de producción de imágenes de un modo que puede ser rastreado por etapas. Una secuencia muy descriptiva según el orden propuesto por el autor:

1. Tan pronto fue anunciada, se planteó como el advenimiento del único medio capaz de representar a la perfección la realidad, se hablaba de su objetividad, e incluso de su capacidad de reproducir "automáticamente" un doble de la realidad. En ésta primera etapa del proceso de asimilación del invento, todavía se experimenta y se pone a prueba con un ánimo puramente exploratorio. Ya nos hemos referido a este hecho, cuando la fotografía es utilizada "como espejo de lo real" (DUBOIS.1994.Pág.20)

2. En un segundo estadio, durante gran parte del siglo XX...

"...se insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por parte de la fotografía".(id).

Simplemente a partir del análisis de la técnica fotográfica se ponen de manifiesto las limitaciones de todo tipo para la transmisión de "las sensaciones reales" de la realidad -valga la redundancia- a través de la fotografía. En primer lugar, dada su condición de imagen, la foto, necesariamente se constriñe a lo puramente visual, desvincula los demás sentidos (el olfato, el oído, etc.). Reduce la tridimensionalidad a un plano bidimensional y resume la amplia gama de tonos y colores a un intervalo representativo (tanto en blanco y negro como en colores). Por otro lado, aísla del "continuo espacio-tiempo" una fracción arbitrariamente elegida.

Por esta vía se llega a la conclusión que la fotografía, igual que el lenguaje, hace uso de un código que necesariamente debe ser aprendido, asimilado y en todo caso interpretado en el momento de enfrentarnos a una imagen. Recordemos las propuestas de Kosuth y Magritte en su intento por tomar distancia y sentar el malestar.

3. Finalmente Philippe Dubois nos habla de una tercera fase:

"De hecho, los dos grandes tipos de concepción que hemos considerado hasta aquí -la foto como espejo del mundo y la foto como operación de codificación de las apariencias- Tienen en común el hecho de considerar la imagen fotográfica como portadora de un valor absoluto, o al menos general, sea por semejanza, sea por convención... Podría decir que hasta aquí las teorías de la fotografía han situado sucesivamente su objetivo en... el orden del icono (representación por semejanza) y a continuación el orden del símbolo (representación por convención general). Pero lo que trataremos en esta tercera parte del trabajo son justamente las teorías que

consideran la foto como perteneciente al orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente). y esta concepción se distingue claramente de las dos precedentes, especialmente porque implica que la imagen inicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad." (id.Pág.43).

Para encontrar el fundamento de esta tesis, tenemos que aislar el intervalo preciso de la génesis de la imagen fotográfica; el fugaz instante del "clic", cuando se consume el "acto fotográfico". *En ese lapso se produce por única vez el contacto físico directo, a través de la luz, entre el objeto y la placa fotosensible.* La imagen se convierte entonces en *huella*, siendo el único testimonio de tal suceso. De este modo se traslada la esencialidad de la fotografía, de la semejanza (*como espejo de lo real*) o de su contrario *como transformación de lo real*, a una categoría que podría ubicarse en medio, como *huella de lo real*. En este sentido lo indicial debe ser entendido en el sentido más "policial" del término, esto es, como la prueba de una presencia cuya impronta la delata.

Una consecuencia primera de este cambio de perspectiva es algo verdaderamente inquietante, ya que, para encontrar el que el estatus esencial de lo fotográfico debemos ampararnos en un argumento técnico. Está claro que la huella es producida por efecto de un proceso físico-químico en la placa fotosensible, por ende, si bien el fenómeno ha sido propiciado por un agente humano, en el mismo centro de su génesis, que es indicial, el proceso se independiza de su influencia. Antes y después de este único momento, nos dice Dubois, el acto fotográfico se encuentra condicionado por un operario que necesariamente gravita en un universo cultural específico, y que toma todas sus decisiones, de forma consciente o no, fundado en tal referencia, no obstante en medio, la génesis depende siempre de un automatismo impersonal.

Es fundamental asumir este hecho, además inédito en los métodos de representación vigentes hasta la aparición del daguerrotipo, de ahí que Dubois lo utilice como argumento particular para determinar la especificidad de lo fotográfico. En este sentido la *cientificidad* de la fotografía debe ser entendida como la capacidad de certificar, de afirmar positivamente una realidad que por los indicios se presenta como cierta.

Del mismo modo, la verosimilitud, la fijación de las apariencias es, desde lo indicial, tan sólo una consecuencia añadida y a la postre un valor relativo. Debemos tener presente que son muchas las alternativas de manipulación del acto fotográfico para desvirtuar el parecido en la imagen resultante. Pero, en la concepción general de lo

fotográfico es ésta la cualidad que precisamente más interesa. Más aún, el uso de la imagen fotográfica por semejanza actúa como una doble señal de veracidad. Primero, el hecho acontecido se constata en la huella dejada en el papel fotosensible y segundo, éste se transfiere al presente por medio de la identificación hecha a través de la ilusión visual que nos presenta la imagen. Es en este conjunto donde se puede realmente dimensionar la naturaleza más elemental de lo fotográfico como dispositivo técnico destinado a la producción de imágenes.

André Bazin nos dice al respecto:

"Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente en toda obra pictórica. Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de la transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción." (BAZIN.1990.Pág.28).

Es sobre esta certidumbre (cuando Bazin nos dice que "La fotografía tiene el beneficio de la transferencia de la realidad de la cosa sobre su reproducción"), capacidad que además se encuentra fundada en el fuerte lazo que se produce en el acto indicial, el argumento que nos permitirá establecer las relaciones entre las particularidades más propias del dispositivo fotográfico y las condiciones que lo mágico requiere para su funcionamiento. Por lo pronto es necesario mantener el discurso en un ámbito puramente técnico, cuando se recurre a la fotografía como soporte de la mentalidad positiva, a lo mágico llegaremos más adelante.

1.2. LA FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE DE LA MENTALIDAD POSITIVA.

Con el daguerrotipo se consiguió un dispositivo que además de instrumentalizar la visión, permitió obtener, de forma también técnica, una prueba científica de la existencia del mundo, esto es, positiva. La afirmación implica tomar el proceso de evolución que dio como resultado la invención en un tiempo mucho más amplio que la solución de los problemas técnicos concretos.

De este modo, a pesar que ya hemos contextualizado el sentido de lo que se define como positividad fotográfica, queda por desarrollar el proceso que permitió la configuración de la mentalidad que le da sustento. Señalar los estados de conciencia que hilvanaron todo el proyecto cultural construido alrededor de la mentalidad positiva. En este sentido, el recorrido sólo seguirá los momentos más significativos a modo de recuento histórico. El proceso nos permitirá localizar los antecedentes y el contexto que rodea la aparición del fenómeno llamado *Revolución Científica*.

1.2.1. LA REVOLUCIÓN CIENTÍFICA. ETAPAS PREVIAS Y PROCESO DE CONSTRUCCIÓN.

Fue durante el medioevo cuando el poder de la iglesia cristiana se afincó en el pensamiento occidental de la manera más excluyente, lo cual significó la descripción del cosmos, del mundo y de los fenómenos físicos en total dependencia de una mitología impartida desde tal instancia. Lo más interesante para remarcar durante este período, es que, los datos obtenidos por *la observación de la Naturaleza se forzaban a corresponder con una explicación aprobada y confirmada por un celoso estamento doctrinal*—el eclesial cristiano—. Lo cual significaba también que cualquier revisión o relativización del orden establecido se asumía como un ataque al orden completo del mundo físico. Como tenía que ocurrir, el universo construido de este modo era en muchos pasajes oscuro, siempre como fundamento de una consigna preestablecida en el engranaje de la autoridad. De este modo es posible afirmar que nos encontramos con un modelo doctrinal (mítico) del mundo físico.

Es natural entonces que la imagen —en cualquiera de sus manifestaciones— fuera convertida en un instrumento aleccionador. Por sus virtudes didácticas, la imaginería se constituía en un ámbito privilegiado para el proselitismo cristiano en medio de una feligresía mayoritariamente iletrada⁴⁷. Es necesario decir además que en el empeño, la pedagogía del miedo funcionaba como estrategia de conservación. El temor infundido con los temas representados pretendía modelar la mente de los creyentes aterrizándolos. En este sentido no hubo imagen más convincente que la interiorización de un infierno de fuego y castigos eternos.

Precisamente Dante en la *Divina Comedia*, consigue presentarnos el más sugestivo de los imaginarios de aquello que los hombres del medioevo consideraban *el mundo*. Para esta conjugación es muy revelador que el texto fuera configurado de acuerdo a un modelo evidentemente cristiano, en tres partes, el purgatorio, el infierno y el cielo, lo cual ya ubica su tendencia en pos de lo doctrinal⁴⁸. Sin embargo, al decidirse por una escritura en verso rigurosamente medido, traslada la obra al campo de la poética⁴⁹. Una mezcla que también suma la constante relación de los hechos históricos de su tiempo y una revisión de los temas científicos con datos y cifras⁵⁰. En suma, la *Divina Comedia*, tanto por la forma como por el contenido, nos revela la complejidad de un mundo configurado en su forma general por la doctrina cristiana, pero que a la vez, resulta de un compuesto disímil y casi siempre contradictorio⁵¹.

47 David Freedberg en "El poder de las imágenes" nos presenta un panorama muy explícito del uso de la imagen, tanto en este contexto como en este sentido. La premisa es de por sí muy reveladora: "La observación conduce a la imitación y luego a la elevación espiritual" (FREEDBERG.1992.Pág.24)

48 Lo doctrinal está relacionado con la masificación y en este caso un indicio revelador es el idioma, pues en lugar de utilizar el latín, Dante recurre a una lengua vulgar.

49 El carácter básicamente de obra artística de la *Divina Comedia* es precisamente una de las tesis que reiteradamente declara Borges en "Nueve ensayos dantescos". Idea contenida no sólo en el uso de un relato versado, sino en algunas formas más sincréticas. Borges nos dice por ejemplo que en verso 75 del penúltimo canto del *Infierno*, Cuando de Ugolino se infiere que practica el canibalismo con sus hijos, "¿Debemos incluir en esa textura la noción de canibalismo? Repito que debemos sospecharla con incertidumbre y temor" pero al final "Debemos decir que es una textura verbal, que consta de 30 tercetos..." (BORGES.1982.Pág.104). Del mismo modo, cuando Dante se refiere al Ulises y las peripecias de su viaje, Borges vuelve y nos dice que "la acción o la empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro" (id.Pág.110).

50 Según nos dice en el propio relato, la visión de Dante ocurre el "Día primero del año 1301" (ALIGHIERI.Pág.82). Entre los muchos datos de ubicación histórica que podrían ser verificados se presentan otros de tipo mitológico, por ejemplo se dice que Adán vivió 930 años en la tierra, 4.302 años en el limbo y sólo 7 horas en el paraíso (id.Pág.349).

51 La contradicción en la configuración "de la cristiandad medieval", Martín Jay la relaciona con la contradictoria conformación del pensamiento griego: "en la ambigüedad de la mirada imperfecta de los dos ojos y la perfecta inmovilidad del ojo de la mente" (JAY.1994.Pág.29). Concepción a la que suma la confrontación con la tradición hebraica, más fundamentada en el oído y la palabra (id.Pág.35). En Dante también es posible observar tal ambigüedad cuando "describe su viaje como la transición entre el *speculus inferius* (el espejo a través del cual solo se ve oscuramente) y el *speculus superius*, la iluminación celestial" (en "The mirror of Dante's paradiso" por James Miller. UdeToronto.1977).

Según Dante no había tierra más que en el hemisferio norte, tierra que había sido arrancada a su propia esfera, "no por influencia de la Luna o los planetas de la novena esfera, sino, en su opinión, por las influencias de las estrellas fijas."⁵² La tierra se extendía entonces, desde las Cdmnas de Hércules al oeste, hasta el Ganges en el este; desde el Ecuador en el sur, hasta Círculo Ártico en el norte. "Y en el centro de todo el mundo habitable se encuentra Jerusalén, la ciudad santa."

En la descripción dantesca la tierra aparece envuelta por diez cielos, cada uno de los cuales se constituía como una esfera que giraba alrededor de ella y solo la décima, *el cielo empíreo* se encontraba en reposo debido a que era la morada de dios. Las esferas aún siendo transparentes, eran lo suficientemente tangibles como para transportar uno o más cuerpos celestes, algo así como las piedras preciosas engastadas en un anillo (según símil del mismo Dante). En su orden, la esfera más próxima a la tierra transportaba a la Luna, las siguientes llevaban a los planetas o al sol, la octava contenía a las estrellas fijas, la novena simplemente no contenía nada, sin embargo debía existir ya que se denominaba "*El Primum Mobile*, la esfera fundamental, la que hacía girar el universo completo en un ciclo cada veinticuatro horas. Todo el sistema de esferas superpuestas giraba en su totalidad "en torno de una tierra firmemente anclada, inmóvil, en el centro mismo del universo". (ALIGHIERI.Pág.42).

Resulta muy ilustrativo seguir la descripción del universo que Dante consigna en su obra, ya que fue particularmente en la física celeste, el campo donde vamos a poder visualizar la evolución del pensamiento hacia la configuración de la mentalidad positiva. Sabemos que el modelo recuperado por Dante es de origen básicamente aristotélico. Por eso, cuando Nicolás Copérnico escribe su libro *Revolutionibus Orbium Caelestium*, publicado en 1543, confronta sus teorías a las propias del modelo creado por Aristóteles⁵³. A través de Dante también entendemos que fue la institución eclesial y la científica las que recibieron a la vez y de forma directa el embate copernicano. En ese sentido, no debe sorprender que la ruptura entre la religión como institución normativa y la ciencia como base para esa autoridad, tuviera consecuencias a tan gran escala: en el orden político, social, económico y con reflejo en las distintas formas de representación.

52 Todas la referencias aquí presentadas pertenecen al texto de la Divina Comedia (Espasa Credit S.A. Madrid, sf) En la introducción I.G.Sanguinetti, desarrolla algunos elementos de ubicación histórica.

53 En la práctica, Copérnico toma como base el modelo tolemeico, a su vez una revisión del sistema aristotélico realizado en los albores de la era cristiana. Sobre este tema ver también: de M.Grabmann "Filosofía medieval" e "Historia de la teología católica"(ambos traducidos al español en 1928).

La condición subversiva copernicana era, por lo tanto, tan real que sería tachada como diabólica, es decir, si en el dios se sostenía la creación del mundo, en su contraparte, el demonio, se asentaban las fuerzas que pugnaban por su destrucción. De este modo, en la revisión copernicana el físico se convertía en un agente diabólico de destrucción, usando además como herramienta el más impersonal de los instrumentos:

"-Copérnico- se impuso la tarea de descubrir el mecanismo exacto de los cielos según la nueva hipótesis y de construir las matemáticas del esquema" (BUTTERFIELD.1982.Pág.34).

Y es precisamente en este nuevo modo de abordar a la naturaleza donde se produce la verdadera fractura. Hasta el momento no se hablaba de hipótesis y mucho menos se utilizaron las matemáticas para prefigurar modelos de funcionamiento, la observación de la naturaleza no pasaba de la descripción con base en unos hechos cercanos, a una fenomenología por interrelación. *La abstracción numérica suponía una ordenación impersonal y descartaba la presencia de fuerzas omnipotentes por encima del modelo*⁵⁴.

Se encontraba en marcha el proceso hacia la *desmitificación* del mundo. Una progresión donde el pensamiento racional colonizaba los antiguos espacios de la doctrina, en un esquema que se podría condensar -como nos dice Mauricio Jalon- en la expresión las "las industrias de la razón" (JALON.1994.Pág.228)⁵⁵. Lo paradójico del caso es que los mismos individuos que atacaban la superchería y la magia, propiciaron la aparición de fuerzas que difícilmente se podían mantener en como entidades impersonales, lo cual significó que tales fuerzas tomaron forma en nuevas representaciones, en un nuevo orden mitológico.

Se suponía que el cambio de mentalidad exigía la desvinculación de cualquier creencia basada en la fe, y a pesar de lo atractivo que pudiese parecer, nadie estaba dispuesto a dar un salto de tales proporciones. No podemos dejar de reconocer que de hecho, la verdadera revolución científica se encontraba todavía en ciernes.

⁵⁴ Mario Bunge resume esta máxima de la siguiente forma: "La postulación de que hay ideas en sí mismas o divinidades pondría límites a la investigación, el diseño tecnológico y la acción racional: encogerían el dominio de vigencia de la razón al declarar que ciertos entes o procesos escapan al conocimiento o control racional" (BUNGE.1985.Pág.16). En este pasaje se resume en buena parte el mismo proyecto moderno.

⁵⁵ En su revisión de la tesis autoritaria de Michel Foucault, según la cual en este mismo proceso se configuraba un más eficiente sistema de control social en "El laboratorio de Foucault (Antropos.1994).

Durante el período de transición fueron muchos los personajes que intervinieron en la construcción de las nuevas estructuras de pensamiento. Los personajes de lo que podríamos llamar “la trama del proceso mecanicista”⁵⁶.

William Harvey, quien en 1628 publica un libro titulado *De Motu Cardis*, va a ser el primero en configurar de forma nítida el nuevo modelo. Partiendo de Galeno y Aristóteles propone una descripción de la estructura y funcionamiento del sistema circulatorio humano y hasta aquí se somete a la tradición. Luego procede al cuestionamiento de las mismas teorías. De este modo Harvey tiende al establecimiento de una metodología fundada en el rigor científico⁵⁷: asume la posibilidad de someter a prueba toda afirmación, la desvincula de cualquier procedencia o autor, para enseguida cotejarla y contrastarla con otras teorías. La revisión se hace a la luz de la observación desprejuiciada, y finalmente, el juicio se emite con base en múltiples demostraciones.

Como nos dice Heisenberg, el tránsito se produce desde un “conocimiento empírico” –en la filosofía antigua- a uno que llegaría con “la ciencia moderna donde se plantean preguntas específicas por medio de la experimentación” (HEISENBERG.1966.Pág.14).

Un ingrediente fundamental en el esquema de Harvey es que su aplicación se propone para todos los fenómenos de la naturaleza. De este modo y por efecto de su propia inercia, la propuesta se convertiría paulatinamente en un proyecto fuertemente estructurado y según una programación cada vez mejor delimitada.

El supuesto que hace de Harvey un punto de fractura, en principio debe ser entendido como una metáfora usada para describir el funcionamiento del sistema circulatorio. Una figura que necesariamente debía pasar primero por esa instancia, antes de

56 En esta línea nos encontramos en primer lugar con el fraile Jordano Bruno, quemado por la inquisición en el año de 1600 por su posición “claramente herética” -según se dijo-. Entre los argumentos que llevaron a Bruno a la hoguera se destaca uno, una verdadera revolución en el pensamiento de la época: la posibilidad de la existencia de otros muchos mundos; un duro golpe para la idea de un universo al servicio del hombre; habiendo otros planetas debían también existir seres que los habitaban, no sólo vivientes sino inteligentes y por ese mismo hilo de razonamiento, surgían cuestiones de vital importancia para el mundo medieval sobre la redención de esos hombres, las apariciones de Cristo, etc. Otro personaje de suma importancia fue Tycho Brahe, quien realizó la observación y recopilación de datos “en bruto” más detallada del universo conocida hasta entonces, observaciones que aunque no supo interpretar correctamente sirvieron de base a otros científicos como Johannes Kepler o Galileo poco más tarde. Por su parte William Gilbert, también en el año de 1600 publica un libro sobre la atracción magnética. Construyó un imán esférico al que llamó Terella, el cual al ser sometido a un determinado campo magnético levitaba y giraba sobre sí mismo. Según su propia teoría la tierra era un poderoso imán y la gravedad una fuerza magnética. Ver también: “La metafísica moderna” por H.Heimsoeth (1932); “Giordano Bruno” por R.Honigswald (1925); “La nueva física” por X.Zubiri (1941).

57 Sobre el método científico Mario Bunge nos propone un “sistema racional escalar” del “racionalismo pleno”: “Racionalidad metodológica... Racionalidad práctica... Racionalidad teórica” (BUNGE.1985.Pág.18-28). Una propuesta que se puede rastrear de forma histórica en la construcción de la mentalidad positiva.

convertirse en el paradigma estructural para la indagación científica. De este modo se planta la piedra angular de la nueva mentalidad:

"El corazón es una pieza mecánica en la cual, aunque una rueda transmite el movimiento a la contigua, todas ellas parecen moverse simultáneamente." (BUTTERFIELD.1982.Pág.57).

Llegar al corazón para convertirlo en un artículo asimilable a una pieza mecánica, planteaba un cambio drástico en la concepción del ser humano. Se abandona la idea misticada de un cuerpo blindado como vehículo para un espíritu en tránsito y se empieza a contemplar la posibilidad de asimilarlo a un organismo en interrelación con el entorno, sometido además a una serie de procesos energéticos perfectamente cuantificables. La vida se convierte en un proceso energético impersonal.

En otro capítulo, a través de los principios de la óptica se empieza a tomar distancia. Pero no la distancia del cristiano que desconfía de una realidad superficial y fantasmal, sino una distancia crítica que permite vislumbrar, más allá de los fenómenos, las fuerzas que los producen y condicionan⁵⁸. En el desarrollo de la óptica como saber teórico se puede observar el flujo de una secuencia encadenada: del uso casi lúdico a través de las curiosidades, se pasa a una práctica experimental que resulta fructífera. La dinámica investigativa induce la interrelación (química, física, matemáticas) y posteriormente a la teorización. De los resultados se realimenta todo el conjunto y se produce un cambio de actitud, especialmente en la relación con la autoridad y la doctrina⁵⁹.

Con Kepler, la fórmula que en Harvey seguía manteniéndose más como metáfora, adquirirá una nueva dimensión. Una amplitud a escala universal.

58 En este proceso de distanciamiento tendrá especial importancia un invento de la cámara oscura. En realidad esta herramienta se redescubre, pero sería tan sólo ahora que jugaría un papel vital en el tránsito del medioevo a la modernidad. En el primer capítulo del texto "Techniques of the observer..."(Crary,J.), se trata este asunto con detenimiento.

59 Sobre este proceso en la construcción de una mirada instrumentalizada, que Martin Jay rastrea desde el pensamiento griego, el autor nos dice que representan las distintas fases en la configuración "del régimen escópico de la perspectiva cartesiana que ha dominado la mayor parte de la era moderna" (JAY.1994.Pág.435). Régimen convertido en un ejercicio de poder y que llegará, en el contexto del pensamiento moderno, a configurar sistemas de control fundados en la mirada. Sobre este tema es fundamental el trabajo de Michel Foucault en "Vigilar y Castigar" (Siglo XXI. 1986); teoría a la que el régimen escópico tendríamos que añadirle el panoptismo "Un modelo compacto del dispositivo disciplinario", fundado en un diseño arquitectónico (FOUCAULT.1986.Pág.201); y que debe su invención a "la peste como forma a la vez real e imaginaria del desorden" (id.Pág.201).

Kepler fue el primero de los apóstoles del sistema mecanicista -apóstol también en sentido religioso-. El primero en proponer a la máquina ya no como figura sino como modelo de funcionamiento de todo cuanto existe en el universo y del universo mismo.

Sin embargo Kepler seguía siendo un místico, pero, en su caso, con fundamento en una nueva mitología. Bajo su auspicio, es posible visualizar las transferencias mágicas que se producen. Cambia las plegarias por los cálculos matemáticos y la omnipotencia de un dios por la regulada precisión de un mecanismo de relojería. Nos enfrenta a la transfiguración de las fuerzas que actúan en el universo y que en todo caso, el hombre se propone someter bajo su dominio. En lo específico, su contribución, también en la astrofísica, consistió en determinar las distancias de los planetas tomando como punto de referencia al sol y la relación de proporción con respecto a las órbitas planetarias. A la vez logró demostrar que los cuerpos celestes giraban describiendo una elipsis y no un círculo.

"Además de las leyes planetarias de Kepler, durante el mismo período se añadió un hecho material que firmaba la sentencia de Tolomeo y Aristóteles. Galileo había tenido noticia del descubrimiento del telescopio en Holanda, y se construyó uno para él... El cielo se llenó inmediatamente de cosas nuevas, y la visión tradicional de los cuerpos celestes se hizo más difícil de sostener que nunca" (BUTTERFIELD.1982.Pág.71).

Si la cámara oscura propone una mirada instrumentalizada, el telescopio toma la distancia necesaria para convertir el evento en dato; de este modo empieza a cobrar sentido el concepto de la observación impersonal. Igual que con la cámara fotográfica, hay que decir de la invención del telescopio que no se produce en esta época, de antiguo ya existía literatura al respecto, sin embargo, es hasta este momento cuando la utilización de este artilugio se articula dentro de un proceso encadenado y consecuente.

A propósito de los artefactos, lo cierto es que las ideas, mientras se localizaron en los círculos especializados no alcanzaron una resonancia visible en el público masivo. El verdadero malestar se filtraría a través de una de las consecuencias más claras de la revolución científica: el desarrollo tecnológico. De hecho, la aparición constante de cada vez más artefactos, muchos de ellos con aplicación en la vida corriente le darían una base de credibilidad que difícilmente habría alcanzado por otros medios.

Los inventos generaron la alteración de las costumbres cotidianas, facilitando labores que hasta el momento eran molestas o dispendiosas; con ello consiguieron la

atención de los usuarios ante unas ideas que seguían siendo abstractas, pero que por lo menos tenían una aplicación práctica (a la postre el campo más propicio para la mitificación de los aparatos).

Antes incluso de pensar en la institucionalización de una instancia democrática para la propagación de los conocimientos⁶⁰, es posible afirmar que fueron las máquinas las que llevaron los esquemas mecanicistas y la mentalidad positiva a su divulgación masiva. Es por eso necesario enfatizar que la campaña mecanizante, es decir, la de utilizar como paradigma un artificio de ruedas y engranajes, tuvo un éxito espléndido, tal vez fuera porque el ejemplo resultaba simple y tenía un marco de referencia muy accesible en los aparatos funcionando⁶¹.

De Galileo Galilei, el siguiente gran paso en el proceso evolutivo hacia la construcción de la mentalidad positiva, es destacable su beligerancia; los constantes ataques a los sistemas anteriores lo hicieron muy impopular entre los peripatéticos⁶². Esto lo llevó entre los años 1625 y 1629, a escribir una serie de diálogos en los que, adoptando el papel de interlocutor, defiende el sistema de Copérnico y por ende ataca los de Tolomeo y Aristóteles⁶³.

Gracias a Kepler primero y a Galileo después, la abstracción de la formulación numérica funcionaba como una estructura donde la realidad se encontraba bien contenida, y por eso mismo sujeta a un dominio en la medida del conocimiento de sus procesos. Si Kepler había dicho que "Nada puede conocer perfectamente el hombre más que magnitudes o por medio de magnitudes", Galilei complementaría de forma

60 La educación pública se instaura tardíamente en el contexto de la revolución científica: en Francia en 1849.

61 Las reglas de cálculo que en el siglo XVI eran de papel, en el siglo XVIII se remplazaron por los complejos mecanismos de relojería. Con este mismo sistema se construyó un tipo de artefacto de gran influencia en la época "los espectáculos de autómatas": máquinas que simulaban los movimientos humanos, de los animales e incluso de los objetos. Fue especialmente famosa una concertista construida por Piere Quichine para la reina María Antonieta, que tocaba ocho piezas musicales al clavicordio. Del mismo modo la fotografía participaría del fenómeno de su popularización, incluso cuando apareció en 1839 el primer dispositivo funcional, se llegó a hablar de la "daguerrotipomanía". (LEMAGNY.1988.Pág.32).

62 Los seguidores de Aristóteles en la escuela de Padua (Italia), el lugar donde se fraguó mayormente este proceso.

63 "Il saggiatore, el diálogo dei massimi sistemi y los discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze" (MARÍAS. 1973.Pág. 194). "Las series de diálogos sobre los dos principales sistemas universales, que destinó a ser su Magnus Opus y que habían de conducirle a la condena. "Aquel libro recorría de un extremo a otro toda la parte antiaristotélica de la polémica, no solamente en la astronomía, sino también en la mecánica, como si intentase dejar bien claro y dispuesto cuanto había que decir contra los seguidores del sistema antiguo" (BUTTERFIELD.1982.Pág.73).

taxativa la máxima diciendo, “el gran libro de la naturaleza está escrito en caracteres matemáticos”⁶⁴.

La propuesta era clara: "Todo lo que no pueda ser medido y cuantificado no es científico"⁶⁵. Y con ello Galilei establecería el programa básico de las ciencias, con un alcance tan amplio y de clara proyección que se convertiría en la fuerza detrás de todo. Con las matemáticas se resolvieron problemas que anteriormente se abordaban desde y con la experiencia, método que había demostrado ser básicamente impreciso y no demasiado consistente. La modelación numérica en cambio permitía predecir consecuencias que ni siquiera era posible experimentar; así, la experiencia empezaba a ser cuestionada y el científico se debía empeñar en independizarse de su propia subjetividad. En consecuencia el programa planteaba el aislamiento y la confinación del científico en entornos cada vez más asépticos y especializados; de ese modo surge el concepto y la práctica del laboratorio⁶⁶.

El proceso iniciado debía llegar hasta sus últimas consecuencias. La autoridad doctrinal ya no pudo contener la rotura de sus esquemas, ni siquiera a través del aparato represor de la inquisición (aunque sí se puede decir que tomaron revancha en la piel de muchos de los subversivos, entre ellos el propio Galilei⁶⁷).

64 Complementado Julian Marías nos dice que “desde el ockamismo se empieza a pensar que el conocimiento no es conocimiento de cosas, sino de símbolos. Esto nos lleva al pensar matemático” (MARIAS.1973.Pág.195). Ver también “La nueva física” por X.Zubiri (1941).

65 “La física moderna renuncia a los principios y pide solo su ley de fenómenos, determinada matemáticamente... Esta renuncia fecundísima sepapa la física de lo que es otra cosa, por ejemplo la filosofía, y la constituye como ciencia positiva” (MARIAS.1973.Pág.195).

66 Para la fotografía este elemento en particular sería definitivo, ya que, las prácticas científicas con asiento en un laboratorio se convirtieron en una especie de moda de clase. Estaba bien visto que en las mejores familias alguno de sus integrantes se dedicara a las ciencias y realizara experimentos. Nicephore Niepce y Henry Fox Talbot serían producto de este fenómeno.

67 A continuación citaré un trozo del acta inquisitorial: "Considerando que tú, Galileo, hijo del fallecido Vincenzo Galilei, de Florencia, de setenta años de edad, fuiste denunciado en 1615 ante este santo oficio por sostener como verdadera una doctrina falsa enseñada por muchos, es decir que el sol se halla inmóvil en el centro del mundo y que la tierra se mueve, incluso con movimiento diurno; ítem, por tener alumnos a los que enseñaste esas opiniones; ítem, por mantener correspondencia sobre las mismas con matemáticos alemanes; ítem, por publicar ciertas cartas sobre las manchas del sol, en las que desarrollabas la misma doctrina; ítem, por responder las objeciones que continuamente mostraban las Sagradas Escrituras glosando las mencionadas Escrituras con tus propias ideas: y considerando que después apareció un escrito, en forma de una carta que reconociste haber escrito a una persona que fue tu alumno, en la que, siguiendo la hipótesis de Copérnico expones varias proposiciones contrarias al verdadero sentido y la autoridad de las Sagradas Escrituras; por lo tanto (deseando este Santo Tribunal impedir el desorden y el agravio crecientes que esto en detrimento de la Sagrada Fe), por deseo de su Santidad y los más eminentes señores, Cardenales de esta suprema y universal Inquisición, las dos proposiciones de la estabilidad del sol y del movimiento de la tierra fueron calificadas por los Teólogos Calificadores como sigue:

1. La proposición de que el sol está en el centro del universo y no se mueve de su lugar es absurda, filosóficamente falsa y formalmente herética porque contradice expresamente las Sagradas Escrituras.
2. La proposición de que la tierra no está en el centro del universo ni es inmóvil, sino que se mueve, es igualmente absurda, filosóficamente falsa y, considerada teológicamente, al menos errónea en la fe.

1.2.2. SE CONSUMA LA MENTALIDAD POSITIVA.

Si fue en la astronomía el campo donde la ruptura se produjo de forma más visible, con Isaac Newton se produjo la condensación de la nueva mentalidad. En su libro *Philosophiae Naturalis Principia*, publicado en 1687, elabora el modelo de funcionamiento mecánico del universo que hasta la llegada de la teoría de la relatividad.

El problema fundamental resuelto por Newton fue el determinar cuales eran las fuerzas que impulsaban y controlaban los movimientos planetarios. Con este propósito realiza la representación matemática de toda la teoría de la gravitación; además, con Newton se determina que el universo es un sistema regido por una serie de fuerzas que actúan por igual en cualquier punto del cosmos⁶⁸. De este modo el ser humano pierde definitivamente su lugar como centro del mundo⁶⁹.

En el momento de publicar el libro, su objetivo primordial era el de combatir el esquema celeste elaborado por Descartes. Según el filósofo de "la duda metódica"⁷⁰ el universo podría compararse con un río: las corrientes y "los movimientos de torbellino" serían las dinámicas que actuarían en un "modelo puramente mecánico" (MARÍAS.1973.Pág.214); en los vórtices estarían ubicados los planetas, de tal manera que las tensiones, movimientos y atracciones tendrían su origen en dichos centros. El símil sería aplicado a múltiples cuestiones.

Por lo tanto..., invocando el sagrado nombre de Nuestro Señor Jesucristo y de su Gloriosa Madre María, pronunciamos nuestra sentencia definitiva...: afirmamos, juzgamos y declaramos que tú, el mencionado Galileo...habiendo sido sospechoso por este Santo Oficio de herejía... y por lo tanto has incurrido en todas las censuras y castigos impuestos y promulgados en los cánones sagrados y otras disposiciones generales y particulares contra delitos de esta descripción. Por lo que es nuestra voluntad que seas absuelto, siempre que sinceramente y con fe verdadera, en nuestra presencia, abjures, maldigas, y abomines los mencionados errores y herejías y cualquier otro error o herejía contrario a la iglesia Católica y Apostólica de Roma...". (CAMPBELL.1991.Pág.635).

68 *Con los dos grandes instrumentos matemáticos del siglo XVII, la geometría analítica y el cálculo infinitesimal. Ver: "Matter an gravitation in Newton's physical philosophy" (1926).*

69 *En este punto Descartes –el siguiente paso-, sin negar la existencia de un Dios, va a relativizarlo. De una forma más cercana va a establecer uno de los principios centrales en la construcción de la mentalidad positiva. Nos dice Descartes: "No hay nada cierto sino yo. Y yo no soy más que una cosa que piensa... Por tanto, ni siquiera hombre corporal, sino sólo razón..." (MARÍAS.1973.Pág.208).*

70 *En el "discurso del método" (1637) propone en fases su metodología. La primera regla del método cartesiano es no admitir cosa alguna como verdadera sin haber conocido con evidencia que así era; la segunda es dividir la cuestión en cuantas partes como sea posible y necesario; la tercera es conducir con orden el pensamiento de lo simple a lo complejo; y cuarto, hacer en todo enumeraciones tan complejas y revisiones tan amplias que se llega a estar seguro de no omitir nada. (DESCARTES.1987.Pág.24-26).*

Newton, a la metáfora del río confronta su teoría gravitacional desmontando por esa vía uno de los argumentos fundamentales de los postulados cartesianos: la idea de un universo continuo donde el vacío no podía existir. Newton estableció en cambio que el vacío no solamente era posible sino necesario.

Newton construye un cosmos cuya representación en valores numéricos conseguía explicar con bastante acierto la ocurrencia de los fenómenos naturales registrados en la observación empírica. Por el contrario la incongruencia de las teorías cartesianas en relación a la mecánica física de los movimientos planetarios resultaba insostenible, sin embargo, debido al arraigo de sus ideas (tanto en Francia como en Inglaterra), la polémica suscitada entre los seguidores de ambos personajes no encuentra solución hasta bien entrado el siglo XVIII⁷¹.

Con Isaac Newton se cierra un ciclo completo en la elaboración de la mentalidad positiva. En este proceso se encumbra a la razón como única vía posible de conocimiento, la cualidad definitiva a la hora establecer la condición esencial del ser humano en comparación con cualquier otro ser vivo. En consecuencia se origina una nueva relación con la Naturaleza, del todo instrumental, un reto cuyo objetivo es la dominación. Esta actitud, la de querer convertir en mecanismos el acontecer de los fenómenos naturales, fue y es aún explícita en las ciencias naturales y sociales, teniendo además claro que el fin último es su domesticación. La vía para lograrlo, el desarrollo tecnológico.

El cambio fue de una trascendencia tal, que se abandonó la idea aristotélica de un mundo estático para aceptar uno en constante movimiento y transformación. Robert Boyle, quien a partir de su trabajo fundamenta las bases de la química moderna, comprime en pocas palabras el nuevo paradigma y proyecto científicos:

"El universo podría ser explicado a partir de tres principios originales:
Materia, Movimiento y Reposo" (BUTTERFIELD.1982.Pág.133).

De esta manera el programa de investigaciones se encontraba en marcha, pero de un modo tal que llegaría a tomar el aspecto de un verdadero proyecto cultural. Francis Bacon, entre otras cosas, famoso por la puesta en práctica del método inductivo, sería en buena parte uno de sus principales impulsores. El objetivo era elaborar un modelo universal capaz de llevar al hombre a un conocimiento positivo de la realidad. Un

⁷¹ Sobre este asunto ver: "Los dos cartesianismos" (en "Ensayos de teoría"); "La pensée religieuse française de Charron a Pascal" (1933).

ideal, según afirmaba, del todo viable; más aún, Bacon pretendía que fuera una realidad a mediano plazo. La dificultad provenía del estado en que se encontraban las ciencias de su tiempo, aún inmaduras como para formular leyes definitivas⁷².

Es por eso que la idea de programa o proyecto se convierte en clave para entender el sentido direccional de la revolución científica. Como tal, como proyecto, la tarea inicial consistió en elaborar un inventario exhaustivo de todo cuanto se consideraba propio del conocimiento; una pretensión que a pesar de ser sumamente ambiciosa se abordó como posible. De esta intención surgió precisamente la *enciclopedia*. Sería Diderot quien, bajo una máxima sumamente elocuente: *razón, imaginación y memoria* emprendería -en el siglo XVIII- la labor. Así, muy pronto aparecería la figura del coleccionista ilustrado, y en la misma dinámica la institución del *museo nacional* como medio, en primer lugar, para recopilar el patrimonio cultural nacional y en un sentido más amplio como soporte material del inventario asociado a la acumulación del conocimiento⁷³. Todas estas empresas estarían enmarcadas dentro del gran proyecto moderno y la fotografía sería un componente nodal en dicho engranaje.

En términos prácticos la función de lo fotográfico era servir como herramienta de registro, sin embargo su repercusión alcanzaría una dimensión mucho más profunda en una recopilación que se pretendía absoluta y sobre todo objetiva. Por lo tanto es posible afirmar que *los postulados que le dan origen al aparato fotográfico son de base científica y como resultado directo de la mentalidad positiva*.

Así debemos entender a Georges Didi-Huberman⁷⁴ cuando dice que la fotografía es "por esencia" científica. Una afirmación que lanza tras referir la tesis benjaminiana de la *perdida del aura*, según la cual, con la tecnificación en la producción de imágenes, el arte pierde su aura, su valor de culto, su vínculo con la realidad trascendente, lo cual constituía, para los científicos de la modernidad, un requisito previo en el proceso hacia la construcción de un método útil para la ciencia. La fotografía por lo tanto, desligada de cualquier función religiosa o mitológica, funcionaba adecuadamente como herramienta de exploración científica. De esta manera es posible entender que la objetividad fotográfica se convirtiera más que un problema técnico o estético, en un principio ético.

72 Sobre este tema ver: "A history of english philosophy" por W.R.Sorley (1937); "La philosophie de Bacon" por Brochard (1912).

73 Un inventario que estaba fundado en una premisa resumida por Horkheimer/Adorno: "Una vez que el orden objetivo de la naturaleza ha sido liquidado como prejuicio y mito, queda la naturaleza sólo como una masa de materia" (HORKHEIMER/ADORNO.1969.Pág.145). Sobre la ilustración ver también: "filosofía de la ilustración" por E.Cassirer (1943); "El pensamiento europeo en el siglo XVIII" por P.Hazard (1946).

74 Anotación recogida en un pequeño texto "Fotografía científica y pseudocientífica"(1986). En el escrito aborda el concepto benjaminiano de aura como soporte "convertido en trivial" de la argumentación sobre la cientificidad de la fotografía. Benjamín explora este asunto en otro libro:"La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica"(contenido en "Discursos interrumpidos I").Ver bibliografía.

Con la fotografía entonces se buscaba conseguir una prótesis en la extensión del ver *imparcial* del investigador, para luego, a través suyo, conseguir el ideal del saber absoluto del mundo visible⁷⁵. Y hay que decir que en términos prácticos y hasta cierto punto el objetivo se logró. En la medida en que se amplió la capacidad del hombre para registrar otros mundos, los resultados fueron sorprendentes y de gran utilidad técnica: lo oculto en lo más pequeño y lo más grande, en la instantaneidad del movimiento o en el paso imperceptible del tiempo.

"La transformación social y económica que operó en el seno de la burguesía del siglo XIX, tuvo por consecuencia un desplazamiento en los estados de conciencia. El desarrollo de la industria, paralelo al desarrollo de la técnica, el progreso de las ciencias que crecía al mismo tiempo que la necesidad de industrialización, exigían formas de gobierno racionales. El resultado fue una transformación de la representación que la gente se hacía de la naturaleza y de sus relaciones recíprocas. Se iba descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza, impulso que corresponde a la esencia de la fotografía" (FREUND.1976.Pág.36).

⁷⁵ Así nos encontramos a poco de ver la luz los primeros volúmenes de Los Cursos de Filosofía Positiva de Augusto Comte (1830-46) y en una especie de condensado Los Discursos Sobre el Espíritu Positivo de Hegel (1844).

1.3. LA INVENCION

La inauguración de la fotografía ya como invento funcional se encuentra ubicada entre los años 1822 y 1826. La dificultad para establecer una datación más precisa ha dependido de los distintos descubrimientos que sobre las primeras pruebas que se han ido sucediendo paulatinamente. Uno de estos hallazgos corresponde a una colección de pruebas entre las que se encontró una pequeña placa metálica que conserva una imagen marcada con la fecha de 1826, sin embargo se sabe que su inventor ya se encontraba haciendo pruebas desde tiempo atrás. En cualquier caso, en términos de la transformación que produjo, el dato sobre el momento de la invención no reviste demasiada importancia ya que, como sabemos, la fecha realmente determinante corresponde al momento de su divulgación (1839)⁷⁶.

Giséle Freund en un libro que titula *La Fotografía Como Documento Social*, realiza un inventario de los diferentes hechos que posibilitaron la aparición de la fotografía a través del filtro de sus repercusiones sociales. Desde tal perspectiva resulta muy revelador *que un artificio, que por demás, deriva de una atracción de feria*, se haya convertido en un fenómeno de tan sorprendente resonancia social. Con este argumento se da a la tarea de indagar en las causas y analizar las consecuencias.

Freund inicia su recorrido abordando un tipo de representación emanada directamente de la pintura, se trata del retrato miniatura:

"Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes..." (FREUND.1976.Pág.14).

Sin duda un uso bastante especializado en el ramo de las artes decorativas. Un artículo que la aristocracia utilizaba como elemento diferenciador de clase y distinción. Sin embargo, por aquel entonces la nobleza se encontraba en una situación ambigua. Carente de todo poder económico y político era todavía la medida del buen gusto, razón por la cual, la nueva clase social en ascendencia, con su ánimo arribista procuró apropiarse de tales elementos distintivos. Freund destaca este punto, ya que fue

⁷⁶ En el apartado siguiente "la fijación de la imagen" se desarrollará este episodio con detenimiento.

realmente la burguesía el motor de las grandes transformaciones tras la revolución francesa y a la vez, la herramienta que mejor sirvió para el desarrollo de la fotografía. De este modo es posible afirmar que si bien la invención tiene sus raíces en el proceso que hemos rastreado, su divulgación y propagación se encuentra asociada a la aparición de una nueva clase social ávida de elementos de identificación y afirmación. La serie de artificios de representación sucedidos y superpuestos unos a otros durante un corto período de tiempo revelan esta necesidad.

Es así, que una práctica cortesana -el retrato miniatura- se hace accesible a todo aquel que pueda pagarlo. El proceso de democratización que había comenzado en la vida civil con la marginación progresiva de la nobleza, se reflejaba también en el ámbito de la representación. Pero, el retrato miniatura no había roto todavía sus relaciones con la pintura, en su elaboración la mano del hacedor seguía siendo determinante. Es por que la miniatura debemos localizarla todavía entre los oficios, más que artísticos, artesanales, lo cual implica una cierta industrialización en las técnicas de elaboración, un componente fundamental en el proceso que hemos denominado democratizador. Un camino que anunciaba la progresiva impersonalización de la producción de imágenes a través de la tecnificación.

El segundo paso se daría con la invención de otro artificio sumamente sencillo, el llamado *Retrato de Silhouette*⁷⁷.

La mecánica del procedimiento del retrato de silueta era bastante simple, no requería de ninguna habilidad especial con el dibujo. El operador⁷⁸ solo debía seguir la sombra proyectada en una pantalla traslúcida y en pocos minutos conseguía una representación del perfil del sujeto. A pesar de su simpleza, el retrato de silueta requería de un cierto entramado técnico que poco tiempo después daría lugar a un artefacto aún

⁷⁷ El origen de la palabra "silueta" resulta muy curioso: en tiempos de Luis XIV fue nombrado como ministro de finanzas el señor de Silhouette, personaje repentinamente muy popular debido a la eficacia de una serie de medidas económicas encaminadas a solucionar profundos vacíos en las arcas del estado; sin embargo, su popularidad poco tiempo después tomaría un signo inverso convirtiéndose en blanco de críticas y, por efecto de lo que Gisèle Freund denomina como "la malignidad del público", se bautizó a la nueva tendencia austera de la moda y las costumbres con su nombre ...de Silhouette: gabanes estrechos y calzones sin bolsillos, y además, los retratos de silueta. "El brillante interventor general de otrora, valiente e instruido, ya no era en efecto más que una sombra de sí mismo" (FREUND. 1976. Pág. 15).

⁷⁸ El término "operador" u operario empezará a hacerse cada vez más común, ya que si en el retrato miniatura se contaba con la habilidad del artesano, en el caso de la silueta, este no debía sino seguir una rutina muy simple. De este modo empieza a concentrarse el problema de la condición artística de los productos de este tipo artificios. Una herencia que pasaría necesariamente a la cámara fotográfica.

más complejo inventado por Gilles-Luies Chétien: El Fisionotrazo⁷⁹. En germen, la industria de la reproducción de imágenes.

El Fisionotrazo se hizo muy popular, debido tanto a la rapidez de su elaboración como a su bajo costo. Resultaba incluso tan atractivo que muchos de los artesanos dedicados entonces a la manufactura de retratos miniatura abandonaron su oficio para dedicarse de lleno al negocio del fisionotrazo. Entre los fisionotrasistas más famosos se encontraban Quenedey, Gonord y por supuesto su inventor Chrétien, todos en París, sumidos en una encarnizada lucha por ganarse el favor de la clientela.

La invención, directamente relacionada con la búsqueda de mayor eficiencia y productividad en la realización de los retratos, surge entonces de una necesidad de tipo comercial, lo cual perfectamente entronca con el proceso iniciado con la revolución industrial. Una dinámica auto-alimenticia donde cada invención y descubrimiento actuaba como catalizador de nuevas iniciativas.

"El fisionotrazo se basaba en el principio tan conocido del pantógrafo. Se trata de un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse por un plano horizontal. Con ayuda de un estilete seco, el operador seguía los contornos de un dibujo. Un estilete entintado seguía los desplazamientos del primer estilete y reproducía el dibujo a una escala determinada por su posición relativa. Dos puntos principales distinguían al fisionotrazo. Aparte de su valor poco común, se desplazaba por un plano vertical y se hallaba provisto de un visor que, al reemplazar la punta seca, permitía reproducir las líneas de un objeto ya no a partir de un plano sino del espacio. Tras haber situado al modelo, el operador, subido a un taburete detrás del aparato, maniobraba visando, y de ahí el nombre de visor, los rasgos que había que reproducir. La distancia del modelo al aparato, al igual que la posición del estilete trazador, permitían la obtención de una imagen tanto a tamaño natural como a cualquier escala."⁸⁰

Además de la evidencia de su configuración, ya con la complejidad propia de un dispositivo técnico, de la descripción surge otro de los ingredientes más inquietantes de la incorporación de la tecnología en la producción de imágenes, la relación cliente –

⁷⁹ Para una información más extensa sobre el fisionotrazo ver: "Avant la photographie, le physionotrace", por Henri Koilsí. (Museo Artur Batut. Cahier No 1, 1998). Además: "Un précurseur de la photographie dans l'art du portrait á bon marché" por Lefebvre-Ducroeq (lille, 1906).

⁸⁰ Descripción que del aparato y la mecánica de su uso hace la sociedad arqueológica, histórica y artística Le Vieux Papier en su publicación de octubre de 1925.

artefacto – operario. El interesado debía acercarse al fisionotraso y ceñirse a las instrucciones del dibujante en una actitud de sometimiento, lo cual constituía una experiencia mixta. Por un lado el cliente sabía que el dibujo era obra de la mano de un hombre y dada la naturaleza del oficio producto de un “artificio de feria”. Pero por otro, el artilugio era a la vez una máquina que además utilizaba la sombra como medio para fijar la apariencia. Por lo tanto, toda la relación se encontraba enmarcada, no como suponían los científicos, en el plano desmitificado de la racionalidad, sino resignificada en un nuevo tipo de mitología, las mitologías de la técnica⁸¹.

Es cierto que poco o nada tiene que ver el fisionotraso con la fotografía, ni en los procesos ni en los resultados. Sin embargo, resulta evidente que ambos se encontraban emparentados por un nexo tecnológico común. Tal como Freund nos lo dice, debemos considerarlo como su "precursor ideológico" (FREUND.1976.Pág.16) en una progresión hacia la mecanización, lo cual significaba también, hacia la impersonalización en la producción de imágenes. Es este sentido se puede decir que el escenario se encontraba dispuesto para la aparición de la fotografía y la verdad es que en este momento los elementos técnicos se encontraban, no solo disponibles, sino que incluso ya se utilizaban. Sólo hacía falta saberlos relacionar adecuadamente.

1.3.1. LA FIJACIÓN DE LA IMAGEN

Tal como lo decía en el apartado anterior, de la que ha sido considerada como la primera imagen fotográfica en la historia, sabemos, además de su fecha, que fue tomada desde la ventana de una casa de provincia en el Grass (Saint-Loup-de-Varrenes) cerca de París y curiosamente su autor, Nicéphore Niépce, pasaría a la historia por poco más que la invención de un dispositivo para la fijación de “la imagen de los objetos por efecto

81 Horkheimer y Adorno refiriéndose particularmente a la ilustración nos dicen que “el pensamiento reducido al dominio del mundo inmediato recae en mitología, pues ésta es representación simbólica de lo existente” (HORKHEIMER/ADORNO.1969.81). Este argumento va a ser definitivo en la aparición de la fotografía y el punto central de nuestra hipótesis de la “fotografía como herramienta del pensamiento mágico”. Este punto lo desarrollaremos en el siguiente capítulo .

de la luz⁸², método al que llamaría *Heliografía*, y que en realidad distaba mucho de lo que muy poco tiempo después se convertiría en el primero, pero todavía incipiente dispositivo fotográfico⁸³.

Hijo de un terrateniente francés, con posterioridad a la revolución, las finanzas familiares ya no se encontraban en tan buena condición, lo cual llevó, tanto Nicéphore como a su hermano Claude a buscar en la actividad de inventores un medio de subsistencia (en 1807 ya habían patentado el *Pireolóforo*, un combustible de ignición para barcos –GERNSHEIM.1968.Pág.51-). Lo cierto es que podríamos enmarcar la figura de estos dos personajes bajo el esquema de inventores románticos. Una imagen sostenida a tal grado que, Nicéphore tras la muerte de Claude, casi consumió lo que todavía quedaba de la fortuna familiar en el perfeccionamiento de la Heliografía. Precisamente sería esta la razón por la cual Nicéphore tendría que recurrir al apoyo económico de quien se convertiría en su socio, Luis Jacques Mandé Daguerre⁸⁴ y quien, tras la muerte repentina Niépce el 5 de julio de 1833, no sólo perfeccionaría el sistema heliográfico, sino que le daría el acabado final a un nuevo sistema para la fijación de imágenes, procedimiento al que llamaría *Daguerrotipo*⁸⁵.

El genio de estos inventores consistió en conjugar en un solo dispositivo una serie de elementos que se encontraban dispersos (la cámara oscura, la óptica, la química), y que eran utilizados desde tiempo atrás en las más diversas aplicaciones. No es por lo tanto ningún secreto que los componentes básicos de la fotografía ya eran ampliamente conocidos y utilizados.

82 La publicación de ésta primera noticia la realiza el 8 de diciembre de 1827 en el reporte de la Real Sociedad. Se encontraba en Londres atendiendo a su hermano enfermo (quien moriría poco tiempo después) y procurando, además del reconocimiento, un patrocinio para continuar con las investigaciones. (GERNSHEIM.1968.Pág.61).

83 En julio de 1822 realizó la primera heliografía a partir de la copia por contacto de un grabado del papa Pio VII. Solo hasta 1826 realizaría la primera imagen del natural (8 horas de exposición) utilizando la cámara oscura y usando como emulsión -en ambos casos- un preparado de betún de judea que luego se pasaba por un baño de aceite de lavanda, lo cual disolvía el betún en aquellas zonas donde no había sido expuesta a la luz. (GERNSHEIM.1968.Pág.52) El resultado era un positivo directo, es un procedimiento propiamente litográfico. Todavía no había logrado ningún resultado con las sales de plata porque precisamente no había encontrado un procedimiento para la fijación de la imagen.

84 No es casual que Daguerre ya fuese famoso por la invención y comercialización del Diorama. Junto con el pintor Boutón inauguraron (el 11 de julio de 1822) en París, un espacio escénico para la proyección realista de ambientes –el diorama-.(GERNSHEIM.1968.Pág.16). El teatro estaba abierto entre las 11 y las 4 pm debido a que se utilizaba la luz natural como fuente para los efectos lumínicos, eso sumado al juego de transparencias de las pinturas, los efectos sonoros y una guía muy precisa, creaba una sensación muy realista de los espacios representados. (id.Pág.20) El espectáculo causó furor en París. Luego también fundarían un Diorama en Londres, el 29 de septiembre de 1823. (id.Pág.20).

85 A través del óptico Charles Chevalier Daguerre conoce el trabajo de Niépce. Después de varios años de comunicaciones por carta y recelos, Niépce y Daguerre suscribieron un contrato el 14 de diciembre de 1829. En el se especifica que las investigaciones se destinarán al perfeccionamiento del sistema heliográfico.(GERNSHEIM.1968.Pág.62). A la muerte de Nicéphore, su hijo Isidore se haría cargo de las investigaciones, pero poco contribuiría. Realmente sería Daguerre el que desarrollaría un procedimiento más rápido y práctico.

Desde el punto de vista técnico tan sólo hacia falta un paso, *la fijación*, la retención de la fugaz imagen en un soporte permanente⁸⁶. Hasta el momento se había logrado producir imágenes por efecto de la luz pero al poco tiempo éstas desaparecían. La contribución de Niépce primero, luego de Daguerre –y posteriormente de un número mayor de inventores- es, desde este punto de vista, básicamente técnica. Es por eso que a la hora de hablar de la invención de la fotografía se tendría que plantear como la solución a un problema técnico en la implementación de un dispositivo tecnológico que históricamente estaba destinado a aparecer.

Ahora, si aceptamos que en la *fijación* de la imagen se encuentra el componente definitivo de la invención del dispositivo fotográfico y que la primera imagen fotográfica fue aquella desde la ventana del taller de Niépce⁸⁷, ¿qué fue lo “fijado” por esta primera imagen que resultó tan determinante en la historia de los medios de representación?

La imagen no sorprende mucho. Con dificultad se distinguen una serie de edificaciones que sobresalen sin mucho detalle en medio de las sombras. En este sentido lo sorprendente no es la imagen, ni siquiera el proceso de retención que la hizo permanente, lo sorprendente e inédito era el procedimiento utilizado para la producción de la imagen, esto es, un artificio tecnológico aparentemente automático.

Tal vez la mejor manera de apreciar la dimensión de tal cambio lo podemos encontrar en una descripción del *modus operandi* de otro de los primeros inventores, el británico Henry Fox Talbot⁸⁸. Descripción del método que utilizaba en la producción de sus “imágenes fotogénicas”:

86 Daguerre, un hábil comerciante, consciente de lo impráctico de un procedimiento que necesitara de tanto tiempo para su exposición y sobre la base de las últimas experiencias de Niépce, experimenta con sales de plata. En 1835 anuncia que ya lo ha descubierto, pero en realidad sólo hasta mayo de 1837 encontraría la solución con un nuevo sistema químico. A este procedimiento lo llamaría *Daguerrotipo* y lo que finalmente pudo resolver fue precisamente el problema de la fijación (lo curioso es que sólo necesitó de sal común). (GERNSHEIM.1968.Pág.72-76). No está muy claro el modo como Daguerre descubrió la acción del hiposulfito de sodio diluyendo las sales de plata; sin embargo solo hasta el 1º de febrero Talbot es instruido por Hershel en la materia, quien luego publicaría su descubrimiento en la *Compte-rendu* de la academia de las ciencias. (NEWHALL.1983.Pág.21). El 15 de mayo de 1839 Daguerre publica la primera noticia del invento del *daguerrotipo*, pero sólo hasta el 20 de agosto del mismo año aparece un manual ilustrado de 79 páginas y con la oferta de venta de un número limitado de aparatos por la exorbitante suma de 1000 francos (del manual solo se conoce que haya sobrevivido una copia en la Colección Kodak de Rochester N.Y.). (GERNSHEIM.1968.Pág.81 y 97).

87 Es muy significativo que todos los pioneros tomaran sus primeras imágenes usando como marco las ventanas de sus talleres.

88 En 1835 H.F.Talbot ya se encontraba experimentando con un procedimiento fotográfico distinto al inventado por Niépce y Daguerre. Alrededor de 1840 ya se encontraba realizando imágenes “fotogénicas” por el procedimiento de negativo-positivo, invento que patentaría con el nombre de *calotipo*. (SHAAF.2001.Pág.14)

“Descubrió que el *papel de dibujo fotogénico* sensibilizado con cloruro de plata y nitrato de plata en exceso daba una imagen mucho más densa que cada uno de sus compuestos por separado.

Adoptó un formato de cámara muy pequeño para concentrar la luz disponible en una pequeña zona del plano focal.

Utilizaba objetivos con una abertura relativamente grande (f4).

Era paciente, consciente de que se podría necesitar una exposición larga (entre una hora y un día).

Elegía motivos brillantes... por ejemplo el cielo le servía para perfilar sobre el fondo oscuro, el tejado de su casa...

Podía ver el potencial del negativo para hacer copias e invertir tanto la escala tonal como el “handedness” de la imagen”.

Descubrió un método de fijado que estabiliza suficientemente las imágenes como prueba duradera de su logro... En consecuencia, trató los dibujos fotogénicos con una solución concentrada de sal común y comprobó que se detenía el oscurecimiento al exponerse a la luz.” (WARE.2001.Pág.29).

La primera característica relevante en la descripción del procedimiento de Talbot, es el gran número de condicionantes impuestos a la hora de siquiera proponerse realizar una imagen por medios tecnológicos. En este sentido su proceso creativo toma distancia del acercamiento subjetivo del pintor o del dibujante a su medio de trabajo. En Talbot el método se aproxima más a la configuración de una reseña instructiva en cuyo seguimiento se prevé unos resultados ya calibrados con anterioridad. Para entender esto basta con consultar cualquier guía turística en la que 7 o 10 pasos bastan para resolver el problema de una toma fotográfica típica (muy simple en comparación con el instructivo de Daguerre de 79 páginas o el de Talbot, no tan extenso pero también muy complejo). Por supuesto en el caso del pintor también podríamos encontrar un manual de, por ejemplo, la técnica de la pintura al óleo, sin embargo existe una diferencia que en el método de Talbot se revela sin mayor atención; se trata del numeral 4o (“era paciente, consciente que podía necesitar una exposición larga –entre una hora y un día-“). En este punto se está describiendo el acto del clic, por supuesto la concepción que tenemos ahora del clic como algo instantáneo en 1840 era impensable⁸⁹. Lo interesante del caso es que aquello que Dubois determina como la acción sustantiva del acto fotográfico y que la define en su

⁸⁹ Incluso la onomatopeya “clic” pretende revelar su condición de instantaneidad.

naturaleza propia, con la receta de Talbot se muestra en su pleno automatismo y se evidencia la actuación del fotógrafo en toda su dimensión de mero operario.

¿Qué hacía Talbot durante una hora o durante todo un día, mientras se estaba produciendo la imagen en la cámara? Probablemente dibujando, como era su afición. O más valdría decir intentando dibujar, porque esta es precisamente la motivación básica que llevaría a Talbot a diseñar el aparato fotográfico. Buscaba un dispositivo técnico que le permitiera resolver su problema de la falta de talento para el dibujo y de este modo conseguir una imagen que lo hiciera sentirse a gusto con el parecido de la representación quirográfica. Según consta en su diario “entre 1821 y 1835 Talbot siempre llevaba una cámara oscura y una cámara lúcida” como artículos básicos en sus viajes europeos (GRAY.2001.Pág.43). También también existen variados registros en su diario de la frustración ante su incapacidad para dibujar “correctamente”, aún utilizando los aparatos ópticos que le facilitaban calcar el paisaje en una pantalla, “...en la práctica difíciles de manejar, porque la presión de la mano y el lápiz sobre el papel tendían a mover y a desplazar el instrumento” (id.Pág.42).

A la postre, tanto las intenciones de Talbot como las de Niépce fueron muy similares, ambos pretendían encontrar un dispositivo que les permitiera resolver una incapacidad ante el dibujo y encontraron en la fotografía la herramienta técnica que les permitía solucionar el problema⁹⁰. En este sentido es muy revelador el título del texto realizado por Talbot entre 1844 y 1846: “The Pencil of Nature”. Lo cual contrasta con la advertencia que tan sólo en la portada ya previene al lector:

Las láminas de la presente obra están impresas únicamente mediante la intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz. Son imágenes solares y no grabados, como puede pensar alguien.” (ROBERTS.2001.Pág.233)

En el contenido del “Lápiz de la Naturaleza” es evidente que la intención Talbot, ya con cámara en mano, es construir una especie de inventario de opciones. Por lo variada de la colección de las imágenes parece que quisiera enumerar las distintas posibilidades de un medio que permite remplazar al dibujo, al grabado o a la pintura y que por su naturaleza además resulta muy adecuado para realizar un ejercicio similar de coleccionismo. Con este apunte enlazamos de nuevo con el argumento ya presentado de la directa relación del dispositivo fotográfico y el proyecto moderno. Henry Fox Talbot

⁹⁰ Para resolver su inhabilidad para el dibujo Niépce recurrió a la litografía, técnica a través de la cual concibió el procedimiento heliográfico (GERNSTEIN.1968.Pág.52).

era un hombre muy ilustrado. Precisamente una de las fotografías contenidas en “The Pencil of Nature”, se podría presentar como una especie de autorretrato a la mejor usanza del romanticismo. Se trata de una fotografía de su biblioteca, convertida al final en una especie de alegoría de sí mismo. También se debe decir que Talbot había desarrollado una gran afición por la botánica. Desde joven había realizado variados inventarios e incluso en Lacock, había cultivando algunos especímenes que luego utilizaría para sus dibujos fotogénicos (ROBERTS.2001.Pág.116); de alguna manera, la que se había convertido una afición de clase, le había proveído de los conocimientos químicos que luego utilizaría para la invención de la fotografía. Henry Fox Talbot estaba empeñado también en la construcción del proyecto moderno:

Consigue que las fuerzas de la naturaleza trabajen para ti, y no te sorprendas de que tu obra se haga rápidamente y bien... Hay algo en esta velocidad y perfección que es maravilloso. No en vano ¿Qué es la naturaleza sino un gran terreno de maravillas que superan nuestro entendimiento? (ROBERTS.2001.Pág.115).

1.3.2. LA INSTRUMENTALIZACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA VISIÓN

Para una mejor comprensión de los alcances de la fotografía como herramienta de observación, finalizaré con un recuento de los usos y de los ámbitos donde un dispositivo técnico como el fotográfico fue instrumentalizado como prótesis para la investigación científica. En este sentido la imagen fotográfica fue usada en su doble dimensión, primero como el instrumento óptico que permitía ampliar la capacidad humana de la visión, y segundo como la herramienta de registro que permitía consignar el efecto de esa ampliación en una imagen a modo de prueba notarial. Es muy importante decir que en el recorrido hecho en la configuración de la mentalidad positiva, con todo el conjunto de investigaciones y descubrimientos ocurridos en este proceso, ya es posible visualizar, en muy buena parte, el volumen de aplicaciones dadas al aparato fotográfico.

Como estructura genérica utilizaré el esquema propuesto por el filósofo e historiador Georges Didi-Huberman en un pequeño ensayo titulado *La fotografía científica y pseudocientífica*⁹¹.

1.3.2.a. EN LO GRANDE

En este campo en particular fue sumamente fructífero el tipo de aplicaciones dado al aparato fotográfico. Si tenemos en cuenta que todo el desarrollo de la institución cristiana estuvo asociado a la aplicación de un modelo del cosmos condicionado por la doctrina y la teoría física ya había conseguido fracturar el modelo, la fotografía permitió las primeras ilustraciones de su reemplazo.

La aplicación exigía asociar el aparato fotográfico al telescopio. Con este apunte vale la pena decir que a la vez que la fotografía era destinada a variadas labores, la estructura del aparato fotográfico recibía variadas modificaciones. Fue tan rápida su evolución que al poco tiempo de ser inventado, el daguerrotipo ya se podía considerar obsoleto y superado.

En 1839, François Arago había propuesto el reto de realizar un mapa cartográfico de la Luna (GERNSHEIM.1968.Pág.84) y es poco tiempo después, en 1852 cuando el astrónomo Warren de la Roüe, en Londres, obtiene por primera vez una imagen de la Luna; le siguen A. Phillips en 1853, William Crookes y John B. Reade en 1854, Rutherford (en Norteamérica) en 1865⁹². En 1896 Maurice Loewy y P. Puseux publican un *Atlas Fotográfico Lunar*⁹³, logrando así dar por superado el desafío formulado por Arago el mismo día del lanzamiento del invento al mundo.

El camino no hace más que empezar y las aplicaciones son cada vez más numerosas: Porro y Quinet en 1858 en París y Winlock y Wipple en 1869 (E.U.) fotografían sendos eclipses solares. En 1881 Jules Janssen consigue las primeras imágenes de un cometa. Henry Draper y A.A. Common fotografían, un año después la nebulosa de Orión.

⁹¹ Contenido en el texto de compilación "Historia de la fotografía", actuando como compiladores Jean Claude Lemagny y André Rouillé, editado por Alcor.Barcelona.1988. Los autores serán presentados por separado. En el texto el capítulo se ubica entre las páginas 71-76.

⁹² En el capítulo *La Expansión de la Fotografía -1851 1870-* por André ROUILLE (Pág.29-53), el autor describe este proceso. El capítulo está contenido en la *Historia de la fotografía*. Citado en la referencia inmediatamente anterior.

⁹³ "Atlas Photographique de la lune" por Maurice Loewy y P. Puseux. Editado por Imprimerie Nationale, Paris. 1896-1910.

Gunther, en Alemania y Walter en Bélgica inauguran la fotografía meteorológica al fijar la forma de un rayo. Precisamente 1896 se decreta como el año de las nubes, con el fin de extender la investigación fotográfica de los meteoros a todo el mundo.

Antoine Claudet a su vez, fabrica en Londres un aparato al que llama Fotografómetro, con el cual intenta medir las variaciones de los rayos luminosos. Su campo de aplicación se circunscribe a los sectores más especializados de la fotometría.

En el camino de las nuevas configuraciones del aparato fotográfico aparece una que tendría no sólo éxito científico sino comercial. Warren de la Roüe ya lo sabíamos por ser el primero en fotografiar la Luna, sin embargo por lo que se haría realmente famoso sería por la utilización de un aparato con el cual era posible ver dos imágenes de un mismo objeto a la vez. Con este artefacto descubre que es posible reproducir la ilusión del volumen en la fotografía. De la Rue había inventado la Estéreo-Fotografía⁹⁴. El procedimiento replica el esquema visual humano: dos cámaras en paralelo al igual que los dos ojos en la cara registran sendas imágenes; luego, para el visionado, otro aparato permite ver cada imagen por separado -una para cada ojo-, reproduciendo el efecto de la visión binocular. El invento también lo aplicaría a las observaciones de la Luna obteniendo unas imágenes que además de resultar muy útiles en la investigación científica, fueron multiplicadas como artículos de un gran potencial comercial⁹⁵.

1.3.2.b. EN LO PEQUEÑO

La micro-fotografía también se inaugura de forma bastante prematura. Para el caso se produce una asociación sumamente fructífera entre el microscopio y el aparato fotográfico. Los primeros intentos se realizan en Francia en 1839, pero sólo hasta 1844 (en los experimentos de León Foucault) se logra acoplar el daguerrotipo a un microscopio. Debemos recordar que el daguerrotipo utilizaba soportes metálicos para las imágenes, lo cual implicaba grandes dificultades en la observación de las improntas

94 El invento del aparato se le atribuye a Sir David Brewster (1849) y sería producido industrialmente por la empresa Dubusq & Soleil de París. A partir de su exhibición en el Cristal Palace de Londres en 1851, el invento se convirtió en una moda para coleccionar. En Londres Lovell Reeve publica entre 1858 y 1865 la revista "The stereoscopic magazine" y en cada número se incluyen los mejores ejemplos. Reeve también publica un libro que titula "The conway in the stereoscope" (1860). El manual sobre el invento sería publicado en Londres por John Murray en 1856 ("The stereoscope. Its history, theory and construction", por Sir David Brewster).

95 El desarrollo del estereoscopio estaba asociado a los experimentos científicos sobre la mecánica de la visión binocular. Ver CRARY. 1991. Pág.16.

obtenidas. Un problema que se resolvería en 1853 con la incorporación de otro soporte, el colodión húmedo⁹⁶.

Auguste Bertsch y el reverendo Towler Kingsley obtienen clichés de insectos y luego, en 1857, con luz polarizada logran fotografiar diversos tipos de cristales. Crooksman seguidamente fotografiaría las bacterias.

Por otro lado y en otra faceta de lo pequeño, Jonh B. Dancer y Prudent Dagronlos, trashumantes de feria, con sus malabarismos en la miniaturización, habían conseguido reducir las imágenes hasta poderlas engastar en sortijas o broches. Tal habilidad se convirtió de un momento a otro en una de las más productivas estratagemas al servicio del ejército francés. Durante el sitio de París en 1870 se utilizaron mensajes microfilmados para la transmisión de información transportados en las patas de palomas mensajeras. De esta manera se inaugura el uso militar de la fotografía, campo de aplicación que se convertiría en una verdadera especialización asociada al espionaje⁹⁷.

Para terminar este apartado, es importante mencionar como algunos se preocuparon por dar cuerpo teórico-práctico a las nuevas áreas especializadas de conocimiento, se hacen los primeros tratados de fotografía especializada. Un ejemplo verdaderamente destacable es el caso del fotógrafo H. Viallanes, quien ilustra el frontispicio de su *Tratado Práctico de Microfotografía* (1886) con el corte microscópico del cerebro de una larva de mosca aumentado cuatrocientas veces.

1.3.2.c. EN EL MOVIMIENTO

Otra área de investigación, caracterizada por un rápido desarrollo fue el análisis del movimiento. Particularmente el interés se centró en la locomoción humana. Ciertamente también se estudiaron algunos animales e incluso se realizaron algunas investigaciones puntuales en otros campos: en las plantas (en un procedimiento llamado

96 Procedimiento que de forma paulatina había sustituido al daguerrotipo. En lugar de las placas metálicas se recurría a un soporte de vidrio. "A fin de adherir las sales de plata al vidrio se probaron varias sustancias, incluyendo la secreción pegajosa de los caracoles, hasta que se consiguió un éxito parcial con la clara de huevo" (NEWHALL.1983.Pág.59). A esta técnica se le llamó a la albúmina (inventadas en 1847 por C.F.A Niépce de San Víctor, primo de Nicéphore). Tenía el problema de su escasa sensibilidad. La albúmina sería reemplazada por el Colodión, una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter.

97 El espionaje no sólo se circunscribió al campo de la microfilmación, también se recurrió al uso de globos para la toma aérea del enemigo. En 1858 Nadar ya había realizado la primera fotografía utilizando un globo y en el 62 el ejército de la unión se sirve del globo –y del telégrafo para vigilar las líneas enemigas. (Ver "Application de la photographie á la topographie militaire". E.Paté, Paris, 1862; "Application de la photographie aux levés militaires". A Jouart, Paris. 1866).

Fotografía a Intervalos Prefijados) o simplemente en objetos móviles, como en el caso de Boys, quien en 1892 consigue "detener" el movimiento de una bala de fusil en plena trayectoria.

La fotografía de alta velocidad planteaba problemas técnicos de gran envergadura. Uno de los más difíciles de resolver consistía en realizar una exposición suficientemente corta como para "congelar" una fracción del movimiento en proceso. Debemos considerar que las primeras emulsiones fotográficas requerían tiempos de exposición tan largos, que una toma de fracción de segundo era simplemente imposible. Este problema se fue resolviendo paulatinamente conforme se producían más y más descubrimientos en los campos de la química (nuevas emulsiones, compuestos de revelado y materiales vítreos) y la física (nuevos objetivos y obturadores). Sólo a finales de la década de 1870 con la puesta en uso de la emulsión de gelatino-bromuro en seco, se hacen posibles las exposiciones de una milésima de segundo⁹⁸.

Otro factor añadido, que contribuyó de manera decisiva al desarrollo de las nuevas técnicas de alta velocidad, fue la aparición de la electricidad en el panorama de las ciencias de finales del siglo XIX. Sirvió para proveer al fotógrafo de una herramienta muy útil, el Flash eléctrico, una fuente de gran potencia y que en la regulación del destello permitía incluso superar la mecánica del disparador. Con el flash se suplió la presencia de la luz natural en los estudios, problema realmente complejo, ya que la toma se encontraba supeditada a las condiciones atmosféricas, las estaciones y obviamente la noche. Hasta ese momento también se utilizaba un flash de tipo químico, que por efecto de la combustión controlada del polvo de magnesio, producía un destello (más valdría decir, una explosión controlada). Ya se podrá inferir el problema que representaba el uso de un fenómeno tan impreciso.

Rápidamente se comprendieron las posibilidades del nuevo utensilio, entre ellas, la de conseguir el requisito de la instantaneidad requerida en las exposiciones de alta velocidad, ya que el flash generaba un destello de luz que podía ser regulado en su duración e intensidad; además, tratándose de la luz no había ningún sistema mecánico

98 A modo de antecedente se sabe que las primeras fotografías donde se captó el movimiento fueron las realizadas por George Washington Wilson en 1859 en Edimburgo. Para la foto usó una cámara estereoscópica y placas en emulsión a la albúmina. Ese mismo año Edward Antoni realizó una serie en la ciudad de New York, usando la misma técnica. En ambos casos se trataba de ambientes callejeros. (NEWHALL.1983.Pág.117). La primera noticia de la emulsión en seco se produjo en 1871 en el *British Journal of Photography*, que publicaba la carta del médico Richard Leach Maddox; en ella decía que había utilizado gelatina como aglutinante, pero que no continuaba sus investigaciones debido a sus ocupaciones médicas. Solo hasta 1879 el método llegó a hacerse práctico. Precisamente en el mismo magazine se anunciaba —en 1879— que la técnica del colodión seco representaba una verdadera revolución. (NEWHALL.1983.Pag.123).

que pudiera siquiera aproximarse a los mismos resultados. Su uso produciría imágenes sorprendentes.

En resumen fueron varios los recursos técnicos necesarios para conseguir tan sólo abordar el problema del movimiento: el flash, las nuevas emulsiones y por otro lado el desarrollo de sistemas de disparo mecánico (el obturador). Con todo ello se realizaron verdaderos proyectos de investigación. Su objetivo era muy claro, hacer el análisis de la mecánica del movimiento. Los intentos se direccionaron hacia la disección y la descomposición de un movimiento completo, para ello y a través de la "congelación" se aislaba de uno en uno cada sección del movimiento. Pero, rápidamente se descubrió que al aislar los momentos de un proceso completo se obtenían pocos datos y el objetivo fundamental era la visualización de una acción completa. Se llegó entonces a la conclusión de que era necesario desarrollar una técnica con la cual fuera posible componer una secuencia de imágenes a partir de las instantáneas independientes.

En este empeño es de destacar la labor realizada por Joul Marey y Eadweard Muybridge. Ambos y de forma independiente encontraron soluciones técnicas diferentes e igualmente efectivas.

Marey construyó una cámara fotográfica muy particular, era similar en la forma y en la mecánica a un fusil (1882), con ella logró realizar sucesivas exposiciones a la sorprendente velocidad (para aquel entonces) de $1/720$ de segundo. La placa era circular y giraba de forma parecida a como luego se implementaría en las cámaras de disco. Durante el mismo año Marey diseñó y usó otro tipo de cámara a la que llamó *cronofotógrafo*. Con este artefacto podía conseguir hasta diez exposiciones sobre una misma placa y así descomponer el movimiento en sus diversas fases. En el caso de los seres humanos pudo realizar una síntesis perfectamente nítida de una serie muy variada de acciones. En algunos de sus experimentos recurrió a una estrategia sumamente ingeniosa: disfrazó al sujeto con un vestido negro en el que sólo aparecían unas líneas blancas siguiendo el contorno de sus brazos y piernas. El registro conseguido constituía en una sucesión de líneas que revelaban estrictamente la mecánica del movimiento. Para la realización de sus experimentos Marey contaba con un laboratorio al que llamó Estación Fisiológica, en el Parc des Princes en París, lugar que se convirtió en uno de los primeros centros de investigación fotográfica históricamente reconocidos. Tanto los

resultados como el proceso de investigación eran formalmente científicos, aunque nadie podría dejar de atender las cualidades visuales de las imágenes obtenidas⁹⁹.

E. Muybridge por su parte, consigue una solución por otra vía, en cierta forma, como consecuencia de una anécdota poco relevante pero reveladora de la versatilidad del nuevo medio de producción de imágenes. En 1872 Leland Stanford, exgobernador de California, motivado por una apuesta, encargó a Muybridge la tarea de demostrar que un caballo en rápido trote, levantaba las cuatro patas del suelo simultáneamente. Transcurrieron varios años antes de que nuestro fotógrafo se decidiera a realizar el experimento; por un lado, se vio enfrentado a una serie de reveses personales que lo mantuvieron lejos de la práctica fotográfica, por otro y el más importante, debía encontrar una solución técnica adecuada para resolver el problema específico.

La estrategia desplegada recurriría a una fórmula bastante compleja: fijó a un lado de una pista de carreras una batería de veinticuatro cámaras, todas conectadas a sendos filamentos metálicos que atravesaban la pista de lado a lado, con ello lograba que los aparatos fotográficos fueran accionados por las patas del caballo a su paso. También contaba con la ayuda de dos baterías móviles (de doce cámaras cada una); las cuales fueron ubicadas, una en la partida y otra en la meta. La imagen no admitía dudas, el caballo durante una fracción muy corta de tiempo levantaba las cuatro patas del suelo. Leland Stanford estaba en lo cierto, pero además tenía la prueba inapelable: la imagen fotográfica lo evidenciaba¹⁰⁰. De nuevo quedaba demostrado que la fotografía estaba capacitada para realizar afirmaciones positivas de la realidad.

Para la exhibición de estas y muchas otras de sus imágenes, Muybridge inventa su propio aparato de proyección al que llamó *Zoogiroscopio* o *Zoopraxiscopio*. Un artilugio más parecido a un juguete y con el cual podía crear la ilusión de movimiento. Aunque todavía imperfecto resultaba muy sugestivo (MUYBRIDGE.1984.Pág.3). En 1880 en la Escuela de Bellas Artes de California, Muybridge realiza una demostración del aparato en lo que se podría considerar como la primera proyección pública de la primera película animada de la historia (NEWHALL.1983.Pag.121).

99 A este respecto André Rouillé nos dice que tanto la estación fisiológica de Marey como el laboratorio en la Salpêtrière de Londe, se convirtieron en los primeros centros donde se pretendía aplicar el convertir la fotografía en la "verdadera retina del científico, la que hace visible lo invisible y constituye, dentro de un campo científico positivista, un saber a partir de la instrumentalización del ver" (ROUILLÉ.1988.Pág.62).

100 Las fotografías fueron ampliamente publicadas en Europa y Estados Unidos. El 19 de octubre de 1878 la revista *Scientific American* publicó una secuencia del movimiento que podía ser montada en un zootropo ("un simple tambor abierto con ranuras verticales en su perímetro que se monta en un eje para hacerlo girar"). El efecto era una visualización del movimiento en secuencia. (NEWHALL.1983.Pag.121).

1.3.2.d. EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA.

La historia recibiría de la fotografía una ayuda determinante básicamente relacionada con sus cualidades documentales. Francois Arago¹⁰¹ había previsto los alcances en este campo al proponer el registro de los vestigios arqueológicos como una de las tareas a realizar con prontitud. Siendo Francia un país de innegable vocación colonizadora, resultaba apremiante para sus intereses el registrar los tesoros arqueológicos de las tierras bajo su dominio, especialmente todo lo relacionado con el legado monumental Egipcio. Precisamente el 3 de julio de 1839 en sesión de la Cámara de Diputados, Arago presenta los argumentos finales para la concesión de la pensión vitalicia que le sería otorgada a Daguerre y a Isidore Niépce -el hijo de Nicéphore-. En el discurso, además de confirmar su convicción en las cualidades científicas y artísticas del daguerrotipo, se lamenta que el aparato “no haya sido inventado en los tiempos del registro de los monumentos egipcios durante la campaña de Napoleón en 1798” (GERNSHEIM.1968.Pág.95)¹⁰².

Muchos son los fotógrafos que asumen el reto, no sólo se encargan de registrar los monumentos egipcios, sino de producir los primeros álbumes de viajes fotográficos provenientes de todas partes del mundo. Muy rápidamente, en 1842 se publica la primera colección con estas características: *Excursiones Daguerrianas: Las Ciudades y los Monumentos Más Notables del Globo*. La publicación se encontraba bajo la dirección de Noël Marie Lerebours y se componía de ciento catorce grabados. En aquel momento, para la impresión masiva de las imágenes a partir de Daguerrotipos, era todavía necesario recurrir al grabado sobre metal. Sólo a partir de 1840 con la invención del calotipo se había hecho posible la reproducción por medios fotográficos¹⁰³. En otro de los primeros proyectos, por lo menos más voluminosos, el reverendo inglés Georges Bridges, realiza

101 François Arago en el ya mencionado discurso de lanzamiento, vincula, en las raíces genealógicas de la fotografía, con una aplicación básicamente documental. Fundamentalmente advierte cuan era necesaria una prótesis para la observación de la naturaleza, una herramienta capaz de hacer afirmaciones positivas, veraces sobre la realidad y según él, con la llegada del nuevo artefacto se inauguraba la posibilidad de hacerlo (GERNSHEIM.1968.Pág.82).

102 Es necesario advertir que la fecha históricamente aceptada como el día de nacimiento de la fotografía es el 19 de agosto de 1839; sesión en la cual, por iniciativa del ministro de interior francés y actuando como maestro de ceremonias el secretario Arago, se oficializa la invención del daguerrotipo. (GERNSHEIM.1968.Pág.99).

103 Lerebours se había hecho muy conocido por la publicación de manuales técnicos (entre 1841 y 46 se publican 5 ediciones de “Recueil de mémoires et de procédés nouveaux concernant la photographie sur plaques métalliques et sur papier”). En 1842 la publicación en París de las excursiones daguerrianas aparece en francés como “Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe”. La edición se componía de dos volúmenes.

entre 1846 y 1852 más de mil quinientos negativos en papel en las riberas del Mediterráneo.

Maxime du Camp emprende un viaje a Egipto en 1849, lo llamaría “la misión arqueológica”. Una excursión que lo conduciría a enfrentarse, por primera vez, a las dificultades de la toma fotográfica de campo en un proyecto serio. Escribe Du Camp:

"Aprender la fotografía no significa gran cosa, pero transportar el instrumental a lomo de mula, a lomo de camello, a espaldas de hombres, supone un problema difícil"¹⁰⁴.

Todavía transcurriría algún tiempo antes de que el equipaje del fotógrafo se redujera de manera considerable, durante mucho tiempo se hacía necesario el uso de un gran aparataje y por ende la inversión de grandes capitales. En todo caso, sobreponiéndose a las dificultades, Du Camp regresa a Francia en 1851 con más de doscientos calotipos.

En estos proyectos iniciales, las empresas de registro emprendidas ciertamente se encontraban conducidas por una cierta estructura científica, sin embargo aún se emparentaban demasiado con una visión "romántica"¹⁰⁵ de los espacios recogidos. Tal superficialidad se adecuaba mejor a los requerimientos de un público poco interesado en cuestiones científicas, y a la vez hábito de imágenes y relatos que pudiesen tener como escenario lugares exóticos y mágicos. Características tales como la exuberancia o el “primitivismo” eran las que demandaba un público que sólo deseaba nutrir un fabulario de aventuras en lugares tan lejanos que sólo podían tener lugar en su imaginación.

Los relatos de folletín habían adquirido una popularidad inusitada y las novelas de temas exóticos tenían ya cierta tradición en el público europeo: en 1704 había sido traducida al francés el relato de *Las Mil Y Una Noches* por el aventurero Antoine Gallande. Después de múltiples ediciones, surgieron también una serie de impresiones en las que se acentuaba el elemento erótico de las historias, pero siempre en el marco fantástico del harem y los bailes de vientre. Ya en el siglo XIX Sir Richard Burton, un individuo que encarnaba el ser mítico del viajante aventurero (había estado en África, oriente, Brasil), realizaría la traducción del Kama-Sutra hindú, convirtiéndolo en uno de

104 "Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 y 1851, accompagnés d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique", por Maxime du Camp y publicado por Guide et J. Baudry. París, 1852.

105 A lo mejor valdría decir "turística" para significar un tipo de acercamiento enmarcado en el mito y el relato.

los Best Sellers eróticos de la era Victoriana. Con un marco tan propicio, la fotografía supliría la necesidad de ilustrar con mayor eficiencia los espacios donde transcurrían tan extraordinarias historias, pero sólo para reforzar el mito presentado en el relato escrito, y en ese sentido lo documental de la imagen servía para ratificar la existencia del lugar, pero a la vez no interesaba saber de datos o descripciones objetivas. El papel de la fotografía, afirmaba el editor Louis de Cormenin con gran acierto, era de servir de mediación entre el "universo" y el burgués "sentado en su sillón"¹⁰⁶.

Sólo hasta 1856, se edita una obra con vocación científica, explícitamente arqueológica. Se componía de 174 clichés acompañados de un volumen de textos, que pretendían en conjunto, confirmar la tesis de Louis Félicien Caignart de Saulcy sobre las fechas del reinado de (el rey) Salomón. Lo inconsistente del caso es que la fuente documental para su investigación había sido la Biblia cristiana.

Un encargo más consistente en su vocación documental es realizado en 1851 por la Comisión Francesa de Monumentos Históricos. Se convocaron los fotógrafos Edouard Baldus, Henry le Secq, Gustav le Gray, O. Mestral e Hipolyte Bayard, para realizar un proyecto cuyo nombre es del todo revelador, se llamaría *Misión Heliográfica*, la cual tenía por objeto hacer un recorrido extensivo por el patrimonio arquitectónico francés (ROUILLÉ.1988.Pág.55). Es indeterminado el número de las placas tomadas, en la actualidad sólo sobreviven trescientos cincuenta negativos en papel. El proyecto conjugaba perfectamente con la iniciativa de la recopilación *enciclopédica* del conocimiento.

Otro aspecto especialmente interesante en la construcción de la historia es el relacionado con el registro de las efemérides. Desde la década de 1840 la empresa editorial y periodística habían sufrido un gran desarrollo, no obstante, cuando se quería ilustrar cualquier noticia, se debía recurrir al dibujo y al grabado como instrumentos de registro. El dominio del texto sobre la imagen todavía era muy significativo. Sin embargo, a partir de 1850 empieza a experimentarse con la mezcla entre fotografía y grabado, un proceso tan acelerado que en la década de 1890 los métodos de reproducción fotomecánica ya se encontraban en condiciones de suplantar a cualquier sistema de producción gráfica tradicional.

¹⁰⁶ Consignado en la revista "La lumiere" No 27: "Egypte, Nubie, Palestine et Sirie, dessins photographiques par Maxime du Camp". 26 de junio de 1852.

El primer encargo para el registro fotográfico de una gran efeméride del que se tenga noticia, es el que en 1854 le sería realizado a Roger Fenton. Bajo el patronato de la Secretaría de Guerra de su Majestad, su trabajo era el de producir la documentación fotográfica de la guerra de Crimea y de ese modo determinar el estado de las tropas británicas. Tal como hace hincapié Susan Sontag en su libro "Ante el Dolor de los Demás", es inquietante atestiguar como, en los más de 300 clichés que realizaría Fenton, no aparece un solo cadáver. Es el menos sangriento de los registros de guerra que se hayan producido jamás, cuando, en realidad, se trató de una de los enfrentamientos bélicos más violentos que haya sufrido Europa antes de las grandes guerras. Ya desde una época tan temprana, el ejemplo de Fenton nos demuestra que la promulgada objetividad fotográfica, es ante todo una actitud ética y que incluso se independiza de las intenciones y de los propósitos del fotógrafo.

1.3.2.e. EN EL RETRATO Y SUS VARIANTES

"La idea de que la imagen fotográfica está dotada de un valor de síntesis y de revelación, tuvo, pues, como consecuencia la extensión considerable de un principio nacido de las antiguas fisiognomías: la forma de un cuerpo y, ante todo, los rasgos sintéticos de una cara revelan el alma".¹⁰⁷

Con este texto Didi-Huberman nos introduce en otra de las áreas de investigación en las que se utilizó la fotografía; además el pasaje nos revela cómo los científicos también abordaron, a través de la cámara fotográfica, el tema por excelencia desde que fuera inventada, el retrato.

Ya Gisèle Freund nos había presentado el proceso de ruptura ejercido en las dinámicas de la representación tras la aparición de la fotografía, sin embargo aquí es mucho más explícita al demostrar que fue el retrato el tipo de mayor aplicación dado al dispositivo:

"En el momento de la invención de la fotografía, comenzó una evolución durante la cual el arte del retrato, bajo las formas de la pintura al óleo, de la miniatura y del grabado, tal como se ejercían en fin para responder a la demanda de la burguesía media, quedó casi totalmente desbancado. Esta evolución se realizó con una rapidez tan extraordinaria, que los artistas que operaban en esos últimos géneros perdieron casi todos sus medios de

¹⁰⁷ "La fotografía científica y pseudocientífica" en el apartado de "El cuerpo y el alma" DID-HUBERMAN. 1988. Pág. 73.

existencia. Por ende, de entre ellos salieron los primeros que se dedicaron a la nueva profesión". (FREUND.1976.Pág.19).

En otro apartado Freund también nos ofrece en cifras concretas el volumen de su utilización, además lo escenifica en un ámbito que le será muy propicio, los estados Unidos. Por aquel entonces la Unión Americana se encontraba en la plena ebullición de una sociedad joven y por ende, aún no tan rígidamente estratificada como la europea, lo cual permitía a cualquier individuo abrirse paso haciendo uso de su iniciativa personal. La fotografía encontraría en éste espíritu comercial el más rápido vehículo de propagación. Resulta claro que la industrialización iniciada en Europa, se desarrollaba con igual o mayor fuerza en los Estados Unidos; inventos tales como la refrigeración, la máquina segadora, la red de ferrocarriles y pocos años más tarde la luz eléctrica, transformarían una economía predominantemente agrícola en una sociedad fundada en el desarrollo industrial. En cuanto a la fotografía los datos estadísticos confirman lo dicho: de los tres millones de fotos (aprox.) tomadas en 1853, hacia 1860, es decir tan sólo 7 años después, se registraron cerca de 30 millones, las cuales el 95% eran además retratos.

El retrato era entonces (y lo sigue siendo) el tema preferido y el más rentable para los fotógrafos (profesionales o no). Datos similares a los obtenidos los Estados Unidos pueden ser recogidos en el resto del mundo. Ahora bien, en el campo de la investigación científica, el retrato se convirtió en una pretendida vía hacia la psique del hombre. La hipótesis sostenía que:

"El síntoma en general (de una enfermedad psíquica), señala su presencia por detalles morfológicos que, con mucha frecuencia no se pueden detectar inmediatamente." (DIDI-HUBERMAN.1988.Pág.73).

En este rango de aplicación la fotografía se revela en una de las dimensiones más inquietantes del positivismo científico, su abordaje del comportamiento humano. Tal como lo demuestra la cita de Didi-Huberman, se pretendió descubrir en el análisis de la morfología a través de la fotografía¹⁰⁸, el instrumento para desentrañar la complejidad de los procesos psíquicos, su génesis y a la postre, definir fórmulas que permitieran el

108 Debía ser a través de la fotografía ya que, si el "síntoma no se revelaba inmediatamente", era necesario un instrumento que permitiera un acercamiento en diferido y además seccionado. La fotografía era la única técnica con estas cualidades que se encontraba disponible en este momento.

acceso a la mente, esto es, que permitieran ejercer control sobre el comportamiento humano. El proyecto del saber absoluto, al final se confiesa como el programa del control absoluto. Ni siquiera los más oscuros rincones de la mente humana escapan al ejercicio iluminador de la ciencia¹⁰⁹.

En Inglaterra el doctor Hugh W. Diamond, sería el primero en aplicar la teoría y en su "hospital de alienados" (1851) se decide a conocer las fases sucesivas de distintas enfermedades mentales y su proceso de curación. Es relevante anotar que el doctor Diamond además de ser el director de la mencionada clínica, también y durante el mismo período, era el presidente de la Royal Photographic Society; lo cual nos da una idea de los ámbitos en los que circulaba la fotografía como técnica y teoría.

Ahora, sería en el hospital de la Salpêtrière en París, entre 1875 y el 1890 donde se desarrollaría el programa más intensivo en el área del análisis psíquico. Primero bajo el impulso de Jean Martín Charcot, luego con Paul Règnard y Albert Londe, se proponen desentrañar, desde la imagen, los fenómenos que Freud ya había abordado en sus textos; particularmente les interesa descubrir el mecanismo de activación de la histeria y las terapias relacionadas con la sugestión y la hipnosis. Precisamente en 1885 Freud, atraído por el tema, viaja a París y realiza algunos experimentos con Charcot. Tras las primeras experiencias Freud señala varios fallos en la metodología diseñada por Charcot: primero, la misma presencia de la cámara causaba una interferencia en la actitud de los pacientes y luego, los investigadores preferían ciertos pacientes e imágenes por razones de fotogenia. Al final Freud encuentra que la cámara se imponía como un instrumento de sugestión, lo que aparentemente Charcot no había calibrado suficientemente.

En 1895 Sigmund Freud en compañía de Josef Breuer consigna sus teorías sobre la histeria y las posibles terapias en un texto que precisamente recibe el nombre de "Estudios sobre la Histeria".

Rápidamente las investigaciones se adentraron en un campo que no distinguía bien la frontera entre el mito y la ciencia. Es por eso poco sorprendente que los médicos

109 Ya hemos mencionado a Foucault y su tesis del panoptismo (en "Vigilar y Castigar". Siglo XXI.1986).. Lo interesante del caso es que al Panóptico de Bentham le sería sumado el dispositivo fotográfico como complemento perfecto de vigilancia; tanto como amplificación en las potencialidades del ver como en la posibilidad de "experimentación" (Foucault.1986.Pág.207) fue en el contexto de la modernidad se inauguraron los más estructurados esfuerzos por comprender los mecanismos del comportamiento humano y con ello desarrollar estrategias de control sobre el individuo. A este esfuerzo correspondería el diseño de mecanismos disciplinarios tan afinados que "en la casa de convicción... el que está sometido a un campo de visibilidad y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder" (id.Pág.206). La misma referencia en otros aspectos es posible encontrarla en Crary ("Techniques of the observer".October Books.1991).

involucraran conceptos como alma o aura y a la vez desarrollaran complejos procedimientos fotográficos para recoger la impresión de estas entidades (DIDI-HUBERMAN.1982.Pág.45). El siquiatra Baraduc por ejemplo, muy cercano al círculo científico de la Salpêtrière, intenta obtener el "aura de las pesadillas" de un paciente dormido. Es necesario decir –tal como lo advierte Didi-Huberman- que Baraduc recurre al “más puro y ortodoxo método experimental” para fotografiar las “luces del alma” (id.Pág.93); según el propio Baraduc, que eran invisibles pero impresionables. Desde la perspectiva contemporánea los experimentos de la Salpêtrière pueden ser contenidos en un capítulo que se podría definir otra vez como *las mitologías de la técnica*, sin embargo en su momento cabían en el inventario del conocimiento positivo humano, el cual se suponía habilitado para iluminar cualquiera de sus aspectos.

Lo mismo debemos decir de las investigaciones realizadas por personajes como Cesare Lombroso, quien fundamentaría todas sus investigaciones sobre el comportamiento criminal desde la concepción de una cierta tendencia innata (“teoría de los comportamientos atávicos”). En 1896 publica parte de sus teorías en un texto donde pretende vincular la costumbre de tatuarse con la vida criminal. Según el italiano, tal conclusión surge después de haber analizado los casos de 6.000 antisociales y 2.739 soldados¹¹⁰. Por las mismas fechas Lombroso se dio a la tarea de coleccionar las fotografías e incluso los cráneos de asesinos y conocidos maleantes. Buscaba obtener una constante fisonómica en los rasgos de éstos criminales y así configurar la morfología del rostro delincuencial.

En la misma línea de investigación pero con alcances incluso mayores nos encontramos a Francis Galton, primo de Darwin (lo cual constituye un dato importante ya que además de trabajar juntos en algunos proyectos, comparten la utilización de la teoría de la evolución con extensión a todos los ámbitos de la biología. En el caso de Galton con aplicación a la psicología humana y sus anexos). Galton es por lo tanto, considerado el pionero en las aplicaciones técnicas de la biomedición. Junto con Karl Pearson desarrolla las fórmulas aún aplicadas del coeficiente intelectual. Del mismo modo propone métodos para determinar las tendencias hereditarias e, incluso, a Galton se le debe el primer sistema práctico para el análisis de las huellas digitales como fórmula de identificación criminal¹¹¹. El mismo espíritu lo mueve a concebir un proyecto en la línea

110 El texto tiene el sugestivo título de “El origen salvaje del tatuaje”. Este ha sido reproducido en la revista *Popular Science*. Abril de 1992 (pág.793-803).

111 En 1888 Galton publica “Personal identification and description” (*Nature*, June 28, pp.201-202). En 1892 expone el método de identificación por huellas dactilares (“finger prints”. *Macmillan and Co*). En 1893 viaja a París y conoce el método fotográfico de filiación antropométrica

de Lombroso, en este caso combina los negativos y busca en la copia obtenida a partir de la suma de las distintas imágenes, los rasgos típicos del criminal. Tanto en Lombroso como en Galton, se asume el comportamiento antisocial como una enfermedad o incluso como una especie de cuestión hereditaria. En este sentido se condiciona cualquier tipo de consideración que pudiera ser la razón de éste comportamiento (histórica o social) a una predisposición genética¹¹².

En otra de las utilizaciones concretas de las experiencias relacionadas con el estudio de la psique y aplicada también como técnica de control social aparece Alphonse Bertillon. En una prefectura policial de París se pone a la tarea de realizar un archivo compilatorio de los ciudadanos (durante el año de 1872). Con el nombre de "antropometría de filiación" y en el período comprendido entre 1882-89 quedan registrados más de noventa mil clichés. Su objetivo inmediato consistía en realizar un archivo que permitiera identificar a los delincuentes reincidentes¹¹³. El ejemplo seguramente lo había extraído de lo sucedido en la Comuna de París, cuando muchos de los "comunards" fueron identificados, detenidos y ajusticiados, con la única ayuda de los clichés en los que aparecían orgullosos al lado de sus barricadas¹¹⁴.

Estos mismos ejercicios inauguraron un campo de aplicación para la fotografía dónde se haría uso de todas sus cualidades naturales; básicamente con fundamento en la utilización del retrato como instrumento identificación para asuntos legales, además de la vertiente judicial y forense. Por otro lado, bajo el mismo principio de la *filiación antropométrica* se desarrollaron técnicas que permitían detectar comportamientos sospechosos. Este tipo de aplicación sería y sigue siendo utilizado en la formación del personal de vigilancia como parte fundamental de su entrenamiento.

desarrollado por Bertillon (también se hace fotografiar "como criminal"). Sin embargo en sus memorias de 1908 declara que tal procedimiento es poco fiable.

112 A Adolphe Quetelet se le debe el desarrollo de los sistemas modernos de estadística aplicados a la sociedad. Desde los años 20 es quien desarrolla el cálculo de probabilidades con aplicación a los asuntos humanos. A partir de 1870 Thomas Huxley correlaciona las teorías evolucionistas con el desarrollo de determinadas instituciones sociales. Por las mismas fechas emprende la tarea de realizar la documentación fotográfica de los aborígenes australianos con el fin de establecer diferencias raciales entre éstos y los europeos.

113 Sus experimentos y método están consignados en "La photographie judiciaire". Publicado por Gauthier-Villars, París, 1890. Pág.26-45, 104-106.

114 60 álbumes de retratos acompañados por la descripción manuscrita de las señas de cada individuo. Eugène Appert fotografiaría algunos de los comunards capturados en las cárceles de Versailles.

En otro campo aplicación aparece el doctor Duchenne de Boulogne, fisiólogo que durante cuatro años (desde 1852) y con la ayuda de Adrien Tournachon (hermano de Nadar), realiza una serie de clichés destinados a servir de ilustración al libro *Mecanismos de la fisonomía humana en el Análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones*¹¹⁵. Se sirve para sus experimentos de un paciente al que le aplica leves choques eléctricos en los músculos de la cara:

"Un anciano desdentado, cuya fisonomía está en perfecta concordancia con su carácter inofensivo y con su inteligencia muy limitada". (DIDI-HUBERMAN.1988.Pág.74).

El experimento demuestra que al aplicar corriente eléctrica en cualquier músculo éste reacciona con tensión o relajación. El mismo procedimiento pero aplicado a los músculos de la cara producía cambios en la expresión facial del sujeto. Una conclusión inquietante de este experimento afecta directamente la concepción de la subjetividad humana. ¿Acaso la expresión de las emociones dependía de un mecanismo eléctrico, que además podía ser manipulado científicamente? La emoción ya no era una expresión del alma.

Para finalizar estas referencias y a modo de empalme con el capítulo siguiente, en una de las áreas más cercanas a la utilización mitológica de la tecnología, aparecen los llamados optogramas. Clichés que realizados por algunos forenses al rededor de la década de 1860, pretendían fotografiar la imagen del asesino en el interior de la retina de la víctima en el momento de su muerte, o cuando menos, la escena del crimen. El experimento puede parecernos muy descabellado, sin embargo y en el fondo, se encuentra muy cercano a la fenomenología propia de los materiales fotográficos. En este caso se asume que, al igual que una placa cubierta con haluros de plata se fija una huella, la retina como material fotosensible produce también un tipo de impronta.

En suma, con todos estos experimentos es claro el argumento de Foucault, según el cual durante este período se desarrollaron *las tecnologías del sujeto*, entendido tal concepto como la aplicación científica de los dispositivos técnicos en aras de un eficiente y sistemático control social. Una instrumentalización en la cual, la fotografía no

¹¹⁵ De Charles Darwin el libro se titulaba "The expressions of the emotions in man and animals". Editado por Murray, Londres, 1872.

solamente ocupó un lugar como parte de las herramientas de identificación, sino que permitió concebir a un individuo que podía ser desmembrado, analizado y finalmente recompuesto en un repertorio de esquemas muy bien acotado. La consigna es simple:

“El poder debe ser visible e inverificable. Se sabe vigilado pero no sabe en qué momento...” De este modo, “El que está sometido a un campo de visibilidad y lo sabe, reproduce las coacciones del poder” (FOUCAULT.1986.Pág.205).

Para el siguiente capítulo nos adentraremos en ese campo que hemos llamado “Mitologías de la Técnica”. Ya hemos podido ver como en muy buena parte de los proyectos científicos emprendidos en los primeros años de la fotografía se introdujeron conceptos y prácticas que pertenecían más al campo de lo mitológico que de lo científico, cuando, el “uso positivo de la fotografía se acompaña de usos pertenecientes al dominio de la ficción, incluso de la magia o del delirio...” (ROUILLÉ.1988.Pág.62). Escenario en el que no es casual que una de sus prácticas más recurridas haya sido precisamente el retrato.

**II.- LO MAGICO ASOMA EN LA TÉCNICA.
UNA APROXIMACIÓN A LAS MITOLOGÍAS DE LA IMAGEN**

2.1. LAS MITOLOGÍAS DE LA TÉCNICA

Hemos acordado que fueron los inventos, los aparatos, el sitio real de encuentro entre el más denso cuerpo teórico de las ciencias y un público poco ilustrado en dichos temas dada su complejidad. También ya hemos mencionado a Jonathan Crary¹¹⁶ cuando rastreaba los orígenes remotos de los inventos para la instrumentalización de la visión en el contexto de la revolución científica. Lo interesante de su propuesta lo constituye el cambio de perspectiva, pues, más allá de la invención de los aparatos – ópticos-, se preocupa por atender la interrelación entre el desarrollo tecnológico y la aplicación de los artefactos en la vida corriente. Es por eso que en un momento dado se pregunta por la pertinencia, ya no de una historia en la evolución de los artefactos, sino por la forma como la visión iba siendo configurada conforme se producía interacción. Es sobre tal premisa que Crary construye la hipótesis que direcciona el resto de su investigación. La que señala a la cámara oscura como el verdadero “factor de transformación en el proceso de construcción de la revolución industrial” (CRARY.1991.Pág.14).

Es evidente que la invención de la fotografía tiene su campo de influencia más significativo a partir de la aparición del primer dispositivo. No obstante y siguiendo a Crary, es durante el proceso de constitución de la mentalidad positiva cuando la cámara oscura, que a su vez había sido recuperada de la literatura antigua, se utilizó como modelo para la descripción del fenómeno óptico de la visión (entre los siglos XI al XVI), proceso que tiene como efecto la conformación de una nueva mirada: la visión monocular en perspectiva.

No es casual que la primera descripción de la cámara oscura fuera editada en compañía del tratado de arquitectura de Vitrubio, y es más sintomático aún que en el resto de Europa se popularizara con el nombre del “método italiano de dibujo”¹¹⁷.

En esta misma dinámica sería el napolitano Giovanni Battista della Porta, quien en 1558 realizaría la más conocida y completa descripción de la cámara oscura y los principios de su funcionamiento. Al libro le daría el sugestivo título de “*Magiae Naturalis*”.

¹¹⁶ En el texto “*Techniques of the observer. On vision and modernity in the XIX century*, Crary no solo desarrolla el asunto en el s.XIX sino que rastrea sus antecedentes.

¹¹⁷ En 1521 de Césare Cesariano, discípulo de Leonardo da Vinci, publica el primer tratado sobre la cámara oscura utilizando como referencia los descubrimientos de su maestro. Una nota que añade a la traducción del tratado de arquitectura de Vitrubio (LEMAGNY.1988.Pág.12).

En él, incitaba a los artistas para que usaran la cámara oscura refiriendo las ventajas de su utilización en los aceres del dibujo y la pintura. Un discurso articulado alrededor de una ciencia que encuentra en los aparatos una validación, pero -y es este el punto que más nos interesa-, manteniendo el carácter doctrinal, esto es, en el orden de una ciencia mistificada. De hecho, los postulados técnicos y científicos corresponden todavía al orden de la religiosidad, buscando sobre ésta base la validación en el desarrollo tecnológico.

Della Porta estaba convencido que la percepción visual era un acto de unificación, de fusión. Era en la retina, o más exactamente en la focalización lumínica concentrada en la retina, el lugar donde se hacía efectiva la confluencia. Así, “la visión en su mecánica básica se asimilaba a la definición tradicional de contemplación” (CRARY.1991.Pág.36-38)¹¹⁸. Lo inquietante del caso es que no parecía causar ningún problema la intervención de un artilugio óptico en un asunto místico.

En el mismo tratado se relacionaba la cámara oscura con la técnica de la perspectiva, una como soporte de la otra. Tanto en su dimensión técnica como mística, ambas se convirtieron en la figura referencial cuando se quería ejemplificar el funcionamiento del ojo y viceversa. De éste modo se construye una telaraña de implicaciones tan compleja como extensa. Tan sólo con adoptar la naturalidad de la representación perspectesca como si se tratara de la percepción visual, se hila un lazo argumental que navega en ambas direcciones. Sabemos que la perspectiva requiere de la fijación de un único punto de vista (la intersección entre la línea del horizonte y el punto de fuga), lo cual supone el anclaje en un observador claramente definido. Del mismo modo la cámara oscura funciona como marco de ordenación para un trozo de realidad que tiene como eje el punto de vista del vidente. Así con la perspectiva se confirma el principio de unidad de Della Porta. El ojo que mira se convierte en el centro donde convergen todas las *líneas de fuga, y la ventana, la misma que crea la cámara oscura con su trama de líneas y formatos de encuadre, funciona como un marco de ordenación donde rige la autoridad de un ente creador.*

¹¹⁸ El principio de unidad propio de la visión tiene una larga tradición mística. Goethe, figura determinante en el proceso de instrumentalización de la visión en el área de influencia alemana y que va a ser la cuna de artificios tan influyentes como la linterna mágica, seguía pensando en el ojo como un lugar de unificación. En su “Tratado de los colores” escribe: “El ojo debe su existencia a la luz. A partir de órganos animales, secundarios e indiferentes, la luz produce para ella un órgano que le sea semejante, y así el ojo se forma para la luz y por la luz a fin de que la luz interior venga a responder a la luz exterior”. Kircher, el inventor de la linterna mágica adoptaría el mismo principio. (MILNER.1990.Pág.23).

El principio de *La sección áurea*¹¹⁹ se convierte en el mejor complemento para todo este proceso. Una fórmula que recurre al orden de las matemáticas para instaurar un principio de creación con extensión a todos los órdenes. La proporción numérica que vincula lo creado por el hombre con el orden superior de un dios que se manifiesta a través de la regularidad de los cálculos y las cifras.

Por todo lo anterior, debemos admitir que la evolución de los principios ópticos, en esa mezcla entre ciencia y doctrina religiosa, parecían alcanzar su corroboración con la invención de la cámara fotográfica.

2.1.1. LA FOTO SE CONVIRTIÓ EN RELIQUIA

En el capítulo anterior presentábamos el conjunto de factores históricos que nos permiten entender el significado de la denominada científicidad fotográfica, esto es, la utilización del dispositivo técnico como herramienta *positivante*. Ya hemos establecido que son fundamentalmente dos las cualidades que avalan dicha concepción. Por un lado, el carácter notarial, la certificación instrumental de la impronta fotográfica. Por otro la semejanza, es decir y apelando al sentido común, la eficacia con que este medio realiza afirmaciones verosímiles de la realidad. Todo, articulado alrededor del automatismo de un fenómeno físico-químico.

Tal como nos lo advertía Bazin, con la imagen fotográfica se consigue llevar a cabo el anhelo de una *representación efectiva*, es decir, que logra más que re-presentar, “hacer presente en el tiempo y en el espacio” (BAZIN.1990.Pág.28) lo que en efecto no es más que una representación. La imagen se convierte de este modo en un *eidolon*, es decir, “un doble impalpable, inmaterial de aquel que se fue”¹²⁰. De nada vale que se nos advierta de la convencionalidad de la re-presentación fotográfica. La imagen logra imponerse como certificación de existencia y ocurrencia. Así, cuando Bazin nos decía

119 En 1497 se publicó el texto escrito por el fraile Lucca Paccioli denominado “la divina proporción”. En el escrito Paccioli relacionaba la belleza con el seguimiento de una proporción matemática: la regla de tres. Una medida muy recurrida en el Quattrocento italiano para realizar todo tipo de transacciones comerciales. No es casual por lo tanto que el fraile pasara a la historia como referencia para los contables. Del mismo modo Lucca Paccioli funda su tesis en el pintor Piero de la Francesca, más conocido en su tiempo por un manual de matemáticas para comerciantes llamado “De Abaco”. La divina proporción también fue relacionada con la escala armónica pitagórica, la misma que serviría de base para el diseño de espacios arquitectónicos a partir de partituras musicales.

120 Victor Stoichita en la “Breve historia de la sombra” nos habla del *eidolon* haciendo referencia a la historia del alfarero de Butades según el relato de Plinio (STOICHITA.1997.Pág.24), cita de la cual haremos un completo análisis en el presente capítulo en el apartado de las mitologías de la imagen.

también que “la fotografía se beneficia de una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción” (Id.Pág.28), nos estaba ubicando en esa dimensión donde la cámara, trascendiendo su condición positiva, se potencia como herramienta mágica.

De este modo podemos entender la transferencia que se produce en el lenguaje. Lo comúnmente expresado cuando señalamos una foto y decimos: “Este soy yo en el día de mi cumpleaños”. En ningún momento podemos tomar la distancia suficiente para describir el evento también en su convencionalidad: “esta es la imagen con la que pretendo *capturar* el día de mi cumpleaños. Se trata de una fotografía donde aparece la representación verosímil de mi apariencia...”. De algún modo el medio se ha transparentado.

Para ilustrar este fenómeno vamos a señalar otro ejemplo aún más contundente y que se ubica en el centro de la encrucijada:

"Las primeras fotografías del Santo Sudario fueron consideradas a la vez como la autenticación científica de la reliquia y como reliquias en sí (puesto que habían "tocado" la luz y el cuerpo del Señor)." (LEMAGNY.1988.Pág.75).¹²¹

Las fotos se convirtieron en reliquias. No es posible. El caso del Sudario es paradigmático al hacer evidente la dificultad de asumir el programa desmitificador del proyecto moderno.

Como objeto religioso el valor histórico del Manto de Turín es poco significativo, eso si se compara con el *poder* que se le ha otorgado en la dimensión del pensamiento mágico. Un nivel de significación en el cual el sudario tiene la capacidad de establecer un vínculo con el cristo que contuvo (asumiendo toda la carga mágica que esto implica).

La condena a la idolatría, establecida como norma en la doctrina cristiana, nunca ha detenido a la feligresía para *crear* en el más variado abanico de reliquias. Una situación tan recurrente que en realidad poco sorprende. Lo inédito en este caso es el tipo de mediación utilizada, una que se ha invisibilizado a tal punto que parece no existir. La cámara fotográfica de algún modo ha logrado trasladar el poder del original a la copia.

¹²¹ La fotografía fue tomada en 1898 por el fotógrafo italiano Secondo Pia. A través de la fotografía se descubrió que el manto era en realidad una imagen en negativo. Es decir el sudario por alguna razón misteriosa, cuando fue impresionado actuó como una placa fotosensible, de tal modo que fotografiado el negativo, lo revelado fue una imagen en positivo: la imagen del cuerpo y el rostro del Cristo.

Una flagrante paradoja. La fotografía, un dispositivo técnico, que nace como producto de la mentalidad positiva, ¿cómo puede convertirse en un instrumento mágico?

Susan Sontag en el inicio del capítulo *El Mundo de las Imágenes* de su renombrado libro -"Sobre la Fotografía"-, hace un rápido recuento de las potencialidades mágicas de la fotografía. Incluso nos presenta una tesis que nos viene muy a la mano. La crítica que hace Feuerbach del cristiano cuando "prefiere la imagen a la cosa... La apariencia al ser" (SONTAG.1973.Pág.163)¹²². Fenómeno que parece confirmarse con el Manto de Turín. Entonces, ¿Cómo explica Sontag el poder de transustanciación que tiene la imagen fotográfica? Balzac le sirve de ejemplo. Balzac estaba convencido que todo cuerpo se encontraba conformado por una sucesión de imágenes superpuestas en capas infinitas. Decía que en cada operación daguerriana, se apresaba, separaba, y consumía una de las capas del cuerpo en la que se focalizaba. Ese era el temor de Balzac a ser fotografiado¹²³. De este modo, si buscamos una explicación al fenómeno del manto de acuerdo al temor de Balzac, con la fotografía de Secondo Pia, el cristiano tenía la oportunidad única de *apresar, separar y consumir*, una de las capas del cuerpo del cristo al momento de su resurrección.

Por eso, aquellos que encontraron en la foto del Manto de Turín una comunión con el cristo, la hallaron, no porque la fotografía documentara la existencia de un artículo históricamente importante, sino porque, como temía Balzac la imagen establecía un proceso relacional tan estrecho, que intuitivamente se daba por hecha la captura. De este modo es posible visualizar la mencionada paradoja, ya que, necesariamente las características técnicas del sistema de registro, las mismas que han habilitado al dispositivo fotográfico para colonizar los laboratorios y los ámbitos científicos, son las mismas que le han otorgado a la foto su poder mágico.

Del mismo modo, que la fotografía del manto se convirtiera a su vez en una reliquia, tiene que ver con *la capacidad técnica de la placa fotográfica para capturar la luz*, la misma que según la leyenda de la sábana, *emanó* del cristo en el momento de la resurrección y de ese modo el faccímil de su propia imagen se *fijó* en la tela.

¹²² El libro de Feuerbach al que se refiere Sontag es "La Esencia del Cristianismo", editado por segunda vez en 1843. Pocos años después de la divulgación del invento de la fotografía. Es necesario mencionar que Guy Debord utiliza años antes (1967) la misma cita en el inicio de su libro "la Sociedad del Espectáculo". (DEBORD.1999.Pág.37).

¹²³ Sontag extrae la anécdota de las memorias de Nadar publicadas en 1900 (SONTAG.1973.Pág.168).

Nos encontramos en el ámbito de las mitologías de la técnica. Cuando, enfrentados a la imposibilidad de acceder al conocimiento positivo de un fenómeno, trasladamos sus procesos y sus resultados al campo de lo inexplicable, de lo milagroso. La estrategia puede ampararse en un programa científico o referirse a un aparato tecnológico, sin embargo se rige por una lógica relacional articulada en las dinámicas del pensamiento mágico. Se trata de un *mecanismo de resignificación empírica*¹²⁴ que adquiere la tecnología en su contrato con aquel que se sirve de ella como herramienta.

Ahora, teniendo presente que en el centro del dispositivo fotográfico se encuentra la cámara oscura, un aparato que utiliza como materia prima la luz, resulta necesario confinarnos a un capítulo más específico de lo tecnológico, *las mitologías de la óptica*. Un apartado cuya pertinencia se hace evidente en tanto que involucra, en muchos aspectos, las expectativas que la fotografía vino a resolver como dispositivo -en este caso mágico-, al momento de su invención.

2.1.2. LAS MITOLOGÍAS DE LA ÓPTICA

El espejo es sin duda la más primitiva de las ilusiones ópticas a las que el hombre tuvo acceso. Desde el más elemental reflejo en el agua¹²⁵, hasta el más complejo dispositivo astronómico desarrollado por la catóptrica especializada, el espejo ha merecido por lo menos, la referencia poética a la ilusión y al misterio. Sin duda una consecuencia natural cuando la capacidad natural de la visión se expande en el ingenio de una prótesis técnica.

"El deseo de dar cuerpo al reflejo fugitivo proyectado por la luz se enraíza en lo más profundo de la imaginación humana. Este deseo engalana

¹²⁴ En relación a la mitología es fundamental establecer la diferencia entre el uso ideológico (cuando asume la forma de predeterminación) y el que Susan Buck-Morss define como empírico ("Cuando una relación de causa y efecto no puede ser vista o cuando no puede ser recordada" – BUCK-MORSS.1995.Pág.95-). La referencia a este concepto será determinante en el siguiente capítulo cuando se haga mención al filósofo Walter Benjamin y su tesis aurática.

¹²⁵ La referencia más directa al fenómeno especular por vía mitológica es definitivamente el mito de Narciso contenido en las *Metamorfosis* de Ovidio (de múltiples ediciones, para esta referencia hemos utilizado la traducción de Antonio Ruiz Elvira. Bruguera, 1984). En su relación con la imagen fotográfica es de especial importancia el análisis que Dubois realiza en su texto "El acto fotográfico", en un capítulo que precisamente se llama "Historias de sombra y mitologías con espejos" (DUBOIS.1994.Pág.103-140). Sobre este texto realizaremos algunas reflexiones en el siguiente apartado.

con un atractivo maravilloso todas las curiosidades ópticas, como si el espíritu presintiese que, algún día, una de esas cajas permitirá captar o restituir en cualquier instante la imagen, con independencia de su objeto."
(ROUILLE/LEMAGNY.1988.Pág.14)

El misterio es la medida. Mientras menos acceso tenemos al mecanismo explícito de funcionamiento de un artificio técnico, más nos permite expandirlo en el imaginario de sus potencias mágicas.

Precisamente, cuando Jurgis Baltrusaitis realiza su libro sobre el espejo¹²⁶, desarrolla un recuento básicamente en el campo de la mitología. Incluso cuando accede al discurso científico¹²⁷, le resulta muy difícil distanciarse del carácter fantasmagórico de la imagen especular. El desarrollo histórico de los inventos, se convierte de este modo en el inventario de sus potencias misteriosas.

De acuerdo a Baltrusaitis el proceso se puede seguir por etapas. En un primer momento aparece *el eclipse*:

"... tratados prácticos de maquinarias que hacen aparecer prodigios". Luego los *specularii*, espejos augurales donde era posible consultar el porvenir. Más tarde en el "siglo XIII, el siglo de las brujas y los matemáticos con el ritual pagano sumergido en la demonología... y una súbita floración de obras de ciencia pura... algunas de las cuales se confunden con la magia... En la misma época alhazen, Gerardo de Cremona, Vitellion, enseñan los fundamentos de la óptica y la técnica de proyección de espectros". En los siglos XVI y XVII se van a producir numerosas obras, todas ellas relacionadas con la magia especular; es sin duda su edad dorada. En el XVIII y XIX "Al fin llega el momento de los espectáculos. Desarrollado como juguete y en laboratorios, el teatro catóptrico estalla en varias direcciones, se integra en la arquitectura, se superpone al universo entero. Ciencia y arte siente el mismo vértigo barroco.... En el siglo XX, el mito del espejo revive en los estudios históricos y arqueológicos, en las fabulosas instalaciones astronómicas y en las investigaciones sobre las aplicaciones térmicas de la energía solar, en los experimentos de artistas con materiales brillantes, en las puestas en escena de la arquitectura y en la ópera. El cuerpo reflectante no deja de maravillarse y sorprender. De todas las ramas de la ciencia exacta,

126 "Ensayo Sobre una Leyenda Científica: El Espejo. Revelaciones, Ciencia Ficción y Falacias".

127 Las constantes referencias a los trabajos de Aristóteles, Séneca, Pitágoras, Pausanías...(pág.297); o la terminología técnica (catóptrico, holográfico, etc) y en particular el capítulo X titulado "abusos, errores y falacias" donde pretende desenmascarar algunos usos excesivos del artilugio (pág.237). Para la consulta he hecho uso de la edición en castellano de Manguano. BALTRUSAITIS.1988.

la catóptrica visionaria por excelencia, era la más propicia para la eclosión de mundos fantásticos...” (BALTRUSAITIS.1988.Pág.298-299).

Partiendo entonces del *teatro catóptrico*, la que Baltrusaitis denomina como *la eclosión de mundos fantásticos*, colonizaría otras aplicaciones de la óptica igualmente sugestivas. Una serie de construcciones cada vez más complejas.

El francés Etienne Gaspard Robert (Robertson) nos sirve de perfecto ejemplo para hablar de uno de esos artificios. Robertson es un linternista¹²⁸, no el único, pero si tal vez el más exitoso que recorre Europa entre los siglos XVIII y XIX.

Durante este período los descubrimientos e innovaciones realizadas en los laboratorios salen de los recintos científicos. Artefactos de proyección como la linterna mágica y “paralelamente con el tránsito de los métodos de iluminación tradicional (velas, aceite, gas) hacia la nueva fuente con la luz eléctrica”. (DIAZ.2001.Pág.103), permiten la aparición de los llamados *gabinetes de fantasmagorías*. Un espectáculo dado para hacerse popular.

En un ambiente totalmente acondicionado Robertson utilizaba la linterna mágica¹²⁹ para proyectar toda suerte de apariciones¹³⁰. Recurría a la complejidad del aparataje óptico y las más sugestivas escenificaciones, buscando en el público una reacción entre el espanto y el horror¹³¹. Así lo describe en una de una de las sesiones típicas del convento de los Capuchinos:

“Tan pronto como dejaba de hablar, la antigua lámpara, suspendida sobre las cabezas de los espectadores, se pagaba y los sumergía en una oscuridad profunda, en una tinieblas de espanto. Al ruido de la lluvia, del trueno, de la campana fúnebre que evocaba a las sombras de sus tumbas, sucedían los sonidos desgarradores de la armónica, el cielo se abría, pero surcado de

128 No es casual que Robertson llamara espejo a la pantalla que utilizaba como soporte de sus proyecciones. El espectador se colocaba delante pero por detrás, sin que se notara, se encontraba la linterna mágica.

129... Que poco tiempo después el mismo Robertson transformaría en fantascopio al asociarle un rodamiento que le permitía crear el efecto de movimiento en la proyección. Robertson consignaría todas sus experiencias, descubrimientos e inventos en la compilación de sus memorias: “Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta (1831-1840) debidas a Etienne Gaspard Robert, conocido como Robertson, inventor de la Fantasmagoría”. La traducción al castellano del fragmento referido a la fantasmagoría fue publicado en la revista Archivos de la Filmoteca. Octubre de 2001. En la misma revista se publicó un ensayo introductorio escrito por José Díaz Cuyás.

130 Algunas de las historias escenificadas aparecen en sus memorias: “El sueño o la pesadilla, Muerte de Lord Littleton, La peregrinación de San Nicolas, Macbeth, las tres gracias, ofrenda de amor, la monja ensangrentada, un enterrador...”

131 Es muy interesante comprobar que a las proyecciones fantasmagóricas se le daban usos más concretos. Por la época aparece un libro titulado “Le garde d’honneur ou episode du régime de Napoléon Bonaparte”, por J.A.Boymaux (diseñado en 1813, impreso en 1822. Actualmente en la colección Schuurmans). Texto en el se daban ejemplos de los usos que “la policía napoleónica usaba las tecnicas de proyección fantasmagóricas para crear apariciones en la oscura noche y en los asustados fugitivos crear terror”.

rayos por doquier. En lontananza, parecía surgir un punto luminoso: una figura primero pequeña, se dibujaba, luego se acercaba con pasos lentos, a cada paso parecía hacerse más grande, pronto ya con un tamaño enorme, el fantasma se adelantaba justo enfrente de los espectadores y, en el momento en el que iban a lanzar el grito, desaparecía con una rapidez inimaginable". (ROBERTSON.2001.Pág.132)

Sin embargo y a pesar de la sugestión conseguida, Robertson declaraba una intención contraria. Justamente quería *evidenciar la artificiosidad de los espectáculos que presentaba* y con ello "despertar el espíritu crítico del público" (DIAZ.2001.Pág.111).

Debemos recordar que Robertson es partícipe de toda la herencia iluminista del proyecto moderno. Su declaración debe ser entendida entonces como la búsqueda de iluminación científica para todos "los fenómenos supuestamente sobrenaturales, que nadie se preocupa por explicar, pero que sin lugar a dudas tienen explicación científica" (ROBERTSON.2001.Pág.125)¹³². Lo curioso del caso es que en muchos episodios el fantasmagorero difícilmente puede sostenerse en su discurso científico y sigue actuando como el mago o el sacerdote de una fe por definir.

A este respecto Díaz Cuyás relata la historia de una viuda que recurre a Robertson para que, por última vez, le permitiera convocar el espíritu de su esposo. Éste se niega diciéndole que todo el espectáculo no era más que un truco. Que en todo aquel entramado técnico no se movía ninguna energía sobrenatural, ni servía para invocar el espíritu de los muertos. No obstante, ante los ruegos de la viuda, Robertson finalmente accede a "satisfacer un error que solo podía disiparse realizándolo". (id.)

Lo ocurrido no podía ser más contradictorio con el plan de Robertson: al presenciar la aparición, la mujer corre tras el fantasma rogándole que regrese. Una súplica que termina cuando el invocado desaparece en la oscuridad. Luego,

"La mujer enternecida, agradeció a Robertson su mediación y le dice que tenía la certeza que su marido la escuchaba, la veía todavía y que ese sería un dulce consuelo para toda su vida"¹³³.

132 En este sentido es muy interesante el relato de una experiencia infantil según la cual puso a prueba el poder del diablo al invocarlo e incluso realizar un sacrificio con el fin de forzarlo a otorgarle poderes sobrenaturales. Finalmente y después de muchas horas en medio del ritual, él mismo hace de su habitación un pandemonium y descarta la existencia de tal entidad.(ROBERTSON.2001.Pág.124).

133 La cita original corresponde al Tomo I Pág.291 de las memorias de Robertson.

La intención antimitológica de Robertson no pudo ser sostenida. Finalmente su espectáculo no podía explicarse más que con referencias mitológicas.

Rosalind Krauss, a través de sus apreciaciones, nos permite atender el tipo de dinámica en la cual estaban sumergidos estos fantasmagoreros; a la vez, nos facilita tender un puente entre los dispositivos prefotográficos y los argumentos que posteriormente serán usados para definir la naturaleza más esencial de *Lo Fotográfico*¹³⁴. Empieza diciéndonos que en el siglo XIX "...la huella era considerada como efigie, un fetiche situada de forma extraña en la encrucijada entre ciencia y espiritismo. La huella parecía participar del mismo modo, tanto del absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos." (KRAUSS.1992.Pág.26).

El asunto del index -o la huella- ya lo hemos discutido. Pero en Krauss, a diferencia de Dubbois, el índice se aferra mucho más a la definición original en Pierce, es decir, cuando, a partir de la génesis el signo se produce por "conexión física" (id.Pág.82). Una tesis que, relativizando el parecido y la verosimilitud le permite ampliar el registro de la huellas a otros ámbitos¹³⁵. De esta manera la luz sigue adquiriendo atributos como herramienta mágica en la *conexión física* que propicia (id.Pág.28).

En una línea muy próxima a la de Robertson, E.T.A. Hoffmann se vale de la literatura para configurar una serie aún más fantástica de otros mundos. En sus historias también se vale de la óptica como herramienta de extrañamiento.

Un relato en particular -"El Maestro Pulga"¹³⁶- se encuentra a medio camino entre lo absurdo y lo cómico. Con gafas, lupas, telescopios, microscopios, los personajes, no sólo incrementan la capacidad de ver (y actuar como espectadores *más lúcidos*), sino que pueden intervenir en la escena como si se tratara de una prótesis mecánica: producir movimientos a distancia y convertir los instrumentos de visión en verdaderas armas de ataque con tan solo enfocarlos.

El personaje principal de Hoffmann es un ser de otro mundo, o por lo menos esa es la primera impresión que causa. Se trata del maestro pulga que, descrito con la ayuda

¹³⁴ Precisamente su libro se llama así «Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos» Publicado originalmente en el año por ediciones Mácula. París, 1990.

¹³⁵ De este modo le permite explicar varios de los vínculos que con la fotografía encuentra en otros momentos del arte y particularmente en la obra de otros artistas. Tal es el caso de los impresionistas, los surrealistas, Pollock y en particular Marcel Duchamp. (Ver capítulo "La Fotografía y la Historia del Arte").

¹³⁶ Publicado en 1822, dos meses antes de la muerte de Hofmann. (MILNER.1990.Pág.70).

de una lupa es presentado en toda su dimensión de “pequeño monstruo”. Precisamente uno de los efectos principales de la aparición de las primeras imágenes microscópicas¹³⁷ en el imaginario popular, fue el descubrimiento de un micromundo pleno de criaturas extrañas. Por el cambio de proporciones, la mayoría de ellas aparecen convertidas en los engendros que habitan las más terribles pesadillas:

...todos aumentados cien veces, se paseaban sobre sus altas patas velludas, levantando sus trompas, y horribles hormigas-leones atrapaban y aplastaban entre sus pinzas provistas de garfios a los mosquitos que, con sus largas alas, intentaban defenderse...¹³⁸

Pero la historia es aún más interesante. El maestro pulga poseía un vidrio, “cien veces más pequeño que un grano de arena” (MILNER.1990.Pág.73). Con este artificio tenía la capacidad de *leer los pensamientos detrás de las palabras*. Peregrinus Tyss (el héroe del relato) usaba el vidrio con la complicidad del maestro pulga. Debido a su tamaño, él era el encargado de ubicar el vidrio en el ojo de cualquiera que tuviera relación con Peregrinus. Además era quien explicaba los contenidos de las visiones que pudieran ser demasiado herméticas. El instrumento era infalible, desenmascaraba *las verdaderas intenciones* de todos aquellos que se acercaban y solicitaban algo de Peregrinus.

Con el *Maestro Pulga* se confiesa tal vez la mayor de las expectativas en la dimensión de las mitologías de la óptica, *ver más allá de lo evidente*¹³⁹. Una capacidad que no requiere demasiadas explicaciones para entender su conveniencia. Entonces, ¿por qué Peregrinus renuncia a una habilidad tan anhelada cuando Rossette, la hija del encuadernador Laemmerhirt le confiesa su amor, amor que Peregrinus también deseaba con intensidad? El relato nos sirve de guía:

137 El daguerrotipo logró ser asociado al microscopio en 1844. En el apartado titulado “En lo pequeño” del primer capítulo, se encuentran referenciadas las primeras experiencias.

138 La escena se produce cuando con la ayuda de un “nictoscopio que se asemejaba a una linterna mágica” el amaestrador de pulgas se vale de la proyección para causar miedo a unos clientes indeseables. (MILNER.1990.Pág.72).

139 La máxima de una super visión -que se adentra más allá de la superficie- ha colonizado la cultura popular a través de variadas fuentes; contemporáneamente además de los formatos tradicionales del cine (Superman es tal vez el ejemplo más clásico. Como película fue presentada por primera vez en 1978 por Richard Donner, luego Richar Lester presentaría Superman II –1980- y Superman III –1982-); en la televisión, especialmente a través de la tira cómica animada la exploración ha sido aún más intensiva. Sobre el cómic ver “El lenguaje de los comics” por Roman Gubern. Península. 1972. También “Del Félix al gato Fritz. Historia de los comics” por Javier Coma. Gustavo Gili. 1979. Un ejemplo muy ilustrativo de una super-mirada lo encontramos con La espada del augurio; en su invocación (“permíteme ver más allá de lo evidente”), se transforma en un instrumento que proyecta la mirada del Leono más allá de cualquier posibilidad natural. En este sentido el héroe y sus protegidos siempre luchan con la ventaja de su ojo mágico que se superpone al engaño de las apariencias (“Los “Tundercats”. Serie animada de televisión emitida durante los años 80).

“...En ese instante levantó los ojos y el puro y celeste azul de la más bella de las miradas lo penetró hasta el fondo del corazón” (Id.Pág.74).

Peregrinus en ese momento entendió que utilizar el vidrio hubiese significado cometer una “especie de sacrilegio” (Id.Pág.74). En otras palabras, aplicar las herramientas iluminadoras de la ciencia al sentimiento del amor, es a la vez que un imposible, un sacrilegio.

Milner opta por una explicación histórica. Relaciona el pasaje con lo que denomina “el triunfo del amor burgués” (id.Pág.75), aquel que no plantea preguntas y renuncia a la clarividencia sobrenatural –de la técnica (agrego yo)- para preservarlo. Pero las implicaciones son aún mayores. Es cierto que Hoffmann finaliza la parábola con una moraleja, tal como el burgués lo esperaba de las historietas de folletín¹⁴⁰: el triunfo del amor. Sin embargo del mismo modo que el Maestro Pulga le explicaba a Peregrinus que es imposible comprender la real dimensión de los sueños del hombre¹⁴¹, no duda en mostrarle en todo “su esplendor la armonía fundamental que estallaba triunfante y que unía, por un placer indecible y eterno, todo lo que hasta entonces había parecido dividido” (id.Pág.73). Un episodio capital para entender el punto de fractura del proyecto moderno.

La emoción es la fisura de la razón. Es el malestar donde pervive el aura de un espíritu que se resiste a ser diseccionado en el laboratorio de las ciencias. Hoffmann, al igual que Robertson, finalmente es incapaz de abandonar la división fronteriza entre el mundo sensible y el que se mantiene como la oscura dimensión del espíritu. En otros términos, al insistir que la razón -con ayuda de la técnica-, permite descubrir la verdad que hay detrás de las apariencias, se dice fiel seguidor del espíritu ilustrado¹⁴². Pero al confesar la imposibilidad de abarcar las honduras del espíritu humano, de nuevo nos presenta en toda su dimensión mítica el programa cultural del proyecto moderno. *Un proceso en el cual la cámara fotográfica, con todas las proyecciones y usos posibles, puso la objetividad al servicio del mito.*

Para entender la complejidad de este proceso histórico, es necesario recalcar que en el ideal del hombre moderno, el proyecto del hombre ilustrado no perseguía conocer la

140 En la década de 1820 el editor Emile Gratin introdujo el “feuilleton”, una sección especial al pie de los periódicos de tirada masiva. Las novelas aparecían en episodios antes de su publicación como libros.

141 Cuando aplica la técnica a una joven dormida y se encuentra con un mundo cambiante e imposible de amalgamar en una explicación coherente (MILNER.1990.Pág.73).

142 Es músico, científico, escritor, dramaturgo. Recordemos las figuras de Robertson, Niépce o Talbot.

mecánica del universo por un interés puramente cognoscitivo, ni siquiera por sus aplicaciones prácticas, sino por hacer real la utopía de la plena autotransparencia¹⁴³:

"El cientifismo positivista que se concreta en la reivindicación de un tránsito al estadio positivo en el conocimiento del hombre, no es banalmente reductible a una sobrevaloración relativa a los mé todos de las ciencias de la naturaleza, cuya aplicación al ámbito social y moral debiera poder asegurar una mayor certeza y eficacia también a estos tipos de saber; sino que, al menos por lo que a Comte se refiere, se entiende sólo cabalmente cuando se considera desde el punto de vista de su analogía con el programa hegeliano de la "realización" del espíritu absoluto, de la plena autotransparencia de la razón" (VATTIMO.1994.Pág.97).

Tal es la magnitud de la utopía. La razón se convirtió en un instrumento autosuficiente capaz de configurar un mundo positivo. Llegado al conocimiento pleno de los fenómenos del mundo, el hombre podría conseguir un modelo de sociedad donde la igualdad y libertad fuesen el resultado último. El esquema partía de un modelo de hombre tal como se venía haciendo con el orden natural, pero, ¿qué tipo de hombre era ese?:

"...el progreso se concibe sólo asumiendo como criterio un determinado ideal del hombre, que, en la modernidad coincide siempre con el del hombre moderno europeo..." (VATTIMO.1994.Pág.76-77)¹⁴⁴.

Una consecuencia importante es que el modelo del hombre-moderno-occidental debía acompañarse también de su propia historia. Un compuesto estructurado sobre la base de un proyecto de gran magnitud llamado *la historia de la humanidad*. Con ella se pretendía conocer de manera científica, y en este sentido "objetiva", los hechos protagonizados por el hombre a través del tiempo.

143 Tal como dice Benjamín "La capacidad tecnológica de producir debe ser mediada por la capacidad utópica de soñar y viceversa". (citado por Susan Buck-Morss –BUCK-MORSS.1995.Pág.138-).

144 Los métodos diseñados por los científicos se propagaron rápidamente en cuanto disciplina quería pasar por científica. Un ejemplo sumamente ilustrativo de esta tendencia lo plantea a manera de crítica Hazel Henderson en un orden de cosas aparentemente sin relación con la física o la química: "La ley de la oferta y la demanda, había sido elevada a una categoría idéntica a la de las leyes de la mecánica Newtoniana, lugar que todavía ocupa en la mayoría de los análisis económicos actuales... La interpretación de curvas de oferta y demanda, que figura en todos los libros de economía elemental, se basa en el supuesto de que todos los participantes en determinado mercado "gravitarán" automáticamente y sin "fricción" alguna hacia el precio de "equilibrio" determinado por el punto de intersección de ambas partes... La ley de oferta y demanda encajaba también perfectamente con la nueva matemática de Newton: el cálculo diferencial" (CAPRA. 1994 Pág.254).

Pero, teniendo en cuenta el marco de referencia utilizado, de hecho el proyecto sólo se interesaba por incorporar un inventario de procedencia básicamente europea, occidental además, pero, con una pretensión globalizadora. El resultado no podía ser otro sino la construcción de un relato llamado historia (la única), sospechosamente mítico¹⁴⁵ y por lo tanto dudosamente objetivo. Una estructura a la que Nietzsche, abriendo una vía de interpretación que luego otros retomarían, en su momento llamaría *la gran fábula*¹⁴⁶.

El paradigma mecanicista y el desarrollo tecnológico eran la estructura y objetivos visibles del proyecto, mientras que a la vez, idealmente eran las dos instancias a través de las cuales el hombre debía adquirir una conciencia superior y llegar a alcanzar la libertad en el contexto social. En este esquema se planteaba la historia como un proceso de evolución. Un sendero en el cual el espíritu no desaparece sino que pervive como una fuerza escondida pero inmarcesible: materia y espíritu en una dualidad sólida e inexpugnable.

El efecto acumulativo de todo este movimiento no podía ser más paradójico: las fantasmagorías de los recintos se trasladan a una sociedad ávida de espejismos¹⁴⁷. Esta vez es Marx quien mejor puede visualizar el proceso desrealizador que ocurre con la intervención de la tecnología en el contexto de la modernidad. Así lo resume Crary:

“Marx dijo que el dinero y la fotografía son elementos democratizadores, grandes niveladores. También constituyen nuevas formas de establecer relaciones mágicas entre los objetos y los individuos, imponiendo esas relaciones como reales” (CRARY.1991.Pág.13).

145 Mítico desde la perspectiva Horkheimer/Adorno en “La dialéctica de la ilustración”; es decir, que además de querer “nombrar, narrar, contar el origen; y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar” (HORKHEIMER/ADORNO.1969.Pág.63), también se encontraba al servicio del poder reinante como estrategia de validación, es decir, la instrumentalización política del mito. Tesis que a su vez fue desarrollada de forma exhaustiva por Ernst Cassirer aún antes de su exilio forzoso en E.U. al inicio de la 2ª guerra mundial. Entre los textos de Cassirer los más fundamentales son: “Hegel’s Theory of the State”(1942); “Judaism and the Modern Political Myths”(1944), traducido al español como “Modernos Mitos Políticos”; “Philosophy and Politics”(1944); “Myth of the State”(1944).

146 Vattimo recupera de este concepto (VATTIMO.1989.Pág.107) de “El crepúsculo de los ídolos” cuando Nietzsche afirma que el filósofo – refiriéndose a Sócrates- es un decadente cuando fija la matemática “Razón=virtud=felicidad” (NIETZSCHE.1994.Pág.42), pues suponen “la moraleja del deshacerse del engaño de los sentidos” (Id.Pág.45); cuando “los sentidos no mienten, lo que nosotros hacemos de su testimonio es lo que introduce la mentira, por ejemplo la mentira de la unidad, la mentira de la coscidad, de la sustancia, de la duración... La razón es la causa de que nosotros falseemos el testimonio de los sentidos ” (Id.Pág.46).

147 Susan Buck-Morss en “La dialéctica de la mirada” nos presenta un panorama de la influencia que tuvieron, en el espíritu ilustrado los fenómenos decimonónicos de las ferias mundiales, los espectáculos de feria como el diorama, el panorama y de un modo más cercano la aparición de los pasajes comerciales. Este texto será tratado con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

Las mercancías, el producto más significativo de las nuevas relaciones de producción en la modernidad, se convierten en construcciones fantasmagóricas¹⁴⁸. Un simulacro que impregna la realidad y que la ciencia sólo alcanza a contrarrestar a través de interpretaciones fragmentarias. El hombre, atrapado en el centro de la encrucijada, se ve rodeado de todo tipo de apariciones y espectros. Incluso las máquinas se confabulan para parecer lo que no son, para *animarse*.

Baudrillard, en el recorrido interpretativo que hace de la modernidad aborda este asunto para desarrollar su tesis de los distintos simulacros. Según el autor, los autómatas se constituyen en simulacros de primer orden: una máquina construida como un ser análogo del hombre, en el que se busca el parecido pero sólo por el engaño visual, el ilusionismo del espejo hecho realidad, porque "...el autómata no tiene otro destino que el ser comparado constantemente con el hombre vivo, con el designio de ser más natural que él y del cual es la figura ideal" (BAUDRILLARD.1992.Pág.62). La falsificación implícita del autómata resulta inquietante precisamente por eso de atestiguar como el espejo se sale de sus límites. Baudrillard le atribuye a esto "connotaciones diabólicas", en el sentido de la inquietud y la desazón que produce la propia imagen (la humana) hecha objeto de manipulación. Del mismo estatus participa la imagen fotográfica¹⁴⁹, "la estatuilla antigua, y la imagen -en general-" (id.Pág.63).

Estos simulacros de primer orden se transforman con el advenimiento de la revolución industrial. Cuando la máquina abandona la referencia analógica humana para independizarse y hacerse autónoma:

"El simulacro de segundo orden simplifica el problema por absorción de las apariencias, o por liquidación de lo real, como se quiera. Erigen todo caso, una realidad sin imagen, sin eco, sin espejo, sin apariencia..." (id. Pág. 64)

De este modo podemos entender que la fractura se traslada de la representación a lo representado. Una situación muy peligrosa si se tiene en cuenta que el hombre requiere del orden como estrategia de sobrevivencia. Por eso, a pesar de la dematerialización del mundo y la consiguiente erosión del principio de realidad, ésta no podía convertirse en un mar de retazos sueltos e informes obligándonos a una deriva sin

148 "Como si se estuviera refiriendo a seres vivos, Marx habla de mercancías que vienen al mundo con dos caras: objetos útiles y a la par materializaciones de valor... Pero ese ser vivo tiene un carácter fantasmal: la forma valor no se puede objetivar." (FERNÁNDEZ.2001.sp).

149 Este es precisamente el fundamento de esta investigación: la imagen y su carácter mágico básico, pero ya no de la imagen en general sino de las propicias características de la fotografía para detentar una especial relación con la magia. El desarrollo en concreto de este asunto será tratado en los capítulos siguientes.

referencias. La esperanza se afincó en la tesis de un físico que vino para instituir un principio incómodo desde la positividad dogmática, pero que por lo menos sirve de amparo. Recurriendo más a la especulación matemática que a la fenomenología, nos propone un nuevo adjetivo a lo que parecía un mundo de espectros y apariciones. Nos dijo que todo era *relativo*

De este modo, cuando en 1905 Albert Einstein hace pública la *Teoría de la Relatividad Especial*, vuelve a remodelar la concepción de un universo que había perdido tanta sustancia que era imposible devolverle su materialidad. Las teorías de Einstein, publicadas en la revista "*Annalen der Physik*", necesitaron no más de cuatro años para encontrar resonancia en los círculos científicos. Algo muy significativo como respuesta a la incertidumbre reinante.

Tal como ya se dijo, el método utilizado para la construcción de las teorías fue fundamentalmente teórico, elaborado desde la especulación matemática. Esto quiere decir que la experimentación y la confrontación de las teorías se realizaron con posterioridad al planteamiento teórico. Una práctica que se hace aún más inquietante con la formulación de *la Teoría General de la Relatividad* (1916). De ella se derivan consecuencias que, siendo lógicas en el marco de la teoría, siguen sin poder ser demostradas experimentalmente¹⁵⁰. De este modo, el modelo se adelanta a su comprobación fenoménica.

En concreto Einstein debió revisar y reelaborar varios de los postulados sostenidos por la mecánica clásica. Es el caso de los fenómenos luminosos, para poder explicar su naturaleza, debió eliminar la hipótesis de la existencia del éter¹⁵¹ y en el mismo acto modificar el principio de relatividad de Galileo (a saber: la velocidad de la luz infinita en el vacío. El tiempo y espacio como valores absolutos). En su lugar fundó el concepto de velocidad de la luz finita -definida y constante en el vacío-, independizándola a su vez, de la velocidad de desplazamiento de los objetos emisores:

"Einstein estableció que no era posible determinar por medios físicos el movimiento de ningún objeto perceptible con relación al espacio; de ahí que tiempo y espacio fueran relativos, pero este principio llegaba a cumplirse

150 Sólo hasta el desarrollo tecnológico de la radioastronomía ha sido posible poner a prueba la formulación einsteiniana según la cual, la luz es desviada por la fuerza de los campos gravitacionales. En 1969 se midió la desviación de una señal de radio al pasar cerca del sol y ser recibida por la sonda espacial Mariner VII. (Einstein, A. "Sobre la teoría de la realidad y otras aportaciones científicas". Sarpe. 1983)

151 "Fluido imponderable, elástico, en el que se propagan las ondas luminosas; en el siglo XVIII Bradley sostenía que este medio se hallaba en reposo, mientras que en 1887, los físicos norteamericanos Michelson y Morley quisieron probar el desplazamiento de la tierra respecto al éter (idem). Por otro lado, la teoría del éter contradecía la hipótesis newtoniana del vacío.

después de demostrar la equivalencia entre masa y energía ...según la fórmula $E = mc^2$ " (EINSTEIN.1983.Pág.13).

$E = mc^2$ (E, energía; m, masa y c, velocidad de la luz en el vacío). Una fórmula en la cual se condensa el gran salto que el pensamiento occidental debía asumir: el convertir la realidad en el producto de transformaciones energéticas. De este modo la concepción tradicional de sustancia asociada a la permanencia a través del tiempo, queda convertida en una manifestación temporal en ningún modo absoluta, sino relativa al sistema de leyes imperantes en una singular ubicación espacio-temporal.

Desmaterializar la realidad, convertirla en una *manifestación* lumínica producto de la condensación de energía, por demás *relativa* a un sistema donde el observador se convierte en un factor determinante¹⁵², tiene consecuencias definitivas en la concepción de un universo que había querido ser desmitificado en el contexto del proyecto moderno, pero que a cada vuelta de tuerca, en esa dinámica que hemos denominado "las mitologías de la técnica", se encontraba con principios inmateriales y abstractos.

En el siglo XIX, la tendencia había sido la de reemplazar la posición dogmática y doctrinaria del cristianismo para ubicar en su lugar un materialismo casi también doctrinario. Sin embargo el malestar ya había sido sentado con la utilización del método científico (del ensayo y error). Así se evitó mantener una posición rígida frente las estrictas exigencias del método¹⁵³.

La ciencia, por lo tanto, sometida a la dinámica que ella misma había inventado, ni siquiera pudo mantenerse en la posición de la supuesta objetividad adquirida con el desarrollo tecnológico. Las herramientas que en su momento habían sido utilizadas como soporte de afirmaciones positivas sobre la realidad (tal como había ocurrido tras la invención de la fotografía) se vieron enfrentadas a la relativización de su posicionamiento¹⁵⁴:

"Una cámara fotográfica, al igual que un ojo humano, capta determinadas impresiones de un objeto, pero éstas se han de colocar en relación con el lugar que ocupa la cámara, y a su vez están relacionadas con el punto de

152 Einstein consideró la posibilidad de llamar a su modelo "teoría del punto de vista"(Virillo, 1989,Pág.96).

153 "Nos vemos forzados a fijar como único objeto de la ciencia a nuestro propio proceso de conocimiento" (Ver HEISENBERG, Werner: "La imagen de la física en la ciencia moderna".Ariel.1976.Pg.20.

154 El principio de incertidumbre de Heisenberg sostiene que el observar afecta lo observado, así los fenómenos no funcionan de acuerdo a valores absolutos sino en interacción con el sistema donde se ubiquen: "no puede hablarse de una partícula en si sino de los procesos que tienen lugar cuando interactúan los instrumentos de observación y lo observado"(HEISENBERG.1976.Pág.12).

vista de otra posible cámara emplazada en distinto lugar.”
(EINSTEIN.Pág.16)¹⁵⁵.

Las consecuencias de la nueva concepción de ningún modo se confinan al ámbito de las ciencias. Dada la creciente circulación de información, un público cada vez más interesado, es aleccionado en los particulares de los nuevos conceptos teóricos a través de los nuevos descubrimientos. Por supuesto en una difusión tan extensiva como caótica¹⁵⁶. De este modo, toda representación que se pueda hacer de la realidad se convierte en no más que simulacro; y la historia del conocimiento, se convierte en la historia de los distintos simulacros elaborados en distintas épocas¹⁵⁷.

Heisemberg nos dice que la ciencia contemporánea le ha dado la razón a Platón al aceptar que en “el meollo de la naturaleza” encontramos no más que “simetrías matemáticas” (HEISEMBERG.1966.Pág.11), lo que a su vez coincide con la tesis Baudrillardiana según la cual la máxima consumación del simulacro se encuentra en “*el código genético...(una simetría) ...cajas negras donde se fomentan todas las operaciones*” (BAUDRILLARD.1993.Pág.67). Eso significa que en el soporte mismo de la vida encontramos una estructura codificada que lo determina todo, desde el color de las cejas hasta las tendencias más sutiles de la personalidad. Al mismo tiempo los científicos nos dicen que dichas características han surgido de un proceso aleatorio en el que los genes se han mezclado al azar y que han producido a un ser humano como podría haberse generado un saltamontes o incluso una enredadera. Tal indeterminación en la conjugación, a la vez que determinismo en los resultados, ubican al hombre en una situación en la que los significados trascendentales también se diluyen y se convierten en fenómenos de tipo cultural sin otro fondo que no sea un gran vacío de ideales¹⁵⁸: La materia se desrealiza pero no para sublimarse en espíritu como era el programa místico, sino para convertirse en pura energía; una instancia física de naturaleza impersonal y por eso mismo ajena a las preocupaciones humanas. El individuo ha sido abandonado a una suerte que el mismo se pueda forjar:

155 La fotografía de Adolphe Disdèri “Un estudio de retratos durante el segundo imperio”, refiere este acto relativizador del emplazamiento de la cámara. A esta imagen volveremos en el capítulo V.

156 Vattimo nos dice que por efecto de los medios de comunicación “La realidad resulta del entrecruzamiento de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que los mass media distribuyen sin un control” (VATTIMO.1989.Pág.81); de ahí que se haya hecho “más caótica, más compleja” (Id.Pág.78).

157 Aquella pretensión del proyecto moderno de elaborar la historia de la humanidad, se entiende en su parcialidad e incluso arbitrariedad.

158 De ahí el elocuente título del texto de Lipovetsky “La era del vacío...” “Un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia, ni Apocalipsis”(1986. Pág.10).

“El hombre cool no es ni el decadente pesimista de Nietzsche ni el trabajador oprimido de Marx, se parece más al telespectador de la noche, al consumidor llenando su carrito, al que está de vacaciones dudoso entre unos días en las playas españolas y el camping en Córcega.” (LIPOVETSKY.1986. Pág.42).

De esta manera nos es posible entender también que el hombre *cool*, el hombre *pos*, liberado de los grandes ideales y de las metas grandilocuentes, se sumerge en el hedonismo del “porque no”. La experimentación sensorial se convierte en el programa de su vida, protegiéndose a su vez de una implicación mayor que la necesaria para el disfrute del momento: “El fin de la cultura sentimental” (Id.Pág.77), del romanticismo patriótico del héroe y de la religiosidad ciega del mártir.

La gran fábula ha desaparecido, pero a la vez todo se convierte en mito¹⁵⁹. El camino emprendido con la revolución científica ha marcado definitivamente la vía de regreso al mito: se trata de...“el retorno al mito (pero) con la experiencia de la ciencia” (VATTIMO.1989.Pág128). Un proceso en el cual se ha construido la muy laxa escala de valores del hombre cool y se ha desmitificado el programa desmitificador de la modernidad. Una álgebra que muy a pesar de los positivistas: menos por menos da mas.

Los medios de comunicación, y la fotografía asumida como ruptura a la vez que como inicio en el proceso de transformación del “industrialismo puramente mecánico a la era gráfica del hombre electrónico”¹⁶⁰; no sólo representa un componente más en ese proceso de cambio, sino talvez el factor por excelencia. A inversa a las expectativas sentadas en el momento inaugural del invento, ciertamente éste contribuyó a la construcción de un mundo positivado con la avalancha de imágenes, pero y como efecto colateral, *lo real* fuera haciéndose más lejano, como si la acumulación de imágenes actuara a modo de filtro, uno cada vez más denso. La distanciaci3n producida convirti3 la realidad en un espectáculo de sí misma, lo cual hace de la mediaci3n, de la imagen construida, el compuesto que ahora llamamos *realidad*:

159 Vattimo desarrolla toda una teorí a sobre la mitificaci3n del mundo: “El ideal de autotransparencia -del positivismo moderno- es cada vez más imposible(pág.105). En lugar de eso, se avanza hacia la fabulaci3n del mundo (pág.107) Vattimo,1994.

160 Ver Mc Luhan –1987-, “La comprensi3n de los medios como las extensiones del hombre”, pág.236.

“...vivimos en un mundo de simulación, un mundo en el que la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esta desaparición” (BAUDRILLARD.1995.Pág.18).

Pero en este punto se produce la recuperación de la experiencia moderna y la máscara termina por evidenciarse como tal. El signo evidencia su artificiosidad y nos ubica irremediamente en el paralelo de un vacío de sustancia¹⁶¹. La ingenuidad se ha perdido y eso nos hace imposible el retorno a la ilusión, tanto como fue difícil su abandono.

La iconósfera, un mundo donde la información, su tráfico y control, determinan las estructuras de poder¹⁶², ha alcanzado por ese proceso relativizador su máxima expresión con el perceptrón, *la máquina de la visión*¹⁶³. Una herramienta de percepción, pero ya no en función de un espectador humano sino de un procesador numérico que ya no requiere exteriorizarse y se desarrolla al interior de la máquina. Su funcionamiento se produce en *tiempo real*, es decir en la relatividad que impone la inmediatez de un hecho distanciado de su representación por el límite de la velocidad de la luz. Una frontera en la cual el circuito supera las habilidades humanas para el procesamiento de información. Así nace la *Inteligencia Artificial*¹⁶⁴.

161 Máxima que se aplica cuando Lyotard nos dice que el proyecto moderno en su intento de realización universal “no ha sido olvidado, sino liquidado, destruido” (LYOTARD.1986.Pág.30).

162 Virilio: “...la imagen se convierte en una munición más efectiva de lo que se suponía debía representar”. *La era de la simulación generalizada y de la disuasión a través de la amenaza que supone un supuesto potencial de destrucción masiva.* (1989,pág.88).

163 “...utiliza la imagen de síntesis, el reconocimiento automáticos de las formas..”(idem, pág.91).

164 La primera máquina para calcular fue desarrollada por Pascal en 1642. *Leipzig la perfeccionaría acondicionándola para también multiplicar y dividir* (1673). *En el siglo XVIII se produciría el boom de los espectáculos de autómatas. Entre las primeras reacciones apocalípticas es destacada la novela de Mary Shelley quien escribe la famosa historia de Frankenstein* (1818). *El siglo XX es el siglo de la aparición de la informática computarizada. En 1943 Arturo Rosenbleu, Norbert Winer y Julia Bigelow acuñan el término Cibernética, en el 48 publicarían un libro con ese nombre. En 1945 Yannevar Bus publica “As we may think”, presentando un futuro donde los computadores asisten muchas de las actividades humanas. En 1950 A.M. Turing publica “Computing Machinery and intelligence”, introduciendo un test para evaluar el comportamiento de la inteligencia; en el mismo año Asimov enuncia sus leyes para la robótica. Sólo hasta 1956 se recurre al concepto de Inteligencia Artificial, lo hace John McCarthy en una conferencia en Dartmont sobre cibernética. En ese mismo año en el Instituto Carnegie de Tecnología se realiza una demostración de un programa computarizado que usa I.A. En el 59 en Stanford se realiza el primer encuentro internacional sobre I.A. En el 70 aparece Arpanet, el primer sistema para la comunicación de ordenadores en red (antecedente de internet). En este momento las referencias de perfeccionamiento y nuevos hallazgos se suceden con gran rapidez y cantidad. La noticia más publicitada del uso de la inteligencia artificial se produce cuando en 1997 Deep Blue juega una partida de ajedrez con el campeón mundial Garry Kasparov; lo mismo ocurre cuando aparecen las mascotas robóticas en el 2000 y las últimas noticias se relacionan con el uso de programas de I.A. en las páginas porno que recurren a la interacción. Las referencias han sido extraídas de: Cohen, Jonathan. *Human Robots in Myth and Science*. NY: A.S.Barnes, 1967. Feigenbaum, E.A. & Feldman, J. (eds.) *Computers and Thought*. NY: McGraw-Hill, 1963. Gardner, Martin. *Logic Machines & Diagrams*. NY: McGraw-Hill, 1958. McCorduck, Pamela. *Machines Who Think*. San Francisco: W.H. Freeman, 1979.*

De esta manera, con sistemas potenciados a una magnitud sobrehumana, independizados de sus decisiones humanas (debido a la lentitud en el procesamiento de datos), superado en su capacidad de atención por un sistema de información constante e indiscriminada, el humano sólo puede ampararse en el limitado procesamiento foto-cinematográfico (“tiempo extensivo que favorece con el suspense la espera y la atención”. -VIRILIO.1989.pág.94-).

Por eso el temor mítico a la insurrección de las máquinas. Momento en el cual, los artefactos no sólo tomen conciencia de ser, sino que se sirvan de su potencial para trascender los límites de su materialidad, colonizar el poder y finalmente someter a sus creadores. Según las previsiones de un apocalipsis anunciado, las máquinas también podrán replicar la capacidad biológica para autoconstuirse y autorrepararse. De este modo tendrían en su arsenal la fuerza de un ejército de soldados *Terminators*¹⁶⁵, supermáquinas con la programación precisa para rastrear, apresar y almacenar a todos los seres humanos en un sistema Matrix¹⁶⁶. Organismos carbónicos que a cambio de una fantasía convincente, serían funcionalizados como una fuente bioenergética barata, renovable y prácticamente inacabable.

En la década del 50 Isaac Asimov toma muy en serio la amenaza de un holocausto maquinal y propone un conjunto de leyes para ser programadas en la estructura más interna de los cerebros electrónicos de los robots:

1. Un robot no puede dañar a un humano.
2. Un robot debe obedecer al personal calificado excepto si pretende romper la ley 1
3. Un robot debe autoprotegerse excepto si pretende romper las leyes 1 y 2.

El robot, un *perceptrón* dotado de inteligencia artificial, de movilidad y conciencia, capaz de superar al hombre en muchas de sus habilidades, memoria y sentimientos¹⁶⁷, es sin duda una perspectiva tan atractiva como aterradora. Acaso, si

¹⁶⁵ En la primera versión de *Terminator* el robot es programado para localizar y destruir un humano, sin embargo y a pesar de sus habilidades es destruido. En la segunda, el terminator se autodestruye al entender que las máquinas no deben hacerse conscientes de su condición.

¹⁶⁶ Las máquinas han entendido su naturaleza básicamente energética, lo que les ha permitido abandonar la forma matérica y convertirse en meras condensaciones temporales. Del mismo modo descubren que el cerebro funciona según patrones energéticos, lo cual les permite proyectar mundos enteros sin necesidad de vivenciarlos.

¹⁶⁷ En la década de los 80 aparece la película *Blade Runner* del inglés Ridley Scott, donde un tipo muy evolucionado de robot, un replicante, finalmente no se diferencia de cualquier humano, incluso en la memoria afectiva (la película está basada en la novela “*Do androids dream of electric sheep?*” del norteamericano Philip K. Dick). A finales de los 90 aparece una película que da un paso más, “*Inteligencia Artificial*”, basada en el texto de los años 60 de Brian Aldiss: “*Super-Toys last all summer long*”. Sería dirigida por Steven Spielberg sobre un guión de

somos consecuentes con el principio de la evolución, ¿no tendríamos que considerar la obsolescencia de la condición humana para asumir la aparición de una nueva, la máquina?

Para finalizar este apartado de *las mitologías de la técnica* es inquietante el modo como Paul Virilio finaliza su libro *–La máquina de visión–*: con una fábula...

La estilográfica calculadora. La utilización es simple: basta con escribir la operación sobre el papel, como se haría para calcular. Cuando esta inscripción queda planteada, en la pequeña pantalla incorporada a la estilográfica aparece escrito el resultado. ¿Magia? (VIRILIO.1989.Pag.98)

Virilio rápidamente responde, “en absoluto”. Sin embargo, si la rotunda negación es la respuesta, ¿porqué hay siquiera lugar para el interrogante, acaso no es por el malestar de la posibilidad?

Desde la perspectiva de las *Mitologías de la Técnica*, el artilugio es mágico porque a la vista de cualquiera que se sirva del aparato, sus habilidades son prodigiosas, milagrosas y resulta tan especializada su construcción que prácticamente ninguno conoce el mecanismo interno de su funcionamiento. Incluso si se desplegara una campaña de instrucción masiva (revista *Mecánica Popular*, Canal Discovery, National Geographic, etc.), el marco siempre termina por mitificarse aún más. A la postre la tecnología tiende a acomodarse mejor a las dinámicas del pensamiento mágico. Una fórmula que sin buscar entenderlo todo, sin conocerlo todo, requiere y procura el control inmediato sobre aquello que apremia; en la inmediatez que consigue la puesta en marcha de un dispositivo técnico capaz de una solución efectiva.

2. 2. SOBRE ALGUNAS MITOLOGÍAS DE LA IMAGEN: HUELLAS, SOMBRAS Y DOBLES.

Si en el recorrido del primer capítulo el problema se circunscribía al origen del dispositivo fotográfico y su configuración como instrumento técnico. En el último tramo hemos remodelado esta visión para rastrear algunas de las maneras en las que los aparatos tecnológicos, en su utilización, -a veces más convencional, a veces menos-, colonizaron el imaginario y fueron resignificados en el orden del pensamiento mágico.

Por otro lado, debemos recordar que a pesar de la complejidad técnica del dispositivo fotográfico, su finalidad última es la producción de imágenes, por lo tanto, en ésta dinámica, atendiendo a su origen técnico, pero señalando a la imagen como un signo fuertemente connotado, descubriremos las características que nos permitirán hablar de la fotografía –no sólo desde sus procesos de construcción, sino desde el propio constructo- como herramienta del pensamiento mágico.

Ya en este momento no debe resultar extraña la estrategia de utilizar el discurso científico en la elaboración de este recuento, es por eso que me apropiaré de un episodio ya muy elaborado de la historia de la humanidad y donde, según se ha establecido, por primera vez se utilizó el recurso de la representación pictórica, de una manera además, sistemática y consistente, se trata del *paleolítico superior*¹⁶⁸. En el escrito la aproximación narrativa se produce de forma tan natural que, tal como se advirtió desde el principio, el ámbito mitológico se impone como la matriz fundamental donde se desarrolla “la gran fábula” de la humanidad.

Sabemos que los hombres del paleolítico, a pesar de contar con un tipo de organización social “herencia del sistema jerárquico propio de los primates” (MORRIS.1968.Pág.172), no parecen haber desarrollado todavía ningún tipo de “creencia en un ser sobrenatural o en un dios” (HAUSER.1969.Pág.20). De este modo se presume que el comportamiento espiritual funcionaba con arreglo a un modelo mucho más elemental, libre de formas institucionales, condicionada sólo por una forma

¹⁶⁸ “Desde la primera herramienta del homo hábilis hace unos dos millones de años, hasta el particular acabado de las primeras industrias del paleolítico superior europeo entre los años 30.000 y 8000 a. C.”. (GONZÁLEZ.1995.Pág.5). Un período de tiempo sorprendente en su extensión y en el cual podemos encontrar las primeras elaboraciones figurativas más acabadas, es decir, que aparecen en un número mayor y que además se entroncan en un cierto sistema coherente.

especial de causación que en antropología recibe la denominación de *animismo* y cuya instrumentalización –tecnológica– es señalada como magia (FREUD.1967.Pág102). La instauración de un dios, siendo como es un asunto de lo más complejo, necesitaba todavía de un largo proceso de maduración cultural¹⁶⁹.

Debemos entender entonces que las condiciones ambientales del hombre Paleolítico eran las que determinaban sus estrategias de sobrevivencia. Cualquier acción ejercida, resultado de su respuesta ante la Naturaleza, debía tener en consecuencia un “alto contenido práctico” (LEVI-STRAUS.1987.Pág.36). De este modo se define lo pragmático como pauta de comportamiento lógico, especialmente si tenemos en cuenta que nos encontramos ante el ser humano más cercano al estado de vida animal¹⁷⁰.

Ante tal premisa, el hombre, obligado por la sobrevivencia a la obtención del alimento diario, desarrolla técnicas de caza bajo el amparo de la colectividad. Un procedimiento en el que la representación pictórica se utilizaba como medio de actuación. Pero, ¿acaso puede instrumentalizarse la representación pictórica de una manera que sea útil como herramienta de sobrevivencia?

Se trata de la puesta en práctica de un dispositivo fundamentado en la idea de la imagen como elemento integrante y participe de su referente, de tal manera que cualquier acción ejercida de un modo u otro sobre la imagen, alcanza a la entidad a la cual representa. Este tipo de causación se fundamenta en principios de asociación. Cuando la afectación se realiza a través de un tipo de conexión (homeopática o contaminante¹⁷¹) entre el objeto y su imagen. El vínculo que los une se ha establecido sin margen de error. Las leyes que rigen las relaciones mágicas son reglamentadas de acuerdo a una normativa de tipo convencional, pero con sustento en una rigurosa lógica interna que no puede ser aleatoria¹⁷². Seguramente las primeras fórmulas se

169 A partir de la sedenterización del hombre y la consiguiente división del trabajo, se inició el proceso de institucionalización de los distintos ordenes sociales: el gobierno, la justicia y por supuesto lo sagrado. Georges Bataille en “Teoría de la religión”(Taurus.1973) nos presenta un desarrollo de las distintos componentes que transforman lo mágico en religioso. Del mismo modo Joseph Campbell en su extensa serie sobre las mitologías nos presenta un panorama muy detallado de los distintos acomodados en las diferentes áreas culturales (oriente, occidente) y en los distintos momentos (primitiva, creativa). Para rastrear la transición de lo mágico al orden religioso ver especialmente “Mitología primitiva” (CAMPBELL.Alianza.1991)

170 Desmond Morris en su libro “El Mono Desnudo. Un estudio del animal humano” (1968), utiliza las metodologías propias de la zoología para describir e interpretar el comportamiento humano.

171 James Frazer en “La Rama Dorada” (1890), plantea la reglamentación bajo la denominación de Magia Simpatética, la cual se produce bajo dos figuras: 1.Magia homeopática (ley de semejanza) y 2.Magia contaminante (ley de contacto). (FRAZER.1944.Pág.35).

172 Freud también se acoge a la teoría frazeriana y nos dice que “La magia basa su eficacia en los principios de asociación... por analogía y contigüidad. (FREUD.1967.Pág.112).

encontraban muy cercanas a la secuencialidad de los procesos naturales, pero conforme se perdía de vista el fenómeno de origen también se distanciaba la fórmula, adquiriendo con ello un carácter cada vez más convencional.

Las cavernas son el único entorno donde todavía podemos visualizar todo este proceso. Evidentemente con la dificultad que significa interpretar una serie de vestigios sin más soporte que la valoración arqueológica. Por eso lo más elemental es atender a la evidencia y en efecto atestiguar que en un alto porcentaje, las imágenes representan animales del entorno circundante, la mayoría de las veces enmarcados en acciones de caza. Las figuras humanas aparecían blandiendo lanzas, arcos y flechas, con señales en los animales que en el contexto pueden identificarse como "heridas".

Por eso se puede entender que las pinturas o la acción de pintarlas formaban parte de algún tipo de ritual, a lo mejor iniciático, a lo mejor anterior a la expedición de caza. Así la representación pictórica complementaba el procedimiento físico de la cacería. En el seguimiento de un determinado patrón de conducta –ritual-, se procuraba el éxito en la obtención de la pieza¹⁷³.

También resulta determinante que una buena parte de las imágenes fueron pintadas en sitios ocultos o semi-ocultos de las cavernas. De este modo se cuestiona una de las primeras teorías de interpretación sobre el arte rupestre: la decorativa. La argumentación sostenía que en aquella época el primitivo contaba con una gran abundancia de alimento, en consecuencia, disponía del tiempo libre para dedicarse a actividades de tipo lúdico y "entretener así sus momentos de ocio" (GONZÁLEZ.1995.Pág.29). Por supuesto esta teoría perdió peso tan rápidamente como se profundizó en las investigaciones.

Un indicio muy revelador de la importancia en la ubicación de las figuras tiene que ver -además del ocultamiento-, con la superposición. Las imágenes se pintaban interfiriendo unas con otras o directamente encima, habiendo espacio suficiente en la cueva para contenerlas individualmente. Al parecer tanto la ocultación como la superposición dependían de la selección del lugar. Uno que fuese propicio para recibir la pintura, el cual, por una determinada razón -extraña a lo puramente decorativo-, tenía que ser ese y no otro. Es, en resumen, se trata de la selección de un espacio cualificado, el "Lugar

173 Sobre la configuración del ritual Campbell nos dice que "el rito mágico y el juego comparten elementos comunes" (CAMPBELL.1991.Pág.43). Un juego del "como si" (Id.Pág.49), que en este caso recurre a la representación pictórica para ilustrar el animal "como si" este fuera el mismo referente.

Necesario". La mezcla indiscernible entre el *Non side* de la caverna y el *side* de la naturaleza¹⁷⁴.

La conclusión a la que se llega por esta vía es la siguiente:

"El pintor y cazador del paleolítico pensaban que con la pintura poseían ya la cosa misma, pensaban que con el retrato del objeto, habían adquirido poder sobre ese objeto" (HAUSER.1969.Pág.20).

Y para complementar, Hauser realiza su apuesta en la línea de las interpretaciones sobre el supuesto de una funcionalidad en la representación pictórica paleolítica. Hauser nos dice que, en tanto que función simbólica, la pintura rupestre también se constituía en una verdadera acción "objetivamente real" (Id.Pág.21). Un supuesto que relacionado con el concepto del "como sí" que nos proponía Campbell revela de un modo claro el tipo de mecanismo desplegado en el juego mágico de sustitución¹⁷⁵.

Otras hipótesis han tenido un alcance más limitado en la interpretación de la función a la cual eran destinadas las figuraciones rupestres. Si la primera era sumamente superficial y poco convincente, la más actual propone un cambio radical en el sentido de las conjeturas: acompañando a muchas de las imágenes de tipo naturalista (realista), se encontraron otras de carácter abstracto, aparentemente simbólico. La hipótesis construida a partir de este descubrimiento ha sido denominada...

"De complementariedad sexual. Se fundamenta en la idea de las representaciones paleolíticas como el resultado de la elaboración consciente de dos conceptos o principios distintos y enfrentados: El masculino y el femenino. Ambos principios tienen animales y signos que les son propios, y su distribución en cavidades u objetos obedece a esa dualidad. Así, los animales más representados, caballo y bisonte, son respectivamente el principio masculino y femenino. Del mismo modo, lo que en anteriores interpretaciones eran flechas, heridas o cabañas, pasan a ser también símbolos masculinos o femeninos que al encontrarse sobre una figura la complementan en oposición." (GONZÁLEZ.1995.Pág.33).

174 Precisamente una de las tesis fundacionales de movimiento Land Art sería esta relación entre el lugar necesario y luego el Non Side de la galería. Razón también por la cual, la mayoría de las obras del Land Art se ubican en lugares prácticamente inaccesibles pero significativos.

175 Los surrealistas se apropiaron de este mismo mecanismo como un instrumento esencial de sus fórmulas de enrarecimiento. De esta manera, no inducían, sino que se hacían accesibles a "la inquietante extrañeza, en la que el shock asociado a la súbita aparición del destino engulle al sujeto" KRAUSS.2002.Pág.193).

Tal hipótesis ha alcanzado gran resonancia desde su formulación en la década del 60. Una tesis que al final no niega el componente mágico. Insiste que “las cuevas no son un ejemplo de imitación, sino de representación, y que, por consiguiente, operan como el tablero ajedrecístico de Saussure, donde el valor de cada pieza depende exclusivamente de su relación con las demás... Un universo de oposición, más masculino versus femenino, bisonte versus mamut, flecha versus red, mano abierta versus palma truncada. Las imágenes son signos, afirma. Y las cuevas harán uso de estas para contarnos un relato. El relato de la fecundación. Por medio de un mitograma”¹⁷⁶.

Entonces, teniendo en cuenta todo lo dicho ¿cuál es la tesis que mejor explica la utilidad de estas imágenes? Evidentemente no se trata de un *programa decorativo*. Debido a las condiciones de una vida supeditada a la supervivencia, un programa decorativo no puede de ninguna manera ser un parámetro suficiente. ¿Era entonces un instrumento de comunicación?¹⁷⁷

Si nos atenemos a la reiterada aparición de un elemento tan significativo como es el de la impronta de manos que reiteradamente aparecen en los mismos emplazamientos. Una forma fuertemente connotada en línea de lo que Campell define como “el establecimiento del concepto del yo” (argumento que además aparece reiteradamente en los mitos de creación. CAMPBELL.1991.Pág.140)¹⁷⁸, vamos a encontrarnos con una vía de interpretación que nos resultará muy útil. En este sentido Tisseron nos ayuda empezando por discriminar la huella del rastro. Nos dice que las huellas son todos aquellos vestigios descubiertos y que revelan la presencia y las acciones, “convirtiéndose en el testimonio de un paso” (TISSERON.2000.Pág.42). Pero el rastro es, definitivamente, un acto deliberado.

Tanto en las pinturas como las huellas impresas en el muro, el hombre paleolítico ya se revela como un animal simbólico. Su pretensión no sólo era la de asentar unas marcas fronterizas y delimitar un terreno (tal y como lo hacen los animales territoriales por instinto), sino que, fundamentalmente, “atestigua el deseo de realizar una inscripción, el deseo de permanecer presente en el objeto” (Id.Pág.42)¹⁷⁹.

176 Es esta la interpretación que Rosalind Krauss hace de las tesis de Leroi-Gourhan. (KRAUSS.1997.Pág.164).

177 “Y esos mismos signos, representados por mediación de la pura diferencia entre el dedo capaz de erguirse y la palma chata y sin dedos, ya existían como unidades de un código antes e que fueran memorizados en las paredes de Gargas. Los cazadores se comunican entre sí mediante el lenguaje de los signos... Un lenguaje silencioso. Para o alertar a los animales (KRAUSS.1997.Pág.164).

178 En este particular son muchas las citas que campbell realiza, sin embargo es especialmente reveladora en “Mitología oriental” cuando diferencia el concepto de religión en oriente y occidente. (CAMPBELL.1991.Pág.20-29). Sobre este concepto nos detendremos más adelante.

179 “La imagen como residuo de su creador... El nacimiento del arte no debería pues depender de una ruptura con el mito e Narciso” (KRAUSS.1997.Pág.164).

En el desarrollo infantil es posible encontrar un proceso similar. Si bien el niño utiliza el lápiz y el trazado de líneas como “un acto de descubrimiento, de invención, de comprobación de posibilidades, de variabilidad gráfica, y en este sentido representaba una “acción-pintura, no una señal” (MORRIS.1968.Pág.157); bajo la presión de la instrucción que lo prepara para la vida en grupo, inexorablemente el carácter exploratorio del niño queda sumergido en las apremiantes exigencias de la comunicación.

En última instancia, a partir de las hipótesis que buscan una explicación a necesidad humana de la representación, los historiadores e investigadores fluctúan entre distintas posiciones. Pero, en cualquier caso, todos parecen coincidir en una inicial y fundamental instrumentalización mágica¹⁸⁰:

“Seguimos conservando algo de “primitivos”. Afectar una imagen de un actor de cine o un jugador de fútbol constituye un acto en esencia similar al efectuado por el pintor rupestre”.

Y continúa más adelante con un aire más personal:

“Sigue existiendo en mí el absurdo sentimiento de lo que se hace a un retrato, se hace a la persona” (GOMBRICH.1989.Pág.20).

Nuestro autor utiliza el calificativo de *absurdo* para definir esta actitud, sin embargo dada la pervivencia y revitalización de tales prácticas al día de hoy, ¿no debemos suponer que se trata de intuición elemental, así se estigmatice bajo distintos calificativos? Lo mágico se interesa particularmente por escrutar los elementos que de manera directa quiere afectar. Su indagación provee estrategias de control cercano y tan pronto demuestran su utilidad, suelen convertirse en formas rituales que se incrustan en la tradición como fórmulas de acción.

Pero la magia no es un credo. Para llegar a serlo, las fuerzas impersonales de la naturaleza se amoldan a un formato institucional, y se convierten en “agentes conscientes”¹⁸¹, este fue el modo en el que aparecieron las religiones.

180 Precisamente para remarcar ese carácter de sitio común, Hauser y Gombrich, como artífices de dos de los manuales más publicitados sobre la historia del arte, me resultaron muy útiles.

181 “La religión supone que el universo está dirigido por agentes conscientes a los que puede hacerse volver de su acuerdo por persuasión”, la magia en cambio “supone que el curso natural no está determinado por las pasiones o los caprichos de seres personales, sino por la operación de leyes inmutables que actúan mecánicamente” (FRAZER. 1944.Pág.76).

Es también por eso que la magia y la religión no son instancias mutuamente excluyentes, sino más bien complementarias. Tal como nos dice Bataille, la cualidad fundamental del mecanismo mágico es servir de instrumento estabilizador: “tan pronto algo no es aprensible permanece móvil, peligroso, imperfectamente inteligible; amenaza destruir las formas estables y operativas” (BATAILLE.1973.Pág.76). De este modo, podemos afirmar que la magia consigue una domesticación puntual y limitada de tales fuerzas, y aunque debemos admitir su precariedad ante una evaluación racional, tanto en el caso del hombre paleolítico, como en de “la afectación absurda de una imagen”, que también pone en práctica el hombre contemporáneo, mientras el dispositivo resuelva la aprehensión, se recurrirá a él.

Entendiendo esto resulta claro que la representación en el paleolítico debía también articularse en un compuesto más complejo de tipo ritual y en el cual, las reglas que rigen, tanto su construcción como su escenificación, debían seguir un guión también reglamentado de acuerdo a un modelo que garantizara el ejercicio relacional.

2.2.1. LA APREHENSIÓN MÁGICA.

Sí la pretensión del hombre paleolítico era utilizar la figuración como un instrumento de la magia, la imagen debía cumplir con unas determinadas condiciones para que ese elemento utilizado como herramienta cumpliera su misión. A este respecto hay que hacer una acotación previa, ya que quienes hemos aprendido de los libros de texto, recurrimos una categoría específica para señalar las obras que ahora conjuntamos bajo ésta denominación. Las agrupamos bajo la muy connotada denominación de *Obras de Arte*. Una categoría que requiere de una contextualización apropiada, ya que nos dice poco acerca de la naturaleza primera de éstas obras, de su cometido o de su significado. Por supuesto que no se trata de cuestionar las definiciones tradicionales de la Obra de Arte. Simplemente se quiere de establecer una vinculación que de otro modo resultaría apenas retórica:

"Solo siendo un instrumento de la magia puede llegar a ser más tarde una forma de arte" (HAUSER.1969.Pág.25).

Una afirmación que para ser entendida debe ser asumida estrictamente en su significado histórico. Es decir, cuando evidencia los nexos que desde un origen remoto se establecieron entre la magia y la representación (en sus distintas formas), lo cual ha seguido siendo operativo a lo largo de toda la historia de la representación en su interacción con las instituciones sagradas de turno. Una relación claramente instrumental¹⁸², que en el caso específico de las pinturas rupestres eran objeto de una funcionalidad que puede ser expresada en términos muy simples:

"No se trata de si la obra es bella o decorativa, sino si "opera", es decir, puede ejecutar la magia requerida" (GOMBRICH.1989.Pág.20).

Así, para ser operativa, la representación pictórica debía fundamentalmente propiciar un sistema relacional muy estrecho. Debía conseguir que la imagen tendiera un puente unívoco, de forma tal que la acción ejercida sobre ella, sobre la representación, repercutiera en su referente. La forma de resolver el problema de la asociación¹⁸³, esto es, de la vinculación entre la imagen y su prototipo¹⁸⁴, se hizo utilizando varias estrategias y una de las más recurrentes fue precisamente a través de la figuración naturalista.

"Una representación cuyo fin era crear un doble del modelo es decir, no simplemente imitar, indicar, simular, sino literalmente sustituir, ocupar el lugar del modelo, no podía ser sino naturalista" (HAUSER.1969.Pág.23-24).

Es por eso que tras una mirada concienzuda, la progresión que se puede observar en el arte del paleolítico es hacia el naturalismo en la figuración. Va desde la simplificación formal del dibujo y la aplicación un único color plano, hasta la policromía y las representaciones de tamaño natural en tres dimensiones¹⁸⁵.

Parece claro entonces que para el pensamiento mágico es obligado utilizar una mediación, en todos los casos y de algún tipo. Un puente diseñado para canalizar el deseo hacia la acción. Este medio debe ser del todo específico, claro y unívoco. La imagen transfigurada en una parte del elemento deja de representar para de algún modo

182 David Freedberg en "El poder de las imágenes" (Cátedra.1992), nos presenta un panorama histórico de dichos usos, cuando se instrumentaliza como estrategia validación de un poder sacralizado.

183 Lo que Freud ya nos había señalado como relaciones homeopáticas basadas en la analogía y la congnidad. "Tótem y tabú" (Alianza.1967).

184 De nuevo Freedberg nos dice que "La imagen funciona si se fusiona la imagen y el prototipo" (FREEDBERG.1992.Pág.48).

185 Leroi-Gourhan en "Les Religions de la préhistoire" (Presses Universitaires de France.1964), ha sido precisamente uno de los que más ha contribuido a la teoría de la complementariedad sexual en relación a la figuración rupestre. De su teoría se ha desprendido además que en el proceso evolutivo iniciado en el Paleolítico se tendió de una fuerte subjetividad hacia formas cada vez más miméticas.

presentar¹⁸⁶, en otras palabras, sólo es eficaz cuando logra "sustituir" al modelo y ocupar su lugar en el pensamiento. La representación figurativa – semejante y verosímil- logra este efecto de una manera que resulta natural dado el predominio visual de la percepción humana¹⁸⁷. Por lo tanto es lógico pensar que llegado el caso de encontrar un medio, una técnica o una herramienta capaz de realizar reproducciones verosímiles de la realidad, habríamos conseguido el instrumento mágico más adecuado.

Freud elabora un concepto bastante elocuente que me servirá de remate para este apartado. Desde su perspectiva, la más fiel expresión para definir la actitud tras la utilización de la magia como tecnología es *la omnipotencia de las ideas*. Según el argumento freudiano, a juicio del primitivo, su deseo (la querencia de algo), mediado por un procedimiento técnico más o menos complicado (la magia) tiene la facultad del logro¹⁸⁸; de ahí que Freud igualmente afirme que el animismo, el primer sistema elaborado por el hombre para concebir el mundo como una totalidad, es un "*sistema intelectual*". (FREUD.1967.Pág.115). La teoría se hace todavía más compleja cuando nos dice que tras el *principio de placer* que implica el "yo quiero", se esconde la conformación del yo – del ego-. Este asunto es definitivo en la concepción freudiana de lo mágico, porque cuando Freud recupera y actualiza la magia, lo hace para explicar las etapas más tempranas en el desarrollo del individuo, en concreto, la infancia, un período de tránsito donde se define la frontera del yo y el otro. Etapa en la que además se establece el principio de realidad, ya que, el "yo quiero" se convierte en la pulsión que mueve a la interacción con el mundo, "no en la esfera metafísica, sino la física y empírica del tiempo y del espacio" (CAMPBELL.1991.Pág.30).

De la mitología india podemos recuperar un relato de origen que, aunque ciertamente resulta hermético, plantea de forma precisa el problema de la conformación del yo. Lo inquietante es que a través de la justificación del programa religioso del buda, en su invitación nos exhorta a la supresión del yo.

En el principio solo había el yo, pero dijo "yo" e inmediatamente sintió temor y después deseo. (id.Pág.29).

186 "De la representación a la presentación... De ver un objeto que representa a ver la presencia en el objeto" (FREEDBERG.1992.Pág.48).

187 Sobre este asunto ya hemos hablado en el capítulo anterior, sin embargo vale la pena mencionar aquí una anotación que Merleau-Ponty ("*Fenomenología de la percepción*". Península.1975) hace respecto a las diferencias preceptuales en la tactilidad que puede tener un ciego de nacimiento respecto a alguien que cuenta con el sistema completo.

188 De este modo podemos entender a Freud cuando afirma que la magia es la primera tecnología utilizada por el género humano en su interrelación con el entorno. (FREUD.1967.Pág.122).

Campbell nos explica que en sánscrito *yoga* significa vincular, en latín *religión* significa lo mismo, reunir. No obstante, mientras en occidente la unión se produce en virtud de una alianza establecida históricamente, por lo tanto el dios y el hombre se encuentran diferenciados como entes separados; en oriente el vínculo se produce sin fracturas, la mente se une con el principio superior “en virtud de la cual la mente conoce... –Así- Mientras que en occidente la madurez espiritual requiere diferenciar el ego del *id* (dios), en oriente el yo debe ser disuelto porque es el principio de una ilusión libidinosa” (id.Pag.30).

Desde tal perspectiva, la magia se convierte entonces en un mediador que le posibilita al yo la interacción con el mundo exterior, de una manera además tan especializada que instrumentaliza las potencias impersonales de la naturaleza para sujetarlas al deseo. Por supuesto como nos advierte el buda, se trata de una ilusión libidinosa, pero mientras el mundo siga mostrándose amenazante y a cada golpe rotundamente material; como respuesta al temor, queda por lo menos la opción de someterlo al deseo, así sea a través de la fantasmagoría de la imagen.

2.2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN DOBLE. LLEGAR HASTA LAS ÚLTIMAS CONSECUENCIAS.

Puede parecer extraño que antes de plantear el tema de la *Aprehensión por la Imagen*, cuando debiera ser en el orden inverso, proponga un apartado donde se dice *Llegar Hasta las Últimas Consecuencias*,. Pero tal como entenderemos en el desarrollo del tema, la fórmula que se nos presenta, a pesar de configurar la más eficiente mezcla entre imagen y sustancia, y constituirse de este modo en la más absoluta aprehensión del otro, presenta los inconvenientes relacionados con el asesinato y la reglamentación jurídica relativa. Es por eso que, tras visualizar la opción más radical volveremos a la vía mediática, una fórmula menos devastadora y que nos permita, con una dosis de conflicto más manejable, acceder a ella.

Está claro que si la intención es el control o la afectación del otro, en las formulas regularmente disponibles (la agresión, la dádiva, el apresamiento), nos enfrentamos a los

peligros inherentes a la confrontación cuerpo a cuerpo. La magia, en contraste, se ofrece como una vía sutil, indirecta, y que además se encuentra soportada en una suerte de procedimiento que permite trasladar las dimensiones del *prototipo* a uno que en el cambio de escala, se hace mani-pulable. En esta transformación que podríamos llamar pantográfica¹⁸⁹ como requisito de aprehensión, se debe necesariamente recurrir a la transustanciación mágica de un objeto que en la medida de lo mani-pulable, nos permite su posesión y su control –porque “El mundo es inmanente, no hay límites. La cosa, la cosificación supone límites” (BATAILLE.1973.Pág.45)-.

Por lo tanto, es en el procedimiento de la cosificación cuando se debe garantizar el puente de comunicación entre la imagen y su prototipo, una fase crítica de la operatividad mágica.

Ya hemos visto como el hombre paleolítico utilizaba la figuración en tal sentido, y a pesar de las muchas variantes que históricamente se han producido, existe una en particular con la cual se ha llegado “hasta las últimas consecuencias”.

Llevada a cabo por distintos grupos étnicos en distintos lugares del mundo, el que nos interesa todavía pervive en América del sur aunque de raíces precolombinas. Se trata de un pueblo rodeado por el sentimiento de recelo que en la conciencia occidental despertó la costumbre que los haría celebres: los indios Jíbaros eran “cazadores de cabezas”. Pero no sólo cazadores, sino también reductores¹⁹⁰.

Bajo la denominación de Jíbaros se relacionan dos grupos étnicos distintos: Los Shuara localizados al pie de la cordillera de los Andes ecuatorianos y los Ashuara de la selva amazónica en la frontera que divide a Ecuador y Perú. Los amazónicos, dado su aislamiento mantendrían la práctica hasta muy entrado el siglo XX.

En la mitología Jíbara aparecen tres espíritus relacionados con la mencionada práctica: El *Nekas*, innato al hombre y que sobrevive a su muerte, este se convierte poco más tarde en vapor. El *Arutam*, el cual protege al hombre contra la muerte violenta y asegura su supervivencia (es necesario mencionar que para mantener el poder del *Arutam* cada hombre estaba obligado a matar a otros para apoderarse de los suyos). Y el *Muisak* (el espíritu de la venganza), que surge cuando una persona que posee un

189 Para tomar prestada una figura muy propicia, recordemos cuando Freund nos describía el fisionotrazo, un instrumento que permitía trasladar la silueta a una placa metálica o un papel y su vez modificar la escala pero manteniendo las proporciones. Ver capítulo I “La invención”

190 Los datos presentados con relación a la etnia Jíbara fueron obtenidos directamente del Museo de la Universidad de Antioquia, donde se cuenta con varias piezas y con una línea de investigación sobre el tema.

Arutam es asesinada. Para anular su poder debe evitarse que el espíritu escape de la víctima.

Basados en su mitología se ha deducido que el pueblo Jívaro era de carácter fuertemente belicoso, pero asumiendo la naturaleza de sus prácticas, se debe entender dicha beligerancia como una expresión de su arreglo espiritual: la confrontación con el enemigo se convertía en un ejercicio ritual. Como tal, la reducción de cabezas (Tsantsa), era una práctica también animista (no religiosa) y el conocimiento de las fórmulas y procedimientos estaba reservado sólo para los iniciados. El carácter secreto, prohibitivo y rígidamente ritualizado hace de esta práctica lo que los antropólogos llaman un *Tabú*¹⁹¹. Así se confirma el esquema sólidamente reglamentado de lo mágico.

Es simplemente impensable asumir el proceso técnico de la reducción sin su contexto ritualizado, no obstante, es tan efectivo el dispositivo que tan sólo en el procedimiento técnico ya se encuentra garantizado el vínculo: luego de separar el tronco de la cabeza se extraía el cráneo, se realizaban sucesivas cocciones y secados con hiervas, arenas calientes y cenizas, lo cual daba como resultado la reducción (del tamaño de un balón de fútbol de una cabeza normal al aproximado de un puño). El acto de coser los párpados y los labios se llevaba a cabo para evitar que el espíritu escapara en busca de venganza, así el *Muisak* era controlado, y el poseedor de la cabeza se apropiaba de un *Arutam* protector. El poder del *Arutam* dependía de la fortaleza del vencido, mientras más agresiva y enconada la lucha más valorado el premio.

La estrategia Jíbara de reducción de cabezas es, como lo he dicho al principio, llevar hasta las últimas consecuencias el deseo y realización de aprehensión del otro por vía mágica. Está claro que *en el proceso cosificador no se utilizó ningún tipo de sucedáneo*, el otro se ha aprehendido materialmente pero a la vez transformado para convertirlo en "sujeto-objeto" (BATAILLE.1973.Pág.36), que como tal, se encuentra supeditado a la aprehensión y a la manipulación del hacedor de la magia.

Un individuo, antes móvil y peligroso es raptado en sustancia y domesticado de la manera más radical. Pero, por otro lado no se le ha permitido disolverse. Ha sido apresado en un objeto dotado de identidad singular (la cabeza y el rostro). Con la costura de sus ojos (el lugar de la mirada) y la costura de sus labios (el lugar de la

¹⁹¹ "El tabú es una aplicación negativa de la magia práctica... La magia negativa dice no hagas esto para que no suceda esto otro... El propósito de la magia negativa es evitar el suceso que se teme" (FRAZER.1944.Pág.43).

palabra), se garantizaba que sus potencias humanas no escaparan y del mismo modo se encontraran disponibles al control del ganador de la contienda. Tan sólo con un gesto de su mano podía aprehenderlo en un puño.

En relación a su valor de uso, además su utilidad en el mundo espiritual, en las costumbres sociales el procedimiento también alcanzaba una gran importancia. Al empedalear la cabeza del enemigo y portarla pendiendo del cuello, su poseedor gozaba de reconocimiento y prestigio ante el grupo. Eran el signo y el símbolo del poder personal de cada guerrero.

2.2.3. LA APREHENSIÓN POR LA IMAGEN

Cayo Segundo Plinio¹⁹², llamado "el viejo" (para diferenciarlo de su hijo), es uno de los escritores más destacados en su tiempo y de su tiempo¹⁹³. Un personaje cuyas características personales resultan ser un complemento muy interesante del relato mitológico que nos interesa¹⁹⁴.

Los mejores empeños, Plinio los destinó a la elaboración de una *Suma* en la cual pretendía recopilar todos los conocimientos, descubrimientos y aceres de las ciencias y

192 Todas las referencias sobre el autor pertenecen al libro editado bajo la dirección de María Esperanza Torrego quien realiza la compilación de sus textos referidos a la historia del arte. (La balsa de Medusa.1987). Ver bibliografía (PLINIO.1987).

193 Plinio es ciudadano romano con el rango de caballero, posición que lo ubica en una escala social privilegiada en lo referente a los alcances de sus medios. Esta circunstancia también le procura una serie de experiencias militares que le posibilitan viajar a todo lo largo del imperio. Según se deduce en una carta de su hijo, el nacimiento se produce en la ciudad de Como en el año 24 ó 25 d.C. y su deceso el 24 de agosto del año 79. Una precisión en la fecha de su muerte, que se debe a lo especial de las circunstancias en que se produce: como consecuencia de la erupción del volcán Vesubio, el mismo que sepultaría las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabia. Se encontraba en Estabia cumpliendo sus obligaciones imperiales y al darse cuenta de lo que estaba a punto de ocurrir, quiso presenciar directamente el fenómeno natural y en su inquisición también encontraría la muerte.

194 Una buena descripción de sus intereses la realiza su hijo Plinio "el Joven": "9. Iba al palacio de Vespaciano antes de amanecer -pues también utilizaba las noches- para recibir el trabajo del día. De vuelta a casa, dedicaba al estudio el tiempo restante. 10. A menudo, después de tomar algo de comida, que durante el día era ligera y sencilla según la costumbre de los antiguos, en verano, si tenía algún descanso, se tumbaba al sol a leer un libro, tomaba notas y hacía resúmenes. No leía nada sin resumirlo y solía decir que no hay ningún libro que sea tan malo que no tenga ninguna parte aprovechable. 11. Muchas veces después del sol, se daba un baño frío, tomaba un tentempié y dormía un ratito. Después, como si fuera un nuevo día, estudiaba hasta la hora de la cena; durante la cena le leían en alto un libro y él tomaba notas rápidamente... 14. Sólo durante el baño quitaba tiempo a sus estudios. Cuando digo baño me refiero al tiempo que se pasaba en su interior, pues cuando recibía masajes o se frotaba, siempre estaba escuchando o dictando." (PLINIO.1987.Pág.78).

las artes de su época, el resultado de ello sería un libro titulado *Historia Naturalis*. Una obra cuyo contenido es, en simple concordancia con la época, muy diverso: los relatos se suman en un vasto repertorio de relaciones científicas, datos técnicos, crónicas históricas, apuntes biográficos -suyos y de muchos otros personajes ilustres-. Información que recupera de tantos otros manuscritos muchos de ellos ahora perdidos, o que extrae directamente de la tradición oral. Se puede afirmar por eso, que la estrategia de presentación de los eventos, los lugares y las fechas, se asemeja más a un fabulario que a una relación de datos históricos¹⁹⁵.

Es en este compendio donde se encuentra contenido el relato que venimos buscando; el mismo que describe el acto de creación de la primera imagen, pasaje que además ha sido seguido por los historiadores del arte como una de las primeras fuentes del nacimiento del arte por vía mitológica. Una historia en la que Plinio coincide con los anteriores cronistas en un mismo argumento:

"El nacimiento de la pintura nace de la circunscripción de la sombra de un hombre por una línea" (PLINIO.1987.Pág.78).

Pero, para mayor ilustración, el episodio se encuentra rodeado de una serie de circunstancias igualmente importantes. Coordinadas de tiempo y espacio que consiguen una sugestión de realidad plena de referencias. Philippe Dubois, cita de una manera sumamente elocuente la historia, es por eso que utilizaré su texto a fin de presentarlo de la manera más sugerente:

"...Pero Plinio no se contenta con recordar ese principio, por otra parte por todos conocido, del dibujo de la sombra. Va a referir las circunstancias de ese origen, va a dar cuerpo a la fábula. Plinio nos relata en efecto la historia de la hija de un alfarero de Sicyone, llamado Butades¹⁹⁶, que estaba enamorada de un joven. En el momento de la escena del adiós (se ve ya como la historia es del orden de la representación, de la puesta en escena, del relato, de la ficción), los dos amantes están en una habitación iluminada por un fuego (o una lámpara), que proyecta en el muro la sombra de los jóvenes. Para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar la huella física de su presencia actual, en este instante -bisagra lleno de deseo y de temor, la joven tiene la idea de representar sobre el muro, con un

195 Como Levi-Straus apunta: "En algunos pueblos -y en algunas épocas- la oposición entre historia y mito no existe" (LEVI-STRAUS.1987.Pág.63). Y en este caso la sensación es patente.

196 Dubois se refiere a este personaje como Dibutades, no obstante en las demás fuentes se utiliza Butades, de ahí que me decante por ésta última.

carbón, la silueta del otro que allí se proyecta; en el instante último y resplandeciente, y para matar el tiempo, fijar la sombra de aquel que aún está allí pero pronto estará ausente. (La historia no se detiene allí. Según Plinio, Butades puso a continuación arcilla sobre ese dibujo, realizando así la imagen en relieve por una suerte de moldeado de sombra. Poniéndola a cocer en el horno con otros potes, obtuvo el primer "bajorrelieve" (typum) de terracota. Así nació, sobre la huella de la pintura y como su prolongación, la escultura, al menos la escultura por modelado.)" (DUBOIS.1986.Pág.110).

A continuación Dubois realiza una disertación sobre los paralelismos entre la fotografía entendida como "índice" y la sombra proyectada en la pared.

Comienza diciendo que ambos fenómenos -la sombra y la fotografía- funcionan como huellas, y como tal, delatan una determinada presencia, pero, que en el caso de la sombra, la huella sólo permanece durante el tiempo en el que el fenómeno físico une al soporte de la imagen con su referente (mientras los dos jóvenes están en la habitación iluminada). La imagen fotográfica en cambio consigue un reducto del fenómeno ocurrido¹⁹⁷, un remanente que produce sobre un soporte material la prueba de un suceso que por su naturaleza ya forma parte del pasado. En la suma todos estos elementos, carácter indicial, soporte-objeto, y por otro lado, semejanza¹⁹⁸, le otorgan al acto fotográfico y la foto-objeto, la significación que detenta, la de ser una parte integrante, perteneciente al objeto referente, ya que, repito, durante una determinada fracción de tiempo y para referirlo en términos técnicos, la placa recibió, por reflexión, las *emanaciones* electromagnéticas del referente. Se produce así una relación de asociación nunca equiparada por otro medio hasta la época.

No es casual que Talbot, al sistema que utilizaba como auxiliar botánico para copiar las sombras de las hojas lo llamara *Esquiografía*¹⁹⁹, esto es, la ilustración de los objetos a través de su sombra (SCHAFF.2000.Pág.16). Las fechas lo demuestran, durante mucho tiempo, la fotografía no pasó de ser un sistema básicamente esquiográfico utilizado para recoger la huella de muchos elementos: además de hojas,

¹⁹⁷ Es por eso que en su "Historia de la fotografía" Newhall señala al primer dispositivo fotográfico comercializado, el daguerrotipo como "El espejo con memoria" (NEWHALL.1983.Pág.27).

¹⁹⁸ Aunque con la sombra la relación por semejanza no es muy evidente. Stoichita en "Breve historia de la sombra"(Siruela.1997), desarrolla este punto. Nos dice que "las dos funciones esenciales de la imagen de sustitución son: su semejanza (que es esencialmente un problema de la cara) y su verticalidad" (id.Pág.20). Respecto a la semejanza nos dice que el alfarero cuando sumó arcilla a la sombra, "realizó una especie de relieve-medallón que representaba la cabeza del amante" (Id.Pág.21).

¹⁹⁹ Del griego Skia, sombra. (GRAY.2000.Pág.38).

texturas, también se reprodujo la impronta de variados textos²⁰⁰. Talbot por ejemplo se apropió por éste método de varios manuscritos originales de algunos de los poetas de su tiempo.

Sin embargo, ni siquiera el propio Talbot había todavía supuesto que de la sombra, de la huella en negativo, se podría obtener un positivo, una imagen reconocible, que ya no sólo sirviera de indicio sino que también aportara una representación y dadas las características del sistema, una que resultó además muy convincente en la semejanza. Tendría que aparecer el Daguerrotipo en 1839, para que Talbot finalmente (en septiembre de 1840), se decidiera a perfeccionar el método y desarrollara el sistema positivo-negativo²⁰¹, pero esta vez se preocuparía por bautizarlo de una manera mucho más elaborada, lo llamaría *calotipia* (si quisiéramos buscar una literalidad en el término, la más aproximada sería algo así como *bella grafía* o más bien *bella impronta*²⁰²).

En origen, el nombre elegido para el dispositivo, según nos lo explica Michael Gray, es de tipo mitológico. Hace referencia al episodio en el cual “Ino fue convertida en Leucotea, la diosa blanca del mar” (GRAY.2000.Pág.47). Es decir, la sobra finalmente se había convertido en una bella imagen blanca. Es importante mencionar que Talbot en 1833 publica los “Cuentos Legendarios en Verso y en Prosa”, una recuperación de escritos antiguos donde además de demostrar su interés en la literatura clásica, hace evidente su sensibilidad de naturalista romántico. Es legendaria la anécdota del escrito introductorio de “El Lápiz de la Naturaleza”²⁰³, según la cual, la chispa creativa que originó el invento, se produjo a orillas del lago Como, sitio que también había aparecido descrito en Rosina²⁰⁴ como un paisaje sin comparación en Europa.

Volviendo a Dubois, éste consigue demostrar que la estrategia de representación inventada por la hija del alfarero ya presiente el dispositivo fotográfico. Plinio obviamente

200 Desde 1834 Talbot utilizaba el procedimiento (SCHAF.2000.Pág.14). Por otro lado, las cualidades fotosensibles de las sales de plata se conocen desde el siglo XIII con Alberto Magno y el XIV con Georgius Fabricius. En el siglo XVII se observa su ennegrecimiento, pero se atribuye esta alteración ya sea al aire, ya sea al calor del sol, pero no a la luz. Los experimentos efectuados en el siglo XVIII por el italiano Giamabattista Beccaria, el alemán Johann Heinrich Schulze, el sueco Carl W. Scheele y el suizo Jean Senebier, determinan la acción de la luz sobre las sales de plata. (MARBOT.1998.Pág.12).

201 En esencia el mismo que utilizamos hoy en los procedimientos óptico-químicos.

202 Schaff lo traduce como imagen hermosa (SCHAFF.200.Pág.22).

203 Sobre “El lápiz de la naturaleza” ya hemos reiteradas menciones en el capítulo I, sin embargo es importante mencionar aquí que a la introducción Talbot la titula “Breve esbozo histórico de la invención de un arte”. Ensayo donde se aprecian las mezclas entre referencias míticas, históricas y técnicas; de forma similar a las que podemos encontrar en Plinio.

204 Uno de los relatos presentados en Cuentos Legendarios en Verso y en Prosa, extraído de un manuscrito italiano del siglo XV. (GRAY.2000.Pág.45).

no podía llegar tan lejos, su intención era la dar tradición mitológica al ideal del arte durante tanto tiempo mantenido, el de registrar con todo detalle la naturalidad de las formas reales. Así lo admite en sus textos, o mejor, señala en la figuración naturalista la cualidad por excelencia del arte²⁰⁵. Teniendo en cuenta que Plinio hace las veces de recopilador de todo lo considerado relevante en cuestiones de arte de su tiempo y del pasado, también se sirve de su tratado para hacer la exaltación consciente y militante del *realismo* como el valor por excelencia de todo cuanto debiera ser considerado obra de arte, en este sentido también es perfectamente coherente con su tiempo. Problema –el del realismo- que llegaría a su clímax con la aparición de la fotografía y del cual ya hemos dado cuenta como la expectativa que catalizó su aparición y el primer desarrollo.

²⁰⁵ Gray también nos dice que Talbot había escrito en sus notas una cita de Plinio según la cual Protógenes “era muy exacto en sus representaciones y copiaba la naturaleza con mayor sutileza”. Expectativas que confiesa suyas al inventar describir los dibujos fotogénicos. (id. Pág. 51).

2.3. DE LA MAGIA AL PENSAMIENTO MÁGICO

Llegados a este punto nos encontramos con un volumen bastante extenso de referencias a la magia y algunas otras al pensamiento mágico, sin embargo aún no hemos intentado una relación más exhaustiva de sus interacciones. Por lo tanto y antes de concentrarnos en la tesis de lo fotográfico como soporte del pensamiento mágico, procuraremos concentrarnos en lo mágico.

Debo advertir que no se trata de revisar el concepto, mucho menos de inventarlo. Se trata más bien de utilizar las convenciones establecidas y en esta dirección hacer un recorrido que nos permita extraer del fenómeno sus características estructurales. Es por eso que, habiendo partido de algunos de los relatos antiguos más reveladores, finalizaremos con la nueva configuración del mito que propone el discurso científico, lo cual, nos permitirá una aproximación que para esta investigación resulta muy provechosa.

Ya hemos sentado varios precedentes, en primer lugar hemos indagado en los orígenes remotos del hombre y hemos descubierto una constante tensión a preguntarse sobre su condición de ser humano, la razón de su existencia y muchas otras apremiantes cuestiones de su naturaleza, y aunque, en la mayoría de los casos tales emociones son rotundas, ya sea como *intuiciones* o sensaciones francamente reales, al final permanecen en la inquietante dimensión de lo inefable. La evidencia demuestra que a pesar de la dificultad, el hombre no se ha detenido y en la búsqueda de respuestas ha diseñado estrategias que por lo menos le han permitido ejercer un control efectivo sobre los fenómenos naturales y así, no sólo sobrevivir sino imponerse como especie. A través de la razón el hombre consiguió un camino aún más expedito, desembocando en métodos cada vez más depurados y eficientes, hasta cuando, hace relativamente poco tiempo, decidió enfocarse en un estanco más especializado, el lugar donde han ido a parar la mayor parte de sus esperanzas e invertido una buena porción de sus recursos, de este modo apareció la ciencia. Ciertamente la resolución de interrogantes y el avance tecnológico han servido para ejercer un dominio aún más eficiente sobre la Naturaleza. Sin embargo y a pesar de la efectividad de sus logros, el hombre sigue refrenado,

contenido en su empaque mortal, sin respuesta ante los misterios de siempre. Límites aparentemente infranqueables y sin vislumbre de solución.

Y en la indagación siempre ha surgido el mismo patrón: ante la avasalladora preeminencia de misterios grandes y pequeños, muy por encima de la capacidad de la comprensión humana, se ha recurrido a la leyenda y al mito, para, de algún modo y necesariamente, sentar un orden y por lo menos, invocar un tranquilizador dominio.

El relato fabulado tiene esa característica. Se preocupa por reconstruir, figurar y “explicar” los momentos más inquietantes del macro y microcosmos humano. Momentos irremediabilmente perdidos en el tiempo o marcados por la incertidumbre, pero que, relatados y por encima de su referencia documental, permiten su asimilación²⁰⁶. Este es precisamente el peligro de su instrumentalización ideológica:

“...Y como tenían apariencia de hombres, hombres fueron. Hablaron, conversaron, vieron y oyeron, anduvieron y asieron las cosas: eran hombres apuestos y su figura era figura de varón.

Fueron dotados de inteligencia; vieron y al punto se extendió su vista a todo el mundo, sabiendo lo que había en él. Cuando miraban algo, su imaginación lo recordaba luego. Sabían volver la vista de un lado al otro del cielo y la tierra.

Grande era su inteligencia. Su mirada llegaba a todos los lugares, fueran bosques, rocas, lagos, mares, montañas y valles.

El Creador les preguntó:

- ¿Qué opináis de vuestro estado? ¿Son buenos vuestro lenguaje y manera de hablar? ¡Contemplad el mundo! ¡Ved las montañas y los valles!...

... Y todos se sintieron satisfechos de haber encontrado una hermosa tierra llena de dulzura, donde había muchas mazorcas amarillas y blancas, así como unos árboles de cacao e innumerables zapotes, piñas, pocotes, nances, matasanos y miel. En aquel lugar llamado de Paxil y Cayalá, había una abundancia de sabrosos alimentos..." (Popol Vuh. Pág.134 -138).

206 Campbell establece 4 funciones principales para el mito: 1. Provocar y apoyar un sentimiento de asombro ante el misterio del ser. 2. Presentar una cosmología. 3. Apoyar el orden social en vigor y fijar en todos los miembros del grupo un “sistema de sentimientos”. 4. Iniciar a los individuos en el orden de realidades de su propia psique, guiándole hacia su propio enriquecimiento y realización espiritual. (CAMPELL. 1992. Pág. 552)

Que los Mayas fueran incapaces de distinguir entre lo real y lo irreal es inaceptable²⁰⁷. Este relato –el de “La Creación del Hombre Maya”– es un mito extraído de un antiguo libro sagrado²⁰⁸, y como tal, podemos entender que el lenguaje ha sido codificado para ser interpretado sólo por los iniciados. Por otro lado se trata de un relato que ha trascendido la tradición oral y en el que se ha usado la escritura como instrumento de validación (sabemos que en el contexto precolombino y más concretamente mesoamericano, la escritura alcanzó el estado jeroglífico e ideográfico). De este modo se expresa su complejidad.

Si comparamos éste relato con otro que conocemos –de Plinio–, se descubre en principio, que ambos se concentran en aspectos de la creación muy distintos. Sin embargo y ya que estamos rastreando las relaciones entre la magia como práctica y el pensamiento mágico como estructura que la soporta, podemos encontrar en el ejercicio de contraste algunas relaciones muy reveladoras.

Mientras que Plinio buscaba otorgarle credibilidad al relato ofreciendo una escena plena en detalles y así apuntar a la verosimilitud del momento. En el Maya (de un autor impersonal, aunque a la postre ambos lo son), se utiliza sin complejos toda una serie de figuras poéticas, trasladando las coordenadas espacio-temporales al plano de lo indefinido, ahistórico, y por eso mismo abstracto. De algún modo, mientras que el Popol Vuh buscaba ofrecer un marco de referencia para un modelo cósmico, el retrato de los amantes procuraba resolver un sentimiento más elemental y a la vez presentar un comando de acciones para solucionar un asunto particular. En este sentido recordemos a Cambell cuando nos decía que el mito alcanzaba todos los ámbitos, intentando en todos los casos revelar, tal como nos confirma Eliade “...los modos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría.” (ELIADE.1992.Pág.14). De este modo podemos entender que la moraleja, es decir, la lección tras la anécdota, el mito siempre dispone de una solución a un problema concreto: la aprehensión del otro por la amante y la justificación de unas buenas mazorcas y unos jugosos zapotes para los mayas. Es por eso que en Plinio el relato se presenta como *una estrategia de acción*: las condiciones para el funcionamiento de un dispositivo –mágico– de apresamiento. En el Popol Vuh

207 Mircea Eliade en su texto “Mito y Realidad” recoge varios ejemplos de la diferencia entre el mito y los relatos falseados. (ELIADE.1992.Pág.15).

208 Persiste la polémica sobre su origen, ya que contiene elementos de tipo católicocristianos. Se ha acordado que el origen remoto de este escrito se debe localizar en la cultura Maya, pero la traducción, lo único que sobrevive, fue realizada por un sacerdote católico, fray Francisco Ximenez.

entre tanto, se ofrece la configuración de un cosmos donde la acción de aprehensión mágica es posible porque las potencias que rigen el mundo son accesibles por invocación, e incluso parecen interesarse en la opinión de las criaturas.

Por otro lado, ambos mitos son de origen, es decir, pretenden explicar un fenómeno de creación y en ambos casos se ilustra el suceso con detalles, pero, finalmente en ninguno no se llega a una explicación definitiva. Esto se debe a que la parábola mitológica es siempre un sistema abierto, destinado a una iglesia de iniciados que se incorporan a la narración a través de una hermenéutica autoalimenticia²⁰⁹.

El mismo argumento nos habilita para comparar el mito de creación Maya con el relato historiográfico de la evolución humana. El hombre del Paleolítico, al igual que el Maya -que fue creado de un amasijo de maíz²¹⁰-, es un ser que pertenece a la fábula, incluso en sus referencias más técnicas. Se ubica en una temporalidad que por su extensión es prácticamente indeterminada y en un espacio imposible de figurar a no ser por un imaginario fantástico. Dicho en otras palabras, en su esencia, en su aprehensión, tanto el discurso científico de la evolución, como el relato poético del Popol Vuh se revisan del mismo modo, desde el pensamiento mágico²¹¹.

El pensamiento mágico se encuentra por lo tanto en la raíz de las concepciones humanas más primitivas sobre la Naturaleza y bajo su tutela se llega a establecer un orden social, político y económico dependiente enteramente de un sistema relacional ajustado a sus premisas. Una forma de conocimiento paralelo a la misma existencia del hombre. Tan recurrido además que nos encontramos hoy en día, en las modernas sociedades urbano-industriales, frente a una serie de respuestas humanas de naturaleza evidentemente mágica. Expresiones tan evidentemente explícitas como hechicería, brujería, etc., o en lo más común de las creencias y actos sincréticos, en la mayoría de los casos de forma soterrada. Acaso ¿por eso no debemos admitir que el pensamiento mágico no está antes sino por debajo de la razón?

209 Campbell habla de metamorfosis. La religión institucionalizada se ha servido de dos figuras principales: "La poesía exagerada del profeta, y la poesía trabajada hasta el exceso del sacerdote". También nos dice que el mito cubre las dos, pero además presenta una en la que el mito se revive, "en la auténtica poesía del poeta". (CAMBELL. 1992. Pág. 552).

210 "Y todos se sintieron satisfechos... Se crea al hombre de masa de maíz" (POPOL VUH. Pág. 134).

211 Es muy interesante en este sentido la serie documental presentada en Discovery Chanel "El origen del hombre" (Noviembre de 2001). La estrategia convencional de este tipo de canales es presentar la densa información científica de una manera amena y atractiva. En uno de los apartados del documental en cuestión, presentaron la teoría según la cual el hombre de Neandenthal tuvo contacto con el homo sapiens, se conocieron y cohabitaron durante largo tiempo. Sin embargo y al final el Neandenthal sucumbió ante la mejor adaptación del Sapiens y poco a poco fue confinado a una región cada vez más pequeña. El último Neandenthal murió en una cueva en la costa más occidental de la península Ibérica. La escena, mientras el arqueólogo mostraba los objetos que le pertenecieron a este último espécimen, resultaba casi emotiva.

Ahora, es también evidente que la concepción del mundo adoptada por el hombre en la contemporaneidad no es igual a la del habitante de cavernas. La experiencia acumulada ha sido determinante. Primero la religión institucionalizada y luego la ciencia con todo su aparataje positivo han delineado caminos sin retorno.

Pero, tal como en la actualidad conviven en tensión ciencia y religión, el pensamiento mágico ha conseguido sobrevivir al escurrirse entre las grandes grietas que se reparten a todo lo largo del entramado religioso y científico.

Como ya lo dije en el inicio del capítulo, no cabe en este trabajo desarrollar un recorrido exhaustivo sobre la concepción científica de lo mágico, lo que se pretende es evidenciar es el conjunto de elementos que requiere la magia para su funcionamiento y la posibilidad de asimilación de estos mecanismos con las cualidades aprehensivas del dispositivo fotográfico.

2.3.1. LA MAGIA POSITIVADA. LA PERSPECTIVA CIENTÍFICA DE LO MÁGICO

Puede parecer extraña la sola enunciación de un postulado donde se señale la positividad de la magia. Desde el propio proceso de construcción de la mentalidad positiva hemos atestiguado como “el carácter distintivo de la ciencia moderna, reflejando necesariamente en nuestra sociedad, es la negación no sólo de lo sobrenatural, sino de todo aquello que no teniendo cómoda y pronta explicación por medio de las leyes naturales conocidas, parece extraño maravilloso e increíble” (SÁNCHEZ.1889.Pág.1)²¹². Sabemos que la dificultad estriba en la aparente imposibilidad de establecer positivamente la sola ocurrencia de los fenómenos mágicos o milagrosos, cuando la física propone un sumario de leyes cuya aplicación no sólo es universal sino de imposible evasión. De este modo podemos entender el malestar que produce el constante asalto de este tipo de inquietudes cuando son incorporadas en el inventario de los proyectos científicos. No obstante y a pesar de la incomodidad, la ciencia ha debido hacer frente a una fenomenología cuya imponencia simplemente la hace inevitable.

212 Tesis general defendida por Estanislao Sánchez Calvo. En un texto editado en 1889 “Filosofía de lo Maravilloso positivo” ya nos habla de la problemática incorporación de lo mágico en el ámbito positivo de las ciencias.

Ya hemos podido rastrear las distintas formas de *contaminación mítica* que la técnica ha sufrido en su aplicación instrumental. En el proceso hemos localizado las coordenadas del análisis directamente en el plano de las mitologías de la técnica, eso con el fin de escenificar la paradoja en la que también recayó el positivismo científico, pero insistiendo que en nuestra aproximación, hemos recurrido al más instrumental –y convencional- de los usos dados del dispositivo fotográfico. En las siguientes líneas se desarrollaran las tesis que han amparado, no la validación, sino, por lo menos el abordaje que lo mágico ha merecido en el ámbito del discurso científico.

Una primera característica común a la incorporación de la magia en la ciencia corresponde a la manera como se la ha asumido en su estudio, siempre en un marco antropológico. Una mirada que se ha enfocado particularmente en las *sociedades primitivas*. Las que todavía sobreviven en estado “salvaje” o las más antiguas recuperadas por la arqueología a través del procedimiento de reconstrucción por fragmentos de la cultura material. De esta manera los investigadores recurren al sitio común de caracterizar lo mágico como algo *primitivo*. Término casi siempre peyorativo cuando se equipara el subdesarrollo material con el atraso cultural. Lo cierto es que en el panorama científico actual, la situación no ha cambiado mucho y la magia mantiene el estatus heredado del proyecto ilustrado.

Es por eso muy significativo que en la contemporaneidad la palabra magia sea recurrida como un calificativo de tan ambigua utilización. En la mayoría de los casos, cuando abandona su ámbito más técnico, se usa para hacer alusión a lo maravilloso de un hecho o lo portentoso de un espectáculo. Situación que se suma a la revivificación que han conseguido en las últimas décadas "los movimientos espirituales alternativos", y en cuyas prácticas se acogen especialidades de lo más variopintas²¹³. En todos los casos, como si se tratara de un asunto del pasado, se suele enmarcar toda la fenomenología en un capítulo socialmente estigmatizado bajo la denominación de *superstición*²¹⁴. Pero ¿quién es un supersticioso?

“Se llamaba supersticiosos a todos aquellos que ofrecían sacrificios todos los días para que sus hijos les sobrevivieran” (SCHMITT.1992.Pág.7)²¹⁵.

213 Se sabe que en internet después de la pornografía, las prácticas mágicas son las que mueven un mayor volumen de mercado.

214 En la “Historia de la superstición” Jean-Claude Schmitt, nos presenta un recorrido histórico del fenómeno (SCHMITT.1992).

215 Una práctica realizada, según Cicerón, entre los romanos (“De natura deorum”).

De este modo se establece que en su origen histórico, el supers-ticioso era *aquel testigo que sobrevivía* (o que buscaba la sobrevivencia) y que por lo tanto *contaba con*, o buscaba el favor de los dioses. Por lo tanto ya encontramos justificación para todo el conjunto de las prácticas de permanencia y de aprehensión que sobre la imagen se ejercieron como parte de los rituales mágicos.

Es por eso también que, ligado a la historia del cristianismo, en occidente el término adquiriría un signo negativo. Como nos dice Schmitt, partiendo de Cicerón, pasando por San Isidoro de Sevilla, San Agustín²¹⁶, deteniéndonos en el célebre Tratado de la superstición (1679) del abate Jean Babtiste Thiers y terminando en el Concilio Vaticano II, la condena a las prácticas mágicas se han asociado a la perversión de las creencias religiosas institucionales.

En términos más precisos, las raíces históricas del término magia se remontan a los griegos. En su momento la utilizaron para describir las prácticas de los *magoi (medas)* y que posteriormente se asociaría a los creyentes del culto *zoroastriano*²¹⁷. De este modo el término se filtró a la cultura occidental.

Para nosotros, la visión antropológica construida durante la modernidad va a ser la mejor manera de abordar el problema. Sobre esta premisa vamos a aceptar una definición sumaria:

“Rescatado... lo mágico de la arbitrariedad de su uso vulgar, se puede definir provisionalmente la magia como el conjunto de creencias y prácticas basadas en la convicción de que el ser humano puede intervenir en el determinismo natural, bien completándolo o bien modificándolo, mediante la manipulación o el encamamiento de ciertas potencias, accesibles a través de aptitudes, conocimientos o técnicas especiales.” (DELGADO.1992.Pág.13).

Nos encontramos frente a una forma de interacción con el mundo, en la cual se plantea un juego dialéctico entre dos estructuras mentales distintas, por un lado el pensamiento mágico y por otro el que conocemos como pensamiento racional. Dialéctica que para los investigadores de la modernidad estaba ligada a una historia construida según el modelo evolutivo y que por lo tanto se consideraba superada. Teóricos como E. B. Tylor y J. G. Frazer sentaron en el cambio de siglo (XIX al XX), las bases

216 En “La ciudad de dios” San Agustín funda toda una suma dogmática sobre la concepción de las creencias mágicas. En el texto la concepción de superstición se extiende más allá de la idolatría, abarcando toda práctica que signifique la adoración de toda criatura.

217 Gregorio de Tours en “La Historia de los Francos” nos dice que Zoroastro o Zaratustra no era otro que Cus, nieto de Noé. De este modo la referencia al cristianismo en relación a las prácticas mágicas se repite.

de un camino que proyectaba la desmitificación como propósito fundamental. El primero consignaría sus ideas en un libro titulado *Primitive Culture*, editado en 1871 y el segundo al publicaría en 1890 *The Golden Bough*²¹⁸.

Está claro que ambos reproducen la fórmula imperante. La que pretendía someter a la Naturaleza y a los fenómenos humanos a un rígido esquema positivo-evolucionista. Premisa que ya hemos desarrollado, pero que en este caso, en la particular configuración de las teorías científicas de lo mágico, nos permite visualizar la construcción de un modelo histórico del pensamiento y del espíritu humano con mayores implicaciones que lo puramente historiográfico. Un proceso que para plantearlo de forma muy simplificada tiene origen en el "estadio mágico", asciende luego al escalafón de la religión y por último, señala a la ciencia como el cúlmen de todo el desarrollo. Por lo tanto, Magia, religión y ciencia son los pasos en el camino ascendente de la evolución del espíritu humano²¹⁹.

Sigmund Freud, ya nos ofrecía una aproximación complementaria y con implicaciones aún mayores. Un enfoque que mantiene el modelo pero cambia el sujeto y donde el esquema evolutivo de magia-religión-ciencia, puede ser aplicado a la maduración del Yo. En otras palabras, el animismo corresponde a la etapa evolutiva en su fase *narcicista*. La religión al estadio de objetivación caracterizado por la fijación de la *libido* en los padres. Y la fase científica a aquel estadio de madurez en el que el individuo renuncia al *principio de placer*, se *subordina a la realidad* y busca su objeto en el mundo exterior:

"En la fase animista, se atribuye el hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a los dioses, sin embargo se reserva el poder de influir sobre los dioses, de manera a hacerles actuar conforme a sus deseos. En la concepción científica del mundo no existe ya lugar para la omnipotencia del hombre el cual ha reconocido su pequeñez y se ha resignado a la muerte y sometido a todas las demás necesidades naturales." (FREUD.1967.Pág.119)²²⁰.

218 Traducida al castellano como la "Rama Dorada", en el texto se plantean las leyes que rigen la construcción del dispositivo mágico.

219 En la fuente (FRAZER, J."La rama dorada"), es constante la referencia a la magia como un conjunto no sólo de premisas falsas "sino hasta ridículas y absurdas"(Pág.13) En ese mismo sentido se ubica a la ciencia en el extremo opuesto de la magia y como cúlmen de un proceso evolutivo: "Resumiendo: la magia es un sistema espurio de leyes naturales, así como una errónea forma de conducta, es una ciencia falsa y un arte abortado"(FRAZER.1944.Pág.34).

220 Con "Tótem y Tabú" (1912) Freud tiende un puente que va de Frazer y Tylor a Levi-Straus.

Es evidente que Freud sigue manteniendo la noción moderna de evolución, pero en este caso el *hombre maduro* o más bien, *en la madurez del hombre* es donde se puede encontrar el producto más acabado de la evolución humana. Una operación donde Freud, al mismo tiempo, da cabida a una concepción que poco a poco transita los círculos intelectuales como diferenciadora de lo humano. Se trata de un concepto que él mismo no desarrollaría cabalmente pero que se convertiría en la tesis central, en este caso de un antropólogo; la fórmula levistraussiana de la *función simbólica*.

La relación no es nueva. Sin embargo, el enfoque sí que revoluciona la perspectiva mantenida cuando se hacía referencia a la magia y al aspecto humano necesitado de ella. En el cambio, sin sacar lo mágico de las dinámicas sociales, se vincula el fenómeno con la estructuración de la psique individual²²¹.

"La antropología muestra cómo el pensar y lo pensado, la mirada y lo mirado se parecen. A partir de ahí, la magia se construiría en ese lugar en donde el conjunto de dispositivos mediante el que la cultura representa, sustituyéndola, la realidad alcanza su nivel más ejecutivo y es capaz de restablecer la continuidad -que siente como enajenada- entre hombre y Naturaleza" (DELGADO.1992.Pág.13).

Freud primero y luego Levi-Straus logran recalificar la postura moderna. De este modo restauran la validez del pensamiento mágico y la magia para encontrar en las dinámicas psíquicas el campo de acción para el cual fueron concebidas. Y tal como lo revela Levi-Straus, en un diálogo que se ampara en la matriz cultural donde se produce. Las consecuencias del cambio de perspectiva son muy reveladoras²²².

"...lo que el Chamán hace no es otra cosa que explicitar un contenido latente y no presente de la realidad psicológica. Es esa parcela de lo real que se sustrae a la percepción directa la que requiere, cuando se producen disturbios en su seno, la intervención de una especie de "ordenador", un elemento capaz de proporcionar ese sentido que transforme interpretativamente lo caótico en armónico, lo que habitualmente sucede cuando el individuo -pero también el propio grupo, aunque no percibiera Freud tal extremo - puede entender (o sea percibir sometido a un orden) ese sector de su vida que se resiste a renunciar al desorden, y que es a la vez

221 Una diferenciación que Frazer separa en dos ámbitos en una dinámica de interacción: "Magia privada: los beneficios o daños a los hombres... Magia pública: hechicería practicada en beneficio de la sociedad en conjunto" (FRAZER.1944.Pág.75).

222 Levi-Straus, se presenta desde un posicionamiento que debe alterar el significado superficial del concepto de "eficacia simbólica", cuyo campo de aplicación se confina supuestamente al plano mental: "Llegará el momento en el que podamos admitir que lo que ocurre en nuestra mente, no se diferencia del fenómeno básico de la vida" (Levi-Straus, 1987; pág.46).

interior y exterior, por cuanto el neurótico y el primitivo -ni nadie en realidad, añadiríamos nosotros- no distinguen su espíritu del mundo." (LEVI-STRAUS.1987.Pág.63).

De esta manera Levi-Straus nos ayuda a visualizar el sistema completo, la relación entre el pensamiento mágico y su práctica²²³. El objetivo es restaurar el orden, tanto en el grupo como en el individuo y para ello se precisa del diseño y la participación de un "ordenador". También nos dice que para que el dispositivo mágico²²⁴ funcione debe escenificarse apropiadamente, debe formalizarse a través de una fractura temporal donde la encarnación de las potencias abstractas interactúen y se hagan visibles. Se refiere al rito. Por otro lado, recordemos que el mecanismo solo se pone en marcha con la intermediación de algún tipo de sustrato físico concreto y sobre todo, pertinente. Una condición que hace referencia a la reglamentación en la formalización del rito.

En el sistema completo, el proceso relacional se produce tras la animación de los entes mágicos. Fórmula que *transustancia* un objeto in-animado en uno con *ánima* Para una operación de tal naturaleza -de *animación*- se requiere precisamente de la presencia de un chamán²²⁵. Un personaje que, de acuerdo a la posición Levistrosiana, no es más que un actor profesional capacitado para conducir una verdadera obra de teatro. Su tarea consiste en eliminar las dudas de los individuos a través de la presión del grupo, para luego, y utilizando todo el histrionismo del que disponga, modular los estados de conciencia y de percepción. Su trabajo concluye cuando logra la incorporación de componentes de la experiencia que requieren ser elaborados para su asimilación²²⁶. Poco importa si éste individuo es o no un charlatán. Su función es convencer, sí lo hace, cumple su cometido a cabalidad.

A través de la misma explicación entendemos el porqué de la permanencia del pensamiento mágico frente a los esquemas lineales del pensamiento racional. La racionalidad es una herramienta muy especializada para el tratamiento de la

223 Frazer describe el pensamiento mágico como "magia teórica: la magia como pseudo-ciencia" y la "magia como práctica: la magia como pseudo-arte" (FRAZER.1944.Pág.74).

224 El término de dispositivo mágico hace referencia a la definición freudiana según la cual, la magia se debe entender como un procedimiento técnico. El término ya se ha mencionado con antelación recordando que en Philippe Dubois se refiere a la fotografía: "el dispositivo fotográfico".

225 ¿O de un curandero psíquico? La función de un psicoanalista es servir de clarificador de una serie de experiencias que por efecto de las dinámicas psíquicas se fuerzan a permanecer ocultas en la inconciencia. Este mismo modelo lo usa Serge Tisseron cuando describe al aparato fotográfico como "la caja negra -fotográfica y psíquica... que conserva componentes no asimilados de la experiencia, para así hacer posible su asimilación más tarde" (TISSERON.2000.Pág.29).

226 Tisseron también apunta que "la cámara fotográfica funciona como un instrumento de asimilación sensoria-afectivo-motriz", así, en las dinámicas psíquicas se ubica antes del conjunto de significaciones simbólicas. (TISSERON.2000.Pág.27).

información, pero a la vez es muy poco eficaz cuando a la información se le suman empaques emocionales. Ya hemos ilustrado este punto con variados ejemplos en el capítulo de las mitologías de la técnica. De algún modo el pensamiento mágico actúa como comodín. Siempre acude cuando la racionalidad es inoperante o insuficiente, y cuando no logra crear el marco de ordenación para la cual fue concebida.

En resumen, la comprensión de la magia como un fenómeno cultural primitivo y posteriormente la fórmula dialéctica histórica: pensamiento mágico - pensamiento racional, han sido los tratamientos dados al fenómeno con aplicación en las ciencias sociales, las ciencias naturales y el arte. Sin embargo ahora nos resulta difícil aceptar una operación tan simplificada. Como pudimos comprobar, al final, la matriz de toda progresión humana hacia el conocimiento positivo del mundo se disuelve en mitología. Por eso, si aceptamos la fórmula dialéctica, ésta debe presentarse, sean cuales sean las denominaciones, en una alternancia fluida y constante:

"... el desglose propuesto por Levy-Bruhl, prelógico-lógico, una variante en última instancia de la distinción mágico-científico de Frazer, así como de otra concomitantes, como la división en que Freud cree encontrar el esquema frazeriano en la psique individual, esto es narcicismo - renuncia al principio de placer. Emparentada con ésta última, en tanto conversión del gradamiento de la evolución filogenética al del desarrollo ontogenético de la personalidad, estaría al punto de vista de Jean Piaget sobre la formación en el niño de una fase preconceptual. Hoy esa diferenciación continúa aceptándose bajo otras denominaciones, la más común de las cuales es la de simbólico-racional. Incluso la moderna psicología cognitiva ha asumido, desproveyéndolo de su sentido histórico, un valor "previo" al pensamiento simbólico-intuitivo, creador, emotivo..., con respecto al pensamiento racional, supuestamente deliberado, consciente, eficaz y orientado hacia una finalidad." (DELGADO.1992.Pág.45).

De este modo, lo que había sido comprendido como una modalidad de pensamiento inferior y más simple, llámese pre-lógico, pre-científico o primitivo, debe entenderse, en realidad, como una estrategia de procesamiento muy compleja, el camino alterno que la razón empírica necesita cuando ella misma se declara incapaz, pero que a la vez no la niega. Debemos admitir simplemente que, frente a la linealidad del pensamiento racional, el pensamiento simbólico –mágico- en su multidimensionalidad,

es mucho más versátil y se adecua mejor a las dinámicas emocionales que imperan en las actuaciones humanas.

De este modo se hacen explícitas las fuertes relaciones que se establecen entre el pensamiento mágico y el pensamiento racional²²⁷. En determinados momentos históricos se ha admitido esta negociación, pero siempre presentando a uno detrás del otro, en una sucesión mutuamente excluyente. Pero ¿acaso la misma fenomenología no ha demostrado que el hombre recurre a ellos en una interacción natural, aún en los entornos más positivados? Recordemos las situaciones paradójicas de personajes como Hoffmann o Robertson. Particularmente Robertson cuando se esforzaba por remarcar que su discurso había sido esterilizado de cualquier síntoma de vivencia personal, de este modo declaraba el talante científico de su análisis y con ello pretendía descartar las teorías afectivistas de la magia, fuertemente subjetivizadas y por lo tanto poco científicas desde la concepción moderna. Un intento que como vimos resultaba poco nítido.

La fotografía, incorporada en propiedad como instrumento técnico al servicio iluminador del proyecto moderno se ve enfrentada al mismo dilema. Una positividad –la fotográfica– que rápidamente fue contaminada con sentimientos y emociones. Un ejercicio en el que el pensamiento racional fue desbordado. De repente las fotografías se plagaron de presencias y como resultado se hizo fantasmagórica. Paradójicamente, la fotografía no tuvo que traicionar su naturaleza positiva para este cambio de naturaleza sino que se sirvió de ella, más aún, la necesitaba.

Para entender este fenómeno no basta con el discurso científico. La esquematización y la clasificación sólo alcanzan a rascar la superficie ¿Cómo poder entonces abordar con propiedad este asunto sin sucumbir a la categorización del discurso antropológico que nos remiten a la superstición o a la constante aparición de paradojas?

Nos enfrentamos al mismo dilema de Mauss cuando afirmaba que lo social sólo puede ser justamente estudiado desde lo social. Del mismo modo, en el intento de proteger todo el poder de seducción poética de la imagen fotográfica, a la vez que incorpora su propio malestar frente a la realidad, ¿acaso es posible rastrear la

227 Muy a pesar suyo el mismo Frazer lo admite: "Así vemos las estrechas relaciones entre las concepciones mágicas y científicas del universo. En ambas se supone que la sucesión de acontecimientos es perfectamente regular y cierta, estando determinadas por leyes inmutables, cuya actuación puede ser prevista y calculada con precisión." (FRAZER.1944.Pág.75)

*fenomenología poética de la imagen fotográfica*²²⁸? De entrada esta vía confronta un peligro: en pos de la autonomización, se llega a un sistema cerrado de tal forma que finalmente lo convertiríamos en una entidad sorda, autista.

Está claro que no podemos ampararnos en el argumento del poeta cuando le piden explicar un verso²²⁹. Nuestra obligación es transitar por los caminos más áridos de la técnica, pero a la vez utilizar un aparato teórico compuesto de múltiples referencias.

El relato mitológico cumple con esta condición. Una vía de interpretación que se ampara en el atractivo de su tono poético a la vez que se abre a una hermenéutica. De la misma materia están hechas las imágenes. Roland Barthes nos servirá de guía. Un derrotero que se presenta con la utilidad de un paradigma. Bajo su auspicio nos aventuraremos al recorrido por una *Cámara*, que aún siendo *Lucida*²³⁰, no quiere revelar todos sus misterios, aún para los buscadores más entrenados.

Por eso el abordaje al que nos invita Barthes es dubitativo, por aproximación. Barthes nos quiere enfrentar a la rotura de sus trincheras racionales. De este modo, en un tono más de pregunta que de afirmación, Barthes construye sobre su propia persona un método, en ningún caso innovador, pero sí poco corriente para un científico militante. *Particular* es el mejor adjetivo que lo define, porque, entre otras cosas, se ve en la necesidad de inventar términos nuevos para conceptos que asume como inencontrados. En este caso recurre a su formación científica y a fuerza de *latinajos*, como si se tratara de un ejercicio taxonómico, describe por etapas los estadios en la aproximación del espectador a la imagen fotográfica. Un ejercicio que se desarrolla de forma narrativa, y que se sostiene en la protección de la emoción como premisa elemental.

A modo de cierre de este capítulo -antes de pasar al análisis del método en cuestión-, es necesario decir que hasta ahora, en el desarrollo de la investigación, se han reunido los elementos suficientes para atrevernos al abordaje final de la hipótesis de

228 "No podemos describir un objeto tal de una manera precisa, sólo la poética, en tanto que la poesía no describe nada que no se deslice hacia lo incognoscible" (BATAILLE.1973.Pág.25). Sobre las complejidades de la construcción de la historia de la fotografía Regis Durand en su texto "El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas" (U.de Salamanca.1998), nos describe los distintos formatos que se han usado. A este respecto cuando Henri Van Lier propone una Historia fotográfica de la fotografía" (1992), pretende señalar el camino de un "proceso de autonomización" (DURAND.Pág.97); no obstante, la tarea difícilmente puede sostenerse consecuentemente, ya que, "cada vez que un sistema pretende encerrarse en sí mismo, vemos cómo vuelven insidiosamente todo tipo de estereotipos que actúan como lo impensado del sistema" (id).

229 En cierta ocasión un periodista le pidió a Pablo Neruda explicar el por qué de un verso. Dijo en un tono muy coloquial: "Mire compañero, hacerle preguntas de ese tipo a un poeta es como preguntarle la edad a las mujeres. La poesía no es una materia estática, sino una corriente fluida que muchas veces se escapa de las manos del propio creador. Su materia prima está hecha de elementos que son y al mismo tiempo no son, de cosas existentes e inexistentes" (NERUDA.1974.Pág.171).

230 Se está haciendo referencia al texto de Roland Barthes "La Cámara Lúcida". Su abordaje se hará en profundidad en el siguiente capítulo.

trabajo. Un problema que en el seguimiento lógico del discurso, nos debe conducir a conjuntar en un capítulo los dos campos hasta ahora presentados por separado: la matriz tecnológica del dispositivo fotográfico y su potencial mitológico.

En su configuración metodológica pareciera entonces que el siguiente apartado debiera entenderse como la síntesis de una dialéctica claramente establecida. No obstante, muy probablemente ya hemos debido entender que, tanto en su proceso histórico, como en su praxis instrumental, la fotografía ha *navegado* –y navega- de lo técnico a lo mitológico en una marea tan fluida que no es posible establecer tal interacción de acuerdo a una fórmula que llegue a ser demasiado elemental. En el siguiente capítulo se hará evidente dicha certidumbre.

III.- LA FOTOGRAFIA COMO HERRAMIENTA DEL PENSAMIENTO MAGICO²³¹

231 Un apunte aclaratorio previo, el primer aviso de señalización en este último tramo de la investigación, tiene que ver con una precisión de tipo semántico en la constitución de la hipótesis, en concreto con la utilización del adverbio "como" (La fotografía como herramienta del pensamiento mágico). Dicha unidad en su uso lingüístico infiere un proceso de decantación que va desde un número variable posibilidades hasta una que resulta ser la escogida. Por lo tanto, en este contexto se quiere remarcar una de las cualidades más sobresalientes del medio fotográfico, su versatilidad: desde el momento de su invención la fotografía fue destinada a las más diversas tareas y así mismo se la ha concebido desde muy distintos ángulos. Por lo tanto, la opción presentada -como herramienta del pensamiento mágico- explora sus características relacionándolas con este uso en particular de la fotografía, así, la especificidad se desprende desde la propia formulación de la hipótesis. No obstante, llegados al punto de la total especificidad y con apoyo de los elementos adquiridos durante el camino, podemos comprender fácilmente, que si bien las demarcaciones eran necesarias y más que necesarias obligadas, ellas nos han proveído de un marco con el cual mirar el fenómeno fotográfico en su totalidad y de ese modo descubrir algunos de sus aspectos más esenciales.

3.1. LA INSTRUMENTALIZACIÓN MÁGICA DEL DISPOSITIVO FOTOGRAFICO.

Adentrados ya en el asunto de lo mágico, es el momento de cerrar aún más el *encuadre*²³² y de este modo señalar en concreto las particularidades de la imagen fotográfica que la habilitan *como herramienta del pensamiento mágico*. El objetivo es llegar a la conclusión que en su doble dimensión, es decir, tanto como imagen ya acabada, al igual que como proceso de producción, la fotografía presenta características que la hacen propicia para ese acto de aprehensión que hemos denominado mágico. Proceso que como hemos visto, se encuentra enmarcado en el ámbito de las mitologías de la técnica y que por esa misma razón, a medio camino entre la instrumentalización más positiva de la ciencia y la dimensión asistemática de la emoción y el sentimiento.

Del mismo modo es necesario hacer visible una situación que por obvia pudo haber pasado desapercibida. En el recorrido propuesto como columna vertebral de la investigación se ha transitado el sendero de los “sitios comunes”. Más aún, de alguna manera el proceso de investigación al completo se ha movido de un sitio común a otro: en el capítulo primero donde explorábamos la relación de la fotografía con la realidad y donde además rastreábamos el origen positivo del dispositivo fotográfico. En el segundo donde nos acercábamos a la dimensión mitológica de la técnica y donde además encontrábamos que la magia, más que un conjunto de prácticas misteriosas, es un sistema de pensamiento completo, complejo y coherente bajo su propia lógica. Por último en este tercero donde se enuncia la más común de las citas cuando se dice que en la fotografía es posible encontrar remanentes de una primera actitud mágica. Asunto éste que hemos asociado con las prácticas que históricamente se han relacionado con los usos mágicos que la imagen ha tenido desde sus orígenes más remotos, incluso en la forma más inquietante de todas, cuando la imagen fotográfica se transfigura y se convierte en un doble capaz de suplantar al referente y ocupar su lugar²³³.

232 Un concepto técnico que en este caso resulta muy propicio como metáfora. El encuadre es, en la práctica fotográfica, la principal herramienta de selección y por ende de ordenación en la toma; de este modo, el encuadre se convierte en la estrategia compositiva que impera en la producción fotográfica.

233 Particular que en el capítulo anterior fue tratado en el apartado “la construcción de un doble. Llegar hasta las últimas consecuencias”. Es importante mencionar al psicoanalista Otto Rank (seudónimo de Otto Renfeld), además de tratar el asunto desde las muchas referencias míticas del doble, también se refiere a él como una disfunción mental del tipo psicótico –la autoscopia-. Una versión que ya no trata al doble del

Aparentemente en este aspecto la relación entre magia y fotografía corresponde a una convicción de arraigo popular. Mi intención es la de demostrar que también este pozo está presente en el pensamiento de algunos de los teóricos de la fotografía que más fortuna crítica y más influencia han tenido en la estética contemporánea.

Pasando entonces por esta necesaria toma de conciencia, ahora debemos concentrarnos en establecer y delimitar las propiedades mágicas del dispositivo fotográfico. En concreto el proceso se desarrollará en dos puntos: en la localización precisa de los componentes técnicos de la cámara, de la toma y de la imagen final, que habilitan al dispositivo como herramienta mágica. Y en abordar ese “no sé qué” que la imagen fotográfica parece atrapar y contener como una presencia, la cual ha sido aprehendida en virtud de las mismas cualidades que el dispositivo fotográfico posee en su condición de herramienta técnica.

3.1.1. DEL STUDIUM AL PUNCTUM. EL PARTICULAR ABSOLUTO EN BARTHES

Cámara Lúcida es un término que describe el dispositivo técnico que permitía a través del instrumento óptico y de la luz, proyectar las imágenes que se introducían en su interior, ya vimos como Robertson lo utilizaba en su versión de *linterna mágica* para mostrar los fantasmas que concebía en su mente. Recordemos además que su propósito era el de hacer de las fantasmagorías un espectáculo verdaderamente aterrador, condición que sin embargo y al final, se esforzaba en evidenciar como un juego de naturaleza artificiosa. Precisamente, en su estrategia *elucidatoria*, suponía que tan sólo declarando a viva voz que todo se trataba de un truco, bastaba para que los espectadores rompieran el hechizo y logaran una posición crítica. Su intención era a *todas luces* didáctica. No obstante, si había un elemento verdaderamente clarificador y

otro, sino del propio cuerpo como una realidad externa al sujeto. Un concepto que ha desarrollado su obra en alemán "Der Dopplenganger Eine Psychoanalytische Studie (1925) y que al castellano se ha traído como "Don Juan y el doble. En literatura son muchas las referencias en varios escritores, entre ellos tal vez los más conocidos sean E.A. Poe ("El retrato oval", 1842), E.T.A. Hoffman (en varios de sus cuentos y que hemos citado en el capítulo anterior en el apartado de las mitologías de la óptica) y por supuesto O. Wilde en "El retrato de Dorian Gray"(1895, mismo año en el que entra en prisión acusado de un delito de sodomía). Obra que reúne todos los elementos de ese doble como una entidad externa: dice Lord Henry "Si solo esta pintura se pusiera vieja y fea y yo permaneciera igual en lugar de lo opuesto. Por ello, por ello, yo daría todo... Yo daría mi alma por ello". En el ámbito latinoamericano merece especial mención el antropólogo Carlos Castaneda quien presenta una forma sumamente elaborada de la figura del doble (su obra será particularmente citada en el capítulo siguiente).

pedagógico en el espectáculo fantasmagórico, éste no era, como pretendía Robertson, la desmitificación por el desenmascaramiento del truco. La *terapéutica* de su programa se encontraba en el mismo procedimiento y con soporte en el contexto. En el hecho someter las proyecciones a la ordenación de un discurso coherente y además en ámbito tan connotado como es el de tipo circense. De este modo, el miedo frente a unos contenidos que se presentaban irracionales y por eso mismo amenazadores, al organizarse en un relato, se hacían comprensibles y por eso mismo manejables. Así, la configuración bajo la forma de un guión y la inscripción del evento en el género del espectáculo de feria, le proveía al espectador del escudo que necesitaba para sentirse protegido de los embates del horror y la locura.

En el proceso histórico vimos como la cámara oscura también proyectaba, pero lo hacía siempre en la circunscripción de una pantalla tan grande como fuera la misma cámara. La lúcida, en cambio y a modo de complemento, permitía sacar la pantalla de sus límites y así dilucidar, es decir, hacer *lúcidos* –visibles-, los contenidos que hasta ese momento se presentaban en la latencia de una placa. Sin embargo había una condición, una limitación: la *lucidez* se confinaba a la misma operatividad del sistema, es decir, permanecía mientras el aparato funcionaba, mientras estuviera encendido (tal como la imagen del espejo que sólo permanece y se actualiza cuando es atendida por un vidente). En consecuencia, la proyección formaba parte de una escenificación que le proporcionaba una ambientación adecuada, pero que, al confinar al usuario a un entorno y a un momento especializados, presentaba el problema de no permitir una aprehensión completa, y por eso mismo no suficientemente efectiva. Hacía falta, como en la magia, una mediación más adecuada y suficiente. En última instancia, una pertinente cosificación²³⁴.

En rigor, la cámara lúcida ocupaba un apartado distinto al de la cámara oscura y viceversa, no obstante y en su momento la oscura y la lúcida, lograron establecer un circuito complementario, que en la suma de sus cualidades descubrieron la mecánica de un dispositivo para “la *introyección* de contenidos emocionales” (TISSERON.2000.Pág.20)²³⁵. Del mismo modo permitieron un tránsito perfectamente

234 En este particular se localiza uno de los aspectos centrales de las condiciones mágicas de lo fotográfico. Recordemos como en la construcción del doble, la mediación y traslación de escalas constituían procesos determinantes del acto cosificador. En este momento es necesario encontrar estos mismos procesos referidos al dispositivo fotográfico (asunto que abordaremos con detenimiento en el transcurso de este capítulo).

235 En este aspecto de lo fotográfico como medio de elaboración es Tisseron quien mejor lo desarrolla en la vinculación entre la foto y los mecanismos psíquicos desplegados; sin embargo de este asunto ya tenemos referencias anteriores. Recordemos como Levi-Straus ya había señalado la presencia de un ordenador en el chamán y además había formulado el concepto de eficacia simbólica (en el capítulo II). Por otro

coherente hacia la cámara fotográfica en la línea de la materialización de la imagen. De este modo, tanto el linternista Robertson como los operarios del daguerrotipo heredaron el mismo programa terapéutico.

Bajo este supuesto resulta muy revelador que Roland Barthes recurriera precisamente al término *Cámara Lúcida*²³⁶ para expresar su relación con la fotografía²³⁷; especialmente porque se sirve de un aparato prefotográfico para definirla. Es por eso que la recuperación que Barthes realiza del concepto y de la figura, debemos entenderla como la apropiación del circuito completo, incluyendo las referencias técnicas del dispositivo, las herencias históricas, las posteriores aplicaciones del invento, además de las formas metafóricas y míticas propias de un relato pleno de citas biográficas y contenidos emocionales. Lo inquietante es que el sistema compuesto de esta manera se desliza claramente a los estatutos del pensamiento mágico, precisamente el mejor argumento para recurrir a este texto como *coartada*²³⁸ para el análisis.

A la par de todo esto, o más bien como una consecuencia lógica, el texto barthesiano se confiesa en un paralelo de indeterminación que debemos considerar. Manteniendo el relato en primera persona se inscribe en el género autobiográfico, mientras que de forma paralela, en la constante suma de categorías y referencias, el autor se aplica a la construcción de una línea teórica sobre lo fotográfico llegando a proponer un sistema de inquisición modélico para la Fotografía. Pero, el método termina por aproximarse tanto al sujeto que al final sólo puede hablar de una foto en particular, una que además el autor se niega a mostrarnos, actitud tan poco científica que al final nos lleva a preguntarnos, ¿cuál es entonces el talante de su discurso?²³⁹

lado Regis Debray vincula este mismo concepto (de arraigo eminentemente social) con el uso de la imagen en esa orbita que él llama sensible (DEBRAY.1994.Pág.94). Particular que trataremos más adelante.

236 En francés: "chambre claire".

237 Es necesario decir que cuando Barthes hace referencia a la cámara lúcida lo hace para contextualizar una afirmación según la cual "la fotografía es llana, en todos los sentidos del término" (BARTHES.1992.Pág.180). Con esta afirmación está defendiendo la tesis del "esto ha sido", entendido como el acto de fijar con el clic un todo rotundo: "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" (id.Pág.181). Esta aclaración es importante porque cuando hagamos referencia al punctum pareciera contradecirse al tratarlo como un más-allá-del-campo. La contradicción se aclarará posteriormente.

238 Remarco esta palabra porque Joaquín Sala-Sanahuja utiliza el mismo término cuando nos dice que en el Barthes de la última época lo científico se convierte en la coartada para introducirse a sí mismo como personaje de sus obras. (SALA-SANAHUJA.1992.Pág.17). Este autor es quien realiza el prólogo a la edición en castellano de *La Cámara Lucida*. Lo seguiré citando por separado ya que su análisis me servirá de paralelo en algunos de los asuntos referidos a la obra.

239 Joaquín Sala-Sanahuja, su traductor e investigador, a este respecto nos dice que el Barthes de la última época (a partir de "El placer del texto" –1973- y que se hace evidente en "Roland Barthes por Roland Barthes" –1975-) se mueve en una línea que quiere ampararse en la narrativa del diario íntimo y las memorias. Proceso en el cual "la relación con las ciencias –en especial con la semiología- se diluye a medida que, paradójicamente, el sujeto se hace consistente" (SALA-SANAHUJA.1992.Pág.12).

Si en "*Fragments d'un discours amoureux*"²⁴⁰, "un yo enamorado experimenta en primera persona todo el proceso y los accidentes del enamoramiento" (SALA-SANAHUHA.1992.Pág.15), en la *Cámara Lucida*, un yo adolorido experimenta el sufrimiento de la pérdida por la muerte de su ser más querido²⁴¹. Lo interesante es que Barthes, en el mismo ejercicio narrativo, nos lleva paso a paso por ese proceso, planteándonos las incertidumbres de un discurso que no quiere ser clasificatorio, ni técnico y que sin embargo quiere encontrar la esencia de lo fotográfico²⁴², es por eso que nos confiesa su intención de "...formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría fotografía" (BARTHES.1992.Pág.38), es decir y amparándose en la soberanía del yo como principio heurístico que recupera de Nietzsche²⁴³, renuncia al *corpus* y selecciona solo "algunos cuerpos" (id.Pág.37)²⁴⁴.

En este punto Barthes se pregunta por el problema del equilibrio dos instancias que parecen contrarias, por un lado la *asepsia* de los esquemas científicos y por el otro, la subjetividad y todo lo relacionado con las emociones del investigador. Sabe, por años de entrega al oficio²⁴⁵, que, mientras desde la ciencia se requiere la expurgación de cualquier sentimiento y así minimizar variables, o lo que es lo mismo, abstraer el objeto de estudio a un mundo ideal –y artificial-, siempre en procura de la mítica objetividad (una decisión por demás subjetiva). Desde su nueva perspectiva, busca transportar el mundo de las emociones al laboratorio de la razón, pero esta vez presupuestando la existencia de puntos irremediamente oscuros; asumiendo de

240 Publicado por primera vez en 1977 (Ed.Seuil.París). En castellano existen varias traducciones. Para el caso se ha consultado la versión de Siglo XXI (traducida por Eduardo Molina) y de la cual se han hecho varias ediciones desde 1992.

241 Con la expresión "La ineluctable modalidad de lo visible", Didi-Huberman nos ubica en el mismo paralelo en el que acamparía la experiencia fotográfica en Barthes. Más aún, casi estableciendo la misma motivación nos remite al Ulises en el episodio en el cual Stephen Dedalus "acaba de ver con sus ojos como los ojos de su madre agonizante se alzaban hacia él... Y desde entonces todo el cuerpo materno se le aparece en sueños, "devastado, flotante", sin dejar ya, en lo sucesivo, de fijarlo" (DIDI-HUBERMAN.1997. 15); Y es sobre tal fijación que Didi-Huberman concentra su análisis y nos dice que "Tal sería la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida". (id.Pág.17). En este asunto que es por demás central en la vinculación mágica de lo fotográfico, nos detendremos más adelante.

242 Ya en las primeras páginas nos dice: "Quería, costase lo que costase, saber lo que ella era "en sí", qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de imágenes" (BARTHES.1992.Pág.30).

243 "En Más allá del Bien y del Mal, anticipa la conexión de lo filosófico con la subjetividad y, en nuestro caso, con lo que clásicamente se ha dado en llamar "diario íntimo" (id.Pág14).

244 No es casual que el filósofo Edgar Morin proponga un paradigma similar a través del concepto de "Pensamiento complejo". Fórmula que aparece "a finales de los años 60, vehiculada por la Teoría de la Información, la Cibernética, la Teoría de Sistemas..." (MORIN. Pág.7). Un proceso que coincide con la gestación de "El Método" (1970), luego con "El paradigma Perdido" (1973) y en la actualidad con "El pensamiento complejo".

245 Intencionalidad evidenciada con claridad en obras como las "Mitologías" (1957) o "El grado cero de la escritura" (1973), entre otras. Obras de claro talante sistemático –científico.

base la imposibilidad de llegar a una comprensión absoluta (o más bien positiva), siguiendo los esquemas lineales del discurso científico²⁴⁶.

Es por eso que en Barthes nos encontramos con la definición de unidades conceptuales cuya función es asumir, de una manera operativa, la presencia de agujeros negros en la comprensión, una actitud que no puede concebirse en la línea de un proyecto científico. Como resultado, el semiólogo R. Barthes nos enfrenta a la imposibilidad de un conocimiento positivo absoluto²⁴⁷ y de ese modo dirige nuestra atención hacia las fisuras de la arquitectura científica²⁴⁸. Sin embargo su respuesta no es de signo negativo, recurre más bien a una vía paralela: propone el desarrollo de un proceso investigativo sobre su propio sujeto.

En el cometido Barthes empieza por invertir los términos. Convierte lo biográfico en una prioridad. El discurso construido de este modo se retrae al orden de lo particular pero siempre recalando en la seguridad de los presupuestos científicos. Y en la totalidad elabora una suma, *la ciencia del sujeto*:

"El sujeto ofreciéndose como cuerpo del experimento e, indirectamente, como protagonista de una gran novela" (SALA-SANAHUJA.1992.Pág.17).

Ya no es posible entonces hablar en términos generales ni en "palabras mayores", sino en afirmaciones de alcance limitado. Barthes lo expresa claramente cuando abandona la intención de hablar de la Fotografía (¡con mayúscula!), y se limita a

246 Gran parte del capítulo "The camera as memento mori: Barthes, Metz, and Cahiers du Cinéma" (del libro: "Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought" -U.deCalifornia, 1994-), Martín Jay nos insiste en el proceso que sigue Barthes, de "el marxista militante con su sueño eufórico de cientifismo, se convierte en el conciente experto en los placeres del amor" (JAY.1994.Pág.437).

247 Volviendo a Morin, éste nos dice que "...el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. Pero sabe, desde el comienzo, que el conocimiento completo es imposible: uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una omnisciencia" (MORIN.Pág.2).

248 A este respecto y en un análisis que Hal Foster realiza del Posmodernismo desde una perspectiva histórica, nos dice que entre aquellos escritores, filósofos y teóricos que se han reunido en esa parcela llamada Posestructuralismo, eso que él define como el otro, "se sigue proyectando afuera, como un espacio de fuga ideológica en la racionalidad occidental. De allí todos los exotismos epistemológicos: ...la escritura china en Derrida que interrumpe el logocentrismo occidental, la enciclopedia china en Foucault que confunde el orden occidental de las cosas, las mujeres chinas que seducen a Kristeva con identificaciones alternativas, el Japón de Barthes que representa "la posibilidad de una diferencia, de una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos", el otro espacio del nomadismo que para Deleuze y Guattari atraviesan la territorialidad capitalista, la otra sociedad del intercambio simbólico que para Baudrillard aparece en nuestro propio orden de intercambio de mercancías, etc." (FOSTER.1999.Pág.231). Ahora, cuando Foster nos dice que en el posestructuralismo se sigue manteniendo la idea de otredad como un afuera, está sosteniendo que ellos sólo supieron señalar el fenómeno al "problematizar la postulación de la diferencia como oposición, el oponerse el adentro con el afuera, del sujeto con el otro." (id.). Un asunto que nos habla de las fisuras en el pensamiento científico y que nos introduce en otro tema, "la distancia correcta". Un tema que desarrollaremos más adelante.

la referencia de *sus fotografías*. De este modo se auto-licencia para construir todo un universo teórico basado en las fotos contenidas en su álbum familiar²⁴⁹.

Barthes remarca el aspecto particular con vehemencia:

"Y esto es lo que primeramente encontré. 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. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: La Fotografía remite siempre al corpus que necesito al corpus que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental..." (BARTHES.1992.Pág.31).

Y es aquí donde el método barthesiano se incorpora a los estatutos del pensamiento mágico. En la resignificación que la imagen fotográfica adquiere cuando se apropia para ser instrumentalizada en el orden relativo, asistemático de las emociones y con aplicación a una práctica de suplencia. De este modo, aún asumiendo que el entorno de actuación es básicamente emocional, también debe quedar claro que las dos instancias en juego se presentan con la suficiencia de verdaderos sistemas relacionales y como tal, en procura de un marco de ordenación. De este modo es necesario entender que la Fotografía y el pensamiento mágico deben ser concebidos y utilizados como verdaderas unidades conceptuales capaces de una ordenación coherente. Una dinámica donde la imagen fotográfica y las prácticas mágicas se presentan como las respectivas instancias técnicas -visibles- de un sistema relacional completo y complejo. Transitoriamente esto nos obliga a alejarnos de la fenomenología social con base en datos estadísticos y adentramos en ámbitos tan circunscritos que parecen anecdóticos, pero esa es precisamente la hermenéutica que nos propone el relato mitológico.

Está claro que los esquemas generales, donde el medio fue elaborado (la Fotografía con mayúscula), pertenecen a una matriz social donde necesaria e ineludiblemente se insertan todas las estructuras ("veo, siento, luego miro y pienso"- BARTHES.1992.Pág.58-). El lugar donde, tanto "el *Operator* como el *Spectator*" (id.Pág.39), encuentran todas las referencias para interpretar el *Spectrum* como producto cultural. De esta manera, el alejamiento que es transitorio, no es superficial. Lo social

249 Incluso y a pesar de lo confinado del ámbito de selección (tomando como referencia las 24 imágenes publicadas en el libro), el análisis podría confinarse tanto que únicamente se refiera a una única foto, una que ni siquiera nos muestra: la de su madre (descrita en la pág.115.- BARTHES.1992-). La misma que Derrida define como "El punctum de todo el libro" ("The deaths of Roland Barthes" en "Philosophy and non philosophy since Marleau-Ponty".Pág.285. Citado por JAY.1994.Pág.453).

funciona como el marco y la matriz donde están inscritas todas las experiencias particulares, pero es en el sujeto donde se ancla el pivote de la indagación.

El sistema compuesto de esta manera provee de un factor de interacción que en la suma resulta muy provechoso. Esto queda claro cuando Martín Jay interrelaciona el proceso biográfico del escritor Roland Barthes con la producción del pensamiento científico del semiólogo Barthes. Facetas estas que conforman lo que él mismo definirá como “el repertorio de las propias imágenes”²⁵⁰, y entre las cuales (especialmente en la Cámara Lúcida), pretende fluir con soltura.

Sala-Sanahuja, refiriéndose al Barthes científico, afirma que “la semiología es sólo una vertiente obsesiva del personaje de nuestra novela” (SALA-SANAHUJA.1992.Pág.17). De este modo, al diluir la línea fronteriza entre la ficción y la ciencia, Barthes nos traslada a un sistema donde los contenidos autobiográficos recurren a las referencias históricas comunes, pero que a la vez, se convierten en ingredientes de la misma ficción. La novela en la que el científico es un personaje y sus teorías constituyen la trama.

Así es posible afirmar en definitiva que en el limitado y contenido mundo de la singularidad es donde encuentra eficacia mágica la fotografía. Pero no en una singularidad dada nominalmente por un ámbito presumiblemente circunscrito (como por ejemplo en el álbum familiar), sino en la estrecha relación de la afectación emocional, un ámbito sutil, aparentemente aleatorio, pero que, dada su condición particular, necesariamente se produce como herida²⁵¹.

Ya antes hemos dicho que el retrato convencional, la foto familiar, la impronta turística, son usos fotográficos donde lo particular es evidente, tienen sentido sólo en el circuito cerrado de la vida familiar o privada, poco más. En tales destinos la fotografía se usa comúnmente como *herramienta de aprehensión afectiva*, lo cual ocurre cuando el mecanismo de apropiación se desata por efecto de los componentes que el espectador y la foto comparten en un sustrato emocional. En consecuencia, tratándose de entidades emocionales, la relación no se puede producir de forma evidente, en un diálogo explícito (apropiación que superficialmente se sustenta en los elementos de información, esos que

250 En la introducción del libro “Roland Barthes por Roland Barthes” (Kairós.1978), el autor insiste: “tu eres el único que nunca puede verse a sí mismo excepto como imagen... Tu estás condenado al repertorio de estas imágenes” (BARTHES.1978.Pág.3). Jay se detiene en este asunto en el texto ya citado, en particular cuando habla de los “biografemas” (JAY.1994.Pág.447).

251 “No intento librarme de la paradoja: por un lado las ganas de poder nombrar una esencia de la fotografía y esbozar una ciencia y por otro mantener el sentimiento como herida” (BARTHES.1992.Pág.56).

nos llegan como datos culturales), sino bajo la forma de una comunicación que se produce a un nivel subterráneo.

En esa vinculación instrumental -como herramienta del pensamiento mágico-, el dispositivo se despliega como un mecanismo de domesticación y por ende de clarificación. En este sentido se pretende que dichos elementos se asienten en la conciencia y se establezcan con el establecimiento de un cierto orden y de este modo puedan ser elaborados en un tipo mecanismo terapéutico (o mejor aún de “introyección”- TISSERON.2000.Pág.20-).

Asumiendo entonces, que con la fotografía se inaugura el acto particular sin precedentes en los medios de producción de imágenes, tendríamos que preguntarnos por las cualidades particularizantes que un dispositivo técnico como el fotográfico posee y que a su vez se ofrecen como herramientas de domesticación.

Es cierto, tal como nos dice Barthes, que la foto registra un único momento irrepetible, uno que se sustrae del devenir del tiempo. No obstante, el argumento del “esto ha sido” no resulta suficiente para afirmar que la imagen así congelada, adquiera su total valor de significación –emocional, mágica- en la singularidad, en la interacción de una determinada imagen con un determinado sujeto, -y para ser rigurosos en “el lugar necesario” y en el tiempo precisos-. Porque el procedimiento técnico de *apresamiento* se produce indiscriminadamente para cualquier imagen por el mero hecho de utilizar una cámara fotográfica. Es por eso que Barthes invierte la dinámica. Nos dice que cuando una foto nos atrapa, eso ocurre porque hubo algo en ella que sirvió de gancho: el *Punctum*²⁵², un ingrediente al que Barthes le otorga la condición de ser el singular elemento operativo de tal abducción, un “resorte” que actuando como trampolín, nos obliga a un salto emocional, iniciando de ese modo todo el proceso introyectivo.

Barthes, que en definitiva no nos muestra la fotografía de su madre en el ivernadero, se justifica para tal renuencia precisamente en su tesis puntual. Se argumenta diciendo que la aprehensión que realizaríamos de ésta foto, así como de

252 Es muy elocuente para el análisis de esta entidad que en toda la obra, Dubois utilice un número bastante extenso de expresiones para referirse a ella. Como un ejercicio previo las remito en un orden de descubrimiento: fagonazo, latencia, suplemento, ilocalizable, campo ciego, más-allá-del-campo, estigma, flecha, mota, mancha, herida, indecible, punzada, extasis, pinchazo, agujerito, pequeña marca, pequeño corte, casualidad, trastorno, suplemento inevitable, gratuito, indesarrollable, no codificado, animado, resurrección, indecible, esencia, marca, rayado, fustigado, amoral, mal educado, fuerza de expansión, detalle, fulguración, estremecimiento, “satori”, fiera, inmovilidad viviente, estrella de cristal, salvaje-niño-maníaco, innombrable, conmoción. Por supuesto cada expresión se encuentra soportada en el contexto, pero aún en su forma incompleta lo que precisamente nos revelan es la dificultad para enmarcarla en una definición. Por otro lado esta entidad en la literatura barthesiana es posible rastrearla desde conceptos como trauma emocional (“El mensaje fotográfico”) o el significado obtuso (“El tercer significado”). Precisiones que nos serán de gran utilidad en el análisis.

cualquiera otra que nos es ajena, se va a desarrollar en la superficie de lo informacional, lo cual también significa que difícilmente podría llegar a afectarnos emocionalmente, o lo que es lo mismo a sentirnos *punczados* por ella. Situación similar se produce con las fotografías que aparecen impresas en el libro a modo de ilustración de "los punctums". En ellas se demuestra la relatividad de lo particular en lo que respecta a la afectación de los sentimientos. Además del propio Barthes, resulta incierto el vínculo emocional que el autor describe en cada foto. *El punctum, entendido entonces como el elemento funcional de la operación particularizante, es en esencia un tipo de choque emocional*²⁵³.

Para entender mejor la naturaleza *lacerante* del Punctum, la analogía con el flash resulta más que adecuada. El *disparo de flash* se produce como un golpe instantáneo²⁵⁴, pero que tratándose de la luz, el efecto se induce de forma tan sutil que el impacto sólo se percibe en el interior del ojo y de forma particular. Una mancha que permanece en la mirada como un estorbo incómodo y que además no puede ser evitada sino hasta que ella misma se disuelva de forma tan paulatina como incontrolada.

De esta manera se entiende que el Punctum, con su carga emocional se localice por fuera de la razón²⁵⁵, ya que, como elemento de conmoción se presenta como un catalizador que activa contenidos latentes pero inestables en el individuo. Por eso, y volviendo a los espectáculos fantasmagóricos de Robertson, el mecanismo se ponía en funcionamiento cuando, a través de las cualidades *elucidatorias* de la cámara *lúcida*, la que era una imagen oscura pero latente, al ser iluminada y canalizada en la proyección, se hacía visible recurriendo al guión como fórmula de clarificación. De este modo, con la *iluminación* se conseguía hacer explícitos los contenidos oscuros e inestables en la conciencia, por lo menos y en una primera instancia, *en la dimensión del malestar*.

El otro aspecto que surge de la reflexión es la procedencia del punctum, porque el fotógrafo, que es el hacedor de la imagen –el operator-, debiera también ser el

253 En este punto Barthes pareciera contradecirse en el análisis, porque a pesar de su insistencia en la cualidad inefable e incodificable del punctum, cuando propone los ejemplos para ilustrar su tesis, ese no sé que al final lo localiza con precisión en las fotografías. Este asunto es central, porque se debe reconocer como parte del ejercicio narrativo y en determinado momento así lo evidencia de un modo Proustiano, cuando, a partir de las fotos, rememora imágenes y escenas familiares. De este modo debemos entender que la propia narración se convierte en parte del proceso introyectivo; el mecanismo de ordenación del dispositivo mágico. La misma terapéutica se encuentra implícita en la libre asociación y en la interpretación psicoanalítica: "...abandonarse en un estado de serena concentración, al curso de sus ocurrencias espontáneas" (FREUD. 1981. Pág. 12).

254 En la instantaneidad relativa de la velocidad de la luz y en intervalos que pueden ir desde 1/30 de segundo a 1/10.000 de segundo.

255 "El trauma es una interrupción del lenguaje, el bloqueo de la significación" (BARTHES.)

responsable de haberlo puesto allí; sin embargo, se nos advierte que el punctum no pudo haber sido premeditado por el hacedor de la foto²⁵⁶.

Lo cierto es que sería contradictorio otorgarle al fotógrafo la facultad de fabricar conmociones. Éste no dispone de un listado codificado de los traumas particulares, como tampoco de los elementos que los detonan (BARTHES.1992.Pág.100)²⁵⁷. No obstante debemos entender que tampoco son autónomos, que no se han puesto allí por sí solos. El punctum, entonces, necesariamente está ligado al observador. Es decir y más concretamente, el punctum se produce por interacción entre un espectador y una imagen específica. Eso es precisamente lo que permite decir que su actuación es de tipo particular, pero, siempre como el resultado de un *choque* externo²⁵⁸. De este modo también podemos entender, que a pesar de las barreras que la conciencia establezca como armadura protectora, el punctum, para serlo, tiene la facultad de perforar y penetrar en ella²⁵⁹.

Frente a ese "no se que" relacionado con el malestar del Punctum, en la fotografía siempre aparece, en cohabitación, un denominador común destinado a ser detectado por consenso. Se trata del componente relacionado con el vasto nivel informativo que suele contener una foto. Para el caso Barthes elige una denominación que también quiere ser muy descriptiva, el *Studium*: la estrategia de interpretación más elemental desplegada por el observador. Si la primera –el punctum- se localiza en la periferia de la conciencia, el studium se ampara en los lineamientos discursivos de la razón (BARTHES.1992.Pág.62).

El studium responde a la capacidad formal propia del ser humano de conferir orden y que permite establecer un principio de realidad a partir de una serie de datos que se incorporan de forma modélica en un esquema más o menos arbitrario. El studium

256 Barthes nos dice que dar con el Studium es dar con las intenciones del fotógrafo, pero a la vez éste no tiene control sobre los contenidos emocionales que recibe el observador en su acto de aprehensión de la imagen. (BARTHES. 1992.Pág.66).

257 En este punto Martín Jay nos revela una consecuencia más y es que el punctum, en su condición de elemento no codificado necesariamente se encuentra ligado a la dimensión denotativa de la foto; mientras que el studium a la connotativa. (JAY. 1994.Pág.443).

258 En Medellín existe una costumbre popular que de un modo muy sugestivo confiesa el poder del fotógrafo como mediador de shocks. En la noche, caminando de bar en bar, los fotógrafos además de su cámara polaroid suelen llevar un aparato de electrocución. Por una pequeña suma el cliente paga para ser sometido a una prueba de resistencia a la electricidad. Mientras el fotógrafo gira una palanca a cada vez mayor velocidad, el cliente recibe una descarga de choques eléctricos hasta que finalmente ya no resista más.

259 "Producir la imagen de lo que tememos para así protegernos es un logro estratégico de la ansiedad, que arma al sujeto por adelantado contra el ataque del traumatismo. El golpe que toma desprevenido. En Más Allá del Principio de Placer, Freud retoma las proposiciones de la inquietante extrañeza en términos de vida y muerte del organismo y habla, entonces, del traumatismo de un golpe que penetra en la armadura protectora de la conciencia, atraviesa su escudo externo y la hiere apuñalándola." (KRAUSS.2002.Pág.197).

necesariamente gravita en el orden de lo cultural, se sustenta en procesos históricos y sus elaboraciones evidencian, más que a un individuo, al grupo humano al que pertenece ese individuo. El studium es por lo tanto un método, un programa para la configuración de sistemas que en suma todos tienen como referencia el mundo, pero que a su vez lo constituyen.

Ahora, la contraposición del inestable Punctum a la instancia clarificadora del Studium, supone, después de todo, después de transitada la modernidad, una forma de regresión²⁶⁰.

En el apartado de las mitologías de la técnica veíamos como el fenómeno de las revisiones representaba el desacomodo contemporáneo ante al camino seguido por las ciencias. Al parecer sólo una metodología de recuperación permite visualizar elementos que la ciencia moderna había dejado de lado. Recordemos como, por ejemplo, frente a esa sensación de desamparo que produjo el proyecto moderno, la teoría de la relatividad respondía con el establecimiento del *punto de vista* como el eje donde se sostenía todo el sistema interpretativo. Teoría que además preveía como entidad física el más misterioso de los puntos oscuros, los *agujeros negros estelares*, aspiradoras de energía potencializadas a tal punto que se habían succionado a sí mismas.

El sistema punctum-studium resiste la misma analogía, porque, frente al sujeto que recibe el punctum como un impacto, su conciencia no tiene más opción que doblegarse y atender el llamado, todo mientras el intelecto se distrae interpretando el extenso caudal de información que toda fotografía contiene. En otras palabras, mientras el studium genera un panorama coherente en la interpretación y se vale del encuadramiento para crear una imagen ordenada del mundo, el aparato, sin traicionar su condición instrumental positiva, se relativiza. De este modo podemos entender a Debray cuando nos propone un concepto incómodo para el proyecto moderno, "*la técnica como poética*" (DEBRAY.1994.Pág.244). Fenómeno que se produce cuando bajo la forma de *malestar*,

260 El antiguo esquema dual materia y espíritu, Dionisiaco y Apolíneo, móvil y estable. Gombrich ejemplifica la reiteración de estos esquemas a través de la historia: Si nos remontamos a Platón por ejemplo y sus 3 formas de conocimiento: "1.inferior: dado por los sentidos, 2.Superior: del razonamiento y por el método dialéctico y 3.La intuición intelectual de ideas o esencias no mediadas que se produce después de la muerte o en la iluminación". Nos encontramos con una separación muy similar (GOMBRICH.1972.Pág.244). Sobre este tema y en particular, su influencia en el pensamiento francés en el capítulo "The noblest of senses: vision from Plato to Descartes" (JAY.1994.Pág.21-83). Del mismo modo Foster también nos hablaba del malestar que los poestructuralistas habían sentido a través de la incorporación de lo que él llamaba "los exotismos epistemológicos", donde la presencia del "otro" se hace imposible de soslayar (FOSTER.1999.Pág.225-236). Del mismo modo, en su versión apocalíptica, Virilio nos habla del contraste entre la estética de la aparición y de la desaparición, dinámica en la que el sujeto del "cibermundo" se enfrenta a la pérdida de la última referencia de la que disponía, su cuerpo ("Cibermundo. ¿Una política Suicida?" Este texto ha sido desarrollado en el capítulo I).

el signo tecnológico se presenta como una entidad incompleta, inestable, obligándonos para su abordaje a un tratamiento mitológico.

Ya hemos visto que Barthes asocia el malestar a un cierto golpe donde el sentimiento resulta catalizado, punzado por esa cosa oscura a la que muy gráficamente llama punctum. En este sentido la poética en Debray debe entenderse como una paradoja. La resignificación mitológica que la tecnología adquiere como resultado de su proceso de aprehensión. Fenómeno que como vimos recoge el malestar que representan los aparatos tecnológicos elevados a la condición de símbolos. La poética se diferencia del encuadramiento, en que no puede ampararse en la rigurosidad de un sistema cerrado y se abre a la interpretación tal como en el mito, o lo que es lo mismo, se mueve en la dinámica relacional del pensamiento mágico.

Ya antes habíamos dicho que la razón utiliza como instrumento sostenedor del mundo al lenguaje, de ahí se deriva que el punctum, una entidad que reside en la emoción, entre en franca resistencia a ser incorporada a las categorías del lenguaje. Básicamente esto se debe a que el lenguaje en su tendencia natural a la concreción y a la cosificación se presente con la inadecuación de un mal traductor –uno demasiado categórico²⁶¹; así, frente a formas menos rígidas y esquemáticas (como ocurre con la imagen), el trauma suele aparecer de una manera que aunque no ha perdido la movilidad y por tanto el peligro, puede por lo menos ser aprehendido como emoción²⁶².

Por eso, en este momento y a la luz de los argumentos, la traslación del dispositivo fotográfico a las categorías de la magia se debe producir sin fracturas ni sobresaltos. En una rápida recapitulación recordemos como en el plano mental hablamos de la magia cuando a los fenómenos del entorno imponemos un determinado orden. Orden que surge de la necesidad de establecer algún tipo de control, en general de tipo puntual y limitado sobre un fenómeno que en principio se encuentra fuera de las

261 Es interesante ver como el lenguaje "originalmente un sistema de signos emocionales e imitativos que expresan espanto, terror, ira, amor..." (JUNG.1982.Pág.36), se haya distanciado a tal punto que se haya convertido en el soporte del Pensamiento Dirigido: "si examinamos muy de cerca nuestro pensamiento en el momento en que estamos abocados a un razonamiento muy intenso... De repente advertimos que pensamos en palabras... es decir, como si se quisiera exponer, enseñar o convencer a alguien. Es evidente que se dirige hacia fuera." (id.Pág.36). Jung define esta dualidad como dos formas distintas de pensamiento, El dirigido fundado en lenguaje discursivo, que "adquiere y adapta la realidad y procura obrar sobre ella" (id.Pág.43) y el ensñado o fantaseado, que "se aparta de la realidad, libera tendencias subjetivas y es improductivo..." (id.). De esta manera se mantiene el esquema dual.

262 En la forma imperfecta del símbolo, tal como Levi-Stauss definía para la eficacia simbólica y Freud enunciaba bajo el concepto de omnipotencia de las ideas (ver capítulo II en la configuración del pensamiento mágico). Conceptos éstos que pertenecen al orden del pensamiento mágico y que se amparan en el dispositivo fotográfico a través de su origen genético; asunto que Barthes define como el "efecto de realidad" (en "The rustle of language".1968); "la fuente de su potencia mitológica, esa confusión entre artificio y naturaleza" (JAY.1994.Pág.442).

posibilidades de un dominio efectivo. Recordemos también que el hombre en sus primeras estrategias de sobrevivencia utilizaba la representación pictórica como un tipo de auxilio simbólico en el acto vital de la caza; y como el cazador de cabezas amazónico, para apoderarse de las destrezas de su enemigo se apropiaba de él en sustancia e identidad. En ambos casos y aunque sigamos sosteniendo que el campo de actuación de la magia es básicamente psíquica, todo se produce en el marco de una práctica social y con asiento en la materialidad de un sustrato donde se concentra el acto efectivo de la magia.

Como entidades inmatriciales los elementos de la realidad se presentan móviles e inasibles, sólo es posible anclar el deseo cuando media una instancia material, elaborada además a escala humana y por lo tanto sujeta a un dominio cercano. Una transferencia de tal naturaleza debe recurrir a la potenciación de las fuerzas que intervienen, además de lograr un acuerdo colectivo. Paradójicamente, y a pesar de su condición matérica los elementos mágicos no son en sí mismos los que contienen el *poder mágico*. Son objetos de transferencia, objetos habilitados para poner en marcha el mecanismo pero sólo a través de la capacidad que tienen para enfocar el pensamiento y dirigir el deseo en un sistema relacional que “no diferencia entre materia y pensamiento” (LEVI-STRAUSS.1987.Pág.46). De esta manera, en el mundo de lo mágico todo es posible, pero siempre y cuando se logre reunir las suficientes referencias como para constituir un circuito completo, esto es, sin fracturas en el proceso relacional. Y esta es precisamente la tarea del relato (del mito). La estrategia poética que desmaterializa todas las entidades y las conecta por efecto de una lógica relacional.

El componente extraño (lo misterioso), lo inexplicable, asociado siempre con la magia, se relaciona con el proceso de transferencia de lo representado a lo real. Una fase que para nuestro estudio interesa, por ahora tan sólo como enunciación.

La magia entonces, asumida como tecnología, se adhiere a la perfección al esquema barthesiano. En primer lugar, todo se concentra en el dispositivo que funciona como herramienta, como dispositivo tecnológico. Por otro lado sabemos que la finalidad y al mismo tiempo la medida de la eficacia se condiciona al establecimiento de un orden. En la modernidad se suponía que este orden podía llegar a ser completo, es decir, se podía llegar al *encuadramiento* efectivo de la realidad a través de la *positividad* de los procesos tecnológicos. No obstante descubierta también la total positivización del

mundo, tal cualidad cayó en el ámbito del mito, en la incertidumbre de una tecnología poetizada.

Respecto a la obligatoriedad de un asidero social en la consdidad del pensamiento mágico, Levi-Strauss ya nos había advertido que éste funciona como un marco, uno que además resulta fundamental en la definición de las convenciones que se usan en las fórmulas y los ritos. Sólo a través del consenso del grupo es posible establecer un sistema macro que funcione luego en la particularidad. Se debe aclarar no obstante, que las convenciones se asientan en procesos relacionales mayormente intuitivos anteriores a la instauración de la fórmula. Entre las múltiples variantes tradicionalmente usadas (la música, la danza, la escultura, el dibujo...), la objetualización y su contexto, funcionan como el símbolo y el rito del sistema mítico; es decir, cuando las coordenadas de espacio y tiempo físicos se relativizan a tal punto que llegan a convertirse en meros puntos de referencia. Al final, estas coordenadas se comprimen y se dilatan de la misma manera como acontecen en las dinámicas psíquicas.

Con todos estos argumentos es posible afirmar que la fotografía, en tanto que artificio tecnológico a la vez que representación imaginal, se adecua al esquema mágico de forma paradigmática. Al cotejar los mecanismos tanto simbólicos como técnicos de uno y otro, los paralelismos se acompasan en un tejido de muy fácil vinculación. Es por eso que sobre la base teórica establecida, es necesario recuperar las características más elementales que definen el dispositivo fotográfico como un instrumento técnico y con ellas, en la comparación, es tablecer operativamente, las condiciones para que el aparato fotográfico se instrumentalice como herramienta del pensamiento mágico.

Hay que insistir en lo paradójico del ejercicio que se plantea, ya que simplemente concibiendo la posibilidad del paralelo nos damos cuenta que en origen, es decir, como resultado de la revolución técnico-industrial, el dispositivo fotográfico y su prometida objetividad, habían sido precisamente los argumentos enfrentados al sistema de encantamientos o embrujos que suelen ser relacionados con lo mágico. Sin embargo, aquellas mismas características que la habían habilitado para servir de herramienta científica, fueron las que ala postre, la recalificaron como herramienta mágica.

Empecemos entonces por enumerar “los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia” (FRAZER.1944.Pág.34) y luego los cotejaremos con los que la fotografía ofrece a su vez. El modelo, simplificado en su estructura básica a dos componentes, lo vamos a recuperar del antropólogo James Frazer:

“...El primer principio puede llamarse *ley de semejanza* y el segundo *ley de contacto o contagio*. Del primero de estos principios... El mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual forma a la persona con quien este objeto tuvo contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo. Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse *magia imitativa u homeopática* y los basados en la ley de contacto o contagio podrán llamarse *magia contaminante o contagiosa*.” (id.Pág.34).

Semejanza y contagio van a ser entonces las instancias fundamentales para la puesta en funcionamiento del dispositivo mágico. Condiciones a las que la fotografía, con sus características técnicas más esenciales, se adecúa en una articulación sin fracturas. Para hacer más consistente la comparación, vamos a discriminar el análisis en tres puntos:

1. La imagen fotográfica permite una identificación positiva suficientemente convincente como para eliminar cualquier duda y anclar el pensamiento (“magia imitativa u homeopática”).

2. La imagen fotográfica crea un lazo de transferencia intuitivo de gran poder relacional soportado en el carácter indicial, -la huella-: la luz reflejada por el referente necesariamente ha sido captada por la placa en el momento de la realización de la foto. Ha existido un contacto físico directo entre la placa y el sujeto (“magia contaminante o contagiosa”).

3. La foto es un objeto que en los usos más convencionales suele manejarse a una escala mani-pulable, de este modo se garantiza la aprehensión sobre una sustancia con presencia material y en un tamaño conveniente (se convierte en una foto-objeto-contenedor)²⁶³.

Desarrollemos el análisis en detalle.

1. La fotografía como técnica requiere poner en funcionamiento una serie de artilugios ópticos y químicos. Instrumentos usados para producir una imagen que simula con gran eficiencia la percepción visual convencional. Es precisamente bajo este

²⁶³ Tal como nos dice Susan Sontag, la fotografía juega con la escala del mundo, pueden ser “reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adulteradas, trucadas. Envejecen, atacadas por las enfermedades habituales en los objetos de papel...” (SONTAG.1973.Pág.14).

supuesto que los procedimientos fotográficos han sido estandarizados, la razón es simple, el 90% de los consumidores del producto (los aficionados), tienen la expectativa de que, con una cámara de tipo simplificado, haciendo uso de una película estándar, siguiendo un instructivo de tres o cuatro reglas y finalmente, con tan sólo apretar un botón, lograr una imagen en la que se reconozca la realidad tal como es, sin dudas o incertidumbres. La evolución técnica que condujo a tan alto grado de estandarización la hemos descrito con detalle en los conceptos y presupuestos científicos, un recorrido en el que se hizo evidente lo elaborado y complejo que es el procedimiento. No obstante, también hemos insistido que al usuario corriente le trae sin cuidado tal volumen de información. Simplemente se maravilla ante el aparato y lo usa en acomodo a sus propias expectativas. En ese sentido la cámara funciona como un cierto artificio de mago: el espectador sabe que se trata de un truco, le inquieta el modo como funciona el aparato, pero no desarrolla ningún proceso inquisitorial mientras la ilusión sea convincente. Más aún, racionalmente sabe que se trata de un truco, pero simplemente quiere el efecto y se somete a él²⁶⁴.

Ilustremos esto con un ejemplo fotográfico. La Olympus-Pen es un tipo de cámara medianamente simplificada, 35mm, visor independiente, zapata de flash para conexión con y sin cable, anillo de diafragma que es a la vez el control de la luz (tal vez el dispositivo más complejo para un usuario sin experiencia). En el instructivo se dice con énfasis que la cámara duplica el número de fotos que nominalmente tiene la película disponible, es decir, de un carrete de 12 exposiciones se obtendrá en la práctica 24 tomas. La cámara tuvo gran éxito en ventas en los años 70 debido básicamente a esta publicidad. El usuario corriente no sabe cómo o de qué manera la cámara multiplica el número de fotos, pero le atrae la posibilidad de tener el doble de imágenes por el mismo precio. En una ocasión una persona me preguntó cómo hacía la cámara para *estirar* la película. Yo, que en mi labor de instructor actuaba como agente desmitificador, le expliqué que la película no se estiraba, sino que en cada toma, la cámara estaba diseñada para usar la mitad del formato en comparación con otra de 35 milímetros, lo cual significaba en realidad una desventaja porque reduciendo el tamaño del negativo se disminuía la calidad de la imagen final. Pero ella, cerrando la tapa de la cámara de su

264 Michael Sand (en el ensayo: "Falsos testigos, la obra fotográfica de Joan Fontcuberta"), nos dice que entre el mago y el público se produce un contrato tácito. El mago: "Yo produciré efectos que sabéis impensables... Y sin embargo, si hago mi trabajo convincente, vosotros creeréis que lo que veis es real". El público: "Haré uso de todas mis facultades críticas para intentar descubrir el truco, si no lo consigo, entonces me quedaré asombrado". (FONTCUBERTA.2001.Pág.11).

Olimpus-Pen finalmente dijo: “¡ha!, pero el otro día con un rollo de 24 fotos tomé 55”. Fin de la discusión, su argumento era demoledor.

Para el usuario convencional, algo como *la multiplicación de la tomas* es sin duda una cuestión inquietante, pero siguiendo el esquema habitual —en la esfera de las mitologías de la técnica—, escucha la oferta, se maravilla y simplemente la usa en ese paralelo entre la razón y la magia. Tal como nos dice Frazer: “Para el primitivo... Como para cualquiera de los hombres, la lógica es implícita, no explícita; razona exactamente como digiere sus alimentos” (FRAZER.1944.Pág.34). Es decir el artificio se convierte en un proceso natural.

En otro capítulo aún más significativo de la imitación, en la cualidad de identificación la fotografía ha conseguido independizarse de cualquier referencia artística y se ha convertido en un documento de tipo legal. Muchos años han pasado tras los experimentos de Galton, de Lombroso o de Bertillon, no obstante, poco ha cambiado en el sistema de identificación fotográfico que ellos ayudaron a instituir. Es de lo más convencional la situación en la cual la identificación personal se hace con un procedimiento estándar. Una instancia donde, además de los datos descriptivos de la persona y el nombre, aparece una fotografía que además suele ser cotejada con la persona a la cual identifica. Como instrumento legal la fotografía debe recurrir plenamente a las dos características que la definen como dispositivo técnico. Por un lado todo se concentra en un soporte donde el formato se ha convencionalizado a tal punto que se define como tal, es decir, como la *foto de identidad*²⁶⁵. Por otro lado, la foto demuestra *el quién es* en la simple revisión de las apariencias. En este sentido, tal como el cazador de cabezas amazónico, se parte de la certeza que la identidad está vinculada con algo tan aparentemente fijo como es el rostro²⁶⁶.

265 El tema de la identidad por vía fotográfica ya fue tratado en el capítulo I en el apartado del “retrato y sus variantes”. En este apartado vimos como se desarrolló todo un campo especializado en este particular. Para referir un ejemplo que reúne todos los requisitos de un sistema de control, lo más adecuado es citar un caso concreto: en la embajada norteamericana de Bogotá se le entrega a los que se encuentran tramitando la nacionalidad un instructivo muy detallado del modo como debe aparecer la foto de identidad. Algunos de los parámetros son: fondo blanco, posición en ¾ (se muestran los ejemplos de cómo no puede ser), el encuadre preciso (relación de figura y fondo), tamaño exacto de 3x4 cms. Y sin margen. Se advierte que se rechazará cualquiera que se estime incorrecta.

266 Es muy revelador como en *Gattaca*, película de Andrew Nicol (1997), la identidad ya no depende del parecido fotográfico. El protagonista que suplanta a otro, se somete a los más complicados test de fluidos corporales, pero no se preocupa de remplazar, en el documento de identificación, la foto suya por la del otro. La identidad se encuentra en otra parte, en el código genético.

2. *El esto ha sido* es el supuesto más determinante en esa relación mágico-fotográfica, precisamente porque se asimila como un proceso *sine qua non* del acto fotográfico. Barthes lo define como “el noema de la fotografía: ...que la cosa ha estado allí, esto ha sido...” (BARTHES.1992.Pág.136).

Al nivel del fotógrafo aficionado (personaje que Barthes también señala como el más cercano al noema de la fotografía –BARTHES.1992.Pág.170- precisamente por su vinculación afectiva), la concepción de la foto como certificación de la identidad, no existe como producto de algún tipo reflexión, sino que se presenta intuitivamente, se asume *el esto ha sido* y *el quien* como un hecho natural. Se da por descontado que para la realización de la foto tuvo que haberse puesto en funcionamiento el dispositivo fotográfico convencional²⁶⁷, con todo y sus elementos escenicos: la cámara, el fotógrafo, el material fotosensible, el sujeto fotográfico y el procesado físico-químico que imprime y fija la huella. Es por eso que las fotos funcionan a modo de refuerzo, la confirmación de una situación que aunque haya sido vivida, recibe de la foto ese sello notarial que la hace, en principio, indiscutible e inapelable. Pero, ¿qué necesidad tiene... Pedro Jiménez de portar en su cartera la foto de su esposa con quien lleva 10 años de casado y además la ve a diario? En su caso la aprehensión es un acto más que consumado. No obstante, la respuesta se encuentra en eso ya mencionado de la apropiación, el asidero para el pensamiento donde se asienta el proceso relacional simbólico y que se aferra al *esto ha sido* como un ancla de sujeción.

3. No obstante la identificación y el estatuto indicial, todavía falta el elemento verdaderamente aprehensible para alcanzar plenamente su configuración como herramienta mágica, cuando del acto fotográfico resulta, como producto –secundario de un proceso químico-, una cosa, un objeto, que a la vez es residuo, prueba, rastro, en la suma, un contenedor.

De nuevo Pedro Jiménez, como estrategia para asegurarse la pertenencia de su ser amado recurre a una mediación, pero no una mediación cualquiera, requiere de la adecuada, la propicia, aquella que establece una vinculación inequívoca y sustancial entre el objeto mediático y su homólogo real, pero que además se materializa a través de la *foto-objeto-contenedor*. De este modo lo que la foto contiene no es una

267 Se debe advertir sobre este aspecto que la fotografía digital aún requiere de un principio óptico que, por lo menos en la fase de la toma mantiene el estatuto fotográfico tradicional. Sin embargo el proceso químico ha sido eliminado, la pregunta es con este acto se eliminó también su estatuto indicial. Este es un asunto que resulta muy atractivo pero que no compete al tratamiento de esta investigación.

representación de lo real sino una “emanación de lo real” (BARTHES.1992.Pág.153) de ahí su cualidad vinculante, esto es, mágica.

Está claro que como trans-objeto, la foto garantiza una posesión incompleta dada su naturaleza mediática, no obstante, frente a la imponente de una realidad inabarcable, se presenta como la mejor alternativa al alcance, una que además se adecua al raptó más elemental de las dinámicas psíquicas -fundamentada en “la omnipotencia de las ideas” como ya nos lo advertía Freud-. Por otro lado, dicha incapacidad para una aprehensión completa está relacionada con la naturaleza inestable de *objeto-contenedor* que la foto nos ofrece. Si nos imaginamos una figura descriptiva, ésta podría ser la de una pequeña caja que al ser agitada junto al oído nos descubre que contiene algo, sabemos que ese algo está adentro por el golpeteo irregular en sus paredes. El *qué será* se convierte en la dinámica del juego. Nuestro imaginario se lanza a la caza de una rememoración, de una experiencia semejante o de una analogía. Se trata de un juego de neutralización de la inquietud. Una caja de música también podría ofrecernos una imagen sugerente. En este caso la incertidumbre del ruido se suple con la certeza de una tonada acompasada y seguramente muy conocida. La música metálica y monótona apela a las emociones en una especie de adormecimiento racional con acento en la melancolía (difícilmente puede imaginarse que en lugar de un vals se nos ofrezca el repertorio de una pieza tan connotada como la “Cucaracha” ranchera). Tal como ocurre con la foto-objeto-contenedor, teniendo en cuenta que en una caja de música se guardan objetos evocadores, se podría decir que la contención de la memoria es el uso propio para el objeto-caja-de-música. Pero no de una memoria en datos, sino de una en emociones. De este modo el tiempo recuperado no aparece como información, sino como una verdadera recuperación por efecto de la resonancia²⁶⁸.

La fotografía, a través de los tres mecanismos descritos cumple las condiciones mágicas de un modo que ningún otro medio puede equiparar. El lenguaje escrito o hablado es demasiado genérico y su proceso convencional distancia el objeto de su

268 Una metáfora auditiva de Minkowski, el *resentir* (resonar, repercutir): “Es como si existiera una fuente en un recipiente sellado y sus ondas, emitiendo su eco repetidamente contra las paredes de ese recipiente, lo llenaran de su sonoridad... De hecho, nuestros ejemplos, el recipiente sellado, el bosque, por el hecho mismo de llenarse de sonidos, constituyen una especie de totalidad encerrada en sí misma, un microcosmos.” (En *Cosmologie*. Citado por Bachelard en *Poéticas del Espacio*. YATES.Pág.64).

representación por lo que se pierde el lazo intuitivo²⁶⁹. Del mismo modo, así la representación pictórica nos permita reproducir las apariencias con total sugestión – y verosimilitud-, no cuenta con el vínculo de transferencia dado en la toma por el acto indicial (el fenómeno físico-químico). El cine tampoco; a pesar de su cercanía tecnológica con la fotografía, se mantiene en la dinámica inasible de los espectáculos fantasmagóricos de la linterna mágica. De este modo podemos concluir que en el repertorio de la producción de imágenes, la fotografía –y el dispositivo fotográfico-, se ofrece como el único medio capaz de proponer una vía con tantas cualidades relacionales, y que por lo tanto hace de la aprehensión un asunto efectivo.

La *dimensión misteriosa* (la fase de transferencia de lo representado a lo real), ya la hemos referido como el apartado más inquietante de lo mágico, pero al mismo tiempo el más proclive a volatilizar el discurso. Por lo general, desde las ciencias los investigadores, casi todos evaden el espinoso asunto de la eficacia mágica en el plano físico, es decir, no se cuenta con que, por ejemplo, "el pinchazo de una foto se transfiera a su homólogo como una herida sangrante". Una evasión que se ampara en los más convincentes argumentos de la lógica científica. Sin embargo, en este aspecto vale la pena sentar una inquietud, ya que abandonar la idea, asumiendo de plano, no la imposibilidad del hecho, sino la superioridad del pensamiento racional, es precisamente lo que resulta cuestionado en el recorrido de la investigación.

Uno de los más recientes trabajos del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta discurre sobre el tema. No sobre el problema de la acción física de lo mágico en lo real, sino sobre el malestar que supone para la racionalidad occidental la ocurrencia de estos fenómenos en la contemporaneidad. Es por eso que la primera acción estratégica de Fontcuberta es trasladar los eventos a un lugar tan propicio, como alejado y ajeno: Karelia, "misteriosa región entre Finlandia y Rusia" y también a Latinoamérica (que aparece en un documental videográfico al inicio de la exposición). De nuevo se constata el reclamo que Hal Foster le hace al racionalismo occidental.

269 Esta reflexión ya la hemos hecho en el capítulo I, sin embargo cabe señalar un apunte de Barthes al respecto, nos dice que "Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre (refiriéndose al esto ha sido)... El lenguaje es ficcional por naturaleza" (id.Pág.150). Y si pensamos en los trucajes en los dos oficios se procede de modos muy distintos; mientras el escritor, como un dios creador maneja todos los hilos de su creación, el fotógrafo debe hacer grandes esfuerzos para alterar el registro indicial sin perder al mismo tiempo la verosimilitud. Sobre la interacción entre estos dos ámbitos Gisèle Freund en su libro "La fotografía como documento social", desarrolla un capítulo donde nos muestra lo maleable que es el sentido de la imagen fotográfica. Por otro lado en el siguiente capítulo nos referiremos a la relación del movimiento Realismo Mágico Latinoamericano y los acercamientos que la fotografía ha tenido sobre el mismo tema.

Titulado *Karelia. Milagros & Co.*²⁷⁰, el trabajo de Fontcuberta se presenta como un ejercicio documental donde lo fotográfico ofrece sus cualidades objetivantes. Sin embargo, en una rápida revisión, el talante de la exposición cambia y se convierte en la más explícita mofa ante la credibilidad de las personas que asumen como ciertas las prácticas milagreras de algunas sectas, brujos y curanderos. Para ello Fontcuberta se vale de una profunda investigación –esta vez medianamente cierta- en el repertorio histórico de las fórmulas mágicas más recurrentes: ilusionismo, ignición fatua, lacrimación sanguificada, resurrección, levitación, y algunas otras menos publicitadas como por ejemplo la crionización, la cefalopodización, el dolphinsufging, o el transformismo femenino (“que aunque se logre en su aspecto físico nunca se ha podido conseguir en lo psicológico”).

En el plegable informativo de la exposición se advierte claramente que lo presentado en la sala es el resultado de un trabajo de investigación periodístico que, dirigido por Fontcuberta, tiene por objeto “desenmascarar tamaña superchería”. Con este propósito el fotógrafo supuestamente viaja al monasterio de Valhamonde, asume la identidad de un monje y “toma el curso de milagros de tierra, de agua, de aire y fuego”. Así, todo el material fotográfico, el objetual y el documental de la muestra, tienen por objeto evidenciar el supuesto engaño. Lo cierto es que si no fuera por los textos que aparecen asociados a las imágenes y las reliquias²⁷¹, no habría manera de entender que en el fondo todo se trata de una farsa. En las imágenes efectivamente aparece *documentado* como el monje Juani Monki -por vía fotográfica y videográfica-, camina sobre las aguas, atraviesa las paredes, desaparece mientras lee el periódico y además hace surfing a lomo de delfín. ¡Qué el milagro es falso! Entonces porqué la foto –y el video- efectivamente nos muestran al monje convertido en pulpo o dándole vida a un plumero con la imposición de las manos. Tal como en Robertson, el discurso desmitificador finalmente también llega a mitificarse. Esta es precisamente la referencia al malestar que recorre el pensamiento occidental posterior al programa iluminador del proyecto moderno, el mismo que Barthes no atina a componer sino como una dualidad. Donde el misterio se confina a unidades *puntuales* de

270 Expuesta en la Fundación Telefónica de Madrid en el mes de junio de 2002.

271 Y no porque el texto denuncie explícitamente la falsedad, sino en las referencias claramente absurdas o en las citas de tono sarcástico, algunas más obvias que otras.

significación particular y la incertidumbre sobre la ocurrencia de los fenómenos mágicos pervive²⁷².

En el capítulo anterior vimos como el pensamiento mágico tiene la cualidad de restablecer la unidad entre el yo y el mundo, un vínculo donde todo es posible porque no hay fractura entre la materia y el pensamiento. El malestar solo se presenta cuando la racionalidad de un conocimiento positivado irrumpe para fracturar el puente de comunicación y se empeña en contraponerlos. Solo en un entorno soportado en la continuidad es posible entender el fenómeno fantasmagórico que ocurre en el *Cementerio San Pedro de Medellín*²⁷³. En una costumbre que se puede encontrar en casi cualquier cementerio del mundo cristiano, la gente, en medio del dolor por una pérdida, fija en las tumbas imágenes fotográficas, la mayoría de las cuales muestran la imagen del fallecido -otras menos, representan verdaderos grupos, seguramente de los más cercanos familiares como si quisieran acompañar al ido-. Pero y este es verdaderamente el componente mágico: las imágenes tras ser fijadas en las tumbas, con el tiempo y de forma siempre muy sugestiva, también desaparecen, ¿acaso lo hacen conforme en la mente de quienes los conocieron se diluye el recuerdo? Se trata de la segunda y definitiva muerte. Si los elementos ambientales se confabulan es apenas natural, no es un accidente, es una herramienta²⁷⁴.

272 Sobre este tema ya se han hecho variadas referencias. En todo caso me interesa remarcar aquí que esa dudosa frontera del pensamiento occidental debe ser matizada con otra igualmente dudosa, la separación entre el primero y el tercer mundo, porque en el tercero –mundo-, debido a unos esquemas de vida todavía trazados de acuerdo a los lineamientos de un pasado mítico, al pensamiento mágico se recurre como una referencia todavía válida (en el capítulo siguiente podremos visualizar el fenómeno en el continente latinoamericano). Del mismo modo Didi-Huberman se refiere a este malestar cuando problematiza esa frase lapidaria de “lo que ves es lo que ves” (what you see is what you see –capítulo “el dilema de lo visible”.DIDI-HUBERMAN.1997-). Ya antes nos había dicho que “Esta modalidad no es ni particularmente arcaica, ni particularmente moderna... Esta modalidad atraviesa la larga historia de las tentativas teóricas para dar forma a la paradoja que la constituye” (id.Pág.18). Una paradoja que se asienta en lo que Debray llama “la ecuación de la era visual: Lo Visible=lo Real=lo Verdadero” (DEBRAY.1994.Pág.304), porque tal ecuación y a pesar de los sofisticados de nuestros instrumentos científicos de visión siempre termina por resquebrajarse en la interacción con el sujeto. (DIDI-HUBERMAN.Pág.47).

273 Exposición presentada en la galería La Oficina de Medellín (Colombia), titulada “La segunda muerte”. Obra del artista Camilo Restrepo. Junio de 2002. En este apartado, en la relación entre la memoria y la muerte (además configurado como un cierto proyecto antropológico), cabe especial mención del artista Christian Boltansky, quien en los años 70 comenzaría un trabajo de reelaboración de la memoria infantil a través de objetos e imágenes. Tal vez una de las obras donde mejor consiga un efecto ambiental más inquietante sea en la instalación de 1991 “La réserve des suisses morts”. En el siguiente capítulo nos referiremos a una actitud semejante que en el contexto artístico latinoamericano se ha convertido casi en una tendencia.

274 Tisseron insiste en la interpretación de la foto como un instrumento de asimilación psíquica, precisamente con la muerte sostiene que en la elaboración del duelo la foto se incorpora en 3 fases, 1.rechazo a la muerte. 2.Aceptación de la muerte y 3.Transfiguración del objeto perdido: “El sentimiento de amor siempre está acompañado de la constante certeza de la imposibilidad de su aprehensión. Por eso la muerte es herida y alegría. Quien hasta entonces se me escapaba sin cesar ha quedado atrapado para siempre. Estará siempre de acuerdo a los pensamientos que yo le prestaré” (TISSERON.2000.Pág.65). Es por eso que Barthes también afirma que “la foto solo adquiere su valor pleno con la muerte del referente”(BARTHES.1992.Pág.23). Sin embargo en el trabajo de Restrepo también la imagen desaparece, ni siquiera esa aprehensión termina siendo absoluta.

3.1.2. DEL PUNCTUM AL AURA. UNA CUESTIÓN DE DISTANCIA.

Hasta aquí se ha insistido que es en el margen de lo particular donde se produce el mecanismo de acción mágica, sin embargo también se ha mencionado que es posible sentirse *punzado* por imágenes que no pertenecen al álbum familiar o que ni siquiera se aproximan a un contenido reconocible como propio, más aún, ¿cómo podemos entender la afectación de profunda emocionalidad y que de repente, por *asalto*, la foto en una galería o en una revista nos pueden producir²⁷⁵?

El arte primero y luego la publicidad han conseguido apropiarse de fórmulas que les han permitido acercarse a ciertos efectos ligados al adoctrinamiento, a la sugestión y en algunos casos muy promocionados a la iluminación²⁷⁶. No obstante en este apartado que hemos definido como de aprehensión más particular que nos posibilita la fotografía, nos interesa los mecanismos que permiten particularizar una fotografía completamente ajena a nuestra esfera personal. En especial el modo como asimilamos las realizaciones de aquellos fotógrafos elevados a la condición de artistas (descritos por Barthes como "*fotógrafos-malabaristas*", capaces de los más increíbles prodigios, y de atrapar nuestra atención a través de su despliegue formal y su pericia técnica²⁷⁷).

Primero hay que decir que el marco es aún más amplio. Podemos coincidir que la afectación emocional no es patrimonio ni de las "buenas fotografías", ni de los grandes fotógrafos, ni siquiera de los productos del arte. Cualquier imagen puede contener ese *no sé qué* y hacer saltar el resorte que desencadena el proceso de aprehensión hasta

275 Tal como relata Susan Sontag cuando, "por casualidad, en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto en fotografía -o en la vida real- me afectó de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad creo posible dividir mi vida en dos partes (yo tenía doce años)" SONTAG.1973.Pág.30).

276 Sobre la utilización de la imagen como herramienta de comunicación, de seducción y también de iluminación ver "El poder de las imágenes" (FREEDBERG.1992). Del mismo modo D.A.Dondis realiza una completa disertación en "Sintaxis de la imagen" (DONDIS.1995.). Por su parte J.Berger realiza un recorrido que partiendo de la pintura establece una línea de continuidad con la publicidad (BERGER.1974). Un ejercicio sumamente extensivo desde la propia construcción de la imagen lo encontramos en Gombrich: "Arte e ilusión"; referido al símbolo en "Imágenes simbólicas" y por su puesto en su "Historia del arte", en un formato más genérico.

277 A este respecto Barthes nos dice que "el gesto esencial del operador es sorprender" (BARTHES.1992.Pág.73). Y eso lo consigue a través de 5 estrategias. 1.lo raro: cuando expone la rareza del referente. 2.la inmovilización: cuando congela un momento decisivo. El 3 y 4 se pueden sumar en uno: cuando en el despliegue técnico nos seducen los juegos formales. 5.El hallazgo: cuando el fotógrafo logra capturar algo y nos lo muestra como un descubrimiento. (Lo presentado es un resumen -id.Pág.73). En todos los casos el fotógrafo actúa como un acróbata que hace malabarismos con el oficio.

ahora descrito. También es cierto que han existido individuos capacitados para actuar de catalizadores, facultad que les ha permitido establecer un puente desde su parcela particular hacia otras en un diálogo no convencional; a estos individuos habitualmente los hemos llamado artistas. Es difícil establecer un consenso sobre la configuración de este personaje, tampoco es menester de este trabajo desarrollar el tema; no obstante nos resultará útil definir algunos parámetros para entender la figura del fotógrafo que llega a alcanzar ese estatus.

El mejor modo para presentar este perfil es proponerlo en relativo, así, tal vez estas personas de alguna manera tienen la habilidad de acceder al archivo simbólico común (a los arquetipos del inconsciente colectivo si se quiere²⁷⁸) y tomar de ahí la materia prima para su trabajo. Por otro lado, tal vez, y a través de su trabajo, estos individuos andan en procura de una respuesta ante un malestar interior²⁷⁹. ¿Acaso se trate de *un elegido* que con su talento o su genio se acerca al principio divino de la creación artística²⁸⁰? En cualquiera de los casos, aunque el fenómeno no es común, si es recurrente como el ingrediente más publicitado de las mitologías del arte²⁸¹.

No obstante, como ya se ha dicho, tanto estos, los virtuosos del oficio o los valorados como “maestros del arte fotográfico”, todos en suma, son recibidos por el *espectador* desprevenido con no más que cierta expectación intelectual o cultural (en la orbita del studium). Sólo en el momento que se produce el *golpe* (el punctum), se desencadena el proceso particularizante de aprehensión. Pero, a diferencia del ámbito circunscrito de los afectos, la señal provino de un ámbito genérico, ajeno y la distancia se ha reducido hasta convertirse en cercanía, es decir, otra vez en emoción²⁸².

278 Jung define el inconsciente colectivo como algo innato: “He elegido la expresión colectivo porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal... En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre” Por otro lado también nos dice que los contenidos del inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga afectiva que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio a los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipos... “Los cuales toman la forma recurrente de mitos y leyendas. (JUNG.1994.Pág.9-12).

279 Freud insiste en esta especie de versión terapéutica, cuando en el “Psicoanálisis del Arte”, nos dice que por ejemplo Leonardo de Vinci o Goethe deben su afán creativo a situaciones que proceden de su infancia. La anécdota de cuando siendo un bebé, un búitre le golpea repetidamente los labios con su cola (en Leonardo) (FREUD. 1981-b.Pág.24). Y en Goethe cuando siendo un niño, por el placer de sus vecinos, estrella en la calle sus juguetes de cocina y luego la vajilla familiar. (id.Pág.202).

280 “Los que reviven el mito antes se les llamaba profetas, ahora se les llama poetas y artistas creativos” (CAMPBELL.1992). Sobre este tema, dado que es uno de los tópicos más recurridos no es necesario extenderse más que como enunciación. Lo que sí debe enfatizarse es que cuando aparece la figura del artista-fotógrafo, la figura divinizada entró en crisis. Sobre este tema ya hemos hecho mención en el capítulo I, cuando se hizo referencia a la invención.

281 Rosalind Krauss, intentando definir la figura del fotógrafo, problematiza su asimilación a la figura del artista en su concepción tradicional. Del mismo modo se pregunta los tópicos de obra y espacio expositivo. (“Lo Fotográfico... KRAUSS.2002.Pág.51).

282 Esta es precisamente el tema de indagación en “Ante el dolor de los demás” (SONTAG.2003). El ejemplo más visible, nos dice Sontag, se produjo con la exposición llamada “Here New York” (2001), realizada tras los atentados del 11-S. Muestra en la que

Sabemos que el arte tradicional, en su grandilocuencia y ánimo exaltado, y casi con carácter institucional, ha detentado la condición de vehículo para las *grandes verdades*, concepción platónica relacionada con la promulgada vocación trascendental en la condición humana. También sabemos que la foto, forzada a asumir el rol como obra de arte, debía entonces acomodarse desde la misma perspectiva y abordar el inventario de las temáticas y asuntos tradicionales de lo artístico. No obstante, el propio Baudelaire, en medio de su ambigüedad, ya nos advertía que la foto era demasiado explícita, era vulgar y directa. En su momento y para resanar lo que se consideraba su mayor defecto, los fotógrafos se dieron a la tarea de recuperar *el aura* con la ayuda de los más rebuscados efectos y trucos pictóricos, de este modo, queriendo recuperar la sustancia artística la foto se hizo barroca y más que pictórica, pintoresca²⁸³. No obstante, rápidamente se entendió que solo asumiendo la *crudeza* que ofrecía aquella imagen técnica, era posible encontrar el camino que la discriminara. Parafraseando a Barthes: cuando más allá de un simple certificado de identidad, una foto se convierte en un indicio de la verdad -pero no la Verdad -con mayúscula-, sino "únicamente su Ariadna"- (BARTHES.1992.Pág.131)²⁸⁴. Y con esta afirmación Barthes nos está diciendo que con la fotografía aún es posible mantener el impulso de una búsqueda de las esencias. Pero, ¿cuáles esencias?

A través de Deleuze es como mejor podemos entender esta nueva configuración de la *recherche*²⁸⁵ de la verdad que se asoma tan precaria a través del signo fotográfico, porque ¿acaso igualmente precarias no parecen "las reminiscencias del ruido del tenedor o el gusto de la magdalena"? (DELEUZE.1972.Pág.179). "El gran tema del *tiempo recobrado* –nos dice Deleuze- es este: la búsqueda de la verdad es la aventura de lo involuntario... Mucho más importante que el pensamiento es *lo que da a pensar*" (id.Pág.178). Y cuando nos dice involuntario nos posiciona de nuevo en esa categoría

participaron tanto "profesionales" como aficionados y las fotos se vendieron a un precio de 25 dólares. Sontag concluye: "La fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados e inexpertos." (SONTAG.2003.Pág.38)

283 Sobre el tema del Pictorialismo como el primer movimiento fotográfico, en el capítulo I se ha citado este pasaje. Sobre la recuperación de este episodio de la historia de la fotografía es interesante la diferenciación que Fontcuberta y Costa hacen del Pictorialismo y la Fotografía Artística. Ver. "Foto-diseño: fotografismo y visualización programada. (FONTCUBERTA/COSTA.1988)

284 En esta cita Barthes declara uno de los argumentos centrales de su tesis "puntual". El pasaje en sí mismo es muy revelador. Primero ha citado ha Proust en uno de sus episodios de recuperación corporal de la memoria infantil y luego se ampara en Nietzsche para decirnos que "un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su ariadna". Todo esto para decirnos que en la foto del invernadero "...era perfectamente esencial, certificaba para mí utópicamente la ciencia imposible del ser único" (El desarrollo completo se produce entre las páginas 125 y 136 de la "Cámara lúcida").

285 Recherche haciendo referencia al texto de Proust (en francés: "Á la recherche du temps perdu"). Concepto que Deleuze reitera con insistencia vinculándolo con una búsqueda de la verdad: "si el tiempo tiene importancia en la recherche es porque toda verdad es verdad del tiempo. Pero recherche es, en primer lugar, la búsqueda de la verdad" (DELEUZE.1972.Pág.177).

indómita e inestable de la herida emocional. El que “a la fuerza... moviliza una memoria involuntaria (o imaginación involuntaria nacida del deseo)” (id.Pág.179/182), alcanzándonos como reminiscencia, como emoción y en cualquier caso asaltándonos como malestar, para luego –y es aquí donde se despliega su potencia mágica- como “lo que da a pensar”. Cuando, a través de la aparente precariedad de lo particular, el signo puede ser pensado. Esta es la manera como debemos entender la *recherche* de la verdad –con minúscula- contenida en la imagen fotográfica, cuando “el signo sensible nos violenta: moviliza la memoria, pone en movimiento el alma; pero el alma a su vez, conmueve al pensamiento, le transmite la coacción de la sensibilidad, le fuerza a pensar la esencia, como la cosa a ser pensada” (id.Pág.184).

Walter Benjamin en el célebre texto “El Arte en la Época de la Reproductividad Técnica”, nos va a permitir redimensionar también los alcances de la nueva *recherche* cuando plantea su tesis aurática.

Según el filósofo, con la tecnificación en la producción de imágenes y a través de la multiplicación se *diluye* algo que en la imagen artística tradicional es su esencia – según propia expresión de Benjamín- un cierto componente que se encuentra asociado a la unicidad, este elemento – como ya se he dicho- es el *aura*...

... la manifestación irrepetible de una lejanía (por cerca que pueda estar).
(BENJAMIN.1973.Pág.24).

Según Benjamin la producción artística tradicional había mantenido una relación directa, en un principio con la magia luego con las religiones, siempre como auxiliar educativo y/o vínculo transustancial en la elaboración de sus utensilios. De ahí surge también el argumento según el cual “el arte tradicional, para conservar su aura” debía rodearse de un cerco ritualizado (id.Pág.26). Sabemos que el ritual involucra la rotura de la cotidianidad, un cierto alejamiento que entre otras cosas tiene la función de concentrar el poder mágico –aurático- de los instrumentos utilizados.

Pero, ¿qué puede entenderse por lejanía en Benjamin? La respuesta la encontramos en un argumento ya planteado cuando se hizo referencia al sistema dual que ha recorrido el pensamiento occidental en su historia y que en Benjamín adquiere otros matices: enfrentado a un conocimiento siempre incompleto del mundo a través de la razón discursiva, el arte se presenta como una vía privilegiada para servir de vehículo al

conocimiento directo, el que se produce por el camino de la revelación y donde el signo artístico participa y funciona precisamente mientras conserve su aura²⁸⁶. En este contexto, el artista, capaz de establecer tales vínculos, debe necesariamente estar tocado por el genio (esto es, por el aura, en esa relación de distanciamiento).

En consecuencia, una máquina programada para la reproducción seriada en una cadena de montaje, en ningún caso podría servir de vehículo para el aura. En la multiplicación la unicidad se diluye, lo cual se traduce en la misma dilución del aura²⁸⁷. Bajo tal premisa la foto nunca podría llegar a aproximarse a la definición tradicional de obra de arte dada la fuerte preeminencia de los procesos tecnológicos en su realización. Un intervalo donde ya no se requiere de un artista creador sino de un operario diestro y conocedor del oficio.

Pero ¿acaso en Benjamin la tecnología tiene un signo negativo? No. Más aún, si existe una crítica, ésta se produce en contra de la apropiación de los valores trascendentales del arte por las clases dominantes. En última instancia lo que propone Benjamin es una revisión política de la función del arte.

No obstante la teoría política e histórica en Benjamin está contaminada precisamente por sus tesis referidas al aura. Un paralelo muy frágil, pero en perfecta concordancia con los fenómenos de transición que se produjeron al momento de la aparición de la cámara fotográfica.

Lo cierto es que por sus características básicas, el punctum deberíamos poderlo vincular a la definición de aura propuesta por Benjamin, pero no en su aspecto de lejanía (ya que la emoción como conmoción nunca se produce en la distancia), sino en el aspecto ritual, cuando el autor nos dice que “la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (BENJAMIN.1987.Pág.26). En este sentido, en la vinculación con la utilidad y por ende de cercanía, Benjamin se aproxima a las categorías de lo mágico²⁸⁸. Sin embargo, tratándose de un proceso instrumentalizado, además habilitado para la producción seriada, lo fotográfico por su

286 Tal como nos dice Susan Buck-Morss “El Joven Benjamin creía en la posibilidad de un conocimiento metafísico del mundo objetivo – experiencia filosófica absoluta de la verdad como revelación... (BUCK-MORSS.1995.Pág.29).

287 En el fondo se trata de la misma réplica Baudeleriana.

288 Sobre este tópico no hay que insistir demasiado ya que ha sido reiterado constantemente como una premisa elemental de lo mágico. Recordemos la cita de Freud cuando nos decía que la magia era la tecnología del animismo. (FREUD.1976.Pág.122). Por otro lado el mismo Benjamin afirma (en “Pequeña historia de la fotografía”) que la “Técnica más exacta puede dar a los productos un valor mágico” (BENJAMIN.1987.Pág.66) y más adelante, en el mismo texto de Freud, éste afirmaba que a través de la revelación que la foto permite con la sofisticación técnica, “Se revela que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica” (id.Pág.67).

“valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural” (id.Pág.31)²⁸⁹. De ese modo vuelve y se nos advierte que la fotografía se encuentra imposibilitada para la transmisión aurática.

Pero, cuando Barthes nos dice que el punctum pertenece a la dimensión de lo inefable, ¿acaso no está estableciendo una distancia —en este caso con la racionalidad, con la categorización del lenguaje- y además, trasladándose “al culto del recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (id.Pág.31), que Benjamin reconoce como la *última trinchera* del aura de la imagen fotográfica, ¿no está reconociendo lo que aparentemente niega?

En este punto podemos empalmar los discursos y reconocer que eso que Benjamin define como la última trinchera del aura de la imagen fotográfica, depende de la misma relación Studium/Punctum en Barthes.

Pero para entender la propuesta benjaminiana, debemos empezar por revisar una intencionalidad que en el autor es evidente. Precisamente el problema ideológico que introduce. Porque Benjamín encontró en las tesis marxistas una ideología en la que pudo refugiarse su propia vocación política²⁹⁰. Un talante que en la mayoría de sus escritos se mezcla con el discurso filosófico. Particularmente en “Tentativas sobre Brecht”, es cuando mejor condensa su actitud política con la función del arte en la sociedad. En el capítulo titulado “El autor como productor” —el título es ya bastante elocuente—, Benjamín desarrolla el discurso con base a las premisas más reconocibles del pensamiento marxista, es decir, arte burgués, lucha de clases, la obra al servicio de la revolución.

289 Benjamin nos dice que “la recepción de la obra de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos es el valor cultural, el otro el valor exhibitivo de la obra artística”(BENJAMIN.1987.Pág.28). Y es en el exhibitivo que la obra de arte, especialmente a través de los distintos medios de reproducción mecánica que pierde su aura. En este punto Benjamin hace una concesión sumamente reveladora, nos dice que “El valor cultural de la imagen tiene un último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana... Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural” (id.Pág.31).

290 Sobre las tensiones políticas que subyacen en la obra benjaminiana Jesús Aguirre nos dice primero, que nos encontramos frente a una figura que habitó siempre en la interrupción (“la exclusión de la vida académica, la precariedad de su empleo como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio...” (AGUIRRE.1987.Pág.7). Sobre esta base Benjamín se confiesa como un intelectual disidente que “comete pillaje en los diversos esquemas políticos por los que va fugándose” (id.Pág.13), que proviene de la burguesía (donde se ha construido como intelectual), pero que a la vez comulga con el marxismo (iniciado en sus tesis por Asja Lacis y al que luego criticaría duramente) y que, en la que será tal vez la más radical de sus actitudes, se declara acérrimo opositor del fascismo (del cual se encontraba huyendo al momento de su suicidio el 27 de septiembre de 1940.

Categorías que al final coinciden con la definición del arte al servicio de “una cultura representativa de todos” (BENJAMIN.1998.Pág.115-131)²⁹¹.

Así, para revisar la tesis aurática debemos tomar en consideración el sesgo político en Benjamin, y de ese modo entender la instrumentación en su relación con los procesos de creación artística. Para Benjamin la máquina es una herramienta de producción, de este modo la tecnificación toma un papel determinante al convertirse en el estandarte del capitalismo industrial, es decir al instrumentalizarse como ideología. De este modo, cuando Benjamin criticaba la utilización mitológica de la tecnología por la burguesía, estaba atacando esa relación entre desarrollo técnico y evolución como si se tratara de un proceso natural automático²⁹². El arte, en contraste, debía ocupar su sitio haciendo uso de sus cualidades “críticas y frutivas” (id.Pág.44)²⁹³, lo cual requería que “...(La imagen) hiciera visible la brecha entre signo y referente y no los fusiona en una totalidad ilusoria” (BUCK-MORSS.1995.Pág.85)²⁹⁴. Hecha entonces la revisión, es fácil entender que la multiplicación de la imagen por medio de procedimientos mecánicos, en efecto diluye la unicidad. Lo hace debido a su papel en el engranaje económico del capital²⁹⁵, pero no por esa razón pierde su poder mágico.

Recordemos a Benjamin cuando nos decía que sólo en la primera etapa de la fotografía el aura aparecía intacta:

“El aura de las primeras fotografías está relacionada con el manejo de la luz y la penumbra...” hasta 1880. “...en ese período temprano el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia” (BENJAMIN.1987.Pág.72/73).

291 En este capítulo Benjamin considera que con la aparición de los periódicos se abría la posibilidad de una instrumentalización política de la literatura más allá de las viejas nociones artísticas, no obstante se encontraba con la evidencia que la industria periodística había sido asimilada como producto comercial y con un gran potencial económico. (Ver BUCK-MORSS.Cap.5, apartado 6).

292 “En el *Passagen Werk* (proyecto de los pasajes), Benjamin critica la doctrina de selección natural porque popularizó la noción de progreso automático. Además promovió la extensión del concepto de progreso a todo el ámbito de la acción humana”. (Buck-Morss. 1995.Pág.96). Del mismo modo Benjamin se sirve de los fotomontajes de Heartfield para “subrayar de manera crítica que la creencia en el progreso evolutivo como curso natural de la historia social es un mito, en el sentido totalmente negativo de la ilusión, error, ideología” (id.Pág.79).

293 Una función que Benjamin directamente señala para el cine y en menor envergadura para los demás medios de multiplicación mecánica. “A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la frutiva” (id.Pág.44).

294 “Podría decirse que para Benjamin la práctica cultural progresista implica arrancar la tecnología y la imaginación de su estado mítico onírico, volviendo consciente el deseo colectivo de utopía social y el potencial de la nueva naturaleza para realizarlo” (BUCK-MORSS.1995.Pág.144).

295 De acuerdo a la tesis marxista de la fetichización de la mercancía, cuando la mercancía en exhibición pierde toda su significación práctica y se convierte en fantasmagoría. (Término citado en el *Capital*.Pág.245).

Decadencia que estaría asociada entonces con la pérdida de la penumbra, porque, “desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos luminosos, igual que la degeneración de la burguesía capitalista la desalojó de la realidad” (id.).

Al final, Benjamin quiere hacer visibles las estrategias de seducción propias del capitalismo industrial a través de la supuesta iluminación tecnológica. Por eso la visión negativa se dirige no a la utilización de la tecnología, sino a su instrumentación ideológica. Por eso no hay contradicción cuando Benjamin encontraba en los pasajes comerciales -que proliferaron en las grandes capitales europeas del XIX- la posibilidad de construir “una representación concreta de la verdad, en la que las imágenes históricas volvieran visibles las ideas filosóficas” (BUCK-MORSS.1995.Pág.72)²⁹⁶. De este modo las contradicciones, son en realidad las mismas tensiones que se produjeron en la instauración del proyecto moderno.

Didi-Huberman calibra muy bien el talante benjaminiano y nos dice que “la cuestión no es optar por una posición en un dilema, sino construir una que sea capaz de superarlo, es decir, reconocer en la misma aura una instancia dialéctica” (DIDI-HUBERMAN.1997.Pág.99)²⁹⁷. Una dinámica que Aguirre logra ejemplificar cuando relaciona en Benjamin “la afición de coleccionar cosas antiguas (y escrutarlas por dentro en sus escritos)” con la acción de “torcer el cuello al cisne del progresismo para que sea en el pasado donde perfila la gracia –descubrimiento, liberación- de su figura... La nostalgia en Benjamin, es nostalgia cuesta arriba” (AGUIRRE.1987.Pág.9)²⁹⁸.

Es por eso que Benjamin puede parecer contradictorio, porque intenta restaurar la existencia simultánea de la modernidad y el mito²⁹⁹ sobre la base de un proyecto político revolucionario. Programa que debía empezar por calibrar *la distancia correcta* (FOSTER.1999.Pág.230) y que en Benjamin se establece con un “otro” legendario. Platónico si no se quiere decir mítico. Aurático en la medida que mantiene su distancia por *cercano que pueda estar*, y que no se amolda a la separación por estancos en un

296 En el contexto de la obra *Benjaminiana* la importancia del proyecto del “*Passen-Werk*” es perfectamente visible. En 1927 lo comienza pensando en concluirlo como un ensayo de 50 páginas. Lo interrumpe durante 13 años y en 1940 (la fecha de su muerte) permanecía todavía inacabado. Cuando en 1982 el texto es publicado, el conjunto de notas y pasajes alcanza las mil páginas.

297 Catherine Pret nos aclara que “el aura no es un concepto ambiguo, sino un concepto dialéctico apropiado para la experiencia dialéctica cuya estructura intenta pensar”. (Ver: “Benjamin sans destin” –Pág.99).

298 De Baudelaire se puede decir algo semejante: “La recuperación del presente en Baudelaire conlleva un goce la vivencia del instante –un relámpago, después la noche, belleza fugitiva-, cuya pareja dialéctica es la eternidad. Así consigue romper el curso del tiempo vacío y homogéneo” (FERNÁNDEZ.2001.sp).

299 Cualidad de la imagen dialéctica según Didi-Huberman (supra.Pág.74).

proceso evolutivo como pretendía el discurso histórico moderno (id.Pág.226)³⁰⁰. Y que finalmente sólo puede ser percibido en el orden del malestar, del síntoma³⁰¹; es decir –tal como nos decía Deleuze- como “lo que da a pensar”.

Es en este punto cuando resulta útil la ciencia del sujeto. La *Ariadna* barthesiana, cuando aclara que con la foto ya no se puede buscar la Verdad -con mayúscula- propia del arte tradicional, sino *una revelación singular*. La que se produce *punczada* por un elemento detonante³⁰².

Así podemos calibrar mejor el tratamiento dialéctico de la imagen fotográfica en Benjamin: el curandero³⁰³ -no el sacerdote-, ciertamente debe mantener una distancia con su paciente para conservar la alteración espacio-temporal (el trance) que garantice la eficacia del ritual, pero debido a que se trata de una curación, algo del todo cercano, esa distancia sigue asociada a la manipulación de la carne. El alejamiento encuentra su límite en los mecanismos ya descritos de la analogía y la contigüidad: el dibujo de la sombra en la pared, el retrato fotográfico con sus cualidades propiciatorias y el más extremo de la cabeza reducida del jíbaro amazónico (un proceso por demás quirúrgico). Del mismo modo, el cirujano, a pesar de su evidente relación con la víscera, mantiene una distancia con su paciente. Necesita proteger la condición mítica de *el que salva vidas y restaura el orden natural* para que su trabajo sea efectivo. El cirujano y el chaman actúan como *re-ordenadores* de los desarreglos de la naturaleza. Como tal, la sola presencia suya y la demarcación de un entorno ritualizado, ejercen por sí solos de instrumentos curativos.

300 En este paralelo Foster nos dice que “para los surrealistas lo primitivo nunca podía estar suficientemente cerca; para los fascistas siempre estaba demasiado cerca” (FOSTER.1999.Pág.229). También nos hace un recuento de los ciclos de evolución económica con base en Ernst Mandel que luego Jameson relaciona con paradigmas culturales. Luego nos dice que “el modernismo y el posmodernismo se construyen de manera análoga, en posterioridad, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos... Cada presente es no sincrónico, una mezcla de diferentes momentos; de modo que no hay transición oportuna entre lo moderno y lo posmoderno” (id.Pág.226).

301 “...ese choque de la memoria involuntaria que Benjamin propone considerar en general, y en toda la extensión problemática de la palabra, según su valor de síntoma” (DIDI-HUBERMAN.1997.Pág.96).

302 Para esta reflexión Benjamin se sirve de la interpretación de Simmel sobre el concepto de ur-fenómeno en Goethe: “Mientras por regla general toda forma de realismo procede a partir del conocimiento teórico como algo inmediato y anterior, atribuyéndole la capacidad de captar al ser objetivo, copiarlo, y expresarlo fielmente, aquí, la fuente de emanación es en realidad proporcionada por el objeto. La fusión de este y de los pensamientos del conocimiento no es un hecho epistemológico sino metafísico”. (de SIMMEL.Pág.57, citado por BUCK-MORSS. Pág.90).

303 Benjamin nos dice que el mago mantiene una distancia entre él mismo y su paciente. El cirujano aminora la distancia al penetrar en el paciente. Del mismo modo el pintor observa una distancia natural para con su dato, en cambio el cámara se adentra hondo en la textura, los datos y las imágenes. La relación es entonces la del mago y el pintor en contraste con la del cirujano y el cámara. (BENJAMIN.1973.Pág.43).

Así en el conjunto de las prácticas mágico-fotográficas se incorporan no sólo las que podemos señalar como las de tipo particular, sino también las que se particularizan por efecto del mecanismo de aprehensión que implica el malestar del punctum.

3.1.2.a. DE LA IMAGEN *PUNCTUAL* Y LA IMAGEN SIMBÓLICA

Ahora, si el cerco puede ser amplificado a tal punto, que diferencia una imagen fotográfica *punctual* de otra convertida en símbolo. ¿Acaso se puede hablar siquiera de símbolo fotográfico? De acuerdo a la definición tradicional de símbolo, los paralelos parecen existir:

“...aunque el misterio se resiste, por su misma naturaleza, a toda formulación en el lenguaje discursivo, aun se le puede aludir por medio de analogías” (GOMBRICH.1990.Pág.272)304.

Para rastrear el Punctum debimos colonizar terrenos francamente inestables en la conciencia, los sentimientos, las sensaciones. Sin embargo también se ha dicho que la magia debe su eficacia a una estructuración altamente normatizada, lo cual significa que las relaciones implícitas tienen como asiento al grupo. Entorno donde se configuran las mediaciones en un acuerdo por convención. En el proceso, la instancia de transmisión se convierte en el elemento operativo de la magia, el soporte material que provee del anclaje para el pensamiento y que por lo tanto concentra su operatividad. Del mismo modo, sabemos que el símbolo es una entidad comunicativa que para llegar a serlo debió transitar el camino de la convencionalidad³⁰⁵, pero que a la vez y en muchos casos, ha ocupado el lugar del utensilio sagrado en los eventos que se acercan al ritual mágico³⁰⁶.

304 Cuando Gombrich nos dice analogías está intentando definir la naturaleza referencial y alegórica del símbolo. Una entidad de larga tradición en los usos provocadores de la imagen. Cuando se la instrumentaliza en el orden emocional. Sobre los orígenes del símbolo la obra de Siegfried Giedion “El presente eterno: los comienzos del arte” (Alianza editorial,1981), nos ofrece una visión que se remonta hasta el hombre paleolítico. Del mismo modo Lévi-Strauss, nos ha descubierto las particularidades del pensamiento salvaje en “Mito y significado” (Alianza editorial.1987) y en “Pensamiento salvaje” (fondo de cultura económica de México.1964). Por su parte Leroi-Gourhan en “Las raíces del mundo” (GEDISA.1884), desarrolla un proceso histórico que rastrea los orígenes de la representación pictórica. Sobre las relaciones entre parecido y convención Gombrich —en “Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica”, nos dice que las “técnicas gráficas siempre operan con una notación convencional” (GOMBRICH.1959.Pág.50), a lo que Arheim —en “Hacia una psicología del arte. Arte y entropía” (Alianza Editorial.1980) responde diciendo que en el símbolo la imagen se presenta débilmente mimética. En cualquier caso los teóricos parecen coincidir en que el símbolo siempre remite a un fuera de campo más denso que lo contenido en “lo inmediato y obvio” de la imagen (JUNG.1966.Pág.20).

305 En “El tratado de semiótica general. Una teoría global de los sistemas de significación y comunicación” (Lumen.1977) Humberto Eco no resume el acuerdo general según el cual los símbolos icónicos están codificados culturalmente, pero —nos advierte Eco— sin por ello ser

Ahora, ¿qué se entiende por uso informacional en la imagen fotográfica? Una cuestión que Barthes señalaba cuando establecía el matiz entre una fotografía con mayúscula y otra con minúscula.

Con la célebre frase “El medio es el mensaje” (McLUHAN.1969.Pág.36), McLuhan nos ofrece una guía para delimitar dicha frontera. Según el norteamericano, en la transmisión de un mensaje la pura información es su nivel más directo y pragmático, pero tras los datos vamos a encontrar referencias obligadas al medio.

Para hacer una analogía –tal como nos invitaba Gombrich-, cuando un proyectil es disparado a través de un cañón, este imprime sus huellas distintivas en él, de tal forma que, analizando posteriormente la bala es posible identificar el arma de la cual fue disparada. Un análisis balístico es, por lo tanto, un test indicial; señala en la dirección, no solo del arma (el medio), sino del propio acto del disparo, pues, a partir de las marcas producidas en el proyectil con el impacto, también se puede saber la dirección del disparo, la distancia, la fuerza de penetración, etc.

La Fotografía con mayúscula entonces hace referencia al medio, aquel que debemos interpretar con relación a las coordenadas histórico-culturales, las que a la postre le proveen significado y sentido tanto al medio como a la imagen; interpretación que resulta del abordaje por el Studium. No obstante, para que una fotografía llegue a convertirse en un verdadero símbolo, la imagen debe pasar primero por un proceso de connotación que trascienda la información y esto se produce como resultado de un movimiento cultural. Por eso Gombrich insiste en las referencias al contexto y a “la interrelación -del símbolo- con el relato” (GOMBRICH.1990.Pág.18)³⁰⁷. De esta manera el símbolo, en su interpretación, sólo encuentra sentido en un entorno cultural muy circunscrito y fundamentalmente revela al grupo del cual proviene. Lo inquietante es que dichas entidades parecen reiterarse en diferentes grupos y momentos históricos, ¿acaso como nos dice Jung, se trata de “una serie patrones que se localizan en el inventario oscuro y primigenio de un inconsciente colectivo”? (JUNG.1994.Pág.12).

totalmente arbitrarios. Lo cual nos ubica de nuevo en una línea intermedia y nos da margen para la resignificación simbólica de la imagen fotográfica.

306 Teniendo como referencia el carácter relacional del pensamiento salvaje, Lévi-Straus nos dice que en la mitología –y la magia- son los ámbitos donde “lo humano se relaciona con lo celeste” (LEVI-STRAUS.1987.Pág.55).

307 En la primera parte del texto Gombrich desarrolla las distintas formas de incorporación del símbolo en las dinámicas sociales. Un ejercicio que ya en lo fotográfico Gisèle Freund desarrolla en su “Fotografía como documento social” (Gustavo Gili.1976) y que también en lo fotográfico lleva a proponer como proyecto, que lo realmente importante no es una historia de los medios sino una donde el observador se convierta en el eje del discurso –“Techniques of the observer. On vision and modernity in the XIX century” (October Books.1991).

Un ejemplo inscrito en la historia del arte del uso de la fotografía como mediadora de símbolos lo encontramos en la obra del Andy Warhol de los años 60'. Período durante el cual utilizó la imagen de algunas de las estrellas cinematográficas más famosas de Holywood (Elvis Presley, Elizabeth Taylor)³⁰⁸, para trasladarlas ya como símbolos culturales al ámbito de la galería. En su obra, la fotografía ha sido recurrida precisamente haciendo uso de todas las referencias culturales que le son atribuidas, es por eso que a nivel de la información explícita que la foto ilustra, la interpretación que la aborda sólo rasca en la superficie, la dimensión profunda de su trabajo hace referencia a una sociedad construida alrededor de los medios masivos de comunicación, la publicidad y el poder de los iconos populares en la cultura contemporánea.

Ahora, es importante aclarar que Warhol recurre a la fotografía como medio de registro, pero las imágenes finales las presentan en otro soporte, como serigrafías. De este modo las obras se encuentran en una frontera parecida a la alcanzada por los pictorialistas de los inicios, es decir, tan procesadas que el carácter indicial se ha disuelto en la manipulación y en consecuencia el producto se han desplazado hacia la unicidad propia de lo pictórico, o lo que es lo mismo, ha recuperado el aurático de la obra de arte tradicional. Un fenómeno de transfiguración –aurático- que ocurre por efecto de un complejo mitificador donde su propio desempeño como artista-espectáculo y el espacio del museo, tienen un papel determinante³⁰⁹.

Teniendo claro entonces que para alcanzar el estatus de símbolo la fotografía ha debido echar mano de todas las referencias culturales que en su utilización convencional le han sido atribuidas, debemos ahora precisar las funciones que la foto transfigurada como símbolo suple en la cultura. ¿Acaso son las mismas del símbolo tradicional? Barthes nos ha dicho que eso llamado punctum se produce como un cierto *pinchazo*, dinámica que Gombrich refiere de un modo similar cuando nos dice que el símbolo se aprehende como un “destello, el modo superior de conocer” (id.Pág.245)³¹⁰ –tal como en la analogía del “golpe de flash”-.

Es evidente que los modelos terminan por asemejarse y a la postre se demuestran poco novedosos. El autor nos cuenta como en las tradiciones místicas

308 Exposición antológica “A Factory Warhol” Oct.19-Ene.16(2000). Museo Guggenheim Bilbao.

309 De nuevo el texto de Fernández Polanco (“Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol...”) nos permite establecer un puente desde la modernidad hasta los productos más cercanos a la contemporaneidad: “Un epílogo como vuelta a empezar” (ver bibliografía).

310 Elena Oliveras nos dice que tal es la concepción más extendida del símbolo, cuando “elevado al rango de signo misterioso propio de las auténticas obras de arte –se basa en la presunción de un cierto nexo metafísico entre ciertos datos visibles y la idea invisible-“ (OLIVERAS.1993.Pág.120).

renacentistas, en línea directa con las teorías platónicas, la idea del conocimiento en toda su dimensión de verdad se produce sólo por vías extra-ordinarias, medios estos capacitados para la captación del mundo *por intuición*, así, la iluminación extática, los sueños o “la intuición intelectual” se convertían en las vías privilegiadas de acceso al conocimiento trascendental, total y directo, sin mediación, el mismo que se hace posible sólo “después de la muerte o en la iluminación” (GOMBRICH.1990.Pág.244). Por otro lado, se reitera con insistencia las especiales cualidades del arte para sentar señales místicas, las mismas que para un espíritu atento e inquieto serán la guía en la senda de un conocimiento superior.

Pero, planteados de este modo, los postulados simbólicos se presentan mucho más elaborados que los propios de la primaria actitud mágica. Sabemos que en la magia los medios se ponen en funcionamiento alrededor de intenciones más inmediatas y concretas. Es por eso que la fotografía se adecua de forma tan cercana a los requerimientos mágicos. Es por eso también, que si bien el Punctum podría llegar a relacionarse con el postulado platónico de las ideas como entidades abstractas e imposibles de conocer desde la racionalidad, en la foto el componente inasible nunca es tan distante ni abstracto. Del mismo modo, si la intuición intelectual lleva al conocimiento de la verdad suprema, el punctum solo se presenta bajo la forma de un tipo de malestar sobre lo real³¹¹: el punctum no conduce a la iluminación, a los sumo, a la incertidumbre. En este sentido el punctum se encuentra mucho más cercano a la definición de trauma inconsciente desarrollado por el psicoanálisis, elemento cuya expresión se percibe oculto en envoltorios simbólicos esquemáticos, de ahí que en el procedimiento psicoanalítico de la interpretación de los sueños o de la libre asociación sean necesarias las referencias culturales, pero no bajo la forma del diccionario que las congela en una significación estática, sino que las interrelaciona en un sistema de entidades móviles, inestables e interactivas³¹².

311 “Es evidente que el mecanismo metafórico se ubica en las antípodas del fotográfico, alterando el orden de la realidad exterior para producir asociaciones sólo existentes en el acto del lenguaje” (OLIVERAS.1993.Pág.134).

312 Precisamente el propio Freud nos dice que el psicoanálisis nace como sistema terapéutico para el tratamiento de las enfermedades nerviosas llamadas “funcionales”, y eso ocurre tras la publicación de “La Interpretación de los Sueños” (1900) (FREUD.1981.Pág.6-7). Las investigaciones que habían comenzado en el hospital parisino de la Salpêtrière y de la mano de Charcot, encuentran en la técnica de la hipnosis –que se había empezado a utilizar entre 1880 y 90 y que había tenido sus primeros resultados con el médico vienés José Breuer (1881)-, un impulso determinante. Con la hipnosis se confirma que “las manifestaciones patológicas de la histeria dependían estrictamente de ciertas ideas inconscientes (ideas fijas)” (id.Pág.9). Cuando finalmente Freud abandona la hipnosis porque no siempre funcionaba, para reemplazarla, descubre en la libre asociación y luego en la interpretación de los sueños, los fundamentos de la terapéutica psicoanalítica. En el primer método, se induce al paciente a dar salida a los contenidos inconscientes cuando “en serena concentración, da curso a sus ocurrencias espontáneas” (id.Pág.12). Y a través de la interpretación de los sueños, es posible convertir el “material onírico manifiesto en las ideas latentes”

De este modo la foto nunca podría alcanzar el nivel de significación que el símbolo tradicional ha detentado. Su nivel informativo y su carácter indicial la ubican siempre en un paralelo tan próximo al sujeto que la imposibilitan para tomar la distancia suficiente y de ese modo convertirse en una herramienta de conocimiento superior (por lo menos no desde la concepción platónica). Bajo este supuesto nos es posible remodelar la distanciamiento que nos propone la tesis aurática en Benjamin, pues, es cierto que el aura de la foto no puede ser la misma que se le atribuye a las artes tradicionales, pero contrariando al filósofo, esto se debe, no a la serialidad —o a la pérdida de las sombras, como nos decía antes—, sino a la cercanía que impone la génesis indicial, de este modo, la indiscriminación propia de una captura automática y finalmente la crudeza de la semejanza, dificultan la transfiguración de la foto en “vehículo para la verdad”.

Además de Warholl han sido muchos los fotógrafos que han pretendido abordar el asunto de lo simbólico a través de la cámara. Para citar algunos casos muy fácilmente identificables, Richard Avedon en las variadas series de retratos realizados a personajes famosos, o Helmut Newton en la exploración del fetiche sexual femenino. En ambos casos el valor documental de la foto se ha manipulado a tal punto que siempre aparece destacada la escenificación o un fuera de campo mucho más denso; en esta medida se despliega la estrategia simbolizante. Sin embargo y a pesar de sus esfuerzos, en uno y en otro caso, las fotos seguían revelándose como tal y en la mayoría de los casos acudía algún elemento que contaminaba con humanidad el mito.

Manabu Yamanaka³¹³ es un caso que nos servirá de perfecto ejemplo. Fotógrafo japonés, ha alcanzado cierto renombre internacional particularmente por la realización de la serie “Gyahtei” (1995), un conjunto en el que se vale del registro fotográfico de una serie de mujeres japonesas entre 89 y 102 años, para construir las inquietantes imágenes. En lo que respecta a la valoración técnica, la obra es muy elemental en los recursos usados. Imágenes producidas en estudio, con una iluminación totalmente plana, sin sombras ni presencia de fondos; desde este punto de vista las fotografías parecen realizadas con fines médicos. Lo interesante aparece cuando se toma en cuenta el contexto cultural de donde provienen las imágenes. Se trata de mujeres

que corresponden al “material inconsciente del ello, tanto el original inconsciente, como el reprimido” (id.Pág.128). Y es aquí donde Freud nos advierte que “El sueño recurre, sin límite alguno a símbolos lingüísticos cuyo significación podemos establecer gracias a nuestra experiencia y que proceden probablemente de fases pretéritas de la evolución del lenguaje” (id.pág.128); más adelante también nos dice que en ocasiones se presentan materiales que proceden de “la herencia arcaica” y como “resultado de la experiencia de nuestros antepasados” (id.Pág.130).
313 Exposición presentada en el Círculo de Bellas Artes entre los meses de junio y julio de 2002.

japonesas muy ancianas que han posado desnudas, mostrándose en su más elemental humanidad. Por supuesto resulta muy difícil señalar la procedencia de las mujeres a no ser por una mirada ya dirigida, porque sólo en algunas imágenes es posible detectar la deformación de los pies, una práctica que ha trascendido a occidente entre el exotismo y el horror de las costumbres de un Japón tradicional.

Para cualquiera de los occidentales que tiene como referencia de la cultura japonesa las referencias mediáticas, es enfática la mención a la rigidez en una configuración cultural altamente normatizada. Por eso, la primera sorpresa en la obra de Yamanaka es la desnudez, la falta de señales culturales en un entorno que se supone imposibilitado para prescindir de ellas. Por otro lado la rotundidad de las imágenes se concentra en exhibir la decrepitud en su más cruda carnalidad. Un asunto que choca, que inquieta, que punza, pero que difícilmente ilumina.

Volviendo entonces a los procesos de particularización que se presentan en las distintas prácticas mágico-fotográficas, es claro que en dichas prácticas se privilegia los usos donde el componente emocional actúa como catalizador y motor del proceso de aprehensión. En este sentido cualquier imagen puede desatar el mecanismo, siendo las más propicias las que, en las dinámicas sociales, ya se encuentran connotadas por las mitologías del arte o la publicidad³¹⁴. Ha quedado suficientemente claro que para el pensamiento mágico la fotografía aporta sus cualidades de un modo absolutamente ajustado a las regulaciones de sus mecanismos de funcionamiento, eso; no obstante, para que llegue a desplegarse el mecanismo efectivo de aprehensión, es decir, para que el individuo recurra a la fotografía como herramienta de apresamiento, es necesario que, en el diálogo con la imagen, el sujeto se sienta impulsado a resolver el malestar que ella le induce, de esta manera el circuito llega a ser completo en la dinámica que hemos denominado “como herramienta del pensamiento mágico”.

Ahora, para completar el sistema es necesario desarrollar un ingrediente más, uno que directamente está presente en el dispositivo tal como lo hemos descrito, y que además es fundamental en el ejercicio de ordenación que la foto propone, se trata del tiempo.

314 Sobre las mitologías de la publicidad ver “La publicidad y la imagen” de David Victroff (Gustavo Gili. 1980), también “Función social del cartel” de Josep Renau (Fenando torres ed. 1976) y sobre lo que podremos denominar “la ingeniería social” en la cual se aplicaron las técnicas psicoanalíticas a la publicidad y de la cual aparecería luego el concepto de “mensaje subliminal” –“Técnicas de persuasión. De la propaganda al lavado de cerebro”. Packard, Vance. (Ed. Sudamérica. 1964).

3.1.3. DEL TIEMPO TÉCNICO AL MÁGICO. EL INTERVALO ENTRE VER Y VERBALIZAR

Aunque finalmente llegue a ser evidente, resulta difícil asumir el tiempo como una construcción relativa³¹⁵. Tal es su imponente que resulta prácticamente imposible asumir la atemporalidad a no ser por la ruptura de un determinado orden temporal³¹⁶. Por eso, aceptar que se trata de formato que nos permite ordenar la experiencia y proveer de continuidad al conjunto total de nuestras acciones, requiere una toma de distancia. La dificultad estriba en saber que la estructura que sirve de marco no es la única forma de representación posible. De este modo la duración se concibe como una especie de armazón donde están encapsulados todos los sucesos. El tejido que hila la percepción de la realidad en una estructura proveedora de coherencia³¹⁷. Así nos lo advierte Bachelard "...Para pensar, vivir y sentir hay que poner en orden nuestras acciones" (BACHELARD.1978.Pág.36).

Sabemos que tan elaborado esquema de organización tuvo su origen más remoto en la observación cíclica de los fenómenos naturales³¹⁸. Resulta fácil comprobar que pueblos no relacionados elaboraron esquemas de ordenación temporal semejantes. Las magnitudes y los sistemas de medición pueden ser diferenciados, pero el propósito termina por ser el mismo. En todos los casos, frente a la avasalladora imponente de un entorno siempre hostil, el encadenamiento cíclico garantizaba por lo menos la recurrencia de los mismos sucesos. Eso no significaba que se tuviera el control efectivo del evento, pero si permitía ajustes predecibles³¹⁹. De este modo se puede decir que el tiempo se utilizó en el conjunto de las estrategias que la especie ha utilizado para vivir y sobrevivir.

315 Si nos amparamos en la física, nos damos cuenta que "cada campo gravitacional en el cosmos tiene un tiempo diferente que varía según la masa" (KLUBER.1988.Pág.146).

316 "la consciencia y duración parecen unidas de tal suerte que sentimos la tentación de definir la una por la otra" (GUITTON.1966.Pág.23).

317 "La consciencia y duración parecen unidas de tal suerte que sentimos la tentación de definir la una por la otra" (GUITTON. 1966.Pág.23).

318 Piaget en su "Epistemología del Tiempo", reúne toda una serie de experimentos de laboratorio con los cuales logra demostrar que la percepción del tiempo se desarrolla de forma paulatina y progresiva en las distintas etapas de la evolución infantil. De este modo, además del argumento histórico es necesario entender el tiempo como un mecanismo que de forma natural surge en el desarrollo psicológico del individuo. (PIAGET -y otros-.1971.).

319 "La inteligencia busca aquellas relaciones sustraídas al cambio. Hasta cuando se aplica el devenir, es para discernir en él, ya sustancias y formas, ya leyes y tipos." (GUITTON.1966.Pág.25).

Ya hemos comprobado como en el proyecto moderno también se incorporaba el tiempo en el inventario de sus principales intereses. Como resultado se obtendría un patrón temporal aún más elaborado, de carácter teórico-experimental con fundamento en el concepto de evolución. La configuración más adecuada para una época interesada en el control positivo de la naturaleza y sus fenómenos.

La historia, asumida entonces como la recopilación de los sucesos humanos en su devenir, recibiría del proyecto moderno la configuración que sigue vigente. Un esquema que valoraba, no sólo la recordación de los eventos para los intereses humanos, sino la relación por capítulos de acuerdo a una línea ascendente de perfeccionamiento. La consecuencia más inquietante de este propósito fue, no sólo la predisposición a un encarrilamiento según el esquema evolutivo, sino la constante tensión a prever también un desarrollo futuro. De esta manera, la historia pasaba de ser una herramienta nemotécnica para convertirse en un instrumento estadístico. El viejo acertijo de la adivinación era recalificado para convertirlo en un instrumento positivo.

Precisamente, la fotografía con todas sus cualidades de verificación se convirtió en protagonista. François Arago ya había señalado lo propicio que resultaba el nuevo instrumento para hablar del tiempo. También había planteado los retos a conseguir³²⁰. Pero, ¿qué temporalidades inaugura la cámara fotográfica?

El propósito de esta pregunta está previsto en el inicio del apartado, esto es, cotejar las concepciones convencionales de lo temporal, trasladarlas a su aplicación en el dispositivo fotográfico y compararlas con las fórmulas que la magia requiere para su funcionamiento.

En este momento nos debe ser fácil admitir que la magia se constituye como la primera tecnología del hombre; el intento coherente de explicar y controlar el mundo. No obstante, a diferencia del formato positivo, el mágico establece una serie de relaciones

320 No en el discurso que se asume como la presentación oficial, sino en uno anterior ocurrido en el mismo recinto de la Academia de las Ciencias y las Artes en París -el 7 de enero de 1839-, Arago se refiere al tiempo. En él ciertamente advierte que todavía es muy difícil fijar la instantaneidad: "El tiempo necesario para tomar una imagen, cuando se quiere gran vigor en el tono, varía con la intensidad de la luz, con la hora del día y con la estación. En verano al medio día, 8 a 10 minutos es suficiente. In otros climas, Egipto por ejemplo, se podría limitar a 2 o 3 minutos". Mas adelante también dice: "La nueva sustancia también proveerá a los físicos y astrónomos con muy valiosos métodos de investigación" (GERNSHEIM.1968.Pág.83). Finalizado el discurso de Arago, el físico Biot declaró que apoyaba el discurso de Arago, además dijo: "De ahora en adelante, físicos no tienen que hacer sus estudios con la ayuda de sus ojos solamente. Ahora Daguerre ha puesto a sus disposición un medio independiente de testificación –una retina artificial-" (id.Pág.84). Para evitar confusiones es necesario reiterar que el 19 de agosto de 1839 es la fecha que históricamente se reconoce como la de nacimiento del daguerrotipo y la fotografía. En cualquier caso entre el discurso de enero y el de agosto se producen por lo menos otros dos, en todos los casos es Arago el claro impulsor de lo que en su momento se llamaría "daguerrotipomanía": "A pocos días de divulgado el invento, todos los físicos, los químicos y conoedores de la capital estaban apuntando sus cámaras a los principales monumentos" (id.Pág.102).

con el tiempo que nos enfrentan a la certidumbre de su relatividad. *El tiempo mágico es un tiempo liberado de los ritmos biológicos*³²¹, por lo tanto más adecuado a la pluralidad de las duraciones en el encadenamiento psíquico. Se debe entender que cuando se habla del tiempo biológico se hace referencia a la regularidad rítmica, a la secuencialidad de los procesos vitales, por lo tanto si se afirma que la magia evade las duraciones biológicas, se quiere resaltar la no linealidad como su característica principal³²². Esto puede parecer contradictorio con la rigurosa ordenación de los formalismos rituales, sin embargo hay que decir que la minuciosidad en la elaboración del ritual tiene la función de saturar los sentidos a tal punto, que los procesos racionales, sobrepasados en su capacidad de procesamiento, abandonen el control y de esa manera se preserven en un mecanismo de salvaguarda de la salud mental³²³.

Sabemos que como efecto inducido, la rotura en la ordenación temporal consigue alterar la conciencia. Un estado donde las categorías de lo real también se alteran y se produce una configuración paralela. A este movimiento de conciencia se lo conoce comúnmente como *trance*. Un término que se señala precisamente el efecto de *ruptura transitoria* que la sufre la conciencia cotidiana en términos de continuidad³²⁴.

Sobre este aspecto –de rotura-, la “toma fotográfica” se produce de forma semejante, es decir, entendiendo la instantaneidad del clic como una suerte de paréntesis temporal. Momento durante el cual la placa es impresionada con el rastro de

321 Se debe entender por ritmo biológico aquellos procesos regulares relacionados con los fenómenos naturales en general y la vida en particular: los ciclos estacionales, el ritmo cardíaco y respiratorio, etc.

322 A este respecto los experimentos de Piaget nos ofrecen más referencias. En el momento en el que busca diferenciar entre tiempo físico y tiempo psicológico, se da cuenta que además de los factores de velocidad, ritmo y repetición, es necesario sumar los “factores de interés o de aburrimiento, de atención y de esfuerzo, de facilidad o de dificultad de la observación, de espera, etc...” (PIAGET.1971.Pág.29); lo cual equivale a decir que la evaluación del tiempo físico, se produce con la intervención de elementos subjetivos.

323 El estado de trance es un estado de conciencia inducido por diferentes vías, las drogas psicotrópicas, la música, el canto, etc. Todas tienen como elemento común la ruptura de los procesos mentales coherentes. Ver en “Las enseñanzas de don Juan” de Castaneda una constante sucesión de ejemplos del uso de plantas psicotrópicas y su entorno ritual entre los indígenas mexicanos (“Fondo de cultura económica”.1974). Un estudio científico en el mismo entorno lo constituye “Hallucinogens and Shamanism” recopilación de Michel Harner (Oxford University press.s.f).

324 Erich Fromm llama a estos movimientos de conciencia estados orgiásticos: “Un estado transitorio de exaltación, el mundo exterior desaparece y con él el sentimiento de separación con respecto al mismo...” (FROMM.1960.Pág.20). Separación la define como “estado de separación... Su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida...” (id.Pág.18).

una duración contenida³²⁵. En otras palabras, se debe admitir que el acto fotográfico confinado a la rotura temporal del clic, tiene la facultad de configurar un orden paralelo³²⁶.

El mecanismo del obturador es el instrumento técnico que en la cámara se encarga de regular el tiempo de exposición³²⁷. Un dispositivo que permite distintas posibilidades. Desde la *congelación* por efecto de lapsos increíblemente cortos en la toma (1/4000 de segundo o incluso menos), hasta los llamados *efectos de movimiento*. Exposiciones que pueden llegar a ser tan extensas como las regulaciones técnicas lo permitan (desde aproximadamente 1/8 de segundo hasta valores que solamente se ven limitados por la resistencia de la emulsión fotográfica).

Es muy significativo que en relación al tiempo de exposición, el uso popular utilizada la congelación casi como la única opción (técnicamente establecida entre 1/60 y 1/125 de segundo para un sujeto estático o en movimiento lento)³²⁸. Los bordes imprecisos y la presencia de elementos difusos o borrosos en la escena, se consideran simplemente como errores en la toma. Una idea tan generalizada que incluso los fabricantes de cámaras de manejo simplificado, se ven obligados a diseñar los mecanismos de disparo en función de contrarrestar estos *defectos*. Contrariamente, pareciera que en la búsqueda de una mayor verosimilitud y realismo se tendría que incorporar la duración de la toma. Sin embargo, al hacerlo, el resultado no podría ser más enigmático y menos realista, las fotos se tornan *borrosas* e imprecisas, se plagan de elementos fantasmales. Por eso, la captura de un tiempo paralelo a la duración del evento es, desde la técnica fotográfica, un imposible; más aún, con tan solo traspasar la frontera del 1/30 de segundo, la imagen se convierte en un conjunto de figuras difusas. Un problema especialmente relevante si se intenta el retrato. En los primeros años desde la aparición de la fotografía tal fue el peso de esta certeza, que la búsqueda de la instantaneidad (la reducción de los tiempos de exposición) se convirtió en una prioridad.

Son muchas las fotografías que debieron ser retocadas para restaurar los ojos *borrosos* y eliminar alguna lágrima que corría por las mejillas (al tener que soportar varios

325 El término "Golpe fotográfico" ha sido tomado de Philippe Dubois (en el capítulo "Golpe de corte. La cuestión del espacio y del tiempo en el acto fotográfico". -DUBOIS. Paidós. 1994. Pág. 141). Sobre esta cuestión nos detendremos más adelante.

326 A tal punto ha llegado su influencia que "las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar... Una gramática y una ética de la visión." (SONTAG. 1973. Pág. 13)

327 Son tres los factores que influyen en el control de la exposición: la apertura (regulada por el diafragma), la sensibilidad de la película (en valores de ISO) y el tiempo de exposición.

328 "En la imagen móvil que es la fotografía, la distancia temporal nace del saber del arché, es decir, del hecho que sepamos que el icono es la retención visual de un instante espacio-temporal "real": el tiempo fotográfico es, en primer lugar, el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión" (SCHAEFFER. 1990. Pág. 49).

minutos sin parpadear); otro de los indicios de malestar que frente al realismo produce la fotografía en su aplicación más convencional.

Está claro que el rechazo, o la incomodidad ante la falta de resolución visual se explica desde el punto de vista biológico. De la capacidad de interpretar eficientemente las señales visuales ha dependido la supervivencia de los seres humanos. Constituye un mecanismo de utilidad tanto en la preservación como en la depredación³²⁹. Sin embargo sabemos que el ser humano ha sido capaz de alterar su percepción a tal punto, que se permite aceptar situaciones que en un entorno natural lo pondrían en peligro. Protegida la sobrevivencia en el recipiente de la cultura, nos permitimos la incertidumbre de la movilidad con mediaciones que nos permiten contenerla como representación de espacio (o más exactamente efectos gráficos que sirven para representar el espacio³³⁰).

Mucho se ha especulado con los antecedentes pictóricos, pero lo cierto es que hasta la aparición de la cámara fotográfica, la convención gráfica no había abordado propiamente la representación del movimiento, mucho menos vinculándola a la borrosidad. Por eso, cuando la fotografía mostró las primeras *borrosidades*, se descubrió que este tipo de imágenes constituían una forma inédita de representación³³¹. Hasta ese momento todo se representaba “congelando” el momento más significativo de un episodio³³². Es decir, la fotografía nos enseñó una nueva manera de percibir.

El paradigma evolucionista aplicado a la concepción del arte puede ser interpretado en los mismo términos: si la re-presentación traslada las coordenadas de

329 “El equipo sensorial de los primates superiores está mucho más dominado por el sentido de la vista que por el olfato... Incluso, a diferencia de los carnívoros han desarrollado una buena visión de los colores” (MORRIS.1968.Pág.39).

330 En la “*Historie générale du cinéma I. L'invention du cinéma*, de Georges Sadoul (Ed.Denöel.1948), se hace una primera reflexión sobre la representación del movimiento en el plano bidimensional de la tira cómica.

331 Recordemos la apuesta en la que Muybridge aportó la prueba fotográfica. Ver capítulo primero, en el apartado del movimiento. Tal vez el área que recibió un influjo mayor en la representación del movimiento fue la caricatura (del italiano *caricare*: cargar, acentuar, exagerar), luego la influencia sería asumida por los *funnies* o *comics* y finalmente aparecería el género de la tira cómica. Para este rápido despliegue serían determinantes, primero la aparición de la litografía, posteriormente la fotografía y finalmente el fotograbado. Ver “*Caricature et société*” de Hifzi Topuz.

332 Uno de los antecedentes pictóricos de una borrosidad en la historia de la pintura lo constituye “*las hilanderas*” de Velásquez (1660), donde el artista “representó” el movimiento de la rueda. Sin embargo en la pintura siempre se recurrió a la representación del momento más representativo (valga la redundancia). Linda Nochlin nos dice que los realistas, a pesar de abandonar el tiempo metafísico propio de los grandes temas de la pintura, por uno histórico, identificando además contemporaneidad con instantaneidad (“*El realismo*” de Linda Nochlin.Alianza.1991). En la tira cómica se utilizará de forma parecida el “*Ahora seriado*” (“*Hombre versus naturaleza*” de Charles Sherrington.Tusquets.1984), cuando en la narración secuencial se utilizan “*imágenes icónicas fijas*” y donde el movimiento se representa a través de líneas cinéticas convencionales. Lo interesante es que la complejidad semiótica del comic procede en buena parte de la mirada que la fotografía proveyó. (Ver también. “*El lenguaje del comic*” de Román Gubern.Península.1972).

tiempo y espacio desde la *presentación real* a la *re-presentación mediatizada*, el fin último y por eso mismo el ideal del arte debería ser la "*presentación mediatizada*". La fotografía, a través de la indicialidad y la verosimilitud parecía alcanzar este nivel. Pero siempre y cuando se mantuviera en el estrecho margen de la instantaneidad.

En otro aspecto de la captura instantánea es necesario plantear un asunto que de raíz técnica, tiene alcances mayores. Se trata de lo que Philippe Dubois define como *sincronía*: "los halogenuros que componen la trama puntillista de la superficie sensible son tocados simultáneamente y sobre todo, al mismo tiempo" (DUBOIS.1994.Pág.147). Afirmación que no puede ser admitida de forma tan rotunda.

Si nos movemos en un ámbito puramente técnico, la sincronía depende del tipo de obturador que se use. Está claro que en la cámara estenopéica, que solo contaba con una tapa para cortar el flujo lumínico, el principio sincrónico tiene aplicación. Lo mismo puede decirse de las cámaras que todavía usan obturador de laminillas. No obstante, al día de hoy la mayoría de las cámaras SRL (Singular Reflex Lens), utilizan un obturador llamado *de plano focal*. Un dispositivo que no produce una exposición sincrónica –según la definición de Dubois-, sino por efecto de un barrido a todo lo largo de la placa. En consecuencia, en los tiempos de exposición superiores al de *sincronización* (habitualmente cercano al 1/60), que son, por definición, los tiempos realmente instantáneos (de congelación), la placa no se expone en toda la superficie "al mismo tiempo", sino de forma progresiva, como si se realizara un *escaneo* de la escena. Durante ese minúsculo intervalo se pueden producir cambios que pueden alterar el resultado final de la toma³³³. Precisamente, aquello que técnicamente se conoce como "error de sincronización", se refiere a la utilización del flash (o una luz de destello suficientemente corta) en un tiempo *no sincrónico* con el tiempo de exposición establecido por el fabricante de la cámara. En tal caso, la luz del flash solo alcanza a iluminar un fragmento de la escena mientras el resto desaparece por completo o permanece en la penumbra. De esta manera debemos entender que los fenómenos producidos en el intervalo del clic, deben ser considerados realmente como una rotura temporal de gran densidad, un paréntesis donde se condensan toda una serie de

³³³ El ejemplo más difundido de este fenómeno es una fotografía de Henri Lartigue "Grand prix del automóvil Club de Francia" (1912). En la imagen las deformaciones se producen por la utilización de un obturador de plano focal, sumado a la utilización de una cámara de formato medio y por efecto de la velocidad de desplazamiento del automóvil.

sucesos que pueden alterar el resultado final de la imagen, aun en las fronteras más extremas de la instantaneidad.

Por eso, y en relación a la técnica, la evolución del dispositivo fotográfico se produce en una progresión que termina por convertirlo en otra cosa: de los largos tiempos de exposición se alcanza la instantánea, luego, la secuencia de instantáneas. Los experimentos de Muybridge y Marey mostraron la posibilidad de seguir el desarrollo de un movimiento complejo en la toma de múltiples instantáneas³³⁴. El resultado más notorio de este procedimiento consistió en la ampliación de las posibilidades perceptuales al recoger y fijar detalles imperceptibles para el ojo. Sólo faltaba recrear el movimiento mismo. Una necesidad que se hizo tan apremiante que poco tiempo después se encontraría la solución tecnológica con la invención de la cámara y el proyector cinematográficos.

Las soluciones, igual que había ocurrido en la invención de la fotografía, se produjeron casi simultáneamente y por distintos frentes; Tomas Alba Edison, y los hermanos Lumiere llegarían por separado a las propuestas más funcionales. Alternativas que luego se sumarían en el resultado final³³⁵. La dificultad más importante que debieron resolver tenía que ver con el efecto de confusión producto precisamente de la borrosidad. La solución se encontraría con el desarrollo de un mecanismo de obturación aún más complejo. Hacer una exposición de congelación y desplazar la película en una fracción de segundo para, en la siguiente toma, capturar la consecutiva instantánea. Después, en la proyección se recomponía la secuencia y por efecto de la *persistencia retiniana*, construir la ilusión de movimiento. El dispositivo tenía como objetivo conseguir la sensación de verosimilitud al reproducir la continuidad de una acción³³⁶. Es evidente que el proceso se rige completamente por un formato convencional. El mismo que el espectador asume con apenas asomarse a la complejidad de todo aquel aparataje: al igual que en los espectáculos fantasmagóricos de Robertson, las estrategias formales logran inducir en el vidente –con su beneplácito- una especie de estado hipnótico. Ya sabemos que aunque el propio Robertson explicara con insistencia las particularidades

334 Denis Roche define esta pulsión (que incluso relaciona con el sexo) como la "instantánea repetitiva" (Ver "La disparition des lucioles. Reflexiones sur l'acte photographique".Ed.de l'etoile.1982).

335 La primera proyección la realizarían los hermanos Lumière el 28 diciembre de 1895. La anécdota cuenta que los espectadores salieron aterrorizados al ver como un tren avanzaba peligrosamente hacia ellos. El miedo estaba relacionado con lo inédito de la experiencia. Aparecía por primera vez la imagen cronopictográfica, esto es la iconización del flujo temporal. (ver "The illusion of movement" de Paul Kolers.W.H.Freeman & Co.1972).

336 Sobre la percepción retiniana ver "Motion perception in Motion Pictures" de Joseph y Barbara Anderson. Macmillan Press.1980. Ver también "La imagen en movimiento. Estudios sobre cine I". Derrida.Paidós.1984.

del truco, el espectador simplemente se olvidaba de ello, se sumía en la ilusión y sucumbía al *embrujo* de una realidad paralela.

En la misma línea de perfeccionamiento técnico era apenas lógico el siguiente paso en el orden de la representación (aunque eso no resta que se haya impuesto como un concepto verdaderamente revolucionario); se trata del *tiempo real*. En términos prácticos el tiempo real significa, no sólo recrear el movimiento convincentemente, sino hacerlo simultáneo al registro del hecho; un ideal que como vimos la fotografía no pudo asumir y se mantendría como tal hasta la invención de un nuevo soporte, la *imagen de electrones*.

Mientras que en el cine (fotografía en movimiento) la presentación del acontecimiento filmado se debe procesar para hacerlo visible, con lo que la imagen siempre será histórica; a través de la electrónica, la imagen y su par virtual se producen simultáneamente, en tiempo real (por supuesto no en términos absolutos sino relativos). La televisión en directo, los circuitos cerrados, las tele-audiencias y un largo etcétera, son el resultado más notorio de este invento³³⁷. Ahora, sin adentrarnos muy a fondo en los nuevos campos de la infografía, las posibilidades son tan enormes como las dificultades³³⁸. El tiempo real concebido como la respuesta inmediata de la máquina ante una acción del operario, es todavía muy imperfecta, una verdadera desilusión para aquellos que han tenido acceso a la realidad virtual. Aún falta mucho tiempo para hacer posible la experiencia inmersiva de la *holocubierta*. El salón de juegos de la famosa serie Star Trek³³⁹.

La fotografía a partir de los años 80 también se ha visto sometida a la invasión de los procesos infográficos en lo que hasta ese momento había sido su campo privilegiado.

337 El asunto de los efectos de la tecnología televisiva es tratado en "Beyond Babel. The new direction in communications" por Brenda Maddox. Beacon Press.1974. Del mismo modo en "El mundo digital. El futuro que ya ha llegado" de Nicholas Negroponte, realiza un seguimiento de los distintos procesos tecnológicos que intervinieron en la evolución de la tv contemporánea. Ver bibliografía.

338 Negroponte introduce un concepto que señala el nuevo poder adquirido con la intervención de las tecnologías de la información. Nos dice que el Factor Multiplicador de ésta Tecnología (el número de veces que la tecnología en cuestión es capaz de mejorar la función o el objetivo que le ha sido asignado) se encuentra en el orden del billón. Si tomamos en cuenta que "se estima un factor del orden 100 en el caso de la agricultura (10 aportado por el invento del arado que identifica la llamada "revolución neolítica", y un factor adicional de otro 10 por la utilización del abono químico). El factor multiplicador sería de 1.000 en el caso de la revolución industrial. (NEGROPONTE.1999.Pág.9).

339 En dicha cubierta los usuarios podían diseñar cualquier escena que quisieran, pero no sólo hacerla visible, sino matérica e interactuar con ella. El principio físico que permite esto ya se ha planteado a través de la teoría de la relatividad según la fórmula $E=mc^2$. La mítica serie de Viaje a las Estrellas ha tenido una larga tradición. La emisión original empezaría en 1966 y se terminaría en el 69; la llamada "Nueva Generación" se emitiría entre el 87 y el 94. "Deep space nine" entre el 93 y el 99, casi simultáneamente se presentaría "Voyager" (1995-2001). Entre medias también se han realizado varias películas desde el año 79. Sobre el tema de la virtualidad ver "La era de la información: economía, sociedad y cultura". De Manuel Castels, Alianza.1997; "Hiper text Theory" por George Landow. Johns Hopkins University press.1994; "la realidad de los medios" Por Niklas Luhmann. Antropos.2000

¿Cuáles van a ser los efectos a largo plazo?, ¿qué pasara con el estatus indicial cuando se reconozca que en el dispositivo foto-infográfico la captura se produce por un fenómeno físico y se prescinde del químico? En la génesis infográfica la imagen es transformada en un código binario en el tiempo real que permite la velocidad de la luz. ¿Eso no significa acaso que ya no hay huella? Son muchos los interrogantes que la imagen digital propone cuando ocupa el sitio de la imagen fotográfica. En cualquier caso, está claro que el tema supera las expectativas del proyecto actual y amerita una nueva investigación.

Antes se había dicho que la característica más notoria del tiempo mágico era su capacidad de alteración de la linealidad, opción que no aparece de la nada, sino que tiene como referencia la psique, el lugar donde se produce una dinámica multidimensional en el tema de las duraciones. Bachelard en este caso, es quien mejor nos sirve para desarrollar el tema de acuerdo a los intereses de la investigación. El autor empieza haciendo una revaloración de las tesis formuladas por Henri Bergson, principalmente en su libro "La Evolución Creadora"³⁴⁰. Mientras que Bergson atribuye al ser un continuo de crecimiento, "continuidad temporal esencial que sólo se rompe superficialmente por efecto del lenguaje" (BACHELARD.1978.Pág.23); Bachelard no puede encontrar una sola acción humana que no sea el producto de una mezcla, del compuesto de diferentes duraciones y ritmos. Llega a la conclusión que la continuidad psíquica no es más que una mera hipótesis, en ningún caso un dato, siempre una obra (id.Pág.12). Un ejemplo muy claro lo podemos extraer del relato de la historia personal (id.Pág.50), una experiencia que tiene de común en todos los seres humanos el hecho de configurarse como una suma de fragmentos.

Sí analizamos la estructura del relato autobiográfico, podremos descubrir que se trata de una serie de acciones marcadas en su consistencia por la densidad de los sentimientos implicados o por la riqueza de las experiencias acumuladas³⁴¹. Los tiempos

340 Polemizando con el trasfondo filosófico dominante en su época Bergson elabora su idea fundamental, la duración: no solamente el hombre se percibe a sí mismo como duración (*durée réelle*, idea fundamental que desarrolla en "Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia y en *Materia y memoria*" -1896-), sino que también la realidad entera es duración y élan vital, la tesis fundamental de "La evolución creadora" -1907- y sobre la cual desarrollaremos el discurso al amparo de Bachelard.

341 Marcel Proust en su obra "En Busca del Tiempo Perdido", nos enfrenta a la complejidad de relatar la historia personal de una manera ordenada. Son muy comunes en toda la serie las regresiones, las ralentizaciones, las elipses, en fin, toda una serie de figuras que pretenden ilustrar los nudos emocionales donde el tiempo transcurre de un modo no lineal. Barthes en este punto se detiene para vincular la experiencia suya del encuentro de la foto de su madre en el invernadero con la experiencia Proustiana cuando "agachándose un día para descalzarse,

inertes, los lapsos de inactividad se pasan por alto en la rememoración aunque sean “eternos” en la espera³⁴². En este elemento en particular la fotografía se aproxima muy estrechamente a las dinámicas psíquicas de la memoria, porque en la foto la imagen se destina siempre para apresar las situaciones remarcables, de modo parecido a como se memorizan los recuerdos más significativos (tal vez en los inicios históricos el uso de la fotografía era más exclusivo, sin embargo sigue siendo el soporte de los ritos más trascendentales). Del mismo modo se salta de una imagen a otra en una continuidad construida. El álbum familiar es el mejor ejemplo: soporta en imágenes *un* relato de la historia personal, uno como podrían haber muchos más. En tal sentido, las fotografías son utilizadas como cápsulas donde se registran y se almacenan duraciones variables, pero siempre de una densidad mayor a su tiempo técnico; lo cual quiere decir que el tiempo de exposición, como casi todo en la técnica fotográfica, actúa de manera soterrada, en procura de su invisibilización:

“El tiempo del que se habla entonces no proviene ni del movimiento ni de la detención del movimiento, no del espacio que sirve de marco al acontecimiento. Es en cierto modo un tiempo interior del acontecimiento, en el cual es el presente (varias formas de presente) el que vale para el conjunto del tiempo. Pasamos de la foma longitudinal a una foma vertical, de un tiempo cronológico a un tiempo-memoria” (DURAND.1998.Pág.63)³⁴³.

Por supuesto en el álbum familiar se recurre al orden de un tiempo-memoria que se presenta modulado de acuerdo a las complejidades inherentes a las dinámicas psíquicas. A este respecto, Bachelard con base en el relato de un sueño, discrimina dos distintos ritmos, que para nuestro estudio resultan muy útiles: “las duraciones de la verbalización y la mirada” (BACHELARD.1978.Pág.115), dos momentos que se acompañan entre sí de un modo no sincrónico. Asunto que se hace evidente en la dificultad que tenemos para acceder a una comprensión ordenada de los sueños³⁴⁴.

percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, cuya realidad viviente volvía a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo” (BARTHES.1990.Pág.125).

342 George Kluber define esto como “densidad”: “Tendría que resultar que los acontecimientos clasificados se agruparían durante una porción dada de tiempo en un orden que varía entre zonas densas y claras” (KLUBER.1988.Pág.159).

343 Sobre la interacción entre el tiempo longitudinal y el vertical Gilles Deleuze desarrolla –refiriéndose particularmente al cine- su tesis sobre la presentación directa del tiempo: “La historia es esencialmente longitudinal, la memoria es esencialmente vertical” (DELEUZE.Pág.132).

344 Freud nos dice que en el sueño “se produce una regresión a la materia prima” psíquica (FREUD.1909.Pág.336). Una estructura de pensamiento que supone primitiva tanto psíquica como históricamente. De este modo se vincula pensamiento mítico con pensamiento infantil.

El tiempo visual corresponde a la capacidad *instantánea* de percibir a través de la visión y de establecer relaciones mentales con base a las imágenes, las sensaciones y los sentimientos que se asocian también instantáneamente. Se trata de un proceso *holístico* y donde el relato verbal accede con mucha más lentitud. En el esquema de Barthes, esta misma dinámica es la que se produce en el intervalo del *punctum*. El tiempo verbal (el *studium*) siempre viene en segundo término, bajo la forma de un proceso lineal descriptivo –del visual-, y por eso mismo limitado a un inventario que ha sido puesto allí por los mecanismos de domesticación cultural³⁴⁵.

Sabemos que la fotografía es primero imagen y por lo tanto es primero visión, sin embargo por sus especiales cualidades referidas a la verosimilitud, la verbalización de la reflexión acude casi tan pronto como lo hace en la percepción visual cotidiana. En el intervalo del *punctum* la fotografía actúa como detonante de un conjunto de sensaciones que precisamente por esa diferencia entre el tiempo visual y el verbal se producen en el mismo orden: sensaciones y sentimientos primero; luego la elaboración en la forma de una descripción coherente, o más valdría decir que “la coherencia se produce por concordancia entre un tiempo -el visual- y el otro -verbal-” (BACHELARD.1978. Pág.120). En el proceso de elaboración es interesante ver como tras *el golpe de la imagen*, el primer acto compulsivo de comunicación suele relacionarse con las formas onomatopéyicas más elementales (haa!, ho!). Es decir, tal como nos decía Jung, la emoción encuentra en el inventario más instintivo la manera de volcarse como lenguaje.

Ahora, si el tiempo mágico funciona liberado de los ritmos biológicos, siendo la no linealidad su estrategia para acceder a las dinámicas del comportamiento psíquico -como ya se dijo-, es en el estado de trance donde mejor se puede ilustrar este fenómeno. Constituye la fractura temporal que habilita al hombre para acceder desde la conciencia cotidiana al estado de ensoñación; el mismo que es señalado por Bachelard como la primacía del tiempo visual sobre el verbal. Así la imagen vuelve presentarse como el soporte más adecuado para el pensamiento mágico en la dinámica de aprehensión particular que propicia.

345 En la película *La Célula* (dirigida por Mark Prothosevic, 2000) se recurre a la tecnología más sofisticada para acceder al mundo de los sueños. Es realmente remarcable como se ha hecho de la propuesta visual lo más atractivo de la película; tanto en el manejo de las referencias a tópicos culturales, como en la suma de las temporalidades, se produce la sugestión de un cosmos complejo y casi siempre caótico. Para la clarificación del caos, fue Freud quien primero desarrolló un método para la interpretación de los sueños; en este caso los mecanismos de simbolización del inconsciente velan los significados explícitos en una mezcla entre patrones culturales, remanentes arquetípicos (no de acuerdo a la teoría Freudiana sino Jungiana) y los símbolos privados del paciente. Ver “Esquemas del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica”, Freud. Alianza. 1981; “Ensayo sobre lo simbólico” por Guy Rosolato. Anagrama. 1974.

De igual manera aquello que en fotografía se define como tiempo técnico (tiempo de exposición), en la magia también se aplica en la duración del ritual. Un apartado crítico, pues, como nos decía Lévi-Strauss, de la observancia minuciosa del orden temporal en el ritual, depende la incorporación del iniciado. Más aún, sólo tras la sumisión a la norma se garantiza el éxito del efecto previsto. Con la fotografía ocurre algo similar, del tiempo técnico depende la eficacia en el *encuadramiento* que se haga de lo real. Ya hemos visto que el fotógrafo aficionado confina todas sus expectativas de lo fotográfico en este pequeño margen, en la congelación de lo real. Por otro lado la duración del trance pocas veces corresponde con la duración física³⁴⁶, por lo tanto, el tiempo tiene importancia en la medida que sirve de marco para la realización del ritual, pero se hace relativo y paradójico, cuando se somete a la ordenación lineal y a la organización de la razón discursiva en la interpretación. La fotografía entretanto, también se presenta atemporal en la medida que extrae del continuo discurrir una imagen que se convierte en una especie de momificación, lo paradójico en este caso es que a la vez que petrificación, la foto se convierte en el instrumento que permite actualizar la imagen en la memoria. En este sentido Tisseron nos dice que la fotografía “incurre en dos operaciones contradictorias y complementarias: *corte y captura*”. En la acción de corte se produce la versión fotográfica de la muerte, concepción que se ha convertido en un tópico cultural: *el memento mori*, clic como una especie de premonición mortuoria. Y la captura que se refiere “a su participación en los misterios de la transfiguración” (TISSERON.2000.Pag.56), cuando la imagen se activa en la psique como un ente animado.

En suma, la temporalidad en todas sus variantes de aplicación fotográfica, se presenta como uno de los componentes más cercanos a las dinámicas del pensamiento mágico. Pero ahora, y aunque se han mencionado reiteradamente los campos de aplicación más propicios para la aprehensión mágico-fotográfica, vamos a recuperar una de las prácticas fotográficas señaladas en los campos de aplicación técnica y que reiteradamente hemos descubierto como la práctica mágico-fotográfica por excelencia; se trata del *retrato fotográfico* y una de sus derivas naturales, *el álbum de familia*. El ejercicio que se plantea es básicamente de reinterpretación sobre las características

³⁴⁶ Un ejemplo sumamente ilustrativo lo encontramos en el relato castanedista, cuando nos dice que durante años recibió instrucción en un estado alterado de consciencia, sin poder recuperar ese recuerdo hasta mucho tiempo después. (Ver cap.4: “entre la documentación y la creación”).

notariales de la foto de identidad y sobre la documentación antropológica contenida en la colección llamada álbum de familia.

3.2. PRÁCTICAS MÁGICO-FOTOGRAFICAS

3.2.1. DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL ÁLBUM DE FAMILIA

Dado el conjunto de argumentos recogidos hasta el momento, nos es posible aceptar sin mayores problemas, que a la búsqueda de un campo de experimentación temático para ejemplificar *el poder mágico de la imagen fotográfica*, sería el retrato el más apto para esa ilustración. Con esta afirmación no se está queriendo decir que el retrato fotográfico *per se* corresponda a una práctica mágica. Lo que se intenta señalar son las cualidades propiciatorias que ésta práctica en particular provee –como herramienta del pensamiento mágico–.

Si nos ajustamos a las estadísticas éstas nos informan que más de un 90% de la fotografía de aficionados se destinan al registro de los humanos en los más diversos ambientes y actitudes: "yo cuándo fui a la playa, yo en la fiesta de cumpleaños, mis amigos y yo, etc.". Lo cual ya es muy sintomático; significa que la fotografía en las prácticas sociales ocupa un sitio que con excusa en la documentación refleja una utilización más importante en el orden de la emoción.

Si la hija de Butades el alfarero hubiese tenido en su poder una cámara fotográfica en lugar del lápiz de carbón, seguramente habría tomado una foto –además en colores con una "instamatic" o una polaroid–, la hubiese revelado en tamaño postal y la hubiese enmarcado y colocado en un lugar privilegiado de su casa, o mejor aún, la habría portado en su cartera. La intención sería la misma, la de retener la presencia de su amado, pero esta vez, con la ayuda de las herramientas del acto fotográfico, es decir, la certeza de haber convertido la presencia física de su amante en imagen-objeto-contenedor a través de la huella y la representación analógica que permite identificar, sin ninguna duda, a la persona retratada. Por todo esto, para el pensamiento mágico la eficacia de una fotografía supera la de cualquier otra mediación quirográfica (o incluso tecnológica de base óptica por aquello de la cosificación).

Por eso es muy revelador que casi todos los retratos (los que son significativos), se guarden en *portarretratos*. Marcos de madera o plástico a una escala manipulable y que en el formato convencional vienen protegidos –o más valdría decir, encerrados- por un cristal. Son como dice Deleuze una imagen-cristal:

"... *imágenes mutables*, en las cuales ocurre un cambio. La indiscernibilidad de real y imaginario, o del presente y del pasado, del actual y de lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu, sino es el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza."
(DELEUZE.1985.Pág.94).

Recordemos que Barthes ejecuta una acción similar al repasar y finalmente localizar entre los retratos de su madre uno que lo atrapa. Sin dificultad, incluso, podríamos reconstruir la escena e imaginarnos a este individuo, abatido por la muerte reciente de su ser más querido y que en un acto inevitable realiza el rito íntimo de recorrer con detenimiento el álbum familiar. También podemos localizar el justo momento en el cual, como si fuese un choque eléctrico, aparece una imagen que atrapa su atención, y apenas con monosílabos revela su emoción³⁴⁷. En su esfuerzo por exorcizar el "demonio" del dolor intenta el acto imposible de recuperar el ser ausente, el mismo que si no fuera por aquella pequeña foto no encontraría más asiento en su recuerdo que una avalancha amenazante de imágenes difusas y emociones dispersas. Estando en juego su estabilidad psíquica, a través de la foto consigue el imposible de recuperar esa presencia en una sustancia que, aunque no es la misma, supone el único alivio frente a una pérdida absoluta.

En ambos casos –la amante y Barthes- la energía del ejercicio de aprehensión proviene de la más elemental de las emociones, el amor. En ambos casos también la foto actúa como el sucedáneo de la presencia real que suple una inevitable pero insoportable ausencia.

Está claro que en los dos relatos, la amante y Barthes recurren al instrumento mediático como soluciones extremas de una terapéutica emocional, por lo que el acto de apropiación es precisamente el indicio de una irremediable pérdida. En este sentido, el movimiento de introyección que la foto posibilita, busca procesar el sentimiento de abandono, de tal manera que el retrato fotográfico se ofrece como un instrumento

³⁴⁷ "Una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre yo estaba ordenando fotos. No contaba con "volverla a encontrar" (BARTHES.1990.Pág.115).

desmovilizador habilitado para la fijación de un recuerdo, pero que, a la vez, y por efecto de la dinámica relacional que une al referente con su *espectro*, se produce una transustanciación y el recuerdo se activa en la memoria como una entidad animada³⁴⁸. Sabemos que este fenómeno se encuentra garantizado por efecto de las cualidades relacionales que el dispositivo fotográfico ofrece -el parecido y sobre todo de la huella-. Pero, para que el proceso llegue a ser completo, tras el impacto inicial que la foto-objeto-contenedor ha producido, la imagen fotográfica (que ahora ocupa el sitio recuerdo), toma vida y empieza a crecer a través de un relato cada vez más elaborado pero en la línea de la simplificación: el otro que antes vivía como un ser independiente, ahora no puede hacerlo sino a través de la vida que su dueño le otorga.

Barthes lo sabe, la foto adquiere su pleno valor con la muerte de su referente (BARTHES.1992.Pág.23). Por eso la muerte es herida y alegría: si el amor siempre está acompañado de la certeza de la imposibilidad de la aprehensión absoluta del otro, tras la muerte, “quien hasta entonces se me escapaba sin cesar ha quedado atrapado para siempre” (TISSERON.2000.Pág.65). Pero para que este objetivo sea plenamente conseguido, el otro debe ser sometido a una transfiguración completa. Debe ser expurgado de toda imperfección y de cualquier contradicción. Sólo en tal condición “estará siempre de acuerdo con los pensamientos que yo le prestaré” (id.), y finalmente ese ser amado, antes imperfecto en su humanidad, se ha convertido en un ser mítico, en el héroe de un universo que existe bajo mi auspicio y mi dominio, y en el que yo actúo como ser supremo; el que regula las leyes que lo rigen y quien determina las condiciones de existencia de todos los seres que yo he confinado en él³⁴⁹.

Ahora, el tránsito del retrato único y aislado al álbum familiar, se produce con la naturalidad de la acumulación progresiva de imágenes.

³⁴⁸ En este aspecto Silva nos relata que, como en una especie de reacción terapéutica, tras la muerte de un ser querido, las fotos eran retiradas del álbum familiar de forma transitoria: “...Las propiedades visuales de la foto del recién muerto se magnifican al extremo de golpear a sus dolientes y obligarlos literalmente a retirarlo de su vista” (SILVA.1998.Pág.167). En una dimensión similar, aunque de implicaciones aún más traumáticas puede ser entendido el conflicto que relata Didi-Huberman con las fotografías del campo de concentración en Auschwitz (en “*Images Malgré Tout*”.2003).

³⁴⁹ Didi-Huberman define este proceso como una “construcción fantasmática” (DIDI-HUBERMAN.1997.Pág.26); en concreto nos dice que “un hombre de creencia prefiere vaciar las tumbas de sus carnes putrefactas, desesperadamente informes, para llenarlas con imágenes corporales sublimes, depuradas, hechas para consolar e informar—vale decir fijar—nuestras memorias, nuestros temores, nuestros deseos” (id.Pág.26). Es necesario también aclarar que el perfil del “hombre de creencia” se aclara cuando DB nos dice que “El hombre de creencia siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve cuando se encuentra frente a frente con una tumba” (id). De esta manera nos ubica en un entorno mítico, no necesariamente religioso.

Un tipo de coleccionismo que desde los primeros tiempos, además de contener las fotografías propias y las de los seres queridos, a través de la moda de las tarjetas de visita, se convirtió en el instrumento de acumulación y organización más popular de aquellos personajes de la cultura popular que hasta ese momento simplemente no eran conocidos más que para algunos pocos³⁵⁰. Por eso no es sorprendente que al día de hoy se pueda afirmar que pocas personas podrán declararse extrañas al muy específico rango de experiencias que rodean ese tipo de objeto llamado Álbum Familiar³⁵¹.

Existen entonces una serie de características que genéricamente comparten los álbumes familiares. En primer lugar, son contenedores de fotos pensados casi siempre para acumular imágenes en soporte de papel y en un formato que no excede el tamaño de un folio regular (máximo 20 x30 centímetros. Un tamaño mayor suele destinarse a las fotos afiche). La diapositiva no goza de mucha popularidad debido a la aparatosa parafernalia necesaria en su visualización, además de la pobre sensación de aprehensión que significa tener una transparencia y mucho menos su proyección; no cumple con la condición de cosificación. En el diseño del soporte, lo más habitual es recurrir a contenedores genéricos tipo caja, o más específicos bajo la forma de un libro o alguna otra fórmula que garantice un almacenaje más o menos ordenado.

Respecto a las diferentes presentaciones estas han ido cambiando conforme los gustos de la época también se han transformado. En los tiempos en los cuales la fotografía constituía un artículo raro y por eso mismo costoso, los tipos de presentaciones eran muy suntuosas y a la foto se le daba el tratamiento de una joya, una buena medida del poder adquisitivo de la familia. Hoy en día los contenedores pueden llegar a ser tan

350 La palabra Álbum procede de las primeras fórmulas de coleccionismo fotográfico, ya que sólo fue hasta la aparición de la técnica a la albúmina que se posibilitó la producción fotográfica a un costo moderado y en un soporte que permitía su acumulación. Del mismo modo con el álbum la foto confiesa su tendencia a "convertir cualquier realidad en un artefacto museológico en potencia" (DURAND.1998.Pág.81).

351 En este apartado del álbum familiar el profesor Armando Silva me servirá de especial ayuda. En el libro titulado precisamente "El Álbum de Familia: La Imagen de Nosotros Mismos", consigna una de las investigaciones más específicas sobre el tema que se han hecho, en una geografía además muy específica. En el texto se compila el trabajo desarrollado durante ocho años con el objetivo de diseccionar de forma sistemática cada uno de los componentes del álbum fotográfico familiar. En el proceso está claro que el autor pretende rastrear y señalar los elementos claves que rigen la construcción del álbum y con ello llegar a plantear la existencia de convenciones básicas y genéricas. Sin embargo como ya lo he dicho, el campo de recolección de muestras es muy característico, se circunscribe a las ciudades de Medellín, Bogotá y Barranquilla (en Colombia) y en Estados Unidos a la colonia colombiana con residencia en New York (como el propio Silva enuncia, es el capítulo mas especial porque en él se aborda la compleja situación del inmigrante). Tomando en cuenta entonces la demarcación en el ámbito de las muestras, Silva (de forma similar, más no igual que Barthes, ya que Silva toma la distancia de un antropólogo), se propone construir un corredor entre los ámbitos particular y general; una característica que se hace visible en los enunciados metodológicos pues se destaca el carácter particular, pero -y es allí donde se aplica el símil-, con la recurrencia de una normativa cuya aplicación quiere ser genérica.

elementales como lo que son entregados como gancho publicitario en los laboratorios de procesado. El estatus de estos productos ha cambiado para convertirse en un artículo de tipo industrial a bajo costo.

En suma, el álbum es en esencia un sistema de archivo para la compilación de fotos, pero, entendiendo que dicha compilación sólo tiene sentido “si respeta el carácter narrativo de la colección” (SILVA.1998.Pág.20). Por lo tanto, en la construcción del álbum, el diseño proviene de formatos narrativos que pueden ser tan simples como la acumulación por la aparición consecutiva de las fotos, o más complejos con la incorporación de episodios, capítulos e historias completas muy detalladamente ilustradas.

Además de la forma, el aspecto realmente sustancial del álbum se refiere al tipo de colección que contiene. Está claro que el álbum se ha concebido para ofrecer el relato la historia familiar, pero el cómo y la manera son los matices que involucran los aspectos históricos y sociales que los diferencian entre sí.

En este aspecto también se puede notar una progresiva transformación entre los primeros álbumes y los actuales: antiguamente las fotos eran escasas, registrando en pocas imágenes únicamente las grandes efemérides familiares (el bautizo, la boda, etc.). Las razones para la limitación eran de tipo fundamentalmente técnico, lo cual a su vez generaba repercusiones en lo económico: no era fácil realizar un daguerrotipo, tampoco era sencillo realizar una imagen con las técnicas que lo remplazaron. Además de costosos, los procesos fotográficos iniciales eran todavía muy limitados en el registro del retrato.

Sólo cuando en la última década del siglo pasado George Eastman lanza al mercado la primera cámara de uso popular con la consigna: “tome la foto, nosotros hacemos el resto”³⁵², se inicia la revolución que tuvo como resultado la masificación del invento y el surgimiento de un nuevo tipo de fotógrafo y de mercado (el aficionado y la fotografía comercial). El procedimiento se hizo tan simple que a partir de este momento la foto seguiría siendo relacionada con el acto de oprimir un botón. Otro asunto distinto era el tema de la calidad. En el procedimiento de Eastman no se garantizaba una *buena foto* a no ser que las condiciones de la toma se ajustaran a muy rigurosos requerimientos lumínicos. En cualquier caso, para obtener por lo menos una imagen medianamente visible bastaba con accionar el disparador. Luego, el cliente debía entregar la película

³⁵² En 1888 Eastman inventa la película de celulosa, lo que generó la aparición del carrete fotográfico. En su estructura básica este formato no ha cambiado mucho.

todavía instalada en la cámara y tras unos días obtenía un número aproximado a 100 fotografías en papel. La promoción también incluía una nueva dotación de película ya montada en cámara para una nueva toma, además de un repertorio de concejos para mejorar los resultados. El procedimiento no era todavía muy barato pero lo era mucho más en comparación con cualquiera de los antiguos.

En el tema de la escenificación, aún después de la popularización el carácter fuertemente ritualizado de la toma siguió siendo tan preeminente como en los primeros años de la *tarjeta de visita*³⁵³. Ya fuera en los momentos previos a la toma o en el propio momento de la impostación, la idea de fotografiarse tenía –y tiene- un fuerte poder transformador en el comportamiento humano que es común a todos: se trata de las imágenes que se suponen para siempre, las que deben recoger la apariencia que se quiere transmitir de si mismo, esa que ha sido elaborada a partir de la experiencia del espejo, del relato personal, de la visión de otras fotos y de muchos otros elementos que configuran la identidad. Silva señala este hecho particular como la “verdad profunda de la foto: uno mismo como mito de su propia imagen” (SILVA.1998.Pág.35). Del mismo modo, si la foto de retrato revela la necesidad de pervivir a la muerte como individuo, la foto familiar lo quiere hacer como grupo, como apellido, como el clan que se aúna para reforzar y asentar sus vínculos afectivos.

En la actualidad la trascendentalidad de la foto ha sido reemplazada por la búsqueda de la espontaneidad, nuevo campo donde el fotógrafo aficionado se ha incorporado también como hacedor.

Con el llamado fotógrafo amateur, se ha producido la verdadera revolución en la democratización de la imagen y se ha inaugurado además el género sin estructura y sin doctrina de la fotografía “de paseo” (aunque lo cierto es que este tipo de imágenes están plagadas de estereotipos y formular reiterativas³⁵⁴). Ámbito en el que la falta de calidad técnica y la mala composición se acentúan para buscar ese carácter espontáneo y casi siempre hilarante que se valora en este tipo de imágenes. No importa la cantidad de tomas desperdiciadas o el álbum del tipo que sea, todo se justifica en la posibilidad de extender a lo más cotidiano eso que Tisseron definía como la acción de corte y

353 Producto patentado por Eugene Diderí. Un recuento completo lo encontraremos en el siguiente capítulo.

354 Sobre este punto Régis Durand apunta dos cosas que son muy reveladoras; primero nos dice que “las fotografías son objetos transicionales colectivos... Son indicios de nuestro deseo de fundirnos con los estereotipos... En el inconsciente colectivo señala una vaga atracción por la alineación” (DURAND.1998.Pág.77); y más adelante remata diciendo que “la foto de aficionado constituye un verdadero repertorio de la percepción colectiva de sus lugares comunes” (id.Pág.85).

captura³⁵⁵. Por supuesto, los grandes eventos siguen siendo registrados, además con el mismo nivel de trascendencia, pero, precisamente debido a la importancia que detentan, la labor de su realización se delega en un fotógrafo de oficio, aquel que utiliza “equipo profesional” y que además ha sido entrenado para localizar o propiciar las escenas fotografiables. Un ejercicio donde la premisa es aparentemente simple: cuando la imagen personal resulte más embellecida³⁵⁶.

Para ordenar mejor el análisis es posible establecer que son fundamentalmente tres las fases en la construcción del álbum familiar:

1. *La toma de fotos*. En este paso la familia participa solamente como actriz, casi en ningún caso interviene en la propia realización. En los primeros tiempos era prácticamente inevitable éste hecho. Ya hemos dicho que hoy todavía sucede lo mismo para los eventos más trascendentales, pero en el capítulo de los aficionados, la familia generalmente cuenta con ese *amateur* que con una cámara automática se encarga de reportarlo todo, incluso en los espacios y los momentos más íntimos³⁵⁷.

En las grandes efemérides familiares los sujetos están siempre en sobreaviso, alertas ante la presencia del fotógrafo. Está claro que tratándose de un ritual social, la conversión en imagen se debe producirse de forma también canónica, de ahí que el inventario de las poses, los encuadres y los ángulos de toma, se puedan reducir a un número bastante limitado de opciones –recordemos la cita anterior de Durand-. Sí el fotógrafo es un profesional se acepta que éste dirija la puesta en escena casi sin protestar, pero en todo caso procurando actuar en función de un prototipo mental preelaborado, aquel que muestra el “mejor ángulo”, el más *fotogénico*, el mejor aspecto de la propia imagen ante los demás. Si antes se había dicho que la imagen personal resulta de un elaborado muy complejo donde el espejo tiene mucho que ver, la experiencia fotográfica de verse como imagen, tiene una diferencia sustancial, ya que en

355 Puede parecer paradójico pero es precisamente esta tendencia a la banalización la que le permite a Barthes decir que el fotógrafo aficionado es quien más cerca se encuentra del noema de la fotografía, la que a su vez la vincula con el potencial mágico de la imagen fotográfica.

356 En la escuela Asfo, como parte del entrenamiento para sus fotógrafos profesionales se diseñan prácticas *in situ*, es decir, para fotografiar bodas se contrata a un grupo de actores que escenifican todo el ritual. Entre tanto el instructor señala, no sólo los momentos del clic, sino las mejores ubicaciones, los ángulos y la dirección escénica requerida para intervenir en la composición cuando sea necesario.

357 Existe casi siempre un apartado especial del álbum familiar que es restringido, oculto, sólo visible para alguno o algunos de los integrantes de la familia. Esta posibilidad se amplió con la aparición del material polaroid (instantáneo), que no requería de un laboratorio para su procesado y por ende podía seguir manteniéndose en privado. Del mismo modo, los géneros porno industriales se han visto competidos por la avalancha de porno-aficionados (el llamado bonzo o porno doméstico) que registrando sus vidas privadas han encontrado en la exhibición y en las más aventuradas incursiones voyeur un mercado habido para sus productos.

la foto se presenta necesariamente una pregunta: ¿acaso como yo me veo en la foto es como nos ven los demás? De ahí la inquietud ante la impertinencia de un fotógrafo *paparaci* que no se hace visible sino hasta cuando ya es demasiado tarde para el control de la imagen personal³⁵⁸. ¿Cuán diferente puede ser la imagen fotográfica con respecto a la que nos hemos construido en la cabeza? –como decía Silva-. Este extrañamiento es muy inquietante. Si tomamos como ejemplo la audición de la voz, nos damos cuenta que al escucharnos tenemos el registro de una voz en la memoria que identificamos como la propia, pero al grabarnos en una cinta y reproducir la grabación nos sorprende que ambas cosas no coincidan. La reflexión entonces puede extrapolarse: si la voz reproducida de otros se oye como la oigo normalmente, entonces como yo me oigo no es como me oyen los demás. Entonces como yo me veo ante el espejo, no es finalmente como me ven los demás, y en tal caso surge otra vez la pregunta³⁵⁹: ¿cómo yo me veo en las fotos es como me ven los demás? De algún modo, el *fantasma del espejo*, “el yo ideal, un imago anticipatorio, adelantado, de lo que no somos pero queremos ser” (BLEICHMAR.1997.Pág.170), sigue manteniendo su vigencia cada vez que enfrentamos el reflejo especular. No obstante, la fotografía con su aparente cercanía al efecto del espejo, se revela en un paralelo distinto y en tal caso el héroe se muestra en la incómoda humanidad que le otorga la mirada del otro³⁶⁰.

358 Para terminar la fase de la toma vamos a ilustrar lo dicho con un ejemplo: “Las fotos del bautizo”. Se inicia la sesión con tomas en primer plano del bebé destinadas a las ampliaciones de apertura del álbum, luego se registran los prolegómenos del evento (los padres en la puerta de la iglesia, los padrinos con el bebé, vistas panorámicas de la iglesia, etc.); enseguida se cubre la ceremonia religiosa en su orden cronológico (la imposición del aceite, el agua, el fuego...). En esta fase el fotógrafo debe actuar más bien como un espía, debe tener el don de la ubicuidad pero sin entorpecer el rito. Al finalizar la misa se suelen repetir las tomas de los padres con el bebé o los padrinos y en los casos afortunados aparece el cura con los padres y el resto de la familia o a lo mejor los abuelos posando directamente para la cámara con el nieto en brazos; se trata de la foto generacional. Nos encontramos en la antesala al rito social.

Para la fiesta, el sitio también se ha preparado con antelación; si lo sagrado ha tenido su espacio y su reglamentación, la celebración social también se rige por una ordenación convencional de tipo simbólico. En este punto es muy interesante constatar que aunque la feligresía conoce bien las distintas fases de los rituales, casi ninguno tiene conciencia de su origen o de su significado profundo, en general se actúa por imitación. La fotografía participa de la misma dinámica, es por eso que si comparamos en un mismo entorno cultural las distintas clases sociales, las diferencias pertenecen al orden del monto o la dimensión, pero casi nunca se alteran los lineamientos generales del ritual.

En este momento –del ritual- el protagonismo del bebé alcanza su nivel más bajo, hasta que finalmente se prescinde de él. El álbum recoge todos estos detalles de forma que si no es evidente en las imágenes, luego se complementa en el relato.

359 Este extrañamiento podemos vincularlo directamente con teoría lacaniana de la fase del espejo y todos los arreglos psíquicos que se derivan de ese primer momento, cuando en la configuración más temprana del yo, nos descubrimos como extraños.

360 “El sujeto, en la medida que lo es, no existe más que en y por el discurso del otro. Estamos alienados por el lenguaje ya que somos efecto de él” (BLEICHMAR.1997.Pág.175).

2. La segunda fase la constituye propia *elaboración del álbum*³⁶¹. Ya he señalado como en la actualidad el esmero y cuidado con que se realiza este paso está en proporción a la importancia del evento. Con la mayoría de las fotos, cuando no se acumulan en un recipiente indiscriminado, se opta por un contenedor diseñado industrialmente para estos fines. Este fenómeno ha ido en directa relación con la *banalización* del rito de la toma y de una manera profunda revela la falta de atención que el observador desprevenido le concede al medio para únicamente atender lo representado.

Ahora, cuando ya se asume la colección, ésta se produce normalmente en orden de aparición. Los mejores o más importantes momentos al igual que los ángulos más embellecidos, suelen destacarse cambiando el tamaño convencional por una *ampliación* que generalmente se ubica en un punto nodal del relato. En el caso de los retratos, usualmente se aceptan tanto los atractivos como también los poco favorecedores (aunque muchas veces las fotos que no reciben aprobación van a parar al respaldo de alguna otra)³⁶². Está claro que tirar una foto o romperla o quemarla, tiene un fuerte contenido emocional en la línea del pensamiento mágico. Representa el mecanismo simbólico -particular y exclusivo- que resuelve o pretende resolver un conflicto interno, que con la foto, se traslada del plano real a la representación a través de un mecanismo sensorial-afectivo-motriz.

En este tipo de instrumentalización la fotografía propicia una verdadera interacción entre la imagen como objeto-contenedor y el sujeto que actúa como su poseedor. Ya se han hecho variadas alusiones al mecanismo desplegado, cuando la foto se *transustancia* y no sólo representa al sujeto allí plasmado sino que lo suplanta.

361 Sólo en casos muy particulares se delega el trabajo de su elaboración, ya sea en el propio fotógrafo o en alguien que se supone especializado; cuando esto ocurre, las imágenes del evento suelen ir montadas según un procedimiento bastante estandarizado de acuerdo a la secuencia cronológica de los hechos registrados. Cuando el diseño se realiza del modo casero, la diferencia no es mucha, solo que empiezan a aparecer, además de las imágenes fotográficas, otros elementos que actúan en el mismo apartado del fetiche mágico; así, por ejemplo, se pegan mechones de cabello, uñas, servilletas o fragmentos de diferentes cosas; todos en la línea indicial que busca incorporar también la sustancia física de los elementos que participaron en la escena, además de su imagen.

361 Por otro lado, además de constituirse en el algo así como el inventario de los sucesos más destacados de la vida familiar, estos eventos son generalmente de signo positivo. De este modo es visible que en el álbum se omiten las situaciones dolorosas, no deseadas o simplemente las que quieren ser olvidadas. Tal como nos dice Silva, la operación que se produce referida al ocultamiento, se encuentra relacionada con "las dinámicas de la memoria" (SILVA.1998.Pág.166).

362 Por otro lado, además de constituirse en el algo así como el inventario de los sucesos más destacados de la vida familiar, estos eventos son generalmente de signo positivo. De este modo es visible que en el álbum se omiten las situaciones dolorosas, no deseadas o simplemente las que quieren ser olvidadas. Tal como nos dice Silva, la operación que se produce referida al ocultamiento, se encuentra relacionada con "las dinámicas de la memoria" (SILVA.1998.Pág.166) y en un plano dominado básicamente por las formas inconscientes. La referencia más ilustrativa puede ser extraída de Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901).

362 Tisseron nos dice que el acto de la toma funciona como un mecanismo de simbolización sensorial-afectivo-motriz en el proceso de introyección que la provee la fotografía. Este es un mecanismo se activa antes que la foto pueda ser incorporada al lenguaje. Así se reitera el poder de la foto para actuar como eficaz herramienta para el pensamiento mágico. TISSERON.2000.Pág.27).

Tisseron nos dice que destruir una foto representa la imposibilidad de introyectar el sentimiento que la imagen detona (TISSERON.2000.Pág.28), sin embargo, ¿acaso el mismo acto de aniquilación de la imagen no es la más radical de las acciones en el proceso de elaboración? ¿Quién no ha sentido por lo menos incomodidad cuando un funcionario descuidado aplica un gancho de máquina directamente en el rostro de un documento de identidad? ¿Qué decir entonces de aplicar fuego o agujerear la imagen de alguien que se ha puesto a nuestro alcance a través del acceso que nos permite la fotografía?

Que Barthes no nos muestre la foto de su madre en el invernadero, tiene sentido en esta misma dinámica. No se trata solo de la que Barthes señala como incapacidad nuestra para acceder al verdadero sentido de la imagen, o de sentirnos punzados por ella. Se trata más bien de protegerla de las miradas foráneas que por aparecer en el contexto mitificado del libro (aura que él mismo se ha encargado de construir), querrían apropiarse de ella (recordemos a Derrida cuando nos decía que el Punctum del libro era la foto en el invernadero). En este sentido el más mágico de los usos que Barthes le ha dado a la fotografía ha sido precisamente ese acto de protección –y distanciamiento-. A través del ocultamiento y del confinamiento al ámbito privado de su mirada, ha construido un resguardo como garantía de posesión.

A propósito de las operaciones manuales que se ejercen sobre el álbum, tiene mucho sentido, según nos dice Silva, que en la mayoría de los casos el álbum es un asunto femenino. Son las mujeres de la familia las encargadas de realizarlo, de atesorarlo y también de relatarlo. Es revelador este hecho porque tradicionalmente la brujería también ha sido considerada mayoritariamente como un asunto de género -del femenino-. Los conjuros, las cocciones y los rezos, se acomodan mucho mejor al ámbito íntimo de lo doméstico, de igual manera eso de acumular imágenes, organizarlas, rodearlas de adornos, todas acciones que recurren a la manualidad y que corresponden a la instrucción tradicional que las mujeres han recibido en su entrenamiento asociado a la maternidad. Por lo menos en el campo de recolección de muestras que Silva rastrea, tal es el comportamiento dominante.

3. La tercera fase es tal vez la de mayor importancia, es en última instancia el objetivo de su realización: *el rictus de ver y mostrar y describir las fotos.*

En el decir popular se habla de las fotos como... "El recuerdo para la posteridad". El álbum representa el documento donde se consigna la historia familiar, por eso debería ser uno de los objetos más atesorado del ámbito doméstico, no obstante y en general, es una prenda a la que se dedican muy pocos cuidados, comparte sitio con los objetos menos usados de la casa en el cajón de las cosas viejas o en el desván inaccesible.

Esta situación quizá pueda ser explicada con el argumento ya enunciado de la paradójica invisibilidad de la foto-objeto-contenedor; aquello que se revela cuando Barthes nos decía "esta es mi madre" y no "la foto de mi madre"... cuando el contenedor simplemente pasa desapercibido bajo el peso de lo contenido. Más aún, lo paradójico continúa en el momento en el que calibramos el valor objetual –mágico- de "la fotografía de la madre", pues si llegara a perderse sería insustituible. La foto, como objeto-contenedor, enmarca, encapsula una serie de potencialidades de un modo que tendrían que ser reponenciados en en la misma imagen re-producida en otra foto (es decir vuelta a tomar³⁶³).

Contemplar el álbum es un rito de profunda implicación emocional, entre grandes silencios saltean sonrisas, comentarios hilarantes y a veces el llanto. Es un examen íntimo, aunque se produzca en el centro de un evento social, es por eso también que Barthes nos dice que "las lecturas públicas de la foto son en el fondo lecturas privadas" (BARTHES.1990.Pág.168). De este modo podemos entender que el álbum familiar cobra sentido cuando los miembros encuentran en el acto de ver, contar y recontar las historias, una herramienta, no sólo para afianzar su sentido de pertenencia a un grupo, sino que a través de la foto los protagonistas encuentran la manera de elaborar las emociones que pudieron quedar aparcadas en el momento que la foto se hizo. Es por eso que el acto de ver y mostrar las fotos es un rito mágico en todas sus características. Con el clic se inició un proceso que no tendría sentido sino hasta que, con la foto-objeto-contenedor en la mano, en un formato 10x15cm, su dueño se ha asegurado la apropiación de la emanación de un otro que ha sido contenido en un trozo de tiempo-espacio delimitado por los bordes del encuadre. Del mismo modo y casi siempre para

363 El caso del santo sudario ya lo habíamos señalado como un caso muy inquietante, porque tal como nos dice Didi-Huberman, la foto que realizaría Secondo Pia en 1898 como registro documental del sudario, se convirtió en "una reliquia en sí" ("La fotografía científica y pseudocientífica".Pg.75). En este caso el cliché –la reproducción- se convirtió en un objeto con atributos sagrados. La diferencia está en eso de la disponibilidad de acceso. Mientras el sudario es aurático en toda regla y por eso mismo distanciado como objeto de culto sagrado; en la foto el sudario se ofrece a la posesión del creyente. No es de extrañar por eso mismo, que se le atribuyeran poderes milagrosos. (la referencia directa proviene de G.Enrie "le saint suaire révéle par la photographie".1933).

demarcar esa apropiación, el que se sabe dueño, recurre a la exhibición y al relato para establecer una distancia aurática con los demás³⁶⁴.

Este es el caso típico del turista. Un personaje casi exclusivo de las sociedades del bienestar. Eso de bajarse de un autobús y en menos de 15 minutos capturar la esencia del Coliseo Romano o el mejor ángulo de la Estatua de la Libertad, parece insulso. Pero, ¿acaso hace falta más tiempo? Los museos kilométricos o las guías que diseñan los paseos por los sitios más referenciales de una ciudad, poco le interesan a este personaje por su valor informativo o culturizante. El turista simplemente quiere ir allí para fotografiarse en frente. Después, sentado en el cómodo sillón de su casa, con la foto en la mano, mostrar que esto ha sido, y de ese modo *de-mostrar* que accedió al mito y por un momento participó de él. De este modo, como si se tratara de un rito de paso, la *realización* del viaje tiene sentido en la *realización* de su recuento.

Prueba de esta necesidad es que...

"mientras muchas gentes de los países no industrializados todavía sienten aprensión cuando las fotografían porque intuyen una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, las gentes de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad" (SONTAG.1973.Pág.171).

Para el siguiente capítulo el reto supone encontrar un campo de experimentación, ya no genérico sino específico. Pero, ¿qué tipo de fotografías pueden ser relacionadas con la magia? ¿Es posible una clasificación de este tipo a no ser el recurso barthesiano del retrato y el álbum familiar? Recordemos que en el proceso de investigación han surgido diferentes niveles en la utilización de la fotografía como herramienta del pensamiento mágico. En uno de pasajes se hablaba de ámbitos donde de forma deliberada o explícita se recurría al poder alucinatorio de la foto y así, al suscitar inquietud, atrapar la atención del espectador en ese margen entre lo real y lo verosímil. Pero, teniendo en cuenta el otro atenuante, la cercanía planteada como condición fundamental en el acto de aprehensión mágico, ¿qué grupo de fotografías podrían reunir tales condiciones?

³⁶⁴ Tal como nos dice Silva, especialmente en relación con las fotos metidas en cajas., "...este álbum posee la quintaesencia del álbum que termina siendo más para ser escuchado que visto" (SILVA.1998.Pág.43).

**IV.- LA DELIMITACION DE UN CAMPO DE EXPERIMENTACION EN LA
FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA**

4.1. DESENTRAÑANDO EL TÓPICO.

4.1.1. LATINOAMERICA COMO LUGAR Y CONCEPTO³⁶⁵.

Es redundar en un tópico concebir a la América Latina más que una demarcación geográfica convencional. Un conglomerado que por su sola extensión y populosa ocupación³⁶⁶ debería exponerse exclusivamente en términos de diversidad. Por eso, convertir el llamado *continente de la América Latina*³⁶⁷ en una amalgama cultural homogénea, supone sucumbir en una generalización -aunque muy sugestiva-, francamente peligrosa.

Entonces ¿por qué siquiera considerar el sitio común? Para decirlo de forma directa, el tópico resulta provechoso en la medida que se ajusta a la condición más elemental del campo de experimentación que buscamos. En otras palabras, si en lo fotográfico se ha recurrido al decir popular que relaciona a la foto con los trucos de mago, en la selección del campo de experimentación se ha recurrido a la convención que trata a la fotografía latinoamericana como un todo cohesionado, vinculado además con el tema recurrente de lo mágico.

Pero, al abordar la convención, necesariamente debemos preguntarnos por las coordenadas que la sostienen. De este modo se delinea el camino que vamos a seguir en este intento. Primero, exponiendo los argumentos que propenden por delimitar una cultura latinoamericana; en el camino nos vamos a encontrar necesariamente con los señalamientos a otras vías y a los contradictores. En un segundo momento vamos poner a prueba la tesis de lo mágico en este contexto; la razón por la cual la magia aparece como una característica aparentemente tan visible en América Latina. Finalmente y como producto de la suma, todo se volcará hacia lo fotográfico; en concreto, debemos preguntarnos sí por el mero hecho de producirse en Latinoamérica, la fotografía de éste continente se encuentra tan cohesionada como si estuviese dirigida por una especie de proyecto cultural o cuál es la dinámica que la mueve.

³⁶⁵ En esta referencia nos apropiaremos de la sentencia de Parkinson "América Latina es tanto un concepto como un lugar" (PARKINSON.1998.Pág.296).

³⁶⁶ Entre el Río Grande en México y Tierra de Fuego en Argentina, cobijando en la actualidad a una veintena de países y en una población que sobrepasa los 600 millones de personas.

³⁶⁷ Término aparecido por primera vez en Francia a finales del siglo XIX. Precisamente con el ánimo clasificatorio de la enciclopedia se utilizó para distinguir este territorio de la América angloparlante.

Empezando entonces por rastrear los argumentos que apuntan a la homogenización del entorno cultural latinoamericano, los más elementales refieren una serie bastante extensa de particularidades en común: la ubicación geográfica, la lengua, las condiciones sociales, la vida política, la religión, la situación económica, los conflictos internos y un largo etcétera relacionado con un devenir sintomáticamente semejante. Características todas que apuntan a un monumental accidente³⁶⁸, pero que en definitiva ha servido de sustento histórico para tal demarcación, se trata del descubrimiento y colonización por parte de los europeos entre los siglos XV y XVII.

Difícilmente se puede hablar de la historia continental de la América toda y en particular de América Latina, sin hacer referencia al encuentro monumental de “tres mundos”³⁶⁹. Cada uno, poseedor de rasgos distintivos fuertemente apropiados y que en la mezcla, producirán al espécimen humano característico de tal evento: el mestizo.

Evitando cualquier referencia a la bondad o maldad de lo ocurrido, se puede afirmar que el trabajo de aculturación realizado durante los siglos de dominio primordialmente español y portugués fue tan eficaz que, incluso, tras la independencia y las consiguientes demarcaciones fronterizas, las similitudes siguieron siendo visibles. Este fenómeno puede ser explicado a partir del modo como se produjo la instauración del imperio, porque está claro que se llevó a cabo como una conquista en toda ley. Así, cuando la independencia tuvo lugar y los administradores ya eran locales, los herederos habían adoptado la estructura resultante como propia³⁷⁰. Una configuración que en su forma genérica señalaba a los conquistadores, pero que en la práctica y burlando el fuerte celo de los censores oficiales, había tomado rumbo propio por efecto de un sincretismo subversivo.

De igual manera, está claro que los procesos independentistas que llevaron a la fragmentación del continente en entidades nacionales, se produjo, más bien de forma

368 Todos sabemos que Colón planeaba llegar a las Indias Occidentales. Equívoco que se mantendría hasta que en 1507 el cartógrafo francés Martin Waldsee-Muller publicara su planisferio de acuerdo a las anotaciones hechas por Américo Vespucio. Sólo hasta este momento se recibiría el impacto del descubrimiento.

369 German Arciniegas, por encargo de la comisión V centenario elabora un texto que al que llama “El continente de los siete colores”. En el libro insiste en el argumento del encuentro monumental de 3 entidades culturales (el europeo, el indio y el negro), cada una claramente definida y que en la suma produjeron el tipo latinoamericano. En una clasificación más actualizada Darcy Ribero nos habla de “Pueblos testimonio, pueblos transplantados y pueblos nuevos”. Tesis contenida en “Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos”. (Casa de las Américas, 1992).

370 Tal como nos dice la profesora Ivonne Pini “Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX se vivió en América Latina una significativa reacción nacionalista” (PINI. 1996. Pág.5). No obstante ese nacionalismo estaba a la vez marcado por una fuerte influencia europea, “francesa tanto en ideas filosóficas, artísticas y literarias” (id. Pág.5) y luego angloamericana. Una receptividad que puede ser denominada “imitación prestigiada”, esto es “una actitud imitativa de los modelos europeos” (id. Pág.6).

arbitraria³⁷¹. Los intentos de unificación llevados a cabo por Bolívar en la zona andina y por O'higgins en el cono sur, nunca llegaron a tener el suficiente tiempo para estabilizarse y consolidarse. En Centroamérica el proceso fue aún más disperso. En la práctica sometieron al continente a una lucha por el poder, que ha actuado en su devenir histórico como si se tratara de la implantación de un germen revulsivo.

Así, mientras en Europa se estaba produciendo la revolución industrial -contexto en el cual la fotografía se incorporaba con todas las consecuencias que hemos descrito-, en Latinoamérica, simultáneamente estaban desarrollándose los distintos movimientos de independencia, lo cual debería a su vez plantearnos una progresiva separación por estancos de acuerdo a las acomodaciones locales. No obstante, la fotografía proporcionó argumentos que apuntan en dirección contraria, y en este caso, de un modo que puede ser rastreado de forma sistemática. Si tomamos en cuenta que podemos ubicar de forma bastante precisa el cuándo, como y donde aparece el invento en el continente, la indagación resulta muy provechosa.

Precisamente, la sensación que resulta de la exploración visual llevada a cabo por los pioneros daguerrotipistas, es la gran cantidad de rasgos comunes en lugares tan distintos³⁷². La fotografía sirvió entonces para evidenciar lo parecido que había quedado todo a la salida de los europeos.

Asumiendo entonces que desde el punto de vista histórico, los antecedentes del tópico se presentan como un paisaje reconocible, que efectivamente se produjo un proceso de homogenización. Al día de hoy es cuando se hace muy problemático sostenerse en el argumento de la unidad cultural latinoamericana, más aún cuando se insinúa como propósito o proyecto.

Está claro que no es posible hablar de un programa político común. La constante inestabilidad y el consecuente régimen de fracturas económicas y políticas sirven para demostrar la falta de consenso. Es cierto que en determinados ámbitos de la cultura latinoamericana se han generado diversos intentos por delimitar un espíritu común³⁷³,

371 En este sentido cabe de nuevo la tesis de Darcy Ribero según la cual en América no se puede hablar de países sino de pueblos. (Ver nota 7).

372 "Pese a las diferencias regionales, hay ciertos elementos que resultan comunes: se espera que Europa aporte nuevas técnicas para la exploración de sus recursos, modelos ideológicos, de urbanización y obviamente artísticos" (PINI.1996.Pág.6).

373 A este respecto Marta Traba nos dice que la imagen del hombre latinoamericano es "inasible per se, solo se percibe y comprende mediante un proyecto" (TRABA.1995.Pág.17) y este proyecto se produce solo cuando el artista "en una vía solitaria, marginado de la moda" reacciona, en lo que se podría llamar un "arte de resistencia, por su rebeldía a asimilar las visiones de otros" (id.Pág.18). En este sentido y a principios del siglo XX, procesos como el de la revolución mexicana, el irigoyenismo en Argentina, el tenentismo en Brasil, el batllismo en

pero a la postre, ha resultado más significativa la aparición de fuerzas externas interesadas en la masificación, los poderes económicos que actualmente usan como despensa al tercer mundo, y que se han valido del trabajo realizado durante la colonia para afianzar su dominio³⁷⁴. La falta de comunicación interna ha hecho lo propio por completar el panorama.

Ahora, para referirnos a la versión fotográfica del tópico, ¿Qué ha sido lo considerado propio en la fotografía latinoamericana que permite clasificarla como tal?

Todo apunta que es *la mostración de la realidad*, lo comprendido entre la documentación y el reportismo, la practica que caracteriza la mayor parte de la producción fotográfica de origen latinoamericano³⁷⁵. Un fenómeno que debería conducirnos a realizar la primera y definitiva afirmación, que “la fotografía latinoamericana es básicamente documental”. Un argumento que de entrada resulta bastante incierto.

El documentalismo por sí solo no puede constituirse en un factor diferenciador, más aún, el uso informacional –o documental- de la foto, se podría definir como la aplicación más "elemental" de los usos históricos dados a la cámara fotográfica. Por otro lado, el mismo paradigma ha servido de principio fundador en la constitución de algunos de los movimientos fotográficos más reconocibles de cuna europea y norteamericana. La especificidad debemos entonces localizarla en otra parte y a la sazón de lo dicho, tendría que ser no en el procedimiento de mostración, sino en lo mostrado, en el contenido. De este modo, si se insiste en el registro documental cuando se habla de la especificidad de la fotografía latinoamericana, eso tendría que significar que son las gentes, las cosas y las situaciones que no podríamos sino encontrar en América Latina lo verdaderamente característico, y en tal caso la fotografía actúa y es tratada como agente testimonial. Pero eso no constituye ninguna novedad, cualquier reportaje de la National Geographic se sustenta en el mismo principio.

Uruguay, pueden ser interpretados como verdaderos proyectos para la definición del carácter latinoamericano. Pero todos son intentos aislados.

374 "La economía global se materializa en una cuadrícula de dimensiones mundiales, repleta de lugares estratégicos... Se puede considerar ésta cuadrícula global como una nueva geografía económica que reafirma el centro, que se extiende más allá de las fronteras nacionales y más allá de las viejas divisiones Norte-Sur. (Saskia Sassen: "Globalization and its discontents". Citado en "Evento teórico Forum Arte-Vida". Bienal de la Habana 03).

375 Sobre este tema Yáñez Polo (en "Fotografía latinoamericana. Tendencias actuales". Ed.Universidad de la Rábida.1991), nos ilustrará más adelante.

Por otro lado, que la fotografía en América Latina no haya sido capaz de trascender la condición más elemental del dato, es una afirmación igualmente superficial e inconsecuente³⁷⁶. Por supuesto que la documentación fotográfica ha existido como práctica ingenua en América Latina, eso cierto, pero también lo es, que los mismo ha ocurrido en cualquier lugar donde la fotografía ha aparecido. El fenómeno es más complejo. El documentalismo ha llegando a convertirse en un verdadero propósito, pero más que estético, ético. Una línea en la que algunos teóricos han descubierto distintos matices para señalar los géneros documentales que en la fotografía latinoamericana se han producido:

"El documentalismo antropológico, el social y el político.

...El gran caballo de batalla... Algo que ha terminado siendo dramático desde el punto de vista creativo" (YÁÑEZ.1990.Pág.15-32).

Una cita que apunta al verdadero problema, porque además de la clasificación, Yañes termina por valorar todo este fenómeno como *el gran caballo de batalla*. De esta manera, no sólo nos devuelve al problema del tópico, sino que nos recuerda que lo documental ha representado una vía tan pródiga como absorbente. El filtro que ha dificultado la revisión creativa de la fotografía latinoamericana. Es por eso que el autor dirige el problema del estereotipo hacia su proyección mediática:

"Multitud de canales de comunicación, han estado interesados en dar visiones tremendistas del continente, rebuscando en la miseria, en la injusticia en la conflictividad socio-política o cultural. Dramático. Desde el punto de vista sociológico nada hay que rebatir a esta actitud, pero lo intolerable es haber forzado este tipo de fotografía hacia el campo de la creatividad" (id.)³⁷⁷.

En América Latina el esquema neocolonial se presenta en lo más depurado de sus estrategias de conquista. Un tipo de industria que transfiere los esquemas de producción masiva a la comunicación. Un contexto en el que la mirada externa sobre América

376 Este es el argumento que sostiene la exposición: "Más allá del documento". Muestra fotográfica realizada en el marco de "Visiones del sur" en el Museo Reina Sofía de Madrid (2001): "Se pueden reconocer ciertas estrategias formales y discursivas, ciertas maniobras, pero, en general, lo que caracteriza a las imágenes mencionadas es una ambigüedad técnica y narrativa que pone en duda la precisión del signo fotográfico, su significado y su valor documental" (AMOR-ZAYA.2001.Pág.22).

377 En palabras de Nelly Richard: una expectativa fundada en la "sociogilización y antropologización del arte" y de ningún modo en el abordaje "de problemas de la forma o la retórica". (Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes.UNED.Madrid.2004).

Latina se fundamenta sobre la expectativa de lo exótico. De esta manera, con la hiperinflación de los medios de comunicación y la aparición de la industria del entretenimiento, los sectores que antaño se encontraban al margen de los flujos en el monopolio de la información, se exhiben ahora de manera constante para suplir la demanda de novedades. En este tránsito de nuevos modos y expresiones, el carácter latinoamericano -por llamarlo de una manera ajustada al modelo- aparece como una etiqueta convenientemente versátil. Por eso, en el contexto mediático, cuando se señala a la existencia de una comunidad latinoamericana, se trata de una referencia sin mayores consecuencias que un estratégico estatus de exotismo en los programas de marketing de las empresas multinacionales³⁷⁸. De este modo podemos acordar con Virilio que la globalización, en lugar de tender hacia la pluralidad, progresa en la dirección de una homogenización anestésica³⁷⁹. Lugar donde *el otro*, en sus ropas de nativo, solo interesa como accesorio pintoresco en las fotos de turista³⁸⁰.

Lo cierto es que si nos decidimos a contextualizar la obra de fotógrafos tan publicitados por su trabajo documental como Melitón Rodríguez, Manuel Álvarez Bravo o Sebastiao Salgado, podremos nítidamente avistar un evidente compromiso social, a lo mejor férreos ideales y un evidente interés por la realidad inmediata. No obstante, con paso del tiempo, conforme se han diluido las circunstancias que pudieron servir de denuncia o de demanda y valoradas más allá de la superficie, la obra de estos fotógrafos revela, no solo una mirada muy estructurada, sino la conciencia más o menos intuitiva del acto creativo que implicaba su trabajo.

En comparación, mientras Cartier Bresson atestiguaba la vida urbana de un París efervescente, Melitón Rodríguez³⁸¹ se adentraba en las particularidades de una ciudad

378 "La industria del turismo no sólo perpetúa la dependencia económica de occidente, sino que también perpetúa la fabricación de identidades culturales para la mirada occidental... Reduce el Tercer Mundo a una economía de servicio, hace del otro una mercancía, del arte un souvenir... El Caribe es una de las principales zonas en las que la actividad económica pasa sin ser vista o sentida" (POWER: "Impacto de lo Global en el Caribe". En "Evento Teórico. Forum Arte-Vida". Bienal de la Habana 2003). En este mismo contexto es muy significativo el fenómeno de los museos convertidos en entidades multinacionales con valores en bolsa. El museo Guggenheim tiene sedes en New York, Salzburgo, Kyoto y Bilbao. Es, como dice José Luis Brea nos encontramos en "El Tercer Umbral", la época del capitalismo cultural (conferencia presentada en Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes. UNED. Madrid. 2004).

379 Sobre este debate y referidas particularmente al problema de la imagen, son fundamentales las tesis de Virilio ("La máquina de la visión", "Cibermundo. Una política suicida". Textos referidos en el capítulo II); del mismo modo en "La sociedad transparente" de Gianni Vattimo de la influencia de los medios. Y en "La era del vacío" Lipovetsky nos presenta un panorama mucho más genérico.

380 "A los agrimensores, del gobierno, a los sacerdotes, a los turistas y a los fotógrafos blancos les encanaba el Noble Salvaje vestido con traje de ceremonia... No podemos identificarnos con estas imágenes." (Texto escrito por Flathead Jaune Quick-to-see para Contemporary Native American Photography la primera exposición de fotografía India Americana en 1984).

381 Su archivo que ha sido recientemente comprado consta de más de 2500 negativos, todos juiciosamente catalogados. Actualmente reposa en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Tanto este como los demás fotógrafos citados en este apartado serán citados con mayor detalle más adelante.

que, como Medellín, se encontraba a medio camino entre lo urbano y lo rural. Del mismo modo, si Paul Strand exploraba las posibilidades formales de la fotografía directa, Manuel Álvarez Bravo, desde la reflexión, se preguntaba por la realidad encantada de un México inquietante. Al final, de Yáñez Polo nos enfrenta al complicado problema de la identidad y la pertenencia para alguien que se dice latinoamericano. De lo que significa *la identidad latinoamericana*³⁸². Una denominación que ha producido conflictos tan ajenos a las latitudes del norte, que sólo parece tener cabida en el tercer mundo³⁸³. A la postre el problema que realmente se estila, es el mismo que sigue actuando desde los tiempos de la colonia: la relación *Metrópoli- Periferia*³⁸⁴.

No para concluir, sino simplemente para superar el escollo, el hecho preguntarse por la existencia de una cultura latinoamericana y más profundamente, por una identidad latinoamericana, requiere, al día de hoy, una seria reformulación dadas las dinámicas del arte contemporáneo. Un asunto que además debe proponerse con independencia de las tensiones del mercado y más aún de las reivindicaciones nacionalistas propias de las políticas oficiales³⁸⁵. Reitero que para los intereses de esta tesis la convención provee de un marco de ordenación genérico. Propicio en la medida que permite las intersecciones que a lo largo de la investigación han sido reiteradas: la fotografía, lo mágico, lo documental y en este momento, un universo cuyo ecosistema se rige, de una forma más

375 Sería en la década del 60 cuando personajes como Marta Traba y Juan Acha promovieran un movimiento de reflexión entorno al tema. Es importante remarcar que tanto en su trabajo de críticos como en su labor de teóricos, la una y el otro se presentan como verdaderos impulsores de un perfil latinoamericano, atacando a su vez la imposición de una mirada foránea, casi siempre fundada en un tradición mal entendida. En este sentido es muy revelador también que en ambos casos, estos personajes fueran tan móviles. Traba nacida en Argentina pero que desarrolla un importante capítulo de su labor en Colombia y Acha, peruano, pero que se radica en México donde compone el grueso de la obra que lo haría conocido. De Traba ver: "Arte de América Latina", 1900-1980. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994. "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970". México; Siglo Veintiuno, 1973. "Pintura nueva en Latinoamérica". Bogotá; Librería Central, 1961. "El hombre americano a todo color" Bogotá; Universidad Nacional, MAM, 1995. De Acha: "El consumo artístico y sus efectos". México; Trillas, 1988. "Arte y sociedad". México; Fondo de Cultura Económica, 1981.

383 Aracy Amaral profesora de la Universidad de Sao Pablo (Brasil), nos dice que tras la independencia Europa seguía siendo la medida de todo cuanto se considerase valioso en la cultura. Tal vez el foco se había expandido y tras el intercambio comercial con Londres y París se produjo un nuevo trasvase, tal vez incluso más visible, de tipo cultural. Es por eso que cuando José de Vasconcelos (ministro de cultura mexicano en las primeras décadas del siglo XX), presenta un texto que lleva por título "La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana", no sorprende cuando "recuerda como justificativo de nuestro atraso, nuestra problemática racial... Así el atraso de los pueblos hispanoamericanos, donde predomina el elemento indígena, según él es explicable, pues un mestizaje de factores muy disímiles tarda mucho tiempo en plasmar" (AMARAL.1997.pág.33).

384 Una relación en la que según nos dice Nelly Richard, de la periferia (América Latina) se espera verse siempre sobre el contenido (realismo del dato primario, documentación, folclorismo); y la metrópoli sobre la forma (experimentaciones contextuales, preguntas retóricas). Conferencia presentada en "Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes.UNED.Madrid,2004.

385 Appadurai discrimina aún más los factores. Para diferenciarlos incluso recurre a una serie de neologismos: "a. Etnoscapes, b. Mediascapes, c. Tecnoscapas, d. Financescapes, e. Ideoscapes. El sufijo scape nos permite señalar las formas fluidas, irregulares, de esos paisajes, formas que caracterizan el capital internacional tan profundamente como caracterizan los estilos de vestir internacionales" (APPADURAI.2002.Pág.21)

o menos homogénea, por las leyes de un mismo orden mitológico. Pero la conveniencia no significa la adopción de la convención.

En cualquier caso, todos parecen coincidir en las cuestiones que siguen preocupando a los fotógrafos latinoamericanos y que a través del tiempo se han puesto de relieve en su trabajo (la violencia, la desigualdad social, la pertenencia...). Consideraciones que al día de hoy siguen estando presentes, pero que a la vez vienen siendo relativizadas como los ingredientes de una identidad. Desde las instancias oficiales, esta carga ha involucrado una responsabilidad que teñida de patriotismo, en la práctica recae en el oportunismo. A la postre, la marca de fábrica representa, tanto la bendición como la maldición de un producto que se encuentra fuera de los circuitos principales de circulación cultural. Lo cual ha significado el verdadero lastre para la incorporación de los artistas latinoamericanos en el contexto internacional sin recurrir a los tópicos establecidos. Debemos también tener en cuenta la relativa novedad de la integración del arte en los centros de enseñanza universitaria -y de la fotografía como una de ellas-. Un fenómeno del cual no se ha hecho una valoración suficiente y que ha significado la estructuración de un saber, sin haberse consolidado siquiera un oficio o una tradición³⁸⁶. Por otro lado y debido fundamentalmente a la influencia norteamericana, el continente ha sido sometido a una modernización acelerada y desordenada. El propósito se sustenta en la supuesta multidireccionalidad de los canales alimenticios edificados en la famosa "aldea global". Una incorporación tan irregular que ha producido –como dice García Canclini- con todo lo demás, una hibridación que difícilmente puede acompañarse con el propósito de una identidad³⁸⁷.

Casi podríamos simplemente partir del hecho inapelable que la fotografía latinoamericana existe en la medida en que una serie de personas de ésta procedencia se han dedicado al oficio de fotógrafos. Lo que además cuenta con la circunstancia también evidente de un universo cultural que, según hemos visto, fue modulado por efecto de una efeméride histórica nodal. Desde tal perspectiva es posible aceptar la tesis de Gerardo Mosquera -y que a su vez recoge del novel africano Wole Soyinka-, de la

386 En este sentido el paradigma proviene de la experiencia norteamericana, un país tan joven como cualquiera de los latinoamericanos y sin embargo convertido en el centro cultural mundial durante el siglo XX.

387 Para García Canclini, la fuerza modernizadora en América Latina, ha sido tensada desde afuera; del mismo modo afirma que "los avances posmodernos no han llegado del todo ni a todos. La modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro de las élites". (GARCÍA.1989.Pág.17-20). Al final García Canclini se cuestiona por el sostenimiento de una identidad en un mundo donde "predominan las relaciones puntuales y deshistorizadas" (id.Pág.286) y donde la identidad ya no depende de la patria o la familia y la identificación se produce "con la licencia de conducir y la tarjeta de crédito" (id.Pág.293). La anomia de la movilidad reemplaza el principio de realidad. (Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes.UNED.Madrid.2004).

tigritud. Cuando del tigre debemos esperar un comportamiento tal cual, como tigre³⁸⁸. En los mismos términos, si el latinoamericano tiene particularidades que le son propias, éstas deben aparecer como producto de un cierto proceso natural³⁸⁹; significando además que cualquier interpretación de sus actos debe partir del rastro dejado por sus huellas. De este modo Mosquera le quiere decir “adiós a la identidad”³⁹⁰ y así, como aconseja Pelufo, propiciar el transito desde la problemática categoría de “arte latinoamericano” a una que en la actualidad se pregunte por lo “latinoamericano en el arte” (PELUFO.2000.Pág.43).

En nuestro caso resulta más conveniente ampararnos en un punto intermedio y decir que nuestro campo de experimentación no es la Fotografía Latinoamericana como un todo, sino la “fotografía hecha en América Latina” y en este marco aplicarnos en rastrear y localizar “lo latinoamericano en la fotografía”.

4.1.2. EL COMPONENTE MÁGICO DE LA OTREDAD LATINOAMERICANA

Vamos a ampararnos en que por lo menos, el fenómeno existe y persiste. Que lo mágico es una coordenada visible en el continente. Más aún, que el contenido mágico necesariamente es un ingrediente que pertenece a la realidad mostrada, que no ha sido inducido, ni es impostado, sino que, de forma coherente, ha sido asumido³⁹¹. Podemos incluso aceptar -en principio por lo menos- que la fotografía ha sido utilizada como herramienta testimonial. En otras palabras, si se dice que los fotógrafos latinoamericanos

388 Que además como dijera Osvaldo Andrade en su manifiesto antropófago de 1928, se relaciona con “la capacidad de América para devorar todo lo ajeno e incorporarlo para crear así una identidad compleja” (DeSOUZA.2002.Pág.9). El manifiesto antropófago fue publicado originalmente en la “Revista d’ Antropofagia” No 1. Diario de Sao Paulo (1928). Sobre Andrade ver: “A Utopía Antropofágica” (Globo,1990). Del mismo modo la exposición “De la Antropofagia a Brasilia. Brasil 1920-1950”. IVAM. Valencia, 2000.

389 El comisario cubano Gerardo Mosquera presentó su tesis de la *tigritud* como fundamento conceptual de la exposición “No es solo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo”, la cual en el contexto del proyecto *Versiones del Sur*, fue realizada en el Museo Reina Sofía de Madrid entre el 20 de noviembre de 2000 y el 21 de marzo de 2001. Con mas de 700 obras representa una de las más grandes exhibiciones que sobre arte mayoritariamente latinoamericano se ha presentado en España.

390 Esta es la consigna con la cual Mosquera titula el libro que recoge el I y II foros latinoamericanos (1998,1999), organizados en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. El texto es una recopilación de 9 ensayos de distintos teóricos de toda iberoamérica.

391 García Márquez en sus memorias insiste en afirmar que la mayoría del material documental que utiliza para sus novelas corresponde con algún hecho ocurrido. Cuando le preguntaron por un suceso aparentemente inverosímil, dijo: “La historia es verídica, pero no es rara en una región donde lo más natural es lo asombroso” (GARCÍA.2002.Pág.456). Recurriremos a esta fuente más adelante.

negocian su trabajo siempre con relación a la documentación y por eso mismo muestran la realidad con veracidad, esa realidad tendría que estar contaminada por la magia.

Debemos por supuesto asumir que la *realidad mágica*, al igual que la *pura documentación* son conceptos claramente tendenciosos. Una mitología que en el caso latinoamericano ha servido para configurar el imaginario de su otredad. De esta manera, mientras el tópico sustenta la paradoja de la documentación de lo extraordinario, a la vez refuerza la sensación de extrañamiento hacia un continente todavía marcado por la leyenda³⁹².

Pero no sólo basta con asentir, con decir que la magia existe como fenómeno palpable en Latinoamérica, es necesario preguntarse el porqué, cuál es la razón para que en este lugar se haya producido tal confluencia. Una tarea que nos lanza de nuevo a una exploración histórica.

Según la tesis ya citada de Germán Arciniegas³⁹³, debemos remontarnos otra vez al descubrimiento de América para encontrar el origen de lo mágico en América Latina. Un punto de confluencia, una intersección cultural que Arciniegas describe precisamente como "La cita de las magias". Momento en el cual se reúnen los diferentes actores de la trama conquistadora: el indio asentado sobre una cultura de rasgos comunes a todo el territorio, el europeo producto de continuas contaminaciones, y poco más tarde, el negro, desarraigado tan súbitamente y de manera tan violenta, que mantendría su condición marginal durante mucho tiempo.

En la Europa de 1492 la lucha de poder se proyectaba, casi por entero, en el campo de batalla del arreglo espiritual y religioso. La iglesia católica, empeñada en combatir la proliferación de actitudes heréticas, descubrió en la hoguera una solución radical pero a la postre poco efectiva. Tiempo después Lutero y Calvino se encargaron de ahondar la fractura con una reforma sin reversa; lo cual, sumado a los muchos otros que portando un dios distinto y sus propios representantes, buscaron un lugar donde prosperar. En suma, cuando los europeos decidieron embarcarse para colonizar las *Indias occidentales*, nominalmente se hacían llamar católicos, pero al interior de sus creencias coexistía una amalgama religiosa tan heterogénea, que incluso parecía

392 El Dorado, que aún mueve a los más variados aventureros a emprender la búsqueda de éste mito. Ver "En Busca del Dorado" (HEMMING, J. 1983). Un caso más extremo lo constituye la búsqueda de la atlántida en el altiplano boliviano. Ver "Atlantis: the Andes solution", AIJEN, jim.

393 Contendida en el texto "El Continente de los Siete Colores", editado con motivo de la celebración del V centenario del descubrimiento.

irreconciliable: el temor a un dios omnipotente y vengativo, la brujería (bajo la consigna "no hay que creer en ellas pero que haberlas hay-las"), la idolatría de las imágenes con una rica tradición de reliquias, y finalmente, un extenso cúmulo de mitos foráneos a la tradición cristiana³⁹⁴.

En la América precolombina la expectativa europea nunca coincidió con lo encontrado. La pervivencia de los Aztecas en Centroamérica y los Incas en la zona andina, demostró a los recién llegados la existencia de civilizaciones tan complejas como la suya. Lo interesante de éste panorama lo constituye la visible similitud entre todas las etnias americanas, incluso las más primitivas. Factor que debe atribuirse a un origen filogenético común. Una línea muy poco contaminada dado el aislamiento geográfico que caracterizó la colonización humana del continente. En el mismo sentido el rasgo que mejor describe a estos pueblos lo constituye el alto grado de mistificación de las fuerzas naturales. Indicador que revela un estadio cultural articulado todavía sobre elementos de tipo animista -aunque debe decirse que en un formato claramente institucionalizado³⁹⁵ (los Incas adoraban al sol, la luna y la tierra como deidades principales. Los Aztecas construían sus templos al sol y representaban sus dioses como entidades animales). En resumen y a diferencia de Europa, en América el *status quo* era bastante homogéneo, lo que actuó como una unidad sincrética muy propicia.

El negro africano, el tercero y más tardío en la cita, fue llevado al nuevo mundo para suplir una mano de obra en declive³⁹⁶. No obstante, además de su fortaleza física para el trabajo, el negro aportó una cultura religiosa también arraigada en las potencias de la naturaleza. Incluso, la clara permanencia de las fórmulas mágicas en los enclaves con preeminencia poblacional negra, revela una fuerte convicción, incluso mayor que la demostrada por los nativos americanos³⁹⁷. Los negros, llegados por millones desde distintos puntos de la costa y el interior africano, fueron distribuidos a todo lo largo y ancho del continente americano, nunca se tomó en cuenta las particularidades de sus

394 Jean-Claude Schitt en su libro "Historia de la superstición" ya nos había presentado un panorama extenso de la disímil amalgama que constituía la configuración cristiana en la época que rodea el descubrimiento de América. (ver bibliografía).

395 Es decir, haciendo uso de la instrumentalización política del mito. Cuando naturaleza, hombre y divinidad se convierten en un nudo indisociable.

396 Diezmada la población indígena por las enfermedades y el rigor del trabajo, el régimen esclavista -de negros- se instaura a principios del siglo XVI. Es así que en 1516 Carlos V autoriza la importación de 15.000 negros.

397 La fuerte presencia del Vudu en Haití es un ejemplo. En el proyecto fotográfico realizado por Cristina Rodero ("Rituales en Haití"), se hace visible este fenómeno. (Ver bibliografía: RODERO.2001).

respectivos orígenes. Un factor, que sumado a la desigualdad en el poblamiento de acuerdo a la demanda de mano de obra, produjo las más variadas tipologías mestizas en las mezclas que se sumaron al negro.

Como catalizador de la mezcla, a diferencia del norte, los conquistadores europeos venidos al sur fueron en su mayoría gente simple, aventureros y un vulgo indeterminado capaz de resistir las duras condiciones en las que se desarrollaría la instauración del nuevo reino. Situación que sumada a la mencionada falta de consistencia en las convicciones, se convirtió en la ley que mejor actuó en el proceso de mestizaje. Por supuesto que el fenómeno ocurrió de manera soterrada. En la superficie el componente dogmático de la cultura dominante parecía reinar, sin embargo, en la práctica las convicciones se hacían negociables si de ello resultaba algún dividendo. De este modo, el mestizaje que comenzó en la genética, rápidamente se trasladó a las costumbres y finalmente alcanzó el arreglo espiritual. Con tan singular perfil se entiende como se acunaron los principios de una religiosidad tan compleja en sus proyecciones.

En suma, las prácticas mágicas eran comunes entre los indios, también entre los negros y a pesar de la *Inquisición*, proliferaban entre los católicos europeos. Con el paso del tiempo y en fórmulas cada vez más elaboradas de sincretización, el sentimiento pudo ser expresado en muy variados matices. De esta manera podemos entender que lo mágico siga activo en un entorno cultural donde la efeméride histórica que la constituyó haya sido tan destructiva como regeneradora. Debemos tener en cuenta además que han pasado casi dos siglos desde que la mayor parte del continente se rige sin el dominio una metrópoli explícita, período durante el cual, a pesar de producirse grandes transformaciones en muchos campos, la economía dominante ha seguido siendo de tipo rural. Modelo que a su vez ha estado sometido al ritmo de las crisis y las rupturas. En una situación tal, sin continuidad política y sin la coherencia de un proyecto cultural, el acceso a las ideologías dominantes ha sido siempre rudimentario, fragmentario y en consecuencia sin la posibilidad de un arraigo consistente³⁹⁸. El proceso seguido por los Estados Unidos de Norteamérica sirve de perfecta comparación. Mientras los disciplinados protestantes hicieron efectiva una *tabula rasa* sin misericordia, lo cual se

³⁹⁸ En "Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo" (Casa de las Américas, 1976) Francois Perus nos advierte que hubo un tránsito natural entre las sociedades tradicionales "basadas en relaciones de parentesco, prácticas rituales, propiedad y producción comunales" y las estructuras de origen europeo importadas del capitalismo industrial.

trajeron en una visible coherencia mantenida a todo lo largo de su proceso histórico; en el sur nunca ha habido un consenso sobre el camino a seguir³⁹⁹.

Se trata entonces de un compuesto estructural. Un bajo continuo que ha conseguido modelar a un individuo tan contaminado, que de forma natural asume dicha situación como el estado de lo *normal*. De tal manera, cualquier situación que pueda resultar extraordinaria no irrumpe para fracturar la realidad, sino que simplemente se suma a la mezcla. Se producen sobresaltos e incluso malestares, pero, dado que la anomalía es inminente y de algún modo necesaria, se incorpora como aquello que forma parte de la vida y por consiguiente no puede ser negada o evitada.

En un contexto construido de este modo, la estrategia para hacer visible la paradoja de una realidad enrarecida, necesariamente pasa por una toma de distancia. Situación que se produce cuando los discursos generalizadores de la cultura occidental, con sus categorías de supuesta vigencia universal, se aplican para forzar una perspectiva que de otro modo no existiría.

Precisamente, ha sido a través de un transvase de conceptos semejante que ha aparecido una categoría sorprendente y sumamente propicia para nuestro estudio, el *realismo mágico*. Un marco de ordenación también prestado (o forzado) y por lo tanto sospechoso. Pero que no obstante, nos permitirá recuperar un capítulo de la historia literaria con la posibilidad de aportarnos unas muy valiosas herramientas de análisis para nuestro estudio⁴⁰⁰.

4.1.3. LO MÁGICO EN LITERATURA O EL REALISMO MÁGICO COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO

Proponer el asunto de la magia referida a la literatura y aún más, de procedencia latinoamericana, nos llevará inmediatamente a enfocar el fenómeno en un movimiento que se ha hecho poco más que legendario, se trata del *realismo mágico*.

399 DeSousa nos dice que "el futuro de (norte) América es un futuro europeo, conformado por las sobras de la población europea". De esta manera establece un vínculo con la tesis Hegeliana de la Idea Universal: "La historia universal transcurre de Oriente a Occidente. Asia es el principio mientras que América-Europa es el fin último de la historia universal" (DeSOUSA.2002.Pág.1).

400 Parkinson nos dice que "la fotografía tiene una hermana gemela: la novela" (PARKINSON.1998.Pág.304). Una tesis que desarrollará específicamente sobre la novela latinoamericana.

Al día de hoy sabemos que el concepto no tuvo su origen en la literatura. Su formulación tampoco se produjo tan cerca en el tiempo como lo es el propio movimiento latinoamericano, más aún, ni siquiera fue acunado en América Latina. El término fue utilizado por primera vez en Alemania por el crítico Franz Roh en 1925⁴⁰¹. Su intención era clasificar un grupo de pintores de tipo pos-expresionista entre los que se encontraban Max Beckmann, Georges Grosz y Otto Dix. En la definición, Roh pretendía acomodarse a una cierta progresión dialéctica propuesta por Hegel: del impresionismo, marcado por la búsqueda en la fidelidad de la percepción visual, el expresionista descartaba la naturaleza externa de los fenómenos y se adentraba en un mundo onírico. En correspondencia, los pintores pos-expresionistas...

...estaban otra vez pintando objetos ordinarios, sólo que lo hacían con sus ojos maravillados porque, más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si acabara de surgir de la nada, en una mágica re-creación (ANDERSON.1976.Pág.7).

De este modo, la vinculación entre literatura y el término usado para definir el fenómeno ocurrido en América Latina, surge, según el crítico que la ubique, siempre con posterioridad a la década del 40 y como resultado de un cierto tipo de comparación⁴⁰². Por esa razón, tantos son los teóricos que adoptaron la formulación como los que señalaron otras variantes. La característica que sobresale en los límites del concepto es por lo tanto la incertidumbre. Nunca ha estado demasiado claro si el término resulta adecuado, cuáles son las obras que pueden ser catalogadas bajo el supuesto mágico-realista o cuáles son sus límites temporales. Según el teórico que clasifique, las obras y los autores varían, incluso en los casos de las figuras más representativas del movimiento⁴⁰³.

401 La versión al español fue presentada por primera vez en la Revista de Occidente traducida por Fernando Vela en 1927 (volumen 16, No47.Pág.274-301).

402 El venezolano Arturo Uslar Petri utiliza el término por primera vez en 1949 para referirse a un fenómeno que se estaba presentado en la literatura latinoamericana. Luego en 1949 el propio Alejo Carpentier, en el prólogo de su novela "Un reino de este mundo", presenta la primera reflexión teórica, donde además plantea un nuevo término: lo real maravilloso. De esta manera los teóricos se han visto sumidos en la dificultad de definir el fenómeno, sumando además del realismo mágico y lo real maravilloso, el tercer componente del conflicto, lo fantástico. Para esta discusión ver las memorias del XVI Encuentro de Literatura Iberoamericana (Universidad de Michigan,1975), que serían publicadas bajo el título de:"Otros mundos. Otros fuegos: fantasía y Realismo mágico en Iberoamérica. Para un desarrollo histórico de la polémica ver también BAUTISTA.1991 y LIARENA.1997.

403 Por ejemplo, en El encuentro de Literatura Iberoamericana (Universidad de Michigan, 1975) Peter G. Earle, defiende que el realismo mágico sólo puede ser ubicado en la transición de una ficción mimética y otra desrealizadora, en concreto entre las obras de Carpentier (El reino de este mundo y pasos perdidos) y Asturias (Leyendas de Guatemala y Hombres de maíz). (LIORENA.1997.Pág.35).

En este momento de la tesis y tras el largo desarrollo del tema, nos es posible aceptar que la falta de precisión deviene de la misma ambigüedad con que se trata el fenómeno de la magia. No es de extrañar entonces que el propio Roh, décadas más tarde y para referirse al mismo grupo, reemplazaba la categoría del *realismo mágico* por una muy distinta, *nueva objetividad*⁴⁰⁴, y de este modo se evitaba la confrontación con un concepto tan problemático.

En cualquier caso la expresión y también su ambigüedad serían asumidas en las esferas literarias para señalar una nueva tendencia. La evidencia de una cierta renovación en la escritura latinoamericana y que al mismo tiempo se presentaba con la coherencia de un movimiento. La novedad se observa cuando seguimos el devenir de la literatura en América Latina y más concretamente en el caso de la novela.

Se acepta como la primera –novela latinoamericana- al *Periquillo Sarmiento* (1816). Obra anónima en la que se produce la descripción de una serie de aventuras y estampas costumbristas alrededor de un personaje protagónico. Un esquema tan elemental que no permite calificar su tendencia con precisión, pero que, no obstante, abre el camino hacia una progresiva apropiación del medio. Entre las estrategias que precisamente permiten hablar de dicha progresión, la más destacada señala la elección de una temática regionalista, apoyada en la utilización de fórmulas narrativas que quieren ser rigurosamente descriptivas. A esta nueva tendencia se le llamó *Realismo*⁴⁰⁵:

“El narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil”.
(Id.Pág.10)

En la novelística realista latinoamericana existieron además tres temas recurrentes. El primero de ellos lo constituye la exaltación de la naturaleza, el segundo, la documentación de hechos históricos; y el tercero, un marcado compromiso con constates “críticas a la desigualdad y la injusticia social” (SÁNCHEZ.1990.Pág.20).

A continuación y en el paso que supondría una reacción dialéctica, el camino nos conduce a un tipo de relato que, evadiendo todas las premisas realistas, convierte las

404 En 1958 aparece en inglés el término “New Objectivity”, en español se ha asumido su traducción literal (LIARENA.1997.Pág.24).

405 Como la primera novela realista se considera a la recopilación de las “Tradiciones Peruanas” que realizaría Ricardo Palma a lo largo de 40 años. La primera serie sería publicada como pequeños relatos en 1861 y la última edición (de una serie de 10), llamada precisamente “Últimas Tradiciones”, sería editada en Barcelona en 1900.

situaciones relatadas en experiencias insólitas. De este modo el narrador se convierte en el guía que conduce al lector por un mundo construido al margen de lo ordinario: “Los elementos misteriosos invaden el mundo real y lo voltean hacia arriba. El cuentista gracias a su imaginación hace que lo imposible en el orden físico se haga posible en el orden fantástico. La humanidad se convierte en una fantasmagoría”⁴⁰⁶.

Este tipo de estrategia escritural sería relacionada con la *Literatura Fantástica*. Un formato bien demarcado en la tradición literaria internacional. No obstante, el mismo Alejo Carpentier se niega a admitir este supuesto. Nos advierte que en Europa es posible rastrear una línea histórica que conduce a la literatura fantástica, situación que en América Latina no se produce⁴⁰⁷.

Sin embargo y a pesar de las reticencias de Carpentier, son muy referidos los casos de algunos escritores que, de cuna latinoamericana, han sido vinculados con la veta del relato fantástico; tal vez el más referenciado sea Jorge Luis Borges⁴⁰⁸. Lo mismo modo podríamos decir de una obra tan emblemática de la vertiente mágicorealista como Pedro Páramo.

Se impone entonces la pregunta, ¿cuál es el matiz que diferencia el realismo mágico del relato fantástico? De nuevo la idea de Portuondo nos provee de una réplica que hace las veces de argumento diferenciador. El crítico cubano nos dice que... “el realismo mágico es una postura ante la realidad surgida por el choque del escritor con sus propias circunstancias” (BAUTISTA.1991.Pág.15).

Así, para matizar la afirmación de Anderson⁴⁰⁹, frente a las otras formas de realismo, el mágico se presenta como una vertiente que mezcla lo social con lo psíquico, el lugar donde “lo creado contiene una doble realidad en la cual coexisten lo real y lo

406 Tesis planteada por José Antonio Portuondo en 1952. Con ella pretende definir lo fantástico, la vez que busca establecer las diferencias con el realismo mágico. Citada por BAUTISTA.1991.Pág.16.

407 En el prólogo de “Un Reino de Este Mundo”, relaciona el surrealismo europeo con trucos de prestigitación. Del mismo modo firma que en América el caudal de mitologías es tan rico que tan sólo con documentar los hechos ya se presenta lo extraño y lo maravilloso. (CARPENTIER.1949.Pág.10).

408 A pesar de lo dicho a Borges no se lo puede enmarcar en el género de la literatura fantástica. Tal como nos dice Juan José Saer, es solo una de sus vertientes. Primero nos dice que la parte central de su producción debe ser focalizada entre los años 1930 y 1960, momento en el cual, “La poesía, el ensayo y la ficción breve son las principales formas que asume, pero si aparecen en ella ciertos géneros muy codificados como el cuento fantástico o policial, también podemos repertoriar ciertas páginas inclasificables en tango que género... Creo que las categorías clásicas –verso/prosa, ficción/no ficción, fantástico/realista- resultan demasiado rígidas para encarar la obra borgiana.” (SAER.1999.Pág.83). Del mismo modo cuando Josefina Ludmer se interroga “¿Cómo salir de Borges?”, lo hace preguntándose por lugar más adecuado para su lectura, si como escritor latinoamericano, si como porteño –y argentino- o si como heredero de una tradición literaria propia de la alta cultura. (LUDMER.1999.Pág.71-78). Del mismo modo Joaquín Arce insiste en el cúmulo de tensiones que fundamentados en el recuento de su vida, construyen la obra borgiana (en Presentación de la obra “Nueve ensayos dantescos”.Espasa.1982).

409 Según la cual “El realismo mágico hay que aplicarlo a la literatura, no a la realidad latinoamericana” (ANDERSON.1976.Pág.20).

irreal y dan origen a una realidad mágica. El arte no se ha liberado de la magia, más bien el arte sirve para fines mágicos. La magia es una unidad sincrética de creencias religiosas y actividad artística.” (BAUTISTA.1991.Pág.37). Y de nuevo, mientras en lo fantástico, como nos dice Todorov, el escritor suele crear deidades en un mundo encantado, sin contradicciones, donde la única lucha es entre el bien y el mal “...En lo maravilloso el narrador no inventa personajes fantásticos... Penetra en lo real para desentrañar sus misterios. Lo maravilloso y lo sobrenatural no entran en conflicto con la realidad sino que la complementan”⁴¹⁰.

De ésta manera y en consonancia con nuestro discurso, lo mágico entra en sintonía con las dinámicas psíquicas como recurso instrumental, o más bien, interpretando a Bautista, el acto creador se convierte en una unidad sincrética donde la mitología reinante permite que se relacione la creación con la documentación. En este mismo orden de ideas, es muy revelador que García Márquez se defina a sí mismo como escritor realista, porque, según nos dice, “...en América todo es posible, todo es real. –La escritura- es un problema técnico en la medida que el escritor tiene la dificultad de transcribir los acontecimientos que son reales en América Latina porque en el libro no se creerían” (GARCÍA.1967.Pág.17). En tales términos, el foco de atención se traslada al orden de la verosimilitud⁴¹¹, es decir, cuando a través de la estrategia narrativa, se convence al lector que todo cuanto se cuenta, no tiene que ser real, sino que puede llegar a serlo en un mundo donde se admite y se espera lo insólito.

Un ejemplo que puede ilustrar este argumento lo encontramos en uno de los episodios más referenciados de *Cien Años de Soledad*: la primicia del hielo en Macondo. En un trópico costero, encontrarse con un trozo de roca blanquecina que según se dice es agua endurecida, necesariamente se convierte en un suceso tan alucinante como la llegada de los primeros conquistadores con su oropel de espejos y baratijas. Un fenómeno que merece ser exhibido como espectáculo de feria.

Es justamente en este punto donde el *realismo mágico* se convierte en una descripción que quiere ser literal. Cuando se recurre al tratamiento tópico de ambos conceptos (real y mágico), a la vez que establece una vinculación territorial que de por sí sola nos ofrece un marco de referencia: el continente latinoamericano. Es en dichos términos y por consenso, que el concepto se ha hecho tan adecuado.

410 En el capítulo cuarto del libro de Tzvetan Todorov “Introducción a la Literatura Fantástica” presenta el contraste entre lo mágicorealista y lo fantástico.

411 Esta es precisamente la tesis fundacional de Alicia Llerena en “Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud”.

No obstante, como se dijo antes, la fórmula sigue sin convencer a todos. Es así que Todorov -siguiendo a Carpentier-, cambia mágico por *maravilloso*⁴¹² y crea un nuevo aglomerado, el *Realismo maravilloso*⁴¹³ (más apropiado para algunos teóricos por su carácter sincrético⁴¹⁴). Una acción muy similar a la de Roh, cuando intentaba descartar el problema conceptual que involucraba la definición de lo mágico.

Para presentarlos en conjunto, es posible señalar los factores que han dificultado establecer una definición más definitiva del realismo mágico. Son básicamente tres:

1. La ya existencia del género de la literatura fantástica que parece acercarse a las premisas mágicorealistas.
2. El discurso mitológico que ubica la magia como un fenómeno propio de América Latina y nos enfrenta a la incomodidad de un tópico.
3. La propia reflexión de los escritores que se definen a sí mismos como cronistas y desplazan la creación a un segundo plano.

Del mismo modo, frente a los puntos que dificultan el acuerdo, es posible contrastar los argumentos que históricamente se han usado a la hora de proponer una definición⁴¹⁵:

1. Quienes ven en el realismo mágico la representación del misterio que late en la realidad (Roh, Botempelli, Alvaro Lins, Ulsar Pietri, González Echavarría).
2. Quienes lo entienden como técnica o conjunto de procedimientos que permiten un tratamiento subjetivo (Rudy de Reyna, Flores, Irby, Menton, Donahue, Volek).
3. Quienes afirman que es la yuxtaposición temática de actitudes racionales e irracionales, reflejo literario del mestizaje cultural (Verazconi, Perera de Soto, Asturias, Jean Franco). (LIARENA.1997.Pág.40).

412 *Supra*. Nota 29.

413 Mejor acotado por Iremar Chiampi como tesis básica de su proyecto doctoral. Publicado como resumen en la revista *Eco* (1980).

414 Llarena nos dice que Chiampi prefiere el término *maravilloso* porque lo *maravilloso* en su definición lexical encuentra dos acepciones que recogen mejor la fenomenología literaria. Por un lado, "Maravilloso es lo extraordinario y lo insólito, lo que escapa al curso de las cosas y de lo humano. Por el otro "lo maravilloso difiere radicalmente de lo humano: es todo lo que se ha producido por la intervención de los seres sobrenaturales" (1983.Pág.54 en el texto de Chiampi, en el texto de Llarena pág.42).

415 En el recuento clasificatorio que Gloria Bautista hace son cuatro las posturas principales, no obstante los matices son tan sutiles respecto a una clasificación semejante que en 1977 realizó Juan Barrojo que considero más apropiado recurrir a ella.

Al final es posible configurar una fórmula que nos permite la traslación que requerimos para la fotografía. Así, por efecto de una sincronía histórica podemos decir que...

“El realismo mágico es un movimiento ideológico, una actitud estética consciente o inconsciente, que lleva a los escritores a valorar universalmente sus diferentes formas de regionalismo, combinadas con los elementos absurdos, irracionales e incomprensibles que son histórica y antropológicamente peculiares al mundo latinoamericano...”
(BAUTISTA.1991.Pág.21).

De esta manera podemos entender que el realismo mágico se localiza como fenómeno en América Latina por pura concordancia con su realidad. En tales términos se puede aceptar que se trata de una *transcripción construida* como producto de la permeabilización al medio. En dicha acción la narrativa ha trascendido la etapa básica de la documentación histórica para incluir los elementos más abstractos (y poéticos) que también forman parte de la realidad latinoamericana. Construcciones que necesariamente provienen de las miradas de ciertos autores.

En el formato dialéctico antes mencionado, podríamos concluir que si la síntesis es el realismo mágico, éste se presenta como una especie de *toma de conciencia*, pero que necesitó transitar el camino de las referencias prestadas para producirse⁴¹⁶. En otras palabras, primero se asumió el *costumbrismo*, y la pura anécdota como una vía, tal vez demasiado elemental, pero que ya daba cuenta de una actividad creativa. Luego, empezando por rechazar el provincianismo, la fluctuación tendió hacia lo fantástico a la manera de los escritores europeos (se suponía que esa era el modo de ocupar un lugar en la literatura mundial). Finalmente, con la distancia que permitió una mirada en perspectiva, los escritores se dieron cuenta que ambas vías podían amalgamarse, y de este modo apuntalar un proceso creativo que encontraba en la propia realidad del escritor –latinoamericano– su fuente, pero esta vez, con la conciencia de saber que el producido era una obra de creación artística.

Gabriel García Márquez en una entrevista realizada para la televisión mexicana (2000), afirmaba que de su primera estancia en Europa podía rescatar muchas cosas, pero la más importante había sido, sin duda, la toma de conciencia sobre su *condición*

416 En el libro “Vivir para Contarla” de García Márquez, tal vez lo más visible de su años de formación es el gran cúmulo de referencias de la literatura universal que nutrieron su propio trabajo y el de los demás escritores de su círculo.

innegable de extraño, no pertenecía –decía- “en su más profunda ecología” a esas tierras y gentes. Se dio cuenta que era latinoamericano...

De una forma muy similar, si rastreamos las circunstancias de la mayoría de los escritores que formaron parte del boom, descubriremos que la mayoría de ellos tuvieron la oportunidad de viajar, comparar y luego regresar a sus orígenes –tanto física como metafóricamente-.

4.1.3.a. ENTRE LA CRÓNICA Y LA FICCIÓN

En el desarrollo del apartado mágico-realista de la literatura latinoamericana se ha insistido en la presunción de una predisposición del continente a *encantarlo* todo, sus autores, sus productos, sus públicos. Una conjunción que para hacerla visible hace falta localizarla sobre los casos que mejor la ilustren. Para ello vamos a referenciar a dos escritores, de primera línea, aunque radicalmente distintos. Explícitamente ellos dicen estar alineados por el hilo conductor de lo mágico, mientras que a la vez, defienden una línea documental que protegen como patrimonio. Se trata de Carlos Castaneda y Jorge Amado. Para el caso, lo más adecuado resulta presentarlos por separado.

Jorge Amado es un personaje totalmente conectado a la línea de comunicación que supone la vertiente mágica en la literatura latinoamericana. Es brasileño⁴¹⁷, una característica importante para nuestro análisis ya que, sí existe una falta de comunicación visible entre los países latinoamericanos, eso es aún más cierto cuando se mira hacia el Brasil. Podríamos estar de acuerdo que tal cosa estaría relacionada con la barrera que impone la lengua y un devenir histórico aparentemente distinto (o, sí invertimos el orden y para ser más precisos, a la serie de eventos históricos que definen los rasgos culturales propios del Brasil). Pero lo cierto es que no son tantas las diferencias, ni en la lengua, ni en la historia. En Brasil además el cruzamiento étnico que se produjo con la llegada de los portugueses y especialmente de los negros africanos, se convertiría, igual que en resto del continente, en la característica más relevante de su cultura. Por otro lado y a pesar de un proceso independista no revolucionario ni violento, la secuencia de hechos

417 Nacido en el estado de Bahía en 1912, el marco predilecto para el desarrollo de sus relatos es el nordeste del Brasil, en particular los barrios y las calles de la propia ciudad de Salvador de Bahía. Muere el 6 de agosto de 2001. En este sentido, por su procedencia, se debe entender la marginalidad a la que se alude, ya que, si bien el movimiento se encuentra asociado a la literatura latinoamericana, las referencias se han hecho generalmente a la de habla hispana.

históricos que le siguen también se encuentran marcados por la inestabilidad política, la desigualdad social, y un largo etcétera que se asemeja en mucho a lo ocurrido en los demás países latinoamericanos⁴¹⁸.

En el ámbito de la crítica brasileña se considera a Jorge Amado como un relator de historias populares⁴¹⁹. Lejano a complejas elucubraciones académicas, su obra esta teñida de las particularidades de una realidad que lo circunda; una aproximación de quien pretende relatar en formato de crónica⁴²⁰. Es por eso que cuando lo mágico aparece constantemente y el extrañamiento surge de la vivencia de esa cotidianidad, se impone de nuevo el señalamiento a lo extraordinario como un elemento corriente de esa experiencia. Sin embargo, en ningún manual de literatura se incluye a J. Amado en la lista de los escritores relacionado con el *Boom* mágicorealista. Acaso, por sus características, ¿no es el ámbito que mejor lo acoge?

Si nos detenemos en una obra tan publicitada como *Doña Flor y sus Dos Maridos* (1966), la trama se sustenta en el imposible de una mujer que consigue mantener un *menage á trois*, incluyendo a su marido recién muerto y al otro que aunque de carne y hueso, no logra suplir todas sus necesidades físicas y afectivas⁴²¹. Del mismo modo, en *Tienda de los Milagros* (1969), nos encontramos con un relato donde Amado sienta su posición como narrador de historias populares. En este caso, a través del personaje de Pedro Archahjo, un escritor desconocido que muere de la manera más indigna en una zanja de barrio, nos conduce a la vivencia popular de lo mágico. Archahjo es el *Ojuobá*⁴²², que como única pertenencia guardaba en el bolsillo de su camisa una pequeña libreta y un lápiz. Herramientas que le servían para tomar nota de los acontecimientos, las sentencias y las historias, que en la cantina de su amigo Maluf, en el

418 Son precisamente estos los argumentos que permiten seleccionar a Jorge Amado como un ejemplo necesario, porque, como caso marginal, el alto grado de similitudes y concordancias, no hacen sino confirmar las hipótesis de base.

419 Desde su primera novela publicada en 1934 llamada "Sudor", la cual se desarrolla en la pensión de un barrio marginal de la ciudad de Bahía, o "Tienda de los milagros" (1969) que también se produce en Bahía pero esta vez para describirnos un ambiente más complejo. Lo mismo se puede decir de "Gabriela, clavo y canela" (1958) o "Tieta do Agreste" (1977) que aunque asumen un entorno mixto, entre urbano y rural, lo que hace es adentrarnos en mundos maravillados por la presencia de una naturaleza exuberante y misteriosa, en la cual además, la humana se convierte en una fuerza igualmente inquietante.

420 Recordemos los argumentos de Carpentier o García Márquez al respecto.

421 En este libro, entre las muchas prácticas mágicas que se proponen, se utiliza la fotografía del marido muerto como instrumento para la realización de los rituales. Por otro lado, el marido que en vida había sido incontrolable, tras la muerte se convierte en el esclavo de los deseos de doña Flor, de este modo se confirma la utilización mágica de la imagen como medio de control.

422 Título dado por sus congéneres en los rituales de santería. Se puede interpretar como "el ojo de la diosa".

burdel con Ester, en la casa del santero o en la tienda de los milagros de su compadre Corró, se decían “como frases prodigiosas” (AMADO.1981.Pág.41)⁴²³.

Carlos Castaneda es un personaje más complejo de analizar. Paradójica es la palabra que mejor define tanto su situación como antropólogo primero y escritor después. En ambas condiciones ha sido duramente criticado desde que en la década del 60 presentara su primer libro, *Las Enseñanzas de Don Juan: Una Forma Yaqui de conocimiento*. Con posterioridad a esta obra, su trabajo desataría las más insospechadas polémicas en ámbitos aparentemente inconexos, eso debido a lo que podríamos llamar el talante de su discurso.

Es evidente que desde el sustrato visible al más profundo de la obra de Castaneda subyace lo mágico, una vinculación que lo acerca, como hemos visto, a la literatura latinoamericana. Pero cuando se han enunciado estas relaciones, inmediatamente se han levantado grandes voces entre los críticos que no consienten en clasificarlo como narrador, elemento que por sí solo obliga señalar a este personaje como un caso sumamente propicio para nuestro trabajo⁴²⁴.

Otra -paradoja- incluso más evidente, es el hecho de encontrarnos a pocos años de su muerte, ocurrida casi al mismo tiempo que la de otro escritor de la misma esfera mágico-realista, el Novel Octavio Paz. Paradójico porque mientras del mexicano se hicieron todo tipo de menciones y homenajes, a Castaneda sólo se le ofrendaron algunas líneas en las páginas internas de no tantos periódicos. No se puede atribuir tan distintos destinos a razones aritméticas. Castaneda detenta uno de los más altos volúmenes de venta en una obra que, aún no siendo muy extensa, ha alcanzado una sorprendente resonancia global (entre otras cosas, esta es la razón que permite hablar del *fenómeno castanedista*⁴²⁵).

423 La tienda de los milagros es en sí mismo un espacio que ilustra muy bien la disímil cantidad de elementos que componen la realidad latinoamericana. Se llama tienda de los milagros porque en ella se producen pinturas de milagros que los fieles han ofrecido como exvoto a un santo milagrero. Del mismo modo se dice que en la tienda también se extraen muelas, se venden yerbas de curandería e incluso se proyectan espectáculos pornográficos con la ayuda de una linterna mágica sobre una sábana de cámara.

424 Octavio Paz, en la introducción a la edición en castellano de “Las enseñanzas de don Juan: una forma Yaqui de conocimiento”, presenta la polémica: “Antropología o ficción literaria? ...La ficción literaria es ya un documento etnográfico y el documento, como sus críticos más encarnizados lo reconocen posee indudable valor literario” (CASTANEDA.1974.Pág.11). El ensayo de Paz tiene por fecha el 15 de septiembre de 1973.

425 Múltiples reediciones en varios idiomas, conferencias, agrupaciones en pro y en contra. Al año de 1992 su primer libro –“Las enseñanzas de don Juan...”- contaba con la vigésima primera edición al castellano.

Entre las características que desacomodan en la obra de Castaneda, la más destacable sea tal vez su clara tensión intercultural. Originalmente publicada en inglés, para leer los libros en castellano debemos recurrir a una traducción, lo cual contrasta con el hecho que las notas de campo y “la materia en bruto”, fueron originalmente recogidas en español⁴²⁶. Por otro lado, su fuente de información principal fue un indio Yaqui del desierto de Sonora en México, una condición fuertemente estigmatizada y por eso mismo marginal en el contexto social mexicano⁴²⁷. Del mismo modo, mientras el autor es de origen sudamericano y por lo tanto su lengua materna es el portugués o el español⁴²⁸, su lugar de habitación y trabajo se encuentra ubicado en los Ángeles (Estados Unidos).

Con todos estos elementos podemos de nuevo afirmar que nos encontramos ante un personaje que pasa por una fuerte vivencia intercultural. En consecuencia, su obra es el producto de las tensiones que supone dicha condición. De ahí la dificultad para etiquetar a un escritor que en el mismo relato autobiográfico se propone desmarcarse de cualquier clasificación y crea una cortina de humo sobre su persona y su trabajo.

Para quienes conocen la obra de Castaneda, ésta se presenta en una secuencia cronológica según la evolución del personaje⁴²⁹. Surge –y así lo reitera en varios de sus libros- como resultado de un *trabajo científico de investigación antropológica*, lo cual debería significar un posicionamiento externo al desarrollo de los eventos, un procedimiento impersonal que metodológicamente debía asumirse desde el atestiguamiento. Era de esperarse entonces del autor un margen de imparcialidad que lo distanciara de las situaciones. Sin embargo en el desarrollo de la serie, nos damos cuenta que el antropólogo Castaneda termina por convertirse en un personaje primordial de la trama, casi en su protagonista⁴³⁰. Como resultado, en la obra se produce una mezcla singular entre lo que reiteradamente se anuncia como un recuento de eventos reales y lo que finalmente se descubre: un conjunto de hechos que se producen al margen de la racionalidad y del sentido común.

426 “Todas las conversaciones que don Juan y yo tuvimos a lo largo del aprendizaje fueron en Español” (CASTANEDA.1976.Pág.8).

427 En reiteradas ocasiones Don Juan le hace extensos recuentos de la vida del indio Yaqui; de cómo han sido desterrados de sus antiguas tierras y de cómo en algunos pueblos Yaquis los únicos mexicanos que pueden entrar son los funcionarios del banco que les compran sus cosechas. (CASTANEDA.200.Pág.236).

428 Los datos sobre su nacimiento nunca se han esclarecido convincentemente, se supone que ocurrió en la década entre el 20 y el 30 y en un lugar fronterizo entre Brasil y Perú.

429 Los textos en orden cronológico son: “Las enseñanzas de Don Juan: Una forma Yaqui de conocimiento” (1968); “Conversaciones con don Juan” (1971); “Viaje a Ixtlan” (1972); “Relatos de Poder” (1974); “El segundo anillo de poder” (1977); “El don del águila” (1981); “El fuego interior” (1984); “El arte de ensoñar” (1993); “El lado activo del infinito” (1998). Las fechas presentadas son las de la primera edición de sus libros en inglés.

430 Casi, porque Don Juan, el brujo instructor, es en el fondo el eje de toda la historia. En este punto también debemos insistir en recordar la experiencia barthesiana que se sirve del mismo artificio en el relato.

En este punto cabe una referencia a la fotografía muy significativa. En los primeros contactos con Don Juan Matus, Castaneda le pide permiso para realizarle algunas fotos y grabar sus conversaciones. Don Juan se niega y le dice además que la opción estaba fuera de toda posibilidad. Inmediatamente también le advierte que para hacerse brujo debía empezar por borrar *la historia personal y de ese modo “evitar la carga de los pensamientos ajenos”* (CASTANEDA.1976.Pág.35). Un reconocimiento por parte del brujo Don Juan de las potencialidades de la fotografía como herramienta de fijación y apresamiento, y que en el mismo momento, sumerge al antropólogo castaneda en la trama que sólo quiere atestiguar.

Es natural entonces que en los recintos científicos el trabajo del antropólogo Carlos Castaneda sea considerado menos que serio, a la vez que se lo confina en el capítulo de la ficción literaria. Sin embargo también ocurre que en los círculos literarios pocos se atreven a aceptarlo como creador de relatos. Lo curioso del caso es que en las librerías, que como sabemos se rigen por las leyes del mercado y como tal se adhieren a las clasificaciones más esquemáticas, la obra de Castaneda suele ubicarse en las estanterías de la literatura esotérica y en algunos casos, más inquietantes aún, en las repisas de *autoayuda*. Un fenómeno parecido ocurre en las bibliotecas⁴³¹.

¿Cómo debemos entonces abordar la obra de Castaneda? Un análisis de su trabajo, nos debe llevar a la conclusión que reúne con mucho todas las condiciones para señalarlo como autor mágico-realista: el extrañamiento sobre una realidad que se enuncia *común y corriente*, la estrategia de presentar el relato a modo de crónica, y la constante inducción por parte del autor, a asumir la verosimilitud de los relatos⁴³². De este modo, en la secuencia de hechos extraordinarios, el lector es forzado a seguir una cadena de incertidumbres muy característica. Primero duda del autor, luego de la obra y por último de su capacidad para entender una realidad que puede existir (así sea en la otredad).

Para captar mejor ese carácter mágico-realista en Castaneda, uno de los episodios que mejor ilustran este asunto se presenta en los apartados finales de su último libro, *El Lado Activo del Infinito*. En este caso y dado que el episodio en cuestión es bastante extenso, lo mejor es presentarlo a modo de resumen:

431 Para el caso un ejemplo concreto. En la biblioteca de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, la obra castanedista se clasifica en “Chamanismo, mitología mexicana, pensamiento mágico”.

432 Tal como nos dice Castaneda en la introducción a “El Don del Águila”: “Esta no es una obra de ficción... Mi obra se ha transformado en una autobiografía” (CASTANEDA.1982.PÁG.8)

El narrador –Castaneda- se encuentra en la cima de una montaña, dispuesto a cumplir con su última tarea como aprendiz de brujo, saltar por un abismo. Para Don Juan y su cohorte “habían llegado a su fin los días sobre esta tierra”. Y como gesto previo al salto, Don Juan le pide a Castaneda que en voz alta y bien clara agradezca a todos aquellos, que en su vida, hubiesen tenido un gesto “de atención o cuidado” hacia él. En ese momento lo asalta el recuerdo de un episodio infantil, cuando, en casa de la abuela –tomemos en cuenta que la narración se produce en primera persona-, “...se llevó a cabo la escena más extraña que jamás habían presenciado mis ojos de diez años... Fue una escena irreal como la de un set de filmación; irreal en el sentido que parecía haber sido inventada, escrita en alguna parte...” (CASTANEDA.2000.Pág.358). El episodio se desarrolla en el patio de la casa de la abuela. Antoine, el hijo adoptado –y el preferido- se despide de su madre entre lágrimas y con la premura de la urgencia. La madre en un gesto radical había vendido todas sus pertenencias, desheredado a sus verdaderos hijos y entregado todo el dinero para que Antoine realizara sus sueños de escritor y dramaturgo en Europa. Por eso debía partir antes que la familia llegara para tomar venganza. En ese momento lleno de tensión, Antoine le pide a ella un último minuto para leer un poema que había escrito como gesto de despedida (el relato no tiene desperdicio):

“Era un poema de agradecimiento. Cuando terminó la lectura, hizo una pausa. Había una riqueza de sentimientos en el aire, una vibración.

-Qué hermosura Antoine –dijo mi abuela con un suspiro-. El poema expresa todo lo que me querías decir. Todo lo que yo quería oír de ti. –Hizo una pausa por un instante. Entonces sus labios se abrieron en una sonrisa exquisita.

-¿Plagiado, Antoine?- Le preguntó.

La sonrisa de Antoine era igualmente radiante:

-Por supuesto, madre –dijo-, por supuesto”. (ibid.Pág.360).

Al final del episodio, con la emoción del recuerdo y bajo la más insoportable sensación de desamparo que significaba la partida definitiva de Don Juan, Castaneda salta en el abismo. Luego el relato se sumerge en la ensoñación⁴³³.

⁴³³ El capítulo se llama “Emprendiendo el viaje definitivo” y el apartado “El salto al Abismo”. En la edición de Suma de Letras la lectura se encuentra entre las páginas 331 y 367.

En el mismo orden de ideas, si aceptamos la afirmación del autor y asumimos que la obra de Castaneda es la recopilación de una tradición indígena precolombina, nos resulta especialmente útil para ilustrarnos en la filosofía y en la práctica de un conocimiento basado en la magia. Hay que decir que Juan Matus -el *nagual*⁴³⁴ que hace las veces de maestro-, además de declararse indio Yaqui, se dice conocedor y acumulador del conocimiento de los Toltecas, afirmación que a la vez se apoya en una muy elaborada concepción de lo mágico.

Para “Don Juan”, quien es la encarnación de un mito⁴³⁵, la magia es mucho más que “una forma primitiva de ciencia médica y psicológica. En realidad es una tradición de practicantes insólitamente disciplinados y de prácticas extraordinariamente sofisticadas” (CASTANEDA.1982.Pág.7)⁴³⁶. Una forma de conocimiento capaz de construir una explicación del mundo, tan extensa y completa, que requiere de toda una vida para llegar a su utilización pragmática. Es por eso que Juan Matus –un hombre de conocimiento, según sus propias palabras- cuando se decide a develar sus estrategias y el sentido de sus enseñanzas, lo hace incidiendo en los más diversos órdenes: filosófico, psicológico, sociológico...

Desde tal perspectiva, en uno de los textos Castaneda nos transcribe lo que Don Juan define como “La explicación de los brujos”⁴³⁷. Una teoría de tipo dual que pretende abarcar la naturaleza completa de lo humano. Según el brujo, el hombre al nacer cuenta con dos dimensiones con las cuales aprehende el mundo, el *Tonal* y el *Nagual*. Con la primera se encarga de darle orden al mundo: “El tonal es el organizador del mundo... Quizá la mejor forma de describir su obra monumental, es decir que sobre sus hombros descansa la tarea de poner orden en el caos del mundo...” (CASTANEDA.1982.Pág.163). En cambio, el nagual “para hablar de él, debemos tomar prestado de la isla del tonal, así que es más conveniente no explicarlo, sino sencillamente contar sus efectos” (id.Pág.175).

434 El término “Nagual” resulta muy difícil de precisar debido a que sus usos son muy variados. En algunos tratados antropológicos se define como la representación de un ser totémico. Pero, de acuerdo a la explicación de don Juan esta concepción es muy limitada.

435 “Al hallarse ligado con “la regla del nagual”, puede describirse como vivir un mito. Don Juan vivía un mito, un mito que lo atrapó y que lo hizo ser nagual” (CASTANEDA.1982.Pág.154).

436 En la introducción de “El conocimiento silencioso”, Castaneda nos dice que Don Juan en varias ocasiones “trató de poner nombre a su conocimiento” (CASTANEDA.1988.Pág.17): *nagualismo, conocimiento, hechicería, la maestría del intento, la búsqueda de la libertad total, terminos todos que se refieren a distintos aspectos de su instrucción. Al final “incapaz de encontrar un término adecuado optó por llamarlo “brujería”, aunque admitiendo lo inexacto que era”* (id.Pág.17).

437 En “Relatos de Poder” Fondo de Cultura Económica.México.1982

Un esquema que se aproxima claramente al modelo dual con el que nos hemos encontrado reiteradamente. En este sentido se sostiene la hipótesis que presume del pensamiento mágico una instancia capaz de configurar verdaderos sistemas para concebir, explicar, pero sobre actuar el mundo⁴³⁸. Más aún, Don Juan nos dice que la explicación de los brujos debe utilizarse como un mapa. La guía para alcanzar un más allá por la vía del más acá. Vinculación en perfecta concordancia con uno de los aspectos más visibles de las civilizaciones mesoamericanas (y antiguas en general).

Para estos pueblos la configuración de las ciudades se hacía a partir de una planeación arquitectónica absolutamente simbólica. En ciudades como Chichen-itza Monte Alban o Machu-Pichu, la ciudad se articulaba sobre un camino que tenía como eje el templo del sol. Sabemos que en la construcción de las edificaciones se utilizaba además todo tipo de medidas y proporciones cósmicas. De este modo el arquitecto encarnaba el programa inscrito en la etimología de su nombre. *Dar luz, hacer visible a través de su oficio lo que estaba primero*⁴³⁹.

La utilización de la sección aurea en las catedrales medievales tenía el mismo propósito. Las ventanas o las puertas podían convertirse en partituras para ser interpretadas como notas musicales y viceversa. Los elementos escenográficos también estaban confabulados⁴⁴⁰. Se utilizaban para inducir en el iniciado el trance necesario que lo guiara en el camino hacia el más allá. Pero como ya se ha dicho, la ruta para esta proyección no podía sino conducirse por la vía del más acá. Sólo a través del malestar que produce la *poetización* de la realidad se recibe el pinchazo que impulsa a otras búsquedas.

Con Castaneda y Amado, aparentemente casos tan distintos y más allá del tópico, nos encontramos con la evidencia cotejable de un fenómeno que, con expresión en la literatura, sumerge sus raíces en lo más hondo de las singularidades del continente latinoamericano.

Para los intereses de esta investigación, la referencia al realismo mágico literario se conecta con nuestra materia de estudio de una manera sumamente provechosa.

438 Por otro lado es muy revelador que cuando Castaneda inicia su investigación le pide a Don Juan permiso para tomarle fotos y grabar las entrevistas. Este le dice que no argumentando que sería una manera para que los demás te puedan atrapar con su pensamiento. (En la introducción de "Las enseñanzas de don Juan". Ver bibliografía).

439 Arquitecto, del latín *Architectus*. Compuesto de *Archi*, "ser el primero" y *Tectus*, obrero, carpintero (derivado de *tixteiv*, "dar a luz").

440 Umberto Eco en el primer capítulo del *Péndulo de Foucault*, de forma novelada teje toda la trama alrededor de esta teoría.

El escritor magicorealista, empeñado en su compromiso narrativo, se parece al fotógrafo supeditado a una realidad que aparentemente se transfiere a la placa sin distinción ni discriminación. En ambos casos nos encontramos con un artífice que se quiere y decide someterse a los rigores de la documentación. Pero ya sabemos que la objetividad documental es un asunto que forma parte de la mitología tan propia de lo fotográfico, igual como particularmente es señalada para el movimiento literario. Es por eso que se puede hablar de *préstamos y transferencias* cuando, el realismo mágico literario lo usamos como patrón en una pregunta que surge de forma directa, ¿Es acaso posible hablar en América Latina, tal como se produjo en literatura, de una fotografía mágico-realista?⁴⁴¹

En el caso concreto de esta tesis y al contrario de lo que se sugiere para un estudio de tal naturaleza, la hipótesis se ha hecho desde un planteamiento genérico, cuando pareciera coherente y menos arriesgado haberse confinado a una geografía que descubrimos tan adecuada -la latinoamericana-. Así la hipótesis, tantas veces enunciada, hubiese recibido una orientación de lo más específica:

La fotografía como herramienta del pensamiento mágico con aplicación a la Fotografía Latinoamericana. Y si quisiéramos ser más ambiciosos, el título sería aún más atractivo con una segunda parte: *...La acotación de una Fotografía Mágico-Realista Latinoamericana.*

Sin embargo, el desarrollo de estos supuestos supondría un nuevo trabajo de investigación. Es por eso que debe quedar suficientemente claro que en el proyecto no está presupuestado resolver un asunto tan complejo. La intención es hacer visibles las características que en América Latina vinculan a la magia con la fotografía, ejercicio en el cual la experiencia seguida por la literatura mágico-realista nos sirve como referencia. Por otro lado, el desarrollo de la tesis ha dado como resultado la formulación de principios

441 Petr Tausk en su "Historia de la fotografía en el siglo XX", introduce un capítulo que llama Realismo mágico, según él "En la década de los años sesenta puede contemplarse un auténtico comeback del realismo en sus más diversas variaciones, evolución que también influyó en la fotografía. Sin embargo los fotógrafos eran conscientes de que ya no bastaba con reproducir la realidad. Debido a ello elegían como sujeto de sus fotos únicamente aquellos objetos en los que, con la exactitud de la reproducción, podían resaltar alguna dimensión mágica" (TAUSK.1978.Pág140). Para Tausk (amparado en Heinz Neidel), Nuevo Realismo es sinónimo de Realismo Mágico. Por otro lado, cuando señala a lo mágico no define el alcance de tal acotación, asunto que se hace visible cuando selecciona a los fotógrafos que agrupa bajo esa denominación: René Gerardy, Kishin Shinoyama, Zvonimir Brkan, Denis Brihat, Boaz Boris Karmel, Pal-Nils Nilsson, Walter Danz, Diane Arbus y Heinrich Ribesehl. Todos ellos en ámbitos muy distintos y en una temporalidad bastante extensa (entre 1963 y 1975). Para finalizar dice: "Puede afirmarse que las fotografías realizadas según el estilo del realismo mágico se acercan a menudo a los intereses del surrealismo precisamente por su amor al detalle, donde la identificación de los objetos como tales ya no constituye el motivo central de la foto" (id.Pág.145). En suma lo que propone Tausk es demasiado vago para constituir una premisa útil. Por otro lado, en ningún momento menciona las referencias literarias y mucho menos a la fotografía latinoamericana.

genéricos que trascienden las locaciones más particulares. Del mismo modo ha ofrecido relaciones tan de fondo, que se extienden a la práctica fotográfica más convencional, es por eso que la hipótesis sigue manteniendo su vigencia.

4.2. LO MÁGICO EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA: PRÉSTAMOS Y TRANSFERENCIAS.

Ciertamente los argumentos para la utilización de la fotografía latinoamericana como campo de experimentación se han ido acumulando a lo largo de este capítulo: la fácil referencia a lo mágico en el contexto latinoamericano, una homogeneidad cultural genérica y tópica, y por supuesto la ya ocurrencia de un movimiento artístico relacionado. Parámetros que por lo menos justifican el planteamiento. Sin embargo, en contravía parece ir uno de los aspectos básicos de la relación instrumental mágico-fotográfica que hemos descubierto, se trata de la tensión entre lo genérico y lo particular. Cuando la fotografía funciona como herramienta del pensamiento mágico en una interacción de total singularidad, de tal forma que, cualquier señalamiento a un campo genérico debiera resultar cuando menos arbitrario.

La pregunta se podría plantear de la siguiente manera: ¿sí es en la singularidad el tipo de relación donde debiéramos confinarnos, qué sentido tiene recurrir a un conglomerado tan amplio como es el de la fotografía latinoamericana?

Para responder, debemos recordar que el método Barthesiano era categórico en su señalamiento al Punctum como factor determinante, pero recordemos también que el método tampoco restringía el marco de actuación. Cualquier fotografía podría servir. No obstante si la cercanía y la emoción son la medida⁴⁴², ¿porqué no buscar un campo de experimentación propicio? Sabemos que en el Studium la relación del interprete con la foto gravita en un orden genérico, una acción de desciframiento que necesariamente está fundada en el universo cultural tanto del operario como del intérprete. Sí existe entonces una base común que simplemente provee de un marco de ordenación para luego adentrarse en enlaces de tipo particular -el Punctum-, la mejor opción es hacer que dicho conglomerado genérico contenga elementos propicios a la particularización. Es decir, a la vez que sometemos a prueba las cualidades mágicas del dispositivo fotográfico -la fotografía como herramienta del pensamiento mágico-, recurrimos a un uso ilustrativo de lo mágico -en la fotografía latinoamericana-.

Lo que se ha tratado de justificar hasta ahora en el desarrollo del capítulo es precisamente cuan propicia y pertinente resulta la fotografía latinoamericana en la

442 Aunque ya se ha dicho reiteradamente, es necesario enfatizar que quien ha realizado la investigación es de origen latinoamericano. Tanto en su formación técnica como teórica se ha desempeñado teniendo como referencia este marco.

ilustración de lo mágico. En este aspecto hay dos elementos que reiteradamente se han propuesto como argumentos complementarios entre sí. Por un lado la consistencia cultural latinoamericana y por otro la fuerte presencia del componente mágico al interior de lo que con tantos problemas hemos llamado *identidad*.

El realismo mágico literario nos sirve de antecedente. A través suyo descubrimos que “lo mágico” se ha transvasado al arte como una cierta “matriz sincrética” (BAUTISTA.1991.Pág.37) donde se han fraguado muy prolíficas y distintas expresiones, de manera tal que, como producto de una vivencia, el creador recoge lo mágico de la realidad cotidiana bajo el influjo de un impulso de permeabilización.

Ahora, cuando se habló del *uso ilustrativo* de la fotografía, se estaba haciendo referencia a la capacidad que tiene la foto para construir imágenes, que como paradigmas, sirven de soporte visual a un concepto. Para el caso, la práctica antropológica es el mejor ejemplo: cuando el experto se sirve de la cámara como herramienta de registro y en un momento dado utiliza el material fotográfico como documento y como prueba. Esto tendría que llevarnos a la conclusión que sería en su utilización documental el campo más adecuado para proveernos de un ámbito propicio para la ilustración de lo mágico. Y sabemos que esa es precisamente una de las hipótesis más recurrentes cuando se habla de la fotografía latinoamericana. Recordemos la queja de Yañes Polo cuando nos decía que de la foto en América Latina se esperaba básicamente una utilización testimonial.

Volviendo entonces a la pregunta inicial: ¿es una artimaña fotográfica la que extraña la realidad y de ese modo aparece como mágica, o lo mágico se encuentra presente en la realidad y el acto fotográfico simplemente atina en las coordenadas de espacio y tiempo para recoger el fenómeno?

Es el momento adecuado para hacer efectiva una de las transferencias literarias. Recordemos la clasificación que Juan Barrojo había propuesto cuando, a su vez, refería los distintos argumentos usados por los críticos literarios para enfrentar *lo extraño* en el realismo mágico. Eran tres: 1. Como parte de la realidad, 2. Como técnica y 3. Como la yuxtaposición de lo racional e irracional en un reflejo del mestizaje cultural (Supra.Pág.211).

Para la fotografía podríamos adoptar casi las mismas premisas, la diferencia se localiza en el énfasis documental que se presume de la foto, una característica que, como hemos dicho, señala directamente a la realidad.

Asumiendo entonces la premisa, ahora hay que atender un asunto aún más determinante y que diferencia lo ocurrido en la literatura de la fotografía. Mientras en la literatura latinoamericana se ha fundado una tradición consistente y con una mayor conciencia del trabajo artístico involucrado, en la fotografía nos vamos a encontrar con una serie de personajes formados en el oficio y con una destinación para sus productos tan concreta como la reportería gráfica o la fotografía comercial (los usos exclusivamente artísticos son más bien una novedad). El concepto de fotógrafo artista es tan escaso en América Latina que apenas se hace visible tempranamente, en los países con fuerte flujo migratorio como México, Argentina o Brasil⁴⁴³. Más tardíamente, en los demás países del continente, un asomo de fotógrafo artista aparece cuando, en los entornos académicos de las universidades y las escuelas especializadas, aparece la enseñanza del arte y los oficios aledaños. Es cierto, como nos dice Portuondo, que en la literatura la figura nítida del escritor tampoco es muy común en el continente. No obstante, el crítico cubano, en la introducción al libro de Carpentier “Crónicas” (1974), también nos dice que fue a través de la crónica periodística como muchos de los escritores se dedicaron a la narrativa. Esa fue la vía que los ayudó a perfilarse como tal⁴⁴⁴.

Carpentier hace una acotación similar, pero a la vez sumando una advertencia que para la fotografía se convirtió en maldición. Desde su punto de vista la crónica le da al escritor la soltura que necesita para un estilo directo, sin embargo debe cuidarse de “acostumbrase a una facilidad, a una aproximación a las cosas por la línea de menor resistencia... El periodismo, ciertamente, puede contribuir a “soltar la pluma” del escritor. Pero cuidado –nos advertía Flaubert- con habituarse a una pluma demasiado suelta.” (CARPENTIER.1985.Pág.16). Y es en este punto donde precisamente se fractura la semejanza, porque mientras los escritores se hicieron conscientes de su condición de creadores y lo asumieron con el rigor necesario desde una fecha temprana; en la

443 Este asunto se hará visible cuando abordemos la fotografía latinoamericana en su desarrollo histórico. No obstante el fenómeno migratorio es especialmente palpable en Argentina cuando “entre 1870 y 1914 la población se duplica cada 20 años” (ARLT.1997.Pág.27), con poblaciones venidas especialmente de Italia y España. Con este dato entendemos aquella frase popular según la cual en Argentina la población viene de los barcos. En este mismo país la influencia de la inmigración en la fotografía es notable. Para un ejemplo la figura de Sara Facio (nacida en Argentina pero de ancestros europeos), quien no sólo destacará como hacedora, sino que en 1994, oficiando como Asesora cultural, impulsará la creación de la primera colección fotográfica en el Museo Nacional de Bellas Artes. En México un movimiento fotográfico estructurado es igualmente tardío; se crea el evento de Fotoseptiembre en 1994 y un año después el Centro de la Imagen. Lo mismo se puede decir en Cuba, la Fototeca es creada en 1996 y sólo hasta el 98 se produce una publicación extensiva de divulgación (“100 años de fotografía cubana” –Mestizo,1998-). En Brasil, a pesar de contar con una de las más fuertes proyecciones a nivel internacional de todo el continente, la más importante colección fotográfica pertenece al Museo de Arte contemporáneo de Sao Pablo (colección Pirelli-masp) y fue iniciada en 1991.

444 “La crónica adquiere pleno desarrollo con el modernismo, en los inicios de la penetración imperialista, cuando el capital extranjero estimula la aparición de nuevas burguesías nativas.” (de José Portuondo pero contenido en CARPENTIER.1985.Pág.9). Es el momento cuando en las principales capitales latinoamericanas nacen los grandes periódicos.

fotografía nunca ha habido una reflexión seria sobre la responsabilidad creativa del operario del aparato⁴⁴⁵. Sólo en casos aislados se asumió este hecho como un ejercicio más bien intuitivo por parte del fotógrafo (tal vez el más notorio por su persistencia y su longevidad sea el mexicano Manuel Álvarez Bravo, a quien citaremos más adelante)⁴⁴⁶.

En este particular, la definición que Gloria Bautista propuso cuando establecía los límites del realismo mágico literario, resulta más que pertinente para el campo que pretendemos delimitar en la fotografía latinoamericana, recordemos:

“El realismo mágico es un movimiento ideológico, una actitud estética, consciente o inconsciente, que lleva a los escritores a valorar universalmente sus diferentes formas de regionalismo, combinadas con los elementos absurdos, irracionales e incomprensibles, que son histórica y antropológicamente peculiares al mundo americano.”
(BAUTISTA.1991.Pág.21).

Muy adecuada, solo que en este caso, además de sustituir el término de escritores por fotógrafos, tendríamos que insistir en el aspecto inconsciente, lo cual nos conduce a enfatizar el argumento de las “peculiaridades que histórica y antropológicamente”⁴⁴⁷ son propias del continente.

Es muy probable que en este momento histórico se pueda lograr cierto consenso que en la fotografía latinoamericana ha existido y que inclusive todavía existe un capítulo magicorrealista⁴⁴⁸. No obstante, para llegar a esa configuración,

445 Este es un punto evidentemente polémico. Es cierto que en la actualidad es claro que podemos señalar la presencia de artistas apropiados en su condición. No obstante, dadas las dinámicas del arte contemporáneo, muchos de ellos se han desmarcado del oficio, es decir, se dicen artistas pero no fotógrafos. La fotografía es una vertiente de su trabajo. Muy pocos se sostienen todavía en la figura.

446 No es casual que la revista “Luna Córnea” (editada por el Centro de la imagen de México y con vocación claramente reivindicativa de la fotografía como arte), iniciara su andadura dedicando su primer número a “Manuel Alvares Bravo: Sus contemporáneos y su época” (1994). Utilizando ésta misma referencia, es muy sintomático que reiteradamente en los contenidos de la revista se utilice el término “Fotografía latinoamericana”; no obstante, solamente hasta el número 13 (“Identidad y memoria”), se pretende una reflexión más o menos consistente sobre el asunto. Una pretensión que a mi juicio resulta más efectiva en el número 7 (“Nuevo México”), ya que, en la confrontación con un entorno fronterizo, aparece resaltada una diferencia patente con la cultura vecina -la norteamericana-, y que sin embargo se acerca más a los otros del sur.

447 Una cualidad que Magaly Espinosa defiende como “el sabor del etnos: ...Para comprender tanto el arte autónomo, como popular, en estos contextos periféricos, es imprescindible hurgar en las creencias y las costumbres, que poseen una gran fuerza en la vida cotidiana, acceder a los estadios de aquellas estructuras donde no predominan los órdenes racionales de los procesos socio-económicos, sino todo aquello que está oculto en la mirada y que se transforma en el humor, los refranes y las creencias populares” (ESPINOSA.2003.Pág.11)

448 En los últimos manuales que sobre fotografía latinoamericana han editado (en USA y España además), se hace explícita mención de lo mágico pero en contra vía. En Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana (2003), su editor, dice claramente que quiere desembarazarse del tópico de una fotografía “encasillada en el realismo mágico” (CASTELLOTE.2003.Pág.18). Lo paradójico del caso es que en toda la literatura fotográfica latinoamericana no existe un estudio serio sobre el tema. Más aún, Castellote plantea un recorrido “por las ideas más frecuentadas

igual que ocurrió en con la literatura, el llamado de atención tendría que venir de fuera. Lo curioso del caso es que, dadas las dinámicas del arte contemporáneo, cualquier generalización en la actualidad despertaría las más razonables sospechas. Para el caso un ejemplo muy a la mano: en el año de 1997 se celebró en Madrid una exposición titulada "Territorios Singulares. Fotografía Contemporánea Mexicana". Como organizador de la exposición y comisario de selección actuó el señor Rafael Doctor Roncero en compañía de la señora Patricia Mendoza (mexicana y directora por muchos años de la "Casa de la Imagen en México"). En una entrevista personal ocurrida algún tiempo después de la inauguración, el propio R. Doctor hablaba de su intención inicial de romper los tópicos relacionados con la magia (entre otros) que sobre la fotografía latinoamericana eran comunes, sin embargo al viajar a México e iniciar la selección pudo constatar que era imposible sostenerse en dicho propósito. Se vio en la obligación de abandonar sus reticencias e indagar sobre las evidencias. Su vivencia lo llevó a asumir que si bien, el hacer patente el elemento mágico de la realidad latinoamericana se había convertido en una estrategia de identidad para los artistas mexicanos, ellos no estaban procediendo de forma simulada sino más bien permeabilizando su sensibilidad a las situaciones recurrentes que tenían lugar en el mundo que los circundaba.

Pero, aún reuniendo tal cantidad de argumentos, ¿es posible proponer algo tan definitivo como un movimiento mágico-realista en la fotografía latinoamericana? ¿Es posible articular un movimiento fotográfico con las mismas características del ocurrido en las letras latinoamericanas a partir del 40?

Se puede afirmar que como movimiento nunca ha existido una fotografía latinoamericana mágico-realista, por lo menos no bajo la tutela de una escuela o desde la promulgación de un cuerpo teórico en la forma de manifiesto o algo semejante, tampoco desde la concentración de hechos relacionados, como sí ocurrió con el mencionado *Boom* literario. Lo mágico en fotografía se presenta más bien como en una especie de *bajo continuo* que de algún se ha sostenido para enrarecerlo todo. Podríamos incluso acepar que la idea de señalar la ocurrencia de una *tensión mágico-realista* en la fotografía latinoamericana ha surgido más bien de una labor de análisis histórico que han realizado algunos críticos e historiadores, pero aún en tales casos ninguno se ha atrevido a utilizar la palabra *movimiento*. Tomemos como ejemplo a la teórica Erica Billeter. En

por los artistas de la década de los 90: la identidad y la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales..." (id. Pág.16). Temas tocados por una vena antropológica.

su libro de recopilación extensivo⁴⁴⁹, propone, no un movimiento llamado realismo mágico fotográfico, sino, como hiciera Arciniegas⁴⁵⁰, un tema –lo mágico-, y de ese modo vuelve a plantearse que nos encontramos frente a un fenómeno que evidentemente existe, pero que no llega a amalgamarse como un todo.

Por otro lado y de un modo muy propicio, han existido no muchas, pero si muy reveladoras comuniones entre la fotografía y la literatura latinoamericanas. Sin duda la más destacada es la que Juan Rulfo⁴⁵¹ mantuvo con la fotografía y que en algunos pasajes de su narrativa se hace visible; precisamente en esa utilización instrumental de lo fotográfico en la esfera del pensamiento mágico:

“Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección al corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón” (RULFO.1955.Pág.13).

La situación descrita entre este pasaje y la utilización que de la foto de su madre también hace Barthes, son de una proximidad tal, que la comparación amerita una pausa en el recorrido propuesto.

En ambos casos es posible encontrar el ejercicio ritual que garantiza la sustitución del ser querido por ese otro contenido y concentrado en la imagen fotográfica. Rulfo nos dice que ese, “el único retrato” incluso tenía la capacidad de calentar el corazón de su hijo, propósito que Barthes también expone cuando en “una tarde de noviembre” se queja de “...que por mucho que consultase, no podría nunca más recordar sus rasgos... Las desgranaba, pero ninguna me parecía realmente buena: ni resultado fotográfico, ni resurrección viva del ser amado” (BARTHES.1992.Pág.115). No obstante, esa

449 *“Un Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana entre 1860 y 1993”* (1993). De este manual se puede decir que es el primer capítulo del otro que ya hemos mencionado *“Mapas Abiertos”* (2003). En comparación con el segundo, *“Canto a la Realidad”*, sigue una organización historiográfica más rigurosa.

450 En el libro ya citado *“El continente de los siete colores. Historia de la cultura en América Latina”* (Aguilar, 1989). Editado con motivo de la celebración del quinto centenario.

451 Uno de los más connotados escritores de la órbita mágico-realista. Mexicano, nace en Jalisco (1918) y muere en Ciudad de México (1986).

resurrección se produce cuando "...buscando la verdad del rostro que yo había amado. La descubrí. (El relato es muy semejante, lo citaré completo para mayor ilustración):

"La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formado grupo junto a un pequeño puente de madera en un invernadero con techo de cristal... Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien del mal de la niña histérica, de la muñeca melindrosa que juega a papás y mamás, todo esto conformaba la imagen de la inocencia soberana..." (BARTHES.1992.Pág.122).

En ambos casos, la identificación y la aprehensión se encuentran soportadas en las cualidades homeopáticas del dispositivo fotográfico, no obstante lo que realmente se produce es la identificación en un orden que podríamos llamar cualitativo y donde la imagen no actúa como sistema de verificación sino como detonante de un dispositivo psíquico. Apropiación que si bien se produce en la orbita de la emoción y por ende claramente reacia a una clarificación por categorías, se hace visible por efecto de las cualidades inherentes al relato literario.

En este mismo orden de ideas, García Márquez nos presenta otro episodio sumamente revelador de las regulaciones de este mecanismo. En este caso el relato se produce la inversa, es decir, cuando teniendo a su madre presente en *carne y hueso* ella se le presenta diciendo "soy tu madre" y él, que no la había reconocido, encuentra en ese momento de incertidumbre, como si fuera una revelación, la vía para el recuerdo a través de su retrato de bodas⁴⁵².

Volviendo a Rulfo, lo interesante de su relación con la creación fotográfica tiene que ver precisamente con esa especie de complementariedad que logra establecer entre un medio y otro. Cada uno mantiene su naturaleza, sin embargo y especialmente en ese hábito enrarecido que Rulfo constantemente provoca, llega a establecerse una comunicación en ambas direcciones. Se sabe que la labor fotográfica del escritor

⁴⁵² "Algo había cambiado en ella que me impidió reconocerla a primera vista... Había encanecido por completo antes de tiempo, los ojos se le veían más grandes y atónitos detrás de sus primeros lentes bifocales y guardaba un luto cerrado y serio por la muerte de su madre, pero conservaba todavía la belleza romana de su retrato de bodas, ahora dignificada por un aura otoñal" (GARCÍA.2002.Pág.9).

dependió siempre de su vinculación con la tierra⁴⁵³. En especial una serie realizada sobre los campesinos de Comala, el mismo lugar mítico donde acontece el relato de Pedro Páramo,

Un "...pueblo sin ruidos...", donde " Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba..." (RULFO.1955.Pág.14).

Observando las fotografías y conociendo el trabajo de Rulfo como relator es imposible no establecer estrechas relaciones. Por un lado, en las imágenes el fotógrafo nos sorprende con un realismo casi documental y por otro nos seduce con la simple belleza de una naturaleza tan serena como inquietante. Nacho López hablando del Rulfo, a la vez escritor y fotógrafo, nos dice: "con una simple mirada, y quizá sin explicárselo, mucha gente ha sentido ese profundo paralelismo; y sin conocer sus libros, desconectando cualquier relación, las fotos de Rulfo se sostienen por sí mismas. No creo que Rulfo se hubiera propuesto buscar analogías; simplemente su sensibilidad de artista conformó una visión poética y dolorosa del ámbito rural. Sus fotos connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en las lejanías" (LOPEZ.1986.Pág.38).

⁴⁵³ Su labor como fotógrafo la inició en la década del 40. En 1980 El Instituto Nacional de Bellas Artes publica "Inframundo. El México de Juan Rulfo". Una recopilación de las 100 mejores fotografías que realiza entre 1940 y 1955.

4.3. LA FOTOGRAFÍA LLEGA AL NUEVO CONTINENTE. UN ÁLBUM FAMILIAR LATINOAMERICANO.

Para abordar finalmente el campo de experimentación elegido, he de decir que el seguimiento discurrirá sobre un derrotero histórico empezando por los momentos iniciales: cuando el daguerrotipo llega en barco desde Europa, hasta fechas muy cercanas a la actual. Pero, hay que repetirlo otra vez, no se trata de reconstruir o revisar la historia de la fotografía en América Latina. Tratándose de un *álbum de familia*, el procedimiento será el de asentar el análisis sobre fotografías específicas en la línea de lo que hemos denominado matriz sincrética (“Como la yuxtaposición de lo racional e irracional en un reflejo del mestizaje cultural”). En algunos casos podremos visualizar una tendencia más descriptiva –documental-, en otros una más artificiosa –a través de la técnica-, pero siempre rastreado *la inquietante extrañeza*. Es necesario advertir también que siendo un álbum, el tratamiento del escrito necesariamente adquirirá un *talante* narrativo, o más valdría decir, fecundo para la construcción de relatos⁴⁵⁴.

4.3.1. EMPEZAMOS AL REVÉS, POR LAS FOTOS DE TURISTA.

Por todos es sabido que la invención de la fotografía se encuentra históricamente reseñada en Francia a manos de Nicéphore Niépce. De eso no parece haber duda. No obstante en Latinoamérica, aunque carezca de trascendencia histórica, existe un precedente poco conocido: la invención en Brasil, por obra de un también francés llamado Antoine Hercules Florence, de un sistema de producción de imágenes llamado *Photographie*. Se sabe que en 1833 ya realizaba impresiones fotográficas en papel, por lo cual algunos lo proclaman como el inventor del aparato y del método⁴⁵⁵.

454 El procedimiento ya lo conocemos de Barthes. Se trata, como nos dice Aurora Fernández Polanco, de una apertura heurística: “Del griego *heurisko* (hallar)... No tiene nada que ver con el discurso que trabaja con tono de certeza. Hay en la heurística pasión por la paradoja, huida de la evidencia y deseo de potenciar la experiencia. En la dimensión heurística, las manifestaciones materiales y procesuales aparecen como hipótesis. Es la heurística dimensión que permanece abierta. Y abrir significa, en este sentido, pensar la forma en términos de formación, hablar en términos de proceso y no de resultados, trabajar siempre con un alto grado de indeterminación” (Fernández.2001.Pág.10).

455 Gutiérrez nos dice que en 1805 Esteban Martínez ya había experimentado con una cámara oscura y cloruro de plata, con ella logró reproducir la fachada de la iglesia de Santo Domingo en México. Por su parte Hercules Florence (1804,1879), llega a Brasil en 1824 como

El dato, que puede resultar polémico, es, desde el punto de vista de sus repercusiones históricas, poco importante. Ni el momento ni el entorno eran propicios⁴⁵⁶. Ya sabemos que el episodio clave en la divulgación global de la fotografía se produce en las décadas que rodearon el 1839, y en un protagonismo alterno entre París y Londres. Sólo a partir de esta fecha y en Europa es posible hablar del primer momento del invento. En todo caso algunos insisten en reconocerle a Florence su adelantamiento, “en por lo menos cinco años de la utilización de la palabra *fotografía* antes que Herschel la usara por primera vez en Europa” (KOSSOY.1998.Pág.24)⁴⁵⁷.

Del mismo modo, si poca importancia tuvo en el contexto histórico mundial el prematuro inicio de la fotografía en tierras latinoamericanas, igualmente poco influyó en el desarrollo de su propia fotografía. El impulso determinante llegaría por vía externa. A las noticias de la prensa europea, lo seguiría casi inmediatamente el viajero que portara el equipo. Un personaje que con el gran aparataje del daguerrotipo y el espíritu del aventurero romántico, se decide a emprender la reconquista del continente americano.

"La primera información apareció el 1 de mayo de 1839 en el O Jornal do Comercio, de Río de Janeiro. El público de Lima, por su parte, oyó hablar por primera vez acerca del increíble invento, el 25 de septiembre de 1839, en El Comercio. En Méjico parece que se habló por primera vez de fotografía el 26 de febrero de 1840, en El Cosmopolita." (BILLETER.1993.Pág.15).

1839, el año de la invención del daguerrotipo es el mismo de la invención del barco de vapor y del ferrocarril. Nos encontramos de lleno en medio la era industrial, - como hemos visto- la consecuencia más visible de la mentalidad positiva. Pero, si en Europa, a través de los inventos, se consiguió atraer la atención de la sociedad sobre las ventajas de una determinada forma de pensar, en América Latina esto devino en una

dibujante en la Expedición Científica del Barón Langsdorff. En la pequeña villa de San Carlos (Campiñas), "trabajó como investigador curioso abarcando desde estudios de los sonidos de los grandes animales, la formación de una tipografía, múltiples ensayos químicos, hasta la creación de un nuevo orden arquitectónico basado en las palmeras brasileñas".(GUTIÉRREZ.1997.Pág.345).

456 "Aislado en el interior del Brasil, desprovisto de los más elementales recursos tecnológicos y hasta interlocutores que comprendiesen y apoyasen su trabajo, Florece abandonó la investigación fotográfica y prosiguió perfeccionado otros métodos de impresión" (KOSSOY.1998.Pág.24). Para más referencias sobre la vida de Hercules Florence, ver KOSSOY.1977.

457 Un este dato también puede ser rebatido. Didi-Huberman nos dice que "el hombre que inventó el verbo fotografiar se llamó Philothée de Batos. Vive entre los siglos IX y XII en las montañas del Sinaí" (DIDI-HUBERMAN.1998.Pág.50). Claro que en su caso se refiere a un fenómeno místico. En cualquier caso, la configuración de la palabra fotografía tiene origen en el uso etimológico de sus raíces, por lo cual, su compuesto no resulta tan extraordinario.

verdadera de utopía. Primero Europa y luego los Estados Unidos se convirtieron en el espejo sobre el cual todas las recientes naciones latinoamericanas quisieron reflejarse⁴⁵⁸.

En cuando a su arribo al continente, la fotografía llegaría convertida en una atracción de circo. Rodeada de un halo mítico que a lo largo de su historia ya no la abandonaría nunca más. Incluso este aspecto sería potenciado en esa difusa frontera entre la documentación turística que produjeron las visiones extranjeras y el encantamiento de una realidad que, como hemos visto, se presentaba muy proclive a la revitalización del mito.

Los viajeros fueron entonces los primeros maestros que los fotógrafos latinoamericanos tuvieron. El impulso que los atrajo a estas tierras tuvo en principio un cierto aire cientifista: la exploración antropológica. Un reto que, como sabemos, fuera expresado por Arago en su declaración de principios y puesto en funcionamiento con las "Excursiones Daguerrianas"⁴⁵⁹. En América Latina la resonancia sería casi inmediata. Los exploradores buscaban un ecosistema donde querían encontrar un mundo todavía primitivo, por lo menos desde la expectativa del espíritu europeo. De este modo, la necesidad de registrar lo exótico, se convirtió en la fuerza que disperso a un pequeño ejército de fotógrafos europeos. Las limitaciones fueron impuestas por la voluminosidad del equipo asociado al daguerrotipo, pero esta circunstancia también sería solventada con rapidez.

Uno de los destinos más recurridos era Brasil. Todavía de forma incipiente pero, particularmente Río de Janeiro, ya se encontraba reseñado entre los itinerarios turísticos más apetecidos a mediados del siglo XIX.

"Los turistas iban a la caza de souvenirs; no querían regresar a casa con un retrato de sí mismos, sino que deseaban imágenes de lo que habían visto y de lo que les había causado mayor impresión. ¿Podía acaso un turista resistir el ofrecimiento de obtener las impresiones de su viaje en una magníficas reproducciones fotográficas? ...Según se desprende de la literatura del siglo XIX, los viajeros solían entrar en las librerías y en los gabinetes fotográficos para comprar vistas de lugares, de panoramas y de

458 Dice Rodríguez Prampolini: "Las primeras generaciones del siglo XIX se encontraron improvisadamente con la responsabilidad de formar una Nación. Existía, como es natural, una tradición, pero era la tradición odiada, incómoda, la que había ocasionado el atraso de las colonias con respecto a los países más adelantados de la tierra como los Estados Unidos, Inglaterra y Francia y hacia ellos se dirigía la mirada..." (GUTIÉRREZ.1997.Pág.16).

459 "Las expectativas que habían en Europa con relación a los países y personas de América... Habían sido creadas por las narraciones de viajes y la iconografía de las acompañaba desde principios del s. XIX... Esta fue la experiencia exótica de América Latina" (KOSSOY.1998.Pág.18).

acontecimientos especiales, ya que la fotografía permitía ya entonces una exacta y permanente evocación del recuerdo." (ídem).

El primer viajero equipado con un daguerrotipo en pisar tierra latinoamericana sería el Abate Louis Compte. Llegado en barco el 23 de diciembre de 1839⁴⁶⁰. La noticia de su llegada sería reportada en cada puerto donde desembarcaba su equipo. La nota del periódico O Jornal do Comercio confirman este hecho:

"...Finalmente pasó el daguerrotipo por acá, en los mares la fotografía que hasta ahora sólo era concebida en Río de Janeiro por teoría... Hoy de mañana tuvo lugar en la fonda de Pharoux un ensayo fotográfico tanto más interesante que es la primera vez que la maravilla se presenta a los ojos brasileños. Fue el abate Compte quien hizo la experiencia y es uno de los viajeros que se halla a bordo de la corbeta francesa "L'Orientale", el cual trajo consigo un ingenioso instrumento de Daguerre por causa de la facilidad que por medio de él se obtiene la representación de los objetos que se quiere conservar una imagen..." (YÁÑEZ.1990.Pág.15-32)⁴⁶¹.

A partir de esta primera experiencia, el invento sería rápidamente propagado por todo el continente. Veamos una sinopsis compuesta por Yáñez Polo de los iniciadores de la fotografía por países y fechas:

"ARGENTINA.....Gregorio Ibarra (1843), Florencio Varela (1843), J. Eliot (1844), J. A. Benet (1845), Favier(1845), Stephani (1846), C. E. Pelegrini (1848), Fredericks (1848), J. L. Camaña (1852), L. J. Bennazar (1853), Federico Artigue (1855), Benito Panunzi (1865), Dr. F. Ayerza (1872), Samuel Boot (1885).

BRASIL.....Hércules Florence (1839), Abate Compte (1839), A. Cuotinho (1859), B.R. Mulock (1860), A. Stahl (1861), Joao Ferreira(1862), A. Henschel (1870), Marc Ferrez (1870).

BOLIVIA..... Helsby (¿W?) (1843).

460 Sobre el arribo del Daguerrotipo en Latinoamérica, Rodrigo Gutiérrez tiene una versión distinta; nos dice que la primera noticia del uso del aparato ocurrió en Veracruz (México), en diciembre de 1839, llevado por Leverger y Jean Francois Prelier. También se tiene noticias que el diplomático español Ángel Calderon de la Barca en 1839 había realizado algunos daguerrotipos en la Habana y en México. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.346). En todo caso las fechas son todas muy semejantes.

461 Miguel Yáñez Polo en 1976 participa en la fundación de la Fototeca Hispalense de Sevilla (España). Actualmente se desempeña como conservador del centro, además de investigador y teórico de la fotografía hispanoamericana.

COLOMBIA..... J. B. L. Gros (1842), C. H. Fredericks (1857), Melitón Rodríguez (1895).

COSTA RICA.... O. Salvin (1861), Muybridge (1870).

CUBA.....J. Washington (1840), Antonio Rezzonico (1841), Halsey (1841), R. W. Hoit (1841), J. de J. Quintiliano (1855), Molina (1855), Estaban Mestre (1856), Francisco Serrano (1857), C. M. Suárez Arango (1859), Encarnación Irástegui (1859), Francisca Madero (1859).

CHILE..... Abate Luis Compte (1840), William Helsby (1843), Adolfo Alexander (1850), C.J.D. Charnay (1859), Heffer (1880).

REPÚBLICA DOMINICANA.... J. Washington (1841), Bennet (1842).

ECUADOR..... Julio Bascones (1870), Benjamín Rivadeneira (1875).

EL SALVADOR... R. Alexander (1852), Charney (1859), W. Bradley (1859).

GUATEMALA.... W. Helsby (1844), Osbert Savin (1861).

HONDURAS..... W. Bradley (1859), O. Savin (1861).

MÉXICO..... C. J. Desirée Charnay (1858), A. Briquet (1860), C. B. Waite(1869), Romualdo García (1898).

NICARAGUA.... A. Molina (1856), E. Mestre (1858).

PANAMÁ..... E. Myubridge (1870), Timothy O'Sullivan (1870).

PARAGUAY..... A. Stephany (1844), J. L. Camaña (1853), Walter Bradley (1859), M. de San Martín (1870).

PERÚ..... Abate Compte (1840), W. Helby (1843), Emilio Garaud (1850), Eugene Maounoury (1861), Richardson (1868), Eugenio Courret (1874).

URUGUAY..... Abate Compte (1840), J. A. Bennet (1842), Thomas C. Helsby (1843), R.J. Leys (1844), Arístides Stephani (1844), Saturnino Masoni (1845), Amadeo Jacques (1847), Fredericks (1848), Amadeo Gras (1849), Chute & Brook (1870), Jesús Cubela (1880).

VENEZUELA.... Fco. Góniz (1840), Federico Lessman (1855), Ch, Fredericks (1858), A. Pearsall (1870), Baralt (1897)."

(Ídem).

Una lista cuya referencia resulta sumamente elocuente. Nos informa de los elementos constitutivos de la colonización fotográfica en América Latina. En primer lugar comprobamos que en la gran mayoría de los casos, los pioneros de origen Europeo

viajaron por varios países de forma consecutiva. Es el caso del Abate Luis Compte. Podemos seguir su recorrido por Suramérica, empieza como vimos en Brasil, continúa por Perú, Uruguay y finalmente termina su viaje en Chile⁴⁶².

Del mismo modo se debe entender que los fotógrafos viajeros se convirtieron en los maestros no sólo de una técnica sino también de una "estética". Esta primera oleada de fotógrafos, en su mayoría encarnaban el prototipo del hombre *ilustrado*. Su extensa y polifacética educación les permitía proponer canones y patrones. No obstante también es cierto que la casi totalidad de estos personajes provenían de círculos científicos más que artísticos. Algunos de ellos simplemente pertenecían a la nobleza o la burguesía adinerada. Eran caballeros que en su afición de viajeros empedernidos, habían encontrado en la fotografía la manera de complementar su ilustración con la figura del explorador romántico. Para comprobarlo basta con recordar la figura y las particularidades del inglés Henry Fox Talbot.

Una consecuencia muy importante de este perfil, es que no había una diferencia sustancial entre una aplicación documental –científica– de la fotografía y otra artística (si por artística entendemos más bien decorativa). Por eso "... no es extraño que entre los fotógrafos de primera hora encontremos muchos especializados en paisajes" (BILLETER.1993.Pág.15).

Por cierto que recurrir al paisaje fue una opción, pero también una imposición. Los tiempos de exposición obligaban a utilizar un modelo estático y el paisaje visto desde lejos cumplía con este requisito. Además, el paisaje cabía en el proyecto de esa especie de *documento antropológico estetizado* que se quería construir⁴⁶³. En suma, tal como se dijo en el inicio del apartado, nuestro álbum familiar comienza por el revés, por las fotos de turista.

Para ilustrar con un ejemplo el cúmulo de elementos que configuran el nacimiento de la fotografía latinoamericana, vamos a referirnos al brasileño Marc Ferrez. En conjunto, el trabajo de este fotógrafo se destaca por el gran volumen de imágenes tipo *cartes de visite* para turistas⁴⁶⁴. Como es de suponer su archivo es muy variado: retratos

462 En Valparaíso (Chile) termina su aventura cuando su barco y por ende su laboratorio ambulante naufragan en dicho puerto. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.346).

463 "Cómo lo había sido antes la representación pictórica, la fotografía fue adoptada como instrumento de documentación del paisaje" (KOSSOY.1998.Pág.38)

464 Aunque como nos dice Azevedo "Marc Ferrez, algo más que vistas" (texto de la exposición "Más allá del documento". Museo Reina Sofía, 2000). Ver bibliografía: AZEVEDO.2000.

por encargo de la clase burguesa de Río de Janeiro, aborígenes muy pintorescamente ataviados, o paisajes embellecidos del trópico selvático.

El espíritu comercial de Ferrez es claro, y se hace aún más evidente en la fotografía que lo haría famoso. Se trata de una vista panorámica en gran formato tomada en una sola exposición y con una cámara especialmente construida para la ocasión. Esta imagen lo haría merecedor de la medalla de oro en la Exposición Universal de Filadelfia y al título de Caballero de la Orden de la Rosa otorgada por el mismo emperador Pedro II.

El maestro de Ferrez fue George Leuzinger. Suizo. Típico fotógrafo aventurero al que debemos gran cantidad de paisajes y vistas urbanas de Río de Janeiro -además de otras ciudades latinoamericanas-. Con Leuzinger y su relación con Ferrez se corrobora el esquema de incorporación de la fotografía en América Latina: el fotógrafo ilustrado europeo que convertido en maestro adopta al *criollo*, lo instruye en los pormenores de la técnica y la estética; un impulso que lo llevaría después a emprender el camino cuenta propia. Es esta la razón por la cual, al igual que los demás nativos, Ferrez fluctuaba entre una idiosincrasia que a veces se hacía muy visible y el gusto importado que era lo comercialmente aceptado por su relación con el buen gusto.

La fotografía que lleva el descriptivo título de *Niño Indio del Matto Grosso* realizada en 1874, nos va permitir hacer visibles el tipo de conjunciones a las que Ferrez llegó en su trabajo.

La primera relación de transferencia ideológica se hace evidente en la necesidad de elaborar una puesta en escena llena de símbolos, a primera vista, de fácil interpretación: se trata de un indio que procede del "Matto Grosso", es decir de la selva -amazónica para entenderlo en toda su dimensión-. La indumentaria y la piel del jaguar tendida en el suelo hacen las veces de complementos de identidad, lo que supone una relación con la Naturaleza en términos del *buen salvaje*.

Recordemos que cuando hablabamos de la expectativa europea de lo primitivo, la perspectiva de una vida indígena como un ámbito edénico, se encontraba muy presente desde los tiempos de la conquista. Gauguin, para poner un ejemplo paralelo a los inicios de la fotografía, afirmaba que se iba a Tahití porque quería librarse de la influencia de la civilización. Quería realizar un arte sencillo, para lo cual necesitaba sumergirse en la Naturaleza virgen y vivir la vida de los "salvajes", "... sin otra preocupación que la de

traducir, como haría un niño, las concepciones de su mente, con la única ayuda de los medios primitivos los únicos buenos, los únicos verdaderos"⁴⁶⁵.

"Nada de mitos encuadrados por el alejandrino o adornados por la batuta. Es el mundo del génesis que halla mejor expresión en el lenguaje americano del Popol Vuh que en los versículos hebraicos de la biblia..." (CARPENTIER.1985.Pág.172).

El pié sobre la cabeza del felino, las flechas, la pose de su brazo haciendo "jarra", todo se convierten en un acto teatral congelado que compone, en una única imagen, la ilustración del *hombre en estado salvaje*. Un personaje de leyenda que ha sido armado a partir de los fragmentos de los más diferentes relatos⁴⁶⁶.

Al igual que cualquier pictorialista europeo, en Ferrez se evidencia el artificio de narrar, sólo que en su caso se vale de la utilización de objetos "genuinos". ¿Busca la objetividad?, o más bien recurre a un patrón preestablecido que termina por imponerse. Una mezcla de anhelos, mitos y donde los datos son acomodados de una forma más o menos caótica. Al final la foto es una ilustración de "así es como pienso que son..." (una frase que podríamos complementar diciendo "dime como son y te diré quien eres").

Comparando la fotografía de Ferrez con otra de nueve años antes tomada por A. Frish -Europeo-. Aparecen varios elementos que las conectan. Ambas se ocupan del tema indígena y por eso mismo se nutren del mismo patrón ideológico. Se puede observar que la fotografía de Ferrez fue tomada en estudio, mientras que la de Frish se hizo en exteriores, lo cual debería generar profundas diferencias; sin embargo no ocurre tal cosa. Se impone un cierto lenguaje común. La pose en ambas fotos resulta parecida y especialmente el gesto de la mirada: la "dignidad" del niño que mira hacia el horizonte y los dos indígenas que también lo hacen construyendo un fuera de campo pretenciosamente simbólico. En la fotografía de Frish existe además, en el detalle de los ojos, algo que resulta enigmático y sobrecogedor. Ya nos hemos

465 La cita ha sido extraída de la correspondencia que Gauguin sostenía con el continente. Se encuentra contenida en *Historia Universal del Arte*. Dirigida por José Milicua.

466 J.J.Rousseau sería en el contexto de la enciclopedia francesa quien mejor desarrollaría la figura del buen salvaje. En 1712 Rosseau publica una de las obras que para muchos se convertiría en el libro de texto de la revolución francesa: "El Contrato Social". En él se plantea la necesidad de establecer un contrato entre el orden social y el natural y además advierte de la perversidad del mundo civilizado y de la bondad del salvaje. En el año 2001 el antropólogo Ter Ellingson publica "The Mit of the noble savage". En este caso Ellingson directamente propone la figura del noble salvaje como un mito, uno del que encuentra referencias incluso entre los griegos. El texto fue publicado por la Universidad de California. Berkeley. 2001. En Latinoamérica es notable la novela de Eduardo Caballero Calderon que en 1963 publica "El Buen Salvaje". En su caso el relato mezcla elementos de denuncia social con el enrarecimiento típico de la narrativa mágico-realista.

referido a este tipo de características. Un elemento que no parte del querer decir del fotógrafo, sino que resulta de una dificultad técnica. Recordemos que por aquel entonces y debido a los largos tiempos de exposición, solían aparecer las borrosidades y los "fantasmas" del movimiento. Problemas que se intentaron solucionar con la fijación del cuerpo a estructuras metálicas para sostenerlo, pero el parpadeo no se podía evitar. Es por eso que particularmente en los retratos, aparecen los ojos llorosos o incluso, bajo una inspección minuciosa, solía dibujarse el rastro de alguna lágrima. En muchos casos la imagen defectuosa era retocada pintando por encima de la borrosidad. Este tipo de huellas son, como dice Joan Costa, parte de los elementos patrimoniales de la fotografía, "los signos típicos de la técnica fotográfica, un lenguaje encontrado y/o condicionado por los procesos exclusivos del oficio fotográfico que, en muchos casos, pasan a ser un recurso expresivo."⁴⁶⁷ (COSTA.1991.Pág.47).

En la fotografía de A. Frish, encontramos por un lado la expresión de los ojos, y por otro, la rigidez de la pose, ambos, elementos que resultan muy significativos. Un lenguaje con base simbólica para ilustrar las *características morales* del personaje. Pero, como nos lo hace entender Costa, ahora sabemos que se trata de un asunto que no se podía evitar. Podemos incluso imaginarnos la orden de permanecer rígido mientras, con un gesto de tensión, el fotógrafo realizaba la muy larga exposición.

Se podría entonces aceptar que la teatralización, dada la precariedad de los materiales, era básicamente el producto de un condicionamiento técnico. Ahora, si en aquella época, para atrapar en la imagen los actos más cotidianos era necesario actuarlos, eso debería también significar que, resuelto el problema técnico la estrategia debía también cambiar. Sin embargo, cuando los tiempos de exposición se redujeron a segundos -y a fracciones-, aún entonces, la elaboración de la pose, la necesidad de actuar, siguió formando parte del ritual fotográfico⁴⁶⁸. Tuvo que pasar mucho tiempo para que la espontaneidad ocupara un sitio en la mente de los hacedores de fotos. El proceso fue lento a partir de la popularización de la toma de fotos y especialmente en la medida en que los precios permitieron "malgastar" las tomas. Asunto que ocurriría mucho más tempranamente en los Estados Unidos y en Europa que en América Latina⁴⁶⁹.

467 Efectos como el flou, el enfoque-desenfoque, el positivo-negativo, los conjuntos de estrellas, las estelas de luz y un largo etcétera, son "los signos típicos de la técnica fotográfica" (COSTA.1991.Pág.47).

468 A este respecto Barthes también nos es útil cuando nos dice que "yo me construyo en el acto de posar... Me transformo por adelantado en imagen" (BARTHES.1992.Pág.41). Sobre este particular ver en el capítulo anterior el apartado dedicado al retrato.

469 "Definida por razones de extracción social, costo y usuarios el inicial carácter elitista de la fotografía, la documentación de sectores sociales marginales urbanos o de clases populares se vio relegada hasta avanzada la segunda mitad del siglo XIX." (GUTIÉRREZ.1997.Pág.372).

Para resumir esta primera parte de incorporación de la fotografía en el continente, se puede decir que, sí bien la –fotografía- latinoamericana se suma a la historia general de la fotografía mundial, particularmente en lo que se refiere a las acomodación del invento a los usos locales, no se debe olvidar que el impulso tuvo su origen en Europa, con todo lo que ello significó. En especial hay que destacar la plena intromisión de las ideas de la ilustración en la efervescencia de los procesos independentistas⁴⁷⁰. Una influencia que convirtió a la fotografía en una herramienta de corte ideológico. De esta manera la *aventura antropográfica del espíritu ilustrado europeo*, se sumó a la tarea de la construcción de la identidad latinoamericana.

Por eso es que el choque se tenía que producir, mientras que el hombre occidental europeo se había embarcado en la nave del progreso, a los pueblos mestizos e indígenas de la América Latina se los consideraba atrasados e ignorantes. Una actitud que se hizo visible en la tarea de redención y en el programa de salvación que se emprendió. La tutela paternalista y autoritaria que ha sido la causa de la casi total pérdida de la variada ecología cultural y humana que en la América todavía indígena pervivía⁴⁷¹.

4.3.2. EL BISABUELO LLEGÓ PARA “HACER LA AMÉRICA”⁴⁷².

De la primera oleada fueron muy pocos los fotógrafos que se quedaron, casi todos regresaron a Europa. El impulso de penetración se sostuvo a través de los nativos que habían aprendido la técnica y de una segunda marea de fotógrafos llegados otra vez de Europa y algunos otros de los Estados Unidos.

470 El Argentino Ramón Gutiérrez en un escrito histórico denominado “El Siglo XIX Americano. Entre el Desconcierto y la Dependencia Cultural”, cuenta como, tras la independencia lo que se produjo realmente fue “un cambio de tutelas en un ejercicio de “amnesias selectivas”. Culturalmente se aceptaba la tutela francesa y económicamente la efectiva fue la inglesa: “La ilustración americana se adscribió al romanticismo que, dialécticamente, por una parte se encandilaba con la eficiencia del progresismo externo y a la vez aborrecía la realidad concreta de nuestros pueblos. Nos prometía un porvenir apoteótico en el cual nuestras manifestaciones culturales alcanzarían circunstancias relevantes siempre que imitaran los modelos lejanos” (GUTIÉRREZ.1997.Pág.17).

471 Aracy Amaral descubre las contradicciones que ha producido en el “Siglo XX. De La Utopía A la Globalidad”. “...por un lado la ligazón con Europa y después con los Estados Unidos, con la información nueva, y por otro, esa búsqueda de identidad que iría a perseguirnos a lo largo de todo este siglo.” (AMARAL.1997.Pág.31).

472 “Hacer la América”, expresión utilizada en España cuando algún inmigrante se aventuraba en la búsqueda del sueño americano, en este caso latinoamericano.

Pero esta vez el perfil había cambiado, los aventureros venían apertrechados con nuevos materiales y nuevas ideas. Eran inmigrantes con la intención de quedarse y en una condición económica y cultural bastante distinta. Contaban casi todos con la frágil holgura de un pequeño capital para instalar sus propios estudios y poco más. Los movía el atractivo de un mercado que en comparación con el europeo o el norteamericano, les prometía menos competencia⁴⁷³.

De esta manera, el *documentalismo* más aproximado a la exploración *turística*, (condicionado además por la idea romántica de una aventura primigenia) propia de los primeros fotógrafos, se mezcla con el espíritu comercial en busca del *dorado* de una empresa fácil. Carpentier calibra con precisión este fenómeno en sus crónicas sobre *La visión de América* "Es interesante observar que el hombre de Europa esperó siempre encontrar en América la materialización de viejos sueños malogrados en su mundo: el oro sin sudores ni dolores de la Transmutación; el fáustico anhelo de la eterna juventud" (CARPENTIER.1985.Pág.170).

Por eso es que no sorprende que la colonización de la fotografía en América Latina siguiera una progresión tan sorprendente. Los fotógrafos extranjeros que habían optado por asentarse en las diferentes ciudades, debieron también contar con un número creciente de fotógrafos locales. Se trataba de un negocio floreciente y progresivamente más competido.

La principal fuente de ingresos de los primeros fotógrafos "profesionales"⁴⁷⁴ era el retrato. Tal como en Europa o E.U., en todos los lugares donde se asentó algún fotógrafo, no sólo el hacerse retratar sino el coleccionar los retratos de personajes famosos, se convirtió en una moda de evidente popularidad. Pero la "fiebre" del retrato debía acompañarse de una técnica fotográfica cada vez más depurada. Una condición asociada al trabajo en estudio. Por lo tanto la relación entre el retrato y el estudio era en las primeras épocas de total dependencia.

Precisamente la palabra "estudio" señala su más importante cualidad, la de cuidar y controlar todos los componentes del acto fotográfico: el manejo estricto de la luz (los primeros estudios funcionaban con luz natural regulada a través de vidrieras y cortinas),

473 Tal es el caso de los hermanos Helsby, procedentes de Liverpool, mientras el mayor trabajó en Uruguay y Argentina, los otros dos en 1843 instalaron el taller de daguerrotipia en Valparaíso (Chile); también se sabe que recorrieron Bolivia, Colombia y México. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.348).

474 Dedicados enteramente al oficio en una configuración parecida a la de los cabinet franceses; sólo que también eran comunes fórmulas mixtas. En Medellín (Colombia) por ejemplo, en el taller de Rodríguez y Jaramillo, se producían carteles, lápidas y por supuesto fotos.

el cálculo de la exposición, la dirección de la pose, una adecuada escenografía y un procesado en laboratorio en iguales términos.

Del trabajo en estudio existen grandes ejemplos en los primeros fotógrafos afincados en América Latina. Una bellísima fotografía es la que lleva por título *Limeñas tapadas* (1859) del fotógrafo Eugenio Courret, es uno de ellos.

Se conocen pocos datos biográficos de este personaje, sin embargo si se conserva un impresionante archivo, en su mayoría compuesto de de los personajes notables de la sociedad limeña de finales del siglo. Eugenio Courret, de procedencia francesa, estableció su estudio en 1864 y llegaría a convertir su gabinete fotográfico en el más importante en la ciudad de Lima.⁴⁷⁵

Según nos cuenta la historia, la estructura social de la Lima posterior a la independencia, aún conservaba la rigurosidad de los usos de la época colonial. El archivo de Courret, es por lo tanto, de los pocos inventarios de tales convenciones. Sin embargo, en esta fotografía en particular -Limeñas tapadas-, todo el volumen de datos (la moda por ejemplo), pasan a un segundo plano y prima la atmósfera enigmática creada por una composición muy controlada: la mujer tras el abanico, el ojo descubierta que mira fijamente a la cámara y el espacio resuelto con muy pocos elementos. Es casi imposible evadir la fuerza de atracción que ejerce ese ojo enmarcado en un triángulo oscuro. En la fotografía se hace uso del tipo de sensualidad que contiene el acto de desvelar lo oculto pero con un pudor malicioso. Una estrategia totalmente acorde con un entorno, que como el latinoamericano, católico y pacato, la mujer ha debido negociar su libertad con instituciones sociales y religiosas altamente normativas.

Por otro lado, resulta fácil encontrar en esta imagen referencias muy explícitas al oriente de odaliscas y bailes sensuales. La inquietante extrañeza del otro se propicia, o mejor, se construye como si se tratara de una suma de cualidades y las referencias se toman de imaginarios en boga. En este aspecto se hace visible la teoría *antropofágica* de Andrade.

Tal como ya lo vimos en Ferrez también en Courret, los ingredientes de la estética la *estética importada* van a ser una constante en la construcción de sus propios trabajos y de la fotografía Latinoamericana general (que el caso de Courret, siendo francés, llega de primera mano). Por eso y para entender mejor el tipo de mezclas que se produjeron, es obligado mencionar al fotógrafo francés André Adolphe Disdéri. Usuario y a la vez

475 En la década de los 90 la Biblioteca Nacional del Perú adquirió el archivo de negativos y apuntes del fotógrafo. Son aproximadamente 52.000 placas que fueron tomadas entre 1865 y 1940. En la actualidad el archivo está siendo utilizado como materia de investigación.

mentor de los principales fundamentos del gusto burgués y que le sirvió de soporte a la fotografía europea a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Pero no serían importantes los argumentos del francés, a no ser por la popularidad que adquirió uno de los primeros usos fotográficos que precisamente él inventó, la *tarjeta de visita*⁴⁷⁶. Disdéri empezó por multiplicar el número de copias partir de una sola toma y así reducir el precio hasta hacerlo accesible a casi cualquiera. El resultado más inmediato del invento sería su rápido enriquecimiento –el de Disdéri– y un paso de gigante en la “democratización”, o más precisamente, en la industrialización de la producción de imágenes. Está claro y era prácticamente inevitable, que la elaboración masiva de clichés debía pasar por la estandarización de las estrategias de producción, las técnicas. Pero también condujo a la configuración de un inventario compositivo tendiente a la esquematización. Por eso y a modo de contraataque, haciendo gala de un instinto comercial muy afinado, Disdéri decide publicar un libro llamado *El arte de la fotografía* (1862). Texto que con su grandilocuente título, resulta tan pretencioso como engañoso. El objetivo del comerciante era procurarse un estatus artístico para utilizarlo como “gancho” publicitario en la difusión de su negocio. En términos prácticos, Disdéri elabora un reglamento para la construcción de las imágenes de corte popular pero con pretensiones de obra de arte. Su propuesta, más que preocuparse por resolver cualquier problema asociado a las cualidades artísticas de la imagen fotográfica, se interesaba en ofrecer un producto que se acomodase al gusto burgués:

“...el retrato burgués obedece a un verdadero ritual, en curso del cual el retratista trata de dar “prestancia” a su modelo y de convertirle en un tema individual, es decir, de traducir, más allá de la “ semejanza física”, su “semejanza moral”, conforme a los principios de la fisiognomía, muy estimados en la época. El fotógrafo dispone para ello en el estudio de un conjunto de signos vinculados al universo burgués (la corporeidad y el atuendo de su modelo, los accesorios, etc.), que articula, en el curso del acto fotográfico, con una panoplia de elementos significantes (la pose, el enfoque, el encuadre, la luz, la profundidad de campo, etc.). No obstante, actúa menos en conformidad con su propio criterio que con una vulgata estética, cuyos principios pretenden proceder de Van Dyck, Rubens, Rembrandt o el Tiziano y que se enuncian en la mayoría de las obras fotográficas.” (ROUILLE.1980.Pág.40).

⁴⁷⁶ Para esta referencia nos serviremos de André Rouillé en “La exploración fotográfica del mundo” (Pág.53-61 de “Historia de la fotografía”. Alcor,1998). Del mismo modo Gisèle Freund en un recorrido histórico nos presenta al personaje y su texto, del cual además afirma que “pregona la defensa de la estética del término medio” (FREUND.1976.Pág.64).

Latinoamérica a pesar de su lejanía en todos los sentidos, recibiría directamente los coletazos de las discusiones y polémicas que alrededor de la estética fotográfica se cocían en Europa. Los viajeros traían en su maleta ese marcado gusto burgués por la alegoría y un simbolismo superficial. Si los primeros en venir -los más adinerados e ilustrados- sirvieron de punto de referencia, los inmigrantes aunque no eran ni lo uno ni lo otro, adoptaron el canon en su intención de recibir la aprobación y el favor del público mayoritario. Desde el punto de vista comparativo, las relaciones de parentesco entre la fotografía europea, la norteamericana y la latinoamericana, por esta época eran muy cercanas. Por lo menos en los esquemas de producción⁴⁷⁷.

Del propio Disdéri nos encontramos con una fotografía notable por la gran cantidad de elementos que reúne. Además de recurrir a la utilización de los patrones estéticos que él mismo había configurado, sorprende al hacer evidentes varios de los aspectos inaugurados con la aparición de la fotografía. Se trata de la que lleva por título *Un estudio de retratos durante el segundo imperio* (tomada hacia 1865). Una fotografía que más parece el patrón para la construcción de un estudio fotográfico.

La característica más destacable en la foto es lo que podríamos llamar *artificiosidad general*. La rigidez de las poses, la perfecta disposición de los objetos de la composición es tan notable, que llega a convertirse en una verdadera dramatización teatral, una ambientación con todo lujo de detalles de lo que es una fotografía sobre "cómo se hace una fotografía". Especialmente y por efectos compositivos es sumamente atractivo el artilugio del espejo; en él se refleja un sujeto dispuesto para ser retratado por una cámara colocada aparentemente sin operario a nuestra derecha. La imagen logra capturar el ambiente ceremonioso que en la época convertía el hecho de hacerse una foto en un verdadero ritual.

Desde otra perspectiva resulta sorprendente cómo, lo que en términos latos no es más que el documento de las condiciones del trabajo fotográfico "de un estudio de retratos durante el segundo imperio", es también y de manera más destacada, la puesta en escena "pedagógica" -pedagógica en el sentido de algo construido a manera de ejemplo clarificador- de una tesis originada en un ámbito completamente diferente y en un

477 Tal como nos dice Kossoy entre 1840 y 1850 la clientela del daguerrotipo era la oligarquía agraria (KOSSOY.1998.Pág.34).

tiempo muy posterior. Un concepto que el físico Werner Heisemberg elaborara como modelo matemático bajo la denominación de *principio de incertidumbre*⁴⁷⁸.

Según Heisemberg, en los resultados obtenidos de la experimentación con partículas subatómicas, debe tenerse en cuenta como factor de influencia -cuantificable-, la presencia de los instrumentos de observación. En un panorama más amplio, podría interpretarse que el acto de observar altera los elementos observados. Y esto ocurre en la fotografía de Disdéri. Todos los elementos se encuentran en tensión, incluso los objetos; se impone una cierta conciencia de estar siendo convertidos en imagen. La presencia del observador que además se ha instrumentalizado, es un factor de transformación de esa realidad, la objetividad sigue siendo no más que un mito en el contexto de las mitologías de la técnica.

3.3. EN LA FAMILIA TAMBIÉN HAY RICOS.

Alejandro Witcomb en la ciudad de Buenos Aires realizaría, años más tarde, la misma labor que Courret en Lima. Pero las características de la sociedad porteña iban a ser completamente diferentes. El alto flujo migratorio desde Europa (iniciado en 1870) tendría efectos permanentes en las características del país y que lo diferenciaría de cualquier otro en América Latina. Por esta misma razón el trabajo fotográfico de Witcomb tendría unas relaciones de parentesco mucho más estrechas con el gusto burgués europeo que en cualquier otro lugar del continente. Muchos de los individuos y familias que pasaban por su estudio pertenecían a las clases más adineradas de la ciudad y su trabajo consistía en hacer visible esta condición. Múltiples detalles escenificados en las tomas así lo ilustran.

Recurriendo a lo mencionado páginas atrás, se podría afirmar que los presupuestos elaborados por Disdéri tienen una aplicación ejemplar en las fotografías de Alejandro Witcomb.

Son varias las fotografías que con el título de *Retrato de Grupo* registran grupos familiares cuidadosamente organizados alrededor de una puesta en escena cargada de

⁴⁷⁸ "La observación de la naturaleza es un factor que influye en los resultados de esa observación. No puede hablarse de la existencia de una partícula "en sí", sino de los procesos que tienen lugar cuando interactúan los instrumentos de observación y lo observado. (HEISEMBERG. 1966. Pág. 12).

símbolos convencionales. Obras elaboradas en estudio de gran calidad tanto técnica como formal. Uno de estos grupos realizado en 1900 es especialmente interesante debido a la complejidad que representa la gran cantidad de personajes (12 en total). Podemos suponer que se trata de un grupo familiar compuesto por varias generaciones. Es verdaderamente significativa la posición de la mujer más anciana, de quien debemos suponer que se trata de la abuela. Ha sido ubicada en el sitio de mayor dignidad, es por lo tanto el soporte de la familia, la matrona que todo controla. Por otro lado, la anciana está cargando al miembro más joven de la familia, seguramente su nieto más pequeño. De esta manera se cierra el circuito de una aristocracia que quiere mantener su estatus en un mundo donde ya no es posible conservar la pureza de la sangre. Por eso la atmósfera general es tan artificial e impostada.

Pero así se articuló la matriz económica y social del continente. Con el dominio de unas cuantas familias pero de alcances en todos los órdenes. De esta manera la distribución de papeles resulta muy reveladora, además de la abuela, el padre y la madre la enmarcan por ambos flancos. Los hijos se reparten cuidadosamente presentando el abanico de sus proyecciones. Esta familia ha sido concebida para la colonización.

No resulta fácil evadir la presencia del oso polar tendido en el suelo. Es curioso porque observando algunas de las otras fotografías del mismo autor, también aparece el mismo oso, un león o alguna otra piel exótica a la fauna americana. Obviamente estos elementos son los complementos simbólicos de una condición social, que en este caso no es local sino heredada, y aquí están siendo usados en exceso. Toda la escenografía cumple la misma función: los biombos, las sillas, la vestimenta y por supuesto la pose: el muy estudiado repertorio de actitudes que dan el toque final a la atmósfera aristocrática que se cierne sobre la imagen.

Hay un personaje en particular que es la perfecta encarnación de un cliché literario, se trata del *Dandy*⁴⁷⁹. No hace falta siquiera señalarlo, sus delicadas gafas redondas, su bigote afilado en las puntas, el traje impecable y la misma actitud corporal, han servido para definir a un personaje calificado en otras fuentes como un *fantoche*; tan de finos modales que resulta afeminado. Para no excederme en mis atribuciones de observador, me remito a uno de los tangos que perfectamente ilustra al personaje de la foto de Witcomb:

... Vos te creés que porque hablás de "ti",

⁴⁷⁹ Baudelaire lo describe con una serie de características positivas. Uno de los personajes que en la modernidad era una especie de héroe. (BAUDELAIRE. 1995. Pág. 113).

fumás tabaco inglés,
paseas por Sarandí
y te cortás las patillas a lo Rodolfo
sos un fifí.
Porque usas la corbata carmín
y allá en el Chantecler
la vas de bailarín
y te mandás la biaba de gomina,
te creés que sos un rana
y sos un pobre gil...⁴⁸⁰

En la foto resume además el carácter ritual del acto fotográfico. Alejandro Witcomb, en su estudio, al igual que todos los fotógrafos de la época, oficiaban como verdaderos *maestros de ceremonias*. Una versión casi literal del *ordenador* de Levi-Straus.

4.3.4. POR FIN SE CASÓ EL TIO SOLTERÓN.

Martín Chambi en la ciudad sagrada del Cuzco, es el elocuente ejemplo de un tipo de fotógrafo más versátil. A la vez que documenta su entorno, utiliza el retoque sin ningún complejo para "embellecer" los retratos, tanto de sus clientes, como los suyos propios (porque además es uno de los pocos fotógrafos latinoamericanos que ha realizado una extensa serie de autorretratos a lo largo de su vida).

Del mismo modo, su trabajo se encuentra engrosado por un cúmulo de vistas entre las que conviven eventos, personajes y lugares de la más diversa índole. En suma, el archivo de Chambi constituye, para volverlo a decir, un documento antropológico de los

⁴⁸⁰ Fragmento del tango *Niño Bien*. FONTANA, R. y SOLIÑO, V. y música de COLLAZO, R. 1927

más variados aspectos de la vida en la ciudad del Cuzco⁴⁸¹ (acompañado de algunos apuntes de tantos otros lugares por donde anduvo). Un perfil que lo vincula a los tantos otros fotógrafos que también hemos analizado.

Hay que decir además que Chambi estuvo muy relacionado con los círculos intelectuales peruanos comprometidos en la revaloración del mundo indígena. Para muchos el propio Chambi era un fotógrafo indígena y además quería reivindicar su condición:

"He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, que son bárbaros, que tienen una inferioridad mental y expresiva notables al lado de blancos y europeos. Pero me parece que más elocuente que mi opinión, son los testimonios gráficos. Me gustaría que los testigos imparciales y objetivos vieran este acervo... Me siento un representante de la raza; ella habla en mis fotografías." (CHAMBI.1990).

De Chambi, son muchas las fotografías notables, especialmente aquellas ubicadas en ese intercepto entre el exterior y el estudio. Una, en cuanto a la composición bastante simple y que seguramente corresponde a un encargo, se llama *Matrimonio de Conveniencia* (1926). Muy interesante, no sólo por la imagen en sí misma, sino por lo particularmente ilustrativo del título, ya que siendo un encargo no le haría mucha gracia al cliente ver aparecer tal afirmación al pie de foto. Por eso la referencia corresponde seguramente a una organización posterior de su archivo⁴⁸².

Ahora, recurriendo al título y después de conocer el motivo de la boda, se entiende la expresión en el rostro de la novia y claro, no se puede evitar el elaborar todo tipo de historias alrededor de lo que en principio aparece documentado. La utilización de un objetivo gran angular que amplifica el espacio. El hombre sentado con su actitud displicente. El largo velo blanco que se pierde en la más absoluta oscuridad. Todo se convierte en un conjunto ominoso. Precisamente el mayor logro de esta foto es la concentración de emociones y circunstancias que a modo de diálogo logran implicar al espectador.

481 Se asume que en 1856 Manuel Atanasio Fuentes fue el primer indígena que estableció un estudio fotográfico en el Perú. En Lima editaría "La guía del viajero", un álbum en el que consigna las vistas turísticas de la ciudad; además informa de la presencia de 10 retratistas en la ciudad capital. Una proporción que aumentaría vertiginosamente con los años. Al Cuzco llegó la primera cámara fotográfica en 1870 en manos del inglés Thomas Penn. Martín Chambi Jiménez, el más destacado fotógrafo de la que luego se llamaría "La Escuela Cuzqueña", dejó una obra en más de 30 mil negativos entre placas de vidrio y película flexible.

482 Esta afirmación surge después de consultarlo con su nieto Teo Chambi. El actual investigador y difusor de la obra de su abuelo.

Martín Chambi fue el principal descubrimiento de la primera gran exposición que sobre fotografía latinoamericana se realizara en Europa (Sala Kunsthaus de Zurich en 1981). A partir de esta muestra su obra recorrió importantes salas de todo el continente y adquirió el reconocimiento internacional. Resulta relevante este dato porque han sido muy pocos los fotógrafos latinoamericanos que han trascendido las fronteras del continente, algunos, como en el caso de Chambi, lo han hecho después de décadas de haber desaparecido. Los que en vida lo han conseguido son aún más pocos.

4.3.5. “MIJA, ME HICE RETRATAR”.

Tal como en la fotografía de Chambi, para realizar una fotografía en las primeras épocas (y en las actuales para los ritos más importantes), era necesaria una división por fases: se trata de un ritual en toda regla. Especialmente si la imagen estaba destinada a formar parte del álbum de familia.

Se procedía primero a toda una preparación previa. De algún modo la expectativa generaba en los sujetos un cierto tipo de conciencia alterada. Luego se procuraba un desarrollo muy cuidado en todos los aspectos de la escenificación. Precisamente, por sus características escenográficas, el estudio se convierte en el paréntesis que rompe la cotidianidad y propicia lo que muy bien puede ser entendido como trance. La efervescencia del clímax llegaba con el momento del "clic" (especialmente si se utilizaba la *explosión* de un disparo de flash). Inmediatamente después se producía la descarga de tensión. Es por eso también que las fotografías le sirven de soporte a los rituales religiosos más trascendentales.

Del mismo modo también era lógico que la retribución económica fuera alta. La fotografía estaba destinada para ocasiones muy especiales, y por sí sola ella tenía un valor material considerable. Sobre este particular, vale la pena el recuerdo una historia contada en mi familia y cuyo origen corresponde aproximadamente con la época juvenil de mi abuela. Es particularmente ilustrativa del alto valor atribuido a la fotografía:

...igual que todos los domingos el padre de una familia campesina se dispone a tomar el camino que de su finca lo conduce al pueblo. Como de costumbre tenía el plan de asistir a la misa dominical, hacer el mercado y en

la cantina con sus compadres tomarse unas cervezas. Sin embargo ese domingo ocurre algo distinto, entre las historias de cantina escucha una que lo seduce poderosamente: al lado de la alcaldía, un fotógrafo ha montado un telón y en menos de 2 horas hace entrega de una foto, con todo y su marco de madera.

En el siguiente episodio nos encontramos con nuestro protagonista de regreso en su casa. Muy emocionado, le enseña a su familia el milagro de la foto donde "él mismo aparece". En la imagen se lo ve muy serio, tieso como un poste, la mirada perdida y con el fondo de un paisaje tan idílico como exótico. Su familia también se maravilla ante el prodigio.

Ya por la noche su mujer le pregunta -¿mijo, y el mercado? Él, con una sonrisa tonta le responde, "*Mija, me hice retratar*".⁴⁸³

El caso de Juan José de Jesús Yas y José Domingo Noriega se mueve precisamente en esta dinámica. Yas, de origen japonés, instala en Antigua (Guatemala) el que sería por mucho tiempo el único estudio fotográfico de la ciudad⁴⁸⁴. Yas toma como aprendiz a Noriega quien rápidamente se haría socio de la floreciente empresa. En equipo realizan un inmenso número de fotografías que, la mayoría, tan sólo llegarían a organizarlas nominalmente (un verdadero problema a la hora de diferenciar y catalogar la obra). Básicamente se sabe que Yas tendía hacia una mayor carga alegórica de tipo pictorialista, marcada además por su cambio de religión al catolicismo (de ahí el nombre de Juan José de Jesús). En cambio, a Noriega se lo reconoce por una mayor sobriedad.

Precisamente de José Domingo Noriega existe una fotografía titulada simplemente *Retrato* (1920). Y en este caso la literalidad cabe de manera precisa, se trata de un retrato sin mayores pretensiones. Tal como el que se le haría a cualquiera que llegara a su estudio.

La imagen recurre a los elementos escenográficos más esquemáticos pero que a la vez quieren ser de lo más alegóricos. Es sorprendente como, con tal economía de medios, recurriendo a una luz plana, sin modelar, logra, sin embargo, construir en la imagen un discurso tan complejo. Aquí, el *no sé qué* es tan atractivo como difícil de determinar. Tal vez sea esa amalgama de elementos tan distintos: el uniforme militar tan

483 La historia aunque me ha sido contada muchas veces, en el presente relato la he rodeado con múltiples detalles con el fin de hacerla más sugestiva. En mi familia se actualiza cada que alguien compra algo innecesario con dinero necesitado para algo más fundamental.

484 Yas se instala en Antigua en 1877 y tras su conversión al catolicismo realiza un sistemático registro de las fiestas populares con la intención de mostrar ese fervor religioso. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.378).

cuidadosamente preparado (con sable incluido) pero a la vez tan escueto; el orgulloso rostro de indígena de su protagonista; el jardín de arcos y un tapiz que no llega a cubrir todo el encuadre.

No puedo más que imaginarme la situación. En este caso la división por fases en la realización de la foto tuvo que haberse resuelto de manera muy rápida. El escenario era de molde. No había más que acomodar al personaje y para el gesto de la pose, bastaba con una señal para que a su vez el sujeto lo reprodujera. Él había llegado ya preparado con su vestido. No es un hombre rico, ni poderoso. No hay galones, ni distinciones en su uniforme. La foto seguramente tendría como destino una madre orgullosa o una novia lejana. No importaba si el valor superaba el presupuesto.

En Antigua (Guatemala), en medio del trópico centroamericano de principios del siglo XX, una imagen fotográfica que sólo tiene de propio la cara del retratado.

4.3.6. EL PRIMO SE FUE A LA GUERRA.

Debo advertir que aunque hasta ahora me he referido a una gran cantidad de fotografías del ámbito del estudio, también es necesario aclarar que paralelamente se hicieron gran cantidad de tomas en exterior; muchas más que en el principio. Las variantes cobijaron, además del paisaje natural, las vistas urbanas, las estampas arquitectónicas y de forma progresiva el registro de sucesos relevantes. Una práctica que al igual que en Europa y los Estados Unidos se harían cada vez más importante conforme se facilitaban los procesos fotográficos y en el caso particular del registro de eventos extraordinarios, la tendencia se convertiría en una especialidad a la par que se desarrollaba la industria periodística.

La reportería gráfica, es decir, la utilización de la fotografía como medio de recopilación de hechos en imagen y luego de transmisión, se inicia en Latinoamérica bajo condiciones que le serían muy propicias. Hay que tener en cuenta que dicha especialidad surgiría bajo el influjo de una serie de elementos que tendrían su origen fuera del continente.

En Europa y los Estados Unidos, cuando el daguerrotipo apenas llegaba, debió dejar paso a otras técnicas más rápidas y menos aparatosas. Sustituido primero por el

calotipo (1841), aparecería luego el colodión húmedo⁴⁸⁵. Un procedimiento todavía bastante dispendioso ya que requería trabajar sobre la placa húmeda y eso significaba contar siempre con un laboratorio al alcance de la mano. Sólo hasta la aparición de la gelatina sensibilizada en 1871, se contó con la posibilidad de registrar el movimiento gracias a la corta duración. La invención de la película en rollo de Eastman en 1888 permitió la multiplicación de las tomas con tan sólo una carga, además de una cámara sustancialmente más maniobrable. Precisamente, los aparatos fotográficos también habían sufrido un proceso de perfeccionamiento, cambios tendientes hacia una mayor simplificación y aligeramiento, además de la cualificación en la óptica. En suma la técnica se facilita hasta hacerla de acceso masivo.

Los beneficios de todo este proceso alcanzaron a todos, pero evidentemente a diferentes intervalos. En América Latina, el arribo de cada perfeccionamiento llegaría mediado por un compás de varios meses. Por lo menos, mientras el transporte disponible siguió siendo marítimo la dinámica no cambiaría. A la noticia de prensa lo sucedía algún aventurero con el nuevo invento. En dirección contraria, de América Latina a Europa llegaban noticias de constantes guerras y terribles catástrofes naturales. La mejor excusa para hacer de la imagen fotográfica el vehículo para transportar dicha información⁴⁸⁶.

"Y luego el capitán de dorados Vicente Vergara, el pecho cruzado de cananas y el sombrero de paja y los calzones blancos, comiéndose un taco con Pancho Villa junto a un tren sofocado, y luego el coronel constitucionalista Vergara, muy jovencito y pulcro con su sombrero tejano y su uniforme kaki, muy protegido por la figura patriarcal y distante de don Venustiano Carranza, el primer jefe de la revolución, impenetrable detrás de sus espejuelos ahumados y su barba que le daba hasta la botonadura de la túnica, esa parecía casi foto de familia, un padre justo pero severo y un hijo respetuoso y bien encarrilado, que no era el mismo Vicente Vergara, coronel obregonista, pronunciado en Agua Prieta contra el personalismo de

485 Inventado por el escultor inglés Frederick Scott Archer en 1851. Aunque era más sensible tenía el problema de la preparación de la placa porque tenía que se expuesta "en húmedo". (NEWHALL.1983.Pág.59)

486 En 1847 se había utilizado el daguerrotipo para registrar la batalla de Saltillo. La firma Bates (con sucursales en la Habana, Londres y Montevideo), documentó el bombardeo brasileño a Paysandú en el suceso llamado "La Guerra de la Triple Alianza" (1840-1890). De la misma guerra el brasileño Carlos César publicaría en 1868 "Recordacoes de la Guerra do Paraguai". La "Guerra del Pacífico" (1879-1882), sería documentada por el norteamericano Edward Clifford Spencer, de la cual realiza un seguimiento de sus principales sucesos. Las "Campañas del Desierto" (a partir de 1880), en las cuales se produjo el exterminio de los indígenas en Argentina fue documentada por Antonio Pozzo. En las respectivas independencias de Cuba y Puerto Rico (1898) participaría el cubano Francisco Serrano y el mismo Melitón Rodríguez registraría algunas de las acciones civiles en Colombia. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.379-383).

Carranza, liberado de la tutela del padre acribillado a balazos mientras dormía sobre un petate en Tlaxcalantongo. (FUENTES.1981.Pág.16).

La Revolución Mexicana sería uno de los primeros sucesos históricos que en Latinoamérica pudo registrarse fotográficamente. Más aún, fue el primero en torno del cual se elaboró un verdadero operativo fotográfico de carácter noticioso. Agustín Casasola sería el artífice de dicha operación, sin lugar a dudas el más destacado fotógrafo durante todo el tiempo de la revolución. Y es que, definitivamente, ya se puede hablar de este fotógrafo como un reportero gráfico en propiedad⁴⁸⁷. No tenía ningún reparo en desplazarse de un bando a otro sí era necesario. Del mismo modo, vulneraba la propia integridad personal con el único propósito de recoger las imágenes desde el lugar más privilegiado.

Con el mismo empeño Agustín fundaría la Agencia Casasola. Una empresa en la cual emplearía a sus dos hijos y a quince auxiliares más. Desde las vitrinas de la agencia ubicada en ciudad de México, los espectadores podían observar día a día los acontecimientos más relevantes de una contienda que ocurría a kilómetros de distancia, sus empleados tenían la misión de estar allí donde se producían los hechos. Casasola es uno de los primeros fotógrafos que en América Latina reconoce y utiliza el valor comercial y noticioso de *la primicia*.

El archivo de Agustín Casasola es uno de los primeros proyectos que fueron estructurados de acuerdo a un interés documental más o menos definido. Por lo menos, sino se tenían parámetros estéticos o éticos, si se pretendía hacer una cobertura global del suceso. Prueba de ello es que en 1922 el propio Agustín Casasola haría la recopilación de algunas de las imágenes de la revolución y editaría el *Álbum histórico-gráfico*. No obstante, ya serían sus hijos en 1960, los que a partir de una organización más juiciosa, publicarían un texto más ambicioso: *La historia gráfica de la revolución mexicana*⁴⁸⁸.

Obviamente los acontecimientos de la revolución mexicana ya no son noticia para nosotros. Las imágenes de la Revolución realizadas por Casasola han adquirido, además del aura que otorga el tiempo, el valor de señalamiento a un pasaje de la historia. De esta manera la fotografía cumple una función en doble vía. Recoge y

487 Agustín Casasola (1874-1938) funda en 1903 la asociación Mexicana de Periodistas, en 1911 la Asociación de Fotógrafos de Prensa y en 1913 la Agencia de Información Fotográfica. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.383).

488 El archivo Casasola sería adquirido por el gobierno Mexicano en 1976. Ahora reposa en los archivos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Con esta colección, además de la "Historia Gráfica de la Revolución Mexicana (Trillas,1922), también se han publicado, "Álbum Histórico Gráfico" (1932) y "Anales Gráficos de la Historia Militar en México" (1973).

documenta un evento históricamente importante, a la vez que hace importante el evento que registra por el mero hecho de haber sido fotografiado.

Jefe revolucionario muerto en los combates de Palo Verde (1924), es una de aquellas primicias que, seguramente, tendría gran trascendencia en el devenir de la contienda. Para nosotros ya tan sólo existe como dato histórico en el conjunto de los hechos de la revolución. Viéndola, el impacto llega cuando en el conjunto de la escena se evidencian violenta desplegada y a la vez, la necesaria indolencia de los demás en medio de la guerra. Imágenes que como género se mueven en la difusa frontera entre la pornografía y la información.

Y ese es precisamente un punto candente, porque en la imagen se percibe un cambio en las estrategias de representación, particularmente en aquello que hemos llamado la *puesta en escena*. Pareciera que, mientras en la fotografía de estudio, todo se convierte en una construcción, en el trabajo de exteriores el control sobre lo fotografiado resulta prácticamente inaplicable, a no ser por la elección del encuadre y las muy limitadas decisiones que rodean una toma apresurada. Una formulación que se haría propia de la novísima reportería gráfica y en un apartado que progresivamente tomaría rumbo propio respecto a los demás usos de lo fotográfico. De esta manera empieza a perfilarse el ideal que tomaría el cariz de directriz en el proceder del fotógrafo. Una carga ideológica tantas veces enunciada cuando se planteó el problema de la objetividad. Ya vimos como en Europa y especialmente en Estados Unidos el levantamiento se haría con tal seriedad que tomaría el carácter de movimiento. Pero en nuestro caso no hay fracturas. En nuestro álbum casi podríamos establecer un vínculo entre “el retrato” de Noriega y la foto “del revolucionario muerto” de Casasola. El que veíamos como guerrero orgulloso ahora yace muerto en el campo de batalla. El antes y el después de un evento que con toda seguridad presentó situaciones humanas semejantes.

Por eso podemos afirmar que si Paul Strand haría de su *Fotografía Directa* un paradigma -aunque en una línea más formal que documental. Más aún, él se convertiría en el vehículo de tales ideas en América Latina⁴⁸⁹; en el continente no se puede decir que se produjera una ruptura o un período de transición hacia una nueva manera de proceder del fotógrafo. Las distintas posiciones coexisten y no entre diferentes fotógrafos sino al mismo interior de la obra de cada uno. En esta época ninguno llega a tomar

489 Por lo menos en México. En la época del ministro Vasconcelos, Paul Strand sería designado por el gobierno para dirigir el Departamento de Fotografía y Cinematografía del Ministerio de Educación. En 1933 Regresaría para dirigir la película “Redes”.

partido, especialmente porque en la vía comercial las técnicas de manipulación se habían convertido en una práctica de común utilización.

4.3.7. “CHÉ, MI COMPADRE SE HIZO REVOLUCIONARIO”.

A medida que avanzaba el siglo XX la historia del continente latinoamericano seguiría unos cauces cada vez más particulares. Los conflictos intestinos, la caótica administración de los recursos y una muy limitada visión de futuro, darían como fruto una descompensación abrumadora en la distribución de la riqueza y en el consiguiente cúmulo de problemas sociales, políticos y económicos que esto produjo. Una situación que en la actualidad sigue siendo visible, incluso en aquellos países donde en algún momento se había logrado romper la inercia del empobrecimiento económico (el caso de Argentina o Brasil, por citar los más destacados). El subdesarrollo ha vuelto, convertida en una marea tan poderosa e irrefrenable que ha seguido menoscabando las iniciativas más progresistas. Una circunstancia que ha generado la convivencia paralela de mundos difíciles de compaginar. Utilizando una expresión muy recurrida para referirse a las condiciones de vida en Latinoamérica, se lo suele definir como el "continente de los grandes contrastes". Tal como atestiguaron los primeros fotógrafos, la utopía sigue siendo eso, una utopía.

En la fotografía también se presentó un fenómeno similar, afectada por un tipo de contraste particular: el reporterismo gráfico, a partir de las primeras experiencias documentales inauguradas con los conflictos armados sufría una clara hiperinflación; mientras que la línea experimental y *poética* nunca adquirió mayor relevancia.

Si en algún momento se llegara a concebir la figura del artista-fotógrafo, éste se presenta de forma aislada, sin contexto ni resonancia posterior. Un personaje muy condicionado por la carencia de recursos, por la falta de políticas culturales y por la total ausencia de un mercado para la obra de arte (en general y en particular para la fotografía).

La reportería gráfica, en cambio, se benefició del patrocinio dado por la prensa y las revistas. No es el caso menospreciar el trabajo de estos fotógrafos, muchos

demonstraron en la reportería grandes dotes expresivas y una sensibilidad espontánea para recoger en medio de la noticia, improntas que rebasarían la perecedera condición de *la chiva*⁴⁹⁰. Una de las fotografías latinoamericanas más reconocibles en el mundo entero aparecería precisamente de este modo. Una que como el mismo fotógrafo reconociera posteriormente, tuvo en la toma, mucho de esa casualidad propia de la toma periodística. Se trata de la fotografía *Guerrillero Heroico*.

Seguramente poco familiar por su nombre oficial, simplemente con decir "la foto del che" basta para actualizar en la memoria la imagen que miles de veces ha sido transmitida en los medios de comunicación en relación a Cuba y su revolución.

Casi en tono de leyenda Alberto Díaz "Korda" cuenta los sucesos que rodearon el momento de la toma. Empieza por esclarecer con total precisión la fecha y el lugar: en la Habana el 5 de marzo de 1960 con motivo del entierro de algunos compañeros muertos en un atentado. Korda se encontraba cumpliendo con su trabajo en condición de reportero gráfico del periódico "Revolución". Después del revelado, en los contactos⁴⁹¹ descubrió dos tomas del "Che" separadas la una de la otra por un intervalo de 15 segundos. Para la segunda había cambiado la orientación de su cámara e instalado un teleobjetivo, sin embargo en ella había logrado capturar "... al Che en el momento en que su rostro, embargado por la emoción, y sus ojos de visionario miraban a la lejanía." (BILLETER.1993.Pág.52).

En la utilización de la fotografía, Castro y su aparato ideológico estatal, aplicaron al pie de la letra a las posibilidades propagandísticas que los teóricos del marxismo habían destinado para los medios de comunicación. La prensa, la radio, la televisión, el arte y por supuesto la fotografía, fueron utilizados con total propiedad a modo de esa estructura sutil que subyace bajo las vías más directas y violentas en el sostenimiento del nuevo régimen. Entre otras razones, la destinación propagandística fue la que permitió un desarrollo de la fotografía en Cuba sin parangón en el resto del continente. Haciendo a un lado la muy evidente presión del gobierno en todos los ámbitos de la creación. El artista cubano debía atender primero a los intereses del régimen antes que a cualquier preocupación estética. Fueron muchos los fotógrafos que participaron de este resurgimiento.

490 Nombre coloquial dado a la primicia noticiosa.

491 Como paso intermedio en la producción fotográfica es común, que luego del revelado de la película se realicen copias en positivo por contacto. Con este paso se obtiene un registro en formato pequeño de todas las imágenes y que habitualmente sirve para seleccionar las mejores tomas de un conjunto mayor.

La fotografía del Che Guevara es el mejor ejemplo de toda la situación. Se convirtió en el estandarte simbólico de la revolución cubana y en la encarnación del mito del guerrillero revolucionario en el resto del continente (y el mundo). En camisetas, en carteles, en pintadas callejeras (y en un plato de frijoles⁴⁹²), esta imagen es representada igual que si se tratara de una estrella de cine o un icono religioso. Cuan revelador es, en los pintorescos buses o camiones de muchas de las ciudades latinoamericanas, la ornamentación casi barroca por lo excesiva y recargada. Al lado del chiste porno ilustrado con cerditos y tuercas, aparece la Virgen del Carmen y el Corazón de Jesús en sendos altares con sus respectivas veladoras. Y en otro nicho, en un rincón o a veces en el centro, una pegatina multicolor de la misma efigie del Che tomada por Korda en 1960.

En este aspecto, de la ideología contenida en los distintos usos que los regímenes totalitarios desplegaron, Gutiérrez descubre una relación que se hace visible también a través de la fotografía: “La exposición de la obra pública y la arquitectura fascista que circuló por América Latina hacia 1934 produjo gran impacto, mientras lujosas ediciones gráficas señalaban los logros del régimen” (GUTIÉRREZ.1997.Pág.403). Un fenómeno que se acompasa al ritmo de la aparición de las también dictaduras latinoamericanas y la utilización propagandística de los medios de comunicación. En este particular ya hemos señalado el caso más notable de Cuba con Castro, pero lo mismo había ocurrido con Porfirio Díaz en México o Juan Vicente Gómez en Venezuela. La aparición de una fotografía “aprobada” en el contexto de un arte oficial, es una relación que, de hecho, se puede establecer sin mayores dificultades.

Ya en la década del 60 resulta difícil mantener una línea ordenada. La vertiente documental y reporteril, tan pródiga en frutos de acuerdo a los muchos acontecimientos noticiables del continente, deriva en otros intentos de algún modo revisionistas. Proyectos como la *Panateca Salvadoreña* o el grupo *Tafos* representan iniciativas de una potenciación de las cualidades reivindicativas de la documentación fotográfica. Pero, tal como ocurriera en Cuba, en medio de la reivindicación, es visible la carga ideológica que supone una mirada paternalista y políticamente útil.

La *Panateca Salvadoreña* se compone en la actualidad de más de ochenta mil piezas entre negativos, diapositivas, copias en papel, documentos sonoros y escritos

492 Fotografía del brasileño Vik Muñoz (2000): “...En una superficie neutra un potaje de frijoles enlatados a los de dió cuidadosamente una forma idéntica a la foto de Korda” (DelaNuez.2003.Pág.282).

realizados por personajes anónimos durante los 12 años del conflicto armado salvadoreño⁴⁹³. Un *intrarretrato* de la revolución, esta vez en el Salvador.

El colectivo Tafos, por su parte, se inspira en una técnica de experimentación antropológica: un grupo de campesinos a quienes se les enseña la técnica fotográfica con la intención de que sean ellos mismos los encargados de registrar su entorno inmediato y su situación. El resultado es un documento de primera mano sobre personajes, lugares y momentos de la vida del campesinado peruano visto por los propios protagonistas⁴⁹⁴.

4.3.8. A LA CAZA DE LA INQUIETANTE EXTRAÑEZA.

A partir del trabajo de los fotógrafos de estudio, especialmente en la línea de un Witcomb, cuando el fotógrafo ejerce un control riguroso sobre todos los componentes de la toma y hace valer su presencia de forma explícita, empieza a surgir una cierta concienciación de las posibilidades expresivas del medio. Ya hemos visto como en Europa la fotografía encontraría el terreno abonado para desarrollar toda una serie de posibilidades al amparo de las más contradictorias aspiraciones artísticas. Sobre esta tendencia se incubaron verdaderos movimientos cuyo único fin era el defender o recuperar para la fotografía el aura artística, la misma que la maquinización primero y luego la industrialización habían puesto en entredicho. La idea era equipararse al mismo nivel del pintor-artista. Por esa vía ya vimos que se encontró una alternativa que se podría catalogar como literal: sí la pintura era el “verdadero arte” entonces había que “pictorizar” la fotografía, es decir, trasvasar el concepto de manipulación pictórica al ejercicio fotográfico. Ya sabemos que la traducción dio como resultado el primer aglomerado fotográfico con carácter de movimiento artístico, la *Fotografía Pictorialista*.

493 Con el fin de la guerra civil salvadoreña (16 de enero de 1992), se creó la colección que luego sería nombrada como “Museo de la palabra y la imagen contra el caos de la desmemoria”. La colección inicia con el registro fotográfico de la insurrección indígena de 1932. De la guerra se encuentran datadas cerca de 40 mil piezas. En la actualidad el museo también alberga registros fonográficos, cinematográficos, videográficos y escritos, tanto de valor histórico como de lo más actual que se produce en el panorama artístico salvadoreño.

494 Los Talleres de fotografía social (Tafos), en los años '80 y '90, se encargaron de repartir cuatro mil quinientas cámaras fotográficas con las que se han producido a lo largo de 10 años, 60 mil negativos. En la colección se registran diversos aspectos de la vida cotidiana de Los Andes, las ciudades aledañas a la capital y también algunos poblados periféricos. Después de algunos problemas, este programa se convirtió en un archivo sistematizado.

En América Latina, tan alejada del circuito artístico internacional, se vivió esta tendencia de un modo superficial. Nunca se desarrollaron posturas reivindicativas, mucho menos una exploración formal consistente. Ya vimos como los fotógrafos incorporaron, por imitación, algunas de las estrategias propias del movimiento y las usaron como un recurso más, especialmente en su destinación comercial. Por ende, los ejemplos los encontraremos siempre inscritos en el conjunto de la obra de un fotógrafo como imágenes sueltas. En muchos casos, “lo artístico” era separado del trabajo comercial, y se procedía a experimentar para alcanzar esta dimensión (entendiendo experimentar más bien como algún tipo de manipulación o juego formal casi siempre asociado al laboratorio). Las eventuales publicaciones internacionales que llegaban a sus manos les servían de guía. Y lo cierto es que tuvieron mucha acogida algunos recursos: el retoque, la iluminación y un cierto gusto por la alegoría y la metáfora.

Una fotografía que se enmarca perfectamente en esta dinámica es la que lleva por título *Ángel de la esperanza* (1910). Obra del colombiano Melitón Rodríguez. Comparativamente esta imagen introduce una serie de elementos nuevos con relación a lo que hasta hora hemos visto. El trabajo de estudio en esta obra sigue teniendo un valor predominante, básicamente permitiendo un amplio despliegue imaginativo en el montaje escenográfico, pero fundamentalmente, haciendo hincapié en el carácter simbólico de los elementos utilizados. Se observa una búsqueda del naturalismo, pero este componente es avasallado por la teatralidad en la representación. El inventario temático aborda un tema típicamente pictórico, pero los efectos plásticos son logrados con medios netamente fotográficos; la aparición fantasmal del ángel es el más espectacular. Por otro lado es muy pintoresca la mezcla que realiza Rodríguez de los recursos llegados del exterior y los propios que recoge del entorno cercano. Por un lado utiliza un telón de fondo que ha sido importado⁴⁹⁵. El bosque representado en ningún caso corresponde al entorno tropical o al paisaje andino. En cambio las plantas vivas distribuidas en derredor de la escena si que pertenecen a la flora típica de las montañas del lugar. Del mismo modo, los personajes, el ángel y el campesino, han sido seleccionados de acuerdo al estereotipo de una iconografía importada. No son ni indios ni mestizos, sino tan rubios que proceden de un tipo claramente europeo. De este modo podemos decir que la influencia pictorialista

⁴⁹⁵ Se sabe que Rodríguez importaba los materiales de trabajo directamente desde París, los cartones que le servían de soporte a las fotos, los telones de fondo y hasta la primera década del siglo XX, los productos fotográficos. Luego le serían llevados de USA. Su contacto con el exterior tan bien se hace visible cuando en 1895 la fotografía de Los Zapateros es premiada en New York. Actualmente su archivo, compuesto de 80.000 negativos, reposa en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

en Rodríguez es muy visible, a la vez que mezcla una serie de elementos de su propia iniciativa. La suma se convierte en ese lugar de intersección donde finalmente se amparan la mayoría de los fotógrafos latinoamericanos.

Vuelvo a insistir que a un fotógrafo como Melitón Rodríguez -y a otros como él- no se los puede catalogar como partícipes del movimiento pictorialista, la realización de alguna fotografía que guarda dicho canon, sólo representa una alternativa *de moda* en el oficio de fotógrafo (o más valdría decir que se desempeñan como fotógrafos de oficio), porque muchos de estos personajes proceden más bien como *maestros artesanos*, lo cual no representa ningún descrédito para la época, ni para la actual; pero sí debe ser tenido en cuenta para la interpretación de su trabajo.

Se sabe que la definición de artista no tenía un peso específico en la sociedad latinoamericana de entonces, a no ser por asimilación a un modelo europeo. Prueba de esta característica es el hecho mismo del reconocimiento de la autoría a través de la firma en las obras. De los archivos procedentes de las primeras épocas, muchos fueron encontrados por accidente en cualquier bodega o desván. Una gran cantidad aparecen sin autor conocido o si lo tienen, se cuenta con muy pocos datos sobre ellos y mucho menos las fotos⁴⁹⁶.

Los estudios eran generalmente talleres de trabajo familiar. Si prosperaba el negocio, éste era reconocido por el apellido del cabeza de familia. Lo usual es que el negocio se mantuviera en una escala modesta, pero también ocurrió que algunos sobrevivieron para convertirse en verdaderas empresas a escala industrial⁴⁹⁷.

En una línea más consistente que la demostrada por Rodríguez o por lo menos más apropiado en la figura de artista, nos encontramos con el primer fotógrafo latinoamericano que fuera reconocido aún en vida. El único además que tuvo contacto con las vanguardias históricas del siglo XX, se trata del mexicano Manuel Álvarez Bravo.

Se podría afirmar, sin temor a exagerar, que han sido las muy específicas interpretaciones del trabajo de Álvarez Bravo las que han servido para fundamentar los

⁴⁹⁶ Aunque Rodríguez procede como fotógrafo de oficio, el cuidado y meticolosa organización de su archivo revelan una clara percepción de la importancia de su trabajo.

⁴⁹⁷ Un ejemplo es la empresa fotográfica Oduperly. Fundada por Oscar Duperly en Medellín, en 1915 (procedente de jamaica de padres franceses), en la actualidad cuenta con un sinnúmero de tiendas en la mayoría de las grandes ciudades en Colombia.

estereotipos que a nivel internacional circulan sobre la fotografía latinoamericana. De alguna manera se convirtió en el paradigma.

Son dos las características que hicieron de Manuel A. Bravo tan emblemático y además partícipe de los movimientos más rupturistas e innovadores de la segunda década del siglo XX. En primer lugar, la utilización de la fotografía como recurso expresivo independiente. El reconocimiento en conciencia de las posibilidades y limitaciones del medio para la exploración de una faceta poética. No debemos olvidar que durante la misma época se estaba gestando un nuevo movimiento fotográfico contrario al mencionado Pictorialismo. Ya vimos en Estados Unidos al fotógrafo Paul Strand cuando proponía eliminar el exceso de manipulación en la producción fotográfica y ubicar al fotógrafo como un cierto testigo ocular, pero no necesariamente en la vía reporteril del documentalismo gráfico sino en el respeto al estatus indicial del dispositivo fotográfico. Se negaba admitir que la vía para otorgarle valor artístico a la fotografía era a través del remedio de las fórmulas pictóricas⁴⁹⁸. La *Fotografía Directa* ganaría adeptos hasta convertirse en un verdadero movimiento. Albert Patzsch, Alfred Stieglitz, Ansel Adams, o Edward Weston serían varios de sus representantes.

A propósito del norteamericano Edward Weston es importante mencionarlo aquí precisamente como uno de los descubridores del mexicano Álvarez Bravo. El contacto se realizaría en México por intermedio de la también fotógrafa -italiana- Tina Modotti y representaría un importante acicate en la carrera del latinoamericano⁴⁹⁹. Sin embargo, a pesar del reconocimiento de Weston y Modotti hacia el trabajo de Álvarez Bravo resulta paradójica la actitud de estos dos fotógrafos a veces tan despectiva hacia la realidad que da cobijo y sentido a la obra del mexicano (y en el caso de Modotti también una parte de la suya). Esta es la conclusión más elemental después de leer una anécdota registrada en el libro de notas de Weston en relación a su corto tránsito por México. La cita es muy reveladora:

Algún día paseando con Tina Modotti deciden subir al estudio de un fotógrafo de barrio, no se sienten interesados en su labor, sino que explícitamente quieren burlarse de su "barroquismo estético". Se ponen en sus manos, se dejan manipular e incluso lo elo-

498 Paul Strand desde 1916 proponía la tesis de la "Fotografía Directa". Desde 1922 Edward Weston y Albert Patzsch se aunarían a la misma idea. En 1928 Patzsch publicaría una colección de fotos llamada "El Mundo es Hermoso" (título impuesto por el editor). En el libro además propone las teorías del movimiento: "Dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas... Sin prestamismos de la pintura" (TAUSK.1978.Pág.47).

499 En 1928 y como resultado de la influencia que las vanguardias habían creado en México se produce una exposición que reúne la obra de Hugo Brehme, Roberto Turnbull, Libardo García "Smarth", Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo. La intención era la de reivindicar el espíritu mexicano.

gían con el calificativo de artista. El lugar se encuentra abarrotado de objetos y el espacio imita una escenografía excesiva y saturada. Al final tanto el fotógrafo como la pareja consiguen lo que querían, el primero vender su trabajo y los renombrados fotógrafos autoelogiarse en la comparación. (YÁNEZ.1990.Pág.15-32).

Por supuesto, no hay que excederse en la importancia que se le debe otorgar a este episodio, no es más que una anécdota fuera de su contexto. El fotógrafo Weston representa un eslabón muy importante en la historia de la fotografía mundial, además, en una línea muy poco emparentada con la de Álvarez Bravo. El propio Weston establecía esta diferencia al decir que mientras él se interesaba en la fotografía directa poco le atraían los contenidos sociales típicos de sus colegas mexicanos. Sus preocupaciones son otras así puedan encontrarse cercanías en algunas temáticas -por ejemplo en el desnudo o en las referencias urbanas-. Esta condición se evidencia fácilmente en una fotografía de Weston realizada en México durante la época de su visita, *Excusado* (1925). La imagen es tan escueta, tan directa que choca con sus pretensiones artísticas; por eso se torna provocadora, irritante⁵⁰⁰. El juego interpretativo debería confiarse al orden simple de las relaciones formales, sin embargo y a la vez, el producto sólo puede ser valorado en una revisión de tipo intelectual, en la misma línea del bien llamado "jugador de ajedrez del arte" Marcel Duchamp⁵⁰¹. Weston se encuentra en México, pero da igual, esta foto nos brinda pocas señas de parentesco con su lugar de creación.

La segunda de las características relacionada con la obra de Manuel Álvarez Bravo, igualmente tipificada para referirse globalmente a la fotografía latinoamericana, es la mostración de una realidad, pero efectivamente en esa *sincretización* mágica extraída de su mirada crítica al entorno circundante. Un enrarecimiento que André Breton y Antonin Artaud vincularon con el Surrealismo⁵⁰².

500 Antes de 1920 Weston también había participado del Pictorialismo, sin embargo a través de la influencia de la Fotografía Directa, se convertiría en uno de los abanderados del nuevo movimiento. En su caso es claro el interés por el aspecto superficial de las cosas, donde la composición resulta de la elección del punto de vista. (TAUSK.1978.Pág.60).

501 Recordemos que Duchamp se declara heredero del espíritu Blague (farsa), es por eso que su actitud subversiva se haría visible desde sus incursiones en el Surrealismo hasta su más contestataria obra, *Fuente* (1917); "No obstante, la revuelta representada por los ready-made fue puramente intelectual, y hoy se le considera precursor del movimiento Conceptual de la década de 1960" (LUCIE-SMITH.1996.Pág.100). Del mismo modo es interesante, tal como nos dice Rosalind Krauss, que Duchamp se dedicara durante quince años al estudio de la óptica de precisión: "un Duchamp de la cosa mentale... Que desciende de Leonardo vía vermeer -es decir, de la perspectiva renacentista vía cámara oscura- (KRAUSS.1997.Pág.144).

502 Cuando en 1938 André Breton viaja a México con motivo de la exposición Surrealista, le encarga a Manuel Álvarez Bravo la realización de la cubierta del catálogo; además en una entrevista que se produce con Diego Riveran y Trotsky, Breton confiesa su sorpresa ante aquel país donde el surrealismo se presentaba como algo mezclado con la vida cotidiana. En el contexto de estos contactos también es destacada la

Ya vimos como el realismo mágico literario surgiría de esta toma de conciencia. A sus expensas se construiría un universo lleno del colorido propio del barroquismo latinoamericano y donde los sucesos extraordinarios se mezclan con la vida diaria. De esta manera la frontera entre lo *documentado* y aquello que procede de la intencionalidad expresiva del artista se difumina. En el caso del narrador mágico-realista la estrategia aparece más visible dada la naturaleza constructiva de la escritura, con el fotógrafo suele pasar desapercibida. Pero ya sabemos que tal ambigüedad procede de la concepción más general de lo fotográfico, la confusión entre verosimilitud y objetividad.

Del impresionante archivo de vistas (por su extensión y contenido) de Manuel Álvarez Bravo me interesa una de mediana edad en su carrera: *La señal* (Teotihuacán, 1956). Pero, ¿una señal de qué? Acaso una indicación en la dirección de eso que los féretros y velatorios apuntan, a la muerte. Un personaje está atento, inmóvil frente a un cartel y una sombra se desplaza a su alrededor. El espacio circundante es de lo más cotidiano, una calle corriente en un pueblo típico mexicano. El enrarecimiento no sólo procede de lo más explícito de la imagen, sino de la manera como el fotógrafo realizó el encuadre y sobre todo de la elección del tiempo de exposición. El emborronamiento, esa imagen fantasmagórica que aparece en medio, fue capturada pero a la vez fue propiciada por una decisión técnica del fotógrafo.

Contrario a la opinión de Weston no podría señalarse a Manuel Álvarez Bravo como un reportero, ni siquiera como un documentalista (si se quiere entender la documentación en un sentido más amplio). Aunque de sus fotografías podamos extraer muchos datos sobre el modo de vida de los mexicanos, el trabajo de Álvarez Bravo es - como dijo Octavio Paz refiriéndose a su obra-, la plena expresión de

"... El ojo (que) piensa
el pensamiento (que) ve..." (PAZ,O.1939)

presencia de Sergei Eisenstein en México entre 1930 y 32. Del mismo modo en 1962 Antonin Artaud publica un texto llamado "México"; en él Artaud consignaba su experiencia vital en México, vivencia que denominaba como el "Retorno a lo primitivo" (Pág.13). En las montañas mexicanas conoce a los indios Tarahumara y su utilización de las plantas alucinógenas (en particular el peyote). (ARTAUD.1991). Es importante mencionar que la avalancha de artistas que viajaron a México, la mayoría lo hicieron bajo la presión que ejerció la persecución Nazi en Europa.

Es necesario decir además que Manuel Álvarez Bravo se convirtió, hasta su muerte (ocurrida en 2002), en el eslabón más activo entre la primera fotografía latinoamericana y la más actual.

Ahora, si Manuel Álvarez Bravo se había convertido en el maestro de la conciliación entre el componente mágico de la realidad y su papel activo como creador, dando además prueba de gran sutileza, José Medeiros, en cambio, al realizar la serie *Candomblé. Iniciación "Hiby de Santo"* (1957), se presenta con la frontalidad casi pedagógica de un ilustrador de lo mágico. Pero esa es la mirada más superficial. Es decir, cuando del registro sólo filtramos la información antropológica, en este caso de los ritos iniciáticos de las religiones sincréticas del Brasil. Pero resulta difícil atenerse a una interpretación tan limitada. Las fotos son tan extrañas y al mismo tiempo tan directas, especialmente aquella que muestra la cabeza de una joven con un orificio en su coronilla. Una imagen en alto contraste y que aparece rodeada de una absoluta oscuridad. El dispositivo fotográfico ha sido usado para crear esa atmósfera misteriosa, la visión extrañada de una realidad que aparentemente solo ha sido documentada.

Otro brasileño, Mario Cravo Neto o el mexicano Gerardo Suter recalcarían en la misma idea para trabajar sobre una fenomenología similar. Con estos fotógrafos es posible concluir, que si la medida es lo mágico, es posible ubicar varias tendencias. Las variables se definen por algo que podríamos definir como el grado de ilustración del componente mágico. De esta manera podemos asumir en el vértice más ilustrativo las obras de fotógrafos como Medeiros, Cravo Neto, Marta María Pérez o Suter y en sus formas más sutiles, los trabajos de Álvarez Bravo, Sebastiao Salgado, Pedro Meyer, Manuel Piña o Luis González Palma. En todos los casos el tema de lo mágico, muchas veces como respuesta a una exploración antropológica, se ha convertido en una coordenada indisociable de su trabajo.

4.3.9. LOS ANGELITOS DE MI FAMILIA.

Un apartado muy especial en la búsqueda de *la inquietante extrañeza* lo constituyen las fotografías de difuntos. Una práctica extendida a lo largo de todo el continente, fundamentalmente para registrar a niños pequeños o a recién nacidos. Y de la que existen ejemplos en todo el mundo desde las épocas más tempranas desde la aparición de la fotografía⁵⁰³.

Una fotografía de Romualdo García cabe en este apartado. Llamada muy escuetamente *Retrato*, la escena sobrecoge al comprobar algo que no resulta tan evidente, que se trata de un niño muerto. Pero, sobreponiéndose al primer impacto, lo que resulta más inquietante de la foto es la suerte de complejo paradójico que termina por convertirse.

La muerte, un fenómeno tan incontrolable, del cual nadie quiere hablar y aún menos saber de sus efectos es, desde la condición humana, el tabú por excelencia. Por eso, cuando sabemos que el cuerpo de niño de la foto ha tenido que ser manipulado, adornado y acomodado en la preparación de la pose, el sentimiento no puede ser sino de una gran desazón. Además el niño ha sido vestido con los complementos típicos de un recién nacido, lo que contrasta con la inquietante expresión de los ojos. Es un cadáver que quiere parecer vivo.

Más extraña aún es una fotografía de Hugo Brehme titulada muy literalmente *El niño muerto*. En este caso el cuerpo ha sido puesto de pie, sostenido por dos hombres que seguramente son sus familiares. Como en la de Romualdo el niño también ha sido adornado, pero esta vez, con una corona que no se sabe muy bien si es el instrumento que le sirve al personaje de atrás para sostener cabeza o en realidad se trata de algún tipo de tocado funerario. En este caso la muerte es inocultable, por eso este niño ya no quiere parecer vivo, sino un “angelito”⁵⁰⁴.

La paradoja de estas fotos tiene que ver con el fuerte contraste entre dos actitudes contrarias. Precisamente un poco antes de hablar de la fotografía *funeraria*

503 “Todavía se mantenía en 1911 la costumbre de retratar a los niños en el lecho de muerte. Práctica habitual en el último tercio del siglo XIX.” (SÁNCHEZ-DURAN.1991.Pág.36). La diferencia con América Latina ya la dicen los autores del libro; mientras en España prácticamente desaparece con el siglo XX, en Latinoamérica se sigue usando aún después; y mientras en España se llamaban “recordatorios” sin mayores manipulaciones, al otro lado del mar se realizaban verdaderos montajes escénicos, donde el niño se convierte en un “angelito”. Una tesis no muy precisa, porque según se demuestra en la exposición “Le dernier portrait” (museo Orsay, 2002), no sólo se creaba la escena, sino que “para darle un aspecto como si estuviera vivo, se pintaban los ojos abiertos en la imagen” (del catálogo “Beauty II” (2002), editado para la exposición a partir de la colección Stanley Burns). La colección Burns es la más extensa que sobre fotografía postmortem exista en el mundo.

504 Muchos de los niños muertos eran caracterizados como angelitos para la foto. Según la creencia popular cristiana, todos los recién nacidos que luego de ser bautizados morían, pasaban a engrosar las filas de las huestes de angelitos que rodeaban las cortes marianas. (GUTIÉRREZ.1997.Pág.372).

había insistido en el carácter básicamente conmemorativo –festivo- del acto fotográfico. En la foto de Romualdo García, el montaje escénico del telón paisajista con la silla artesanal incluida, la pose simple pero controlada y los vestidos que en ningún caso son de andar por casa, señalan en la dirección conmemorativa de la foto. No obstante, si nos enfrentamos a la rotundidad de la muerte, brutal y definitiva, contraria a cualquier convención social, la suma se presenta plena de elementos de extrañeza. No es comprensible por ejemplo el detalle del trapo en la boca de la madre. Acaso es una forma de expresión cuya interpretación depende de algún tipo de sistema simbólico local? Igual ocurre con el sombrero del otro niño –el vivo-. Debe formar parte del mobiliario de trabajo del fotógrafo porque, dado su tamaño, definitivamente no pertenece al niño. Claro que también puede corresponder a la tradicional costumbre de reciclaje familiar muy característica entre las familias con menos recursos.

La fotografía funeraria es sin duda un apartado fuera de lo común desde la concepción conmemorativa de la foto, sin embargo los recursos técnicos y sobre todo los formales, corresponden a los mismos utilizados en cualquier otra práctica. Es una faceta del retrato en su plena dimensión mágica. El *memento mori* convertido en una imagen de inquietante literalidad.

Tal como nos decía Tisseron para referirse a la elaboración de la muerte, la foto permite un proceso de introyección, que, en el caso de los “angelitos”, provee de la única apropiación posible en una vida que terminó tan súbita y rápidamente como había empezado.

Cuan revelador de las particularidades de un continente es el hecho de que, de cantera latinoamericana, se hicieron legendarias las fotos de los cadáveres de Emiliano Zapata, Pancho Villa, El Che Guevara, la momia de Evita Perón y mucho más recientemente la foto del narcotraficante Pablo Escobar. Personajes que han sido estigmatizados por esa dudosa condición entre el héroe popular –trágico- y la del consumado delincuente.

4.3.10. TODAS LAS MUJERES TIENE ALGO DE BRUJAS.

El tema del retrato seguirá ocupando un lugar preponderante en lo que a producción fotográfica total se refiere. Entre todas, la ciudad de Buenos Aires iniciará, mantendrá y continuará una tradición en la que la participación femenina será especialmente nutrida. Desde los años 20 funcionara el estudio de Annemarie Heinrich y Grete Stern. Teniendo en cuenta su vinculación con las vanguardias europeas, ellas se encuentran muy conscientes de las posibilidades expresivas del aparato fotográfico, así que se amparan y al mismo tiempo le dan vida a la figura de la artista-fotógrafa.

Sara Facio establece la comparación: “Objetivamente no existe una evidencia técnica o conceptual que indique que las fotos tomadas en París por Disdéri o Cajart fueran mejores que las tomadas en Buenos Aires por Christiano Junior o Witcomb, salvo la importancia de los modelos⁵⁰⁵. Años más tarde Facio seguirá manteniendo el interés por la exploración del retrato pero al mismo tiempo aborda otras posibilidades de tipo experimental, muy en relación al panorama artístico internacional, particularmente en la vertiente surreal.

Es cierto que en los inicios no se sabe de mujeres fotógrafas que trabajen en América Latina. La primera reconocida es la italiana Tina Modotti⁵⁰⁶. Pero a la lista rápidamente se incorporaran otras como Soledad Álvarez Bravo y Kati Horda –en México-. Algún tiempo después las mencionadas retratistas porteñas -Heinrich y Stern-. Sandra Eleata en Panamá, Anna Regina Noriega en Brasil, Graciela Iturbide otra vez en México, M^a Cristina Orive en Guatemala, Elena Castro en Colombia, y así en una lista cada vez más extensa recorriendo en toda su extensión la geografía e historia del continente latinoamericano. En este panorama, las fotógrafas que en la actualidad se encuentran en activo, son especialmente interesantes los trabajos de la peruana Milagros de la Torre, las mexicanas Daniela Rossell, Tatiana Parceró y la cubana Marta María Pérez (por nombrar sólo algunas pocas). Todas en órbitas aparentemente muy distintas, pero a la vez conectadas por un cierto esquema antropológico, el modelo del cual parecen nutrirse sus proyectos.

De la Torre en el año de 1996 realiza una extensa investigación en los archivos de “los cuerpos del delito” del palacio de justicia de Lima y a partir de la pesquisa surgió

⁵⁰⁵ Citado en *“Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglo XIX, XX”*. GUTIÉRREZ. 1997. Pág. 369.

⁵⁰⁶ Modotti llega a México en 1923 y es expulsada del país en 1930 debido a su activismo político.

el proyecto “Los pasos perdidos”⁵⁰⁷. Lo mismo podemos decir de sus dos proyectos posteriores, “Últimas cosas” y “Páginas dobladas”, realizados con materiales extraídos del hospital psiquiátrico de Lima⁵⁰⁸.

Daniela Rossell con el título de “Ricas y Famosas”, presenta en el 2002 una colección de fotos cuya característica más visible es la extravagancia. Rossell abandona el muy recurrido tema de la *porno-miseria* tercermundista y se traslada a los espacios privados de las “niñas bien” en México⁵⁰⁹. Una mirada cargada de ironía, sarcasmo y humor. Es muy interesante, después de haber visto las fotografías de Witcomb a la sociedad porteña, como las de Rossell de algún modo se parecen. Más exactamente, son distintas, eso es evidente, pero a la vez se vinculan de muchas maneras. No sólo se trata del tema. En los componentes escenográficos también hay elementos comunes, por ejemplo los animales exóticos; a la vez que la tipificación de acuerdo a modelos importados. En el caso de las mexicanas, por la fuerte influencia norteamericana que la sociedad mexicana sufre en la actualidad.

Marta María Pérez por su parte se ha destacado en una serie de proyectos de una línea más intimista, pero siempre muy relacionados con las connotaciones rituales y mágicas propias de la santería cubana.

4.3.11. “EL DAGUERROTIPO DE DIOS”.

Ya casi para finalizar este capítulo y con él la investigación, me propongo encontrar un par de imágenes que me sirvan de corolario. Esas fotografías a las que, igual que Barthes o Sontag, las tenga que relatar en términos de un antes y un después.

507 Es interesante en este caso la coincidencia del título de su trabajo con el relato de Carpentier del mismo nombre. Sabemos que De la Torre recurrió al decir popular que bautizaba de ese modo al pasillo de entrada al palacio de justicia, y en tal sentido el significado termina siendo bastante trágico. Sin embargo la coincidencia se puede establecer en una referencia muy propia de la narrativa mágico-realista, el viaje como rito de paso, el viejo mito del viaje iniciático de un héroe trágico que en la mayoría de las crónicas de la conquista se hizo visible. Precisamente en Carpentier “los pasos perdidos” se producen en el río Orinoco y terminan siendo una regresión al mítico edén, lugar que desde la perspectiva conquistadora estaba asociado al Dorado -la ciudad de Manoa (CARPENTIER.1981.Pág.174)-. De alguna manera en los “cuerpos del delito” fotografiados por Milagros de la Torre se condensa un momento que actuó como punto de fractura para más de una vida, por ejemplo en la “falda que usaba Marita Alpaca en el momento de ser arrojada del 8º piso del Hotel Sheraton en Lima por su amante. En la autopsia fue encontrada embarazada” (De la TORRE.1997.Pág.37).

508 En 1997 la Universidad de Salamanca edita un catálogo que contiene la producción de esta fotógrafa hasta esa fecha.

509 Exposición realizada en el contexto de Fotoespaña 02 y realizada en la galería de Casa de América en el mes de julio y agosto.

Si acaso del repertorio de imágenes de ese panorama general de la fotografía latinoamericana pudiera yo decir, con emoción, estas son. La tarea acarrea un peligro. Precisamente el de no proteger la emoción y conceder al amaño de un discurso, a estas altura ya demasiado elaborado, mayores alcances de los que se debe. Como alternativa se me ocurrió entonces que debía remontarme a la primera indagación. Al momento en el que por primera vez reuní el conjunto de imágenes que quería utilizar.

Y lo cierto es que encontré varias fotografías que sin una razón específica simplemente me seducían, me atrapaban. Pero luego, viéndolas en conjunto, en la mayoría puede localizar la razón de su atractivo, así que inmediatamente las descarté. Solamente hubo casi tres que, precisamente apelando a la protección de la emoción, llegaron a sostenerse.

La primera es de Sebastiao Salgado, tal vez el fotógrafo de mayor proyección internacional que en la actualidad se conozca de procedencia latinoamericana. De profesión economista y nacido en el 44, este fotógrafo descubre la fotografía –como fotógrafo- a la edad de 30 años. Autor de series tan impresionantes como "Sierra Pelada" en Brasil u "Otras Américas". Una mirada que se extendió desde la América Latina hasta cualquier otro lugar del mundo donde el hombre haya puesto su pie. Porque en Salgado el hombre es el protagonista, casi siempre en situación de víctima y a veces- la mayoría-, en condición marginal. Salgado es en este sentido un comprometido que lucha por la reivindicación de la dignidad en la condición humana a través de las armas que le ofrece la imagen fotográfica⁵¹⁰.

La imagen que me interesa pertenece al incierto denominador de las obras intitulas. Según los datos fue realizada en México en 1980⁵¹¹ y forma parte de la colección particular del autor. En blanco y negro, la imagen está dominada por el efecto muy pintoresco del grano excesivo, tan texturado que disuelve las formas. Por eso la atmósfera se suaviza, se vuelve neblina real y neblina efecto. El fotógrafo ha hecho del truco técnico un instrumento que enfatiza y que vuelve la *alta sensibilidad* –de la película- una metáfora que se acerca a la ilustración. El resultado es inquietante, casi ominoso. El perro está hecho una piedra. Las velas no alumbran y la precaria luz que tiñe el paisaje, hace de la gente en lejanía un conjunto de presencias fantasmales.

510 En todos sus trabajos es posible visualizar este compromiso. Particularmente en "Éxodos" (y en un extracto de este mismo proyecto: "Retratos. De los niños del éxodo". 2000), el fotógrafo asumió la tarea en formato de denuncia: "...Transmitían con fuerza la tristeza y el sufrimiento que habían vivido a lo largo de su corta vida" (SALGADO.2000.Pág.32).

511 Teniendo en cuenta el tardío comenzar como fotógrafo de Salgado es una obra temprana.

"La muerte impertérrita ya no está aquí, no hace falta, apacienta su ganado en otros montes; las velas alumbradoras terminarán por consumirse chorreando su sangre en cuentagotas y el cuchicheo de rezos interminables acabará desgranado en el rosario con el último amén del novenario."
(DeSANTAMARÍA.1987).

Pero debo repetirme que se trata de una fotografía. No es una puesta en escena. Lo que veo *ha sido* y el fotógrafo según dicen, no hace trampa. Entonces ¿qué es esto que ha sido? Todo nos induce a pensar en prácticas rituales extrañas y misteriosas. Por eso, si la imagen fue tomada en un lugar y en un momento determinados, ¿acaso ese lugar tendría que tener algo de extraño?

En la fotografía de Salgado las respuestas más directas orbitan en el ámbito de lo cultural: es una festividad religiosa. Es un cementerio y la gente acude para rendirle culto a sus muertos. El perro pertenecía al difunto... Y también en lo técnico: Utilizó una película de sensibilidad alta. Probablemente reveló forzando la emulsión... Lo cultural, lo antropológico, lo técnico son las estancias necesarias por donde fluye el discurso interpretativo de la imagen. Cuestiones que a partir de lo visible pueden ser respondidas, así tuviéramos que consultar al propio Salgado para esclarecer algunas de ellas.

Sin embargo, tal como le pasó a Susan Sontag a sus 12 años, a Barthes después de la muerte de su madre, esta imagen, con tan sólo abrir el libro donde la ví por primera vez, me atrapó sin necesidad de más argumentos. La información me interesó después. No obstante, sí se me pregunta, me resultaría difícil decir con precisión cual es elemento de seducción: la niebla que recuerdo de los pueblos de mi infancia... Las velas encendidas en la casa de mi abuela cuando de repente un apagón... y sobre todo el perro, ¿qué hace allí? En cualquier caso nadie lo podría establecer con precisión. Lo general y lo particular se funden en una amalgama emocional, las grandilocuentes mitologías se actualizan con la fuerza de un choque eléctrico.

Si volvemos a los préstamos y transferencias que nos han sido tan útiles, Realismo mágico es un concepto que define de manera bastante acertada lo que sucede en ésta fotografía, e incluso sin correr demasiados riesgos, en la Fotografía en general, ya que, partiendo de una realidad que tan sólo podemos atestiguar a partir de una instrumentalización sensorial muy limitada, se construye un universo paralelo, uno compuesto de fragmentos de espacio y muy puntuales retazos de tiempo.

La técnica fotográfica, el más depurado instrumento de la mentalidad positiva, que difícil le ha sido sostenerse en su intención de convertirse en un testigo objetivo de la realidad del mundo.

Gabriel García Márquez a través del mítico relato de *Cien Años de Soledad*, devela de forma magistral el sostén donde se asienta toda la magia fotográfica. En sus palabras que no son sentencias sino metáforas nos dice:

"Mientras tanto, Melquiadez terminó de plasmar en sus placas todo lo que era plasmable en Macondo, y abandonó el laboratorio de daguerrotipia a los delirios de José Arcadio Buendía, quien había resuelto utilizarlo para obtener la prueba científica de la existencia de Dios. Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia." (GARCIA.1991.Pág.43).

¡La demostración científica de la existencia de Dios, un *Daguerrotipo de Dios!*, ¿Acaso no es lo mismo que perseguían los impulsores de la revolución tecno-científica del siglo XVII: el más positivo proyecto de una realidad desmitificada?

El Leipzinger Stantanzeiger le responde a José Arcadio:

El deseo de capturar una reflexión momentánea... No es sólo imposible como lo ha demostrado el pensamiento investigativo alemán, sino que el sólo deseo de hacerlo es una blasfemia. Dios creó al hombre a su imagen y ningún constructor de máquinas puede fijar la imagen de Dios. ¿Es posible que Dios haya podido abandonar sus principios y permitiera a un francés en París, dar al mundo un invento del diablo?⁵¹²

Inmerso en sus lúcidos delirios, sofocado en el sopor de los días de Macondo, José Arcadio nunca logró resolver el misterio de un dios que se supone en todas partes, pero a la vez se hace tan reacio a mostrar su imagen. Sin embargo, tan terco como era en su espíritu de incansable inquisidor, a los pocos días emprendería otra empresa igualmente delirante: con daguerrotipo en mano y frente a la pianola del italiano Crespi, se pone a la tarea de "fotografiar al ejecutante invisible". (GARCIA.1994.Pág.52). ¿Acaso

512 Nota de prensa aparecida a los pocos días del discurso de Francois Arago ante la academia de Ciencias y Artes de París (7 de enero de 1839), donde presentó el invento del Daguerrotipo. El presente extracto sería encontrado y citado en 1912 por Max Dauthendey. GERNSHEIM.1968.Pág.2.

porque dios, el misterio por excelencia, no quiso develar su presencia por una vía directa, era necesaria otra, una que se acercara a las necesidades más inmediatas de un José Arcadio, condenado de todas maneras a la precaria condición humana? Tal vez entendió, como lo hiciera Oscar Muñoz, que aprehender al otro es un acto tan incierto como imprimir en agua la imagen de la propia identidad en una piedra caliente⁵¹³.

Pero ¿el sólo intento no es algo tan necesario como inevitable? El mismo José Arcadio, buscando sosiego en las más absurdas e inútiles alquimias, terminaría sus días dedicado a elaborar pescaditos de oro para luego volverlos a fundir. Del mismo modo, Oscar Muñoz tan pronto atestiguaba como la imagen en la piedra se *evaporaba*, tan pronto fijaba una nueva. El gesto de insuflar⁵¹⁴ vida que se va en un *aliento*⁵¹⁵, tan fútil como podría parecer, se convierte en la única posibilidad frente en un mundo que nos permite aprehenderlo sólo de forma imperfecta: como rezagos de lo que ya ha pasado.

513 Esta es la casi segunda fotografía, porque en realidad es una serie: *Re/trato*, que como su título lo indica, es una reflexión sobre el (auto)retrato, pero también sobre la constancia y el intento. Originalmente es un vídeo en loop nos muestra una imagen que se construye de manera laboriosa y constante, "sin respiro y sin un fin(al) aparente. Pero el medio utilizado (agua) y el soporte (una losa calentada por el sol) conspiran contra la estabilidad de este rostro precario, y actúan para borrar la imagen en el acto mismo de construirla. El trazo reitera los rasgos de identidad en un intento fútil por definir el rostro, por fijarlo de una vez y para siempre, pero la imagen, efímera, se empeña en desaparecer" (extracto de artículo publicado en la red "Columna de arena" por José Roca).

514 Es muy significativo que en muchos idiomas la palabra alma y ánima sean elaboraciones onomatopéyicas del aliento.

515 Esta es la casi tercera fotografía, porque *Aliento* también es una serie. Obra de 1995. Presentada en *Casa Encendida* (Madrid) en el año 2002. Para más referencias sobre el autor ver JIMÉNEZ.2002: *Las muertes de narciso*. Revista *Lápiz* 196; y de forma más extensa JIMÉNEZ.2002 (ver bibliografía).

V.- CONCLUSIONES

La fotografía aparece como invento operativo y funcional hacia la mitad del siglo XIX, hecho ocurrido en Europa y como resultado de un cambio de mentalidad desarrollado progresivamente desde siglos atrás y que significó la ruptura con el mundo medieval. En este proceso, direccionado hacia la construcción de la *mentalidad positiva*, el siglo XVII llegaría bajo la denominación de *revolución científica*, una caracterización dada en razón a las múltiples aplicaciones técnico-industriales que empezaron surgir. En este sentido se puede decir que la invención de artefactos se convirtió en el elemento dinamizador y propagandístico de la mentalidad positiva. El fenómeno estaba enmarcado en una filosofía con base en la demostración de hechos, dinámica en la cual se le daba prioridad a la razón discursiva como instrumento desmitificador. El resultado de la nueva concepción del mundo sería la construcción de un proyecto cultural de pretensiones universalistas, planeado en etapas, y cuya finalidad básica era la estructuración de un nuevo hombre, capaz de ejercer un dominio efectivo sobre la naturaleza. A esta empresa se le daría el nombre de Proyecto Moderno.

En un contexto configurado sobre éstas bases, surge y se desarrolla la fotografía, un dispositivo técnico tan especializado que incluso llegaría a convertirse en uno de los ejes retroalimenticios en la construcción de la mentalidad positiva.

La cualidad que hizo de la fotografía un invento tan determinante en el contexto del proyecto moderno sería su científicidad; esto es, la propiedad que hace referencia a la capacidad del medio para realizar afirmaciones positivas de la realidad. Por vez primera existía un instrumento capaz de demostrar que la realidad existía independiente de la interpretación humana. Una idea convertida en esperanza y que sería extendida hasta conferirle propiedades objetivantes al dispositivo fotográfico. No obstante la objetividad fotográfica sería rápidamente debatida. Confrontada con las efectivas limitaciones de una imagen, se demostraba fácilmente que la imagen fotográfica también se encontraba circunscrita a lo puramente visual (sin olor, volumen, textura, sabor, etc.). Una llamada al orden que sin embargo no detuvo la acelerada incorporación de la cámara fotográfica en los círculos científicos como instrumento desmitificador.

En el medio artístico, la posibilidad fotográfica de recoger con tal fidelidad las apariencias de la realidad, tendría un efecto determinante pero contradictorio. En una primera etapa se le daría la bienvenida. Se hablaba de una verosimilitud nunca lograda por representación alguna, luego se señalaría su capacidad para reproducir de

forma totalmente mimética la realidad, e incluso se llegó a decir que la objetividad permitía cumplir con el anhelo, muchas veces confesado en distintos momentos del arte, de hacer de la representación una experiencia tan real supiera la misma realidad. No obstante y habiendo pasado poco tiempo desde su invención, esas mismas cualidades por las que había sido acogida, sirvieron de argumento para los que defendían al genio del artista y atacaban el automatismo del operario y de la máquina. La confrontación, en el fondo, escondía la crisis de los métodos tradicionales de representación. Los detractores de la cámara fotográfica, impotentes, presenciaban la colonización de un medio que les quitaba el monopolio en la producción de imágenes. Una potestad que siendo accesible tan sólo por el talento, ahora se encontraba al alcance del operario de una máquina.

Olvidando las reales deficiencia para recoger datos completos de la realidad, la fotografía colonizó, de forma por demás acelerada, un espacio en las expectativas y los usos de un público masivo. Ni los artistas, ni los científicos pudieron evitar la *vulgarización* del medio. Ninguno de ellos se sentía a gusto con la *democratización* pero ya era un camino sin retorno.

Para esta rápida adopción debemos considerar dos razones primordiales. Factores implicados en la propia confección de la imagen y que debemos localizar en la matriz del procedimiento técnico que le sirve de soporte:

1. La fotografía es fundamentalmente una huella, el registro de una impronta dejada sobre la placa fotosensible. El dispositivo fotográfico pone en funcionamiento un fenómeno físico-químico controlado: haciendo uso de un instrumento óptico se modula la luz para que ésta afecte una superficie imprimada con una solución fotosensible. El procedimiento consigue que la huella de este fenómeno quede consignada en un soporte concreto.
2. Del dispositivo fotográfico se obtiene como remanente una imagen que de modo excepcional logra representar las apariencias de la realidad. La ilusión es tan efectiva que genera un fenómeno particular: el señalamiento de lo representado hace caso omiso del medio utilizado (“Esta es mi madre, este soy yo...”).

Con estas dos las cualidades, el medio fotográfico se convirtió en un factor de transformación cultural a escala global. El usuario raso (el 95% del total de fotógrafos) tiene una concepción elemental del dispositivo fotográfico, sabe que con un clic captura el trozo de realidad contenido en los márgenes del visor. No le interesa saber de las complejidades de la técnica fotográfica. Su acceso es fundamentalmente

pragmático e intuitivo. En consecuencia, el saber popular se sostiene en una certidumbre ingenua pero operante: dada la verosimilitud de la representación, lo que aparece en una imagen fotográfica tuvo necesariamente que haber ocurrido. La imagen se convierte de este modo en un tipo de prueba, en una certificación capaz de pronunciarse como afirmación.

Por otro lado, para tan asombrosa masificación existe otro componente de fondo, una expectativa suplida por las específicas habilidades de la imagen fotográfica. Para ser exactos, más que una expectativa se trata de una necesidad: el control.

El hombre, desde su aparición como especie ha desarrollado diversas estrategias para sobrevivir. La básica, sobre la que despliegan las demás, es el control fundado en el deseo –la querencia de algo-, lo cual se aplica para la dominación del entorno inmediato. Se trata de un impulso básico en el ser humano, ya que, a pesar de la aparente precariedad de un control basado en el deseo, tanto en su concepción psicológica como en una revisión histórica, es evidente que acude como la primera estrategia de acción. A este comportamiento se le ha dado la denominación de magia, un conjunto de procedimientos que por muy extravagantes que sean en su forma externa, se sustentan siempre en un proceso relacional básicamente intuitivo (por contaminación, por homeopatía). Del mismo modo, aplicándose a la elaboración de distintas herramientas de intervención, se trata de una forma incipiente de tecnología. Una mediación entre el fenómeno real –incontrolado- y el hacedor de la magia que tiene la cualidad de convertir el deseo en acción. Aparentemente su campo de acción se confina al orden de lo simbólico, de la causación indirecta, de la representación; lo cual significa que se produce no como ilusión, sino que su campo de acción primario es la psique.

La mediación es por lo tanto un asunto capital en el dispositivo mágico. La efectividad depende de la correcta adecuación de la herramienta de transferencia utilizada. Así, las condiciones para que opere son:

1. El dispositivo mágico debe existir como sustrato físico, generalmente objetual. Su función es la de anclar el pensamiento y el deseo. El proceso requiere la configuración de un objeto que aunque sea de transferencia debe aparecer bien delimitado. Su fijación necesita por lo tanto de un sustrato material. Del mismo modo esa concreción debe estar al alcance del hombre, manipulable. Las dimensiones humanas son la escala de referencia. El entorno es también fundamental. La puesta en escena (el ritual) tiene la función de clarificar el vínculo.

2. Este trans-objeto debe, por sus propias cualidades, servir de vehículo a las intencionalidades del hacedor de la magia. El vínculo entre lo representado y su homólogo objetual debe tener tal claridad que permita una vía de comunicación directa, sin dudas. Se busca que la acción ejercida sobre el objeto repercuta en su homólogo (mecanismo simpatético).

3. La objetualización, es decir, su configuración como trans-objeto-contenedor, a una escala que permita su manipulación, su control y en suma, su apropiación.

Dadas las condiciones de lo mágico es fácil como la fotografía puede funcionar como herramienta del pensamiento mágico. Las cualidades técnicas que le son propias corresponden de forma muy precisa a las condiciones de funcionamiento del dispositivo mágico:

1. Ante la necesidad del vínculo, la fotografía responde con su propio proceso de génesis: la placa en la exposición es impresionada por la luz reflejada en el sujeto fotográfico. A un nivel básicamente intuitivo el usuario corriente simplemente da por obvia la relación, no hay dudas y el vínculo se produce. Un mecanismo automático que se activa con la sola puesta en funcionamiento del dispositivo.

2. El parecido, la relación analógica entre la imagen y su referente, produce el efecto de reconocimiento que aclara el vínculo en el orden sensorial. El medio pasa desapercibido y se va de la imagen a lo representado con una intermediación invisible o por lo menos desatendida. Por lo demás, el usuario corriente no sólo espera sino que exige la correspondencia entre lo observado por el visor en el momento de la toma y la imagen impresa en el papel.

3. El acto cosificador se encuentra implícito en los sistemas de producción comercial. La foto postal, la foto documento o el álbum familiar corresponden a esta categoría. Sobre dichas imágenes se despliega un tipo de relación característica: la

posesión de la imagen en la categoría de objeto-contenedor. Ningún otro medio permite una apropiación tan efectiva.

4. El ritual, la ambientación necesaria para la efectividad de la magia, es tal vez el elemento fotográfico que más se ha transformado desde la invención hasta nuestros días. En una primera época, debido a la complejidad del procedimiento y a los altos costos, el contexto fuertemente ceremonial era característico del acto fotográfico: hacerse una foto exigía una gran preparación previa, un desarrollo muy cuidado y una gran expectación ante los resultados. La imagen como objeto también recibía un trato especial en la presentación final, tal como si se tratara de una joya.

Con el tiempo la técnica y el costo se han hecho tan accesibles que el ritual de la toma ha perdido en buena parte ese carácter ceremonioso (dependiendo del tipo de imagen que se registre. Las “fotos de paseo” pueden ser malgastadas, mientras que las grandes efemérides familiares siguen conservando la trascendencia). El visionado aún necesita de ciertas condiciones de ambientación que le sean propicias, el ejemplo más claro se produce con el álbum familiar. Se requiere de un espacio y un estado de ánimo propicios cuando se comparte el álbum de familia.

5. La temporalidad es otro elemento que relaciona la magia con la fotografía. En la imagen fotográfica el tiempo es paradójico, contenido pero siempre pasado. Las fotos fijan momentos que por el mero hecho de transformarse en imágenes, se vuelven remarcables. En la temporalidad psicológica la representación de la historia personal se produce de un modo semejante. En la magia, el tiempo se produce con independencia a la ordenación lineal de los ritmos naturales, de ese modo es posible trasladarse en todas direcciones sin el rigor que impone el encadenamiento secuencial.

De este modo, si comparamos las características técnicas del dispositivo fotográfico con las condiciones impuestas por la magia, podemos afirmar punto por punto, que la fotografía resulta propicia para funcionar como *herramienta del pensamiento mágico*. Ahora, aún siendo propicia hace falta un elemento más, aquel que nos permita trasladarnos de lo general a lo particular, del ámbito disperso del Studium al absolutamente confinado de Punctum.

La magia corresponde a este esquema. Abordada por la ciencia como fenómeno cultural, es posible rastrear su estructura con las herramientas que nos ofrece la sociología, la antropología, la psicología... De ese modo y teniendo en cuenta los diferentes contextos culturales –en distintos momentos y lugares-, los estudios comparativos nos proveen de un marco de ordenación genérico. Sin embargo, en todos los casos se insiste que la magia, para que sea efectiva, debe confinarse a lo particular, acercarse para que opere.

La fotografía ha sido tratada de un modo similar. Como medio, la imagen fotográfica nos permite extraer e interpretar datos en función de lo allí representado (procedencia, época...). Es el tipo de relación que desarrollamos con todas las fotografías. La forma más elemental de aprehensión. En esta dimensión la imagen fotográfica se adecua a los requisitos documentales para la transmisión de información. No obstante, sólo con ciertas fotografías se establece un tipo de relación distinto, en el orden del shock emocional, anterior a la elaboración discursiva, inefable por definición y que coloniza la conciencia en la forma de malestar. De estas fotos decimos que nos afectaron, que nos *punczaron*, y es en ese apartado de actuación que la fotografía se convierte en dispositivo mágico: deja de ser un procedimiento general para producir un efecto particular. En otras palabras al trascender la dimensión informacional y convertirse en instrumento lacerante, opera como herramienta del pensamiento mágico.

Concretado entonces el marco teórico de la tesis, se hacía necesario seleccionar de un campo de experimentación pertinente. Una búsqueda donde era fundamental adecuarse a las condiciones metodológicas impuestas por la investigación, a saber: un conglomerado de imágenes que de algún modo ilustraran el componente mágico de lo fotográfico y a la vez permitieran el proceso de abordaje propuesto, desde un ámbito genérico a otro muy particular.

En la fotografía latinoamericana se reúnen ambas condiciones:

1. En principio y convertido en tópico se habla de la estrecha relación de la América Latina con la magia, se la trata como un componente muy importante de su idiosincrasia.

Poniendo a prueba el tópico de la magia latinoamericana, ciertamente aparece como un elemento de fácil localización. La razón es compleja, una mezcla de

procesos históricos, ubicación geográfica, situación económico-social... Todo originado en uno de los sucesos más trascendentales de la historia de occidente: el descubrimiento, conquista y colonización de América por parte de los europeos. Particularmente en la América Latina el fenómeno se produjo de un modo tan destructivo como regenerador. Se trata de un proceso de tal magnitud que alteraría los esquemas originales de cada uno de los actores partícipes en la cita. El heredero de todo este proceso sería el mestizo, un individuo hecho de tantos retazos y cosidos de tan mala manera entre sí, que no podía sino producir un conjunto pleno de contradicciones y ambigüedades. El europeo introdujo un cristianismo contaminado de brujas y espantos. El indio y el negro la *animación* de las fuerzas naturales. En consecuencia, la magia impregnó desde la misma base todas las interpretaciones posibles del mundo.

2. La particularización se produce de varias maneras, primero teniendo en cuenta la procedencia del investigador (de origen latinoamericano) y por ende sensible al fenómeno. Segundo, desarrollando el esquema barthesiano en la construcción de un *álbum familiar latinoamericano*. Por eso, en la selección de las imágenes, si bien se siguió un patrón histórico, en ningún caso se reprodujo o se quiso reconstruir la historia de la fotografía en América Latina. De acuerdo a la metodología, la retrospectiva sirvió como marco de ordenación, el encuadramiento necesario sobre el cual se desarrollo la primera parte de la interpretación (el *Studium*). Inmediatamente el discurso se trasladó al ámbito particular, tanto, que se aproximó a los linderos de lo anecdótico. El conjunto resultante, en principio podría parecer aleatorio, pero en realidad se rige por un orden basado en la emoción.

Completando el panorama, mientras los europeos (en la Europa de mediados del siglo XIX) se enfrentaban al proyecto moderno y su intenso programa desmitificador, en América Latina, tras los distintos procesos independentistas, los conflictos internos truncaron el acceso a las distintas vanguardias. En consecuencia, los esquemas premodernos que se habían afincado con el mestizaje se mantuvieron y las políticas de modernización se incorporaron de forma fragmentada y caótica. Por eso, sin posibilidad de arraigo de ningún proyecto coherente. Al amparó de una situación de crisis sucesivas, el pensamiento mágico en América Latina pervivió para contaminarlo todo. De esta manera, lo extraordinario no irrumpe para fracturar la

realidad sino que se incorpora como algo que también forma parte de ella y por lo tanto no puede ser negado.

El arribo de la fotografía al continente latinoamericano se produciría en el mismo año de su divulgación mundial (1839). En una primera etapa de incorporación, debido a que los maestros de la técnica eran también los maestros del gusto, se adoptaría una estética importada. Poco más tarde, los fotógrafos locales realizarían un nuevo proceso de mestizaje. Como fruto se producirían las consideraciones tópicas que sobre la fotografía latinoamericana se divulgan al día de hoy:

1. Una fuerte tendencia a la documentación con especial atención a los hechos históricos. Una situación apenas lógica dada inestabilidad política, social y económica propia del continente.

2. Referencia a la magia, un apartado que aparece además asociado a la propia documentación. Algo muy inquietante, ya que eso nos conduce a la evidencia que los fotógrafos latinoamericanos, cuando se dicen mágicos, lo tendrían que ser por permeabilización al medio, de algún modo por inevitabilidad. Un discurso tan peligroso como sugestivo. Por un lado se le niega el valor de creación a la producción fotográfica latinoamericana y por otro se crea un patrón como principio de identidad.

De esta manera, en pos de lo más característico de la fotografía en América Latina, surge un nuevo tema por discutir, el problema de la identidad, de la identidad latinoamericana. Una inquietud que generó todo un movimiento de reflexión a mediados del siglo XX. En esta época se produjo también el llamado Boom Latinoamericano, una sincronía que resulta muy significativa. Por un lado el Realismo Mágico se promociona como un movimiento literario propio de la América Latina. Por otro, se dice que esta mezcla entre lo insólito y lo ordinario que se produce en el relato magicorrealista, corresponde a una característica propia de la identidad latinoamericana. Igual que ocurre en la fotografía, el escritor latinoamericano es mejor asimilado como una especie de cronista.

Muchas de las demás expresiones del arte se acercaron al Boom. En algunos casos para aprovechar la atención conseguida por los escritores, en otros como producto coherente de sus procesos de creación. En cualquier caso, con características de movimiento sólo ha conseguido consenso para referirse a lo ocurrido en la literatura. Lo mismo debe decirse de la fotografía. Desde su aparición

en el continente, nunca se ha producido un agrupamiento que de algún modo se articule alrededor de un objetivo o de un programa. Por eso, si bien es cierto existe una fotografía latinoamericana en razón a la procedencia de los autores, para ser rigurosos, éstos se deben referir como un conjunto de individualidades.

VI.- BIBLIOGRAFIA

ACHA, J. Huellas Críticas

Ed. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1994.

ADAMS, A. Clasic Images

Ed. Little, Broun and Cia. Washington, 1985.

ADAMS, A. La Cámara

En colaboración con Robert Baker. Trad. Ángel Elices. Ed. Oimicon. Madrid, 2001.

ADAMS, A. El Negativo

En colaboración con Robert Baker. Trad. Ángel Elices. Ed. Oimicon. Madrid, 1997.

ADAMS, A. La Copia

En colaboración con Robert Baker. Trad. Ángel Elices. Ed. Oimicon. Madrid, 1997.

ADORNO, T. Sobre Walter Benjamín

Trad. Carlos Fontana. 1ra. Ed. 1970. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.

ÁLVAREZ, M. Cien Años, Cien Días.

Turner. Madrid, 2001.

AMADO, J. Tienda de los Milagros.

Trad. Lorenzo Varela. Ed. Alianza. Madrid, 1981.

AMADO, J. Sudor.

Trad. Estela do Santos. Ed. Alianza. Madrid, 1985.

AMADO, J. Doña Flor y sus Dos Maridos.

Trad. Estela do Santos. Ed. Alianza. Madrid, 1985.

AMADO, J. Gabriela, Clavo y Canela.

Trad. Estela do Santos. Ed. Alianza. Madrid, 1986.

AMARAL, A. Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglo XIX, XX. (Siglo XX de la Utopía a la Globalidad).

Ed. Cátedra. Madrid, 1997.

AMOR, M. ¿El Mundo de Quién? Sobre las Paradojas de la Estética Global.

En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

AMOR, M – ZAYA, O. (comisarios y texto). Más Allá del Documento

Catálogo de la Exposición en el marco de "Visiones del Sur". Museo Reina Sofía. Madrid, 12.XII.00-12.II.01.

ANDERSON, I. El Realismo Mágico y Otros Ensayos

Ed. Monte Ávila. Caracas, 1976.

ANDRADE, O. "A Utopia Antropofágica"

Globo. Sao Pablo, 1990.

ARCINIEGAS, G. El Continente de los Siete Colores

Historia de la cultura en América Latina. Ed. Aguilar. Santa Fe de Bogotá, 1989.

ARHEIM, R. El Pensamiento Visual.

EUDEBA. Buenos Aires, 1971.

ARISTÓTELES. Poética

Les Beles Letres. París, 1969.

ARLT, R. Los Siete Locos

Ed. Cátedra. Madrid, 1997.

ARTAUD, A. México

Ed. Universidad Autónoma Nacional de México. México, 1991.

AZEVEDO, F. Marc Ferrez, Algo Más que Vistas.

En Más Allá del Documento. Museo Reina Sofía. Madrid, 2000.

AZUA, F. Diccionario de las Artes.

1ra ed. 1995. Ed. Planeta. Barcelona, 1999.

BACHELARD, G. Dialéctica de la Duración.

Trad. Rosa Aguilar. 1ra ed. 1950. Villar. Madrid, 1978.

BALTRUSAITIS, J. Ensayo Sobre una Leyenda Científica: El Espejo. Revelaciones, Ciencia Ficción y Falacias

Trad. Francisco Arellano. Ed. Miraguano. Madrid, 1988.

BARTHES, R. Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos, Voces.

Ed. Paidós. Barcelona, 1982.

BARTHES, R. La Cámara Lúcida. Nota Sobre la Fotografía.

Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. 1ra ed. 1980. Paidós comunicación. Barcelona, 1992.

BARTHES, R. Barthes por Barthes.

Trad. Julieta Fombona. Monte Ávila. Caracas, 1997.

BARTHES, R. Fragmentos de un Discurso Amoroso.

Trad. Eduardo Molina. Siglo XXI. Madrid, 1999.

BATAILLE, G. Teoría de la Religión.

Versión Castellana Fernando Savater. Ed. Taurus. Madrid, 1973

BAUDELAIRE, CH. El Pintor de la Vida Moderna.

Dirig. Por Francisco Jarauta y otros. Trad. Alcira Saavedra. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos y otros. Murcia, 1995.

BAUDELAIRE, CH. Salones y Otros Escritos Sobre Arte.

Trad. Carmen Santos. La Balsa de Medusa. Madrid, 1996.

BAUDRILLARD, J. El Intercambio Simbólico y la Muerte.

Trad. Carmen Rada. Ed. Monte Ávila Latinoamericana. Caracas, 1992.

BAUDRILLARD, J. Ilusión y Desilusión Estética.

Revista Letra Internacional. No. 39. Julio-Agosto. Madrid, 1995.

BAUTISTA. G. Realismo Mágico. Teoría y Práctica.

Ed. América Latina. Bogotá, 1991.

BAZIN, A. Que es el Cine.

Trad. José Luis López. Rialp. Madrid, 1990.

BEAUMONT. N. Historia de la Fotografía. Desde sus Orígenes Hasta Nuestros Días.

Trad. Homero Alsina. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

BENJAMIN, W. Discursos Interrumpidos:

- La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica.

- Pequeña Historia de la Fotografía.

Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Madrid, 1987.

BENJAMIN, W. Iluminaciones III.

- Tentativas sobre Brecht.

1ra ed. 1972. Trad. Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1998.

BENJAMIN, W. Iluminaciones II.

- Baudelaire: un Poeta en el Esplendor del Capitalismo.

Trad. Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1972.

BENJAMIN, W. El concepto del Crítico de Arte en el Romanticismo Alemán.

1ra ed. 1974. Trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península. Barcelona, 1995.

BERGER, J. Modos de Ver.

Col. Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

BILLETER, E. Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993.

Ed. Lunweg. Barcelona, 1993.

BOORSTIN, J. Los Creadores.

Crítica (Grijalbo comercial) Barcelona, 1994.

BORDIEU, P. y otros. Un Art Moyen. Essai Sur les Usages Sociaux de la Photographie.

Ed. Minuit. Paris, 1965.

BORGES, J. Nueve Ensayos Dantescos.

Espasa. Madrid, 1982 - 1998.

BORGES, J. El Enigma de la Poesía.

Trad. Justo Navarro. En Arte Poética. Crítica. Barcelona, 2001.

BOZAL, V. Mímesis: Las Imágenes y las Cosas

Ed. Cabalza de Medusa. Madrid, 1987.

BURGIN, V. Espacio Perverso

Trad. Silvia Tubert. Revista de Occidente. No. 127. Diciembre. Madrid, 1991.

BURGER, P. Crítica de la Estética Idealista.

Trad. Ricardo Sánchez. La balsa de Medusa. Madrid, 1996.

BUCK-MORSS, S. Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el Proyecto de los Pasajes. Trad. Nora Robotnikof. 1ra ed. 1989. Visor. Madrid, 1995.

BURKE, J y ORNSTEIN, R. Del Hacha al Chip.

Trad. Juan María Madarriaga. Planeta, Barceloana, 2001.

BUNGE, M. Racionalidad y Realismo.

Ed. Alianza. Madrid, 1985.

BÜRGER, P. Crítica a la Estética Idealista.

Trad. Ricardo Sánchez. La Balsa de Medusa. Madrid, 1996.

BUTERFIELD, H. Los Orígenes de la Ciencia Moderna.

1ra ed. 1958. Ed. Tauros. Madrid, 1982.

CAMNITZER, L. La Visión del extranjero.

En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

CAILLOIS, R. El Hombre y lo Sagrado.

Ed. Fondo de cultura económica. México, 1942.

CALVINO, I. Seis Propuestas Para el Próximo Milenio.

Trad. Aurora Bernández. Ed. Siruela. Madrid, 1989.

CAMPBELL, J. Las Máscaras de Dios. Mitología Creativa.

Versión española de Isabel Cardona. Alianza. Madrid, 1991.

2. - Las Máscaras de Dios. Mitología Oriental.

Versión española de Belén Urrutia. Alianza. Madrid, 1991.

3. - Las Máscaras de Dios. Mitología Primitiva.

Versión española Isabel Cardona. Alianza. Madrid, 1991.

4. - Las Máscaras de Dios. Mitología Occidental.

Versión española de Isabel Cardona. Alianza. Madrid, 1992.

CAPRA, F. Sabiduría Insólita. Conversaciones con Personajes Notables.

Kairós. Barcelona, 1994.

CARPENTIER, A. Los Pasos Perdidos.

1ra ed. 1953. Alfaguara. Madrid, 1981.

CARPENTIER, A. Crónicas 1. Arte, Literatura y Política.

Ed. Siglo XX. México, 1985.

CARROLL, L. Niñas. Lewis Carrol Fotógrafo o el Otro Lado del Espejo.

Trad. J. L. Jiménez Y Marta Passarrodona. Escrito de Brassai (1970) Lumen. Barcelona, 1974.

CARROLL, L. Como Termina el Día de un Fotógrafo.

Trad. Patricia Gola. Publicado en Luna Córnea No 3. México, 1993.

CASTANEDA, C. Las Enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de Conocimiento.

Trad. Juan Tovar. 1ra ed. 1968. Fondo de Cultura Económica. México, 1996.

CASTANEDA, C. Relatos de Poder.

Trad. Juan Tovar. 1ra ed. 1974. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

CASTANEDA, C. El Don del Águila.

Trad. José Agustín. Provenemex. México, 1982.

CASTANEDA, C. El Fuego Interior.

1ra ed. 1984. Edivisión. México, 1984.

CASTANEDA, C. El Lado Activo del Infinito.

Trad. Margarita Nieto. Ed. Suma de Letras. Madrid, 2000.

CHAMBI, M. Martín Chambi. 1920-1950.

Libro-catálogo de la obra con escritos de Mario Vargas Llosa y Publio López Mondéjar.
Lunweg. Barcelona, 1990.

CONSTANTE, S. Polvo de Dioses. Mitología y Erotismo.

Temas de Hoy. Madrid, 1992.

COSTA, J. La Fotografía Entre la Sumisión y la Subversión.

Trillas: Sigma. México, 1991.

CRARY, J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19 Century

1ra. Ed. 1990. October Books. USA, 1991.

CUENCA, A. Saber Mirar.

Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1997.

DANTE, A. La Divina Comedia.

Espa-Credit S.A. Madrid, s.f. Prol. I.G. Sanguinetti.

DEBORD, G. La Sociedad del Espectáculo.

Trad. José Luis Pardo. Pre-Textos. Valencia, 1999.

DEBRAY, R. Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente.

1ª ed. 1992. Trad. Ramón Hervás. Piados Ibérica. España, 1994.

DE LA TORRE, M. Fotografías.

Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1997.

DELEUZE, G. Proust y los Signos.

Trad. Francisco Monge. Anagrama. Barcelona, 1972.

DELEUZE, G. L'Image-Temps.

Du minuit. Paris, 1985.

DELGADO, M. La Magia. La Realidad Encantada.

Montesinos. Barcelona, 1992.

DERY, M. Velocidad de Escape. La Cibercultura en el Final de Siglo.

Trad. Ramón Montoya Vozmediano. Siruela. Madrid, 1998.

DESCARTES, R. Discurso del Método.

Estudio preliminar Eduardo Bello Reguerra. Tecnos S.A. Madrid, 1987.

DeSOUSA, B. Nuestra América: Reinventando un Paradigma Subalterno de Reconocimiento y Redistribución.

Revista en línea www.ezln.org. 2002.

DÍAZ, J. Notas Sobre la Fantasmagoría.

Revista de la Fílmoteca, Octubre. Paidós. Barcelona, 2001.

DIDI – HUBERMAN, G. Invention de la Hysterie. Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrerie.

Mácula. París, 1982.

DIDI – HUBERMAN, G. Lo que Vemos. Lo que nos Mira.

Trad. Horacio Pons. Manantial. Argentina, 1997.

DIDI – HUBERMAN, G. Phasmes. Essais Sur l'Aparition.

De Minuit. Paris, 1998.

DIDI – HUBERMAN, G. Images Malgré Tout.

De Minuit. Paris, 2003.

DONDIS, D. A. La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual.

Versión Castellana Justo G. Beramendi. Gustavo Gili. Barcelona, 1995.

DORFLES, G. Las Oscilaciones del Gusto. El Arte de Hoy entre la Tecnología y el Consumismo. Trad. Carlos Manzano. 1a edición 1970. Lumen. Barcelona, 1974

DUBOIS, P. El Acto Fotográfico: de la Representación a la Recepción.

Trad. Graziella Baravalle. Paidós Comunicación. Barcelona, 1986.

DURAN, R. El tiempo de la Imagen. Ensayo Sobre las Condiciones de una Historia de las Formas Fotográficas.

Trad. Mónica Gomez. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1998.

ECO, U. Apocalípticos e Integrados.

Trad. Andrés Boglar. Lumen. Barcelona, 1985.

ECO, U. De los Espejos y Otros Ensayos.

Trad. Cárdena Moyano. Lumen. Barcelona, 1988.

ECO, U. El Péndulo de Foucault.

Trad. Ricardo Pochtar. Lumen. Barcelona, 1988.

EINSTEIN, A. Sobre la teoría de la relatividad y otros aportes científicos.

Sarpe. Madrid, 1983.

ELIADE, M. Mito y Realidad.

Trad. Luis Gil. 1ra ed. 1963. Ed. Labor. Barcelona, 1992.

El álbum, cuando la mirada acaricia. Catálogo de la exposición Canal de Isabel II

Ed. Comunidad de Madrid. Madrid. Junio 18 – Agosto 3. 1997

ESCOBAR, T. Acerca de la Modernidad del Arte: un Listado de Cuestiones Finiseculares.

En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

ESPINOSA, M. Un Artista Camaleónico.

Revista Lápiz 173. Año XX. España, 2001.

ESPINOSA, M. El Nuevo Arte Cubano y su Estética.

Cauce. Pinar del Rio (Cuba), 2003.

EVANS, W. La Havana, 1933.

Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia, 1989.

FAJARDO-HIL, C. Mi Casa no es mi Casa: Imaginar lo Transterritorial (Estrategias para Articular más Allá del Pasado). En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

FERNÁNDEZ, A. Visión y Modernidad. De Baudelaire a Warhol (y un epílogo como vuelta a empezar). Publicación ACTO. Número 0. Ed. Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo. Universidad de Laguna. Laguna, 2001.

FLORES, J. Memorias (en Lenguas) Rotas.

En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

FLUSSER, V. Hacia una Filosofía de la Fotografía.

Trillas: Sigma. México, 1990.

FONTCUBERTA, J. / COSTA. J. Fotodiseño: Fotografismo y Visualización Programada.

Ed. CEAC. Barcelona, 1988.

FONTCUBERTA, J. El Beso de Judas. Fotografía y Verdad.

Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

FONTCUBERTA, J. Ciencia y Ficción. Fotografía, Naturaleza, Artificio.

Ed. Mestizo. Murcia, 1998.

FONTCUBERTA, J. Contranatura.

Ed. Museo Universidad de Alicante. Alicante, 2001.

FOSTER, H. Qué Pasó con el Posmodernismo.

Trad. Alejandro Kaufman. Revista El pensamiento de los Confines No 7. Buenos Aires, 1999.

FOTOESPAÑA 2002. Femeninos. (catálogo de exposiciones y eventos).

La Fábrica. Madrid, 2002.

FOUCAULTT, M. Esto No es una Pipa. Ensayo Sobre Magritte.

Trad. Francisco Monge. Anagrama. Barcelona, 1981.

FOUCAULTT, M. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión.

Siglo XXI. Madrid, 1986.

FOX-TALBOT, H. El arte y los Experimentos de H. F. T. (catálogo)

Ed. Museo Reina Sofía. Madrid, 2001. (los ensayistas serán referidos individualmente).

FRANCASTEL, P. El Arte y la Técnica en los Siglos XIX y XX.

Trad. María José García. Ed. Debate. Madrid, 1990.

FRANK, R. The Americans.

1st edition 1958. Aperture. New York, 1978.

FRAZER, J. La Rama Dorada

Trad. Elizabeth y Tadeo Campuzano. 1ra. Edición 1890.

Fondo de Cultura Económica. México, 1944.

FREEDBERG, D. El Poder de las Imágenes.

Cátedra. Madrid, 1992.

FREEMAN, M. Guía Completa de Fotografía. Técnicas y Materiales.

Trad. Alfredo Cruz Herce. 1a edición 1982. Hermann Blume. Madrid, 1987.

FREUD, S. Esquemas del Psicoanálisis y Otros Escritos de Doctrina Psicoanalítica.

Trad. Luis López. Ed. Alianza. Madrid, 1981.

FREUD, S. Totem y Tabú.

Trad. Luis López-Ballesteros. Alianza editorial. Madrid, 1967. Pág.115.

FREUD, S. Psicología del Arte.

Trad. Luis López. Ed. Alianza. Madrid, 1981.

FREUD, S. Obras Completas: La Negación.

Biblioteca Nueva. Madrid, 1948.

FREUND, G. La Fotografía Como Documento Social.

Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

FRIEDLANDER, W. De David a Delacroix.

Vers. Española Dolores Franco. Alianza. Madrid, 1989.

FUENTES, C. Agua Quemada.

Colección Tierra Firme; Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

GARCIA, N. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.

Grijalba. México. 1989.

GARCIA, G. Cien años de soledad.

RBA Editores. Barcelona, 1994.

GARCIA, G. La novela en América Latina.

Ed. Diálogo. Lima, 1967.

GARCIA, G. Vivir Para Contarla I.

Norma. Bogotá, 2002.

GERNSHEIM, H and ALISON. L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype. Dover Publication mc. New York. 1968.

GOMBRICH, E. Arte e ilusión. Estudio Sobre la Psicología de la Representación Pictórica.

1ra ed.1959. Versión castellana Gabriel Ferrater. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

GOMBRICH, E. Historia del Arte.

Alianza editorial. Madrid, 1989.

GOMBRICH, E. Imágenes Simbólicas. Estudios Sobre el Arte del Renacimiento.

1ra ed. 1972. Versión castellana Remigio Gómez Díaz. Alianza Forma. Madrid, 1990.

GONZÁLEZ, A. Documentos de Barbarie

Revista de Occidente. No. 127. Diciembre. Madrid. 1991.

GOMEZ, J. Historia Visual del Escenario.

Avispa. Madrid, 2000.

GONZÁLEZ, R. Arte Prehistórico.

Planeta. Madrid, 1995.

GRAY, M. El arte y los experimentos de de H. F. T. (catálogo de la exposición).

Museo Reina Sofía. Madrid, 2001.

GUBERN, R. La Mirada Opulenta. Exploración de la Iconósfera Contemporánea.

Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

GUITTON, J. Justificación del Tiempo.

Trad. José María Bernaldez. Fax. Madrid, 1966.

GUTIÉRREZ, I. Manual de literatura latinoamericana.

Educar editores. Bogotá, 1987.

GUTIÉRREZ, R. - GUTIÉRREZ, R. (cord.). Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglo XIX, XX.

Cátedra. Madrid, 1997.

HANHARDT, J. Recordar la imagen

Trad. F. Torres Oliver. Revista de Occidente. No. 127. Diciembre. Madrid, 1991.

HAUSER, A. Historia Social de la Literatura y el Arte.

Guadarrama. Madrid, 1969.

HEIDEGGER, M. The Question Concerning Technology.

Revista "Harper and Row". New York, 1977.

HEISENBERG, W. La Imagen de la Física en la Ciencia Moderna.

Trad. Gabriel Ferrate. Ariel. Barcelona, 1976.

HEISENBERG, W. El Humanismo en la Filosofía de la Ciencia

Ed. UNAM. México, 1967.

HEISENBERG, W. y otros. Ley Natural y Estructura de la Materia

Trad. Ernesto Mayans. México. 1ra Ed. 1966.

HEMMING, J. En Busca de El Dorado

Trad. Xavier Laviña. Serbal. Barcelona. 1983.

HILL, P y COOPER, T. Diálogo con la Fotografía.

Trad. Homero Alsina T. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

HOFFMAN, E. Cuentos.

Trad. Carmen Bravo. Ed. Alianza. Madrid, 1985.

HORKHEIMER, M. – ADORNO, T. Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos.

Trad. Juan José Sánchez. 1a edición 1969. Trotta. Madrid, sf.

ITÚRBIDE, G. Catálogo de la Exposición.

Fundación Telefónica. Madrid, 1973.

JALON, M. El Laboratorio de Foucault.

Antropos. Barcelona, 1994.

JAY, M. Down Cast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.

University of California. Los Angeles, 1994.

JIMÉNEZ, C. Las muertes de narciso.

Revista Lápiz 196. Año XXII. España, 2002.

JIMÉNEZ, C. Los Rostros de Medusa. Estudios Sobre la Retórica Fotográfica.

UNAL de Colombia. Bogotá, 2002.

JUNG, C. El Hombre y sus Símbolos.

Aguilar, Madrid, 1966.

JUNG, C. Símbolos de Transformación.

Trad. Walter Verlag. Paidós, Barcelona, 1982.

JUNG, C. Arquetipos e Inconsciente Colectivo.

Trad. Miguel Murmins. Paidós, Barcelona, 1994.

KANDINSKY, V. Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al Análisis de los Elementos Pictóricos.

Trad. Roberto Echavarrién. 1ª edición 1955. Barral. Barcelona, 1986.

KLUBER, G. La Configuración del Tiempo. Observación Sobre la Historia de las Cosas.

Nerea. Madrid, 1988.

KOSSOY, B. La Fotografía Latinoamericana en el siglo XIX. La Experiencia Europea y la Experiencia Exótica. En Image and Memory. Universidad de Texas. Houston, 1998.

KOSSOY, B. Hercules Florence, 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil.

Facultad de Comunicacao Social Anhembi. Sao Pablo, 1977.

KRAUSS, R. Nota Sobre la Fotografía y lo Simulácrico.

En Revista de Occidente. No 127. Madrid, 1991.

KRAUSS, R. El inconsciente Óptico.

Trad. J. Miguel Esteban. Técnos. Madrid, 1997.

KRAUSS, R. Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos.

Trad. Cristina Selich. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

KUTZ, G. El Arte y los Experimentos de H. F. T. (catálogo).

Ed. Museo Reina Sofía. Madrid, 2001.

LANDOW, G. Teoría del Hipertexto.

Trad. Patrick Ducher. Paidós, Barcelona, 1997.

LANGFORD, M. La Fotografía Paso a Paso.

Trad. Alfredo Cruz Herce. 1ra ed. 1978. Hermann Blume. Madrid, 1990.

LEMAGNY, J. C. y ROUILLE, A. Historia de la Fotografía.

1ra ed. 1986. Alcor. Barcelona, 1988.

LEPRICE, A. Les Photographies de la Pensee et les Vertus Curatives. Merveilles de l'Infrarouge.

Ed. Ariana. París, 1967.

LEVI-STRAUS, C. Mito y Significado.

Alianza editorial. Madrid, 1987.

LIPOVETSKY, G. La Era del Vacío. Ensayos Sobre el Individualismo Contemporáneo.

Traducción Joan Vinoli y Michèle Pendax. 1ra edición 1983. Anagrama. Barcelona, 1986.

LLARENA, A. Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una Cuestión de Verosimilitud.

Ed. Hispanoamérica. USA, 1997.

LOPEZ, L. – PIERA, L. El Sol a Media Noche. Experiencia Mística: Tradición y Actualidad.

Ed. Trota. Madrid, 1996.

LOPEZ, N. El Fotógrafo Juan Rulfo.

Revista México indígena, Número extraordinario. México, 1986.

LUCIE-SMITH, E. Artes Visuales en el Siglo XX.

Trad. Anca Sanduy y María Pearce. Ed. Konemann, Colonia, 2000.

LUDMER, J. ¿Cómo Salir de Borges?.

Revista Pensamiento de los Confines. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1999.

LUNA CÓRNEA: El Retrato.

No 3. México, enero 1993.

LUNA CÓRNEA: Fantasmas.

No 10. México, sep-dic.1996

LYOTARD, J. F. La Posmodernidad Explicada a los Niños.

1ra ed. 1986. Gedisa. Barcelona, 1987.

MARÍAS, J. Historia de la Filosofía.

Revista de Occidente. Madrid, 1973.

McLUHAN, M. La Comprensión de los Medios como las Extensión del Hombre.

Trad. Ramón Palazón. Ed. Diana. México, 1987.

MILNER, M. La Fantasmagoría.

Trad. Juan José Utrilla. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1990.

MONTOYA, J. La Escritura del Cuerpo – El Cuerpo de la Escritura.

Universidad de Antioquia. Medellín, 2001.

MORRIS, D. El Mono Desnudo. Un Estudio del Animal Humano.

Plaza y Janés, Barcelona, 1968.

MORRIS, D. Comportamiento Íntimo.

Plaza y Janés, Barcelona, 1972.

MOSQUERA, G. Suyo-Ajeno y Ajeno-Suyo. Dos Notas Sobre Migración y Desplazamiento Cultural. En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

MUYBRIDGE, E. The Male and Female Figure in Motion. 60 Classic Photographic Sequences.

Introd. Anita Ventura. Dover. New York, 1984.

NEGROPONTE, N. El Mundo Digital. El Mundo que ya ha Llegado.

Trad. Marisa Abdala. Ed. B. S.A. Barcelona, 1999.

NERUDA, P. Confieso que he Vivido. Memorias.

Seix Barral. Barcelona, 1974.

NEWMAYER, S. Enjoying Modern Art.

Mentor Books, New York, 1963.

NIETZSCHE, F. El Crepúsculo de los Ídolos.

Introd. notas y trad. Andrés Sánchez P. (13ª reimpresión) Alianza. Madrid, 1994.

NOCHLIN, L. El Realismo.

1ra ed.1971. Versión española José Antonio Suárez. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

OLIVERAS, E. La Metáfora en el Arte.

Almagesto. Buenos Aires, 1993.

ORTEGA Y GASSET, J. La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética.

Revista de Occidente en Alianza editorial. Madrid, 1994 (9a edición).

ORTEGA Y GASSET, J. Un Tema de Nuestro Tiempo.

Espasa-Calpe, Madrid, 1980 (14a edición).

PAVIZ, P. Diccionario de Teatro.

Trad. Jaume Meléndres. Ed. Piados. Barcelona, 1998.

PAZ, O. La Cara del Tiempo.

Poema dedicado a Manuel Álvarez Bravo contenido en el libro Caja de visiones. Recopilación de la obra del fotógrafo con motivo de los cien años de la fotografía.

PELUFO, G. Latinoamericanidad y Conciencia Artística Contemporánea.

En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

PIAGET, J. La Epistemología del Tiempo.

Trad. Jorge A Sirelli. El Ateneo. Buenos Aires, 1971.

PINI, I. Aproximación a la Idea de lo Propio en el Arte Latinoamericano a Fines del Siglo XIX y Comienzos del XX.

Revista Historia Crítica No 13. Jul-dic. Bogotá. 1996.

PIÑERA, V. Cuentos de la Risa y el Horror. (El álbum).

Ed. Norma. Bogotá, 1998.

PLINIO, C. Textos de Historia del Arte.

Edición de M^a Esperanza Torrego. La balsa de Medusa. Madrid, 1987.

Popol Vuh.

Ed. Aura. Barcelona, s.f. Original en lengua Quiché, traducida al castellano originalmente por fray Francisco Ximénez

POLLOCK, G. Mujeres Ausentes

Trad. Gian Castellí y Manuel Eslart. Revista de Occidente. No. 127. Diciembre. Madrid, 1991.

PROUST, M. En Busca del Tiempo Perdido. La Fugitiva.

Alianza editorial. Madrid, 1ra ed. 1968.

PULTZ, J. Photography and the Body.

Calman and King. London, 1995.

RICHARD, N. Cultua y Tercer Mundo. Cambios en el Saber Académico.

Nueva Sociedad. Caracas, 1966.

ROBERTS, R. El Arte y los Experimentos de H.F.T. (catálogo)

Ed. Museo Reina Sofía. Madrid, 2001.

ROBERTSON. (ROBERTS, E.G) Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta (1831 – 1840). (Fragmentos).

Revista archivos de la filmoteca. Octubre de 2001. Paidós. Barcelona.

RODERO, C. Rituales en Haití.

Tf Editores. Madrid, 2001.

RULFO, J. Pedro Páramo

Ed. Fondo de cultura económica. México,1992.

SAER,J. Borges Como Problema.

Revista Pensamiento desde los Confines. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1999.

SAGAN, C. Cosmos.

Trad. Miquel Muntaner. Planeta. Barcelona, 1988.

SALGADO, S. Otras Américas.

ELR. Madrid. 1986.

SALGADO, S. Retratos. Los Niños del Éxodo.

Fundación Retevisión. Madrid. 2001.

SALGADO, S. Trabajadores. Una Arqueología de la Era Industrial.

Lunweg. Barcelona, 1993.

SANCHEZ, E. Filosofía de lo Maravilloso Positivo.

Librería Fernando Fe, Madrid, 1889.

SANCHEZ, J. L. El Realismo Mágico en la Novela Hispanoamericana.

Ed. Anaya. Madrid, 1990.

SANCHEZ, J. – DURAN, M. España en Blanco y Negro.

Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991.

DeSANTAMARIA, J. Poema intitulado e inédito cedido en cortesía por el autor.

SCHAEFFER, J. M. La Imagen Precaria del Dispositivo Fotográfico.

Cátedra. Madrid, 1990.

SCHAFF, L. El Arte y los Experimentos de H.F.T. (catálogo)

Ed. Museo Reina Sofía. Madrid, 2001.

SCHARF, A. Arte y Fotografía.

Versión española Jesús Pardo de Santayana. 1ra edición 1974. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

SCHMIT, J-C. Historia de la Superstición.

Trad. Teresa Clavel. Crítica. Barcelona, 1992.

SERRANO, E. Historia de la Fotografía en Colombia.

MAM. Bogotá, 1983.

SILVA, A. Álbum de Familia. La Imagen de Nosotros Mismos.

Norma. Bogotá, 1998.

SONTAG, S. Sobre la Fotografía.

Trad. Carlos Gardini. Edhasa. Barcelona, 1973.

SONTAG, S. Ante el Dolor de los Demás.

Trad. Aurelio Major. Alfaguara. Madrid, 2003.

SOUGUEZ, M. Historia de la Fotografía.

Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

STANGOS, N. Conceptos de Arte Moderno.

Versión española Joaquín Sánchez Blanco. 1ra edición 1981. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

STELZER, O. Arte y Fotografía. Contactos, Influencias y Efectos.

1ra. Ed. 1978. Versión castellana Michael Faber-Kaiser. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

STOICHITA, V. Breve Historia de la Sombra.

Vers. Español Ann M. Coderde. Siruela. Madrid, 1997.

SUNDELL, M. Antes del Más Allá.

En Más Allá del Documento. Museo Reina Sofía. Madrid, 2000.

TAUSK, P. Historia de la Fotografía en el Siglo XX.

Trad. Michael Faber-kaiser. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

TISSERON, S. El Misterio de la Cámara Lucida. Fotografía e Inconsciente.

Trad. Antonio Fernández Lera. Universidad de Salamanca, 2000.

TRABA, M. El Hombre Americano a Todo Color.

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995.

VATTIMO, G. La Sociedad Transparente.

1ra. Ed. 1989. Paidós. Barcelona, 1994.

VIDEO Serie: La Búsqueda

Dir. Jim Bourroughs y otros. Discovery Channel. USA, 1998

VILEM, F. Hacia una Filosofía de la Fotografía.

Ed. Trillas Sigma. México, 1990.

VIRILIO, P. La Máquina de Visión.

Trad. Mariano Antolín Cátedra D. L. Madrid, 1989.

VIRILIO, P. Cibermundo: ¿Una Política Suicida? Conversaciones con Paul Petit.

Trad. Cristóbal Santa Cruz. Ed. Dolmen. Santiago de Chile, 1997.

WARE, M. El Arte y los Experimentos de H.F.T. (catálogo)

Museo Reina Sofía. Madrid, 2001.

YAMPOLSKY, M. La Raíz y el Camino

Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

YÁÑEZ, M. Aproximación Crítica a la Fotografía Latinoamericana Actual.

Capítulo del Libro-catálogo de la exposición Fotografía Latinoamericana. Tendencias Actuales. U. de la Rábida. Huelva, 1990.

YBARRA-FRAUSTO, T. Recuerdo, Descubrimiento, Voluntad: El Proyecto Cultural Chicano. En MOSQUERA: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.

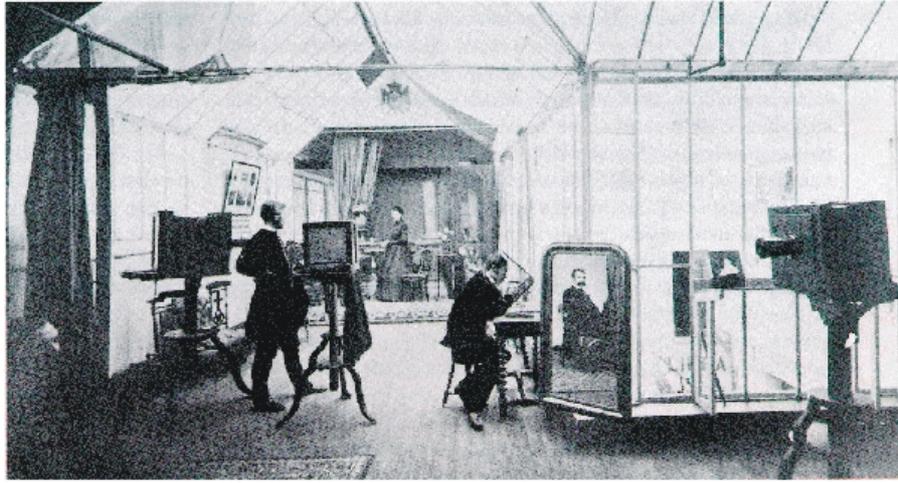
AGRADECIMIENTOS.

Siendo ya este un proyecto en el que he invertido tantos años, han sido muchas las personas que han transitado por mi vida y las que de un modo u otro compartieron los retos que debieron ser asumidos para su realización. A todas ellas (que no es necesario nombrar pero que saben perfectamente quienes son) les reitero mi más profundo agradecimiento. Las guardo en mi memoria y en mis afectos como las personas que ayudaron en mi camino a limar las asperezas de la vida y sin las cuales este proyecto no habría podido llevarse a cabo.

A mi familia, en particular a Nelly y a Gabriel, mi madre y mi padre. Imposible encontrar adjetivos para calificar su más incondicional ayuda en todos y cada uno de los momentos en que fue necesaria. A ellos, más que a nadie, dedico todos estos años de trabajo y el resultado final que se encuentra consignado en estas memorias.

A mi directora de tesis, Aurora, agradezco su rigor y alto grado de exigencia, además de su infinita paciencia. Su capacidad para ampliar horizontes permitió dar luz a un proyecto que desde un principio planteaba demasiados riesgos como trabajo académico. También debo decir (a modo de halago) que puso a prueba la tozudez y cabezonería que me caracterizan.

ANEXO 1: EL ALBUM FOTOGRAFICO



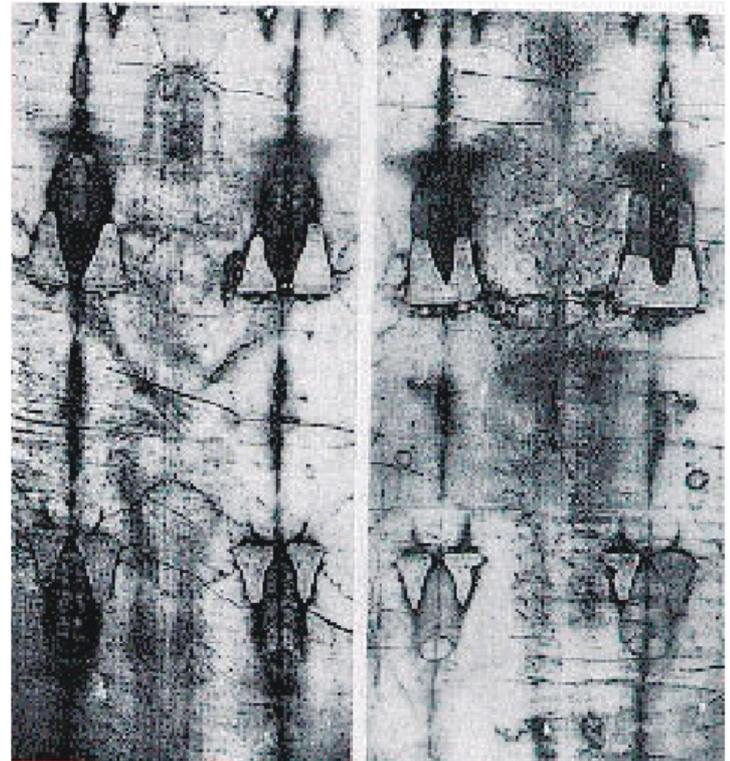
ADOLPHE ÈUGENE DISDÈRI
UN ESTUDIO DE RETRATOS DURANTE
EL SEGUNDO IMPERIO, HACIA 1865



ÈTIENNE JULES MAREY
SALTO LARGO Y ELEVADO, POR EL SEÑOR..., 1886



DUCHENNE DE BOULOGNE
MECANISMO DE LA FISIOLÒGIA
HUMANA EN EL ANÀLISIS ELECTRO-
FISIOLÒGICO DE LA EXPRESIÒN DE
LAS PASIONES



SECONDO PIA
EL SANTO SUDARIO DE TURÍN
1898



MARC FERREZ
NIÑO INDIO DEL
MATTO GROSSO
1874



EUGENIO COURRET
LIMEÑAS TAPADAS
1859



ALEJANDRO S. WITCOMB
RETRATO DE GRUPO
1900



GEORGE LEUZINGER
1865



MARTÍN CHAMBI. AUTORRETRATO.
1923



H.F.TALBOT.
EL LÁPIZ DE LA NATURALEZA. 1841

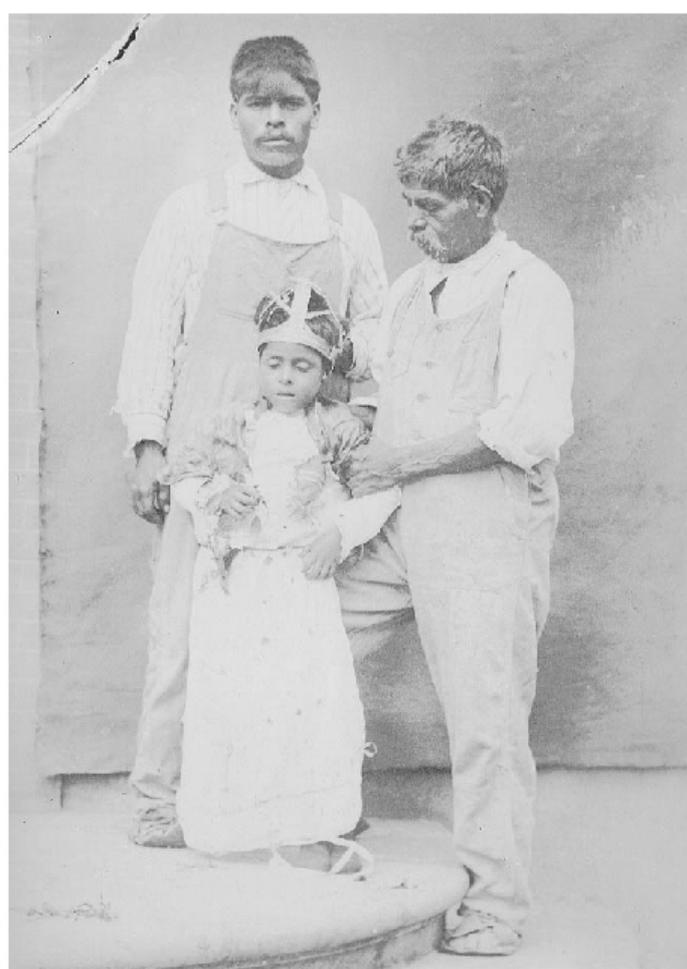


J.D.NORIEGA.
RETRATO MORTUORIO. 1910





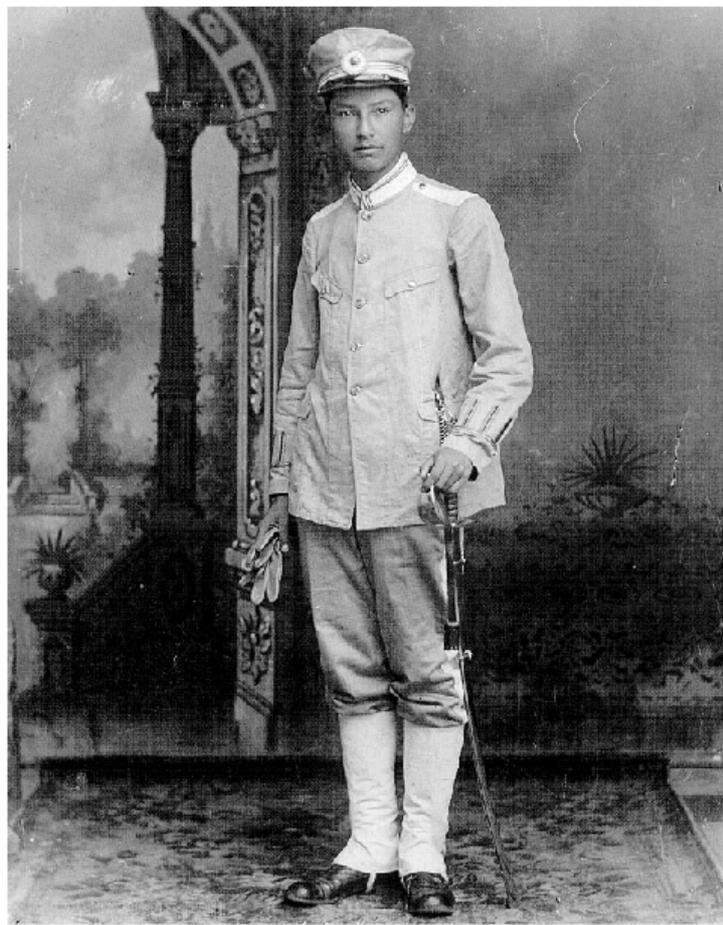
ROMUALDO GARCÍA
RETRATO
1905-1914



HUGO BREHME
EL NIÑO MUERTO
1910



MELITÓN RODRÍGUEZ
EL ÁNGEL DE LA ESPERANZA
1910



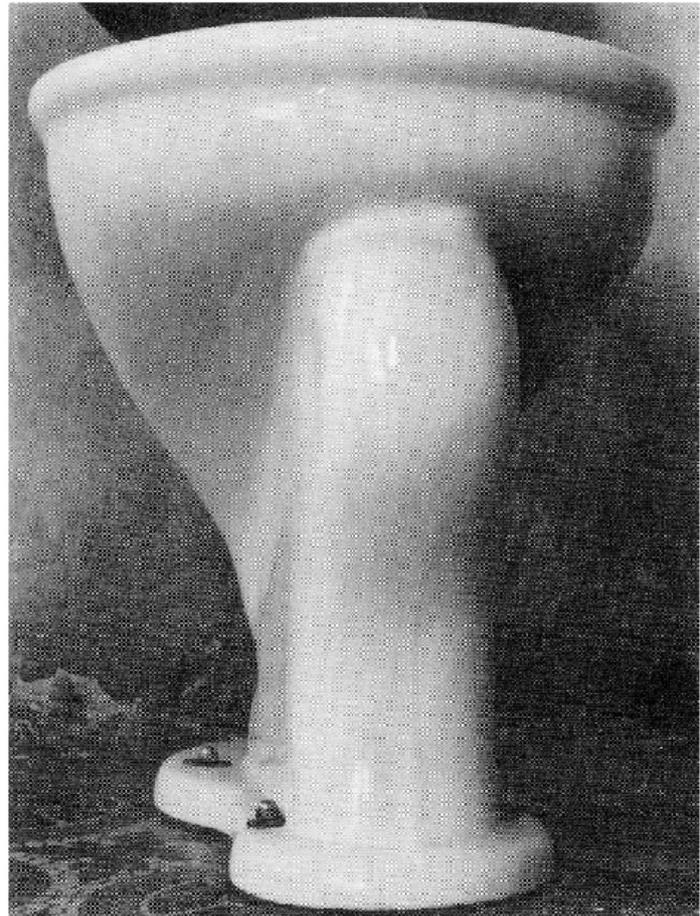
J. D. NORIEGA
RETRATO
1920



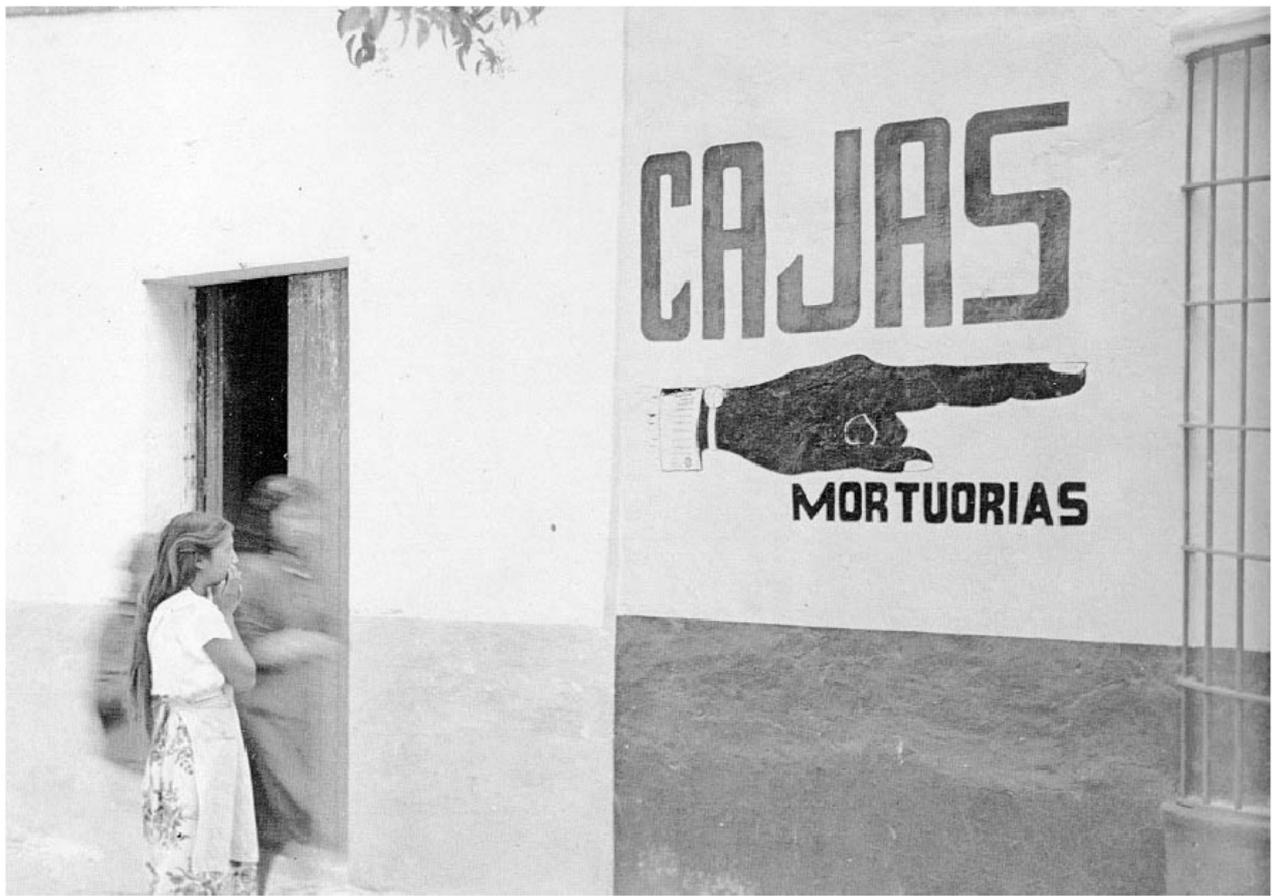
AGUSTÍN CASASOLA
JEFE REVOLUCIONARIO MUERTO
EN LOS COMBATES DE PALO VERDE
1924



MARTÍN CHAMBI
MATRIMONIO POR CONVENIENCIA
1926



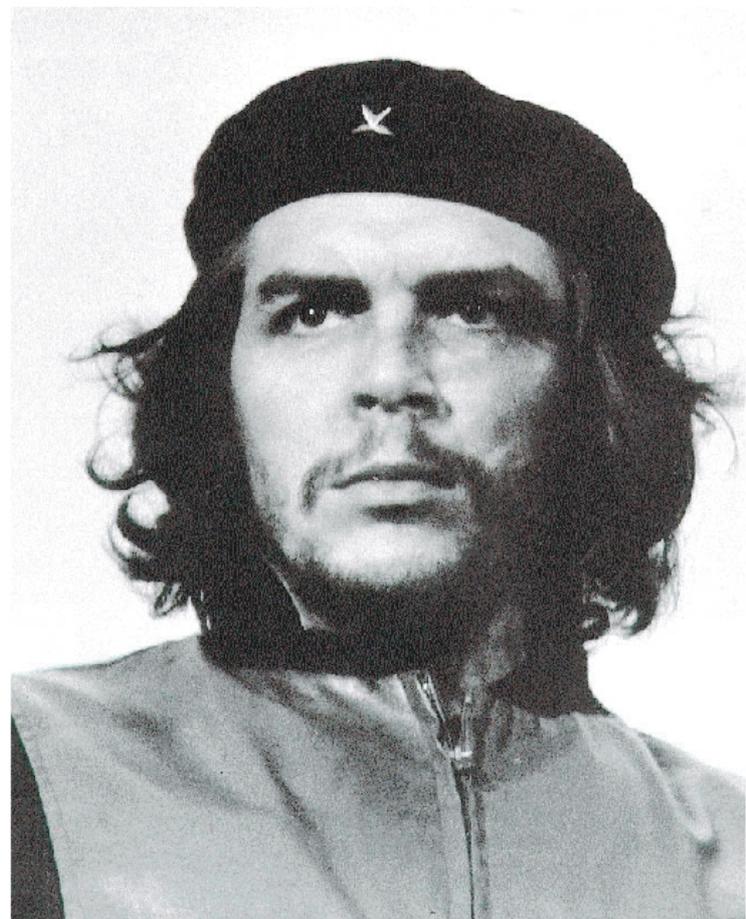
EDWARD WESTON
EXCUSADO
1925



MANUEL ÁLVAREZ
SEÑAL
1956



JOSÉ MEDEIROS
HIBY DE SANTO
1957



ALBERTO DÍAZ (KORDA)
EL GUERRILLERO HEROICO
1960

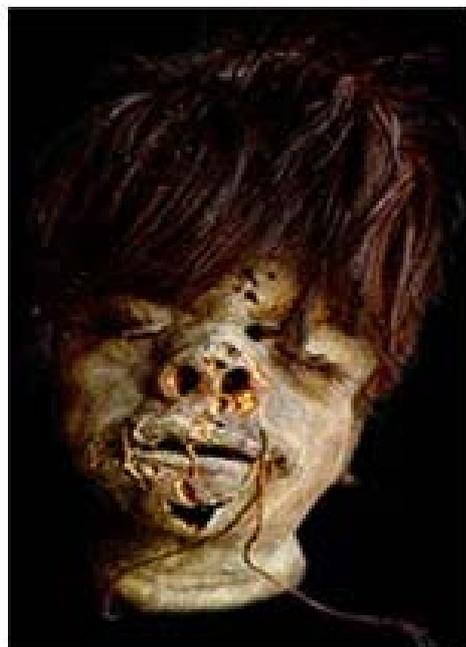


GRACIELA ITÚRBIDE. MUJER ÁNGEL. 1979

**HÉCTOR GARCÍA.
LA VERÓNICA. 1972**



**MILAGROS DE LA TORRE.
LOS PASOS PERDIDOS. 1986**



**CABEZA
CORTADA**

**PANATECA
SALVADOREÑA**



MASACRE DE EL MOZATE. 1981

DANIELA ROSSELL.
RICAS Y FAMOSAS. 2002



COLECTIVO TAFOS.

EL RAMBO CHOLO. 1990



LOS FOTÓGRAFOS.
1990.



**ALEJANDRO
WITCOMB.**
RETRATO. 1900



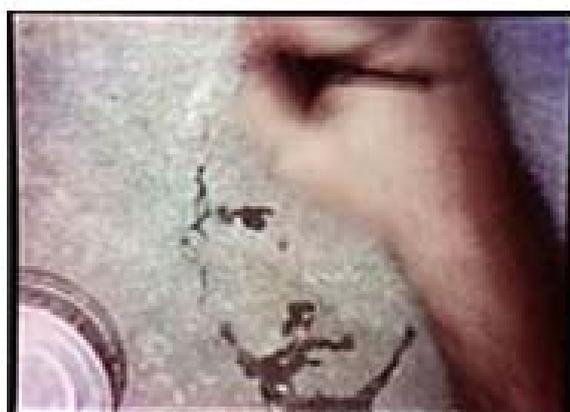
JUAN RULFO.
COMALA.
1940-55



CAMILO RESTREPO.
LA SEGUNDA MUERTE.
2002.



G.M. VÉLEZ.
VISADO DE TOURIST-MAN.
2000



RETRATO.

OSCAR MUÑOZ



ALIENTO.
1995