

TESI DOCTORAL UPF / 2008

Imagen fotográfica y textualidad

La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle

Alberto Prieto Aguaza

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Antonio Monegal Brancós (Departament d'Humanitats)



Dipòsit legal: B.9705-2009
ISBN:

A mis padres

A Raquel

Agradezco a Antonio Monegal la dirección y al Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra y a la University of Chicago la oportunidad de investigar en ésta durante el curso 2006-07. Sin ello esta tesis no habría sido posible.

La vida es arte, apariencia, ilusión óptica,
necesidad de perspectiva y error

Friederich Nietzsche

Por esto yo sostengo que los poderes
invisibles de la fantasía en los ojos pueden
proyectarse al objeto, como hacen las
imágenes del objeto proyectándose a los ojos”

Leonardo Da Vinci

Precisely what is a dream? A certain
juxtaposition of word and image

William S. Burroughs

Las palabras son como las fotografías.
No se sabe lo que esconden detrás

Gonzalo Suárez

La cámara es tan capaz de mentir como
la máquina de escribir

Bertolt Brecht

Cada fotografía,
cada ÚNICA VEZ,
es también el principio de una historia
que empieza: “Érase una vez...” (...)
Para mí, y a medida que pasa el tiempo,
El tomar imágenes se ha convertido más
y más en un registrar historias

Wim Wenders

Índice

- Índice.....	1
- Introducción.....	5

Primera Parte

1) Aspectos teóricos

1.1) Palabra e Imagen

1.1.1) Breve historia de un conflicto.....	11
--	----

1.1.2) Pintura y fotografía.....	18
----------------------------------	----

1.2) Lenguaje, imagen e imágenes

1.2.1) Lenguaje e imagen.....	21
-------------------------------	----

1.2.2) Imagen mental.....	26
---------------------------	----

1.3) La cuestión de la referencialidad

1.3.1) La referencia textual.....	28
-----------------------------------	----

1.3.2) La imagen fotográfica.....	33
-----------------------------------	----

1.3.3) La aparición conjunta de fotografía y texto.....	41
---	----

1.4) Espacio y tiempo

1.4.1) El espacio fotográfico.....	50
------------------------------------	----

1.4.2) El tiempo fotográfico.....	57
-----------------------------------	----

1.4.3) Unidad espacio-temporal en la conjunción de texto y fotografía.....	64
--	----

1.5) Percepción e identidad

1.5.1) La ventana.....	70
------------------------	----

1.5.2) El espejo.....	74
-----------------------	----

1.5.3) La sombra.....	80
-----------------------	----

2) Panorama sobre las interrelaciones entre fotografía y textualidad

2.1) La fotografía en la literatura

2.1.1) La recepción de la fotografía.....	85
---	----

2.1.2) Autobiografías y autorretratos.....	87
--	----

2.1.3) Fotografía y viajes. El orientalismo.....	90
2.1.4) Escritores-fotógrafos.....	92
2.15) El surrealismo.....	98
2.16) La memoria y la identidad como temas foto-literarios.....	99
2.2) Fotógrafos escritores	
2.2.1) Fotógrafos literatos.....	110
2.2.2) Autobiografías.....	111
2.2.3) El caso Brassäi.....	113
2.3) Colaboraciones de fotógrafos y escritores	
2.3.1) Ilustraciones e inicios.....	115
2.3.2) Las vanguardias.....	117
2.3.3) La FSA y los foto-textos “documentales”.....	121
2.3.4) Fotografía y lenguaje.....	126
2.3.5) Literatura y fotografía	127
2.4) Un único autor.....	136

3) Los autores

3.1) Wright Morris: El escritor mirando desde una ventana la América perdida	
3.1.1) Apuntes biográficos.....	143
3.1.2) La narrativa.....	145
3.1.3) La fotografía.....	157
3.1.4) Los foto-textos.....	162
3.2) Duane Michals: El fotógrafo a través del espejo	
3.2.1) Apuntes biográficos.....	172
3.2.2) Obra.....	173
3.2.3) Las secuencias y las fotografías con texto.....	196
2.3) Sophie Calle: La artista en un teatro de sombras	
3.3.1) Apuntes biográficos.....	201
3.3.2) El “arte” de Sophie Calle.....	203
3.3.3) Los trabajos de SC. Fotografía y texto.....	215

Segunda Parte

4) Realidad y ficción. Oscilación entre la ilusión del referente y la verdad de la invención

4.1) Realidad y ficción en los foto-textos de Wright Morris

4.1.1) <i>The Inhabitants</i>	228
4.1.2) <i>The Home Place</i>	234
4.1.3) <i>God's Country and My People</i>	238
4.1.4) <i>Love Affair. A Venetian Journal</i>	243

4.2) La realidad inventada de Duane Michals

4.2.1) El padre. Los primeros textos.....	252
4.2.2) La realidad transfigurada.....	259
4.2.3) Los sueños.....	261
4.2.4) Los sueños y el deseo.....	262
4.2.5) Deseo y transformación.....	273

4.3) Verdad y mentira en las “fotobiografías” de Sophie Calle

4.3.1) Fotografía fetichista.....	276
4.3.2) Historias ¿reales?.....	282
4.3.3) Las pruebas de los seguimientos.....	289
4.3.4) La recolectora de lo real en <i>L'Hôtel</i>	291
4.3.5) Dobles Juegos. De la ficción a la realidad y viceversa.....	296

5) La memoria. Dialéctica presencia-ausencia en el tiempo y en el espacio

5.1) La memoria en los foto-textos de Wright Morris

5.1.1) El paso del tiempo en <i>The Inhabitants</i>	299
5.1.2) La revisitación del espacio infantil en <i>The Home Place</i>	303
5.1.3) Los recuerdos familiares en <i>God's Country and My People</i>	310

5.2) La memoria en la escritura fotográfica de Duane Michals

5.2.1) Los espacios vacíos y el recuerdo.....	317
5.2.2) La memoria familiar.....	320
5.2.3) El tiempo extremo.....	333

5.3) La memoria personal y la colectiva en la obra de Sophie Calle	
5.3.1) Las anécdotas personales.....	340
5.3.2) El trauma amoroso en <i>Douleur exquise</i>	345
5.3.3) La memoria de los otros.....	354
5.3.4) La memoria histórica en <i>Souvenirs de Berlin-Est</i>	356
5.3.5) La memoria íntima en el espacio público en <i>L'Erouv de Jérusalem</i>	364
6) Percepción e identidad. Ventanas, espejos y sombras.	
6.1) Mirada y visión en Wright Morris	
6.1.1) La visión enmarcada.....	368
6.1.2) La percepción transformante.....	382
6.2) Espejos y reflejos en la obra de Duane Michals	
6.2.1) El efecto espejo.....	394
6.2.2) Narciso. Reflejos y máscaras.....	396
6.2.3) “Espejos” con texto.....	406
6.2.4) Libros y fotos como espejos.....	412
6.2.5) Percepción y soledad.....	416
6.3) Entre el yo y los otros. Sombras en la obra de Sophie Calle	
6.3.1) La sombra de los otros.....	420
6.3.2) El rastro de las sombras en <i>L'Hôtel</i>	422
6.3.3) Las persecuciones.	425
6.3.4) La obsesión sin perfil en <i>Suite vénitienne</i>	426
6.3.5) El perseguidor perseguido en <i>La filature</i>	436
<u>Conclusiones</u>	
7) Comparación entre los tres autores	
7.1) Los libros de fotografía y texto.....	441
7.2) Realidad y ficción.....	449
7.3) Espacio y tiempo.....	455
7.4) Percepción e identidad.....	460
8) Fotografía y textualidad.....	465
- Bibliografía.....	476

Introducción

How might pictures play a role in storytelling, how might they lend themselves to accounts of character, event, and scene, how might a visual component or dimension contribute to the verbalization of experience, to the crystallization of experience into knowledge?

Alan Trachtenberg

La presente tesis de doctorado pretende abordar como tema de investigación las relaciones que se crean entre imagen fotográfica y texto cuando ambos aparecen de forma conjunta. Sobre el título del presente estudio, fotografía y textualidad, cabe plantearse de qué texto estamos hablando, pues esa unión es cada vez más abundante, desde la publicidad a los medios de comunicación, en ambos casos potenciada por las nuevas tecnologías. Se ha buscado un tipo de colaboración cercana al ámbito artístico, por lo que la palabra empleada junto a la imagen tendrá más que ver con el lenguaje literario que con el periodístico o a cualquier otro cuya función primordial sea la estrictamente referencial. Evidentemente las prácticas textuales cambian con la época, y lo que no era literario puede ser catalogado como tal, dependiendo del contexto cultural en el que se establece un pacto con el receptor. De idéntico modo las fotografías que se analizan no pertenecen tampoco al ámbito periodístico o documental, sino al artístico; y, de igual modo, la definición de fotografía artística o documental también está vinculada a diversos factores no dependientes de la fotografía en sí misma.

Otro punto restrictivo fundamental a la hora de seleccionar la obra que aquí se analiza es que los autores estudiados lo son tanto de las imágenes como de los textos. Es más, son autores de ambos en tanto que producto único, y los textos o las fotografías no se pueden analizar por separado. El interés de esta limitación radica precisamente en uno de los puntos de esta investigación, pues en la medida en que la búsqueda de relaciones entre ambos lenguajes persigue conocer hasta que punto se crea un producto expresivo nuevo —si ambos lenguajes colaboran o se estorban mutuamente—, que ambos partan de una necesidad expresiva única por parte del autor ayudaría a sostener que fotografía y texto se usen de forma conjunta y no por separado, porque comparten una serie de aspectos intrínsecos a la naturaleza de ambos como medios expresivos.

A partir de aquí surgirán numerosas preguntas a cuyas respuestas nos podremos ir aproximando al analizar pormenorizadamente la obra de estos tres autores: ¿Por qué usar imagen fotográfica y texto de forma simultánea? ¿Por qué lo usan estos 3 autores? ¿Por qué no usarlos separadamente? ¿Gana en expresividad artística el nuevo producto o, por el contrario, provoca confusión en el lector-espectador? ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre estas fotografías y estos textos? ¿Qué diferencias y que similitudes tienen entre sí? ¿Crean juntos un tercer producto artístico u otro mensaje diferente? El maridaje entre ambos no es sencillo de establecer porque las palabras dicen una cosa y la fotografía puede mostrar otras muy diferentes. Entonces, ¿se combinan, se complementan o se oponen? Por otro lado, ¿la conjunción del texto y la imagen es simultánea? Y si no, ¿primero es la imagen y después el texto? O si es al revés, ¿el texto surge en el momento de contemplar el referente y tomar la fotografía, o en el momento de ver la imagen ya revelada? ¿La imagen y el texto son dos “lenguajes”, y/o el lenguaje es icónico? ¿La diferencia de época y/o lugar determina de alguna manera el hecho de emplear texto y fotografía conjuntamente? ¿O es consustancial a la manera de emplear

ambos por parte de cada uno de los tres autores? Y si son diferentes, ¿hay alguna similitud sustancial por la que los tres usen texto + fotografía por encima de sus diferencias culturales y artísticas?

Como decíamos, los productos que conjugan imagen y palabra se han disparado en el siglo XX en diversos formatos, pero aquí nos hemos limitado al libro para establecer el corpus de análisis básico; es decir, se trata de obras que han sido publicadas en el medio tradicional en el que se expandió la escritura desde la invención de la imprenta, y también de la fotografía desde que se idearon las modernas planchas de impresión; y por lo tanto también de libros que conjugaran texto e imagen fotográfica.

Ni que decir tiene que las nuevas tecnologías son un interesante medio para difundir este tipo de productos, disminuyendo así la importancia del objeto físico que es el libro, pero el hecho de elegirlo como soporte nos sitúa en un período histórico determinado, habida cuenta de las dificultades técnicas y costos pecuniarios de imprimir en papel una imagen junto a un texto. Pues si bien es cierto que la historia de la fotografía ya es corta de por sí, más reciente resulta aún el hecho, no de que se decida publicar un libro de texto e imagen fotográfica, que también, sino de que se dieran las condiciones técnicas posibles para que la impresión de la imagen fuera de calidad, al tiempo que un editor estuviera dispuesto a sufragar tamaña aventura. Con esto último me refiero además al hecho de que los libros de fotografía y texto aquí estudiados, al no pertenecer al ámbito del fotoperiodismo o documentalismo, son editados y publicados en un número menor y en circunstancias más adversas.

La elección del libro, aunque suponga limitarse a una “tecnología” tradicional frente a las nuevas, obedece a un motivo de índole cultural, de la que disponemos de un bagaje más amplio y más herramientas de análisis, mientras que añadir otro tipo de productos recientes en los que se conjuga fotografía y texto, supondría embarcarse en un corpus de análisis mayor. Además, por el mismo motivo no se entra en el estudio de la fotografía digital, porque su especial naturaleza frente a la analógica modificaría el análisis teórico del que partimos.

En lo que respecta a los autores elegidos lo han sido por la importancia y calidad de su producción en el aspecto mencionado, aunque no sea el único ni a veces lo más reconocido de su carrera artística, pero también por la variedad geográfica y cronológica, lo que nos lleva a planteamientos artísticos diversos, inevitablemente influidos por sus respectivos contextos culturales.

En el análisis, el orden expositivo es el estrictamente cronológico; de modo que en primer lugar encontraremos a Wright Morris, ya fallecido, que fue un escritor del medio oeste americano cuya carrera artística se inició en los años treinta del pasado siglo con unos libros llamados foto-textos, los cuales acabaron siendo un experimento abandonado en pos de una fructífera carrera como novelista. Duane Michals, todavía en activo, siempre ha sido un fotógrafo asentado en Nueva York, parte de cuya obra creativa se rige por el uso conjunto de fotografía y texto, sobre todo en secuencias de varias imágenes que ya contienen de por sí cierta dosis narrativa cuando empezó a elaborarlas sin texto en los años sesenta. Y, finalmente, Sophie Calle, que empezó su carrera en los años ochenta, es una artista francesa en la que tanto el texto como la fotografía son herramientas para crear productos que expresen sus inquietudes, y que en un principio se presentan como exposiciones en galerías y, a veces, años después, el material se edita en libros independientes y no sólo como folletos o catálogos de tal o cual exposición.

En base a un criterio de economía lingüística y debido a la frecuencia de uso de los nombres de los tres autores, a lo largo del presente trabajo serán mencionados con

las siglas siguientes que corresponden a sus nombres y apellidos: Wright Morris (WM), Duane Michals (DM), Sophie Calle (SC).

La primera parte de esta investigación se subdivide en tres apartados. El primero contiene una serie de capítulos que tratan aspectos teóricos, temas esenciales para entender mejor la posible colaboración entre fotografía y texto. El segundo presenta un panorama histórico de las relaciones entre fotografía y textualidad. Y, finalmente, incluimos un apartado especial dedicado a presentar a los tres autores analizados en esta investigación.

En el primer caso comenzamos con dos capítulos generales, sobre la historia de la relación entre palabra y pintura, *Breve historia de un conflicto*, es decir antes de que existiera la fotografía, como modo de apuntar que la controversia entre palabra e imagen viene de antiguo, y *Lenguaje, imagen e imágenes*, donde se trata también brevemente la dificultad a la hora de hablar de imágenes desde el lenguaje, y cómo ambos medios de expresión se contaminan entre sí. Los tres capítulos siguientes constituyen el eje teórico de la presente investigación en tanto que son los que rigen el análisis específico de la relación entre fotografía y texto en la obra de los tres autores seleccionados. Así, el capítulo tercero está dedicado a la problemática de la referencialidad, el cuarto a las relaciones espacio-temporales y el quinto a cuestiones de percepción e identidad. En estos tres capítulos, sobre todo en los dos primeros, se analizan estas cuestiones en relación a las peculiaridades del texto y de la fotografía para, finalmente, poder calibrar mejor sus posibles interacciones.

En el asunto de la referencialidad básicamente se trata de encontrar un ámbito de cooperación entre palabra y fotografía partiendo de que ambas oscilan, mucho más de lo que pueda parecer, entre la realidad y la ficción, sobre todo por el hecho de aparecer simultáneamente, ya que la palabra puede modificar la condición inicial de la fotografía pero al revés también. De forma similar la cuestión espacio-temporal pretende reorientar la consideración clásica de que al texto le corresponde la categoría temporal y a la fotografía la espacial, pues si bien esto es cierto como punto de partida, además para una colaboración complementaria, no es menos importante el hecho de que si cada medio también contiene en sí mismo la otra categoría se genera una colaboración mutua en la que ambos medios expresivos están hablando de lo mismo, y de sí mismos.

Esto último se entenderá mejor al tratar el tema del capítulo quinto de esta parte teórica, el de las cuestiones de percepción e identidad. Aquí la exposición se centra en la mirada, como controvertido fundamento de la imagen fotográfica pero también del acto de la escritura y la lectura, estableciendo una dialéctica preocupada por el propio mirar que nos habla de la percepción del sujeto respecto a sí mismo y de su relación con el mundo. Los tres elementos incluidos en este capítulo —ventana, espejo y sombra— corresponden a tres maneras de mirarse y mirar el mundo y a los demás. Epistemológica y ontológicamente estos tres elementos están muy arraigados en la cultura occidental como metáforas del conocimiento del mundo y de uno mismo, desde los textos religiosos hasta la más moderna literatura, pero paralelamente también son aplicables a la imagen fotográfica. En este apartado también vale la pena apuntar que es aquí donde se pone de manifiesto el uso de metalenguajes del texto y de la fotografía para hablar de sí mismos, pero también para establecer un diálogo entre ambos, hermanándose en sus similitudes y diferencias.

El segundo apartado de esta primera parte, sobre las relaciones históricas entre los dos medios de expresión, se dedica a realizar un rastreo insistiendo en un tipo de textos muy determinados. Resulta primordial aclarar desde el principio que el estudio interdisciplinar de las relaciones entre la literatura y la fotografía no existe como tal, si bien encontramos numerosas investigaciones que demuestran el mismo interés por

averiguar no sólo los posible trasvases entre ambos, sino algo más básico, el por qué de tantos artistas interesados en ambos medios expresivos, aunque sea con más peso en uno que en otro.

Hay que dejar claro que mediante la abundancia de ejemplos únicamente se pretende hacer obvio a los ojos del lector la importancia de los trasvases entre ambos medios desde la invención de la fotografía, por lo que en ningún caso se trata de un estudio detenido ni de un catálogo exhaustivo, pues no es el objetivo de esta investigación. Los casos mencionados podrían ser considerados aleatorios o caprichosos por unos o injustificados por otros, en tanto que podría surgir la tradicional reclamación del por qué éste sí y aquel otro no. Resulta patente que muchas veces estas relaciones podrían limitarse, pongamos por caso, a un escritor que escribe un artículo sobre un fotógrafo o sobre la fotografía, y viceversa. Con lo cual la importancia de dicho interés mutuo podría verse diluido al plantearse justamente si un escritor no puede interesarse en un momento dado de su carrera por la fotografía igual que por la escultura, la música o cualquier otra manifestación humana. Y si, a la inversa, un fotógrafo se acerca a la literatura quizás lo único que demuestra es que sus inquietudes vitales no se limitan a la imagen fija. Evidentemente esto nos podría llevar a un marasmo de ejemplos y, sin embargo, cuando se citan estos ejemplos aparentemente insignificantes es porque no se limitan a espurios caprichos o momentáneos intereses.

Estos casos, cuando aparecen, no deben ser tomados más que como un primer escalón en la colaboración, la cual, es comprensible, se va estrechando a medida que ascendemos en el nivel de intensidad de dichas interrelaciones. Por ello este apartado se ha dividido en subcapítulos: escritores, fotógrafos, colaboraciones y productos mixtos realizados por un único autor. Considero que esta división, por muy artificial que sea, pero sin forzar demasiado la comparación, se corresponde con la evolución histórica de la relación entre fotografía y textualidad, y por ende con los tres autores analizados en esta tesis. Ya que si bien lo que nos interesa aquí es el producto mixto de autoría única, no hay que perder de vista la globalidad del trabajo artístico ni su trayectoria personal en su contexto histórico.

Así, al primer capítulo correspondería Wright Morris, un escritor, más propio de la primera mitad de siglo XX, que en un momento inicial de su carrera se interesa por experimentar con la fotografía. El segundo capítulo, por el contrario, sería más propio de Duane Michals, un fotógrafo americano de la posguerra, que ha ejercido como tal, y que en un momento de su carrera se interesa por la literatura y posteriormente por introducir texto en su trabajo artístico. Finalmente, Sophie Calle encajaría en el cuarto capítulo (y en cierta manera en el tercero aunque no se trate de un único autor) en tanto que su uso de ambos medios es simultáneo desde el principio, y por lo tanto no se la puede calificar ni de escritora ni de fotógrafa, en todo caso de artista, tal como se entiende en el discurso posmoderno.

Me gustaría recalcar la línea cronológica porque considero que la relación entre ambos medios es de fascinación mutua desde el siglo XIX, empezando por los escritores, que se interesaron por la fotografía para expresar algo que veían en ella, los fotógrafos ya en el siglo XX, que recurrieron a la palabra para extender su discurso, insuficiente con la fotografía, hasta llegar al final del siglo XX a un uso indistinto en tanto que cualquiera de los dos ha perdido la primacía que pudiera tener respecto al otro, pues hoy en día se usan los dos sin ningún tipo de tapujos ni dilemas. Por eso, esta evolución del uso conjunto de fotografía y texto explicaría en parte la pérdida de importancia de la polémica clásica del “*Ut pictura poesis*”.

El hecho de que en la obra de cada autor predomine uno de los tres elementos expuestos en el capítulo *Percepción e Identidad* nos ha servido para titular su

presentación en la I parte. Así, la ventana como mirada *desde* dentro en Wright Morris, la mirada *hacia* dentro que devuelve el espejo en Duane Michals, y la mirada difusa que se centra en las sombras en Sophie Calle. La ventana como elemento perceptivo en Wright Morris se une a la indudable identificación del autor con una América anterior al momento creativo, aunque consciente de su desaparición; lo cual le impulsa a la ficción y a una lucha crítica con su propia nostalgia. En el caso de Duane Michals el espejo denota una persistencia por aplicar la máxima socrática del ‘Conócete a ti mismo’, pero sabedor de que la imagen reflejada puede provocar alternativamente el reconocimiento y el desconocimiento, y que por ello la misteriosa imagen fotográfica precisa del texto. Para Sophie Calle el elemento más adecuado a sus proyectos artísticos es la sombra debido a la peculiar disposición de su persona en relación a los demás, ya que la ausencia de un punto de vista fijo y reconocible, debido al juego y a la ironía, nos aboca a percibir a las participantes “reales” como espectros de su propia persona y, simultáneamente, la figura de Sophie Calle se nos muestra como una sombra huidiza y borrosa.

En la presentación separada de los tres autores en ésta la primera parte se expone brevemente su vida y, sobre todo, su obra. Desde influencias y el ámbito histórico y cultural como la temática global de su obra, sea la ficción novelesca en el caso de Wright Morris o la fotografía en el de Duane Michals. Ni esto ni aquello aparecerán en el análisis posterior, pues obviamente las novelas del primero y las fotografías del segundo no nos interesan si aparecen aisladas, pero sí que considero pertinente mencionar su existencia en esta primera parte porque, además de que nos ayudan a entender mejor las intenciones de cada autor, delatan un interés previo por el otro medio y una coincidencia en los motivos y las técnicas. De modo que con una contextualización previa de los tres autores se evita en la segunda parte tanto tener que explicar detalles importantes para situar lo que se está diciendo, que entorpecería un análisis fluido, como no disponer de referencias sobre lo que se está diciendo. Sobre todo teniendo en cuenta que, a pesar de aparecer individualizada la obra de cada uno, en la segunda parte el análisis no se centra en los autores sino en una serie de conceptos que apuntan hacia la comprensión global del objeto de estudio, que no es otro que la colaboración entre fotografía y texto: los autores son ejemplos de ello y no un fin en sí mismos.

Dicho esto, en el análisis de la obra de estos tres autores (la segunda parte del trabajo propiamente dicha), he creído más conveniente proceder a un análisis comparativo de tres temas fundamentales para acercarnos a la dilucidación de las cuestiones planteadas. Los temas que teóricamente ya habrán sido explorados en la parte teórica y que resultan capitales para entender tanto el uso conjunto que hacen del texto y de la fotografía, como para comprobar en general, en autores tan diferentes, cómo funciona dicho uso y mejor responder así a las preguntas planteadas.

El primer concepto explorado tiene que ver con el modo en que en cada uno de ellos se pone de manifiesto la oscilación entre la realidad y la invención entorno a la referencialidad de los elementos que aparecen simultáneamente en el texto en y las fotografías. El segundo concepto parte de la memoria porque tanto la escritura como la fotografía se nutren de ella, pero se trata de analizarla desde la conjunción de las categorías de espacio y tiempo para mejor dilucidar la manera en que se presentan en el texto y en la fotografía, y si se alteran las cualidades inicialmente aplicables a ésta y a aquel. Precisamente se pretende demostrar que estos productos híbridos de texto y fotografía tensionan la polaridad entre la presencia y la ausencia del referente en el marco de una conjunción espacio-temporal. El tercer aspecto analizado volverá a retomar los tres elementos empleados en el capítulo inicial sobre percepción e identidad,

es decir, la ventana como catalizador de la obra de Wright Morris, el espejo en Duane Michals y la sombra en Sophie Calle.

El análisis de la obra de los tres autores bajo este prisma pretende poner sobre el tapete no sólo ejemplos visibles de esos elementos, sino también dejar claro que son la punta del iceberg de una concepción, en gran parte inconsciente, de la manera en que los tres perciben la vida y por lo tanto la intentan expresar y representar. Es mediante este tercer capítulo, una vez transitado por los otros dos conceptos, que se puede calibrar mejor una unidad de fondo y forma en cada uno de los autores. Pero no sólo en lo que respecta a la insistencia de la ventana, el espejo o la sombra en su obra, sino, y esto es lo capital, a la necesidad, más que decisión, de emplear conjuntamente fotografía y texto para expresar aquello que les inquieta.

Finalmente me gustaría apuntar que un trabajo sobre obras que mezclan texto y fotografía debe incluir las fotografías que son comentadas al igual que el texto, y no sólo como ilustraciones que sean agrupadas al principio, al medio o al final del trabajo, sino integradas en el discurso de formas variadas, lo más cerca posible al momento al que el texto hace referencia a ellas. Pues de igual modo que en un trabajo no tendría sentido comentar una obra literaria sin realizar citas textuales, tampoco tiene sentido aquí comentar imágenes sin que éstas aparezcan, de modo que el lector pueda enjuiciar aquello que se dice con las pruebas a la vista. Y máxime si lo que aquí se intenta comprobar es la posibilidad de ambos, texto e imagen fotográfica, de entrelazarse en un único discurso artístico. No hacerlo así supone eliminar un aspecto de los trabajos aquí analizados, y ese proceder desvirtuaría la unión de fondo y forma que es la base de esta tesis.

Evidentemente las citas textuales, tanto de textos como de imágenes, no se limitan a las obras tratadas, en cuyos casos aparecen texto e imagen conjuntamente, sino también a otras obras referidas mayormente en la I parte. Sobre las decisiones precisas de cómo realizar la inserción en el corpus central del trabajo de las imágenes se ha optado por criterios diversos dependiendo de la importancia de las imágenes referidas, la apariencia original de la obra en su aspecto global, etc. En el caso de Wright Morris algunas reproducciones son idénticas al original (modificando ligeramente el tamaño), y en otras se ha imitado la apariencia del libro, usualmente con el texto a la izquierda y la fotografía a la derecha. En el caso de Duane Michals, en numerosas ocasiones se reproduce la fotografía con el texto original debido al interés visual que tiene su propia caligrafía, si bien ésta aparece además en letras de imprenta si se considera preciso, en general debido a la ilegibilidad del texto. Y en lo que respecta a Sophie Calle, se reproducen conjuntamente fotografía y texto cuando la longitud de éste lo permite; y en caso contrario se muestra la fotografía y el texto se cita aparte parcialmente para tratar los aspectos que se intenta resaltar en relación a las fotografías y al trabajo global analizado en cada caso.

Primera Parte

1) Aspectos teóricos

1.1) Palabra e imagen

Tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza.

Mario Praz

1.1.1) Breve historia de un conflicto

La cultura occidental ha oscilado, a lo largo de los siglos, entre la preferencia por lo visual o lo textual. De hecho la historia de las relaciones entre la palabra y la imagen, como medios de expresión, es larga y ambivalente, ya que tenemos noticias de posturas diversas desde antes de nuestra Era. Y es que La Biblia es una fuente cultural de primer orden para entender que ya en el Antiguo Testamento se tomaba partido por una frente a la otra.

El judaísmo y el cristianismo primitivo eran tendenciosos al respecto y constituyen el inicio del logocentrismo occidental. La palabra de Dios predomina sobre cualquier otro tipo de medio de expresión: “Y en el principio era el Verbo”. Para los cristianos el texto de las sagradas escrituras era *la* verdad, y por ello las representaciones divinas estaban censuradas por el mismo Yahve en el *Éxodo* (20, 3-5)¹. La escritura dio consistencia a la cultura hebraica negando la imagen por considerarla un pecado de sensualidad y porque todo lo espiritual es invisible. Las otras dos grandes religiones fundadas en el monoteísmo abrahámico, el islam y el cristianismo, heredaron el aniconismo como oposición a la idolatría de dioses falsos. En el caso de la primera, la prohibición de la imagen se limitaba originalmente a la representación de los dioses, mientras que el cristianismo, una vez estatalizado en el seno del imperio romano como religión oficial, evolucionó con la incorporación progresiva de la imagen en el culto. Cuando los bárbaros fueron disolviendo el imperio, la tensión entre palabra e imagen, espíritu y carne, continuó mediante la aceptación de ésta sujeta al imperio de aquélla, pues el sentido de la vista promueve el alma concupiscente cuando las imágenes no contienen un fin religioso².

¹ En otros pasajes leemos: “Están confundidos todos aquellos que sirven a las imágenes» (Ps. 97,7). Y: “Maldito sea el hombre que haga una imagen tallada” (Deut. 27,15). Como Dios es invisible le dice a Moisés: “Tú no podrás contemplar mi faz, pues no hay mortal que pueda contemplarme y seguir con vida” (Éx. 33, 20).

² San Agustín, uno de los padres fundadores del cristianismo, lo explica así en el Libro X de sus *Confesiones*: “Cuan innumerables son los alicientes que nuevamente han añadido los hombres para atraer y captar más bien la atención de nuestros ojos, con una infinidad de artificiosos tejidos, en varias modas de vestidos, de calzados, de vasos y otros utensilios, y de toda suerte de adornos y curiosidades hechas de mil maneras, y también por medio de pinturas y otros diversos modos de hacer figuras y retratos. Pasando con unas de estas cosas mucho más allá de lo que pedía la necesidad de usar de ellas; excediendo mucho con otras los límites de la moderación, y abusando notablemente de las últimas, de las cuales había de usarse únicamente para representaciones piadosas” (San Agustín, 231).

Las tensiones continuaron según el grado de aceptación de lo corporal, pues la figuración sería rechazada en los austeros países protestantes e integrada en los católicos, muy dados a la imaginería. Con el dogma de la Encarnación, al pasar de una religión centrada en la figura del padre a la del Hijo, mediante la formulación de la doble naturaleza de Jesús, Dios y hombre, espíritu y carne, se abrió el camino para que la Iglesia empleara la imagen como vehículo evangélico, aun a sabiendas de los peligros que podía acarrear, porque confiaban en su poder para atraer voluntades: “La letra puede matar al espíritu, pero la imagen vivifica la letra” (Debray, 1992, 80). De la mística a la política y de la palabra como fin en sí mismo a la imagen como medio de realzar el espíritu de la letra, que en demasiadas ocasiones se sospechaba que no iban precisamente de la mano. No obstante, no se estaba en condiciones de aceptar abiertamente que la misma ambigüedad que regía la imagen era también consustancial a la palabra³.

En cualquier caso la iconicidad romana fue aceptada progresivamente en las prácticas de una religión básicamente escritural. Las justificaciones posteriores se centraron en la necesidad de la materialización divina, en hacer visible lo invisible; por lo que a la par que estaban los que defendían el mero carácter simbólico de la imagen, otros, de corte platónico, defendieron la imagen como reflejo de lo divino, partiendo de las palabras de la Biblia sobre la creación: “El hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios”. Porque la imagen no es divina, pero contiene algo de ella: “se presentaban las imágenes como pantallas materiales, última manifestación de la cadena de conexiones que las ligaba a lo espiritual” (Tomás, 65). En general, esta doble posición obedecía a la obsesión con la idolatría a la que llevaba la superchería de la imagen, por lo que no es de extrañar que se enfatizara el valor inmaterial de la imagen y que ésta no se entendiera como tal sino como “semejanza”, copia de lo espiritual o de las Ideas en la vertiente platónica. Al dividirse el imperio romano, la cultura bizantina y por extensión los países eslavos optaron por los iconos, y en occidente, con el florecimiento carolingio del siglo VIII, se impuso de nuevo la escritura como herramienta organizativa del Estado, quedando relegada la imagen.

Por otro lado, la cultura greco-romana, antes de ser integrada en la cristiana, también desarrolló en su seno el dilema entre palabra e imagen. Los dos grandes filósofos helenos adoptaron puntos divergentes al respecto: Aristóteles sugería que las imágenes eran necesarias para el pensamiento, mientras que para Platón lo visible era una copia, un simulacro, la sombra de la caverna, donde era imposible distinguir entre el original y la copia.

³ Edmond Jabès supo exponer literariamente en sus escritos la equiparación de palabra e imagen en cuanto a su imposibilidad expresiva ante el misterio del mundo y de Dios, a la par que su necesidad fundante de no cejar en el intento: “Un sabio decía: el mundo es invisible. Nos corresponde devolverlo a la mirada; al igual que, por otro lado, nos corresponde hacer legible el ilegible Libro de Dios” (Jabès, 45). Básicamente, tal como defendió Goodman (1976), se asemejan más de lo que pensaban en tanto que la ambigüedad afecta por igual a la imagen y a la palabra y ambas precisan de una interpretación. En el fondo, esto ya lo exponía Platón en su *Fedro*, a pesar de que se le adscriba a lo textual frente a lo visual: “Pues eso es, Fedro, lo terrible que tiene la escritura y que es, en verdad, igual a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como si estuvieran vivos, pero si se les pregunta algo, caen en un desdenoso mutismo. Lo mismo les ocurre a las palabras escritas. Se creería que hablan como si comprendieran algo de lo que dicen, pero si se les pregunta, queriendo aprender algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que siempre es la misma...constantemente necesitan de la ayuda de sus padres, pues por sí solas no son capaces de defenderse ni de socorrerse a sí mismas” (Platón, 275, d).

Para Platón lo importante es discernir qué son copias de las Ideas. Todo es una copia pero la verdaderamente similar es la que vale⁴. Uno de los argumentos en la controversia entre palabra e imagen es la distinción entre ‘convencional’ y ‘natural’ que aparece claramente expuesta en el *Crátilo*, pues va a ser capital en todos los debates de las ciencias humanas, desde la filosofía, la lingüística, el arte, etc. En *El banquete* de Platón hay que destacar la narración de la división en dos sexos que originalmente eran uno, pues se asocia también al amor-odio entre la palabra y la imagen⁵.

Por su parte, Aristóteles centra su *Poética* en el principio de ‘imitatio’, que también guiará las controversias entre palabra e imagen, pero centrándose en la representación artística, sobre todo porque se aplicó a diversas disciplinas: “Gracias al concepto de mimesis, las artes tuvieron un punto de contacto entre sí, lo que permitió un intercambio de puntos de vista, de finalidades y de procedimientos” (Martínez Barragán, 12). Desde que los filósofos griegos identificaron arte con imitación de la naturaleza hemos ido a remolque de dicha afirmación durante más de dos milenios, apoyándola, negándola o matizándola. Así, en los períodos históricos en los que se producían acercamientos entre palabra e imagen, se fue consolidando la teoría de las artes hermanas. En numerosos tratados artísticos pintura y poesía aparecen unidos en cuanto a finalidad estética y contenidos, destacándose lo que las unía a pesar de emplear materias y técnicas diferentes. En los manuales del arte pictórico y en los tratados de poética se emplean las mismas figuras además de la *imitatio*, como son *inventio*, *elocutio*, *docere et delectare*, *decorum*, etc.

Los tópicos que han alimentado los intercambios entre palabra e imagen, poesía y pintura, partían básicamente del aforismo atribuido por Plutarco a Simonides de Ceos, “la pintura es poesía muda”, y de ahí se colegía que “la poesía es una pintura parlante”, y así lo expone en *De Gloria Atheniensium*. Esta comparación fue citada con entusiasmo en los siglos posteriores. A pesar de ello, la historia de la estética ha considerado el verso de Horacio, “Ut pictura poesis”, como el mayor responsable de la tradición de las artes hermanas⁶.

La ekfrasis, descripción de cuadros o imágenes mediante palabras⁷, fue desde antiguo una figura muy empleada. Todos los tratados sobre este asunto parten del libro octavo de la *Eneida*, en el que Virgilio describe el escudo de Aquiles. Se trata de una descripción ficticia, pues dicho objeto, con las imágenes descritas, no existía. Lo cual favorece al poder evocativo de las palabras ya que no pueden ser comparadas con la

⁴ Rosalind Krauss compara esto con la metáfora mencionada del hombre creado como imagen y semejanza de Dios porque después de la caída, del pecado original, el hombre se convirtió en una copia falsa, en “un simulacro” (Krauss, 1990, 23).

⁵ De hecho, diversas explicaciones posteriores explicarán ciertas diferencias entre ambas en base a unas pretendidas cualidades femeninas o masculinas de la imagen y la palabra; a saber, que la primera, por haber sido asociada a la sensualidad, era lo propio del reino de Venus, caracterizada por la pasividad en unas coordenadas espaciales, mientras que lo espiritual y el pensamiento serían lo propio de lo masculino en unas coordenadas temporales. Es decir descripción frente a narración. Lo que originalmente era un mito sobre el alma humana, fue empleado para justificar un orden social falocéntrico, imponiendo colateralmente el valor del pensamiento y la palabra sobre el arte y la imagen.

⁶ Sin embargo, esta idea fue criticada por haber sido sacada de contexto y por tratarse de una interpretación *a posteriori* de una frase extraída de la “Epístola ad pisonem” de Horacio (1981, 361-365), pues ésta decía: “La poesía como la pintura, algunas obras te gustarán más de lejos, otras de cerca. Esta pide oscuridad, aquella ser vista a plena luz...”. Vemos como en este fragmento no hay referencia al objeto de la pintura ni a una verdadera relación entre ambas.

⁷ Según Hugo Méndez-Ramírez permite la unión de ambos medios expresivos: “Ekphrasis is the process that allows the suturing of one medium to the other, and the device by which the poem achieves emblematic status” (Méndez-Ramírez, 64).

visión directa del escudo, y además porque las acciones que contiene el escudo son una ilusión, por inaprensibles en una mirada instantánea y por irrepresentables en una única imagen. La misión de las palabras de sustituir a una imagen real, pintura o no, se presentaba como una misión imposible, alternativa pero no sustituta: “Ekphrastic ambition gives to the language art the extraordinary assignment of seeking to represent the literally unrepresentable” (Krieger, 9)⁸. El otro clásico ejemplo, siempre citado, es el de la *Oda a una urna griega* de John Keats, que entabla un diálogo con una urna griega que ve en un museo⁹. Las laudes poéticas compuestas sobre un cuadro, real o imaginado, la crítica de obras de arte y las descripciones de pinturas y otras obras ya eran muy apreciadas en los tratados retóricos y en las obras literarias durante el imperio romano¹⁰.

Asimismo, en la recuperación de la tradición clásica, Leonardo Da Vinci y Alberti aconsejaban a los pintores que leyeran los viejos tratados de retórica (Lee, 25). No es de extrañar en este contexto cultural que la ekfrasis se desarrollara sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco, pues el intercambio entre ambas artes, sobre todo en cuanto a temática, fue muy denso en la Europa de entonces, donde escritura y pintura se intercambiaban y solapaban: “L'ecfrasi, come la metafora, diventa il punto centrale della poetica barocca” (Venturi, 8). Un caso curioso de colaboración, y no sustitución, de palabras e imágenes fueron los emblemas, cuya práctica abundó en Europa durante los siglos XVI y XVII. Se trata de textos literarios ilustrados con un grabado, un lema y un epigrama usualmente en verso y en latín: “El lema —que suele coronar la estampa— cifra con un sentido enigmático el contenido de la ilustración (normalmente de tema mitológico y religioso), mientras el epigrama insiste en el significado didáctico y moral de la imagen” (Corbacho Cortés, 91).

A partir del Renacimiento, el sentido que adquiere la imitación de la realidad oscila con más fuerza entre los defensores del idealismo y los del naturalismo de las imágenes. Según Da Vinci, las palabras y las imágenes estaban en guerra, lo que denominó como *paragone*: el conflicto englobaba una vez más el asunto de la realidad, naturaleza y espíritu humano, y la verdad de ambos. Da Vinci adoptó como propio el principio aristotélico de la *mimesis*, y como buen humanista creía que el artista debía ser alguien versado en todo tipo de disciplinas, no sólo en la retórica sino también en geometría y matemáticas. Sin embargo, en la rencilla artística optó por la imagen, por la pintura, porque consideraba el sentido de la vista superior al lenguaje, por lo que era más *verdadero* un cuadro que un poema. La vista gana en prestigio como modo de conocer el mundo, sin que este sentido quede relegado a un rol superficial, sino que se identifica la visión ocular con la visión intelectual, el ojo y el entendimiento, la carne y el espíritu.

Esta línea de pensamiento, iniciada por la filosofía tomista, fue puesta de moda por los neoplatónicos, sobre todo en los tratados de Marsilio Ficino y León Hebreo¹¹, y

⁸ Michael Rifaterre concuerda también con el engaño de las palabras: “Como el texto ekfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario” (en Monegal, 2000, 161).

⁹ La descripción de Keats parte de la visión directa de la urna e imagina el sonido de las flautas: “Son dulces las cadencias que oímos, y aún más dulces las que nunca escuchamos; seguid tocando, pues, suaves caramillos, aún con más atractivo, no al oído, al espíritu, canciones inaudibles” (Keats, 161).

¹⁰ Como los textos de la *Oratoria* de Quintiliano o los poemas de Calistrato y la obra de Filostrato *Imagines o Eikones*, en la que se describen sesenta y cinco cuadros.

¹¹ El sincrético pensamiento neoplatónico, que funde filosofía platónica, aristotélica y cristianismo, explica el conocimiento intelectual y divino paralelamente a la visión física del ojo partiendo de la ley más rudimentaria de la

en general por el viejo discurso de la analogía, por medio del cual Goethe, recordando al místico alemán Jacob Boehme, compararía el ojo con el sol, como emisor y no sólo receptor: “Si el ojo no fuera solar / ¿cómo percibiríamos nosotros la luz?” (Citado por Buydens, 140). Una forma metafórica de intuir las categorías kantianas a priori sin las cuales cualquier percepción del mundo carece de sentido.

En cuanto al mero plano de representación de la realidad, Da Vinci explica la superioridad de un cuadro, una batalla o un cuerpo humano, frente a la correspondiente descripción literaria, debido al efecto de inmediatez y verdad que emana de la pintura; al contrario, una descripción literaria está mucho más mediatizada y se alarga innecesariamente, aburriendo al lector. De modo que, para el genio italiano, la poesía necesitaría siempre comentarios posteriores mientras que la pintura sería la expresión de un lenguaje universal que puede llegar a cualquiera. La poesía era entendida como un arte fundado en un signo ambiguo, dado a interpretaciones y que hablaba de lo espiritual, lo invisible, tal como decían las Escrituras, mientras que la imagen, la pintura, debía constituirse como representación de lo visible. Así, se retoma la idea platónica de lo convencional e imbuido de la insistencia neoplatónica en el sentido de la vista se argumenta a favor de la superioridad del órgano de la vista y de la pintura como ‘signo natural’, frente a la convencionalidad y arbitrariedad del signo lingüístico.

La postura de Leonardo tiene valor porque se opone a la anterior, pero con argumentos similares: “The Paragone expresses the pure antithesis to the “verbocentric” thesis, appropriating all the values (reason, scientific accuracy, and rhetorical power) that traditionally were attached to words” (Mitchell, 1986, 121). Una forma histórica de explicar este poder del cambio de orientación de lo visual frente a lo textual sería precisamente mediante el ascenso de la figura del pintor en la sociedad moderna, que tan bien representaba Da Vinci entre otros muchos: “When, in the early Renaissance, painting became elevated to the rank of ‘liberal art’, it was as a result of the argument that painting had ceased to be simply a manual skill and had become, de facto, a leading occupation: in order to construct scenes true to perspective, nature and history, the painter must command geometry” (Burgin, 143).

Sobre la diferencia entre poesía y pintura, además de Leonardo Da Vinci, ya habían escrito otros como Lodovico Dolce, Benedetto Varchi, Diderot y Mandelssohn, pero la influencia posterior de Lessing fue mayor. Los críticos franceses e ingleses del siglo XVII y XVIII forzaron el símil del ‘Ut pictura poesis’ al tiempo que la Academia Francesa, heredera del punto de vista humanista, mantuvo hasta el siglo XVIII la superioridad de la pintura sobre las demás artes. El neoclasicismo francés redobló la aspiración mimética, pero también la idea de que la verdad era la belleza, por eso el estilo en todas las disciplinas volvía de nuevo a los cánones del mundo greco-latino.

Lessing, en su obra *Laocoonte, o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*¹², reacciona virulentamente para liberar a la poesía, pues algunos “la encierran en el

óptica: “El sol, ciertamente, crea los cuerpos visibles y los ojos que ven” (Ficino, 24). E igual que Ficino lo explica Hebreo insistiendo en que contemplar el mundo es contemplar a Dios, sin cuya luz no veríamos nada: “Pues, así como el ojo es de por sí claro, pero no es capaz de ver los colores, las figuras y otras cosas visibles, si no están iluminadas por la luz del sol, que, distribuida por el propio ojo, por el objeto que se mira y por la distancia que hay entre uno y otro, es causa de la visión ocular, del mismo modo nuestro entendimiento, aunque es claro en sí, se halla impedido hasta tal punto en los actos honestos y sabios por la compañía del rudo cuerpo y tan ofuscado, que necesita recibir la iluminación de la luz divina” (Hebreo, 121). Para los místicos ver es conocer, pero el ojo del alma, tal como lo entendieron Platón, San Agustín, Eckhart o San Juan, “no puede percibir imágenes porque Dios no es imagen” (López-Baralt, 199).

¹² El título se refiere a la escultura perdida basada en el *Filoctetes* de Sófocles. Parece ser que el conjunto escultórico de Laocoonte sirvió de modelo para un pasaje de Virgilio en la *Eneida*.

estrecho coto de la pintura” (Lessing, 39). Lessing intenta desarmar los tópicos sobre la hermandad de las artes y, al contrario que Da Vinci, demostrar la primacía de la poesía: “Si la pintura quiere ser la hermana de la poesía, por lo menos que no sea una hermana celosa; que la menor no le prohíba a la mayor llevar aquellos adornos que ella no puede llevar” (*Ibid.*, 122). Lessing está de acuerdo con Da Vinci en que un paisaje es captado con más garantías por un pintor que por un poeta, ya que a diferencia del pintor que copia del natural y el espectador que ve el cuadro, tanto el escritor como el lector deben esforzarse por levantar el paisaje ante sus ojos: “El uno crea algo hermoso a partir de impresiones sensibles vivas; el otro lo hace a partir de imágenes pálidas y flotantes suscitadas por signos arbitrarios” (*Ibid.*, 139).

Tras el Barroco, tan desarrollada estaba ya la pericia de los pintores en la imitación de la naturaleza y la pintura alcanzó tal grado de naturalismo y realismo que no debe extrañarnos que, en su concepción de la pintura, Lessing comulgue con el principio aristotélico: la pintura copia, la poesía inventa. Por ello, Lessing protesta por la manía descriptiva en la poesía, porque de forma tan convincente se podía expresar el pintor por medio de colores y líneas que eso se debía dejar a la pintura y no a la poesía. Inversamente aborrecía la alegoría en pintura porque las acciones no son lo propio de una imagen detenida. A cada uno lo suyo vendría a decir. Por ello los malos poetas recurrirían en exceso a las descripciones cuando no tienen una idea de conjunto, pero en cualquier caso la poesía es superior a la pintura porque tiene más recursos y la imaginación permite sugerir muchos más aspectos: “Sólo es fecundo lo que permite el juego libre de la fantasía” (*Ibid.*, 58).

La distinción por la que ha sido más recordado Lessing, para mal y para bien, es la que ya había apuntado Da Vinci, aunque en la primacía de pintura o poesía sus ideas fueran contrarias. A saber, que la pintura es un arte de figuras, coexistentes en el mismo espacio, y consecuentemente lo propio del poeta es el tiempo¹³. Igual que critica las descripciones en la poesía, le parece reprobable que un pintor intente representar acciones alejadas en el tiempo; es decir, introducir la narratividad en un cuadro. En definitiva, la materia de trabajo de la poesía son los signos lingüísticos, sucesivos y arbitrarios, mientras que lo propio de la pintura son los cuerpos yuxtapuestos. A pesar de lo innegable de tal análisis muchos le han criticado a posteriori lo limitado del mismo, y es que Lessing parte de la errónea antítesis entre signo arbitrario y signo natural, y desde una concepción idealista de la creación artística¹⁴. Otros como él, desde Bacon a Wittgstein, han construido su pensamiento logocéntrico en base al miedo de que las imágenes invadieran el pensamiento y el lenguaje, como si las palabras fueran puras y perfectas, igual que la prohibición religiosa contra los ídolos y otras imágenes de culto.

Tras el Renacimiento y el Barroco, la historia de la pintura ya había asimilado como propias las cuestiones filosóficas de la mimesis, como imitación, representación o copia de la naturaleza, y la visión del arte como forma. Durante el siglo XVIII, a las

¹³ “La sucesión temporal es el ámbito del poeta así como el espacio es el ámbito del pintor” (Lessing, 185).

¹⁴ Dilthey le criticó la estrecha concepción de espacio y tiempo en ambos medios porque los dos pueden sugerir lo otro, pasando por alto que el espacio del cuadro y el tiempo de la narración son igual de virtuales. Del mismo modo Mitchell achaca a Lessing quedarse en un primer nivel de representación entre signo y significado: “At a second level of inference where representation occurs "indirectly" the signifiers of painting and poetry become signifiers in their own right, and the boundaries between the temporal and spatial arts dissolve” (Mitchell, 1986, 101). Según Mitchell todos los sistemas de representación son espacio-temporales y, como apuntábamos antes, la diferencia que hace Lessing es de género: lo pasivo asociado con lo femenino, por tanto la imagen, y lo activo o masculino con el relato por aquello de que hay acción.

incipientes tertulias literarias y filosóficas, se añadieron numerosas instituciones, como academias y museos, que contribuyeron a la difusión de estas ideas, a la crítica del arte en general, al fortalecimiento de la pintura y la literatura, pero sobre todo a la salvaguarda del concepto de las artes hermanas. Las divisiones y clasificaciones abundan, no obstante, paralelas a las similitudes encontradas. Quizás hayan sido Kant y los filósofos y pensadores del idealismo alemán los que más insistieran en el tema. Hegel jerarquiza las artes en base a la relación entre materia sensible y expresión del ideal, de modo que en la cúspide coloca a la poesía, mientras que Schelling, en su *Filosofía del arte*, considera a la música como el arte más sublime. Sin duda el siglo XVIII vive en su trayecto final una tensión entre lo que propugna el racionalismo y lo que las artes hermanas representan como cohabitación de la imagen pre-racional, la magia, con la palabra y los conceptos. Las fronteras entre palabra literaria y filosófica no se ven tan claras y de esa brecha surgiría el movimiento romántico:

The problem with *ut pictura poesis* for the Enlightenment period was that it expressed a contradiction that was fundamental to that period's episteme, a clash of incompatible structures. This clash was a function of a wish to establish knowledge and cultural expression on a rational, scientific basis and yet the reliance on a pre-rational analogical audile-tactile code to resolve otherwise insurmountable difficulties—just as the rationalist philosophers from Descartes onwards were obliged to base their scientific method on first principles that could only be intuitively grasped and could only be ‘proven’ by reference to irrational agents such as the divine principle (Scott, 254).

Los poetas del Romanticismo y del Modernismo ahondan en el misterio y lo sublime de la imagen verbal fundando una auténtica poesía para los ojos por medio de la cual el poema se construye como la imagen de un cuadro. En “l’art pour l’art” de Teophile Gautier la imagen se convierte en eje del texto porque desencadena realidades ocultas y sirve para crear correlaciones con otras artes como la música. El impulso de fusión de los parnasianos se consolida en el movimiento simbolista por medio de las correspondencias, conexiones entre los diversos planos de la realidad que no se limitan a juegos retóricos en los que las palabras levantan metáforas atrevidas, sino que son la base ideológica de una profunda visión estética de la vida y de la creación artística. Aparte de metáforas, la sinestesia acerca el texto a los otros sentidos.

La influencia de la pintura en este trasvase es indudable, por ejemplo en los hermanos Goncourt, que iniciados en el medio pictórico se convierten en lo que vino en llamarse “impresionismo literario”. En este estilo llaman la atención los numerosos recursos sintácticos que intentaban crear un lenguaje más inmediato. Lo que estos escritores denominaban “imagen impresionista” pretendía imitar la trama visual de un cuadro y las impresiones propias de los cuadros de Monet, Cezanne, Degas, etcétera, con un estilo adjetival y la disminución de los verbos y conectores, pues si bien antes la poesía se vanagloriaba con Lessing de la potencia verbal ahora se buscan giros lingüísticos que construyan espacios virtuales perceptibles a través de la mirada y en los que las conexiones no responden a la lógica ni a la sucesividad del discurso lógico o narrativo. La parataxis además ayuda a transmitir la inestabilidad de las percepciones de los sentidos con los sintagmas, en coordinación o yuxtaposición, fragmentando la oración con apóstrofes y paréntesis.

La experimentación poética incrementó los valores gráficos de la escritura y aplica diversos estilos como el cubismo, el cual, en cierto sentido, se traslada en el surrealismo con la escritura automática, obviando los conectores lógicos y haciendo patente lecturas múltiples y simultáneas. El versolibrismo, el poema objeto y los

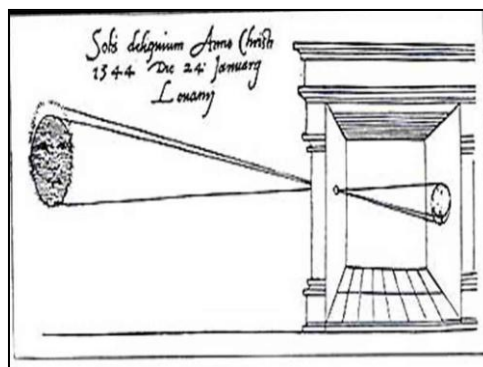
caligramas intentaban también conciliar poesía y pintura. Y la elipsis narrativa constituye otra técnica que ha marcado la novela del siglo XX, ya que su articulación se ha ido aligerando dando paso a la yuxtaposición de núcleos narrativos. La metáfora verbal y visual se establece solidamente en la poesía moderna, de modo que en el siglo XX se puede afirmar sin miedo que “el tópico clásico permanece, pues, vigente a través de sus formas más legendarias y características, por lo que se puede colegir un futuro muy halagüeño para la hermandad de las artes” (Corbacho Cortés, 219).

1.1.2) Pintura y fotografía.

No es casual que la confluencia de todos los elementos que permitieron la invención de la fotografía se produjeran en ese periodo histórico. Los criterios varían entre la hagiografía historicista y la insistencia en los procesos mecánicos o químicos, pero hay otros críticos que sostienen en que para que al final confluyeran todos esos descubrimientos sucesivos tuvo que existir un deseo ardiente de fijar las imágenes, por lo que la fotografía fue una invención al responder a una necesidad contextualizable en Europa a finales del siglo XVIII y no antes¹⁵. El sopesamiento de las cuestiones referentes a la óptica y a la química, tal como lo ha expuesto Serge Teskrat (1998), es de gran utilidad para entender por un lado el origen histórico de la imagen fotográfica, así como ciertas características idiosincrásicas de la misma, tal como iremos comprobando.

La primera cuestión es la de origen más antiguo y la que más predominó en la concepción oficial de la fotografía, así como en su relación inicial con la pintura. De hecho, la cuestión óptica es pre-existente al deseo de fijar las imágenes, pues es bien sabido que el principio óptico de la cámara oscura era conocido desde Aristóteles con la finalidad de observar planetas y eclipses.

La palabra ‘cámara’ proviene de ‘habitación’, porque se descubrió al observar en una habitación la imagen inversa proyectada en la pared contraria a otra con un pequeño orificio por donde penetraban los rayos que reflejaban los objetos exteriores. Y esta funcionalidad fue empleada durante siglos sobre todo por los astrónomos del Islam. La cámara oscura pasó a ser una caja a partir del Renacimiento, cuando se descubriera su aplicación como herramienta de observación para que el pintor copiara más fielmente la realidad. Y no sólo eso, sino que fue empleada como metáfora del conocimiento humano por un empirista como Locke en su *An Essay Concerning Human Understanding* de 1689. Y es que la cámara era ejemplo perfecto de la reproducción exacta y directa de la naturaleza. De igual manera, Hume lo secundó al asumir la

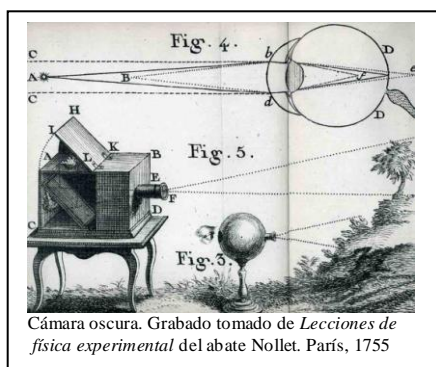


¹⁵ Tal es la teoría de Antonio Molinero Cardenal (2001) y Geoffrey Batchen (2004a). Este último, con el método arqueológico de Michel Foucault, pretende liberar la Historia de la fotografía de una lista de santos fundadores (Veinticuatro personas alegaron que eran las inventoras de la fotografía desde 1839) sino desvelar la regularidad de una práctica discursiva. En este sentido, un fragmento reproducido a menudo es el relato *Giphantie*, de Charles-François Tiphaigne de la Roche, como prefiguración en 1760 de la necesidad de disponer de una imagen perfecta: “One each side, above two hundred windows let in the light to such degree, that the eye could hardly bear its splendor. The spaces between them were painted with that art, I have just been describing. Out of each window, was seen some part of the territory of the elementary spirits. In each picture, appeared woods, fields, seas, nations, armies, whole regions; and all these objects were painted with such truth, that I was often forced to recollect myself, that I might not fall again into illusion. I could not tell, every moment, whether what I was viewing out of a window was not a painting, or what I was looking at in a picture was not a reality” (Tiphaigne de la Roche, 99).

metáfora pictórica para describir la cadena de conocimiento y significado, pues las ideas son “faint images or decayed sensations that become linked by conventional association with words” (Mitchell, 1986, 23).

También Descartes se sirvió de la cámara oscura como modelo de visión y observación racional del cuerpo y del mundo para mejor conocerlos. El conocimiento es planteado por el francés desde su concepción mecanicista del universo, con una fe absoluta en las máquinas (aparatos como la cámara oscura), presentando en dicha concepción la misma dialéctica de su pensamiento entre el extremo pensante, el sujeto, y el extremo pensado, el objeto. Las máquinas ayudan a controlar el pensamiento, otorgan poder y dominio, sobre uno mismo y sobre el mundo¹⁶.

Asimismo, científicos como Kepler y Newton la utilizaron para desarrollar sus teorías, ya que consideraban que el valor de la cámara iba más allá de su mero uso práctico, y es que la invención de la cámara oscura y la fotografía “no sólo se asocia con la necesidad de representar y reproducir las imágenes, sino con la de comprender mejor el acto de ver. Su interés inicial era científico, y su objetivo, epistemológico” (González Flores, 2005, 113).



Cámara oscura. Grabado tomado de *Lecciones de física experimental* del abate Nollet. París, 1755

En su discurso de presentación del invento de Daguerre en 1839 en la Academia Francesa, Aragó proclamó la autoridad máxima del nuevo medio en lo que a copia de la realidad se refiere. Por ello, además de ser considerada desde su invención la

herramienta ideal para conocer el mundo, en arte también supuso la liberación de la pintura occidental de la vieja aspiración de la mimesis (Bazin, 243), dejando vía libre a la experimentación para que aparecieran los *ismos* y el arte abstracto. De este modo, la fotografía, hija de la pintura, tardó más en cortar el cordón umbilical predominando en su seno la cuestión óptica heredada de la pintura y de la filosofía racionalista: los aspectos compositivos y espaciales propios del cuadro frente a los temporales¹⁷. De lo que no cabe ninguna duda es que la fotografía es heredera del pensamiento de la ilustración, una continuación del comienzo de conquista y dominio del mundo iniciado en el Renacimiento.

A pesar de toda la tradición racionalista y enciclopedista, en el tumultuoso siglo XIX, cuando por fin pudieron fijarse las imágenes de la cámara oscura, ésta adquirió ciertas connotaciones inversas a lo anteriormente expuesto. Lo cual se debe sin duda al espíritu romántico, opuesto al cartesianismo. Los tres grandes pensadores de la sospecha —Marx¹⁸, Nietzsche y Freud¹⁹— cada uno en su ámbito, usaron el símil de la cámara y

¹⁶ La etimología de ‘aparato’ proviene del verbo ‘apparare’, ‘preparar algo para...’: la cámara es un aparato que prepara el objeto para ser controlado y digerido por el observador, un verdadero sustituto de la mirada directa, un mecanismo para poder diferir la visión y apartarse de la confusión del mundo fenomenológico: “The camera is sometimes constructed as a substitute for or an extension of the eye, so that what is depicted represents what we would have seen had we been at the camera at the instant of exposure” (Snyder, 225). Por ello, Celia Lury (1998) ha teorizado sobre la concepción de la cámara como una “prótesis del ojo” en una percepción mediada.

¹⁷ Por otro lado Claude Lemagny (en Yates, 201) relaciona pintura y escultura en la fotografía como modo de mostrar que confluyen el arte de la luz y de la materia, el barro, el mármol, etc. La fotografía consigue a la perfección lo que los pintores llevaban tiempo intentando, mediante la gradación de tonos más que la perspectiva: la ilusión de crear volumen y tridimensionalidad, como la escultura. Mediante la fotografía lo visual y lo táctil se dan la mano, y por ello se podría considerar la fotografía como un arte plástico aparte de visual.

¹⁸ “The metaphor for ideology, or as Marx would say, the image behind the concept, is the camera obscura, literally a “dark room” or box in which images are projected” (Mitchell, 1986, 162).

la fotografía como reflejo del inconsciente, demostrando que su equiparación a un conocimiento objetivo es resultado de un modelo cultural y no de la comparación en sí misma: “A metaphor such as this resists the evolution of science. That is, it operates above all through its mythical significations, and through its impact on the unconscious” (Kofman, 53)²⁰. El mito de la caverna de Platón retorna para adquirir, aplicado paralelamente al conocimiento humano y a la cámara oscura, toda su pluridimensionalidad significativa. En este contexto más abierto veremos como, frente a la concepción óptica de la fotografía y su hermandad con la pintura, nacerá una cercanía con lo textual gracias a la percepción de que la cuestión temporal, de la que es responsable la química, es igual o más importante en la imagen fotográfica.

¹⁹ Nietzsche privilegia la metáfora en su pensamiento y en el psicoanálisis Freud tiende a destacar lo simbólico porque asocia lo racional a las resistencias inconscientes que constriñen al individuo.

²⁰ Jean Clair cuenta además que el joven Freud, todavía influido por el positivismo, creía que si pudiéramos ver el fondo de la retina veríamos el inconsciente: “Ce ‘photographisme’ psychique annonçait sans doute la remarque célèbre de Walter Benjamín qui voyait, dans la capacité de l’épreuve photo de découper dans le temps, la figuration d’un ‘inconscient de la vue’” (Clair, 1989, 137).

1.2) Lenguaje, imagen e imágenes

Los diversos productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión, se convierten, a pesar de su diversidad interior, en miembros de una única gran conexión problemática, se convierten en puntos de partida diferentes para llegar a un único fin: transformar el mundo pasivo de las «impresiones» simples, en las cuales el espíritu aparece encerrado, en un mundo de la pura expresión espiritual.

E.Cassirer

1.2.1) Lenguaje e imagen

Durante el siglo XX, para terminar con la oscilación histórica entre poesía y pintura, conflicto modernamente denominado como texto e imagen, se ha procedido a desmontar las férreas divisiones de antaño. Por un lado contra el logocentrismo y por otro contra la inocente concepción del signo natural.

Desde Platón hasta como quien dice ayer la palabra fue la que adquirió mayor prestigio como vehículo de pensamiento en detrimento de la imagen. Con la doctrina kantiana se articula la concepción formadora del conocimiento que desempeña el lenguaje y el pensamiento frente al flujo de las impresiones, pues sin unos esquemas o categorías previas no podríamos discernir todo lo que vemos. Así explica Spirkin el valor del lenguaje, sin el cual la percepción humana se perdería en la variedad del mundo fenomenológico: “Desde el principio, la lengua desempeña una función que, en realidad, no puede ser sustituida por nada en la labor generalizadora del pensamiento. Precisamente, gracias al lenguaje, el hombre se halló en condiciones de pasar del conocimiento de objetos y fenómenos singulares a su reflejo generalizado en forma de conceptos” (en Gorski, 63).

Pero al mismo tiempo, con Kant, se rechaza la formulación idealista de que el pensamiento cree al objeto. Es decir, el alemán se opone por igual a las teorías del conocimiento como reflejo de los objetos del mundo, que tanto defendieron los neoplatónicos durante el Renacimiento, y a las teorías racionalistas en las que el lenguaje y la conciencia serían independientes del mundo sensorial. En la fenomenología del siglo XX, Merleau-Ponty también estaría de acuerdo con la *Crítica del Juicio* de Kant en que hay unidad de imaginación y entendimiento, que la percepción interior es imposible sin la exterior. Así, Otto Fenichel incide en la dificultad de separar una de otra: “there is yet no sharp distinction between perception and ideation; seeing is a piece of active behaviour by means of which one enters into the object seen” (en Evans & Hall, 332). Y Bergson piensa que “le processus de la perception consist dans une extériorisation d'états internes” (Bergson, 52).

La percepción se transforma en un proceso abstracto del conocimiento, con complejas operaciones mentales, en el que aparece la imagen conceptual que nos permite “percibir” las formas exteriores, no sin que antes hayan sido etiquetadas con palabras. Como Mitchell, otros consideran necesario el cambio de paradigma para entender la relación entre imagen y palabras: “I will say, in conclusion, that in order to measure the importance of verbal phenomena to the apprehension of the image, it appears urgent to me to modify the very notion of the image by giving it a wider role than it had before” (Roque, 100).

La concepción arbitraria del signo lingüístico, la idea de que el significado debe ser captado por el espíritu, se oponía a la concepción de la imagen como signo natural porque su presencia como copia del mundo sensible no se correspondía con la naturaleza divina, ambigua y escurridiza: Dios no está en el mundo como un árbol, no se puede ver, su misterio hace que aparezca y desaparezca manifestándose al hombre por medio de la unión de significante y significado. Por eso el discurso iconoclasta fundó el racionalismo occidental, porque condenaba la imagen y suponía la lucha por pasar de una concepción mitológica a una plenamente histórica en la que debe preponderar un pensamiento reflexivo sin contaminaciones visuales (Noudelmann, 14).

Se manifiesta una confusión de planos y usos en este tránsito, porque se considera que el mismo medio expresivo, la palabra, puede servir para expresar algo misterioso, la existencia de Dios, y también para aprehender y exponer claramente el mundo mediante la razón. Ni los bizantinos del siglo VIII consideraban que el tipo de palabra a la que se aferraban tenía mucho que ver con la imagen, mediante la metáfora, ni los racionalistas intuían que su pensamiento también se nutre de ésta. El desprestigio intelectual de la imagen corrió parejo a la confusión histórica en la separación de las disciplinas artísticas y a la preponderancia de una sobre otra, ya fuera Da Vinci a favor de la pintura o Lessing abogando por la superioridad de la poesía. En cualquier caso, la historia nos ha servido para desvelar lo relativas que son todas estas concepciones, pues se nutren de otros factores para justificar una ideología determinada, y en ningún caso ni parten de sus características internas ni reparten justicia por igual.

Fundamentalmente la imagen no dispone de conectores lógicos como el lenguaje, no tiene valor de acto de habla, y por eso en principio no puede darse ni la reflexión, ni el diálogo, ni cualquier tipo de discurso dialéctico. Debido a que en el siglo pasado, gracias a los medios de comunicación, ascendió el poder de la imagen frente a la palabra, hay quien se ha visto en la necesidad de reivindicar la capacidad de ésta última, como Tusell (2001), que oponiéndose al tópico de que una imagen vale más que mil palabras, insiste en el aspecto limitado de la misma, la cual no puede expresar finalidad, consecutividad, hipótesis, etc. Una imagen no vale más que mil palabras, pero tampoco mil palabras pueden sustituir una imagen. Son dos cosas diferentes en su naturaleza y en sus intenciones.

También es destacable en el siglo XX la hipótesis según la cual tenemos que recurrir al lenguaje para “hablar de imágenes”, es decir, considerar que otros sistemas de expresión podían ser considerados “lenguajes”, más allá del verbal, estableciéndose el concepto de retórica general¹. Que la disputa entre la prevalencia de lenguaje e imagen continúa hoy día lo demuestra esta situación en la que algunos destacan la importancia del primero y otros, tras MacLuhan, consideran que en el siglo XX se impone la galaxia Marconi frente a la Gutenberg, para escenificar que en nuestra civilización el paradigma visual está desbancando al textual².

¹ Goodman (1976) acuñó para la imagen el término de “densidad”, que explicaría que el significado de la imagen, carente de una cadena de elementos, depende de las marcas en un campo denso y continuo. Por su parte, Barthes (1964) demostró que cualquier sistema de signos se relaciona con el lenguaje verbal; en el caso de las imágenes considera que es poco probable encontrar una en la que el lenguaje verbal, oral o escrito, no se halle presente manteniendo una relación estructural con el contenido de la imagen. También Eco (1990a, 111) defendió que el lenguaje es la base de toda comunicación y el fundamento de la cultura, por lo que todos los demás sistemas son derivados. Y Gombrich concluye que “la locución «el lenguaje del arte» es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un sistema de esquemas bien desarrollado” (Gombrich, 76).

² Martin Joly lo resume de la siguiente manera, dudando del valor imperante de la imagen: “Nos parece que, si la relación entre imagen y lenguaje es un punto álgido de debate y controversias, esto se deriva de dos proposiciones

Dentro del lenguaje la división entre oralidad y escritura es importante porque lo primero tiene una cualidad auditiva, que aquí no trataremos. McLuhan es uno de los que más divulgó esta visión de la ‘cultura visual’ como la que dispone de alfabeto fonético frente a las ‘culturas auditivas’, como las pre-alfabéticas. Este asunto también provoca controversia: no es de extrañar que se argumente que por muy visual que sea la escritura, el proceso mental requerido, al igual que en la lectura, no tiene nada que ver con la mirada sobre una imagen³. Sin embargo, se nos olvida que cualquier sistema de escritura, por muy convencional que sea, es un sistema de representación visual, que también tiene la misión de reconocer el mundo y expresarlo, como los jeroglíficos egipcios, la pictografía azteca y maya, o la escritura carolingia, decorada con animales y otras figuras con un valor simbólico que se adhiere al del texto; igual que la letra gótica, la verticalidad de cuyo trazado quiere imitar la simbología espiritual de las grandes catedrales. Asimismo los ideogramas orientales eran prolongados con maestría por los escribanos en imágenes que adornaban los textos o en motivos figurativos, como en cierta caligrafía decorativa en lengua árabe.

Así pues, no es difícil entender el interés que siempre ha existido en el mundo de las letras por ciertas formas poéticas basadas en la posibilidad que tiene la escritura de ampliar su significado mediante la potencialidad figurativa de las letras. De todas maneras la división entre Historia y Pre-historia, en base a la aparición de documentos escritos, delata el carácter logocéntrico de nuestra cultura, ya que no es más que una división artificial que desvaloriza los sistemas de expresión anteriores, al mismo tiempo que, a pesar de los vaivenes históricos, la cuestión de las palabras y las imágenes está mucho más ligada en el ser humano, incluso en los períodos culturales marcados por el dominio de una u otra:

Tal vez la lección psicológica más importante para el historiador es esta de la multiplicidad de estratos, la coexistencia pacífica, en el interior de un hombre, de actitudes incompatibles. No ha existido una fase primitiva de la humanidad en la que todo fuera magia; nunca se produjo una evolución que borrara las fases anteriores. Lo que ocurre siempre es que instituciones y situaciones distintas favorecen y engendran diferentes enfoques, a los que tanto el artista como su público aprenden a acomodarse (Gombrich, 1998, 94).

En el relato bíblico se prima el Verbo como poder creador inicial, pero es más plausible pensar que primero fuera la imagen, pues también tiene la capacidad de significar. La genealogía de la imagen es remota y antecede a la escritura y al lenguaje oral, en tanto que la escritura se deriva de la imagen, ya sea mental o representada, y el texto nace para describir el contenido de las imágenes perceptivas, primero, y después de las imágenes objetuales (Martínez Barragán, 35).

En un proceso continuo de trasvase y transformación se podría decir que la imagen da origen al relato, que a su vez genera imágenes. La imagen mental se

principales y al mismo tiempo contradictorias: Proposición 1: la imagen desplaza el lenguaje verbal y en particular el escrito al punto de volverlo caduco, incluso de eliminarlo definitivamente. Proposición 2: el lenguaje verbal y mayormente la lingüística, domina todo lenguaje, incluso el lenguaje visual, ya que comprender es decir o nombrar. Pretender por el contrario que el predominio (a comprobar) de la imagen suprime el lenguaje es no sólo un error, sino una falsedad” (Joly, 28). Aparentemente Régis Debray también considera diferente el lenguaje de la imagen, pero en absoluto para subestimar el poder de la imagen: “Hablamos en un mundo, vemos en otro. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua. Es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo” (Debray, 1992, 41).

³ Burke fue uno de los primeros en destacar la diferencia entre vista y oído; la imagen representada y la escritura tienen en común que se “ve”, y comparten una operación que trae consecuencias a la hora de hablar de lo mismo: “la vista aísla los elementos, en tanto que el oído los unifica. La relación palabra-oralidad-oído se contrapone a palabra-escritura-vista” (Galí, 36).

conforma como una huella visual que queda retenida cuando cerramos los ojos, y sólo es factible mediante la participación de la memoria, que a su vez es tan retentiva como creativa. Se trata de un reciclaje continuo de lo que vemos y de lo que recordamos.

En cuanto a la vieja cuestión de oponer el signo convencional, el lenguaje, al signo natural, la imagen (pintura o fotografía), considero que tiene que ver con la propia condición humana. El signo natural no es más que un deseo adánico de ser idéntico a la naturaleza, sin estar separado de ella, recuperando la unidad perdida tras la caída, de modo que cesen las ambivalencias humanas entre sí mismo y el mundo, sin que haya acercamientos ni alejamientos, fluctuaciones entre el signo y el sentido.

Quién duda hoy día que lo del signo natural es una contradicción en sí misma, ya que tratándose de códigos ningún signo puede ser natural. En lo que se refiere a la expresión artística Mitchell está de acuerdo con otros, como Gombrich, Krieger o Méndez Ramírez, en que todos los medios, incluida la fotografía, son medios expresivos convencionales y arbitrarios. El peso de la representación del mundo recayó tanto sobre el lenguaje como sobre la imagen, pues imponía a ambos unos roles que no se correspondían con su naturaleza. La pintura fue asumida durante mucho tiempo como copia de la realidad, y eso afectó posteriormente a la concepción de la fotografía y su posterior desarrollo. En las modernas teorías de la imagen pasamos por tanto de restringir la imagen en el campo de la similitud a considerarla según otros vectores: “La representation, qui est une relation d’ordre logique, fonctionne sur le mode du valoir-pour; la ressemblance, qui est une relation d’ordre perceptuel motivée causalement ou non, fonctionne sur le mode de l’être-comme” (Vouilloux, 21).

En su más influyente libro, *Arte e ilusión*, Gombrich (1998) demostró que las representaciones figurativas en relación al mundo son ilusorias, es decir, que no son “verdaderas”. La representación visual no es una copia de aquello que vemos, sino que incluye un complejo proceso en el que se aplican esquemas previos al modo kantiano, de tal manera que el ver y el representar se pueden considerar fenómenos tan culturales como el lenguaje. Por un lado se trata de desmontar la epistemología cartesiana en la que se mezcla filosofía y psicología, pensamiento y percepción, mediante la metáfora del espejo, en el sentido de que lo que vemos está reflejado en la mente. Y por otro se trata de exponer la falacia de que el mundo visible es neutro y homogéneo: no hay visión sin intención, porque sin algo a lo que mirar el ojo inocente no ve nada. No podemos ‘ver’, es decir identificar con la mirada, algo que, de alguna forma, no hayamos visto antes, igual que no podemos leer una lengua que no conozcamos. Evidentemente hay muchos grados en el conocimiento de una lengua, desde el analfabetismo total hasta poder leer un texto y saber el significado de las palabras pero no entender el sentido global del texto. Pero es que al mirar una imagen ocurre lo mismo. Igual que el significado depende de una serie de convenciones y del uso contextual que hagamos de las palabras, ya que por sí mismo no dice nada. Para Gombrich el análisis visual es, tal como ocurre con el lenguaje, una cuestión de emitir juicios sobre el significado, desplazando el interés de la imagen al ojo del que mira.

Seguramente sea cierto que los conceptos van unidos al lenguaje, pero, ¿sólo pensamos con palabras? Según Rudolf Arnheim, en su interesante estudio sobre la percepción y el entendimiento, el lenguaje no es imprescindible para el pensamiento porque no pensamos sólo con palabras, sino también con imágenes, y solemos asociar la palabra a una imagen: “El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Por tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual” (Arnheim, 1998, 267). Sartre (1940, 217) denominaba “irreflexivo”

a este pensamiento, del cual la imagen es como una encarnación, pero considera que no es necesario buscar sus límites ni si todo él toma forma de imagen.

La imagen comparte con el signo lingüístico la convencionalidad, por lo que la primera sufre también la aparición y desaparición del sentido, promoviendo la reflexión sobre su naturaleza: “the visual image is at the same time transparent and opaque, that it makes us see and think simultaneously” (Roque, 87). Sin duda el pensamiento visual existe, y quizás sea más complementario del lenguaje de lo que creemos. Entonces se demostraría que de la imagen mental surge lo que llamamos imágenes en literatura. Sin embargo, “aplicar el término «imagen», a las creaciones lingüísticas, resulta ser una metáfora no del todo inofensiva” (en Monegal, 2000, 71). Es ciertamente peligroso mezclar la imagen mental, generada por la imaginación, la imagen literaria y finalmente la imagen como representación. Sin duda, cuando al lenguaje literal oponemos el lenguaje figurado, y hablamos de imagen verbal, estamos estableciendo una metáfora para la metáfora en sí.

Inversamente se plantea el problema de hablar de un sistema visual con vocabulario del otro; por ello, lingüistas como Benveniste consideran que la lengua es un sistema mientras que un “lenguaje” no verbal no puede ser considerado como tal. Sin embargo, otros, como Eco, aseguran que la investigación semiótica debería acercarse a las investigaciones textuales, como en la iconología, porque todos los medios expresivos funcionan como lenguajes, con un esquema comunicativo equivalente. En cierto sentido cualquier discurso estético es “icónico”, pues “todas las «formas simbólicas» se pueden reconducir al lenguaje: no porque sean sus variantes sino porque tienen un funcionamiento análogo” (Calabrese, 30). Incluso cuando se realiza mediante un soporte verbal, pues siempre crea imágenes y no necesariamente enunciados declarativos. Ahora bien, que lo textual pueda nacer de imágenes mentales no significa que una imagen representada sea *igual* a lo escrito; como dice Gilman, “el lenguaje puede incorporar la imagen pero nunca subyugarla por completo” (en Monegal, 2000, 215). E inversamente, según Patrick Chêzard, “quoi que nous disions des images, leur sens restera toujours rebelle aux mots” (en Louvel, 64).

La metáfora, como tropo poético, es la forma lingüística que más se acerca a esa conjunción de imagen y texto, pues su singularidad reside precisamente en su valor quimérico, en la ficción que urden las palabras y que estimula el ingenio del creador. La imagen visual, en este sentido, es un tipo de “imagen de raíz poética que está especialmente alumbrada por impresiones ópticas” (Corbacho Cortés, 167). La metáfora permite la integración de elementos dispares, el acercamiento de formas ajenas creando un vínculo entre ambas. Y el lenguaje es el puente que crea una nueva imagen, resultado de otras ya existentes.

Cuando se apunta a lo volátil de las divisiones ontológicas entre imagen y texto subyace un discurso que, partiendo del conflicto entre percepción y entendimiento, intenta acercar la estética a lo cognitivo, la ciencia al arte, la razón especulativa a la metáfora poética. Así, en el siglo XX, filósofos tan diversos como Martin Heidegger, Paul Ricoeur o Maria Zambrano han transitado estos caminos; la última intentando crear un lenguaje mixto entre filosofía y poesía, recuperando la doble etimología latina del verbo ‘concebir’ como pensar fecundante en el que no se diferencia sustancialmente lo perceptual de lo conceptual: ‘percipere’ y ‘concipere’.

1.2.2) Imagen mental

El estatus de la imagen mental en relación al lenguaje y a las imágenes como representación conforma un complejo campo de estudio y debate en las teorías de la mente del siglo XX. No es fácil decir en qué consisten estas imágenes, pues nadie puede “verlas”. Incluso las propias son difíciles de atrapar por su difusa e inaprensible condición. Sartre partía de la constatación de que la expresión misma de ‘imagen mental’ promueve la confusión porque no tienen exterioridad y no se mezcla con lo que nos rodea, por lo que intentar definirla no lleva más que a conjeturas e hipótesis, que, por mucho que creamos verificar o rebatir, siempre permanecerán en el terreno de la especulación⁴. A pesar de ello, las imágenes interiores existen y, aunque sean menos determinadas que una literaria o más “borrosas” que una fotografía, no pierden valor, ya que las impresiones emocionales son las que determinan las visuales: la emoción genera sentido tanto en la creación y recepción de palabras como de imágenes. La imagen mental se genera por una síntesis afectiva en la que surge un producto nuevo a partir de otros similares, pues la imaginación no se alimenta de elementos disímiles y es un proceso multivalente (Langford, 7).

La cuestión más interesante quizás no sea responder a la pregunta qué es una imagen mental, sino constatar su poder transformante: la imaginación crea imágenes mentales a partir de lo que vemos, incluida la lectura, pues lo que es seguro es que implica un *analogon* como el de la figuración plástica. En nuestro interior no vemos una imagen sino que la imaginamos, por eso las imágenes mentales son como las reales pero no existen: “présente une réalité animée d'une intention irréalisante, pareillement à la présentation d'un tableau ou d'une photographie” (Noudelmann, 41). El ámbito propio de estas imágenes mentales es un espacio incierto, un fuera de campo, en el que la conciencia oscila entre lo real y lo imaginario.

Estas imágenes pueden ser el punto de partida para crear nuevas imágenes como representación, ya sean cuadros, fotografías o textos. La escritura normalmente se activa por un flujo de imágenes mentales, exactamente igual que en la lectura, cuyo acto es personal, intransferible y único, pues no hay dos lecturas iguales: “L'activité imageante du lecteur présente le même caractère de liberté et d'évanescence: chacun se construit une représentation, se fait une image” (Vouilloux, 25). El carácter inestable de la imagen mental, tan opuesto a lo permanente de la imagen como representación, puede ser explicado por lo sintético y global de su composición: “mental images don't seem to be exclusively visual the way real pictures are; they involve all the senses” (Mitchell, 1987, 13). Es por ello que la imagen que surge puede ir asociada a otras sensaciones almacenadas por igual en la memoria, ya esté relacionada con el tacto, el sabor, el olor o lo auditivo, pero evidentemente tan virtuales como el sentido de la vista. Una imagen polivalente y significativa, aunque incompleta y fragmentaria. Lo cual, según Rudolf Arnheim, sirve para dejar claro que la imagen y la cosa son diferentes:

La incompletitud de la imagen mental no es sencillamente una cuestión de fragmentación o captación insuficiente, sino una característica positiva, que distingue la captación mental de un objeto de la naturaleza física del objeto mismo. De este modo evita el error de objeto,

⁴ En realidad Sartre llega a esa conclusión partiendo de la idea sobre la diferencia entre pensamiento y percepción: “Voilà pourquoi nous ne pouvons jamais percevoir une pensée ni penser une perception. Il s'agit de phénomènes radicalement distincts: l'un, savoit conscient de lui-même, qui se place d'un coup au centre de l'objet, l'autre, unité synthétique d'une multiplicité d'apparences, qui fait lentement son apprentissage. Que dirons-nous de l'image? Est-elle apprentissage ou savoir?” (Sartre, 22).

esto es, la suposición de que la representación que se hace la mente de una cosa es idéntica a todas o algunas de las propiedades objetivas de la cosa (Arnheim, 1998, 119).

El hecho de que esas imágenes interiores no sean estables y que su significado fluctúe es algo que puso de manifiesto el psicoanálisis en relación a los sueños. Como esta ciencia humana promueve lo simbólico no es de extrañar que en relación a las imágenes mentales se vuelvan a unir el lenguaje y lo visual, pues el sueño no es lo que “vemos” cuando dormimos, sino lo que diremos de él al recordarlo ya despiertos; es decir, al explicárselo a alguien, oral o textualmente, sea a un amigo o a un terapeuta (Clair, 1996, 219). Por ello, en la interpretación de las imágenes mentales generadas en el sueño por la imaginación libre, la función de las palabras que lo describen puede ser más importantes, porque al formularlas somos, aunque no totalmente conscientes, el primer intérprete del contenido oculto de esas imágenes, de lo que nuestro inconsciente quiere decirle a nuestra conciencia y no sabe cómo.

Para Freud, el psicoanálisis es una ciencia de las leyes de la expresión que gobiernan la interpretación de la imagen muda, tanto si se proyecta en sueños como en la vida cotidiana o el arte, porque se puede extraer un mensaje verbal oculto de la imagen inarticulada. El lenguaje en la interpretación de los sueños es lo que cura, lo que libera al paciente de una imagen recurrente que se presenta como un peso emocional. El psicoanálisis tomó prestados otros términos de los sistemas de reproducción analógicos, en particular con la hipótesis de la 'pantalla del sueño'; la pertinencia o no de tales metáforas debería quedar como secundaria ante el hecho innegable de que “la fotografía o el cine suministraron herramientas conceptuales a las investigaciones sobre el trabajo psíquico” (Soulages, 53). De hecho, tanto la cámara obscura y las imágenes proyectadas en su fondo, como la sala de cine, han sido comparadas en diversas ocasiones con una gran caverna platónica.

La persistencia de la imagen mental como una representación fija, imitando una pintura o una fotografía, adquiere como éstas últimas una capacidad asesina, mientras que la palabra es vida, vivifica la imagen: “Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina” (Baudrillard, 1978, 13). Pero como ya dijo el humanista Erasmo, “nadie ignora que todas las cosas humanas, como los Sueños de Alcibiades, tienen dos caras totalmente diferentes. Lo que a primera vista es, como si dijéramos, muerte, visto desde dentro es vida, y viceversa; la vida es muerte” (Erasmo, 1983, 64).

La imagen mental y el psicoanálisis sirven para demostrar que ver no es una actividad divorciada del resto de sentidos, incluyendo el lenguaje, y que se halla en la intersección entre la conciencia y la experiencia, la cual se constituye como apertura porque es única y no se puede repetir: “La imagen es importante porque ilustra el momento decisivo de la esencia de la experiencia. Como toda imagen, cojea, pero esta cojera de las metáforas no es tanto una deficiencia como la otra cara del rendimiento abstractivo que llevan a cabo” (Gadamer, 1993, 427). La imagen poética, por un lado, y la fotográfica, por otro, podrían entenderse mejor partiendo de una fenomenología de la imaginación que considere la imagen mental como un producto global del ser que pone en contacto lo real y lo irreal, la comprensión cognitiva y la experiencia intuitiva. Pues incluso la imagen fotográfica tiene más que ver con la imagen mental de lo que pueda parecer a simple vista, tal como asegura Coleman: “La principal fuente potencial de la imagería fotográfica es la mente” (en Ribalta, 137).

1.3) La cuestión de la referencialidad

1.3.1) El texto literario

Un texto es un picnic en el que el autor pone las palabras y el lector el sentido.

G. C. Lichtenberg

En el lenguaje humano existe un proceso de abstracción, de conceptualización de la referencialidad, de modo que la variedad de percepciones sobre la realidad confluye en un terreno intermedio, pues, tal como afirma Emilio Lledó, “el lenguaje es el lugar donde se conecta la subjetividad y la objetividad” (Lledó, 1970, 109). Cada lengua construye fronteras a la diversidad de los objetos reales y de la experiencia humana para crear un marco común de significados prácticos, de modo que las proposiciones de función referencial pueden ser interpretadas correctamente en la vida real a pesar de las diversas connotaciones que puedan contener.

La problemática de la referencialidad nos debe interesar aquí en el marco de un tipo de texto literario o poético. Sin embargo, este término está marcado y en numerosas ocasiones se refiere a un género y no a unas cualidades formales del lenguaje, por lo que usar como sinónimos poesía y literatura es arriesgado si no aclaramos a qué nos referimos. Si hablamos de lenguaje literario, el formalismo ruso lo intentó analizar desde el concepto de desviación y del predominio de la forma, dividiendo entre lengua estándar y lengua literaria, pero aclarando que ésta no es una variedad de aquélla. El estructuralista Jan Mukarovsky, del posterior Círculo de Praga, lo definió con claridad:

Con lo cual no se trata de negar la estrecha relación entre ambas, que consiste en el hecho de que para la poesía la lengua estándar es el fondo sobre el que se refleja la distorsión estéticamente intencional de los componentes lingüísticos de la obra, o, dicho con otras palabras, la violación intencional de la norma de la lengua estándar. ... La relación de la norma de la lengua estándar, su violación sistemática, es lo que permite la utilización poética del lenguaje; sin esa posibilidad no habría poesía (en Di Girolamo, 27).

En tanto que objeto de estudio, no nos interesa la literatura como un canon de obras o una serie de géneros, ni las influencias o el espíritu del escritor según el idealismo de Croce, sino el estudio de la literariedad, aquello que, siempre cambiante, hace que un texto sea considerado como desviación del lenguaje estándar. Ciertamente es que la formulación ‘desviación de la norma’ es débil e imprecisa, así la necesaria distancia que media entre la *langue* y la *parole* de Saussure, pues no se puede aceptar que la lengua estándar sea equiparable a la gramática, al sistema estudiado en sincronía. Es más, creer a pies juntillas en tal oposición sería negar el aspecto creativo de la lengua vulgar, que no tiene ni pretensiones ni consideraciones literarias.

Similar es la formulación por la cual en un texto literario predomina la función poética, tal como la definiera Jakobson, en la que el lenguaje se muestra en su función estética, predominando el aspecto connotativo frente al denotativo, la alusión frente a la referencia, lo emotivo sobre la designación; y, de nuevo, el mensaje centrado en el mensaje mismo, en la forma. Para Jakobson, el lenguaje, como manifestación humana, se estructura en dos polos: el metonímico, basado en la yuxtaposición, y el metafórico, centrado en el parecido. Se considera que lo primero es propio de la prosa y lo segundo de la poesía. De hecho, los estudios literarios de la Retórica se han centrado usualmente en la metáfora como la base de todas las figuras literarias. Todorov explica así el estatus del lenguaje literario: “Sa caractéristique la plus marquante est que les «choses»

n'existent pas, les mots n'ont pas de référent (dénotatum) mais uniquement une référence qui est imaginaire" (Todorov, 1967, 117). En realidad las funciones no son excluyentes, pero puede haber una concentración sobre la poética, de manera que el texto literario lo que genera es una interiorización del referente. Según Eco, el texto literario sería un "hipersigno", en el sentido de que el aspecto referencial se torna secundario y es transformado en la conciencia del lector. Así lo explica Maria Corti: "el lenguaje poético resulta autónomo respecto a los referentes, esto es, al nivel de una semántica primera o semántica de la lengua. Pero el texto poético emite efectivamente un mensaje que cambia la gramática de la visión de sus lectores frente a la realidad" (en Di Girolamo, 42). Lo que ni mucho menos significa que la referencialidad desaparezca del texto literario.

El problema sigue centrado en la dificultad de asegurar que un texto sea literario o no por la cantidad de tropos que incluye para calibrar cuánto se aparta del mal llamado lenguaje estándar. Y es que al final, intentando superar las corrientes historicistas, las ideológicas, las formalistas, las sociales y demás, es difícil que alguien se atreva a definir el objeto de estudio. Si bien parece obvio que el lenguaje literario, teniendo en cuenta su ambigua postura respecto a la referencialidad, es aquel cuyas palabras no se consideran ni verdaderas ni falsas, pues "se sustrae a los criterios normales de juicio, vigentes en cualquier otro enunciado" (*Ibid.*, 78), y en último caso no informa de nada directamente, no comunica nada, sino a sí mismo. El texto literario, sin desprenderse del referente, crea una realidad aparte, como dice Susanne Langer, "una vida virtual y un mundo virtual que no son necesariamente huida de la realidad" (en Aguiar e Silva, 432).

Relacionar estos aspectos con la moderna lingüística textual nos sirve para constatar que lo que consideramos texto literario se sustrae a un análisis limitado. Tipológicamente un texto es ambiguo cuando las frases que contiene pueden contener diversas interpretaciones, de modo que según cada criterio podría ser clasificado en una tipología diferente (Isenberg, 117). A lo que Gülich (en Ciapuscio, 57) responde que de hecho no podemos establecer una tipología homogénea porque las tipificaciones dependen de las situaciones contextuales en las que los textos se vuelven relevantes. Por ello, para interpretar un texto hay que tener en cuenta el significado convencional y el situacional, lo que se dice y lo que se quiere decir, en el contexto lingüístico y en el extralingüístico. La tipología del texto literario es amplia y ambigua porque lo que determina que un texto, que por la forma sería clasificado sin problemas, no sea considerado como tal es su aparición en un contexto ajeno a su funcionalidad: una sentencia judicial insertada en un libro que sabemos que es una novela no es leída en clave referencial sino poética, es decir como ficción (incluso aunque tal texto jurídico no sea inventado). Precisamente dentro del ámbito contextual los géneros o soportes nos ayudan a situar y situarnos frente a ese texto, pues una novela es un tipo de género que se ha demostrado omnívoro. Al contrario, si leemos la sentencia judicial en un periódico partimos de que no es ficción sino que hace referencia a un documento real que a su vez se refiere a un asunto real.

A la definición de Paul Valéry, "il n'y a pas de vrai sens d'un texte", se suma la crítica que, como expusiera Umberto Eco en *Obra abierta*, "tiende a ver la obra literaria como continua posibilidad de aperturas, reserva indefinida de significados" (Eco, 1990, 81). En este sentido, el lector es el máximo representante de esta concepción de la literatura, pues será el que asuma la interpretación y la crítica sobre lo leído: "la diferencia entre referencial y emotivo no toca tanto a la estructura de la expresión cuanto a su uso" (*Ibid.*, 121). Y por eso una frase con intención referencial puede ser

recibida como emotiva y una emotiva como referencial. El asunto de la recepción, que incluye al lector y el contexto de enunciación, es asimismo pertinente porque ¿quién determina lo que es connotativo y lo que es denotativo? La experiencia nos dice que esto puede variar de modo que lo que antes no era considerado texto literario más tarde lo sea, dependiendo de quién lo escriba y quien lo lea.

La “apertura” de Eco se asemeja a la hermenéutica de Gadamer porque ataca los principios historicistas de Dilthey¹. Gadamer defiende la fórmula socrática del diálogo en la que la interpretación no es cuestión de un individuo sino que conlleva la aparición de un horizonte de intersubjetividad en el que, como dijera Heidegger, la verdad se habla a si misma:

La comprensión comienza allí donde algo nos interpela. Esta es la condición hermenéutica suprema. Ahora sabemos cuál es su exigencia: poner en suspenso por completo los propios prejuicios. Sin embargo, la suspensión de todo juicio, y, *a fortiori*, de todo prejuicio, tiene la estructura lógica de la pregunta. La esencia de la pregunta es el abrir y mantener abiertas posibilidades (Gadamer, 1993, 369).

En la teoría de la recepción han confluído una serie de elementos entre los que se destaca el valor del texto, en el que “es de importancia fundamental el aspecto comunicativo y extraliterario del proceso de la experiencia estética concreta” (Acosta Gómez, 153). Sin embargo, el valor del texto no es intrínseco ya que, como apuntó Wolfgang Iser, su sentido está en un acto de lectura activo mediante el cual el lector rellena los núcleos de indeterminación o espacios vacíos del texto, concretizándolo en experiencias estéticas que en absoluto son inherentes al texto. En dicho proceso existe un conflicto de apropiación del texto entre un horizonte de expectativas y un horizonte de praxis vital, ya que “el lector se ve dificultado para penetrar en el sentido del objeto de lectura, ante la experiencia de que, si bien éste hace referencia a la realidad exterior de todos los días, no obstante esta referencia no es completa, pues mientras que las situaciones del mundo exterior son siempre reales, los textos literarios son, por el contrario, *ficticios*” (Acosta Gómez, 164).

La noción de símbolo es abierta y problemática, porque las varias interpretaciones pueden ser imprecisas y a veces se contradicen entre si o se mezcla con la de signo y metáfora. La definición de símbolo puede depender del valor que tenga en cada cultura, y en este contexto podemos decir que existe un deslizamiento en la palabra al pasar a designar en numerosas ocasiones lo que en su lugar dice el ‘signo’². La cruz es entendida como símbolo del cristianismo porque es arbitrario, ya que no ha sido el único símbolo de dicha religión a lo largo de la historia, por eso “en el concepto de símbolo subyace algo más: es el resultado de una convención social, y no es comprensible para quien no esté familiarizado con él” (Malmberg, 51).

Eco (1995, 236-85) y Joly, (2003, 163) analizan la diversidad de valores y matizaciones que se han otorgado al símbolo, desde el aristotélico de la arbitrariedad al sentido figurado, y su diverso uso en la religión y el arte, así como su relación con la alegoría y la metáfora. Ésta última es una imagen, y debe ser catalogada como una

¹ La hermenéutica y la gnosis del saber misterioso frente al raciocinio griego. Dice Eco (Eco, 1992, 60) que muchas prácticas modernas de escritura son deudoras de la tradición hermética, por ejemplo autores aquí citados: Nietzsche, Bachelard, Heidegger, Foucault, Derrida, Barthes y Todorov.

² Todorov asegura que en la práctica “los signos se convierten infatigablemente en símbolos y en cada signo se injertan innumerables símbolos” (Todorov, 1991, 311). Y en general considero oportunas las palabras de Gombrich apoyando el relativismo del término: “Sostengo que lo que aprendemos al estudiar el simbolismo es precisamente que en nuestras mentes los límites de esas definiciones son elásticos” (Gombrich, 85).

figura retórica que miente y no se puede interpretar literalmente, porque si así lo fuera no habría comunicación: “La mentira de la metáfora es tan evidente (una mujer no es un cisne, un guerrero no es un león) que, si se la tomase literalmente, el discurso ‘se agarrotaría’, porque estaríamos ante un inexplicable ‘salto de topic’. La metáfora hay que interpretarla como figura” (Eco, 1995, 282). Y la diferencia entre la alegoría y el símbolo es que aquella se presenta en un contexto más amplio y de forma más sistemática, alargando sus brazos a un mayor número de elementos. Lo esencial del símbolo en arte es que está situado en el centro del lenguaje poético, entendido éste como su raíz y origen, y su dificultad radica en la incierta interpretación que se puede hacer de él: “la forma está incesantemente desbordada por la fuerza y el movimiento del contenido; lo que ocurre es que, de hecho, para la conciencia simbólica, el símbolo es, más que una forma (codificada) de comunicación, sobre todo un instrumento (afectivo) de participación” (Barthes, 1983, 249).

El subjetivismo del pensamiento simbólico y lo incierto de su interpretación se ha asociado a culturas primitivas, menos racionales, y a los niños, como si los occidentales y los adultos estuvieran “libres” de él. Lo cierto es que en esas culturas los salvajes confunden la sucesión con la causalidad y el antecedente con la causa. Así, en una relación metonímica, que no metafórica, la casa simboliza a su habitante real y la huella en el barro simboliza al que la dejó: “Puesto que el simbolizante forma parte del simbolizado y la homonimia supone la sinonimia, la proximidad de los simbolizantes acarrearán la de los simbolizados: no habrá de ser ‘por casualidad’ como dos símbolos aparecerán el uno junto al otro” (Todorov, 1991, 337). De este modo Eugenio Trías basa su reflexión sobre el símbolo en la etimología del término, en la unión o separación de dos elementos:

Símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante. En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión *symbolon* que significa aquello que se ha «lanzado conjuntamente». El símbolo, *sym-bolon*, expresa, por tanto, la conjunción (*sym, cum* en latín) entre dos fragmentos de una unidad escindida. Una de las mitades interviene como la parte *simbolizante* del símbolo. Es la de la que podemos disponer. La otra interviene como aquella a la cual remite la primera para colmar su sentido: aquella en la cual puede determinarse el *sentido* del fragmento disponible, o la que proporciona las claves que dotan a la primera de sentido, permitiéndole así culminar la finalidad que la define, la simbolización. El símbolo es, pues, una unidad (*sim-bálica*) que presupone una escisión. En principio se hallan desencajadas en él la forma simbolizante, o aspecto manifiesto del símbolo, y aquello simbolizado que constituye su horizonte de sentido (Trías, 1996, 184).

Para Trías, el símbolo opera como unión entre lo visible y lo invisible, lo humano y lo sagrado (misterio ya sea expresado en la religión o en el arte), y que se produce en el *limes*, lugar y tiempo donde el ser humano intuye su verdadera naturaleza, a caballo entre el cerco del aparecer y el cerco hermético, generando sentido y expresándolo de diversas maneras. En palabras más llanas: en ese territorio fronterizo entre lo perceptible y lo invisible se produciría la intelección de un texto como “una mediación entre lo extraño y lo familiar” (Larrosa, 302). El lenguaje poético, como experiencia del límite, se asemeja a la escritura de los místicos o los conceptos del camino en Heidegger y al claro del bosque en María Zambrano. El lenguaje literario llevado al extremo, la palabra poética, que no el poema como género, expresa la esencia

del lenguaje como parte de la condición ontológica del hombre: su ser como ser otro. Sería una palabra que tiende hacia la manifestación, aunque nunca llegue por saber de su incapacidad; siempre será un apunte de esa palabra edénica que muestra el camino sin definirlo, pues explicarlo destruiría su esencia indeterminada. Y es que el lenguaje literario se tensiona interiormente para decir sin decir, porque lo importante no es definir sino sugerir, dejando la pregunta abierta, porque el sentido se encuentra en “la experiencia del horizonte” (Heidegger, 1990, 43). Asimismo Gilles Deleuze considera que el texto literario es atravesado por “una línea mágica que refunda el lenguaje” (Deleuze, 19).

El deseo semiótico del signo natural responde también a la angustia que separa al hombre del signo y del sentido, a la pérdida de la posesión del referente. Cuando la manifestación simbólica no acontece lo que el hombre vive en su interior, y todas sus manifestaciones como la palabra, es la división. La palabra edénica, previa a la caída del lenguaje, a su duplicidad mortal, sería la palabra poética porque “la poesía hace posible al lenguaje” (Heidegger, 1995, 140), o, como dice Hugo Mújica, “pensar el lenguaje, radicalmente, es dejar hablar al poema” (Mújica, 44). La palabra poética remite a un supuesto origen primigenio y un final imposible porque es una palabra que promete “la gran utopía de un lenguaje perfectamente transparente en el que las cosas mismas se nombrarían sin turbiedades” (Foucault, 1968, 122). O, cuando menos, esa palabra es la que mantiene la tensión entre la presencia y la ausencia, entre lo que se puede decir y lo inefable, una palabra que anula el ruido del lenguaje, pero, precisamente, sin poder escapar del desdoblamiento, la palabra poética sería la más consciente de esta imposibilidad, abriéndose al misterio ontológico del hombre. Hay que entender bien la relación entre diferencia e identidad, pues de hecho la naturaleza humana es doble, ambigua y misteriosa, igual que el lenguaje. De modo que cuando el hombre accede al *logos*, en el limes o el claro del bosque, aparece la verdad del ser, esa su doble naturaleza, que es lo que se le revela y lo que produce la revelación: esa palabra poética, o logos, es lo que Heidegger llama la casa del ser, porque es “la articulación de la comprensibilidad” (Heidegger, 1998, 179).

A pesar de que la palabra y el texto tienen una función comunicativa, no pueden escapar de la tensión que mantienen con el vacío y con el silencio: “El pensar vive de aquello que consigue purgando con lo indecible aunque al final no pueda hacer otra cosa que guardar silencio” (Pöggeler, 346). La palabra vive permanentemente al borde de la destrucción, de la ausencia de sentido, y por ello debemos recordar reiteradamente su origen “sabiendo que ésta procede del silencio y que de él toma su significado e inteligibilidad. Es la palabra grávida de silencio” (Panikkar, 283). La palabra poética representa permanentemente la presencia de esa experiencia, por lo que en realidad es un simulacro que intenta abrirse a su propia condición de “lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado” (Foucault, 1996, 103). Ya que en realidad las palabras no ofrecen una garantía de estabilidad y pueden provocar la división y la incomunicación, el silencio que nutre el origen del acto poético lucha por superar el ruido del lenguaje en el que la palabra cae continuamente: “Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo del ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación, un mundo” (Merleau-Ponty, 201). En la experiencia mística del lenguaje Foucault ve la equivalencia identitaria entre la conciencia de separación del signo respecto del referente y del ser humano de sí mismo, de la radical experiencia de la otredad:

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de si mismo; y si este ponerse 'fuera de si mismo', pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos (Foucault, 2004, 12).

Por su parte Derrida asocia la escritura de un texto literario a un acto de radical libertad por parte del escritor: "En la medida en que el acto literario procede en primer lugar de este querer-escribir, aquél es ciertamente el reconocimiento del lenguaje puro, la responsabilidad ante la vocación de la palabra 'pura' que, una vez oída, constituye al escritor como tal" (Derrida, 1989, 23). La deconstrucción se opone al formalismo, al estructuralismo y a la lingüística textual porque considera que "la escritura no manda más que a la escritura, es decir, a si misma y a lo otro; la escritura no engendra más que escritura sin posibilidad de fin" (Asensi, 46).

En su origen el lenguaje era oral y entre el ser y el decir había una unidad de acción, una interlocución directa, mientras que la escritura es una realidad virtual en la que el sujeto se desdobra: "Ésta (la escritura), al convertir el habla en algo estático, fijo, provoca una separación irreductible entre el mensaje emitido y el receptor. La palabra, cuando se escribe, es percibida como un objeto frente a un sujeto" (Galí, 37). Por ello la paradoja del texto como entidad diferida consiste en que pone en marcha una dialéctica con el referente en la que no hay centro, es decir interpretación, ya que éste puede estar dentro o fuera del texto; así, "la ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación" (Derrida, 1989, 385).

1.3.2) La imagen fotográfica

"A photograph is a secret about a secret.
The more it tells you the less you know."

Diane Arbus

En el siglo XIX muchos consideraban que enfrentarse a una fotografía era como estar delante de un espejo que mostraba la realidad. Por ello, para el afán positivista, suponía tanto tener una copia idéntica como una forma de poseer la realidad. Una copia con una sorprendente capacidad para fijar hasta el más mínimo detalle de lo que el ojo, en circunstancias normales, no podría ver. Una imagen obtenida por reproducción mecánica y que satisfacía las necesidades científicas de descripción del mundo: "La ciencia era un método de negar la Verdad a favor del Hecho. Y la cámara era una herramienta para coleccionar hechos específicos que implicaban su propia verdad. Que las fotografías fueran aceptadas como "realidad" no representaba tanto un reconocimiento para con la cámara misma, sino con la actitud ochocentista hacia una "realidad de hechos" (Bennet, 98). Se trataba de una copia exacta y más verdadera que la pintura, cuando el concepto de copia falsa o verdadera plantea una paradoja para saber qué es lo verdadero y qué no: "la idea de una 'copia' de lo real resulta ingenua" (Joly, 86).

De todas maneras la precisión y definición de la imagen fotográfica, pero sobre todo la firme creencia de que era una prueba científica de la existencia de lo que aparecía en la imagen, le valió el ingreso como herramienta privilegiada en el campo científico y en diversas y variadas disciplinas humanas, como la arqueología o la antropología, bajo cuya fachada científica se escondía una fuerte carga racista. Así,

Eugène Trutat, en 1884, aleccionaba sobre lo que la antropología debía hacer con la cámara: “La mayoría de los caracteres distintivos de las diferentes razas humanas se encuentran principalmente en la cabeza. Por lo tanto, el antropólogo fotógrafo deberá, sobre todo, realizar retratos” (en Naranjo, 86). La creencia en que la superficie del cuerpo, especialmente el rostro y el cráneo expresaban no sólo la raza sino también el carácter del individuo, llevó a Francis Galton, primo de Darwin, a unir fisonomía y frenología en la fotografía para mostrar el rostro “tipo” de un delincuente mediante retratos fotográficos superpuestos³. En el caso de los retratos realizados por el comisario parisino Alphonse Bertillon, la fotografía ya jugaba el papel de detección y archivo de los delincuentes, en lo que sería la fundación de los modernos documentos de identidad, asignando un rostro a un nombre junto a otro tipo de información⁴. Desde entonces y todavía hoy día, en el ámbito judicial, se parte de que un testimonio oral puede mentir mientras que se valora mejor una fotografía al contener un plus como prueba indiscutible acerca de aquello que se quiere demostrar: se puede estar seguro de una infidelidad o un crimen, pero sin fotografías carece de la misma credibilidad y estatus jurídico.

En el contexto del positivismo decimonónico no se ponía en entredicho la cuestión de la perspectiva: “For these early workers verosimilitude equaled truth. For them, truth in a photograph meant that the picture looked exactly like a view seen from the camera’s exact position (with one eye closed)” (Thompson, 21). Sin duda la perspectiva funciona pero no hay que olvidar que siempre elegimos una de las posibles y que, frecuentemente, solemos pensar que es la “real”, olvidando que no es la única. La fotografía cuadraba con la fe en el progreso enciclopédico de la humanidad mediante el registro pasivo de datos de la naturaleza sin caer en la subjetividad interpretativa:

La ciencia era un método de negar la Verdad a favor del Hecho. Y la cámara era una herramienta para coleccionar hechos específicos que implicaban su propia verdad. Que las fotografías fueran aceptadas como “realidad” no representaba tanto un reconocimiento para con la cámara misma, sino con la actitud ochocentista hacia una “realidad de hechos” (Bennet, 98).

En el siglo XIX, el encuadre fotográfico, como aplicación del marco pictórico y del concepto racionalista, servía para negar las cosas no incluidas en su interior, por lo que los referentes fuera de campo pasaban a ser marginales respecto a la imagen y el sentido. Esta dialéctica de inclusión y exclusión se aplicó de la forma más natural, como si pudiéramos separar una parte de la realidad y olvidar que el resto también existe. Así fue como, partiendo de que lo incluido en el encuadre era lo real, se creyó que se podía dejar fuera lo imaginario, cuando en la imagen fotográfica, entendida como fragmento, es precisamente el sesgo brutal del encuadre lo que potencia lo imaginario en el interior mismo de la imagen resultante, potenciando la tensión entre lo real y lo inventado. El

³ El resultado, según Allan Sekula, es la aberración del paradigma archivístico del siglo XIX: “In retrospect, the Galtonian composite can be seen as the collapsed version of the archive. In this blurred configuration, the archive attempts to exist as a potent single image, and the single image attempts to achieve the authority of the archive, of the general, abstract propositions. Galton was certainly a vociferous ideologue for the extension and elaboration of archival methods” (Sekula, 373).

⁴ Este tipo de fotografía de archivo criminal o identitario supuso el nacimiento de uno de los pilares del incipiente estado policial como método de controlar a los indeseables: “Indeed, ‘photography’ might be most simply characterized as the site of historically the most spectacular interaction of depictive and detective functions” (Maynard, 120).

positivismo daba gato por liebre sin ser consciente⁵. Como el asunto del marco afecta tanto a la contemplación de la imagen fotográfica como a su obtención, Robert Leverant afirma que lo imaginario afecta al mismo momento del disparo: “Every time a shutter is triggered and an image results, a fiction is created. Something is separated from its source and surroundings, from the stream of life” (Thomas, 10).

Un adjetivo, también adjudicado a la fotografía en sus inicios, que deriva de esta concepción de perspectiva única y obsesión por el detalle, fue el de “realista”, proveniente asimismo de un tipo de pintura existente hasta entonces. Sin embargo, el realismo no es una cualidad inherente a la fotografía, y mucho menos a la pintura, sino un planteamiento cultural que proyecta sus expectativas amoldando a su visión todo aquello que toca:

The quarrel over realism in art stems from a misunderstanding, from a confusion between the aesthetic and the psychological; between true realism, the need that is to give significant expression to the world concretely and its essence, and the pseudorealism of a deception aimed at fooling the eye (or for that matter, the mind); a pseudorealism content in other words with illusory appearances. (...) Perspective was the original sin of western painting (Bazin, 239).

Contrariamente al tópico, la imagen analógica no es por fuerza más exacta o verdadera que la sintética, ya que el sistema óptico y los avances técnicos regulan la figuración fotográfica, imponiendo no sólo una perspectiva sino también una composición determinada en la que los elementos adquieren la definición y luminosidad adecuada para que cualquiera crea estar en presencia del objeto fotografiado. Las fotografías no mienten, pero no son fotocopias calcadas de la realidad. Mantienen una relación analógica con los referentes fotografiados, pero la imagen resultante está determinada por el encuadre, el objetivo empleado, la cantidad de luz entrante en la cámara, etc. Así, la calidad de la imagen fotográfica puede variar enormemente, por lo que esa exactitud respecto al referente “copiado” que la define puede ser rastreada históricamente como una carrera ininterrumpida por lograr la perfección técnica, en los objetivos y en las copias, como una prolongación del viejo deseo de la pintura renacentista. Por tanto, esta dependencia respecto de la técnica no basta para caracterizar el sistema analógico, ya que toda imagen es una figuración: “Una de las mayores atracciones de la imagen analógica radica en su ambivalencia. Registra sin inventar nada pero somete todo lo que capta a las normas de su óptica” (Soulages, 28).

Sin duda es el lingüista Charles S. Peirce el que destaca un aspecto de la imagen analógica que la diferencia de la sintética, más allá de la cuestión óptica de la copia de la naturaleza, además de que “su distinción ofrecería un cuadro fecundo para la estética, disciplina estrechamente ligada a lo psicoanalítico en general” (Joly, 89). La fascinación de los primeros que vieron una imagen analógica era primigenia y auténtica, pero no vendría dada por esa exactitud de la imagen sino que la verdad del referente estaría determinada por su existencia. Si bien el análisis de Peirce es de principios de siglo XX⁶, no es hasta los años ochenta cuando se asume teórica y artísticamente la

⁵ Por eso concluye Gombrich que “el ideal inductivista de la pura observación ha resultado un espejismo, no menos en ciencia que en arte” (Gombrich, 271). Y Brunet explica el porqué del valor que se daba a la imagen «exacta» en el paradigma cultural positivista: “Or au-delà même du champ esthétique, la même triade iconicité/extériorité/évidence, et la négativité associée, définissent le régime didactique commun de la référence photographique au XIX siècle” (Brunet, 285).

⁶ Cuando surge esta semiótica y estética del rastro se presenta frente a una más icónica y mimética previa a las vanguardias, y no es casualidad que el interés de Peirce por la fotografía como signo aparezca en la nueva fase de

complejidad semiótica de la imagen fotográfica con autores como Barthes (1986), Dubois (1986) y, más recientemente, Brunet (2000). Pierce habla de imágenes como icono, símbolo e *index*, siendo ésta última la cualidad propia de la imagen fotográfica, pues puede compartir los otros dos aspectos con la imagen sintética. Tanto lo icónico como lo indicial se confunden en la imagen analógica, porque responden a la similitud y semejanza de la imagen con el referente, muy marcada en fotografía.

El *index*, o índice, como su nombre indica, es un tipo de imagen que indica o señala directamente al referente, por contigüidad física o por una relación de causalidad, tal como los signos naturales; por ejemplo, el humo es indicio de fuego⁷. El aspecto indicial de la imagen fotográfica radica en que no se puede negar que lo que aparece en la imagen haya existido, porque ha estado delante de la cámara: ese es su valor de verdad, y no el parecido óptico, aunque éste sin duda pueda ayudar a hacerlo más “real”. De este modo se prima la vertiente química, el hecho de que la luz haya atrapado y conservado los rayos reflejados por el objeto o persona retratado, frente a la cuestión óptica. La verdad del referente en fotografía radica pues en la imposibilidad de negar su existencia. Barthes considera que en esa relación inmediata de la foto con la realidad es donde reside su autoridad como prueba de verdad: más que traducir la realidad, la fotografía es un rastro de ésta, una huella, pues la luz que ha tocado al referente llega al negativo, quedando impresa en ese soporte que conformará la imagen resultante. Recordemos los fotogramas, o rayogramas, —el ejemplo más obvio de este planteamiento—, en los que el objeto además ha estado en contacto con el papel fotográfico, desapareciendo la cámara y por tanto la necesidad de la representación en base a las leyes de la perspectiva. Y recordemos también que la fotografía recupera el valor metonímico perdido a partir de la pintura renacentista y barroca, al poseer de nuevo la imagen un vínculo directo con el referente: “La foto, entendida como *imago*, funciona como tautología: la realidad y su huella aparecen idénticas. Por tanto, podemos decir que la fotografía no es una re-presentación, sino una presentación: objeto, verdad, contingencia pura, ‘presencia de realidad’ ” (González Flores, 136). Para el alabado objetivismo de la imagen fotográfica es entonces más importante la asunción de la existencia *a priori* de la realidad del referente que la similitud con él.

La posición teórica a favor de resaltar el aspecto referencial condujo a consideraciones que negaban la significación de la imagen fotográfica por sí misma. En este sentido, Barthes, en sus primeros estudios sobre el medio y partiendo de la paradójica consideración de que la fotografía no es la realidad pero sí su perfecto *analogon*, acuñó la famosa sentencia de que la imagen fotográfica es un mensaje sin código o un mensaje continuo (Barthes, 1977, 17). Mientras que la palabra es un signo lingüístico en el que la relación con el referente es arbitraria, la imagen fotográfica es una huella de un real; es decir, existe una relación de contigüidad muy fuerte entre la imagen y el referente, pues aquella se remite permanentemente a éste, como una sombra, o “una emanación del referente” (Barthes, 1992, 142)⁸. Y este hecho resulta de

democratización del medio gracias a las innovaciones técnicas del negativo al gelatino-bromuro y las nuevas cámaras junto a la ideología comercial impuesta por Kodak.

⁷ Según Martin Joly (2003, 71) el “paradigma indicial” aparece como proceso cognitivo que remeda a los primitivos cazadores y adivinos, quienes, mediante las huellas y entrañas de animales, interpretaban presente, pasado y futuro. Resulta interesante relacionar el desarrollo de la fotografía con el del psicoanálisis y las modernas investigaciones detectivescas, pues ambos buscan indicios para probar o refutar una tesis. No es casual que tanto Freud como Conan Doyle fueran médicos: ambos aplicaban la terminología médica de síntomas para establecer un “diagnóstico”, el primero sobre las imágenes del sueño, el segundo sobre las pistas dejadas por sus asesinos literarios.

⁸ Esta reflexión lleva a Brunet (2000, 322) a bautizar la fotografía como un “*decisigne*”, porque le permite comunicar una información sobre el objeto fotografiado.

capital importancia porque la pintura puede simular y fingir, pero la fotografía jamás puede negar que lo fotografiado ha estado “ahí”, que ha existido y que ha sido real⁹. Por eso, mientras que las palabras traducen, como una forma de entender el mundo, de interpretarlo, en cambio “las fotografías no traducen las apariencias, las citan” (Berger, 1997, 96)¹⁰. Como decíamos, que la cuestión del *index* sea lo propio de la imagen fotográfica no quita que se le puedan aplicar los otros dos niveles, incluso simultáneamente: “la imagen fotográfica contiene los tres niveles semánticos de los signos, el simbólico, el icónico y el indiciario, siendo este último el más determinante” (Barragán, 50). El más determinante, pero que, junto al aspecto icónico, hizo que la fotografía ganara la vieja batalla en pos de la realidad, tanto a la pintura como a la palabra: huella más representación exacta.

¿Qué pasa entonces con el aspecto simbólico de la imagen? ¿Queda desterrado de la fotografía debido a la presencia desnuda del referente? En absoluto. Lo que sí es cierto es que, de tanto haber promocionado el aspecto icónico y el indicial, podría parecer que la fotografía no pudiera contener mensajes no literales. El símbolo, que mantiene con el referente una relación totalmente arbitraria y convencional, puede ser algo tan sencillo como que el sol es símbolo de conocimiento por aquello de la luz.

La experiencia nos demuestra, como podremos ir observando, que es posible encontrar los tres niveles en la imagen fotográfica, y si bien parece que el indicial sería el más característico de su ontología, el que predomine uno u otro dependerá de prácticas y creencias individuales y sociales. La fotografía heredó los aspectos compositivos de la pintura, pero también la temática, de modo que se imitaban temas alegóricos. El pictorialismo en fotografía precisamente quería resaltar el aspecto simbólico de las imágenes, sacrificando con gusto lo icónico, pero sobre todo lo indicial, para así parecerse más a su hermana mayor y ser aceptada como un arte y no una técnica. Que en fotografía puedan convivir los tres planos suele desconcertar, sobre todo porque hace dudar de la incontrovertible cuestión de la verdad del referente fotografiado. De ahí que Maynard (1997) esté en contra de aplicar a la fotografía la triada terminológica propia de la semiótica (signo, referente y símbolo), porque traslada el problema y la ambigüedad del significado y el referente a la imagen. Y tiene razón cuando apunta el peligro ya mencionado de emplear el metalenguaje para hablar de la imagen fotográfica, pero es que, como consignaron Eco y Barthes entre otros, todo discurso semiótico precisa del lenguaje. Y, además, lo que precisamente esta exposición pretende demostrar es que la imagen fotográfica contiene en su seno la misma ambigüedad y tensión con el referente que la palabra. Lo expuesto hasta aquí hace más comprensible que Peirce concluyera que la fotografía es un *signo mixto*, en el que se mezclan diversos planos semióticos, por lo que no responde a la concepción de la exactitud positivista.

⁹ Por eso el valor de prueba de la imagen fotográfica tendría más que ver con esto que con la copia de la realidad; lo que en el siglo XIX se vende como exactitud en la imitación, debido a la herencia de la pintura, “était plutôt certification d’existence” (Brunet, 325). Joel Snyder también destaca esta confusión decimonónica, explicando que el falso realismo de la fotografía no le viene dado por la imitación del mundo sino por su aspecto indiciario, que denomina como “conexión natural”: “Photographs make a special claim upon our attention because they are supposed not only to look realistic (although they do not all look realistic) but also to derive from or be caused by the objects they represent. This natural connection has been taken as a reinforcement and even as a guarantee of realistic depiction” (Snyder, 224).

¹⁰ Susan Sontag realiza un jugoso paralelismo similar al de Berger entre “citas” y fotografías: “A photograph could also be described as a quotation, which makes a book of photographs like a book of quotations” (Sontag, 1979, 75).

Si bien hemos insistido en el aspecto indicial como prioritario a la hora de definir la imagen fotográfica frente a otras, igual que hemos relativizado el aspecto icónico como un valor cultural, también éste debe ser matizado para entender mejor la oscilación interna que sufre el referente fotografiado en el mensaje global que pueda contener la imagen, pues ni la exactitud de lo que vemos en la imagen ni el irrefragable hecho de que lo fotografiado haya existido significan que el referente sea *verdad*. Una cosa es eso y otra la verosimilitud, ambas pueden presentarse juntas o no, tanto en un texto como en una imagen fotográfica. La veracidad en la existencia del referente fotografiado no nos dice nada sobre su significado. Del mismo modo que en la palabra, en la fotografía hay una oscilación entre la imagen, el referente y el significado, pues es una imagen de algo real, una copia, pero “abriga desde su nacimiento un conflicto larvado con la realidad y, en contra de lo que podría suponerse, conduce al fracaso implícito del realismo” (Huton, 54). Y es que la verdad ahora no se refiere a una representación precisa del objeto sino a una posición del sujeto sobre cómo representarse interiormente el objeto fotografiado¹¹.

En el siglo XIX, como respuesta al discurso institucional que aúna fotografía y verdad tenemos la atrevida y aislada respuesta de Hypolite Bayard, para muchos uno más de los inventores de la fotografía, junto a Niépce, Daguerre y Talbot, pero injustamente olvidado. Su imagen más famosa, titulada *Le noyée* (El ahogado), está presentando sin proponérselo la otra vertiente propia de la imagen fotográfica, la de la invención. Y es que la posibilidad de creación en fotografía es inherente a ésta desde un principio. Esta fotografía podría considerarse como un antecedente visionario de la performance y del autorretrato posmoderno¹², demostrando, en el primer año de su existencia, que las fotografías no sólo se *toman* sino que se *crean*. Además, Bayard da cabida al texto desde la misma óptica, es decir desde la ficción; pero, jugando con la ironía, usa el mismo discurso oficial de la precisión y autenticidad de lo que vemos en la imagen fotográfica. Se trata de un positivo directo fechado el 18 de octubre de 1840 con el siguiente texto en el dorso:

El cadáver del hombre que ven ustedes aquí detrás es el del señor Bayard, inventor del procedimiento cuyos maravillosos resultados acaban de ver o verán. Me consta que hace unos tres años que este ingenioso e infatigable investigador viene trabajando para perfeccionar su invento. La Academia, el Rey y todos los que han visto esos dibujos que a él le parecían imperfectos, los han admirado igual que ustedes los admiran en este momento. Esto le ha proporcionado un gran honor pero no le ha dado un céntimo. El gobierno, que había sido más que generoso con el señor Daguerre, ha dicho que no podía hacer nada por Bayard y el infeliz se ha ahogado. ¡Oh! ¡Qué mudables son las cosas de los hombres! Los artistas, los sabios, los periódicos hace tiempo que se vienen ocupando de él y hoy, después de varios días expuesto en el depósito de cadáveres, nadie lo ha reconocido ni lo ha reclamado todavía. Señores y señoras, pasemos a



¹¹ Dubois también está de acuerdo en que la fotografía es una prueba de existencia pero no de sentido. Y Hubert Damisch la define como imagen paradójica que contiene un malentendido: “Image sans épaisseur, sans matière, et si l'on veut tout «irréelle», mais que l'on ne saurait considérer sans avoir à se défendre de l'idée quelle a retenu quelque chose d'une réalité dont elle relève, d'une certaine façon, de par sa constitution physico-chimique. C'est la l'imposture constitutive de l'image photographique” (Damisch,8).

¹² Sin serlo realmente también está inaugurando un rico género en el siglo XIX, el de los retratos *post-mortem*.

otra cosa antes de que sufra vuestro olfato, porque la cara y las manos de este hombre empiezan a pudrirse, como pueden ustedes ver (en Sougez, 2007, 228).

La ironía de este primerizo “foto-texto” es que a la ficción del mensaje subyace la crítica por haber sido perjudicado por la Academia, destacando oficialmente, de entonces en adelante, el aspecto realista frente al ficticio, así como la unión de texto y fotografía, y transmitiendo un mensaje mediante el uso “verosímil” de ambos medios expresivos sin que lo que vemos y leemos sea estrictamente verdad: “Si el noema de Barthes es “esto ha sido” (fotografía como documento), el “noema de Bayard” podría expresarse como “esto ha sido porque lo he inventado” (fotografía como creación)” (González Flores, 164). Realidad, invención, denuncia política, crítica social... Aspectos todos que se conjugan en este “falso” autorretrato que demuestra que el realismo es un planteamiento cultural y no algo inherente al medio empleado. Y digo falso porque no es que el señor de la imagen no sea quien dice ser, sino porque lo que nos da a entender el título, sin necesidad de leer el texto, no se atiene a la realidad: Bayard no estaba muerto en ese momento. Ante esta relación entre el referente real y la ficción del suicidio, Michel Dupré se aventura a afirmar lo siguiente: “Cette association texte-image, déterminant ici, peut être comprise comme degré zéro du livre de photographie” (Debat, 126).

La fotografía, ayudada por el texto, nos está mintiendo; y, sin embargo, tampoco podemos decir directamente que Bayard mienta, ya que en el fondo está contando la verdad del asunto, de una forma seguramente más efectiva y espectacular para la época que un panfleto en un diario o una denuncia judicial (la ironía del texto también incluye el suficiente desencanto para ser consciente de que no tenía nada que hacer contra Daguerre), por eso este autorretrato es un juego serio. La palabra ficción proviene del latín “*ingere*”, que significa modelar un rostro de cera, como crear una máscara de teatro para representar un papel. Y eso es lo que está haciendo Bayard con su autorretrato ficticio, crearse una máscara, la que le han obligado las circunstancias. Pero al hacerlo, al representar en la fotografía el papel de víctima, se está salvando de sí mismo y de la sociedad, se está librando de la mirada del fracaso al dejarla fuera. La invención de la realidad a partir de ella misma tiene una función curativa del alma atrapada.

La cuestión de la veracidad de la fotografía parte de que no está manipulada por la mano del hombre, al haber sido captada y no creada, pero la manipulación no es sólo posible en la imagen digital; en la analógica, el positivado del negativo permite también cambios que transforman la realidad a placer. Y aún así, con el pionero ejemplo de Bayard, aprendemos que ni siquiera hace falta manipular la imagen para engañar, que basta con la sola preparación del escenario fotografiado. O con unas pocas palabras...

El pictorialismo fue sin pretenderlo una de las posibilidades de invención de la fotografía. Los puristas del lenguaje fotográfico lo rechazaban por su aproximación a la pintura, y los propios pictorialistas no tenían perspectiva histórica para valorar su propia actividad: no es lo mismo entablar el diálogo entre fotografía y pintura en el siglo XIX que a finales del XX, cuando ya se han superado los prejuicios y complejos mutuos. Desde los procedimientos primitivos para crear la sensación de pintura hasta el retoque de *photoshop*, la imagen fotográfica ha sufrido manipulaciones e intervenciones según las necesidades expresivas. La imagen analógica parte de la realidad, y la digital, aunque no haya desaparecido la toma, puede partir del ordenador. Al demostrar que la fotografía puede engañar igual que un texto, presentando un elemento real, que existe pero no es lo que parece, el medio vislumbra el camino de su madurez al hacerse

consciente de su voluntad de ser *imagen*, y no copia o calco de la realidad. La controversia sobre la artisticidad de la fotografía ahora ha tomado un rumbo diferente, pues ya no se desacredita al medio por sus características intrínsecas, sino que desde el medio fotográfico se hace una crítica sobre los valores artísticos establecidos.

El rol de la fotografía como reproductor de la realidad y prueba de existencia quedó asumido desde el principio, y hoy día lo sigue desempeñando, pero también cada vez más, quizás por la socialización de la manipulable imagen digital así como por la inclusión sin prejuicios del medio fotográfico en las prácticas artísticas y creativas más diversas: “La fotografía es un bien de uso social universalizado, pero no ha conseguido permanecer al margen de la voluntad de singularidad del fotógrafo cuando no es un mero reproductor de lo que se ve, sino un revelador de lo que a simple vista no se ve” (Vázquez Montalbán, 152). El movimiento semiótico de los sesenta es importante en lo que a este enfoque se refiere porque denunció el carácter ilusorio de la semejanza, y al analizar el controvertido efecto de lo real provocado por la imagen fotográfica se demostró que, como cualquier otro sistema codificado, no copia la realidad sino que la transforma. Tras 170 años de fotografía y desde la atalaya de nuestro presente resulta más fácil explicar el trayecto histórico seguido por la fotografía, de una concepción pasiva de la realidad a otra activa, en la cual se pone en evidencia que la perspectiva de conocimiento es en realidad una distancia dinámica entre la realidad y la imaginación, acercándose o alejándose:

La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de la imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad (Fontcuberta, 1997, 185).

A mi modo de ver la culminación ensayística de ese proceso histórico es sin duda *La cámara lúcida*, en la que Roland Barthes explícitamente decide tomar como guía la conciencia de su emoción, dejando de lado el lenguaje analítico del estructuralismo y las fotografías que personalmente no significan nada para él: “gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*” (Barthes, 1992, 96). De modo que frente al *studium*, la mirada filtrada por intereses y saberes culturales, opone el *punctum*, término latino que indica el pinchazo producido por un instrumento puntiagudo: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (*Ibid.*, 65). Es decir, Barthes se deja llevar en la mirada sobre fotografías concretas por aquellas que para él han supuesto una experiencia estética en la que la imagen se alza de su insignificancia para significar, para que se produzca la experiencia *simbólica* del ser del límite: “le *studium* est cassé par un point fulgurant de l'image” (Noudelman, 164). La experiencia de ver una fotografía se acercaría así a la concepción de la palabra como *logos*.

1.3.3) La aparición conjunta de fotografía y texto

El propio mundo crece a partir de una voz textual-pictórica que está situada en algún lugar cercano a la imagen y al texto, específicamente, entre la realidad y su reflejo dentro de la superficie fotográfica.

Valery Stigneev

El lenguaje oscila entre el polo referencial y el metafórico, de modo que la ambivalencia será aprovechada en su colaboración con la fotografía, pues hemos visto que ésta también puede inclinarse más hacia el aspecto indicial y el icónico o hacia el simbólico. En un primer y previsible nivel, la colaboración se centraría en el rol clásico de cada medio: como la fotografía es testimonio y cualquier prueba fotográfica es signo de existencia, serviría de complemento a la artificialidad de la palabra, la cual puede transmitir tanto la verdad como la mentira, mientras que para la segunda mentir es un acto posible pero de otra manera. De ahí que la fotografía se emplee como certificado de autenticidad de un texto, como si combinando fotografía y palabra se quisiera crear un signo total, un signo que salvara al lenguaje de su caída en el tiempo, en la corrupción del sentido: “Es el deseo que prefiere la inmediatez de la imagen [*picture*] a la mediación del código, así como el deseo –quizás más básico– que solicita un referente tangible, «real», que haga al signo transparente” (Monegal, 14).

El trabajo documental puede ser probado tanto por la palabra como por la fotografía, y de hecho es una de las vertientes básicas de colaboración entre ambas: tanto en el fotoperiodismo como en el trabajo documental clásicos, la fotografía ilustra el texto, los objetos, paisajes, animales o personas referidos en el texto, para otorgarle a éste la dosis de realidad necesaria, y el texto explica la fotografía a modo de títulos, pies de foto o comentarios. Además, en el caso del fotoperiodismo de prensa, la colaboración entre fotografía y texto acercaba realmente al lector a la actualidad de la noticia narrada; hacía que la noticia, además de veraz, fuera más dinámica y contemporánea. El documentalismo o fotoperiodismo pretendía así dar fe de lo que acontecía en la realidad con una clara pretensión de objetividad: “The word documentary certainly suggests an interest in what is actual, what exists, rather than what one brings personally, if not irrationally, to the table of present-day actuality. Documentary evidence substantiates what is otherwise an assertion or a hypothesis or a claim” (Coles, 5).

Ahora bien, la comprensión de que la imagen fotográfica es tan ambigua como el signo lingüístico, que depende del modo de plantear su conjunción, deja paso a conectar el lenguaje literario, no referencial, con la imagen fotográfica, creando un producto que rebasa lo documental. La ambigüedad de la fotografía parte de plantearse la cuestión ¿qué es lo que el ojo ve realmente? En el ámbito periodístico hay un conocido ejemplo en el que la función referencial de la imagen fotográfica entra en conflicto con la simbólica, y es la fotografía tomada el 23 de febrero de 1945 por Joe Rosenthal de los soldados americanos alzando la bandera en Iwo Jima¹³. El éxito de la toma se debió al hecho de que la mayoría veía en esa imagen un símbolo del sacrificio colectivo a favor de la democracia y la libertad de todo el pueblo americano, dejando de lado la obviedad referencial de que informaba de la toma de una isla, o de si el momento

¹³ La recepción en todos los diarios del país fue tan espectacular que se convirtió en un icono de la contienda y a partir de ella se levantó un monumento, se hicieron posters, sellos, etc. (Hariman, 93). El rol de la imagen fotográfica de hacer “reales” los conflictos bélicos fue analizado por Susan Sontag en relación a la guerra del Vietnam (Sontag, 2003, 104).

de la toma correspondía o no con la “veracidad” del hecho en sí¹⁴. Si lo capital en este asunto es la fotografía-símbolo publicada y no todas las palabras que se pudieran volcar sobre ella, se debe al cambio de paradigma —de las letras a la imagen analógica— que se desarrolló durante el siglo XX gracias a los medios de comunicación¹⁵. Como dice Barthes, antes las imágenes ilustraban el texto, pero en la fotografía de prensa ya no ocurre eso: “the text constitutes a parasitic message designed to connote the image, to ‘quicken’ it with one or more second-order signifieds. It is now the words which, structurally, are parasitic on the image” (Barthes, 1977, 25). Si antes había una reducción del texto a la imagen en la ilustración, con la fotografía aquel amplifica a ésta, en el sentido de seleccionar una o más connotaciones de las incluidas de por sí en la fotografía.

De forma similar los mencionados pies de foto han sido una buena prueba de cómo la misma imagen ha servido en los medios de comunicación para transmitir muy diversos mensajes, e incluso antagónicos, como bien cuenta Gisèle Freund acerca de la manipulación sufrida con una fotografía suya de la bolsa de París, la cual apareció en la prensa con los dos pies de foto siguientes: “Alza en la bolsa de París” y “Pánico en la bolsa de París” (Freund, 142). Este efecto perverso y promiscuo de la imagen fotográfica, que acepta y absorbe cualquier comentario, hace que funcione “como una esponja” (Barragán, 155), porque la fotografía es un soporte plano, “un art de surface” (Fernández Carrera, 12)¹⁶, con una increíble capacidad de reproducir la realidad pero cuya objetividad es un camelo que el texto pone en evidencia al alterar su significado y valor pragmático.

La polisemia de la fotografía es lo que Christian Metz denominó como “ausencia de focalización asertiva: la imagen habla poco de ella misma” (en Joly, 95). Es capaz de mostrar y señalar la existencia del referente pero incapaz de explicar su verdad y sus circunstancias, el cómo, el cuándo, el quién, etc. Como dice Maurice Blanchot, “la imagen de un objeto no sólo no es el sentido de este objeto y no ayuda a su

¹⁴ El valor de la imagen radica en atrapar a los soldados en el momento de colocar la bandera, pero en realidad se trata de una performance de un hecho “real”, acaecido previamente, y representado de nuevo para dejar constancia documental del mismo. Tal como relata magistralmente Clint Eastwood en *Flags of our fathers*, basándose en la novela homónima de James Bradley, hijo de uno de los “héroes” de Iwo Jima, la cuestión estricta de la verdad de la toma era secundaria para la mayoría, mientras que para unos pocos conllevaba una reflexión moral junto con la indigerible fama adquirida.

¹⁵ Antonio Monegal (Monegal, 2007, 15) nos recuerda que este “icono épico” tuvo tal influencia que meses después el fotógrafo ucraniano Yeugeni Khaldei imitó la acción al llevar consigo la bandera soviética que dos soldados rojos izaron en el Reichstag mientras él los inmortalizaba; una bandera mucho más grande y mejor, es decir más “visible”, que los trapos que llevaban normalmente los soldados.

¹⁵ Margarida Medeiros parte de esta idea de superficie para conectar la inversión entre transparencia y opacidad con visibilidad e invisibilidad: “O dispositivo da sua realização esconde-se por detrás da evidência de real que a fotografia sugere, tornando a fotografia num objecto opaco (de densidade invisível), por demasiado transparente” (Medeiros, 48).

¹⁶ En la línea del ‘signo mixto’ de Pierce, Victor Burgin parte de que la fotografía no es sólo un medio visual y precisa del lenguaje: “Although photography is a ‘visual medium’, it is not a ‘purely visual’ medium. I am not alluding simply to the fact that we rarely see a photograph in use which is not accompanied by writing (albeit this is a highly significant fact), even the uncaptioned ‘art’ photograph, framed and isolated on the gallery wall, is invaded by language in the very moment it is looked at: in memory, in association, snatches of words and images continually intermingle and exchange one for the other. It will be objected that this is indistinct and insignificant background noise to our primary act of seeing. If I may be excused a physiological analogy, the murmur of the circulation of the blood is even more indistinct, but no less important for that” (Burgin, 1986, 51). También consideran impensable la existencia de la fotografía sin el lenguaje Phillipe Hamon (“toute image analogique est tissée de langage” (Hamon, 69)) y Susan Sontag (“Whether the photograph is understood as a naïve object or the work of an experienced artificer, its meaning -and the viewer’s response- depends on how the picture is identified or misidentified; that is, on words” (Sontag, 2003, 29)).

comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse” (Blanchot, 249). Por ello la fotografía recurre al texto, que en un principio se convierte en la parte connotativa de la relación imagen-texto. Lo mismo que la imagen fotográfica puede ayudar a transmitir inmediatez y veracidad a la palabra, la fotografía por si sola no significa nada porque no dice nada y apunta hacia muchos lugares: “cuando la imagen figurativa tiene explícitamente por función la de reproducir sentido, se envuelve en el comentario y requiere la anécdota” (Gauthier, 96). La palabra puede ayudar a la imagen fotográfica a restringir el significado, a orientarlo, como explica Víctor Burgin: “The polysemy of the image is controlled by its juxtaposition with a verbal text” (Burgin, 1997, 83)¹⁷. Debido a esa natural polisemia de la imagen, el rol básico del texto es el de “anclaje y relevo” (Barthes, 1977, 38), seleccionando unas connotaciones y rechazando otras; pero no es su única función, pues podemos encontrar relaciones de anticipación, suspensión, alusión, contrapunto, intensificación, etc. Es decir, que uno respecto al otro puede funcionar de forma diferente según las necesidades expresivas, complementándose o relevándose mutuamente en sus roles más usuales, y conformando así un tercer producto, creativo y dinámico.

Así pues, la fotografía no significa nada, no es más que la lectura que hagamos de ella, porque cada uno la mira de forma diferente, como cada uno lee y entiende un texto de forma diferente: la hermenéutica de los textos afecta también a la interpretación de las fotografías. Podemos afirmar entonces que la vertiente documental, el afán objetivo de la palabra y de la fotografía unidas, conforma sólo un aspecto posible pero cojo y peligroso, pues elude la verdadera naturaleza de ambos medios de expresión, ocultándola tras el simulacro de verdad de la referencialidad y la objetividad. En el fondo, las fotografías no solucionan la ambigüedad del signo lingüístico, y viceversa, “no hay palabras que rediman la ambigüedad de las imágenes” (Berger, 1997, 284).

Resulta imprescindible relacionar el producto imagen-texto con el pacto referencial y contextual que el emisor establece con el receptor, porque no es importante el significado sino el valor de ambos medios expresivos según el contexto en el que aparezcan conjuntados. O dicho desde la estética de la recepción, las expectativas varían y el criterio de verdad o falsedad de la imagen y del texto se intensifican aún más al co-existir que al aparecer de forma aislada. Ya que la imagen es fruto de la imaginación, no es de extrañar que a partir de ella misma se generen textos diversos. En tanto que la relación de una fotografía con un texto es impredecible, aleatoria y divergente, ocurre que el texto, en lugar de ejercer de lazarillo de la fotografía, pueda establecer un juego libre en el que el texto se contamine de la indeterminación de sentido que alberga la fotografía.

¹⁷ En la línea del ‘signo mixto’ de Pierce, Víctor Burgin parte de que la fotografía no es sólo un medio visual y precisa del lenguaje: “Although photography is a ‘visual medium’, it is not a ‘purely visual’ medium. I am not alluding simply to the fact that we rarely see a photograph in use which is not accompanied by writing (albeit this is a highly significant fact), even the uncaptioned ‘art’ photograph, framed and isolated on the gallery wall, is invaded by language in the very moment it is looked at: in memory, in association, snatches of words and images continually intermingle and exchange one for the other. It will be objected that this is indistinct and insignificant background noise to our primary act of seeing. If I may be excused a physiological analogy, the murmur of the circulation of the blood is even more indistinct, but no less important for that” (Burgin, 1986, 51). También consideran impensable la existencia de la fotografía sin el lenguaje Phillipe Hamon (“toute image analogique est tissée de langage” (Hamon, 69)) y Susan Sontag (“Whether the photograph is understood as a naïve object or the work of an experienced artificer, its meaning -and the viewer’s response- depends on how the picture is identified or misidentified; that is, on words” (Sontag, 2003, 29)).

Una fotografía y un texto en un periódico son leídos como información, y no dudamos de su veracidad, o dudamos menos, mientras que lo mismo en un libro con la “etiqueta” de novela, o en una galería de arte, se interpreta de una forma mucho más abierta y no únicamente como información. Digamos por tanto que el texto sujeta a la imagen fotográfica y que el contexto de presentación los orienta a ambos, pasando de la función referencial a la poética, al leer el texto, o de un aspecto meramente indicial a una “lectura” simbólica, al ver la fotografía. Y lo peor es que esas elecciones inconscientes son constricciones culturales porque el criterio de verdadero o ficticio de un texto o una fotografía no es siempre predecible.

El texto, en lugar de aclarar la imagen, puede problematizarla más, simplemente con un pie de foto cuya referencialidad no sea clara, o directamente si el título es misterioso y no hace referencia directa a la fotografía, entonces la vuelve más enigmática. Aún así, lo más sorprendente es que el mero hecho de colocar palabras junto a fotografías, dependiendo ya de las características internas de cada uno (tipología textual elegida frente al tipo de imagen seleccionada) también puede orientar y alterar la función del otro, que sería bien diferente si ambas aparecieran por separado. Lo que en una imagen determinada, por su composición y presentación, podríamos determinar como meramente indicial, podría orientarse hacia lo simbólico por la aparición de un texto en el que resaltara más la función poética que la referencial. Pero, inversamente, un texto poético puede tender hacia la realidad del referente ante la presencia del mismo en una fotografía clásica, es decir, con una aceptable calidad y con un mínimo elemento que la asocie al documentalismo. Si la aparición conjunta de fotografía y texto los transforma a ambos, también amplía el espectro artístico al crear un producto nuevo: “Once linguistic structure is integrated with photographic procedures genres are subjected to reinterpretation and expansion” (Levi-Strauss, 1986, 7)¹⁸. El acercamiento de lo lingüístico a lo fotográfico fue fundamental para que, a finales del siglo XX, se aceptara la colaboración artística entre ambos, el uso conjunto de fotografía y texto, como una práctica habitual en el marco de las tendencias postmodernas de abolir los géneros y mezclar los medios expresivos¹⁹.

Por otro lado, la descripción del referente por medio de palabras difiere mucho de su presentación directa en la imagen fotográfica. La descripción literaria tiene en la narrativa un tiempo cero, la acción está congelada, del mismo modo que en una fotografía. La descripción literaria atiende al detalle, a la intensidad con que el espacio se despliega ante el lector y se apodera de él. Esto, unido a la fotografía, la cual fue avalada desde su aparición como un documento que retenía todos los detalles plantea

¹⁸ Valeria Sperti destaca la alterización mutua y pluridimensionalidad significativa: “L’introduzione dell’elemento fotografico ha l’effetto di rafforzare semanticamente il testo, nei suoi contenuti, contigui o opposti nel discorso; attraverso l’ekfrasis ci è una pluralizzazione del senso atta a rendere la narrazione più complessa. La testualizzazione del cliché comme mise en abyme del romanzo, o con una funzione di sinecdoche particolarizzante per restringere il campo di significato della fiction o generalizzante per allargare il testo, ed in ogni caso conferirgli un’espansione semantica” (Sperti, 35). Y de idéntica opinión es Daniel Grojnowski, que ha trabajado sobre todo sobre la incidencia de la fotografía en la novela y otros textos literarios: “l’image dans le récit constitue un espace d’interactions diffuses. Son pouvoir comme son intérêt proviennent des interférences dont elle est le siège” (Grojnowski, 2002, 177).

¹⁹ Tras los años sesenta y setenta, “si può insomma diré che tra fotografié e scrittura finiva per stabilirsi una sorta di esaltante “convergenza parallela”: ogni piano sembrava marciare per proprio conto ma poi di fatto si intrecciava all’altro in un’única inscindibile percorso” (Marra, 2002, 132). Asimismo, según Laura González Flores, “lo interesante de la aplicación de esta aproximación textual al trabajo fotográfico es que la interpretación lingüística posibilita trascender el rubro específico de ‘Fotografía’ para acceder a los parámetros genéricos del Arte. La sola aplicación de estos criterios hermenéuticos abre la posibilidad de considerar la producción fotográfica como obra transgenérica” (González Flores, 259).

interesantes preguntas: ¿La descripción del texto amplía lo que vemos en la imagen? ¿Le da sentido, profundizando en esa perfección retentiva de la fotografía, de esos detalles congelados, restaurándolos al presente a través de las palabras?

Un texto descriptivo puede llegar a ser muy preciso, acercándose a un cuadro o fotografía; y, sin embargo, está demostrado que personas diferentes visualizarán esa descripción verbal de formas diferentes. Si de hecho lo más importante no es la precisión si no generar interés en el lector, el exceso de detallismo puede ahogar la percepción y la intuición intelectual: la imagen fotográfica mataría a la imagen mental. La visualización poética es menos directa que la fotografía, pero es sintética y pluridimensional, está impregnada de emociones, por lo tanto es expresiva. Se suele decir que una descripción verbal proporciona mayor viveza e interés que la imagen más exacta que se nos pueda ofrecer, y eso seguramente ocurre porque se mantiene viva la imaginación. Sin embargo, aunque sea verdad, en esencia esto también es un cliché, ya que no es cierto que la imagen en general, y la fotográfica en particular, sean incapaces de despertar la imaginación del espectador. Conceptualmente la descripción verbal y la fotográfica comparten el acto de enmarcar la imagen que ven o imaginan, para captarla con la cámara o fijarla con palabras. En ambos casos opera la mirada a través de la ventana por la que han optado, pues la descripción literaria es también una “vista”. E incluso una imagen fotográfica puede ser borrosa e imprecisa si así lo queremos.

El texto que explica referencialmente una fotografía, al fijarla y anclarla, en cierto modo está ignorando su parte irreductible, lo que representa el *punctum* barthiano, como auténtico lugar de partida de toda fotografía que quiera ser símbolo para el testigo que la contempla. Si el sentido literal y el figurado del texto ya se presentan en conflicto, entonces ni la fotografía será una ilustración de ese texto ni éste se presentará como una hermenéutica de aquella, sino que ambos se confrontarán entre sí como dos espejos, reflejándose el uno en el otro y sin saber determinar el origen del referente ni su significado: en lugar de explicar o ilustrar, simplemente cada medio de expresión toma conciencia en el otro de su ambivalencia esencial, preservando en el silencio el misterio de lo que quieren decir o mostrar. El silencio de la fotografía puede recordar al lenguaje su origen, y el *punctum* representa lo mismo que el símbolo en tanto que experiencia del límite, en la que el ser se encuentra ante el misterio de sí mismo. Según Barthes “las fotos son signos que no cuajan, que se cortan como la leche” (Barthes, 1992, 34); y, siguiendo con su símil lácteo, añade que las fotografías “fermentan” (Barthes, 1992, 103) en su interior para comprender a posteriori aquello que lo subyuga y para lo que no tiene palabras.

La dialéctica entre presencia y ausencia del referente está muy ligada a la cuestión espacio-temporal que trataremos en el próximo capítulo. Baste ahora con decir que tanto la escritura como la fotografía comparten la tensión interna de mostrar un elemento que no es real, que en el momento de verlo o mencionarlo ya no está. Escribir ‘mi casa’ o mostrarla en una fotografía sin tenerla delante es señalarla de forma virtual, o más bien señalar su ausencia. Es una dialéctica erótica que tanto puede generar deseo como melancolía, al constatar de golpe que el referente fotográfico estaba y ya no está en ese lugar al que apuntamos.

La escritura literaria comienza como vivencia del referente en imagen ausente, la cual se despliega en lenguaje de forma no reflexiva sino como un intento de crear una presencia virtual del referente, de levantar una imagen con palabras. Escribir es aprehender el sentido de algo, mientras que en fotografía se trata de poseer el objeto que

antes se ha “devorado” con la mirada²⁰. Porque si bien el despliegue de la mirada sobre el mundo es para aprehenderlo, la voluntad de comprensión es algo generado a posteriori, en el texto o en la contemplación de la fotografía: “En cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar después; pero, antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar” (Berger, 1997, 117). La doble presencia virtual del referente, en imagen y palabra, acrecienta la tensión presencia-ausencia sobre todo por la fuerte carga “realista” de la fotografía.

Ahora bien, la vivencia de esa misma tensión es la que puede desvirtuar el plano referencial e informativo, ya que, al constatar la distancia con el referente, la imaginación toma las riendas de la mirada sobre esa fotografía, dirigiendo el texto hacia la ficción: “L’imagination procède d’une présentation inversée qui fait apparaître le monde sur le mode de l’absence et qui produit, par conséquent, une chair singulière et fluctuante: son mouvement ne relève d’aucune énergie matérielle, il vient de la tension qu’instaure l’image avec son référent” (Noudelmann, 45). La melancolía y la soledad generan una distancia insalvable con el referente y la aparición de un elemento en texto y fotografía no hace más que intensificar el desarraigo ontológico de esa distancia. Berly Schlossman sitúa en el siglo XX la agudización de la distancia del hombre respecto al mundo, la conciencia de muchos intelectuales y artistas de la pérdida del referente, por lo que tampoco es de extrañar que el discurso fotografía-texto se desarrolle más en dicho siglo y no anteriormente: “The correspondence between Benjamin’s writing of modernity and Barthes’ dense haunted space of images occurs as a singular event in the moment when the referent slips away forever” (Scholssman, 156).

El estatus de la imagen mental puede constituir un origen común en la formación del sentido para las imágenes literarias y las fotográficas, pues incluso la “realidad” de éstas últimas no vale nada sin la mirada de alguien, ya que “toda semejanza en fotografía no es, de hecho, más que una correspondencia entre la imagen interior del espectador de una cosa y la imagen que la fotografía le ofrece sobre esa misma cosa” (Tisseron, 82). La tensión entre presencia y ausencia del referente se superpone a la generada entre la percepción del mismo y la imagen que nos formamos de él, de modo que la conciencia, tras la vivencia real, vive a caballo entre la imagen del recuerdo y la reelaboración fragmentaria del referente: “L’image tient sa bordure comme une frontière entre le fictif et le réel, un seuil qui lui confère le pouvoir de fonder un monde cohérent et autonome” (Noudelmann, 163). Es en el territorio fronterizo entre la imaginación y la realidad donde se fraguan las imágenes del mundo, como la caverna platónica, la misteriosa cámara oscura, dialogando la palabra literaria con la fotografía en cuanto que ambas no se cansan de fabricar imágenes ilusorias que, no siendo ni verdad ni mentira, aluden en cambio a algo clave para el creador o para el espectador: “¿No es acaso también porque, entre lo imaginario y lo real, a menudo escogemos lo imaginario a causa de nuestro afecto hacia el modelo anterior, que el modelo exterior encontraría sin imponerse mucho tiempo, ya que las imágenes que se forman en nuestra retina son necesariamente fugitivas, y tienen alguna dificultad en ser conservadas por la memoria sin ser interferidas por representaciones anteriores?” (Gauthier, 162).

Y es que sin llegar necesariamente al platonismo, lo importante tanto en la palabra como en la fotografía es lo invisible, lo que esconden las apariencias, que hay

²⁰ Tal como dice Susan Sontag: “To photograph is to appropriate the thing photographed” (Sontag, 4).

que interpretar, ya que lo visible es sólo un punto de partida para abrir el horizonte del misterio, para crear un producto signifiante. El signo transparente e inmediato es un viejo *desideratum* que la fotografía heredó de la pintura, pero con la llegada de la semiótica el signo lingüístico y la imagen se acercaron en su convencionalidad como sistemas de comunicación, por lo que una explicación para la colaboración entre ambos es que, aparte de complementarse mejor o peor, estos dos medios de expresión tienen las mismas carencias: los dos pueden decir una cosa o la contraria, pueden decir la verdad o mentir, debido a la distancia existente, en el seno del signo o de la imagen, entre el referente y el significado. Fotografía y lenguaje expresan la naturaleza bifronte del hombre, la disyuntiva existencial en la que éste se separa de sí mismo y de la naturaleza, adquiriendo una doble conciencia trágica, de su soledad y de que la representación, entre la verdad y la invención, es la única manera de poseer el mundo. Por ello ambas pueden constituirse como artes apofánticas, tal como las entiende Eugenio Trías:

Las artes apofánticas, en la línea *logos*, avanzan desde ese marco relacional hasta el umbral o el pórtico, o el *limen* (estribo, umbral y linde) de la cosa. Pero se mantienen allí, en esa aura, en esa envoltura que le cerca. Se mantienen en la línea de flotación de la aureola de *la cosa*, ya que ésta se repliega en sí, a despecho de la voluntad que expresa la Razón apofántica (desde Aristóteles a Hegel) cuando pierde todo sentido del límite. La cosa es impenetrable pero se deja mostrar como piel, como pellejo, como aura (Trías, 1991, 182)²¹.

Durante siglos se le impuso esta categorización a la pintura, el significado y la ausencia del mismo. Pero en las artes apofánticas podemos englobar a las artes visuales y las del signo porque comparten ese acercarse al límite sin estar en él, ese simultáneo mostrar el referente al tiempo que lo ocultan. Afirmación y negación que difícilmente se perciben simultáneamente, pues solemos decantarnos por lo visible o lo invisible alternativamente, generando el conflicto interpretativo. Por ello, toda colaboración entre fotografía y textualidad escondería el deseo de resolver ese conflicto intuido.

Existe en el texto literario una tensión permanente entre el hablar y el callarse de modo que, para evitar que la palabra se quede sorda, atrapada en el ruido del lenguaje, se deja espacio a la mirada silenciosa de la fotografía; así, como ésta, para no quedarse ciega en su “visión”, precisaría del *logos*. Igual que toda imagen, incluida la fotográfica, remite a otra imagen, en cierto modo toda escritura es una exégesis, la hermenéutica de otro texto, una huella que comenta una duplicidad. Y se trata de un comentario inacabable porque el signo siempre puede deslizarse y generar desplazamiento en el significado: “Por definición, la tarea del comentario no puede acabarse nunca. Y, sin embargo, se vuelve por completo hacia la parte enigmática, murmurada, que se esconde en el lenguaje comentado: hace nacer, bajo el discurso existente, otro discurso más fundamental, y por así decirlo, ‘más primero’, que se propone restituir” (Foucault, 1968, 48).

²¹ Término empleado por Aristóteles para caracterizar al discurso que puede ser verdadero o falso, es decir, a aquellos tramos lingüísticos que afirman o niegan algo. Apofánticas son, pues, las oraciones declarativas (sin embargo, no pueden serlo las interrogativas). La lógica sólo considera en principio las partes o los aspectos apofánticos del lenguaje) (es la sección de la lógica referida a los juicios, en tal sentido se dice que una proposición atributiva es apofántica cuando en la misma se afirma o se niega algo. Durante el siglo XX la apofántica fue particularmente estudiada por John Langshaw Austin y fue especialmente observada en la ‘Teoría de los actos del habla’, según Austin sólo las expresiones apofánticas tienen valor de juicios lógicos, las demás enunciaciones son retóricas). Lo es solamente aquel tipo de discurso en el cual reside lo verdadero o lo falso. Y por eso la *apófansis* es, propiamente hablando, una declaración y no, por ejemplo, una petición, una exclamación o un ruego (Ferrater Mora, 119).

De todas formas, no es lo mismo una fotografía única que una serie, pues al colocar una detrás de otra estamos creando una cadena de sentido con su propia “sintaxis”, en la que cada fotografía se relaciona con la otra de alguna manera, pudiendo expresar figuras retóricas como paralelismos, antítesis o elipsis; de modo que Joan Fontcuberta llega a afirmar que para él la fotografía es como un texto, porque “la fotografía se escribe, la fotografía tiene una estructura narrativa, la fotografía se articula como cualquier otro sistema de signos. Una fotografía individual en el fondo me parece como la línea de un escrito: debe anteceder y suceder a otras para llegar a formular un enunciado complejo” (en Zelich, 28).

En este caso aparece un género, el foto-ensayo, que toma la palabra ensayo como referencia para explicar que la serie de fotografías tiene un sentido secuencial, no necesariamente temporal, para *de-mostrar* una hipótesis, de modo que la presencia o ausencia de fotografías de gran calidad no es relevante, ya que lo importante es el conjunto, y una gran fotografía puede ser muy potente aislada pero destruir la serie, “la *sintaxis* del ensayo”, o tratarse de un cúmulo desordenado de buenas imágenes sin sentido global. Con esta dinámica, aunque las palabras no sean imprescindibles, se está ordenando el material visual de forma que en la mente del espectador surge el aspecto discursivo propio del lenguaje²². Y aunque el foto-ensayo nazca del fotoperiodismo, sus motivaciones y orientaciones no son la simple ilustración de hechos, sino la creación de un sentido con mayor capacidad de unificación.

Por otro lado, si decíamos que precisamente lo propio del ocurrir de la fotografía es el silencio, no es menos cierto lo contrario, que la palabra se sustenta en el silencio, pues surge de él y vuelve a él, y que la fotografía tiende hacia la palabra ante la ausencia de una imagen del mundo que dé sentido a la existencia. El silencio propio que desprende el referente incluido en una fotografía proviene de esa apertura al sentido que nos deja sin saber nada de él, lo cual permite a la imaginación trazar caminos en la dirección que se nos ocurra, sin importar si lo inventado concuerda o no en coordenadas físicamente comprobables con ese objeto “real”. Así pues, el silencio de la fotografía constituye un muy efectivo motor de arranque de la ficción narrativa: “It is photography that is wrapped in words, whereas photographs begin with silence. Photographs are generators of stories, indeed ‘incitements’ to reveries (as Sontag remarked) but, in themselves, they do not ‘make sense’: the story is both inside and outside the frame presented to the viewer” (Büchler, 1999, 44). El silencio puede ser el vector que genere la necesidad de palabras de la superficie opaca que es toda fotografía: “il silenzio della fotografia richiede un supplemento verbale e il deposito di luce deviene un laboratorio di linguaggio” (Sperti, 23). Y una vez que existe el texto junto a la fotografía, ésta puede recuperar el rol fundante del silencio, que destaca el abismo entre la imagen fotográfica y el signo lingüístico por un lado y el referente por otro: “Le lecteur d'un récit peut considérer une photographie pour elle-même. Marquant un silence de la

²² Tanto si es acompañada de texto como de otras fotografías, lo destacable es que una única fotografía siempre pida algo más: “On sait d'ailleurs depuis longtemps qu'une photo isolée est, par définition, incomplète” (Alexandrescu, 21). Precisamente Victor Burgin considera que la serie o secuencia fotográfica genera de por sí un “tercer efecto”, término idéntico al usado para definir el efecto producido por la cohabitación de texto y fotografía: “Most active photographers are aware of the phenomenon of the 'third effect': two images side by side tend to generate meanings not produced by either image on its own. This effect may be produced by bringing together two physically-distinct prints (from two separate negatives), or by juxtaposing two distinct elements within a single frame. In the latter case, the juxtaposition may be brought about by chance (happy coincidence) or by design; if by design, then either 'natural' means (casting, posing, etc.) or 'technical' means (darkroom manipulation, collage, etc.) may be used” (Burgin, 1997, 78).

narration, elle apparaît comme une ekphrasis parfaite qui donne à voir ce dont il est question dans la fiction, mais aussi ce qui existe dans la réalité. L'image sert alors de passerelle entre l'imaginaire et le réel" (Grojnowski, 175).

Para que el *punctum* aparezca debe haber vacío y silencio: "La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario" (Barthes, 1992, 104). El silencio contemplativo ante la fotografía, negando el ruido del lenguaje, coincide entonces con el silencio originario de una experiencia o concepción poética del lenguaje. La necesaria experiencia del silencio que sustenta el *logos*, la palabra poética que descentra al ser humano de su máscara, es así la misma que sucede respecto a la fotografía: "lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno" (*Ibid.*, 100). Que tanto palabra como fotografía precisen de ese silencio fundador no significa que se callen después, sino que intenten expresarlo tensionadamente. Ambas, "hablando" de lo que no pueden nombrar; precisamente la oposición dialéctica en el espejo del silencio intensifica la experiencia. El aspecto diferido y desdoblado de la escritura se equipara a la distancia entre el referente real y su "copia" fotográfica, pues precisamente por ser un *analogon* la tensión se agudiza.

1.4) Espacio y tiempo

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo. Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré algunas fotos amarillentas con los bordes rotos sin poder reconocerlas.

Georges Perec

1.4.1) El espacio fotográfico

La complejidad del espacio fotográfico proviene de la relación que se crea entre los distintos espacios relacionados con la fotografía: el espacio referencial, el espacio representado, el espacio de representación y el espacio topológico. Lászlo Moholy-Nagy consideraba que la noción de espacio es incierta porque cuando hablamos de él estamos hablando de diversos tipos de espacio, y como muestra confeccionó una lista de 44 tipos de espacios que termina con un etc., etc.¹ Sin entrar en el análisis de cada uno de ellos, es suficiente señalar la contradicción que plantea entonces el espacio fotográfico y dejar claro que, al igual que con otros aspectos que aquí se tratan, son las relaciones especulares entre los diversos espacios incluidos en la imagen fotográfica lo que lo convierte en un espacio fronterizo, *analogon* del real e imaginario al mismo tiempo: sin ser ni la realidad ni un producto de la imaginación el espacio fotográfico participa de ambos. Lo primero se debe de nuevo a que se trata de una imagen mecánica, la cual reproduce fielmente todos los detalles con una precisión y definición imposible para el pintor, más que nada porque el ojo humano tampoco puede captar todo lo que tiene delante de sí. La fotografía, al contrario, lo registra todo y deja constancia de ello. El espacio real queda reproducido como una calcomanía que, gracias a la perspectiva y la gradación tonal, permite crear una ilusión de tridimensionalidad que ninguna otra imagen hasta la irrupción de la fotografía podía conseguir con los mismos resultados. Ahora bien, el resultado de la imagen fotográfica no es uniforme y automático ya que, siendo una tecnología, que desde sus inicios ha estado en continua transformación, dependerá de cómo se aplique para obtener unos resultados u otros. Por ello, el mismo espacio, fotografiado y/o positivado de forma diferente, puede motivar al espectador a desarrollar una lectura más cercana a un discurso empírico o a uno estético. Un buen ejemplo de ello lo comenta Rosalind Kraus en base a una fotografía de Timothy O'Sullivan, *Tufa Domes* (1868), y una fotolitografía posterior del mismo lugar e inspirada en la primera, de la cual dice:

¹ Lista que mezcla lo filosófico, lo psicológico y lo geométrico, porque en realidad no pretende ser exhaustiva (real, imaginario, finito, interior, exterior, pictórico, escénico...) (en Yates, 207).

La extremadamente fuerte precisión descriptiva de esta imagen otorga a las rocas una alucinante riqueza de detalles, de tal modo que cada fisura, cada rugosidad dejada por el calor volcánico original queda registrada. Sin embargo estas rocas parecen irreales y el espacio parece ser el de un sueño. Las cúpulas de toba aparecen como suspendidas en un éter luminoso, ilimitado y sin puntos de referencia. El brillo de este zócalo indiferenciado, en el que agua y cielo se unen en un continuo casi ininterrumpido, sumerge a los objetos materiales que hay en él, de tal modo que las rocas que parecen flotar o planear, ya no son más que formas. El fondo luminoso cancela la potencia que les da su tamaño y las transforma en elementos de una composición gráfica. Su misteriosa belleza reside en el opulento aplanamiento del espacio de la imagen (Kraus, 2002, 40).



La otra imagen es banal, insulsa, pues si lo que pretende es transmitir información del lugar debe predominar una gama variada de grises, evitando los altos contrastes que favorecen una lectura más subjetiva. El espacio “de sueño” que dice Kraus es un espacio irreal, creado a partir de una imagen que, a pesar de estar emparentado con la realidad, permite en calidad técnica oscilar hacia la vertiente onírica de toda imagen. Se superpone la imagen mental, de modo que el que la ve crea estar inmerso en ese espacio que apunta la fotografía. Hay un efecto de realidad, pero simultáneo a un espacio proyectado y superpuesto al original y al de la copia fotográfica.

Sin duda el interés de la fotografía por captar espacios abiertos, y más concretamente paisajes, es una herencia compositiva propia de la tradición pictórica. Así como la arquitectura, cuyas construcciones aparecen tanto en cuadros como en fotografías. La diferencia de nuevo radica en la calidad de la imagen, que permite que la fotografía de arquitectura fuera una disciplina más al servicio de la propia construcción y no para recrear un espacio alternativo. Hoy en día la fotografía de arquitectura es ya una disciplina consolidada, más funcional que otra cosa, que tiene como objetivo resaltar el valor de la obra del arquitecto, casi como publicidad, pero como dice Ignasi Solà-Morales:

No es posible hacer hoy una historia de la arquitectura del siglo XX sin referirse a los nombres de los fotógrafos de arquitectura. Ni siquiera en la experiencia directa de los objetos edificados escapamos a la mediación fotográfica, de modo que carece de sentido la idea maniqueísta según la cual habría una experiencia directa, honesta y verdadera de los edificios y otra manipulada y perversa a través de las imágenes fotográficas. Por el contrario, la percepción que tenemos de la arquitectura es una percepción estéticamente reelaborada por el ojo y la técnica fotográfica. La imagen de la arquitectura es una imagen mediatizada que, según los recursos de la representación plana de la fotografía, nos facilita el acceso y la comprensión del objeto (en Laguillo, 2007, 31).

Igual que en otras disciplinas comentadas antes, como la antropología, la paradoja del observador echa por tierra la aparente objetividad de la cámara para captar el espacio. La visión frontal es la propia de una tradición compositiva, tanto en pintura como en arquitectura, en la que el cuadro se situaba enfrente del edificio, como imagen paralela a la fachada y evitando el escorzo, como si de esa forma se reprodujera más fielmente el edificio. De hecho, los arquitectos diseñaban sus edificios para que fueran contemplados a través de sus fachadas. En pintura, las *vedutas* italianas del siglo XVII y, desde antes, los espacios urbanos retratados por los pintores flamencos provienen de

una tradición topográfica que heredaron los primeros fotógrafos dedicados al tema arquitectónico y urbano; por ejemplo Charles Nègre, quien en referencia a su trabajo en el Midi francés dijo lo siguiente: “De este modo, he hecho para el arquitecto una vista general de cada monumento colocando la línea de horizonte a la mitad de la altura del edificio y el punto de vista en el centro” (*Ibid.*, 26). Otro ejemplo decimonónico es el de las fotografías estereoscópicas, como medio de disfrutar tridimensionalmente de espacios lejanos antes de la llegada del cine y del turismo. Fotógrafos como Timothy O’Sullivan hablan de “vistas” y de hecho sus fotografías están compuestas con un centro y un punto de fuga para realzar el efecto de la tridimensionalidad. La reproducción fotográfica de la fachada de un edificio precisa de una engorrosa tecnología, no vale cualquier cámara: la aberración que generan las líneas de fuga deben ser corregidas, por ello se emplea una cámara de gran formato que permite abolir ese indeseado efecto.

El espacio fotográfico, como heredero de la perspectiva del espacio pictórico, se fragmenta con las vanguardias, accediendo a un espacio de representación múltiple, mediante el fotomontaje, que pretende reflejar la complejidad vital de las nuevas urbes, compuestas de espacios cada vez más diversos y superpuestos, igual que los fotomontajes de Paul Citroen, John Heartfield o George Grosz. Espacios acumulados y yuxtapuestos que no respetan ninguna de las reglas clásicas de la



composición ni la proporción, precisamente con un tipo de imágenes que se superponen densa y caóticamente en el espacio compositivo, tal como sus creadores percibían la agitada vida en la urbe moderna. De modo que, sin ser espacios análogos, los fotomontajes representan la vivencia de un espacio más que su visión. Posteriormente, en los discursos posmodernos, la visión espacial de la fotografía ha incidido en el concepto del no-espacio², con fotógrafos como Ed Ruscha y Gordon Matta-Clark, que exploró el espacio de edificios abandonados, en ruinas o con fecha de derribo, fragmentándolo, abriendo la fachada a la visión exterior, agujereándolo literalmente en perfectos círculos. Y esta acción efímera la documentó mediante *foto-collages*, como si se tratara de ofrecer un metadiscurso sobre la relación entre arquitectura y fotografía³.

² Marc Augé estudia los modernos espacios de las grandes ciudades que no generan más que vacío por su asepsia indiferenciada: “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 107). Los no lugares no tienen origen, pues son todos iguales, da igual donde estemos, ni tiempo, porque la experiencia de la duración desaparece. El fuera de lugar o el no lugar que frecuenta el individuo de la sobremodernidad: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscrito y específico” (Augé, 83). Precisamente los lugares fotografiados en el París reformista del barón Hausmann indujeron a cambios de mentalidad. Entonces llegaron los pasajes, como antecedentes de los grandes almacenes: expresión espacial de la óptica capitalista, que conjugaba lo impersonal con el consumo al lanzar mensajes de fascinación a la mirada, tal como estudió Benjamín en su *Passagen-Werk*: “Los pasajes fueron el templo original de las mercancías. Fulguraron en el París del Segundo Imperio como grutas encantadas” (Citado por Buck-Morss, 99).

³ Christian Kravagna analiza la función de la fotografía como registro de esta peculiar acción arquitectónica: “In the case of the conceptual documentary style, which combines narrative (pseudo-) logic and the documentary aesthetic of the conceptual photo essay with the documentation of architectural projects, the reference system is an artistic praxis that no longer regards documentation as a transparent illustration of reality but as a genre with its own particular

No es de extrañar que la fotografía, además de emplearse en geología y arquitectura, también se empleara como herramienta en arqueología y urbanismo. El afán por la catalogación y la creación de un archivo visual del patrimonio monumental llevó al gobierno francés a organizar, ya en 1851, *La mission héliographique*. La fotografía de arqueología supuso un modo alternativo al dibujo de guardar datos sobre los yacimientos excavados. En esta aplicación la fotografía se nutrió confusamente tanto de espíritu científico como de romanticismo, y las imágenes resultantes son buena prueba de ello (así las fotografías de August Salzman y Maxime Du Champ).

Por su parte el trabajo documental de las transformaciones urbanas en las grandes ciudades europeas supone un caso aparte, pues contiene aspectos de la arquitectura y la arqueología en un espacio más amplio. Fotógrafos como Charles Malville, Auguste Collard o el tardío Atget componen una archivística, pero de lugares y rincones fantasmas. El *topos* de las esquinas urbanas retoma el rincón de la naturaleza del pintoresquismo paisajista del XIX, tal como lo ve Jean-François Chevrier: “La alternativa a una reproducción monumental y de lo pintoresco corresponde a una representación de la entidad urbana, que en sí se basa en el binomio ciudad/campo. El monumento señala el surgimiento de la ciudad en un entorno rural, así como la autoridad de las instituciones que aloja. Lo pintoresco es un testimonio de una obra de domesticación” (en Laguillo, 2007, 27).

En cualquier caso, más allá de sus aplicaciones prácticas, la vinculación de la fotografía a estas disciplinas tiene otras connotaciones relacionadas con la propia ontología de la imagen fotográfica. Es decir, en lugar de considerar que la fotografía sea una excelente herramienta para trabajar en esos campos, que también, se trata de ver esos usos como un espejo en el que la práctica fotográfica se mira para hacer visible su propia condición. De modo que al hablar de edificios, ruinas y transformaciones urbanas, la fotografía está hablando de sí misma y de lo que puede suponer para el hombre. Un paradigma simbólico de esto sería Pompeia, el lugar de culto de la ruina, la ciudad fotográfica por antonomasia, en tanto que el efecto del Vesubio, al paralizar la vida de la urbe, como los moldes de ceniza que contienen la expresión aterrada de sus habitantes, genera unos iconos indiciales perfectos, huella por contacto aunque sin marco: “Par conséquent, lorsque la photographie va à Pompei, c’est en quelque sort pour retrouver son double” (Caraion, 328).

Retomando el marco y el encuadre, a través del visor, insistamos en que se trata de una opción elegida por la mirada que pretende domeñar el espacio y apropiárselo, poner límites que se demuestran inestables al mismo tiempo, en el sentido de que en fotografía es tan importante lo que se ve en la imagen como lo que se queda fuera de ella. Y cuando la fotografía se va liberando paulatinamente del marco compositivo de la tradición pictórica surgen nuevos encuadres, nuevas maneras de sesgar y componer la realidad, nuevas perspectivas y nuevas miradas. En cualquier caso, “el marco tiene una función centrípeta que favorece la condensación y el retorno de la imagen sobre sí misma, en una especie de implosión permanente” (Durand, 56). Si se dice que el espacio pictórico es centrípeta es porque atrae la mirada hacia su interior; mientras que lo contradictorio del espacio fotográfico es que no está ahí y tampoco se crea, del modo que se crea al pintar un cuadro, que se va rellenando poco a poco. El espacio fotográfico es un espacio conquistado fulminantemente, de golpe, pues es captado en el instante de

conventions. Lastly, the atmospheric, dramatic photo collages address the experiences on site of the visitor and question how far this can be represented in photographic images. Here the reference system is the problem of documentation itself, that is to say, the extent to which different media have their own laws and are compatible or otherwise” (en Diserens, 140).

apretar el disparador. El acto fotográfico es un corte radical del espacio y, sin embargo, el espacio en fotografía es real y existente únicamente en el momento de la toma, ya que en el momento de la contemplación se problematiza al tratarse en el fondo de un simulacro y la representación de un espacio ausente. Por ello, se dice que el acto fotográfico es un acto agresivo de depredación, de violación del espacio y sustracción en bloque. Y tal vez por eso en fotografía se utilice la terminología del cazador: cazar imágenes, cargar y disparar la máquina. Sin pretender ser un juego de palabras se podría afirmar que el espacio fotográfico está y no está; pues, relacionado con la cuestión del referente, el espacio que vemos en la imagen se tensiona entre la presencia y la ausencia, entre lo real y lo imaginario. Para el hombre la imagen fotográfica se constituye como hogar y como cárcel.

Volviendo al interés romántico por las ruinas pasadas, habría que apuntar que “a su vez esconde la oposición fragmento/totalidad” (Laguillo, 1995, 63), ya que el fragmento de espacio, como formato, se ve duplicado internamente por el contenido de un edificio también fragmentado o visiblemente viejo, que potencia esa implosión de la imagen fotográfica como lugar de encuentro entre la realidad y la imaginación. En el gusto por las ruinas, el romanticismo expresa un cierto idealismo infantil de vivir permanentemente en un lugar inexistente acorde con sus ensoñaciones. En este sentido, cuenta Roland Barthes (1986, 82) que al ver una fotografía decimonónica del palacio de la Alhambra de Granada lo que sentía apasionadamente es que era ahí donde siempre querría haber vivido. Uno se preguntaría por qué en ese sitio si ni siquiera había estado allí y además era una foto en blanco y negro del siglo XIX. Pero es que precisamente eso es lo que despertaba en su interior un deseo oculto y desconocido para sí mismo. El hecho de que fuera en blanco y negro ayuda a la potenciación de la imaginación y del deseo, ya que es más abstracta que una en color, y por tanto tiene más capacidad de despertar el mundo onírico. Esa fotografía y una mirada sensible como ésta demuestran la unión, en nuestra percepción del mundo, de ilusión y realidad. Cualquiera diría que ese deseo es infantil e imposible, ya que, además, el lugar donde le hubiera gustado vivir a Barthes no es la Alhambra actual, lugar donde ni aún siendo millonario sería aceptado como inquilino, sino una Alhambra del pasado que en realidad tampoco es el palacio nazarí del siglo XV, sino una Alhambra romántica que, en último caso, no existe más que en su mirada al ver esa foto. Como Alicia a través del espejo, Barthes hubiera querido poder entrar en la fotografía, habitar la imagen. Y es que esa imposibilidad, ese deseo fáustico de instalarse en la imagen no debe despertar una mueca irónica de desprecio y autosuficiencia, porque si el dispositivo fotográfico funciona permanentemente como un juego de reflejos, lo que el ser del límite descubre instintivamente en esa mirada es su condición ontológica de ser en el exilio. La misma composición de la foto, en la que por muy primitiva e inconsciente que sea siempre aplicamos una previsualización y una postvisualización, genera un estar y un no estar porque el acto fotográfico es fruto de una mirada sobre un espacio intermedio, ni real ni imaginario, en definitiva un estar en ningún sitio.

Por otro lado, no es lo mismo la ruina que las obras y reformas urbanas. La ruina es heredada, estática, correlativa a la concepción preeminente de la fotografía como imagen detenida. La reforma es dinámica, y aunque normalmente la fotografía capte el instante de ruina de edificios, calles y monumentos, concentra una tensión mayor entre el antes de la ruina y el después, la desaparición de la misma. El interés por registrar el proceso de una obra evidentemente puede deberse a una simple motivación notarial, dejando constancia del cambio, como quien elabora un documento administrativo para noticia de futuras generaciones. Sin embargo, fotografiar reformas urbanas también

puede provenir de una pulsión interna relacionada con la fascinación por la destrucción y la creación, aunándose espacio y tiempo.

Arquitectura y fotografía son artes en reposo, frente al discurrir de la música o el lenguaje, si bien la primera no tiene el problema de la ambivalencia del signo. La arquitectura es música congelada, que diría Schilling. En fotografía no existe una narración a priori, por lo que no hay movimiento y es la mirada la que recorre el espacio para conocerlo y habitarlo. Lo mismo que en un edificio, sólo que, como ya hemos visto, la fotografía ofrece resguardo al mismo tiempo que lo arrebató: en definitiva no es espacio, aunque haga referencia a un espacio real no es más que una imagen irreal. Al ser una tierra de nadie en la que el ojo salta simultáneamente del acampamiento del espíritu al exilio, se venera la dialéctica dentro-fuera, de estar dentro de la imagen a estar fuera, de encontrar refugio a perderlo, creándose un verdadero proceso desasosegante de inclusión y exclusión. De habitar la fotografía como un retorno al paraíso perdido y de su consiguiente expulsión. La fotografía es al mismo tiempo una imagen que refleja un paraíso perdido, localizable en un lugar vago e incierto y que por eso mismo es simultáneamente tierra de nadie, lugar deshabitado por donde transita fantasmagóricamente la mirada del hombre como ser fronterizo, como ser que no tiene lugar real donde estar, un espacio donde asentarse y construir una choza, una cabaña, un templo; y ordenar el espacio apaciguando la mirada. La fotografía conlleva buscar refugio, porque el hombre en realidad está a la intemperie. Se dispara al máximo el deseo de encontrar un lugar en el mundo, pero también se niega la posibilidad de realizarlo, recordando que es un ser que en esencia está condenado a vagar sin poder permanecer en reposo, ya que no es dueño de ningún espacio.

El espacio fotográfico es siempre parcial, fragmentario, por tratarse de un corte, porque supone un residuo, un espacio "off", que plantea de nuevo que lo que la fotografía muestra es igual de importante que lo que no muestra, insistiendo en la dialéctica del adentro con el afuera y la erótica sexual de la presencia y la ausencia: la imagen fotográfica funciona bien como cópula, en conjunción y disyunción, porque mantiene el deseo, tan irreal como la imagen; y el deseo es más fuerte sobre lo que no está, lo que no se tiene, al mismo tiempo que, como *índex*, hace referencia a la realidad, a la presencia. Encontramos así al habitante del límite que mira a través de una cámara que pretende hacerse con el espacio, guardándolo en una imagen, sin llegar a definirse ni a elegir para así mantener la tensión de Eros: el objeto del deseo no existe; se trata solo de seguir avivando la llama del propio deseo. Y es que la fotografía es tensión y está en la frontera porque es un corte radical del espacio.

El interés por la periferia física, lugares espaciales entre lo urbano y el campo, responden a una pulsión interior fronteriza. La fotografía, calificada por Pierre Bordieu (1990) como *arte intermedio*, refleja el conflicto entre la técnica y lo subjetivo, la tensión entre la imagen mecánica y la interior, entre la realidad y el deseo. Igual que en la tragedia griega entre la civilización y lo bárbaro, la razón y el mito. En la búsqueda de un lugar que es un no-lugar, el espacio fotográfico revela ese conflicto íntimo entre las imágenes que la realidad nos devuelve y las que nosotros proyectamos hacia el exterior. Hablamos del "Terrain vague" o el "No man's land", pero el término inglés es más amplio, mientras que el francés se acerca más a lo urbano, al descampado español.

Solà-Morales (en Laguillo, 2007, 32) apunta la otra acepción francesa de 'vague', que es ola, y entendida, igual que en español, como oscilación o fluctuación. Pero también 'vague' es espacio vacío y libre. Estos terrenos tienen una gran potencia evocativa, y se convierten en espacios bisagra, de apertura y cierre, por lo que no presentan pero pueden prometer para el futuro. Los descampados o solares son espacios

desolados, pero cuya función puede cambiar por lo que contienen en sí de promesa del futuro, de deseo de transformación y regeneración. La acepción ‘vague’ como algo indeterminado es lo que hace que este terreno sea percibido simultáneamente como urbano y rural al mismo tiempo, pero sin ser ni una cosa ni la otra, el ‘no man’s land’ inglés en su dimensión casera. Es un espacio con un uso indefinido, ya que no es ni habitable, ni roturable, ni bosque, ni parque; es decir no sirve ni para vivir, ni para trabajar o jugar, pero podría ser cualquiera de ellos, servir para aquello que nos dicte la imaginación. Lo vago de dicho uso se amplía a los propios límites del espacio, pues tampoco está claro el dónde empiezan y dónde acaban esos terrenos; es decir, son terrenos limítrofes, con límites difusos. En español el término ‘vago’ también se asocia a la pereza, y en este caso es positivo, porque ese solazarse sin prisas en un lugar tiene que ver con la libertad de moverse en un espacio indeterminado. Un moverse despaciosamente que se asocia con la contemplación visual y poética. Hay fotografías como Manolo Laguillo, Thomas Struth o Gabriele Basilico que reflejan en sus tomas urbanas todas esas acepciones del término ‘terrain vague’⁴. Espacios extremos, olvidados, que ya no cumplen una función pero que se resisten a morir, viviendo de una memoria decadente que los hace más fascinantes para quien se adentra en ellos. No son sólo los solares o campos en los que ya no se cultiva sino también terrenos dedicados a funciones mayores, como puertos, servicios ferroviarios o aeroportuarios abandonados, infrautilizados, o con fecha de caducidad estampada en sus estructuras y rincones. Lugares que ya no cumplen ninguna función o la cumplen renqueando, viviendo del pasado. Son islas aisladas, fragmentos inconexos, lugares extraños para el resto:

La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra propia patria. Extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición extrema al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo por venir (*Ibid.*, 33).

Cabría preguntarse si esta mirada no está contaminada por su propio contexto de cambio de milenio, al posarse sobre las fotografías del plan Hausmann de París en el siglo XIX. Se dice que esa mirada sobre los *terrain vagues* es algo propio de la urbe post-capitalista, en la que la especulación y los grandes eventos aceleran los cambios del paisaje urbano, impidiendo al habitante que reconozca su entorno de forma duradera, e imprimiéndole un carácter de angustia y desamparo ante la fugacidad exterior que impide a la mirada reposarse y asentarse en la vivencia del espacio que le rodea. Sin embargo, considero que la dinámica en la representación fotográfica de los cambios urbanos es la misma, a pesar de que la velocidad de las transformaciones sea más evidente ahora que antes. De modo que, aunque sea más explícito incluso (ahora hay más teorización y reflexión), la pulsión oculta que regía el ojo en el siglo XIX y ahora es la misma. Y tiene que ver con la condición fronteriza de la imagen fotográfica. Ese

⁴ El fotógrafo italiano Gabriele Basilico, que durante más de veinte años ha fotografiado ritualmente esos espacios vacíos de las urbes modernas, explica lo que para él supone el espacio de lugar intermedio, que es como decir que la imagen fotográfica es un lugar intermedio entre el registro y la imaginación: “El espacio es geografía, historia e imaginación. En la representación fotográfica el espacio es documento, testimonio e interpretación, transfiguración. A veces, todo eso simultáneamente. Lo que me seduce y fascina es la superposición y el registro especial de estos aspectos: una doblez invisible, una imagen en apariencia descriptiva pero que contenga alusiones y remisiones no perceptibles de inmediato. Me gusta pensar también que el espacio se multiplica al infinito y que su imagen puede restituir y refractar la idea de la complejidad” (Basilico, 143).

límite externo es un reflejo de la propia práctica fotográfica al mismo tiempo que el espacio fotográfico representado en la imagen. Freud destacó la radical extrañeza del hombre moderno ante si mismo, pero es que lo que aquí exponemos sobre los “terrain vagues” de las modernas metrópolis no hace más que resaltar la condición metafísica del hombre como extranjero de si mismo, como habitante del límite. Y la fotografía de esos espacios lo resalta doblemente, como huellas del extrañamiento mismo.

1.4.2) El tiempo fotográfico

Curiosamente, la exactitud fotográfica, el detalle y su definición que promueven la inserción mental del sujeto en el espacio fotográfico, también lo puede ser del tiempo de la toma, reconociéndose por tanto el dónde y el cuándo. Por ejemplo, el que aparezca un cartel, un tipo de vestimentas, etcétera, nos puede ayudar a afirmar que la toma se realizó en tal o cual fecha. Pero esos detalles son sólo perceptibles cuando ya ha pasado el tiempo, y por oposición al presente se hace obvio que lo que vemos es pasado. Es posible que frecuentemente no podamos determinar la toma tan exactamente como podemos reconocer el espacio representado, pero lo importante es que lo que vemos es indudablemente pasado. En general, cuando el fotógrafo realiza la toma sólo existe la inmediatez, el espacio enmarcado a través del visor, y sólo es plenamente consciente del paso del tiempo al mirar las fotografías (y cualquiera que la mire aunque no la haya tomado), valga la redundancia, cuando ha pasado el tiempo. De esta guisa es la experiencia del trabajo topográfico con voluntad documental de Manolo Laguillo, quien, con motivo de la reciente retrospectiva en el MACBA, afirmaba que “a casi treinta años de haber comenzado este trabajo me doy cuenta, una vez más, de que su asunto no es el espacio. Contradiendo mis propias afirmaciones al respecto, y yendo más allá de lo que podría parecer en virtud de lo que figura prominentemente en ellas, estas fotografías tratan del cambio y de la mudanza, tratan, en definitiva, del tiempo” (Laguillo, 2007, 47).

No es de extrañar que, como venimos apuntando en la crítica sobre el medio fotográfico, la balanza valorativa haya pasado de resaltar el espacio, sobre todo en el siglo XIX, a insistir en el tiempo, en la segunda mitad del siglo XX. Históricamente existe un cambio en la percepción de las categorías de espacio y tiempo entre el siglo XIX y el XX. El nuevo paradigma espacio-temporal cambia la percepción de ambos, pues el primero es el de Darwin y el segundo el de Einstein. En el cambio de siglo se agotó la linealidad y el mito del progreso evolutivo proveniente de la Ilustración y el mecanicismo moderno: la revolución moderna de la física lo es también de nuestra concepción del tiempo. La percepción del espacio depende del tiempo y el fotógrafo y teórico de la Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy (en Yates, 214) lo aplica a la mirada que se adquirió a principios del siglo XX, por ejemplo desde coches y aeroplanos, que permiten ver los edificios desde otros ángulos y a otro ritmo que un peatón. La percepción cambia, y de lo estático se pasa a lo dinámico.

El futurismo italiano fue de los primeros en resaltar el carácter fugitivo y la velocidad de la modernidad e intentó representar en la imagen fija el movimiento, el espacio/tiempo, mediante un dinamismo que en el mismo espacio plano del cuadro o de la foto representaba tiempos diferentes, queriendo así fusionar los trabajos fotográficos de Muybridge y de Marey: defragmentación sucesiva del movimiento e impresión de diversas “instantáneas” en un único soporte, representando los objetos conforme a las *líneas-fuerza* que los definen. Por ello, Giacomo Balla, futurista fotógrafo que entre

otros firmó el Manifiesto de 1912 “Los expositores al público”, afirmó que “un caballo corriendo no tiene cuatro patas sino veinte” (en González García, 152).

Esto le sirvió al propio Moholy-Nagy para, junto con el constructivismo ruso, potenciar los puntos de vista atrevidos en sus tomas, rompiendo la ventana frontal y horizontal como esquema fijo de composición: “La exposición doble o múltiple y la obturación larga son recursos que sirven a los constructivistas (Rodchenko, Rósler, Tato, Petry) y futuristas (Severini, Balla) para lograr un desdoblamiento del tiempo en planos simultáneos asociable al concepto de forma como "vista instantánea de la transición" descrita por Henry Bergson en su libro *Evolución creativa*” (González Flores, 197). Hay una yuxtaposición de elementos congelados en el mismo espacio de composición, por ejemplo en el famoso cuadro de Duchamp titulado *Desnudo bajando la escalera*. El espacio, por tanto, es indisociable del tiempo, y Hubert Damisch considera que la fotografía se nutre de ambas categorías:

La découverte de la photographie a bouleversé la classification traditionnelle des arts. Car la photographie, dès l'origine' aura été liée au temps autant que a l'espace. Elle l'était à l'espace comme à l'élément dans lequel opère la projection qui autorisait la réduction de l'objet, ou du modèle, aux deux dimensions d'une «vue». Mais elle l'était aussi bien au temps qui était celui de la pose, comme à la condition nécessaire à l'impression de l'image sur la plaque sensible ou la pellicule. Au temps, mais non à la durée (Damisch, 96).

Roland Barthes, recordando la historia de la invención del medio fotográfico, va más lejos al resaltar el valor del tiempo frente al espacio: “Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *camera obscura*). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema «Esto ha sido» sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso” (Barthes, 1992, 142). Asumimos con Barthes que la cuestión química, el tiempo, es más peculiar para una definición de la imagen fotografía que la cuestión óptica, el espacio, ya que, como hemos visto, es un convencionalismo de la pintura y la perspectiva renacentista. El tiempo es más misterioso que el espacio, y normalmente el ser humano, más que por la extensión espacial, tiene más conciencia de sí por la percepción del tiempo interno.

Igual que el espacio en fotografía es más problemático de lo que a primera vista pueda parecer, el tiempo también plantea una serie de contradicciones internas que lo colocan como un tiempo controvertido. Pues, ¿de qué tiempo estamos hablando en fotografía?: “In the photograph there is a breaking of the temporal order, a confusion of succession, and this fact is connected with the peculiarities of light and its limiting velocity” (Shawcross, 1997, 94). La primera distinción temporal sería la diferencia que establece el propio acto fotográfico con la subsiguiente contemplación de la imagen resultante; más radical incluso que para el texto la diferencia entre el momento de la escritura y el de la lectura. La posición que adopta el que hace la fotografía y el que la contempla es bien diferente porque para el primero la toma es un instante⁵ y, para el segundo, la contemplación puede demorarse cuanto quiera, ya que es un tiempo más sosegado, más prolongado y más indeterminado y elusivo. El dibujo o el cuadro se elaboran progresivamente mientras que la fotografía se ve de golpe, en su totalidad, al

⁵ Como salvedad ineludible no podemos obviar que el instante fotográfico fue una lenta conquista de la técnica, habida cuenta de que las primeras tomas eran de hasta treinta minutos (la primera fotografía conocida, la de Nièpce, tuvo una exposición de casi 8 horas).

hacerla. Tal como lo explica el maestro Cartier-Bresson, la fotografía es “el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad. El dibujo, por su grafología, elabora lo que nuestra conciencia ha atrapado de ese instante. La fotografía es una acción inmediata; el dibujo una meditación” (Cartier-Bresson, 2003, 35). Un acto espacial que se realiza en un momento determinado en el que participa todo el cuerpo, y no sólo las manos. Se asocia prácticamente la vivencia de la realidad, de la percepción y de la creación de la pre-imagen, el negativo. La innegable posición del testigo en el espacio y el tiempo de la toma determinan su necesaria asociación vivencial, como experiencia propia, no “inventada”, al referente que vemos en la fotografía. La intensidad de la vivencia del desfase temporal aumenta si el testigo (el fotógrafo) y el que contempla la prueba del testigo es la misma persona, pues la implicación temporal de sí mismo con la vivencia de dicho referente es mayor.

La distancia entre la realidad y la imaginación que analizábamos previamente está también sustentada en el corte temporal entre el autor y el espectador de la fotografía. El referente es un espectro en fotografía debido a la confusión temporal contenida en toda fotografía: “Las fotografías no cuentan nada, excepto cuando tienden el vínculo de la experiencia entre aquel que las posee y las personas o cosas fotografiadas. Entonces sí que cuentan, importan y narran una historia tan personal como precedera, a merced de la memoria que desata sus imágenes” (Ansón, 18). Lo que Gaston Fernández Carrera llama el crimen de la fotografía es la distancia que se impone con el referente, el tiempo y espacio ausentes, mientras que imágenes previas a la invención de la fotografía, como las medievales, bizantinas y egipcias, contenían una dimensión de eternidad (Fernández Carrera, 18). Y es que afecta más el no estar *ahora* que el no estar *ahí*, porque al fin y al cabo todos los espacios son el mismo, pero el tiempo es más inasumible porque recuerda continuamente al que mira la desaparición y la propia muerte.

Para los que consideran que lo intrínsecamente propio de la imagen analógica es su carácter de *índex*, el tiempo del que habla la imagen fotográfica no es otro que el pasado, precisamente por ese abismo que se abre entre la captación de la imagen y su contemplación. El detalle y su apariencia de verdad unidos al conocimiento de que esa imagen fue tomada en un momento concreto del pasado convierten a la fotografía en un “espejo con memoria” (Wendell Holmes), una de las definiciones sobre la fotografía más repetidas en el siglo XIX. Del mismo modo que no se puede evitar la existencia del referente, tampoco se puede negar que ese referente ha existido en algún momento del pasado.

En la memoria personal, experiencial, si tenemos en cuenta la cuestión del *índex*, el ojo que contempla la fotografía tiende a interiorizar la imagen como materia temporal, pues si de algo habla la fotografía no es del referente fotografiado sino del paso del tiempo sobre ese referente; es decir, del tiempo, pero no del tiempo en abstracto sino de su efecto en la vida humana. La función de la memoria es evocativa, y por su misma naturaleza es personal e intransferible, por lo que una fotografía relacionada con el propio pasado funciona a modo de prueba de existencia a la par que su visión potencia y altera el recuerdo, ya que supone una superposición conflictiva con las imágenes mentales guardadas en la memoria y relacionadas con el referente contenido en la fotografía. Ésta puede servir para recordar a alguien o algo querido, ya que la imagen recupera lo perdido manteniendo algo de la presencia, del vínculo que ha unido al sujeto con el objeto de su emoción, como rastro que se convierte casi en ex-voto o reliquia, y no sólo en imagen. La fotografía para recordar, en su función de

álbum familiar y como “diario” personal, se remonta también a los orígenes del medio, y es heredera de los retratos, que sólo podían pagarse los pudientes⁶.

El uso social de la fotografía como imagen, al tiempo que como objeto, se expandió por medio de la creación de numerosas joyas o utensilios, entre lo práctico y lo decorativo (relojes, broches, brazaletes), que incluían la imagen de esa persona, llegando al nivel de adherir algún elemento físico, como un mechón de pelo que se presentaba junto al retrato⁷. De este modo el discurso metonímico se realizaba, ya que mediante esta práctica se estaba infiriendo que el pelo, como objeto real, era de la persona de la fotografía. La inclusión del pelo realzaba la realidad del



retrato como una sinécdoque, como una doble prueba de verdad que se sustentaba y retroalimentaba entre ambas partes. Se potencia así un cierto fetichismo que raya lo morboso; pero es que la fotografía como fetiche contiene un poder consolador, de la pérdida a la fe en la resurrección. Por eso, no es que la fotografía sea fetichista, es que es un fetiche en sí mismo, ya que representa simultáneamente la ausencia del referente, pero incluyendo siempre la posibilidad de un brote de locura momentánea en el que se hace presente, alimentando por tanto la esperanza y la frustración. Pero, ¿qué pasa si el que hace y contempla la fotografía no es la misma persona? Sin duda la distancia se amplía, potenciándose aún más la posibilidad de ficcionalización del pasado.

La fotografía, el disparo fotográfico, posee un poder mortífero porque mata el tiempo de lo visto a través del visor de la cámara y lo manda a otro tiempo, que no es el tiempo, otro mundo, donde permanecerá para siempre, condenado eternamente a estar encarcelado en una imagen, sin poder moverse, sin poder vivir: “morimos en el instante en que somos captados” (Belting, 229). La máquina de fotos sería así como un arma en el interior de la cual, lo muerto, el tiempo detenido, apresa a lo vivo. Ese mundo sería un mundo sin tiempo donde el referente fotográfico existiría como imagen, como un espíritu, y de ahí el carácter fantasmagórico de la imagen fotográfica y que ese *otro* mundo sea una suerte de Hades. Por ello hay quien también ha asociado la fotografía al mito de Orfeo, donde Eurídice muere, vuelve al Hades, porque Orfeo la mira⁸. Así que fotografiar sería matar en vida a una persona, condenarla a vagar en un espacio intermedio, pues esa persona ya no se reconocería ni en sí misma ni en la imagen, no estaría ni viva ni muerta: “La photographie donc, tue. Et il ne sera pas illégitime de penser que dans chaque photographe gît un obscène, un pornographe et un nécrophile” (Fernández Carrera, 51). El acto fotográfico como crimen nos induce también a

⁶ Si bien, en el período del daguerrotipo, al tratarse de placas argentadas, también caras, el recuerdo de los familiares o el propio, se colgaba en la pared igual que los cuadros, aunque, a diferencia de estos últimos, la visión de la persona querida y ausente en un daguerrotipo adoptaba el valor de presencia, como exvoto o reliquia, al ser la imagen-huella de esa persona: su efecto sobrecogía porque es cómo si esas personas nos estuvieran mirando.

⁷ En *Forget me not*, libro al que pertenece el retrato aquí mostrado, Geoffrey Batchen ha recopilado una ingente cantidad de objetos que en principio servían para mantener el recuerdo de los seres queridos mediante retratos insertos en los más diversos soportes, pero destacando la diversidad de funciones: “Photo-jewelry fulfilled a range of functions, and, of course, the same piece of jewelry might signify affection at one time and mourning at another” (Batchen, 2004b, 35).

⁸ Foucault (2004) relaciona la mirada de Orfeo sobre Eurídice con el canto de las sirenas en la Odissea, en tanto que ambas, imagen y voz, contienen el irresistible deseo de querer ver y oír a expensas de su poder mortífero.

interpretar la mirada sobre el espacio fotográfico con la de un forense que analizara las pruebas, “huellas”, dejadas en el cadáver y en el lugar del crimen, “entendiendo con esto un lugar cargado de historia y de significado” (Durand, 44), pues la saturación fotográfica transforma cualquier lugar en una escena pasada repleta de indicios, de huellas, de pruebas.

La fotografía es un pivote que, en conjunción y disyunción, funciona como guardiana del Hades, separando y uniendo a los vivos y a los muertos en una comunidad difusa frente al contundente e irreversible hecho de la muerte física. Sería como un espacio-tiempo, el de la mirada sobre la fotografía, en el que los muertos reviven en la mirada del vivo, y éste contempla a su vez la muerte. Por tanto, es indudable que la muerte, el gran enigma ontológico, está también muy presente en la fotografía: “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s mortality, vulnerability, mutability” (Sontag, 15). De la muerte ajena y de la propia, pues si el espejo de la memoria que es la fotografía sirve para recordar a los muertos, su reflejo también nos recuerda la propia muerte. La fotografía puede cumplir un papel de nexo, entre el rito y el sacrificio, por medio del cual el hombre accede a la consumación estética de su condición mortal: “Sin un fondo inasible no hay forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar” (Debray, 25). Lo que esto supone es que el mirón que contempla una fotografía siente con más fuerza el desgarramiento ontológico del ser, el vértigo propio del asombro ante el descubrimiento del paso del tiempo y de la muerte. En cierto sentido las fotografías son momias embalsamadas, reliquias que se exhiben para su contemplación, para mantener la comunicación con los que están en el otro mundo.

La imagen-acto que constituye la fotografía, lo real detenido, la imagen congelada, no es otra cosa que el instante. El instante en fotografía es el verdadero responsable de que haya una discontinuidad temporal en la imagen. El instante es enigmático y problemático en fotografía porque el mirón narcisista se queda deslumbrado ante él creyéndolo eternidad. Sin embargo, se trata de una falsa eternidad y un falso momento congelado, la toma, pues la mirada sobre la foto es un tiempo laxo, como nos enseñó a mirar en silencio José Luis Guerín en algunas secuencias de sus películas *Tren de sombras* e *Innesfree*. En realidad el instante fotográfico no tiene nada que ver con lo eterno en arte, tanto en pintura como en literatura. Precisamente porque ese instante es un corte radical del tiempo, lo que consigue es que se trate de un instante perpetuo, que se convierta en lo real detenido para siempre, anulando el tiempo: la fotografía es un instante vacío como un agujero negro, un ojo como un pozo sin fondo, “en el que todo se funde y se intercambia: acontecimientos, recuerdos, imágenes e invenciones” (Durand, 44). El instante en fotografía es eminentemente paradójico, porque si bien la fotografía habla del tiempo, ese tiempo, el de la fotografía, no es el tiempo, ya que tal instante no existe.

El instante del corte, del momento de la toma, no coincide con el tiempo de la contemplación, pero ese diferencial temporal ya explicado, que además es tiempo frente a duración, crea otra tensión, porque al mirar la fotografía se mantiene el tiempo replegado: todo está apuntado en un abanico de perpetua posibilidad, pero nada llega a realizarse. Es decir, el instante fotográfico transforma el tiempo en un “estar-a-punto-de” que no se mueve de ese punto, convirtiendo la imagen fotográfica en un vertiginoso torbellino temporal congelado en el momento de mayor furia. Esta contradicción quizás sea la que provoca esa fascinación entre admirada y morbosa por la imagen fotográfica.

Es como si hubiera un deseo por detener el tiempo, por congelar un momento concreto de máxima felicidad y vivir inmerso siempre en él sin que exista la corrupción, sin que lo altere lo más mínimo el paso del tiempo, aún a sabiendas de su imposibilidad, y quizás por ello.

La génesis de la toma fotográfica está relacionada con la doble pulsión freudiana: el deseo instintivo y la muerte. Asimismo, ese instante paradójico engarza pasado y futuro, memoria y deseo, como un tiempo y lugar imaginarios. Por ello André Bazin considera que las coordenadas espacio-temporales son engañosas, que la imagen analógica posee una inquietante independencia: “The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that governs it” (Bazin, 241). Llegados a este punto se entiende bien que la fotografía, aunque sea una huella de un referente real y pasado, además de imagen sea considerada objeto, fetiche, fósil atrapado en ámbar, porque su paradójico estatus la convierte en una imagen que no se puede identificar finalmente con ninguno de los tiempos a los que apunta, como un purgatorio del que las personas atrapadas no pueden salir, no están vivas pero no pueden descansar en paz, porque al ser una imagen analógica tan potente la mirada les da vida. Por ello se dice que la fotografía es un tipo de imagen espectral, pues se trata de un espectro: las personas retratadas aparecen como si fueran fantasmas o espíritus. La fotografía es muerte porque, como insectos prehistóricos en ese ámbar en el que permanecen atrapados los “espíritus” de las personas retratadas, el tiempo está muerto, no fluye.

El recuerdo es irreal, es un constructo mental, tanto como el referente contenido en la imagen. Hay que llamar la atención sobre el hecho de que para explicar este engaño temporal de la fotografía Pavel Büchler lo haga en términos espaciales: “Photography is dominated by amnesia: not by forgetting, but by an impossibility of recollection. The past, the very matter of the photographic image, cannot be recovered from beyond the horizon of the photographic event—the image is always a fatal accident, an end, a terminus, an exit point, never the point of entry” (Büchler, 1999, 83). Este callejón sin salida, como metáfora del estado espiritual del que mira una fotografía, transforma la mirada sobre el pasado en una actualización de la pérdida del referente. El espejo de la memoria puede convertirse en una imagen opaca y melancólica que representa un proceso inconsciente que consiste, según Lacan, en el retorno traumático de lo real: “In Lacan the real is not reality. It is that which escapes from us. The real only becomes apparent to us in “the return, the coming-back” of trauma. Yet the return of the real we realize we missed reality in the first place and are doomed to remain remiss of it. We meet the real in an essential encounter and appointment to which we are always called with a real that eludes us” (Prosser, 53). La fotografía contiene una profunda ambivalencia, una oscilación entre la pérdida del referente pasado pero su posible vuelta futura: “De hecho, es esta ambivalencia la que hace que la fotografía siempre sea, en parte por lo menos, una especie de objeto perdido ideal, ausente pero susceptible de volver, un objeto melancólico por excelencia” (Durand, 39)⁹.

Según Freud, en “Más allá del principio del placer” (Freud, 1955), los sueños en situaciones de neurosis traumáticas repetidamente retrotraen al paciente hacia el pasado pero sin ser plenamente consciente, ya que sólo ve una parte, un fragmento no

⁹ Del mismo modo Miquel Berga insiste en la importancia del tiempo en la imagen fotográfica desde su doble y simultánea apertura hacia el pasado y el futuro: “La fotografía es tiempo. Tiempo atrapado y tiempo recuperado. La secuencia temporal es consubstancial al arte fotográfico. Cualquier instantánea se inscribe en un eje temporal, proyectada hacia el futuro y cargada de pasado” (en Monegal, 2007, 87).

identificable. La fotografía, como experiencia traumática, aúna el alucinado efecto de realidad del referente con la imagen inconsciente proyectada sobre él y que proviene de un tiempo pasado pero indeterminado. La fotografía, como radiografía del inconsciente, se puede calibrar desde el psicoanálisis, en tanto que “la instantánea posee en común con el sueño la capacidad de abolir el tiempo, sin dejar la posibilidad de construir un relato tranquilizador, regulador de tensión” (Gauthier, 88). También Walter Benjamin trazo un paralelismo entre el inconsciente óptico que revela la fotografía y los impulsos inconscientes estudiados por el psicoanálisis. Concretamente la neurosis se define por negarse a recordar una vivencia pasada, que sale a la superficie obligando al individuo a repetirla: “He is obliged to repeat the experience the repressed material as a contemporary experience instead of remembering” (Freud, 1955, 18).

Igual que en el apartado dedicado al espacio fotográfico, un caso paradigmático es *La cámara lúcida* de Roland Barthes, porque se trata de un texto seminal en la moderna teoría de la fotografía y porque el magistral estilo de Barthes se aparta de la semiótica estructuralista, conjugando el ensayo con una narración interior y autobiográfica, en la que, a las puertas de la propia muerte, surge la imagen de su madre como herida o trauma melancólico al no haber resuelto su pérdida¹⁰. Esta fotografía de su madre, denominada como “la fotografía del jardín de invierno”, es el tema central de *La cámara lúcida* y actúa como luto. Su papel esencial lo es para la subjetividad de Barthes, pero también para la ontología de la imagen fotográfica, ya que viene destacada precisamente por su ausencia como tal, pues si bien en dicho libro encontramos numerosas fotografías que el autor comenta, precisamente ésta no aparece si no es ekfrásticamente. La decisión de Barthes de no reproducirla es una táctica para dejar claro que lo más importante no se puede ver, que el *punctum*, como experiencia plenamente subjetiva, puede ser comentada pero no mostrada¹¹.

Otro factor que resalta la ausencia voluntaria de la fotografía del “jardín de invierno” con su madre es su especial y fragmentaria autobiografía, entre lo biográfico y lo intelectual, *Roland Barthes par Roland Barthes*, sin mostrar ningún empacho para incluir fotos familiares de su infancia, en las que por supuesto aparece su madre en diversas ocasiones, como en la titulada “Le stade du miroir: tu es cela” (Barthes, 1975, 25), en la que aparece como bebé y sostenido por su madre. Precisamente el efecto de otredad provocado por la contemplación del propio cuerpo pasado es lo que guía este texto, tal como explica él mismo en la presentación:

Embrassant tout le champ parental, l’imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le «ça» de mon corps; elle suscite en moi une sorte de rêvé obtus, dont les unités sont des dents, des cheveux, un nez} une “maigreur, des jambes á longs bas, qui ne m’appartiennent pas, sans pourtant appartenir á personne d’autre qu’à moi: me voici des lors en état inquiétante familiarité: je vois la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire). Il s’ensuit que la photographie de jeunesse est à la fois très indiscreète (c’est mon corps

¹⁰ Tal como explica Javier Marzal (Marzal, 146-50), este libro y el de Susan Sontag, *On photography*, publicado poco antes, se establecieron en los abanderados de una orientación hermenéutica de la fotografía que se quería superadora del enfoque semiótico de los años sesenta al partiz de una concepción fenomenológica con una fuerte carga subjetiva.

¹¹ En este sentido, Diana Knight y Berly Schlossman trazan una relación entre la obsesión de Barthes por esta fotografía invisible (para el lector) de su madre muerta y la obra de Proust: “The cult of the mother is a solitary one, modelled on the Proustian Narrator’s discovery of Lost Time near the end of *Remembrance of Thing Past*. The miracle can take place only when the referent has been distanced: the miracle requires the artifice of the invisible. Barthes’s cult of mourning requires the pretext of an absent picture. The camera of “la chambre claire/camera lucida” illuminates an empty room; the photographic image of the winter garden blacks out and turns into words” (Schlossman, 155).

du dessous qui s'y donne à lire) et très discrète (ce n'est pas de «moi» qu'elle parle)” (*Ibid.*, 5).

1.4.3) Unidad espacio-temporal en la conjunción de fotografía y texto.

El tiempo es la materia interna de la palabra y la sustancia de la poesía aunque, debido a la ambigüedad del signo, cualquier manifestación que emplee la palabra no puede ser considerada un arte del tiempo igual que la música. Toda narración contiene tiempo pero no todo texto es únicamente tiempo. A pesar de que a la palabra se le presuponga un dominio temporal frente al espacial de todo tipo de imagen, habría que matizar partiendo de la gran diferencia entre la lengua hablada y la escrita:

La primera tiene un carácter puramente temporal; la segunda combina el tiempo y el espacio. Los sonidos que escuchamos se desvanecen, mientras que al leer, vemos habitualmente ante nuestros ojos las letras inmóviles, y el tiempo en que transcurren: las palabras escritas son, para nosotros, reversibles: podemos leer y releer, aún más, podemos anticipar el acontecimiento. La anticipación, subjetiva en el oyente se convierte objetiva en el lector, quien puede leer el final de la carta o de la novela antes del momento previsto (Jakobson, 77).

El texto también encuadra, selecciona incluso más que una fotografía porque puede orientar la descripción espacial hacia los elementos que más le interesan, dejando el resto a la vaguedad de la imagen que la imaginación genera por medio de la lectura. El encuadre textual fija la atención en un lugar ficticio retardando la acción. Otro ejemplo que acerca lo espacial a la escritura es la arquitectura de una novela, comparando los capítulos con una estructura en la que lo espacial corresponde a una organización de sentido: “Each of the spatial arts has lent its peculiar properties to the spatial secondary illusion of the novel” (Kestner, 103).

Lo que está claro es que aunque la palabra pueda recrear espacios no dispone de un espacio propio, ya que la escritura es un espacio virtual de representación. La representación espacial en el texto es una ilusión, un territorio de arenas movedizas que no puede controlarse del todo. El texto remite a un espacio inventado, aunque tenga referencias reales, y en sí mismo el espacio de existencia del texto sólo puede coincidir con el tiempo de la lectura, con el pasar los ojos por cada línea del texto.

Virtualmente, la lengua puede reproducirlo todo. De hecho, su carácter narrativo también es virtual, ya que se trata de una representación ilusoria, un tiempo propio, un simulacro que se crea en la escritura y la lectura, únicos tiempos reales relacionados con el texto. El texto, que también incluye el pasado, puede sin embargo articular una variedad mayor, puede apuntar a otros tiempos, imaginarlos, especular con ellos. La dialéctica dentro-fuera de la imagen también se genera virtualmente en la lectura, pues siempre puede haber movimientos centrípetos o centrífugos que atrapan al lector en ese espacio inventado o por el contrario lo expulsan de él, “desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone la ley, y manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación de un instante, su fulgurante desaparición” (Foucault, 2004, 72). Tiempo y espacio en la escritura: la división conceptual entre ambas categorías deja de ser operativa al desvirtuar el movimiento interior que se genera en la persona que escribe el texto: “L'opposition strictement conceptuelle entre l'espace considéré en tant qu'élément de l'extériorité et de l'objectivité et le temps, ou la durée, tenu pour l'élément propre de l'intériorité et de la subjectivité, est contredite par la réalité du mouvement:

le mouvement qui doit être défini en termes d'espace et de temps, - si ce ne sont, à l'inverse, l'espace et le temps qui demandent à être conçus en termes de mouvement" (Damish, 92).

Cuando Heidegger habla del lenguaje como "la casa del ser", o Santa Teresa de "las moradas", se nos está recordando una potente metáfora porque precisamente en el interior del lenguaje se produce una tensión entre la búsqueda de un espacio propio, perceptualmente identificable con la propia identidad, y la inevitable ausencia física y real del mismo: "Nunca la metáfora utilizada para hablar de la casa, «el interior», ha parecido más apropiada para evocar los lugares escogidos por la pintura simbolista. El mundo de la casa, de la domesticidad, del hogar es ante todo el mundo del interior, del *Innenwelt*, del recogimiento" (Clair, 1996, 107). El texto que se convierte en ficción como modo de trazar caminos en pos de esos espacios íntimos desvela como consecuencia la ilusión tanto de ese espacio entre lo real y lo imaginado como del tiempo en el que se despliega el texto:

La ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio, que, entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa es a la reflexión (cuando precisamente la negación dialéctica está ligada a la fábula del tiempo) (Foucault, 2004, 28).

Más concretamente la casa natal o de infancia se convierte en un paradigma universal de esa búsqueda espacio-temporal de la propia identidad mediante la escritura: "Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime" (Bachelard, 18). En este contexto el acto de la escritura, como ejercicio en perspectiva que ofrece la distancia espacio-temporal, pretende recrear virtualmente los rincones de ese lugar almacenado fragmentariamente en la memoria para entender su valor en relación al propio ser, es decir la ausencia del lugar recreado y del ser que lo habitó, pues toda escritura es ausencia de lo que se dice. Blanchot habla en su escritura de pasillos, puertas y habitaciones que progresivamente desvelan una intimidad y por ende construyen al ser que escribe. En un sentido amplio constituirían la "topo-analyse" de Bachelard, una exposición sistemática de los lugares pasados que encierran un valor oculto para el que escribe, y aplicable también a Proust en tanto que los espacios que el recuerdo actualiza en el texto suponen una vuelta al paraíso infantil, a un espacio inmóvil en el que el tiempo es inmemorial porque todavía no se ha desplegado al no contener la carga del pasado ni la angustia del futuro.

Así pues, y retomando la tradición de la pintura y la poesía, podríamos decir que ni el texto se limita al tiempo ni la imagen al espacio. Claro que en su estricta división tampoco es que Lessing sea responsable del todo, pues todavía no se había inventado la fotografía; y ya hemos visto las peculiaridades de la imagen analógica que la hace tan diferente de la imagen sintética. Además, la conciencia del alcance temporal que tiene la imagen fotográfica no llegó hasta el último tercio del siglo XX. De todos modos los críticos contemporáneos, como Mitchell (1986), han insistido en que, a pesar de la obvia diferencia entre texto e imagen, se deberían apreciar más los intersticios y colaboraciones espacio-temporales de la literatura y las artes visuales. Si ambas tienen que ver tanto con el espacio como con el tiempo, entonces ¿la colaboración complementaria deja de ser válida? Nada más lejos de la verdad. Lo que ocurre es que pueden establecer diversos niveles de entrecruzamientos: en un momento dado la fotografía puede ejercer un rol espacial y el texto el narrativo, pero en otro momento el mismo texto puede orientar la fotografía hacia su dimensión temporal. O, al contrario,

lo contenido en la fotografía hacer brotar un texto que explore lo espacial desde el lenguaje. En ambos casos, estamos hablando de prioridades en la representación, pues ambos son virtualidades y no la realidad.

Funcionamos con conocimiento retardado y sobre lo único que podemos aspirar a adquirir cierta perspectiva es sobre lo pasado. Lamentablemente el tiempo sigue fluyendo y nosotros seguimos cambiando sin poder atrapar ni al mundo ni a nosotros mismos porque siempre vamos por detrás. Ese hueco que se abre lo expresan tanto la palabra como la fotografía: “There is always a gap, however small or inmensurable, between the event and our knowledge of it. And even though the knowledge of an event and the event itself can be brought into simultaneity through mathematical deduction, the natural place of human knowledge of world events is in the past” (Shawcross, 1997, 92). La diferencia espacio-temporal en la escritura y la fotografía plantea ciertas cuestiones habida cuenta también del estatus a lo largo de la historia del texto y de la imagen, sobre todo la pictórica: el ya comentado ascenso de las artes verbales frente a las plásticas, que son su presencia, fuera del código del signo, se basan en la primacía del ojo físico frente al “ojo” de la mente. El espacio de existencia del texto sólo puede ser el tiempo de la lectura, lo mismo que el espacio de la contemplación de la fotografía sólo existe en el momento de la mirada sobre ella. Se puede deber a las capacidades de cada medio, para complementarse y ampliarse, pero también a la esencia de cada uno: de lo que hable la foto, de eso hablará también el texto. Hay temas esenciales que pueden compartir, como la memoria y la muerte, aplicadas a las vivencias personales, o la casa como lugar y tiempo real del pasado, transmutándose en símbolo, tanto en el texto como en la fotografía, en la pérdida del espacio seguro y del futuro como promesa infantil, en la lenta e imparable asimilación de la muerte. Tan potente es el mito de Orfeo que otra forma de relacionar a la par la escritura y el acto fotográfico es mediante la dialéctica de la sombra como muerte y ausencia, tal como lo analiza Blanchot, ya que escribir comienza con el salto de Orfeo, la mirada del deseo que quiebra el destino:

En realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita. Si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí, pero él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin (Blanchot, 162).

Aunque el lenguaje tiende al movimiento y la fotografía a la quietud, los términos dionisiacos y apolíneos se invierten precisamente por la cohabitación de ambos: la presencia del texto destaca la otra naturaleza oculta en la imagen fotográfica y viceversa. Si en el texto el espacio surge a partir de la imaginación, en fotografía el instante captado de la realidad funciona a modo de punto inmóvil a partir del cual se despliega el espacio, un espacio que es creado y destruido por los intensos vaivenes propios del dispositivo fotográfico. Así, el espacio literario de la casa infantil puede ser el mismo que el de la fotografía: la imagen quieta y perfecta, porque “la fotografía ofrece la sublimación del espacio doméstico” (Ansón, 43). Estéticamente se trata de intentar recuperar esa quietud por medios diferentes.

El espacio fotografiado como no-espacio puede ser un punto de partida para la creación de un espacio alternativo, construido por mediación de las imágenes mentales en las que se mezcla el deseo y la memoria: es el deseo de estar en otro lugar y otro tiempo diferentes al aquí y al ahora. Esta vivencia es exactamente la misma que la de la Alhambra de Barthes o la casa de Bachelard: “Habiter oniriquement la maison

natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé" (Bachelard, 34). Esta experiencia estética por mediación del texto o de la fotografía es idéntica, ya que ambas parten de una imagen que, sintéticamente, posee idéntico valor, aunque una tenga un punto de amarre en la propia infancia y la otra sea una ensoñación. Un espacio es asumido con el paso del tiempo. La memoria estabiliza una imagen irreal de la casa y la coloca en el pasado mediante su representación literaria y fotográfica. Cualquiera sabe que la vivencia y percepción del mundo, en unas coordenadas espacio-temporales, cambian de la infancia a la edad adulta. El espacio se empequeñece, se difumina y desvaloriza, mientras que el tiempo se acelera, destruyéndose la promesa de futuro y estableciéndose en un presente cada vez más repleto de pasado. Dicha acumulación de experiencias comprime y difumina las imágenes que se van almacenando en la memoria, de modo que una estrategia para luchar contra el paso del tiempo y la pérdida de imágenes sólidas y tranquilizadoras, es volver a la solidez de las imágenes percibidas durante la infancia, que flotan en el recuerdo, intactas. Y el querer recuperar el tiempo perdido lleva a la imprudencia de fotografiar la realidad exterior como si nuestra percepción estuviera gobernada por el recuerdo que guardamos; es decir, intentando fotografiar o recuperar con palabras un espacio y una luz del pasado. Este acto es narcisista porque no puede conducir más que al fracaso, a la constatación melancólica de su imposibilidad. Ese instintivo acto fotográfico de recuperación es idéntico en la pulsión al acto de escritura que Proust encarna mejor que nadie.

El espacio del "terrain vague" se puede entender como una poética de la periferia porque es en ese terreno incierto, donde el referente no es seguro en tanto que el tomador y el contemplador de la foto no se sienten seguros, que, aliado a la poética de la periferia, la escritura como necesidad vital provoca el acercamiento del texto y la fotografía. La fragmentariedad de la fotografía afecta tanto al espacio como al tiempo, pues la imagen es un corte, "un quiasmo espacio-temporal, al hacer que coexistan ausencia y presencia, efecto de realidad y efecto de verdad" (Durand, 37). Así pues, descartar la realidad segura del referente atañe también a su posición espacial, "haber-estado-ahí", y al más fundamental y simple hecho de "haber-estado". Las categorías espacio y tiempo, como coordenadas básicas que adjudican a un referente fotográfico, derivan fácilmente hacia un comentario textual que las apunte, y su grado de certeza o invención dependerá del tipo de texto. Como no existe una clave interpretativa a las imágenes interiores ni a las fotografías, el texto puede volver en asistencia de la imagen, sueño, fotografía, y generar posibles comentarios en esa tarea interminable que es toda hermenéutica. Claro que si el texto es tipológicamente explicativo la posibilidad de análisis cojea por el pie de la verdad, y si se trata de un texto literario, podría explicar la imagen con otra imagen: con una metáfora.

Ante la multidimensionalidad y ausencia real del espacio textual, el espacio fotográfico debería parecer complementario y otorgarle a la palabra esa dimensión de la que carece. Su aparición conjunta podría ser una colaboración, conviviendo en el momento de la lectura-contemplación y en el espacio de un mismo soporte: "Lo mas importante es que el texto que comenta la fotografía desvela, de manera definida y concreta, el espacio semántico oculto tras la fotografía. El texto enriquece el espacio semántico de la imagen y al mismo tiempo la dota de una importante cualidad marginal, lo que a su vez ilumina el texto" (Yates, 100).

El desfase entre el instante del corte y el de la contemplación también favorece la irrupción del texto, ya que el comentario del acto fotográfico es una ekfrasis, un metalenguaje circular. En ese instante en el que se apuntan posibilidades hacia delante y

hacia atrás es de donde puede brotar la narración del texto literario, en la necesidad de suministrar aire fresco a esa angustiante congelación temporal mediante una historia que concrete las diversas hipótesis que la fotografía despierta en quien la mira. El texto ayuda a tender un puente determinado entre el pasado y el futuro, entre la memoria y el deseo, fraguando un tiempo, otro, que sin ser real presenta visos de ser una experiencia: “La experiencia de la lectura ha sido pensada con la imagen de algo que penetra el alma. Al leer, permitimos que algo entre en nuestra más honda intimidad. Algo se apodera de nuestra imaginación, de nuestros deseos, de nuestras ambiciones” (Larrosa, 64).

La memoria también emparenta la fotografía con la escritura, pues algo que la caracteriza es la fragmentación, ya que siempre recordamos hechos aislados, detalles secundarios; el recuerdo que se tiene es tan parcial como una fotografía, pues si bien ésta es rica en detalles en sí misma, en realidad está aislada, fuera de contexto. El texto, tanto en su producción como en su lectura, permite, para bien y para mal, “vivir el residuo de otro tiempo, y con ello recuperar la memoria” (Lledó, 54). Siendo la memoria personal tan fragmentaria como la fotografía, ambas se pueden unir para complementarse: la fotografía puede ser origen emotivo de eventos olvidados o puede servir para rellenar lagunas de la memoria, sobre todo porque las imágenes de la memoria influyen tanto en las de la escritura-lectura del texto como en las de la toma-contemplación de la fotografía, si consideramos que nuestra forma de mirar el mundo y de interpretarlo a posteriori, texto y fotografía, está influido por la memoria, ya sea consciente e inconscientemente. Como dice Rudolf Arnheim, “las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción. No hay límite claro que separe una imagen puramente perceptual -si existe tal cosa- de una imagen que complete la memoria o no sea percibida en absoluto, sino formada enteramente por residuos de la memoria” (Arnheim, 97). Si la fotografía encapsula un espacio y un tiempo determinado para que después pueda ser recordado, “la escritura crea un espacio independiente a aquel en donde el sonido resuena, y fija el tiempo en un nuevo recipiente de la memoria” (Lledó, 94).

La fotografía contiene el germen de la narración pero no de una manera lineal como favorece la escritura, sino con sucesivas lecturas verticales, tan atemporales como lo son las imágenes del inconsciente, que son organizadas, verbalizadas, por el texto. El espacio fotográfico se presenta como la antesala de otros espacios, inconscientes o pre-conscientes, que el lenguaje escenifica. Según Moholy-Nagy los sueños “pueden explicarse como articulaciones espaciotemporales. En los sueños existe una característica de sucesos independientes en un todo coherente. La superposición de las fotografías, tan frecuentes en el cine, se puede utilizar como la forma de representación visual de los sueños y, en este sentido, como un sinónimo del espacio-tiempo” (en Yates, 219).

La experiencia sensible de conocimiento que expresa la poesía no corresponde a ningún momento ni lugar real, pues es la conjunción sintética de varios preconocimientos previos en los que el ser intuye esa experiencia: la formulación verbal es siempre *a posteriori* y por repetición. Por ello, es también artificial asociar la experiencia de conocimiento que ocurre en un poema con una pintura o fotografía, como si esta representara el momento en el que el conocimiento sensible de alguna verdad correspondiera a lo que la persona ve en ese momento. No es que la imagen de la fotografía no tenga nada que ver con el conocimiento generado si no que es un convencionalismo, un artificio cultural más, igual que un texto.

La esencia de los dos lenguajes los cataloga como artes apofánticas porque también comparten unas coordenadas espacio-temporales donde se inserta el conflicto entre la realidad y el deseo. Es llamativo que para hablar de las experiencias extremas del tiempo en la palabra y en la fotografía empleemos las mismas metáforas espaciales que para hablar del espacio; y es que por encima de todo son metáforas de la condición humana. Así, podemos afirmar que el ser del límite de la filosofía de Eugenio Trías lo es porque tanto el espacio como el tiempo en estos dos medios expresivos son fronterizos. Y, aunque sin hablar de fotografía, así lo entiende también Foucault:

En su ser que espera y olvida, en ese poder de disimulo que borra toda significación determinada y la existencia misma de aquel que habla, en esa neutralidad gris que es el refugio esencial de todo ser y que libera así el espacio de la imagen, el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera; sirve para comunicar, o mejor aún deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, -su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado (Foucault, 2004, 80).

El deseo oculto de todo poeta sería anular el tiempo de la palabra, que la corrompe y lleva a la muerte, y encontrar la quietud de la imagen, el descanso de la lucha. En este sentido la palabra y la fotografía podrían entenderse como expresión de lo dionisiaco y lo apolíneo: “Los caracteres más fuertes del mundo como expresión van atenuándose, cuando se les injerta la expresión impropia de la palabra. En el reflujo se pierde el elemento gozoso de la visión, el estremecimiento del sueño, la plenitud de una milagrosa restitución de lo profundo a través de la luz del instante –la flor de la apariencia” (Colli, 192).

El campo del lenguaje poético es extensible a todas las artes figurativas, incluida la pintura y la fotografía. La escritura siempre es diferida, un recuerdo o un deseo del encuentro con el misterio; de igual forma la imagen fotográfica proyecta el mismo conflicto espacio-temporal, pues el mirar una fotografía incluye, aunque no seamos los autores, el acto de tomarla, el revivir a posteriori el instante que proyecta el deseo al pasado como imposible y al futuro como posibilidad. En cualquier caso, la fotografía en sí es una constatación del *des-encuentro* del ser consigo mismo, exactamente igual que la escritura. La realidad virtual que crean ambas constata una presencia diferida, una ausencia.

1.5) Percepción e Identidad

1.5.1) La ventana

Es palmario que la fotografía nació de la alianza entre ciencia y estética, filosofía y arte, pues responde por igual al deseo de conocer mejor el mundo y representarlo verazmente. Así, se puede decir que la fotografía es el culmen del deseo mimético tan perseguido desde el Renacimiento¹, y que una vez dio sus primeros pasos ni la pintura ni las teorías estéticas podían continuar por el mismo camino.

Si la cámara es la analogía de la habitación, el objetivo lo es de la ventana. La cámara se presenta como un microcosmos arquitectónico con sus reglas compositivas, creando un “lugar” determinado desde el que el sujeto mira el objeto y aplica una distancia exacta en relación con él para mejor representarlo. El establecimiento de la perspectiva sirve por igual a la filosofía y al arte, pues como dice Ortega, “los que viven junto a una catarata no perciben su estruendo, es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido” (Ortega y Gasset, 29).

Pintar un cuadro a partir de entonces sería una forma de distanciarse del mundo, de enmarcarlo, igual que hace un filósofo o pensador a la hora de delimitar el concepto que quiere definir o establecer. La perspectiva pictórica va asociada a la tarea de la mimesis, y acaba asentándose de tal manera que se olvida que toda perspectiva es un punto de vista modificable; es decir, que la visión objetiva no es tal, ni en la pintura ni en la cámara oscura y las futuras fotografías.

La perspectiva lineal es previa a la invención de la fotografía, plegándose a un tipo de visión específico con una serie de posicionamientos limitados y predecibles que en absoluto son neutrales. Esto explica también que, continuando con el símil topográfico de la cámara y la habitación, la ventana sea la lente de la cámara, y que se la haya llamado “objetivo”: ¡Cómo si esa lente fuera transparente y no deformara la realidad! Apartándose así de la verdadera visión humana, como si la imagen que registrara la cámara fuera exacta, verdadera y natural, cuando en realidad es la tecnología y las convenciones pictóricas las que determinaron que las lentes corrigieran la imagen esférica que en realidad proyecta en su interior la cámara, convirtiéndola en rectangular. Y, ¿por qué es así?, ¿por qué las fotografías no tienen un formato circular?:

Los objetivos deforman la perspectiva monocular en los extremos, por lo que se han eliminado del encuadre fotográfico estas aberraciones opacas siguiendo esquemas compositivos pictóricos para que la imagen guarde la mayor analogía posible con respecto a la percepción humana, pero hay que apuntarlo: esto es sólo una convención de conformidad.



Aparato para la perspectiva. Norte de Italia, siglo XVI

¹ Peter Galassi (1981) fue uno de los primeros en exponer en profundidad que la fotografía no debe considerarse un hecho aislado, sino consecuencia y culminación de la tradición pictórica que se inició en el Renacimiento y que se encaminó a la representación más fiel respecto de la percepción visual humana. Esto explicaría la existencia de una pintura fotográfica antes de la irrupción de la fotografía, pero en cambio acentuaría un enigma: ¿por qué tardó tanto en producirse el feliz hallazgo de Nièpce si ya se conocían las propiedades fotosensibles de ciertas sustancias y no digamos el principio de la cámara oscura?

Esta capacidad de encuadre de la foto ha hecho posible que el detalle o el fragmento adquiera un valor que antes no tenía (Martínez Barragán, 21)².

La luminosidad, definición y detalle que cualquiera asocia con la imagen fotográfica se desvanece si, volviendo a los orígenes, se usa una cámara estenopeica, dejando pasar la luz a través de un simple agujero (*pinhole camera*). Los tratados clásicos de pintura establecían tres tipos de perspectiva: lineal, cromática y aérea; y las tres unidas construyen la ilusión de la profundidad.

La primera vez que la ventana aparece ligada a la pintura es en 1435 de la mano de Leon Battista Alberti, en su tratado *Della pittura*: “Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi serà dipinto” (Alberti, 70). Alberti hace un alegato a favor de los principios científicos que deben regir la labor del arte, y así establece un método para crear la perspectiva mediante lo que a partir de entonces se constituiría en un tópico: la “ventana abierta al mundo”. Para explicar la perspectiva que establecía la ventana lo hizo mediante una imagen geométrica, “la pirámide visual”: del ojo (vértice de la pirámide) partían “los rayos visivos”, llegando hasta el objeto que se deseaba imitar: “The window, or the picture surface, ‘cuts’ through the pyramid at a precise point exactly perpendicular to the eye” (Snyder, 242).

En un principio la ventana como herramienta de la visión remitía objetualmente a un simple marco subdividido con hilos para precisar más las proporciones y establecer las líneas de fuga, pero lo destacable es que con ese proceder ya se estaba segregando la realidad en un espacio figurado e irreal, el espacio de la representación, como puesta en escena teatral que quedaba rígidamente inscrita dentro del marco: “Thus, its aesthetic function appears strictly derivative insofar as framing provides us primarily with a means to react to and dominate our environment. Unlike the occasionally synonymous closure, it pertains to and expresses action” (Hubert, 23).

El marco como metáfora conceptual tiene pues algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Tan importante es su establecimiento que a partir de entonces tanto artistas como críticos o filósofos le dedicarán más tiempo al significado del propio marco y de la ventana en general, que a lo que se ve dentro o a través de ella³. Por ejemplo, el fotógrafo y artista Michael Snow, quien afirma lo siguiente en referencia a su propio trabajo: “It’s amazing how windows are influential. They seem like metaphors



Abraham Bossé, *Un dibujante haciendo un retrato*, 1667

² En condiciones normales, nuestro ojo es un aparato óptico que refleja lo que se encuentra frente a él. Sin embargo, “los seres humanos no perciben todo lo que registra su mirada; privilegian en su entorno lo que responde a su curiosidad e intereses” (Soulages, 13).

³ Immanuel Kant trató el marco como *párergon* (en su *Crítica del juicio*, § 14). Incluso los llamados adornos (*páregas*), es decir, lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente sino exteriormente tan sólo, como aderezo, y aumenta la satisfacción del gusto. El Grupo μ proscribió el propio término de marco y lo sustituyó por una combinación de ‘contorno’ y ‘reborde’ (Grupo μ , 1992, 340): el reborde es un signo de la familia de los índices, y todo lo que está comprendido dentro de los límites del reborde recibe necesariamente un estatuto semiótico. Pero quien alcanzó mayor precisión al definir lo enmarcado como metáfora fue Rudolf Arnheim en *El poder del centro*, libro de psicología perceptiva en el que dedicó uno de sus diez capítulos al tema ‘Límites y marcos’.

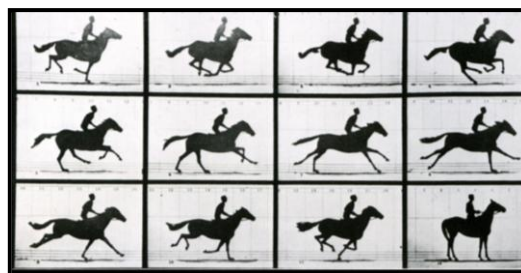
for the eyes in the head; when you're in the house you're looking out the eyes and we are the brains" (en Langford, 26).

La ventana albertiana no es únicamente un método para copiar mejor la realidad, sino la aceptación de una representación perspectivista del mundo que tenemos delante de los ojos. Del mismo modo que en pintura, el marco en fotografía es aplicable por partida doble: primero a la cámara obscura, que hace la función de la ventana, y después a la copia fotográfica, irremediable heredera del marco del cuadro; pues por naturaleza ni una pintura ni una fotografía tienen por qué ser rectangulares. Bien al contrario, la historia de la pintura demuestra que el marco es una invención moderna, ya que en occidente, previamente, los límites pictóricos no eran necesariamente rectangulares, o que en otras culturas desaparece el límite de la representación pictórica y el *horror vacui* a llenar todo el espacio delimitado por el marco.

Al convertir la pintura en recreación del mundo dentro de los límites del marco se está aceptando el principio de mimesis, de representación del mundo para conocerlo y controlarlo mejor: "atrapar los objetos dentro del marco, aprisionar el espacio y el tiempo para poder disponer de ellos a propio antojo" (Tomás, 195). Aceptar la pintura como metáfora del mundo, y copia de la realidad, era también aceptar el lenguaje de las apariencias, de la ilusión óptica, de los reflejos y de los espejismos, tema exacerbado hasta el paroxismo tanto en la literatura como en la pintura barroca: "A diferencia de los lienzos y tablas renacentistas, la voluntad del cuadro barroco no fue salir desde sí mismo hacia el espectador, sino atrapar a éste e introducirlo de lleno en la tela de su ilusión" (*Ibid.*, 211). Velázquez, como ninguno, atrapó al espectador en *Las meninas*, estableciendo un juego de miradas dirigidas a él⁴.

Con cuatro siglos de esta tradición pictórica a las espaldas el nacimiento de la fotografía en sus reglas compositivas no podía ser inocente: ¿por qué si no abundan tanto las fotografías desde ventanas o enmarcándolas? La famosa primera fotografía conservada fue realizada desde una ventana, así como varias tomas de Daguerre en París⁵. Por otro lado tenemos uno de los primeros negativos de Talbot, *Latticed window*, que es como una declaración de su propia identidad histórica, un mirarse en el espejo. Posteriormente la lista de tomas de este tipo, ya de forma más premeditada, son legión, y el tema de la ventana se constituye en fotografía como un doble metadiscursos: sobre el origen óptico de la imagen fotográfica y sobre la epistemología de la visión.

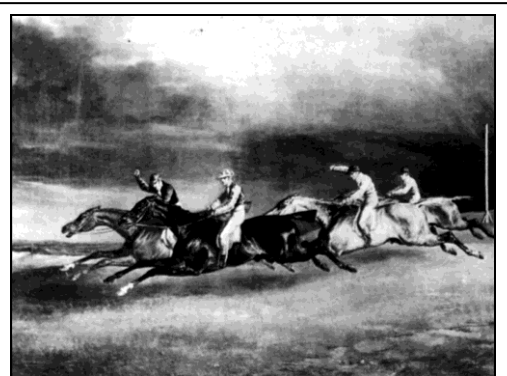
Sin embargo, previamente, el terremoto que supuso la fotografía en el orden de las artes en el siglo XIX afectó en primer lugar a la pintura; ya que si bien es cierto que la fotografía nació del afán mimético, no es menos cierto que aquella transformó a ésta tal como se conocía hasta entonces. Las interacciones fueron variadas y



⁴ Nada mejor que el ensayo que Michel Foucault (1968, 13-25) le dedicó a este cuadro como capítulo inicial de su *Las palabras y las cosas*, para entender la ilusión artificiosa del cuadro como representación de la representación.

⁵ Es cierto que existe una indudable razón práctica al haber elegido la ventana: las 8 horas de exposición de la heliografía de Niépce, es decir la necesidad de mucha luz; pero también la complejidad del proceso que le exigía tener a mano todos los químicos. Sin embargo, esto no le resta ni un ápice de valor al hecho de fotografiar desde la ventana, pues el símil coincide punto por punto con el origen de la ventana albertiana. A posteriori se ha santificado la ventana de esa primera fotografía colocando una cámara similar en ella, que puede ser visitada en la *Maison de Niépce* o mediante una webcam en internet (www.niepce.com). Es decir, se está promocionando la mirada sobre el mirar a través de la cámara y de la ventana, pero no lo que se veía a través de la misma y quedó impreso en aquella primera fotografía.

divergentes. La fotografía tendía a imitar a la pintura, en composición y temas, en parte para no ser descartada como arte, como una técnica más que podía expresar el espíritu humano igual que un cuadro. La pintura también aprendió de la fotografía, usándola como ejemplo en lugar de modelos naturales (así pintores como Courbet, Degas o Gauguin), la copia de una copia, pero también cambió las reglas compositivas interesándose por escenas fugaces, detalles y fragmentos propios de las instantáneas, estructura que se puede denominar como “fotoscópica” (Praz, 177). Cuantos mayores logros obtenía el avance técnico de la fotografía los pintores se interesaban cada vez más por este nuevo medio. Por ejemplo, la fragmentación del movimiento que consiguió Muybridge a finales de siglo XIX



Géricault, *Carrera de caballos en Epsom* 1821.

supuso una bofetada para el pretendido naturalismo pictórico, pues antes los pintores retrataban un caballo al galope con las patas extendidas como si eso fuera lo natural, cuando la fotografía demostró que en ese momento el caballo recoge sus cuatro patas.

Por otro lado, el estudio de las planchas de los primeros daguerrotipos les hizo percatarse de que en la imagen no había rastro de líneas sino que se constituía por una sucesión de gradaciones tonales: La formación del claroscuro se debía a la suave gradación de puntos negros que se acercaban y separaban entre sí formando las masas y las figuras, algo parecido a lo que se hacía con las líneas de sombreado en el dibujo y en el grabado. Los pintores comenzaron a imitar el registro fotográfico anulando las líneas de dibujo y aplicando la pintura en capas poco densas que borrarán el rastro del pincel, obteniendo una textura fina muy parecida a la que los pintores flamencos del siglo XVII producían en sus cuadros. El claroscuro creado a través de contrastes en la pincelada y mediante el color fue transformándose en un transición paulatina de grises que dejaban de lado los altos contrastes (Martínez Barragán, 15).

La fotografía comenzó representando el espacio de forma pictórica, pero rápidamente se dedicó a buscar nuevas formas de representación. Las vistas desde arriba, en picado o en contrapicado; las vistas aéreas hechas en globo, los primeros planos, los acercamientos, etcétera., resultaron completamente diferentes a lo que hasta entonces había producido la pintura.

Paralelamente al desarrollo tecnológico, surgió una corriente, que llegó hasta el siglo XX, de vuelta a la pintura. Un impacto práctico fue la cantidad de pintores mediocres que se pasaron en masa al nuevo medio ante la imposibilidad de obtener los resultados de la fotografía y la falta de audacia para pintar de “otra” manera. Y es que el efecto capital de la fotografía en la historia del arte fue la liberación de la pintura de la necesidad de copiar la naturaleza, dedicándose entonces a inventarla y a centrarse también en el marco y la ventana, desde el revolucionario Manet, hasta el grito vanguardista de “la pintura ha muerto”, con el cristal de Duchamp a la cabeza y posteriormente con el surrealista Magritte. De modo que el tema esencial de la modernidad sería la pintura misma, introduciendo la mirada en el cuadro, oscureciendo la ventana que antes quería ser transparente, destruyendo el marco, atacando su condición metafórica como expresión de la pintura. Aparte de que la pintura dejó de lado la obsesión mimética, e incluso figurativa, la fotografía fue el primer síntoma de la

oscilación moderna del péndulo desde una textolatría hacia la idolatría de la imagen técnica.

El interés por el nuevo medio también trastocó la tradición de las artes hermanas, pues supuso que la pintura dejara de lado una de sus tradicionales fuentes de inspiración, la textual, viniera de la mitología, de la Biblia o de temas literarios: “Durante la primera parte del siglo XIX los pintores se embebieron de literatura y los escritores trataron de emular a los pintores, el advenimiento del impresionismo supuso, en cambio, que la pintura dejara de inspirarse en la literatura para inclinarse hacia la fotografía” (Praz, 178). A partir de entonces los intercambios entre literatura, pintura y fotografía se ampliaron.

Como veíamos en el capítulo anterior, un aspecto concreto de las fotografías de arquitectura sería el interés instintivo por fotografiar puertas y ventanas, lo cual crea un marco dentro de un marco y una apertura hacia otra apertura, poniendo en evidencia que la fotografía es una apropiación del espacio, un encuadre que lo restringe, un fragmento. Esas fotografías son por tanto un corte en el corte. De modo que al realizarlas lo que se está fotografiando además de una ventana o una puerta es el acto de fotografiar en sí mismo. Esto demuestra que también la fotografía, como el lenguaje, puede emplear sus propios medios para crear un metalenguaje que se cuestione su propia naturaleza. En este sentido las ekfrasis mutuas entre texto y fotografía son muy sintomáticas de ese viaje de ida y vuelta continuo entre un arte y el otro. El comentario mutuo produce esas contaminaciones terminológicas en las que podemos detectar, por ejemplo, el uso de términos o símiles fotográficos empleados para hablar en el texto de la percepción y de la realidad, o las fotografías que fotografían la escritura, produciéndose en ambos casos una duplicidad al hablar del otro y de sí mismo.

1.5.2) El Espejo

It is curious that we look into mirrors throughout our lives and yet may never question why we appear through them. Left-side reversed but the right way up. Is the answer to the puzzle –the source of mirror illusions- in the mirror or is it in ourselves?”

R.L. Gregory

La dificultad de emplear este objeto como punto de apoyo comparativo entre las artes y el conocimiento humano deriva de la diversidad de lecturas que contiene, desde la literal hasta las aplicaciones simbólicas más antagónicas. Pero precisamente eso es lo que sostiene la argumentación de que el espejo es un tema tanto en la pintura y la fotografía como en la escritura, sea ésta de origen filosófico o literario. A las dos primeras les afecta además formalmente, pues el espejo es un trasunto inverso de la ventana, de modo que en sus propias estructuras se le puede incluir como metalenguaje.

De hecho, el paso de la ventana al espejo, del mirar hacia fuera al mirar hacia dentro, de los objetos a uno mismo, es parte de la dialéctica del auto-conocimiento: “The structure of representation 'window' becomes mirror: ideology stands in a specular relationship to the subject. This image of specularly implies another, that of the 'mirror stage' in the formation of the human being, described by Lacan” (Burgin, 17). Si la ventana representaba el símil visual y conceptual de una aprehensión activa del mundo, para conocerlo y poseerlo, representado por el uso de la cámara oscura como ‘aparato’, el espejo representa mejor un cierto tipo de contemplación pasiva del resultado, es decir,

de un cuadro o de una fotografía. El texto literario puede imitar la problemática del espejo, igual que la de la ventana, por medio de sus propios recursos expresivos, o indirectamente, por medio de la descripción y la ekfrasis. En cualquier caso ha sido tema filosófico tratado desde la mitología hasta el moderno psicoanálisis y representado tanto por la literatura como por la pintura y la fotografía, además de ser metáfora tanto de la palabra como de la fotografía.

El efecto mágico del espejo viene de antiguo, y sirve para instaurar alternativa o simultáneamente un discurso sobre el descubrimiento de la identidad y de la alteridad, pues de hecho ambas son caras de la misma moneda. Desde las sagradas escrituras se ha hecho referencia a él para simbolizar tanto el conocimiento de uno mismo y de la realidad, como su contrario, es decir, la pérdida de la identidad. La naturaleza doble del hombre es un tema clásico que la tradición occidental heredó del mundo griego, y el espejo es el símbolo occidental por excelencia para “reflejar” tal disyuntiva.

El espejo como metáfora proviene del lenguaje religioso y más concretamente de la mística, ya que, como “auxiliar del conocete a ti mismo” (Melchior-Bonet, 125), es transformador, cambia al hombre por dentro, porque en realidad, y este es el misterio de la imagen del espejo, no refleja una apariencia física sino una imagen interior del que mira la figura reflejada. De modo que el espejo-objeto es un espejo del alma, y refleja lo que el que mira tiene dentro. El espejo descubre lo idéntico, lo mismo. Sin embargo, también genera reflejos diabólicos, porque divide por dentro, desdobra el alma, perdiendo el espejo su simbólica función curativa que une las partes disgregadas. El espejo puede embaucar al que mira, trastornándolo, de modo que la identidad se convierte en alteridad, y el yo descubre lo otro, o pierde sus referencias respecto a lo que creía ver y entender.

Platón menciona el espejo para hablar del conocimiento reflejo de forma negativa cuando nos referimos al objeto en sí y las imágenes que devuelve el mundo por ser creaciones falsas. En cambio, la metáfora del espejo puede ser positiva para explicar el conocimiento que el alma obtiene de sí misma por comparación con otra alma que contenga la virtud. En Lacan, el espejo es consustancial en el desarrollo de la personalidad y la formación del yo respecto a las otras personas, cuando el niño deslinda su cuerpo de su imagen reflejada en el espejo y comienza el desdoblamiento de su ego como entidad significativa puede socializarse, adquirir un rol en su entorno, en el que proyecta esa imagen de sí mismo, la cual se evaluará continuamente: somos lo que los demás nos reflejan de nosotros mismos.

El retrato en pintura es más intervencionista porque la voluntad tiene más margen para adaptar la imagen de sí mismo, mientras que el espejo no. La fotografía en un principio se asumía como un espejo, pues aportaba la misma imagen de uno mismo pero además fijada en el tiempo. Pero, sobre todo, lo que vemos en ese retrato es tan plano y misterioso como lo que vemos en un espejo: “Le stade du miroir est reproduit par la photographie qui fige l’image dite du miroir et permet ainsi un arrêt de la phase «thétique» (position de l’imago). La photographie concentre cette phase en un point, en garde une trace impérissable. Elle se substitue habilement au miroir et fixe le mouvement furtif, l’expression insaisissable. Cependant, elle produit une image qui n’est qu’une imitation élaborée et illusoire du sujet” (Nachtergael, 2000, 20).

La contemplación de la imagen por parte del mirón puede provocar tanto la sensación de identificación con la imagen, de modo que el ser encuentra en ella una armonía, una clave de sí mismo, como la discordia interior, de la pérdida de la propia imagen y consecuentemente de la pérdida de sentido del mundo. La imagen del espejo

puede funcionar como símbolo, uniendo dos partes, o como *diábolo*, separando, fragmentando al ser por dentro. El reflejo del espejo consigue que esa distancia del dispositivo fotográfico se instaure en nuestro interior y nos desarme en nuestras certezas, ya que la distancia del observador generada gracias a la ventana se desintegra. Sobre todo en el autorretrato, pero también ante cualquier retrato, donde la frontalidad suele crear un enfrentamiento de miradas entre el espectador y la persona fotografiada que resulta muy inquietante. Lo que ocurre con esta frontalidad de miradas, entre juego y lucha, es que todo lo que veamos en esa mirada, en ese ser, nos es invariablemente devuelto por el reflejo: en un primer momento puede parecer que nos está mirando esa persona, por ejemplo con cara siniestra, y después nos damos cuenta de que esa mirada es nuestra. Los mecanismos de proyección e introyección también se ven intensificados en el dispositivo fotográfico por la realidad del referente y la distancia temporal.

Para explicar el efecto desconcertante de miradas enfrentadas se han empleado mitos clásicos griegos relacionados con espejos y reflejos: el de Perseo y la Medusa, por un lado, y el de Narciso por otro. Respecto al primero se ha querido identificar la cámara fotográfica con el escudo de Perseo, como una manera de atrapar la imagen del mundo sin que nos afecte, sobre todo la mirada de Medusa que, al verse reflejada en el escudo, muere. Al mirar a alguien fotografiado que te está mirando te petrifica igual que la mirada de la Gorgona, y lo mismo puede servir para reencontrar en una imagen algo tuyo o de esa persona como para sentirla como extraño y sentirte como extraño a ti mismo⁶. En este sentido, el análisis de Eugenio Trías sobre la mirada en la pintura es aplicable a la fotografía con mayor fuerza si tenemos en cuenta su especial relación espacio-temporal:

En la imagen pictórica el «mirón» está pasmado y paralizado, ‘como si hubiese sido captado y embrujado por la mirada de Medusa o por el *mysterium fascinans* del icono que le mira, que le está mirando, que le detiene y fija, en pleno pasmo extático, sin opción a movimiento. El mirón queda parado, y en ese parón meditativo se halla en dejación, en pasmo, prendido ante el embrujo de la imagen. Ésta tiene ese poder, pues siempre es imagen que mira, o imagen cegada por unos ojos que desde dentro del cuadro ordenan y jerarquizan eso que se da a ver (Trías, 1991, 138).

Por otro lado, tenemos el mito de Narciso, cuya versión más conocida es la incluida en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, según la cual Narciso despreció a todas las doncellas y ninfas hasta que Eco clamó al cielo: “¡Ojalá él también se enamore y no pueda poseer a su amado!” (Ovidio, 151). Némesis, diosa de la venganza, la escuchó y un día Narciso se ve reflejado en un estanque y muere desesperado al no poder abrazar ni besar el reflejo⁷.

La mirada fascinada ante la imagen, seducida por ella, en realidad está fascinada ante sí misma pero sin saberlo; de modo que esa identificación lleva al ser a querer

⁶ Según las fuentes estudiadas por Pierre Grimal lo que permitió a Perseo cortar la cabeza de la Gorgona fue un escudo de bronce bruñido a modo de espejo, que Atenea sostuvo sobre su cabeza (Grimal, 426) o que el mismo Perseo sostenía mientras Atenea le guiaba la mano para cortarle la cabeza (Graves, 81). A pesar de las variantes narrativas del mito lo que no cambia es la idea de que Perseo pudo matarla, y no morir, porque no miraba directamente a los ojos de Medusa, sino a su reflejo. El escudo, como la fotografía, se nos presenta como salvador. Así, si la mirada directa de la cámara mata, la contemplación de la imagen protege, porque el muerto es el otro. Savater (1992, 355) amplía la función protectora del escudo a toda creación artística en general, como modo de seguir vivo y no quedar petrificado por la posesión de las cosas.

⁷ Otras versiones dicen que se suicidó (Grimal, 70), que se clavó un puñal al borde del estanque mismo (Graves, 95), y la versión más popular que se ahogó; pero lo importante es que el mito se asocia con un efecto propio de la historia del uso del espejo, como es la vanidad, el deleite en la propia imagen.

precipitarse en la imagen y muere, pues el narcisismo también se asocia a la muerte metafórica, entendida como una anulación del ser humano⁸. En nuestra cultura el término narcisista se ha consolidado como la vanidad suprema: el que vive de mirarse a sí mismo; sin embargo el comportamiento narcisista es propio del género humano, de ciertas miradas, y es propio también del medio fotográfico. Freud (1986) identifica el narcisismo con la actitud infantil de no calibrar los deseos con la realidad. Sólo cuando la imagen del espejo se rompe el niño-narciso empieza a convertirse en adulto. Sin embargo, en la vida real esto no es un proceso lineal sino cíclico en forma regresiva. Es una “hiperestimación” en la que, si no se abandona el “yo” ideal aparece la neurosis: “La evolución del yo consiste en un alejamiento del narcisismo primario y crea una intensa tendencia a conquistarlo de nuevo. Este alejamiento sucede por medio del desplazamiento de la libido sobre un yo ideal impuesto desde el exterior, y la satisfacción es proporcionada por el cumplimiento de este ideal” (Freud, 1989, 35). Pero como explica Susan Sontag, en fotografía, el narciso ahogado en su reflejo puede ser un inicio de transformación de la identidad: “Photography, which has so many narcissistic uses, is also a powerful instrument for depersonalizing our relation to the world; and the two uses are complementary” (Sontag, 1979, 167).

Los efectos del espejo en pintura están representados por el autorretrato, y en literatura se puede acceder a un autorretrato descriptivo o a uno de carácter con mayor profundidad. La capacidad narrativa del lenguaje puede crear un autorretrato en formación mediante la inclusión sucesiva de diversos “autorretratos”, lo que encontramos en el género de la autobiografía. La tradición de este género se inaugura tal como lo conocemos hoy día con San Agustín y su autobiografía espiritual, el *espejo* del alma y de Dios⁹. Y en las *Confesiones* de Rousseau es importante la marca del pronombre personal al inicio, “Moi, Jean-Jacques ...”, cuya lectura se asemeja a la visión de un autorretrato pintado *en perspectiva*: “The camera obscura enables Rousseau to write a book, the *Confessions*, which is no longer a book but a painting, a portrait. It allows him to cast upon himself the point of view of God himself” (Kofman, 37). ¿Es real el rostro y carácter que se nos presenta en una autobiografía? ¿Y en un autorretrato? ¿Acaso si éste es fotográfico y no pintado? Lo de real es relativo pero sobre todo el aspecto de “verdad”: no porque lo cuente o lo pinte la misma persona significa que vaya a ser sincero pues, tanto escrito como pintado o fotografiado, un autorretrato tiene mucho de pose para uno mismo y para los demás. Se trata entonces de un ‘topos literario’ o recurso compositivo heredado de la tradición. Modernamente la autobiografía puede ser irónica, pero entonces lleva el título de novela.

De todas maneras, la autobiografía no es un arte referencial ni un género, sino una manera de escribir y leer donde la ficción forma parte activa. Solemos pensar que la autobiografía depende de la referencialidad, exactitud y veracidad, pero bien podría considerarse al revés, tal como explica certeramente Paul De Man:

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, in equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical

⁸ “No Dicionário de Símbolos (Chevalier e Gheerbrant), o termo Narciso é referido como originado da palavra *narké*, de onde por sua vez deriva o termo narcose. Narciso enquanto nome de flor, simboliza o entorpecimento e a morte” (Medeiros, 62).

⁹ Las *Confesiones* de San Agustín son cruciales porque se centran en el problema de cómo unir la distancia entre lo que él mismo considera su propio pasado y su propio presente: “This conceptualization has its roots in his insistence that memory cannot mirror things themselves but can only form “images” of them” (Jay, 30).

demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (De Man, 1979, 921)¹⁰.

En la etimología de autobiografía se suelen remarcar más las raíces *auto-* y *bio-* que la última, *-grafía*, que es la que comparte con fotografía, y que significa marcar, no sólo escribir. La biografía es al retrato lo que la autobiografía al autorretrato. Ambos crean interacciones entre el archivo de eventos reales y la invitación a la ficción, pues tanto la autobiografía escrita como la fotografía, sea retrato o autorretrato, contienen un ámbito misterioso que se escapa a un análisis científico o teórico. Jay Prosser (2005) habla de “*phautography*”, para insistir que cuando hay una gran implicación en la fotografía inevitablemente ésta deviene autobiografía.

Por otro lado, sería positivo mencionar el hecho de que el objeto libro ha funcionado siempre como una metáfora que se ha ido expandiendo gracias a la posibilidad técnica de incluir fotografías. En primer lugar era considerado como una *ventana* abierta al mundo, de nuevo porque el formato recuerda al marco, pero sobre todo porque lo que las letras escondían nos permitía conocer, con los ojos del alma, el mundo más allá del objeto en si mismo, trascendiendo las categorías de espacio y tiempo de la lectura.

Si es verdad que toda ventana se puede transmutar en espejo y reflejar al que mira, entonces el libro también puede ser una aventura de conocimiento de uno mismo. Al añadir fotografías, el libro se torna en metáfora de la imagen fotográfica, y en adalid perfecto de la colaboración, o conflicto, entre imagen y texto, ya que hay que partir de que el libro es un icono anicónico, que contiene imágenes generadas mentalmente a partir del texto (Debat, 170-87).

Más que las modernas concepciones del ser humano como individuo autónomo y libre, su identidad queda recogida mejor en la palabra ‘persona’, que en su origen etimológico significa ‘máscara de actor’ (DRAE). El significado de la máscara contiene también el discurso de la identidad y de hecho se puede identificar parcialmente con el espejo. Su aparición en textos e imágenes, ya sean cuadros o fotografías, apunta hacia la misma disyuntiva de identidad y alteridad. Su funcionalidad como elemento integrante de ritos diversos debe ser similar en muchas culturas primitivas, pero a nosotros nos interesa destacar los concernientes a Dionisio, por su influencia en la tradición occidental.

Si son ciertas las descripciones y las imágenes que nos han llegado a través de ánforas griegas, parece ser que en la celebración ritual, que no en el mito, había una columna a modo de tótem con hiedras enredadas entorno a ella, decorada con una túnica o similar y una máscara en lo alto. La máscara que representaba a Dionisio, el Dios de la máscara por antonomasia, no era cualquiera, se trataba de una máscara inmensa, con los ojos desorbitados, con gestos faciales histriónicos, con una risa entre festiva y terrible (Otto, 68). En definitiva, una máscara grotesca que en ningún caso era para ser llevada por una persona, por un ser humano, teniendo en cuenta esos rasgos desproporcionados que, por otro lado, no eran gratuitos ya que pretendían dar a conocer la monstruosa naturaleza de ese dios que, sin embargo, igual que Cristo, también era humano. El símbolo de la máscara no es baladí porque entorno a él giran las

¹⁰ Resulta curioso que en el pensamiento postestructuralista al desmantelamiento de la referencialidad textual le siga una defensa de la referencialidad fotográfica en este ámbito, así el último Roland Barthes ya comentado, o el propio Paul de Man: “Are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends upon its subject?” (De Man, 1979, 920).

características contradictorias que son propias de este dios-hombre así como de la naturaleza de “lo trágico” en el primitivo mundo griego tal como remarcará Nietzsche.

La máscara es la piedra angular de la ambigüedad esencial de Dionisio, la que crea la apariencia, sometiendo todo juicio al reino de la ilusión porque levanta una distancia entre el que mira y lo visto. Se trata de una distancia oscilante, que puede construir la perspectiva del conocimiento o puede transformarse en la anulación de dicha perspectiva; es decir, en la ceguera del conocimiento. La máscara no es sólo una representación del dios sino el símbolo del misterio, del ocultamiento y del desvelamiento, de la identidad y de la alteridad; todo ello simultáneamente. La máscara es sugerente, seductora y terrible, porque oculta algo y al ocultar fascina, de modo que el que mira imagina lo que hay detrás, creando una tensión entre lo imaginado y lo conocido que puede llegar a provocar un terrible desconcierto en la mirada.

En relación a Dionisio, la máscara del rito no era sólo presencia o símbolo sino que en último caso era el dios mismo, porque, ¿qué hay detrás de una máscara? Absolutamente nada; y es que, precisamente, una cualidad de este dios misterioso era estar y no estar, porque la máscara imprime presencia pero también ausencia: la máscara como ofrenda a un dios del que se tiene noticia pero no se aparece y sobre todo no sabemos nada cierto acerca de su identidad. Y es que otra característica de Dionisio es la transformación, el disfraz, el baile de identidades que imposibilita su reconocimiento por parte de los humanos. ¿Y qué mayor elemento de disfraz hay que la máscara? Ésta es el paradigma del disfraz porque oculta el rostro, dejando congelados los rasgos faciales como en un retrato fotográfico, independientemente de los cambios de humor y de lo que de verdad se piensa, de modo que, si tenemos presente aquello de que el rostro es el espejo del alma, podemos entender sin mucho esfuerzo que la identidad se vea alterada por la máscara.

La máscara es, en definitiva, la reina de la apariencia, de la “ilusión óptica”, la que engaña al que la mira pero también al que la lleva y se cree a salvo tras ella. Esto se debe al efecto de reflejo interminable que crea el dispositivo de la mirada frente a la máscara, pues se comporta como un espejo que devuelve la mirada en forma de signo de interrogación destruyendo toda certeza previa. El que se pone una máscara es para ocultarse de los demás, sentirse protegido de la amenaza del otro, y desde detrás de esa barrera, ver sin ser visto, sin ser reconocido: “la máscara, el disfraz, tienen una finalidad de ocultación. Quien se pone una careta lo hace para no ser conocido, para equivocarse acerca de su identidad o, mejor quizás, para sustituirla por una apariencia falsa, es decir para ser conocido por la careta, haciendo que en ella se detenga y quede prendida la atención ajena” (Ayala, 242).

Debido a ese principio de ida y vuelta que genera la máscara, a través del cual siempre acaba haciéndose explícito cualquier mecanismo de proyección psicológica, el ocultarse y salvaguardarse del otro para así mantener la propia identidad acaba revelándose como un ocultarse de sí mismo que conlleva la negación de su verdadera identidad; de modo que la identidad que se creía real y que se preserva con la máscara se muestra una falacia, una máscara más, entrando sin remedio en un “baile de máscaras” al no contar ya con ninguna posibilidad de señalar una identidad propia con claridad.

Así se muestra a tumba abierta la verdadera condición del “ser otro” de todos los hombres. La máscara y el espejo comparten por tanto la conflictiva dialéctica de miradas que traza el discurso sobre la identidad y la alteridad del ser humano, y que ha

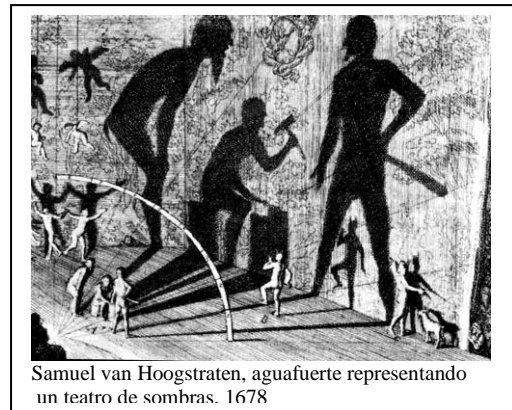
sido tratado como tema filosófico y literario a la par que forma parte del dispositivo fotográfico, tal como explicó Philip Dubois (Dubois).

1.5.3) La sombra

“El que me acompaña es el testigo pero,
¿quién todavía está a mi lado?”

Edmond Jabès

En numerosas ocasiones el reflejo del espejo y la sombra son empleados uno en lugar del otro para referirse a lo mismo, pero deberíamos partir de que el espejo descubre lo idéntico y la sombra representa la alteridad, pues ésta representa una superficie continua únicamente identificable por el contorno, mientras que aquel facilita el reconocimiento en una imagen idéntica en el interior del contorno. Como ya hemos visto que el efecto perturbador del espejo puede transformar el ‘yo’ en ‘otro’, inversamente, la sombra, que remite a lo extraño e impreciso, acaba asociado al ‘yo’ en tanto que la sombra no puede existir sin su origen. Es cómo si la sombra remitiera continuamente a otra cosa, a su origen del cual depende. Así, la radical alteridad del ser humano se hace patente como una señal de identidad: sin sombra la vida del ser humano carece de sentido¹¹. La sombra como elemento dependiente de la luz y de uno mismo.



Samuel van Hoogstraten, aguafuerte representando un teatro de sombras. 1678

La existencia de la sombra es un misterio que nos turba, por su negatividad, pero sin la que no sabríamos vivir, pues nos dejaría en una orfandad total, en la absoluta soledad. La presencia difusa de la sombra nos mantiene ligados a nuestra verdadera condición. Desde que en las cavernas el hombre dejó las huellas pintadas de sus manos existía un tipo de pintura en el que el contacto de la persona con la superficie pintada dejaba en ella cierta huella del autor, de modo que la pintura no era sólo imagen sino también objeto, con un valor metonímico que la pintura como representación del mundo no tiene. Mucho después, en el siglo de las “luces”, existió un tipo de retrato, el fisionotrazo, que consistía en trazar el perfil de una persona, dejando en negro todo el espacio interior, es decir a modo de una sombra, reconocible a medias.



En la filosofía y en la literatura, la sombra, como parte de la oscuridad, no puede vivir sin su contrario, la luz. La una no se puede explicar sin la otra, englobándose en las enseñanzas aristotélicas ex-contrario. Y como no, volviendo al fecundo mito de la caverna platónica, las sombras son las apariencias proyectadas que remiten al mundo de la luz: “El círculo del mundo que nosotros vemos es la imagen de aquellos círculos

¹¹ Parece que ésta quisiera ser la lección del relato romántico de Adelbert Von Chamizo (1982), *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, en el que el diablo ofrece al protagonista una riqueza inagotable a cambio de su sombra. Y éste, sorprendentemente, descubre que, a pesar de su dinero, es repudiado en la sociedad como un ser maligno al no tener sombra, como si fuera un vampiro que no se refleja en los espejos.

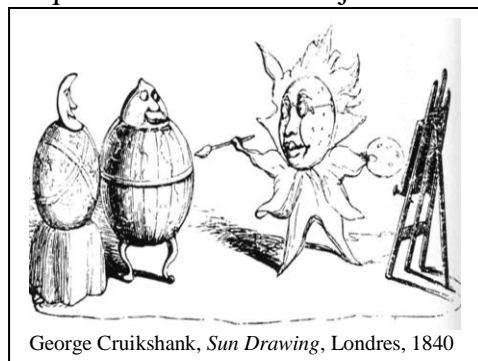
invisibles, o sea, de la mente, del alma (...) porque los cuerpos no son más que sombras y huellas de las almas y las mente” (Ficino, 28).

En la historia estética occidental, por oposición a la luz, como verdad y belleza, “la sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación” (Stoichita, 29). Pero, tal como venimos diciendo, estética y filosofía van unidas. El hecho de que en el ámbito artístico la sombra haya sido denostada en ciertos períodos (aunque alabada en otros, como en el Romanticismo) es paralelo a la concepción platónica y cristiana que ha dominado el pensamiento occidental durante dos milenios: el hombre occidental reniega de la sombra, pues representa la ignorancia y el pecado o la muerte, ilustrando la tarea del hombre en la tierra como un largo y estrecho sendero desde las profundidades de las tinieblas hacia la luz del conocimiento y de Dios, que es lo mismo que decir de la verdad y el bien:

Se il razionalismo illuminista ha consacrato la dialettica luce-tenebre come metafora del rapporto tra conoscenza e ignoranza, nella convizione che solo la conoscenza possa autenticamente fondare la felicità del’uomo, il controcanto di chi percepisce i limiti di questa equazione socratica tra verità e vita sembra rovesciare i termini della metafora: non più i lumi della conoscenza che dissipano le tenebre dell’ignoranza, ma la luminosità di chi vive nella grazia dell’inconsapevolezza opposta all’oscurità di quel sapere che ha penetrato gli abissi dell’esistenza, là dove il lume della ragione si rivela impotente di fronte alla realtà più profonda dell’uomo (Colmagro, 62).

En la concepción platónica, las imágenes tienen un carácter ilusorio. Para los romanos, en cambio, las imágenes sí que contenían ese carácter metonímico, por lo que la ‘imago’ es una parte del todo, y testimonio válido porque otorga mayor valor presencial que imitativo. En cierto sentido la pintura conservaba un carácter metonímico en las iglesias románicas y góticas, mientras que en el Renacimiento se pierde la magia, y la pintura se erige como metáfora del mundo y base del pensamiento racional.

Sobre la imagen como icono vale la pena detenerse en el origen etimológico de la palabra, de origen griego-bizantino. En principio el icono se refiere a las representaciones religiosas de las iglesias cristianas orientales, pero después ha sido empleado en semiótica para referirse a cualquier signo que mantenga una relación de semejanza con el objeto real que representa. Aquí nos interesa destacar la historia de Cristo y la Verónica, según la cual una mujer, conocida posteriormente por ese nombre, le enjugó a Cristo el sudor de la frente con un paño, de modo que quedó grabado su rostro en él. De ahí que el nombre de la mujer viniera de ‘vera icon’, imagen real, sustituta de Cristo, por lo que se trataría de un icono que además de la semejanza con el original contendría la misma cualidad de *index* que la sombra por contacto. Que la exacta imagen del rostro de Cristo hubiera sido reproducida por contacto significaba además que en el paño/lienzo permanecían también los poderes milagrosos del hombre-Dios, por lo que pasó a ser un fetiche religioso de adoración



George Cruikshank, *Sun Drawing*, Londres, 1840

como tantos otros¹². Así, esta patrona de la fotografía exhibiría la calidad metonímica de la fotografía, pues nos ofrece la imagen de todo ser humano, la de Dios hecho hombre, lo invisible y el misterio en forma visible.

Estos aspectos de la sombra en la cultura occidental son importantes porque su influencia llega hasta la invención de la fotografía, al tiempo que deben ser considerados al mismo nivel que la ventana o el espejo para determinar lo que la imagen fotográfica tiene de específico. Podría parecer que la cuestión óptica es lo más característico de este tipo de imágenes, y que los sucesivos descubrimientos químicos que permitieron fijar la imagen de la cámara obscura eran un mero problema técnico que más pronto que tarde sería resuelto.

Las consecuencias epistemológicas de fijar la luz solar reflejada por los objetos no son menos importantes que la copia exacta de la realidad heredada de la tradición pictórica. Y es que de hecho no hay que olvidar que, etimológicamente, la fotografía significa escritura *de* la luz, y no *con* luz. No es casualidad que en 1844 William Henry Fox Talbot titulara su primer libro *The Pencil of Nature*. Es decir, que la naturaleza se pinta a sí misma, y que lo que vemos son retratos del sol, sin intervención de la mano del hombre.

La fotografía es posible sin el concurso de la cámara y, aunque nos parezca una ocurrencia experimental, el mismo Talbot realizó numerosas copias por contacto directo con objetos, a los que bautizó como “dibujos fotogénicos” (“photogenic drawing”), igual que los primeros experimentos de revelado de una imagen fotográfica producidos por Niépce y que bautizó como ‘Heliogravados’. Y casi un siglo después, en el contexto de las vanguardias, encontramos los denominados ‘rayogramas’, de Man Ray, o los ‘fotogramas’ de Moholy-Nagy.



Este procedimiento obviamente no consigue una imagen muy detallada y, sobre todo, sin perspectiva ni profundidad, pues los objetos aparecen prácticamente aplanados en el papel. Excepto que se trate de objetos semitransparentes o translúcidos, los opacos marcan su perfil y contornos, creando “bellas imágenes de sombras”, tal como las denominó la cuñada de Talbot en 1834 (en Belting, 228). Teniendo en cuenta el valor y uso de la sombra a lo largo de la historia, no es de extrañar que el artista Christian Boltanski afirme que “la sombra es una fotografía primitiva” (en Stoichita, 209). Pero lo importante es que, al contrario que la pintura como imagen metafórica, el concepto de sombra o huella hace incontestable el discurso temporal de la fotografía. Y esto se debe a la fijación química de la imagen, sea con o sin cámara, y no por la mediación de la óptica proporcionada por la cámara. La química, además, alude más al aspecto mágico de la fotografía, en el que el hombre concursa a medias en el proceso, así como al estupor ante la aparición de la imagen latente en el momento del revelado.

El romántico Talbot, que era también dado a la nigromancia, era un humanista, cuyo interés por la etimología le llevó a bautizar sus primeras fotografías como “calotipos”, del griego ‘Kalos’, bello. Si bien, más tarde la vanidad le pudo, e imitando

¹² A partir del siglo XII la *vera icon* adquirió una considerable significación, y al menos tres lienzos auténticos se veneraban en Lyon, Génova y Roma -el más famoso de ellos en la basílica de San Pedro-. Para explicar esta pluralidad se decía que la Verónica había doblado el paño en tres antes de ofrecérselo al Salvador y que por lo tanto el Santo Rostro había quedado estampado tres veces, no una (Tomas, 37). Durante las discusiones de los iconoclastas del siglo VIII, esta *vera icon* se convirtió en motivo de enormes polémicas y conllevó numerosas destrucciones de imágenes.

a Daguerre las llamó “talbotipos”. Para él la imagen recuperaba algo del aspecto misterioso que contenía en la Edad Media. También lo químico se halla más cercano a la alquimia medieval que a la ciencia moderna. Talbot era mitad científico mitad hombre de letras, con una tendencia hacia los paisajes escoceses brumosos y los poetas románticos ingleses. Al contrario, Daguerre era un hombre más pragmático y orientado a la pintura y al mundo científico de la Academia francesa, donde Arago, en su discurso de presentación del daguerrotipo, argumentó en su favor describiéndolo como un invento heredero del mecanicismo y de la óptica. Por ello los daguerrotipos técnicamente se realizaban siempre mediante el concurso de la cámara y eran un positivo directo, en el que el desaparecía la jugosa dialéctica del negativo-positivo, concepto fundamental de la fotografía tal como la entendimos hasta la llegada de la imagen digital, y cuya paternidad corresponde precisamente a Talbot.

Por decirlo de otra manera: Daguerre era un pintor, y por eso desarrolló la imagen fotográfica en la línea de la cámara, mientras que Talbot, que no sabía dibujar, añadió aspectos relacionados únicamente con la química, con el tiempo, y por ello con el discurso temporal del texto: su *The Pencil of Nature* fue el primer libro de la historia que aunaba sus fotografías con textos de producción propia. Si antes decíamos que la fotografía era la culminación de una tradición pictórica y racionalista, dominada en ambos casos por la perspectiva espacial, su aspecto químico-temporal explica que parte de la producción del siglo XIX y principios del XX girará entorno a áridas discusiones sobre si era un arte o no, imitando a la pintura con métodos que borraban precisamente el rastro químico de la imagen¹³.

Que la imagen fotográfica contuviera ese aspecto temporal que le otorgaba el rastro químico, la sombra impregnada en los haluros de plata por mediación de la luz, y que no tenía la pintura, provocó que se aliara con la palabra de una nueva manera. Esta afinidad de intereses fue percibida antes por los escritores que por los científicos, los filósofos o los mismos fotógrafos, incluyendo la temática en sus escritos del siglo XIX. Jean Clair destaca las connotaciones del mundo oscuro de las sombras relacionado con la fotografía por oposición al valor de la luz y el conocimiento:

La propia fotografía, como nueva técnica de registro, no puede mantenerse al margen de esta pasión por los estados nocturnos de la conciencia. Más que nueva herramienta del naturalismo, está ligada con lo oculto y las fuerzas del mundo subterráneo. Escritura del sol, negativo y positivo, juego de pruebas donde se imprimen las irradiaciones de los mundos invisibles, había servido ya para «probar» el espiritismo y, después de Schopenhauer, la realidad de los fantasmas. Había pretendido demostrar también la verdad del Sudario de Turín, así como las primeras fotos tomadas con rayos X habían revelado el interior del cuerpo (Clair, 1996, 111).

Se considera la dialéctica positivo-negativo como la realidad última de la fotografía, la confrontación entre luz y sombra. Claro que la cámara no hace más que recoger esto de la naturaleza misma, pero el efecto que tiene en los rincones de nuestra conciencia ha sido de gran alcance desde siempre. Según Jean-Claude Lemagny “en realidad, lo que es primero, lo que vive, lo que vibra, lo que es positivo, es la luz. La luz se mueve, porque la luz llega, desciende, rebota. La sombra sólo es ausencia: la sombra es pasiva; sólo es negación” (en Yates, 1999). Pero en fotografía lo primero es la sombra. Obviamente, siempre van juntas y se realzan mutuamente, pero siguen distintos órdenes

¹³ El error en el movimiento pictorialista era crear una imagen atemporal con un medio que no puede evitar que su imagen sea pasado y, sobre todo, que al intentar negar el parecido con la realidad imitando la textura de un cuadro, se estaba huyendo de la imagen temporal.

de preferencia, sensibles, sensuales y ontológicos a la vez, según consideremos la realidad o la imagen. La fotografía tiene cuerpo, y éste son sus sombras. En última instancia, una fotografía se compone de los valores táctiles de sus sombras, porque no existe arte sin cuerpo. La relación que se establece entre la fotografía y las huellas de animales dejadas en la nieve o el barro, son rastros y moldes, pues “una fotografía es un molde allanado, luminoso” (en Yates, 201).

Sobre la cuestión del sujeto, de cómo ve el mundo y se ve a sí mismo, todos los que se interesan simultáneamente por ambos medios expresivos entran en un fuerte discurso en el que identidad y epistemología se retroalimentan. Ventana, espejo y sombra como trasunto identitario del mirón suponen su desdoblamiento:

Aquí el sujeto (el mirón), allá el objeto (el rostro de la cosa y su «mirada»), y entre medio, a modo de aire dejado en libertad, el gozne, la cópula que entrelaza el ojo que mira y el ojo dado a visión. El escenario pensado por Platón en su alegoría del conocimiento como visión halla en la pintura su fundación: en esa escena primordial en que el sujeto queda atrapado por la imagen especular, como Narciso ante el estanque (Trías, 1991, 149).

Dicho desdoblamiento es el mismo que ocurre en el texto entre el que habla y el que escucha, y el escritor se torna lector de sí mismo igual que el mirón en un momento dado ve su propio mirar. De modo que, metafóricamente, ventana, espejo y sombra son aplicables al texto en relación a la identidad del que escribe, su posición respecto al mundo y a sí mismo. El desdoblamiento identitario producido en la imagen y en el texto va inextricablemente unido a la brecha abierta entre referente y significado.

Como decíamos en anteriores capítulos la imagen analógica y la palabra se asemejan por ser ambos sistemas de representación derivados, y en este sentido la sombra aplicada a la fotografía también lo puede ser a la escritura partiendo de la etimología compartida de *-grafía*, como marca en ausencia del original. Por eso, para Antonio Prete, la sombra es ante todo un símbolo platónico de lo que representa la palabra en nuestra cultura:

La scrittura è soltanto una parodia della creazione. Un movimento dei pensieri verso la scrittura può essere inteso come un movimento verso la luce. Di fatto la scrittura, le nostre parole nella scrittura, sono ombra: ombra dell'origine, dei pensieri stessi, di una impossibile, inesistente, verità. Scrivere è starsene all'ombra, restarsene nell'ombra (Colmagro, 49).

2) Panorama de las interacciones entre literatura y fotografía

2.1) La fotografía en la literatura

“Pero bueno –dijo Mr. M’Coy-, ¿no es una cosa maravillosa la fotografía, si se piensa en ello?”

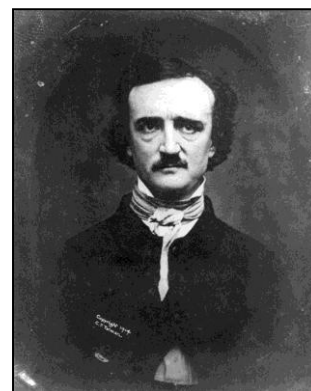
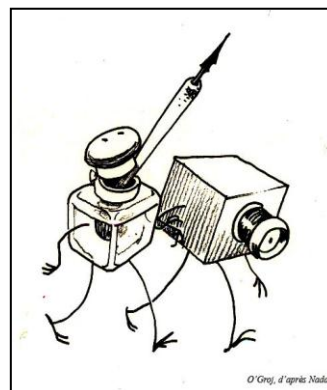
James Joyce

2.1.1) La recepción de la fotografía

Como analiza Jérôme Thélot (2003), el impacto y la influencia del nuevo medio en el siglo XIX entre los escritores fue enorme, pues les obligó a cambiar su visión del mundo. Ni el siglo XIX ni la fotografía inventan nada nuevo, en tanto que la relación entre la imagen y la literatura venía de lejos como ya sabemos. Sin embargo, la fotografía sí que introdujo en la escritura unas preocupaciones acordes con su especial estatus.

A ambos lados del Atlántico, la aparición del daguerrotipo no dejó indiferente a numerosos escritores de la época. Así en París, cuna del invento, donde Balzac se dejó retratar por lo menos una vez por Nadar, aunque, según cuenta éste (Nadar, 1979), rechazara el invento de Daguerre, en parte porque le tenía pánico. Champfleury, cuyo verdadero nombre era Jules-François Félix Husson, escribió un relato humorístico, “La légende du daguerréotype”, acompañado de bellos grabados de Morin, en el que un peluquero de provincias se recicla infructuosamente en daguerrotipista al instalarse en París. Un día le realiza 50 retratos a un cliente porque cada placa muestra sucesivamente un ojo, la nariz, el pelo, pero nunca el rostro completo; lo cual se debe según él a que el cliente no deja de moverse¹. Hasta que al final desaparece el cliente, debido a la potencia de los químicos, quedando únicamente la voz que persigue por doquier al que, asustado, retorna a su profesión original².

En EE.UU., Edgar Allan Poe también tenía miedo de que la fotografía robara su alma, aunque en su relato “The daguerrotype” expresó una doble fascinación por los daguerrotipos al considerarlos representantes privilegiados de todos los inventos, además de por la asombrosa perfección de la imagen misma³, y también de él guardamos un impactante



¹ La frase que repite insistentemente el peluquero-fotógrafo, “Ne bougeons pas!”, y que cierra el relato como una letanía, refleja irónicamente lo arduo que era en aquellos primeros años obtener un retrato, pues debido a las carencias técnicas los tiempos de exposición podían ser de hasta varios minutos, obligando al cliente a encajar su cabeza y espalda en un armatoste metálico semejante a un instrumento de tortura para evitar su movimiento y arruinar el retrato. Por ello, en este relato el cliente se queja: “Vraiment cet position est insupportable, se disait M. Balard en ouvrant des yeux immenses” (Champfleury, 58). Aún así, era frecuente que los clientes no pudieran evitar parpadear, con lo que el rostro final semejava el de un zombi.

² “Enfin, cherchant dans tous les coins de son atelier, la fatale vérité apparut seulement à l’ignorant daguerréotypeur qui avait employé des acides si violents que la figure, le corps et les habits du malheureux bourgeois de Chaumont en avaient été dévorés” (Champfleury, 63).

³ “The instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important and perhaps the most extraordinary triumph of modern science” (en Trachtenberg, 1980, 37). Y más adelante continúa Poe: “Perhaps, if we imagine the distinctness with which an object is reflected in a positive perfect mirror, we come as near the reality as by any other means. For, in truth, the Daguerreotyped plate is infinitely (we use this word advisedly) is infinitely more accurate in its representation than any painting by human hands” (*Ibid.*, 38).

daguerrotipo, realizado por W.S. Hartshorn en 1848. Sobre la fascinación y miedo que generaron las primeras fotografías no hay nada mejor que la imaginación de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, en la que el gitano Melquiades lleva el invento decimonónico de la daguerrotipia y con él se retrata toda la familia de José Arcadio Buendía excepto la madre Úrsula, por miedo a cómo quedaría su imagen⁴.

Otro escritor norteamericano atraído por la fotografía fue Nathaniel Hawthorne, amigo de Emerson, que estaba intrigado con la pasión de éste por la oposición vista exterior e interior, entre el que ve y lo visto, y el hecho de que considerara la visión como el más espiritual de los sentidos. Así, el tema de la fotografía domina en su novela *The house of seven gables*, en la que un personaje es daguerrotipista⁵.

En estos momentos iniciales del medio fotográfico, mil veces ha sido reproducida la imprecación de Charles Baudelaire contra el nuevo medio por considerarlo un anti-arte que encubría un mero afán narcisista. Entre las cartas que Baudelaire escribió al Sr. Director de la *Revue Française*, sobre el Salón de 1859, había una, “El público moderno y la fotografía”, en la que ataca la daguerrotipomanía desatada en París a mitad de siglo debido el afán por retratarse que posteriormente Disderi favoreció gracias a su invento de las *cartes-de-visite*⁶:

Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza. Así, la industria que nos diese un resultado idéntico a la naturaleza, sería el arte absoluto. Un Dios vengativo ha acogido los deseos de esa multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces dijeron: "Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡Eso creen los insensatos!), el arte es la fotografía". A partir de ese momento, la inmundicia sociedad se arrojó como un solo Narciso, para contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un extraordinario fanatismo se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol (Baudelaire, 2005, 229).

Para Baudelaire el arte supremo era la imaginación, y ésta no podía existir en la toma fotográfica al tratarse de un procedimiento mecánico frente a la libre composición del pintor, y no digamos ya la poesía⁷. De modo que Baudelaire, como tantos otros entonces, consideraba esa imagen un sacrilegio contra el espíritu de cada hombre: “Broadly speaking, those who rejected the evidence of photography, or thought it to be partial truth, did so because they felt that their images obscured rather than revealed *the*

⁴ Como todos los inventos que llegaban a Macondo dejó lleno de estupor al patriarca: “José Arcadio no había oído hablar nunca de ese invento. Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmando en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor. De esa época databa el oxidado daguerrotipo en el que apareció José Arcadio Buendía con el pelo erizado y ceniciento, el acartonado cuello de la camisa prendido con un botón de cobre y una expresión de solemnidad asombrada, y que Úrsula describiría muerta de risa como un “general asustado”. En verdad, José Arcadio Buendía estaba asustado la mañana diáfana de diciembre en que le hicieron el daguerrotipo, porque pensaba que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas” (García Márquez, 47). Lo más asombroso es que más adelante José Arcadio Buendía “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” (*Ibid.*, 50).

⁵ En esta novela la asociación entre fotografía y muerte está muy presente por medio del retrato y de la memoria pasada, así como las tensiones entre el texto y la nueva tecnología: “From the outset of *The House of seven gables*, the camera is portrayed as an instrument whose sole purpose is to expose the past, terminate of the act of narration, and eradicate mystery” (Rowley Williams, 31).

⁶ Disderi consiguió, mediante una ingeniosa cámara de varios objetivos y un proceso casi industrial, convertir su estudio de retratos en un lugar asequible para clases populares.

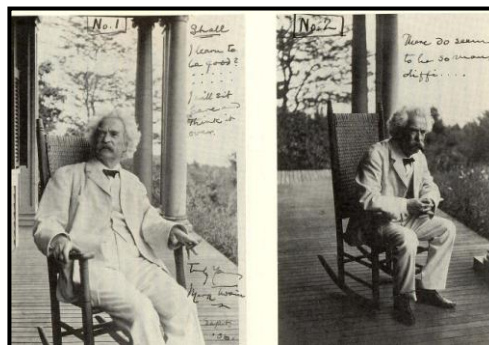
⁷ Muy agudamente el escritor Antonio Muñoz Molina apunta que lo que critica Baudelaire en la imagen fotográfica está también en la raíz de la escritura: “Es curioso que la misma objeción de Baudelaire contra la fotografía es la que atribuye Platón a Sócrates sobre la escritura: que siendo artificios hechos para recordar paradójicamente alentarán el olvido, pues al contar con las imágenes y las palabras escritas se perdería el ejercicio de la rememoración” (Muñoz Molina, 2005, 9).

inner man” (Shloss, 35)⁸. Ante todo Baudelaire emplea el término narcisista para denigrar la fotografía por el éxito y la abundancia inicial de retratos cuando los costes de producción se abarataron, y criticar tanto a la burguesía como a las clases populares, a pesar de que él mismo se dejó retratar varias veces por los mejores de su época: Carjat y Nadar⁹. A finales de siglo XIX, y de forma similar a Baudelaire, el decadente Barvey d’Aurevilly insistió en la vanidad del medio fotográfico asociándolo al género literario de la biografía: “Photographie! Biographie! Deux inventions à mettre en attelage. Filles siamoises de la même vanité” (en Sperti, 34).

Esta idéntica consideración negativa de la fotografía persistía en la pluma de escritores más de un siglo después, pues incluso más virulento que el discurso de Baudelaire es el ataque de Thomas Bernhard en su novela *Extinción*, en la que nos muestra al protagonista de esta novela escogiendo una fotografía de sus padres y una de su hermano, que acaban de morir en un accidente, para identificar su odio hacia su familia con el odio hacia la fotografía, pues ésta es considerada como una acto repulsivo con un resultado *grotesco*¹⁰.

2.1.2) Autobiografías y autorretratos

Muy al contrario, otros afamados literatos supieron captar el poder de la imagen desde el principio y en lugar de denostar el narcisismo de la fotografía se aferraron a él sin ningún pudor. Por ejemplo, además de por el dibujo, el último gran romántico francés, Victor Hugo, tuvo un



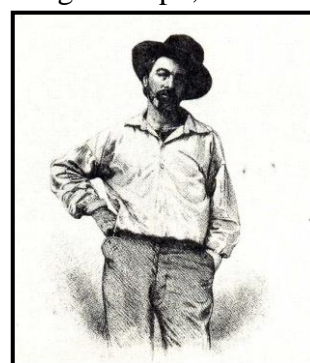
⁸ Claro que, como hemos ido exponiendo en capítulos anteriores, el tiempo, y los artistas del siglo XX, no le ha dado la razón: “Baudelaire s’est trompé: de nos jours, c’est à partir des photos que nous rêvons” (Alexandrescu, 30).

⁹ Incluso le dedicó un soneto a éste último, (“Le rêve d’un curieux”, en la sección “La mort” de *Les fleurs du mal*), cuyo simbolismo podría interpretarse como una nueva crítica a la imagen fotográfica: “(...) J’étais mort sans surprise, et la terrible aurore/ M’enveloppait. -Eh quoi! N’est-ce donc que cela?! La toile était levée et j’attendais encore” (Baudelaire, 1980, 96).

¹⁰ “Ahora parecía en la foto mucho más cómico aún que en mi contemplación anterior. Mi insobornabilidad en cuanto a esa contemplación me asustó. También mis padres resultaban cómicos en la foto que los muestra en la Estación Victoria. Los tres resultaban ahora, delante de mí en el escritorio, apenas de diez centímetros de altura y con una vestimenta de boda y una actitud grotesca del cuerpo que indica una actitud igualmente grotesca del espíritu, todavía más cómicos que en mi contemplación anterior. La fotografía sólo muestra el instante grotesco y cómico, pensé, no muestra al ser humano como ha sido en resumidas cuentas durante toda su vida, la fotografía es una falsificación perversa y solapada, toda fotografía, cualquiera que sea el fotografiado, cualquiera que sea el representado, es un atentado absoluto contra la dignidad humana, una monstruosa falsificación de la Naturaleza, una innoble atrocidad” (Bernhard, 23). El “anatema” de Bernhard sube de tono acusando a la fotografía de corromper al hombre y la sociedad con su pretendido realismo: “Fijan en sus fotos un mundo perversamente deformado que no tiene otra cosa en común con el real que esa deformación perversa de la que son culpables. La fotografía es una manía innoble que, poco a poco, abarca a la humanidad entera, porque ésta no sólo está enamorada sino chiflada de la deformación y la perversidad, y realmente, a fuerza de fotografiar, con el tiempo toma ese mundo deformado y perverso por el único verdadero. Los que fotografían cometen uno de los crímenes más innobles que pueden cometerse, al convertir a la Naturaleza, en sus fotografías, en algo perversamente grotesco. Las personas son en sus fotografías muñecos ridículos, desviados hasta lo irreconocible, incluso mutilados, que miran asustados su innoble objetivo, embrutecidos, repugnantes. La fotografía es una pasión abyecta que abarca todos los continentes y todas las capas de población, una enfermedad que ha acometido a la Humanidad entera y de la que nunca podrá curarse ya. El inventor del arte fotográfico es el inventor de la más misántropa de todas las artes. A él le debemos la deformación definitiva de la Naturaleza y del hombre que existe en ella, convirtiéndolos a ella y a él en su caricatura perversa. Todavía no he visto en ninguna fotografía un ser humano natural, lo que quiere decir real y verdadero, como no he visto tampoco en ninguna fotografía una Naturaleza real y verdadera. La fotografía es la mayor desgracia del siglo XX” (Bernhard, 25). A pesar de ese odio, o mejor dicho a causa de él, no es aventurado afirmar que el quiasmo espacio-temporal de la fotografía y su fragmentariedad tienen mucho que ver con el estilo “neurótico”, repetitivo y recurrente, de la prosa de Thomas Bernhard.

visionario interés por la fotografía como modo de proyectar su imagen, pues abundan los retratos mostrándolo con el porte consciente de un héroe¹¹. De forma similar, en EE.UU. tanto Mark Twain como Walt Whitman gustaban de retratarse, considerando que tanto la escritura como la fotografía contienen la voluntad de perdurar en el imaginario universal, queriendo así pasar a la posteridad tanto por sus palabras como por su propia imagen. El creador de Tom Sawyer se hizo tomar más de 500 retratos en los que a veces, como podemos comprobar aquí, escribe de puño y letra comentarios sobre su persona. Esto demuestra la alta conciencia que tenía de su presencia física, de que la fotografía tenía un poder nuevo para proyectar la imagen de alguien más allá de la muerte. En su autobiografía y sus “autorretratos” existe un fuerte vínculo entre la visualización fotográfica y la memoria narrativa, así como una cierta disolución de fronteras entre, por un lado lo público y lo privado, y por otro lado la vida y la muerte¹².

Respecto a Whitman podemos observarlo en 1853, en la primera portada de *Leaves of Grass*, que contenía un grabado de joven basado en un daguerrotipo, inicio de una larga serie de retratos controlados que continuaron hasta su muerte. Al contrario que Baudelaire, el bardo americano era un acérrimo defensor de la fotografía porque representaba el aspecto democrático que él alababa de su naciente país¹³. Y por supuesto se negaba a considerarla como un mero acto reproductor, insistiendo en que constituía la unión de lo mecánico y lo imaginario¹⁴. Por otro lado, en *Leaves of Grass* también encontramos un poema titulado “My picture Gallery”, en el que Whitman establece un paralelismo indirecto de la cámara oscura entre una sala de fotografías y la mente, como lugar donde se almacenan los recuerdos, donde se encuentran la vida y la muerte:



In a little house keep I pictures suspended, it is not a fix'd house,
It is round, it is only a few inches from one side to the other;
Yet behold, it has room for all the shows of the world, all
memories!
Here the tableaus of life, and here the groupings of death;
Here, do you know this? This is cicerone himself,
With finger rais'd he points to the prodigal pictures (Whitman, 524).

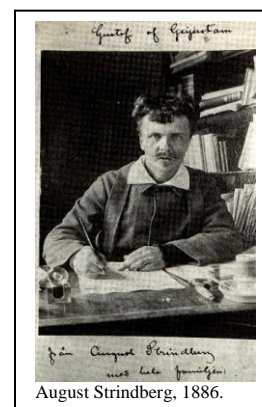
¹¹ En 1852 Hugo llega al exilio en Jersey, donde monta un taller fotográfico junto a sus hijos para ilustrar sus obras políticas, y aunque no se llegaron a publicar nos han quedado el proyecto y las fotografías (Heilbrun). Además, sabida es la afición de Hugo al dibujo: estando en Jersey se basó en un negativo fotográfico de una escollera por el efecto dramático del contraste, “un reconocimiento, asombrosamente temprano, de la belleza que podía dar la inversión de tonos en una imagen negativa” (Newhall, 82).

¹² Según Linda Haverty (1997) la comicidad de la pose y una pretendida inocencia son perceptibles tanto en su serie de retratos como en sus escritos autobiográficos, como muestras ambas de un férreo y consciente control sobre la imagen de sí mismo que deseaba proyectar al público contemporáneo y futuro; de hecho se consideraba como autor de las fotografías si bien las habían tomado otros.

¹³ La que luego sería la tesis fundamental de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2004, 91) ya fue avanzada por Soren Kierkegaard con tintes positivos, pues en la expansión del retrato veía el anuncio de un nivelamiento social sin precedentes.

¹⁴ Partiendo de la fascinación de Whitman con los misterios de la vista y la visión poética, la imagen latente y el revelado, la espontaneidad y la imagen resultante, no es de extrañar que Ed Folsom (1994, 107) insista en los paralelismos entre el vocabulario propio de la fotografía y sus poemas. Además de en la poesía Whitman también dejó numerosas reflexiones sobre el nuevo medio: “The photograph has this advantage; it lets nature have its way: the botheration with the painters is that they don't want to let nature have its way: they want to make nature let them have their way” (Citado por Folsom, 102).

Más lejos que estos dos escritores americanos, a finales del XIX encontramos al dramaturgo sueco Strindberg¹⁵, que comenzó a retratarse sistemáticamente en una obsesión inaudita por encontrar su alma y una verdad en la imagen fotográfica¹⁶. La influencia malsana del laberinto voyeurístico entre el que ve y el que es visto se aprecia en su novela autobiográfica *Alone*. Por las mismas latitudes, el otro gran dramaturgo nórdico, Henry Ibsen, también tuvo veleidades con la fotografía pensando seriamente en cambiar de actividad artística¹⁷. Un caso diferente pero más narcisista aún, donde se aúna el autorretrato literario y el fotográfico, es el del pintor vienés Egon Schiele, con más de 100 tomas sobre si mismo y unos aforismos literarios titulados *Autorretratos (Selbstbildnis)*.



August Strindberg, 1886.

Muchos años después, Hervé Guibert, periodista y escritor francés, pero también interesado por la fotografía, construye en *L'image fantôme* (Guibert, 1981) una autobiografía y autorretrato simultáneos en forma de fotoanálisis. Tiene un estatus híbrido esta fotobiografía que curiosamente destaca, más que en los casos de Barthes o Sebald, por la ausencia de las fotografías¹⁸. Los lectores de autobiografías suelen sucumbir a la llamada de la realidad. Si ya es difícil desentrañar la vida de alguien en una biografía, más allá de los datos y los hechos, ¿cómo podríamos fiarnos de las que son escritas por uno mismo sin considerar la dosis de ficción que contiene por lo selectiva, por carecer de distancia? En el caso de Guibert podemos comprobar la tensión generada en la referencialidad de lo narrado y la transparencia de su identidad expuesta¹⁹.

Un único retrato infantil de 1902 junto a su hermano George es lo que aparece en *Berlin childhood around 1900* (Benjamin, 2006), autobiografía de Walter Benjamin en la que la fotografía tiene un papel esencial para la conformación de los recuerdos, aunque el intelectual alemán opta, igual que Barthes con la foto de su madre en *La cámara lúcida*, por no mostrar ninguna y recrearlas todas ekfrásticamente a lo largo del texto, cediendo el leve rol fotográfico de esta especial autobiografía a



Walter Benjamin (left) and his brother Georg, circa 1902

¹⁵ Sus inquietantes autorretratos pueden observarse en la edición sueca dedicada exclusivamente al rol de la fotografía en su obra: *Som Fotograf* (Strindberg).

¹⁶ En su dramaturgia se ha apreciado una tensión entre el naturalismo y lo oculto, exactamente igual que lo que Strindberg percibe en la fotografía: “He seems to regard his self-photographs not as appearances but as apparitions; like the spirit photographs so popular during his lifetime, these images are supposed to present a world invisible to the unaided human eye” (Haverty, 81). Strindberg creía que la posesión de una fotografía de alguien suponía algún tipo de contacto con esa persona, de modo que la sistematicidad en el autorretrato, además de para encontrar su verdadero “yo” tenía también la misma básica intención que los otros escritores: trascender la muerte y pervivir en la memoria de la humanidad.

¹⁷ Diego Mormorio desentierra una carta a un amigo escritor en la que le dice lo siguiente: “Non credermi un cieco pazzo vano! Credi, nelle mie ore silenziose ruminò bene dentro me stesso, scandaglio e anatomizzo proprio nei punti che più dolgono. Tenterò di fare il fotografo” (en Mormorio, XXV).

¹⁸ “The photographic absence peculiar to Guibert’s auto/phototext encourages us to divest ourselves of our desire to see it as a vehicle for a superreferential, ontological self-portrait, whose emblem is the ‘truthful’, essence-rendering photo-image evoked at *L'image fantôme*’s inception (...). Our sense of the shadowy, ‘indexical’ nature of the Guibertian self-image evolved in *L'image fantôme* is reinforced by its exclusion of photographs” (Hughes, 177).

¹⁹ Al principio de este escrito Guibert explica el origen del libro recordando que una vez leyó que había unas gafas para leer el pensamiento y otras que desnudaban a las personas: “Et j’ai imaginé que la photographie pouvait conjuguer ces deux pouvoirs, j’ai eu la tentation d’un autoportrait” (Guibert, 1981, 9).

imágenes anónimas de la ciudad protagonista del título. Y es que el espacio y tiempo pasados se muestran doblemente como la infancia personal y el Berlín que, ante la llegada del nazismo, ya no existía en el momento de la redacción del manuscrito; es decir, que en esta rememoración se refleja el trauma de una pérdida individual y colectiva agudizada por los acontecimientos de los años treinta.



También en la obra del escritor americano Paul Auster la fotografía juega un papel primordial en la autobiografía aunque sea mezclada con la ficción. Así, en la edición de 1992 de *La invención de la soledad* aparece como presentación una fotografía real de la familia de Auster con él mismo de niño; lo cual demuestra que sus reflexiones sobre el medio fotográfico no son una frivolidad o excusa narrativa, sino el resultado de una experiencia propia²⁰.

2.1.3) Fotografía y viajes. El orientalismo.

En el siglo XIX la fotografía respondía tanto al afán enciclopedista del mundo como al espíritu romántico, por lo que los viajes, favorecidos por la revolución de los transportes y el colonialismo cultural europeo, favorecieron la irrupción de la moda inversa del orientalismo entre ciudadanos con un mentalidad que conjugaba dosis similares de voluntad de conocimiento y de escapismo de la sociedad burguesa. Esto impulsó a numerosos escritores y fotógrafos, sobre todo franceses e ingleses, a viajar hacia el sur y el este en busca de “imágenes” exóticas. El lenguaje debe estar en armonía con la imagen en cuanto a objetividad, es por ello que ilustrar es mostrar lo que a las palabras les cuesta más. Pero hay un exceso de realidad que curiosamente despierta el deseo de imaginar, de poseer y favorecer un espacio de libertad para el lector. El viaje fotográfico se convertirá en un género literario a pesar del fuerte peso de la concepción realista de la fotografía, por lo que ésta se nos muestra en este contexto como un *pre-texto*.

En el mes de mayo de 1840, pocos meses después de la puesta de largo del invento en París, el escritor Teophile Gautier llevó un equipo daguerrotípico en su viaje a España, relatado en *Voyage en Espagne*. A pesar de que las imágenes no han llegado hasta nuestros días, se sabe que realizó una toma de la catedral de Burgos, lo cual no menciona en su libro; pero sí que narra que, en su parada en Valladolid, él y su ayudante intentaron realizar una toma de la iglesia de San Pablo:

Par un hasard heureux, la façade de San Pablo est située sur une place, et l'on peut en prendre la vue au daguerréotype, ce qui est très difficile pour les édifices du Moyen Âge, presque toujours enchâssés dans des tas de maisons et d'échoppes abominables; mais la pluie, qui ne cessa de tomber pendant le temps que nous restâmes à Valladolid, ne nous permit de reproduire les deux flèches de la cathédrale avec un grand morceau du portail d'une manière très nette et très distincte; mais, à Valladolid, nous n'eûmes pas même les vingt minutes, ce que nous regrettâmes d'autant plus que la ville abonde en charmantes architectures (Gautier, 90).

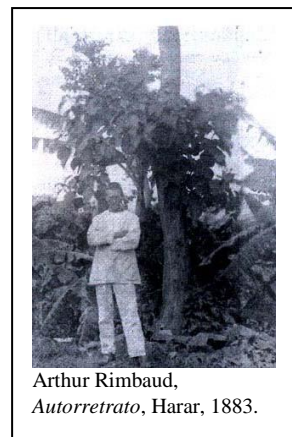
²⁰ Como por ejemplo cuando trata el asunto de la relación de la fotografía con el lenguaje: “Sólo fotografías porque cuando se llega a determinado punto las palabras sólo sirven para que sepamos de lo que ya no es posible hablar. Porque estas fotografías expresan lo indecible” (Auster, 2001, 139). La fotografía, como misterio de la vida, a través del recuerdo y el estupor de la imagen, es básica en su obra y lo volveremos a mencionar más adelante.

Llaman la atención la queja por los inconvenientes urbanísticos en las abigarrados cascos urbanos de las ciudades españolas, los cuales impiden fotografiar las fachadas, así como los imponderables meteorológicos, que nos recuerdan a su vez que las tomas daguerrotípicas en sus primeros años podían ser de muchos minutos, incluso disponiendo de un sol espléndido. Además, siguiendo lo que será una moda a mitad de siglo XIX, de Gautier también nos han llegado numerosas *ekfrasis* fotográficas, por ejemplo de las fotografías realizadas por los hermanos Bisson en sus excursiones por los Alpes. Esta relación, elaborar un texto a partir de una fotografía pero en ausencia de ésta, será lo más frecuente entre diversos escritores franceses interesados por la fotografía, como Baudelaire, Zola y Gerard de Nerval, quien en 1843 siguió los pasos de su amigo Gautier viajando a oriente próximo para escribir un libro en la misma onda –*Voyage en Orient*–, al tiempo que también llevaba consigo material daguerrotípico. En su periplo entendió que para hacer justicia a esos paisajes el arte de la luz se hacía imprescindible. Y en relación a la poesía de Nerval el crítico Jacques Huré (Nerval, 23) asegura que el poeta intuyó en la fotografía la calidad del fragmento para trasladarlo a su escritura como un discurso sobre la discontinuidad existencial propia de la modernidad.



También Gustave Flaubert se embarcó para Egipto con Maxime Du Champ, amigo, escritor y más conocido fotógrafo y periodista, adiestrado por el gran Gustave Le Gray, quien a su vez inició un viaje similar con el escritor Alejandro Dumas, padre, gran amigo también de Nadar. La importancia de la obra de Maxime Du Camp radica en que el libro publicado en 1852 a raíz de ese viaje, (*Egypte, Nubie Palestine et Syrie*) es un libro de fotógrafo, de escritor y además el primer libro literario ilustrado con fotografías. En él chocan la emoción distanciada del objetivismo fotográfico con la melancolía que concentra la mirada fotográfica, conocimiento y ensoñación. Ambos polos se potencian en las fotografías arqueológicas del siglo XIX: imagen que representa el rastro de un rastro. Esta complejidad semiológica se repetirá a menudo cuando la imagen fotográfica y el texto se unan²¹.

Ya en la heroica época del colodión húmedo, Rimbaud dejó de ser el poeta adolescente y abandonó París, cayendo también en un cierto exotismo; al partir para África, como Nerval llevaba consigo suficientes placas de cristal y químicos para muchos meses. De su exilio en Harar (Abisinia) nos han quedado ocho fotografías tomadas por él mismo (Marcenaro, 112), incluyendo el autorretrato aquí mostrado. Poco después, el oficial de marina y novelista Julián Viaud, conocido como Pierre Loti, viajó hasta Japón, donde hacía deliciosos dibujos sobre lo que veía, y cogió la cámara para retratar sobre todo su querido Estambul (Quella-Villéger)²².

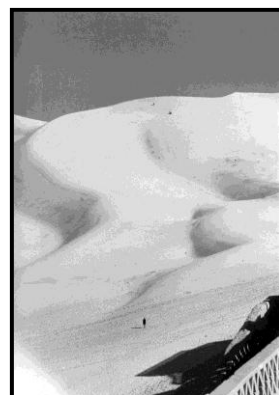


Arthur Rimbaud,
Autorretrato, Harar, 1883.

²¹ Casi 150 años después el fotógrafo Hans Georg Berger y el ya fallecido escritor, crítico pero también fotógrafo Hervé Guibert, se embarcan para Egipto en una suerte de remedo a la par que homenaje al periplo de Du Camp y Flaubert, publicando *Ltresse d'Égypte* (Guibert, 1995).

²² Su obra fotográfica se compone de más de seiscientos clichés, los cuales eran encolados y anotados en álbumes al modo de diarios de viaje, datando la primera toma de 1872 en las islas Marquesas (Perego, 104).

En el siglo XX también hay casos típicos de escritores viajeros interesados por la fotografía, como Henry de Monfreid, Paul Bowles o Bruce Chatwin. El primero, medio espía y medio traficante, tenía una colección de más de mil negativos y positivos en los que “evoque sa révolte contre la domination coloniale et l’univers de ses romans” (Perego, 120). Bowles hizo fotografías básicamente de su país adoptivo, Marruecos (Bowles, 1994), de sus paisajes, como el desierto, y de sus gentes. El silencio, como magma del que surge la poesía, está presente tanto en su literatura como en sus fotografías²³. Sobre Bruce Chatwin²⁴, un amigo suyo, Francis Wyndham (Chatwin, 1993, 10-13), cuenta que nadie lo recuerda haciendo fotos, pero que igual que mucha gente no acababa de verlo como escritor (“¿Qué escribía, diarios de viaje, artículos, cuentos, novelas?”) él si se consideraba a si mismo como fotógrafo e intentó que le expusieran su obra. Su tan apreciado “ojo” para la pintura y las antigüedades, que le valió el prestigio muy joven trabajando en Sotheby’s, habría de aplicarlo en la manera de componer paisajes, a veces abstractos y centrados en el color, característica también se reflejada en sus textos.



Finalmente, un caso especial de fotógrafo viajero fue Thomas Merton, el monje trapense que además de poeta y escritor también era aficionado a la fotografía; en su póstumo *Diario de Asia* (Merton, 2000) fueron incluidas algunas de las fotografías tomadas por él mismo en sus viajes sobre todo al extremo oriente.

2.1.4) Escritores-fotógrafos

En los menos de dos siglos de historia de la fotografía hay casos de escritores que mantuvieron una relación mucho más estrecha que los anteriores con el nuevo medio, ya que llegaron a hacerse fotógrafos amateurs, creando imágenes de mayor o menor calidad pero que ante todo mostraban una relación íntima con su escritura. En algunos casos se produjo una auténtica influencia del nuevo medio sobre el estilo o, inversamente, en las imágenes tomadas se aprecia su personal mundo literario.

El caso del escritor francés Emile Zola es paradigmático del *fin du siècle* literario, en tanto que en literatura desarrolla su famoso naturalismo y en fotografía destaca su conocida afirmación de que sin una fotografía no se puede afirmar haber visto algo realmente²⁵. En el intento de llevar la evidencia al texto escribe novelas como *Germinal*, en las que su agudo sentido de la observación intenta expresar en palabras lo que sus ojos ven de manera “objetiva”, como hace la cámara fotográfica, porque está convencido de que “l’imagination n’est plus la qualité maîtresse du romancier” (Zola, 1923, 205)²⁶. El realismo y el antiheroísmo del tránsito entre el siglo XIX y el XX tiene

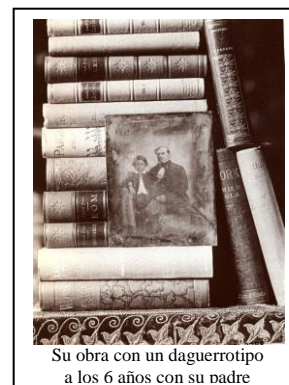
²³ En “Demasiado Perfecto” (Bowles, 1995, 107) destaca la mirada callada que observa el mundo: “Esto es lo primero con lo que se encontraron los ojos: un / viaje y unas monedas. / A la mesa aparecía sentado un doctor. / Ahora la luz del sol, ahora la calle. Sus silenciosos zapatos. / Ahora los árboles. / Esto es lo primero que pasó frente a un alegre rostro.”

²⁴ Sus fotografías están publicadas en *Far journeys. Photographs and notebooks* (1993), y *Winding paths* (1998), en ambos las imágenes se muestran con una selección de fragmentos del propio autor.

²⁵ Sentencia recogida por vez primera en una entrevista en la revista inglesa *The King* en 1900: “A mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n’en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés” (Zola, 1982, 11).

²⁶ En este mismo ensayo, *Le roman experimental*, afirma contundente: “L’observateur constate purement et simplement les phénomènes qu’il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit

mucho que ver con la fotografía, pues se trata de imprimir una eternidad a lo cotidiano: “La fotografía ofrece la sublimación del espacio doméstico” (Anson, 43). De todas maneras no era la intención de Zola que percibiéramos sus novelas como la copia, o fotografía, de la realidad, sino como un ciclo en el que la experiencia está basada en una idea y ésta a su vez en una observación²⁷. Así mismo, la descripción en Zola no es una fotografía que copia todo detalle, pues en el fondo le interesa lo que envuelve al personaje retratado²⁸. El interés de Zola por el medio fotográfico le impulsó también a la práctica como fotógrafo amateur, pero sin ser un simple pasatiempo, ya que su dedicación a partir de 1895 fue proporcional a la de escritor tras la publicación de la obra cumbre del naturalismo (el conjunto de veinte novelas tituladas *Rougon-Macquart*). Ya antes había empezado a desenvolverse en el medio fotográfico gracias a sus amigos fotógrafos, Carjat, Pierre Petit y Nadar. Zola se paseaba con su cámara por todo París y por el campo, legando a la posteridad una cantidad considerable de tomas de lo más variado: bodegones, paisajes, trenes, gente en la calle, etc.²⁹ Y aunque no hayan pasado a la posteridad por su calidad, sí que nos confirman ese afán objetivista y exhaustivo que intenta reflejar en su literatura: *El vientre de París* y *Germinal*, entre otras, cuentan más o menos lo mismo que las coetáneas fotografías sociales de Jacob Riis o Lewis Hine³⁰.



Su obra con un daguerrotipo a los 6 años con su padre

Gracias a Zola, y también a Flaubert, el escritor americano Henry James aprendió en París la técnica de la observación objetiva y directa de la cámara. Sin embargo, éste consideraba la escritura como superior a la imagen, pues la fotografía debía jugar un papel secundario, ya que la cámara sólo era una grabadora de detalles. En el relato *The real thing* Henry James se plantea el tema de lo real y lo representado a través del retrato de un matrimonio burgués acostumbrado a posar para fotógrafos³¹.

Trasladándonos a la Inglaterra victoriana podemos afirmar que hubo dos interesantes escritores-fotógrafos: primero Lewis Carroll y más tarde Arthur Conan Doyle. El caso del reverendo Charles L. Dogson, que era pastor y profesor de matemáticas en Oxford, pero mundialmente conocido como Lewis Carroll y autor de

représenter exactement la nature (...)” (Zola, 1923, 6). Zola comparaba la medicina con la novela, y ambas con la fotografía, pero asegurando que el novelista se compone de un observador y de un experimentador y que ambos son necesarios: “L’observateur constate purement et simplement les phénomènes qu’il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature (...)” (*Ibid.*, 6).

²⁷ Parece que cuando estuvo en Roma realizaba indistintamente ambas actividades como forma de “documentarse”, ya que para Zola la topografía urbana era algo necesario para construir la realidad novelesca: “Scriveva e fotografava. Esaminando scrittura e fotografia di Zola a Roma non si riscontrano molte differenze: la scrittura si limita ad appunti veloci senza ambizioni formali, come poco curate risultano le immagini. Quelli di Zola erano soltanto appunti per un romanzo. In realtà “scriveva” anche con la macchina fotografica” (Marcenaro, 135).

²⁸ Para Zola la descripción en la novela naturalista es “un état du milieu qui détermine et complète l’homme” (Zola, 1923, 229).

²⁹ En este sentido cabe destacar el álbum seleccionado por su descendiente, François Emile-Zola et Massin (1979), *Zola photographe*, y el catálogo de la exposición en el Museo Nièpce (Zola, 1982).

³⁰ Por otro lado se ha destacado la influencia de la cámara oscura y el acto fotográfico en la literatura naturalista: “Ainsi de nombreuses chambres (d’appartements) décrites dans le roman naturaliste comme dans le poème lyrique, prennent spontanément la structure (une boîte, un objectif, une plaque sensible, un obturateur, une source lumineuse, un trajet) et la chronologie (ouvrir, fermer, tirer l’image) de l’appareil et de l’acte photographique” (Hamon, 50).

³¹ “And then I suppose you know that you’ll get awfully tired.” / “Oh, we never get tired” they eagerly cried. / “Have you had any kind of practice?” / They looked at each other. “We’ve been photographed, immensely”, said Mrs. Monarch. (...) “I’m not sure we have any left. We’ve given quantities away,” she explained to me. / “With our autographs and that sort of thing,” said the Major” (James, 235).

Alicia en el país de las maravillas y *Alicia a través del espejo*, es especial dentro de estos autores que de alguna manera tenían alguna relación con el otro medio, ya que su obra fotográfica está considerada hoy día por cualquier crítico como parte canónica de la Historia de la fotografía por su especial valor intrínseco dentro de la denominada fotografía artística³². Empezó a hacer fotografías en 1856, habiendo ya publicado sus primeros escritos. Su interés por la fotografía podría venir de su afán por estar al día de todo invento y mecanismo que la sociedad industrial le ofrecía, al tiempo que ejercía de puente con su fértil imaginación. Durante 24 años produjo alrededor de 3000 negativos, todos meticulosamente anotados, dejando al morir 33 álbumes con las imágenes positivadas, los cuales fueron bien conocidos en los círculos artísticos de la época, como los fotógrafos Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, y Julia Margaret Cameron³³. Esto demuestra que la fotografía, si bien empezó como un hobby, supuso algo mucho más para el espíritu creativo de Lewis Carroll, como bien explica Brassai:

The author of *Alice in Wonderland* felt most at home at this point of interchange between a fleeting reality and the realm of shadows taking on life. Through his photography he learned about the extinction of the subject and its resurrection beyond reality: he knew all the paradoxes of photography, how to stop or extend time, how to evoke the presence of what is not there, and remove what is there (en Carroll, 1975, 198).

Además del efecto mágico que producía en aquellos primeros años la aparición de la imagen al ser revelada, se podrían establecer conexiones entre el misterio global de la imagen fotográfica y sus textos literarios, como el conflicto entre la realidad y los sueños y el saltar al otro lado del espejo, salvando las distancias, pues *Alicia en el país de las maravillas* es una obra eminentemente consagrada al poder del lenguaje, y más relacionada con su pasión por los sistemas lógicos de las matemáticas que por cualquier otro medio de representación.

Más concreta sería la conexión con una de sus modelos favoritos, la niña Alice Lidell, a todos los efectos la que le inspiró su personaje literario. De todas maneras esto quedaría en lo anecdótico si no se mencionara que esta niña formaba parte de una obsesión recurrente en las fotografías de Lewis Carroll, pues de hecho, dentro de su amplísima producción, lo que se recuerda siempre es esa serie de imágenes ambiguas sobre niñas³⁴.



Alice Liddell como mendiga.
Lewis Carroll, 1860.

³² Aunque según algunos críticos su fotografía distaba mucho de ser artística en comparación a su escritura: “Mientras que en su escritura Carroll exploraba libremente las posibilidades de la creatividad, en su fotografía seguía las convenciones naturalistas de su época y era, en cambio, bastante convencional. Su intención era más documental que creativa y, por tanto, le resultaba difícil entender la cualidad borrosa de las fotos de Cameron” (González Flores, 155).

³³ En realidad los álbumes, que se subastaron, y la faceta fotográfica de Lewis Carroll, fueron redescubiertos años después por Helmut Gernsheim (Carroll, 1975, 198-202).

³⁴ Digo ambiguas porque desde nuestra óptica actual cualquiera podría pensar que se trataba de un vulgar pedófilo que si hubiera vivido hoy día habría colocado sus fotografías en una página porno de internet. Sin embargo, como bien han documentado Douglas R. Nickel (2002, 10-66) y Karoline Leach (1999, 61-77), las fotografías de niños desnudos eran la imagen correlativa de esa inocencia reflejada en toda la literatura inglesa desde Blake; por lo tanto Lewis Carroll estaba representando de forma artística un arquetipo en el marco del culto victoriano a la inocencia de la infancia; es más, era normal que familias burguesas, con la más estricta moral, adquirieran postales con esta temática. En este sentido, tanto la producción literaria como la fotográfica van de la mano al ofrecer al adulto el

En cuentos y textos menores el tema de la fotografía es tratado por Carroll de forma humorística, satirizando las pretensiones de la aristocracia y la clase media victoriana al retratarse familiarmente, al tiempo que relaciona de diversas maneras el medio fotográfico con el literario, como en *Hiawatha's photographing*³⁵. Por otro lado, en el relato *A photographer's day out* (Carroll, 1936, 1089-1096), el fotógrafo Tubb, obsesionado por retratar a su bella amada Amelia³⁶, acaba apaleado por un granjero por pisar su terreno y el negativo (entonces todavía eran de cristal), totalmente roto. En el poema *Double Acrostic*, Carroll se mofa de la capacidad de la fotografía para embellecer los rostros³⁷. En otro poema, *Photography extraordinary* (*Ibíd.*, 809) imita “fotográficamente” tres tipos de escritura de tres escuelas, y en el relato del mismo título (*Ibíd.*, 1231-1235) se plantea de forma irónica que la fotografía puede revelar los pensamientos de los escritores, y tras una serie de pruebas el asunto le sirve para hacer crítica literaria, asegurando que al *revelar* un pasaje de Byron, el papel fotográfico se chamuscó a causa de los ardientes versos, además de preguntarse maliciosamente si se podrían revelar los discursos políticos del Parlamento. Finalmente, en el breve relato *The Ladye's History. Part of the legend of "Scotland"*, Carroll, con un primitivo e inventado inglés del siglo XIII, introduce a un artista, un tal Lorenzo, que hace retratos con una maravillosa máquina llamada “Chimera” (Carroll, 1949, 113-115).

Resulta curioso que el más afamado detective de todos los tiempos, la criatura literaria del escritor inglés sir Arthur Conan Doyle, no empleara en sus pesquisas una cámara para registrar las pruebas encontradas como hace modernamente la policía. Y más si tenemos en cuenta la moda reinante, en el tramo final de la época victoriana, en lo que concierne a las denominadas precisamente como “detective cameras”, las cuales, por su reducido tamaño, manejabilidad y posibilidad de ser camufladas, eran ideales para este tipo de trabajos. Si bien el procedimiento de Sherlock Holmes tiene más que ver con la psicología, y que incluso su manejo de las pruebas es mental, en un relato se nos muestra usando la fotografía al modo de la moderna policía científica; o sea, para comprobar detenidamente lo que el ojo humano no puede percibir en un momento dado:

‘Have you examined the marks?’ I asked.

‘I have seen them. So has the doctor.’

‘But I have examined them very carefully with a lens. They have peculiarities.’

‘What are they, Mr. Holmes?’

I stepped to my bureau and brought out an enlarged photograph. ‘This is my method in such cases,’ I explained.

‘You certainly do things thoroughly, Mr. Holmes.’ ” (Conan Doyle, 1952, 1091).

Del mismo modo, a Holmes tampoco se le escapa la consideración general de su época de que una fotografía es una prueba irrefutable de la veracidad de un suceso, como lo demuestra el relato “A scandal in Bohemia” (*Ibíd.*, 161-175), donde además

mundo ideal y mágico de una infancia romántica y libre. Helmut Gernsheim (1949) también se encargó de demostrar que Lewis Carroll miraba su propia infancia nostálgicamente desde algunos de sus primeros poemas.

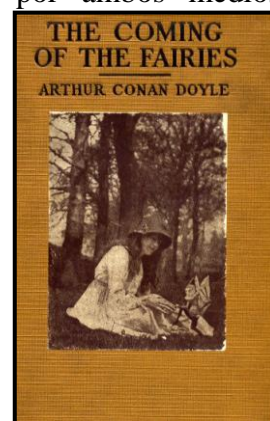
³⁵ Se trata de un poema que imita la entonces popular canción “The song of Hiawatha”, de Henry Wadsworth Longfellow, inspirada a su vez en un daguerrotipo de 1851 de las cataratas de Minnehaha, realizado por el fotógrafo de Chicago Alexander Hesler. Irónicamente, éste, tras la fama de la canción, hizo una nueva toma añadiéndole unos versos del poema de Carroll y no del original (en Rabb, 1995, 46).

³⁶ “But how shall I describe the daughter? Words are powerless; nothing but a Tablotype could do it” (Carroll, 1936, 1090).

³⁷ “Photography shall change her face, / Distort it with uncounted grimace / Make her bloody thirsty, fierce, and base” (Carroll, 1936, 924).

una fotografía es protagonista de la historia³⁸. En otros relatos la fotografía se presenta como la excusa del villano de turno para pasar horas encerrado en su laboratorio³⁹. Aparte de que, como hecho incontrovertible, la coartada del ocio fotográfico colaba muy bien en la sociedad victoriana, esta “camera obscura” se alza simbólicamente en el plano literario como el lugar cuya puerta el detective debe abrir para que penetre la luz en el secreto oculto y la verdad se revele por sí misma. El interés de Conan Doyle por el medio fotográfico tampoco se limita a las referencias literarias anteriores sino que hasta 1885 escribió diversos artículos en el *British Journal of Photography*, y siendo amigo de W.K.Burton y de los círculos fotográficos londinenses fue seleccionado para ingresar en la *Photographic Society* en 1881. En sus artículos da consejos a los iniciados en los que se trasluce la preocupación de la época por las farragosas condiciones técnicas asociadas a la práctica fotográfica y les deleita con sus excursiones fotográficas por los más diversos parajes, desde Escocia hasta la costa africana. Desgraciadamente no se conservan las imágenes producidas por el escritor, quizás por la inestabilidad de las copias de albúmina empleadas (Conan Doyle, 1982, XI).

Como anécdota del interés mutuo de Conan Doyle por ambos medios expresivos, hay que mencionar que en un primer momento quiso publicar su conocido *El mundo perdido* con fotografías de los protagonistas e incluso de la meseta donde se desarrolla la acción, para lo cual tuvo que superponer dos imágenes a modo de *fotocollage* (Conan Doyle, 1952, XIII). Esta trampa, normal en otro tipo de discurso, choca irónicamente con su defensa de que las fotografías espiritistas no eran el resultado de montajes fotográficos sino de tomas únicas. Y es que resulta realmente turbador ese interés de Conan Doyle por el espiritismo, al pasar de la lógica detectivesca al misterio irracional de una forma extravagante, ya que a su fe en el más allá añade el fervor por la fotografía como prueba irrefutable ante los escépticos, para demostrar la existencia de fenómenos inexplicables para la razón⁴⁰. Conan Doyle usó *The Strand magazine* para publicar en 1920 el caso de las pruebas fotográficas tomadas por unas niñas con hadas en el norte de Escocia, y dos años después publica *The Coming of the Fairies*, libro en el que sigue una pauta “científica” al incluir todas las cartas, datos, comprobaciones de expertos de Kodak y las fotografías⁴¹. Lo más



³⁸ En este caso Sherlock Holmes es contratado por el rey de Bohemia ya que éste está siendo chantajeado por una antigua amante. Holmes lo calma porque asegura que todo lo que tiene la mujer no vale nada, incluidas las cartas autógrafas del rey, con su propio sello; hasta que el rey le confiesa que la mujer está en posesión de una fotografía de los dos juntos. En este momento Holmes se adhiere a la preocupación del rey (Conan Doyle, 1952, 166). Este uso de la fotografía como prueba en el género detectivesco aparece también en Agatha Christie, en cuya novela *McCinty's dead* el reconocimiento de una fotografía es el móvil de un doble crimen.

³⁹ En “The red headed league”, se dice del criado: “Never was there such a fellow for photography. Snapping away with his camera when he ought to be improving his mind, and then diving down into the cellar like a rabbit into its bolt hole to develop his pictures”, (Conan Doyle, 1952, 178), y en “The adventure of the Copper Beeches” tres cuartos de lo mismo: “Photography is one of my hobbies. I have made up my dark room up there” (*Ibid.*, 1936, 327).

⁴⁰ Esta curiosa alianza entre irracionalismo y técnica tiene su esplendor en un periodo de la Historia en la que al positivismo se superpone el miedo ante la muerte debido al gran número de defunciones debidas a las enfermedades y sobre todo a la I Guerra Mundial. Y es que en esos años murieron su mujer, su hijo, su hermano y dos sobrinos, tras lo que cayó en una profunda depresión. Asimismo, resulta llamativo que, como apunta Sophie Schmit (en Chéroux, 92), Conan Doyle publicara su primer artículo sobre el asunto (en la revista espiritista *Light*) tan pronto como en 1887, el mismo año que apareció el primer relato sobre Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*.

⁴¹ “The negatives proved to be truly astonishing photographs indeed, for there was no sign of double exposure nor anything other than ordinary straightforward work. (...) This is the most extraordinary thing I’ve ever seen! Single exposure! Figures have moved! Why, it’s a genuine photograph! Wherever did it come?” (Conan Doyle, 1922, 46).

chocante del caso es que casi todo el mundo las daba por auténticas al no estar manipulado el negativo, cuando en este caso lo que se manipuló fue la realidad, al incluir en la toma unas figuras de cartón⁴². Hasta el final de su vida Conan Doyle amasó gran cantidad de fotografías espiritistas que usó en diversas conferencias sobre ocultismo en sociedades teosóficas y en sus libros⁴³.

Posteriormente, otro caso especial de un gran escritor atraído por la fotografía es el de Marcel Proust, pues son constantes sus referencias a la fotografía en la oceánica *En busca del tiempo perdido*. Además, la importancia de la fotografía en Proust, a la que, al contrario que Baudelaire, consideró siempre como un arte, está en su vida desde la adolescencia, tal como se encarga de demostrar Brassäi (1997b). Gracias sobre todo a su correspondencia sabemos que el afán coleccionista y de intercambio de retratos y fotografías de todo tipo, que almacenó en incontables álbumes hasta su muerte, no supusieron ni un mero pasatiempo ni una obsesión, sino que constituye la punta del iceberg de una concepción artística de la vida en la que la fotografía influye muy directamente en su mundo literario, tanto en los temas tratados como en las técnicas compositivas y su personal estilo literario. En este sentido, no hay más que pensar en la capacidad descriptiva de Proust y cómo éste relaciona constantemente sus imágenes mentales basadas en el recuerdo con las generadas en la cámara oscura. Ni que decir tiene que su escritura proviene de un irrefrenable deseo de detener el tiempo y transformar sus imágenes en eternas. Por otro lado, Brassäi (1997b, 157-174) explica que la influencia de la fotografía en la narrativa proustiana va más allá de la imagen latente que se revela a posteriori, descripciones a modo de fotogramas⁴⁴.

Otro par de casos de escritores interesados por la práctica de la fotografía, más recientes que los anteriores, fueron William Faulkner y Juan Rulfo. Aparte de la conocida contribución del primero como guionista para diversas películas de la Metro, ya en la primera Guerra Mundial se hizo fotógrafo aficionado, lo cual indudablemente afectó a su estilo narrativo, tan interesado en los retratos y en la morosidad de las descripciones, así en el relato “The leg”, en *Sanctuary* y en *Absalom, Absalom*.

Por su parte el escritor mexicano también era fotógrafo aficionado (tras su muerte se descubrieron con gran sorpresa las placas fotográficas que había tomado a lo largo de su vida). Con el correr de los años sus fotografías han sido expuestas, publicadas, estudiadas y relacionadas con su escritura en numerosas ocasiones. Según Carlos Fuentes (Rulfo, 2001), *Pedro Páramo* es todo menos realista, y en ese sentido el

⁴² Esta historia real fue llevada a la pantalla grande por partida doble en 1997: *Fairy Tale: A True Story* y *Photographing Fairies*, basada en la novela previa (1992) de Steve Szilagy. En ambas aparece la figura de Conan-Doyle. Divertida es la mención del adolescente Christopher Boone, protagonista de la novela *El curioso incidente del perro a medianoche*, quien, junto a la famosa fotografía de las hadas, comenta su devoción por Holmes, no menor que su asombro ante la estulticia de su creador al dejarse engañar por unas figuritas recortadas, además de otras obviedades técnicas: “Pero se estaba comportando como un estúpido, porque el papel sí se habría movido durante la exposición, y la exposición era muy larga, porque en la fotografía se ve una pequeña cascada al fondo y está borrosa” (Haddon, 2004, 109).

⁴³ En 1922 publicó junto a Fred Barlow, secretario de la ‘Sociedad para el estudio de las fotografías paranormales’, el folleto *The Case for Spirit Photography*. Aquí Conan Doyle cuenta experiencias concretas de otras personas intentando demostrar en todas ellas que los “espíritus” aparecidos en las imágenes no se deben a la manipulación ni de la cámara ni de las placas con anterioridad ni posterioridad a la exposición. En las fotografías mostradas por Conan Doyle no sólo se muestran rostros sino también lo que se supone que es la escritura del fallecido, denominada como *psicografía*. Y en 1926, en la misma línea, Conan Doyle publica *The History of Spiritualism*, donde habla de pioneros en estos estudios hasta que se constituye como movimiento, desde el siglo XVIII, es decir antes de la invención de la fotografía.

⁴⁴ Una prueba sobre la importancia de la fotografía en la obra de Proust son los numerosos estudios realizados al respecto, algunos breves apuntes como los de Kaoul Chelly (1935) y Victor E. Graham (1966), pero otros son tesis doctorales como la de Stephen C. Infantino (1986), *Proust and Photography: Studies in Single-Lens Reflexivity*.

tono poético que lo conforma alimenta también sus fotografías, así como el silencio y el misterio. Sin embargo, Víctor Jiménez (Rulfo, 2002) argumenta que, incluso por encima de la literatura y la fotografía, lo que interesaba a Rulfo era el pasado de México, incluidas las disciplinas de la historia, la arquitectura y la arqueología. En cierto sentido sus fotografías constituyen una intersección entre el aspecto de documentación del pasado de México, desde las culturas precolombinas hasta la conquista española, y la melancolía y alucinación de sus personajes literarios, ya que las ruinas y paisajes contrastados que vemos nos sitúan en el preciso escenario en el que dialogan los vivos y los muertos de Comala. Escenario potenciado por la estrecha relación existente en la sincrética religiosidad mexicana entre la vida y la muerte y el aspecto fetichista y supersticioso que arrastraba la fotografía desde su invención. Por ello Erika Billeter (Rulfo, 2001) y Samuel Tarsicio (Rulfo, 1995) están de acuerdo en que los aspectos capitales que conectan *Pedro Páramo* con estas fotografías son el recuerdo y la muerte⁴⁵.

2.1.5) El surrealismo

En el período de entreguerras destaca el interés del surrealismo por la fotografía y en general el efecto que las vanguardias tuvieron simultáneamente en la literatura y en la fotografía; pero no debería extrañarnos en tanto que este medio mecánico permite trascender la lógica, integrar el azar en lo cotidiano y liberar al arte del peso de la representación convencional, potenciando el aspecto simbólico en conflicto con el indicial, y liberar al hombre de automatismos: mirar lo cotidiano de otra manera, interrogar objetos elegidos sin razón. Por ello no es de extrañar que los surrealistas supieran sacar partido de la definición de la imagen fotográfica, pues siendo una huella de un real potenciaban la poética del azar objetivo, del deseo intuitivo, mediante *l'objet trouvé*. Asimismo, los *collages* serían una derivación en los que además se trascienden los límites de las disciplinas y las connotaciones de arte o comunicación.

Jean Cocteau, amigo de los fotógrafos contemporáneos con quienes colaboró en algunos libros, fue él mismo fotógrafo aficionado⁴⁶. Se ha demostrado que en más de una treintena de obras, desde *Prince frivole* a *Requiem*, hay una gran presencia fotográfica (Caizergues, 85-99). Sobre todo Cocteau emplea todos los aspectos relacionados con el acto fotográfico y sus técnicas, sobrepasando el aspecto mimético y descriptivo e interviniendo directamente en el sentido de la escritura. Por otro lado, en esos años el escritor, periodista y revolucionario ruso Ilya Ehrenburg publicó dos libros de fotografía: *Moi Parizh* (My Paris) y *No pasarán*. El primero es un paseo visual por París, que recuerda a Atget, y publicado el mismo año que el más conocido foto-libro sobre esa ciudad, *Paris la nuit*, de Brassai. El segundo un apasionado diario de guerra a favor de la República Española con imágenes de diversos fotógrafos.

⁴⁵ Por otro lado, Margo Glantz incide en el aspecto perceptivo de *Pedro Páramo*: “un ojo que repara en los lugares, los encuadra, los captura y los estampa en una placa fotográfica” (en Rulfo, 2001, 17).

⁴⁶ Jean Cocteau, en una carta al fotógrafo surrealista Man Ray, alaba la calidad poética de sus imágenes: “Your prints, however, are the very objects themselves, not photographed through a lens but by your poet’s hand directly interposed between the light and the sensitive paper” (Phillips, 2). En cuanto a sus fotografías, la mayoría las envió junto con cartas a su madre desde el frente belga en la I Guerra Mundial, muchas de las cuales aparecen en una recopilación posterior (Cocteau, 2000) con textos que le sirvieron para sus poemas y novelas, por ejemplo *Thomas l'imposteur*, en cuya edición original además añadió 11 de esas fotografías de la guerra.

Más interesante es el caso del “representante” del surrealismo en Bélgica, Paul Nougé, básicamente poeta, pero que también hizo tomas fotográficas en la línea de sus colegas parisinos⁴⁷. Por ser muy amigo del pintor René Magritte se ignora si algunas de las fotografías (1928-1940) atribuidas a Nougé fueron realizadas por el pintor o por ambos. Cuestión intrascendente habida cuenta de la idéntica mentalidad que compartían sobre la imagen, los trabajos conjuntos y la no importancia de la autoría. “Cils coupés”, fotografía de Nougé aquí mostrada, es una prueba de que este padre del surrealismo belga se sentía más cercano al estilo del Buñuel de *Le chien andalou* que al manifiesto surrealista de Breton.



Algunos objetos usados por Nougé también aparecen en cuadros de Magritte o en algunas fotografías se juega sobre el tema del yo y el otro y los espejos igual que en los cuadros de Magritte, que escribió en 1929 *Les mots et les images*. Por su parte Nougé dijo al respecto: “Les miroirs sont des terribles pièges, un regard au passage et nous voilà prisonnières pour jamais” (Citado por De Nayer, 50). En las fotografías de Nougé se puede saber cuando es él quien controla la toma porque muchas son ejercicios subversivos sin referente ni tiempo en los que aparece un rastro del yo, pero un yo que se oculta o desaparece. Por otro lado en sus composiciones se observa asimismo gran influencia del constructivismo alemán y ruso.

Seguramente el rupturismo en la composición espacial y los puntos de vista cambiantes de Moholy-Nagy y Rodtchenko, junto al desarrollo del arte cinematográfico, tengan que ver con las nuevas técnicas novelísticas, tal como ocurre en *Manhattan transfer*, en la que John Dos Passos intenta llevar a la práctica sus sueños de escribir como el ojo de la cámara, en lucha entre la imagen detenida y la imagen en movimiento, entre la fotografía y el cine: los planos cinematográficos, tomas aisladas, cortes... la ficción documental como modo de retratar los paneles de la colmena que conforman la metrópolis contemporánea. Antes de la influencia del montaje del cine soviético, “Dos Passos grew to be concerned primarily with the photograph as an austere and circumscribed view, a fragment” (Shloss, 144). La fotografía como fragmento sin duda afectó a la literatura del siglo XX en la concepción del hombre como ser dividido, incapaz de enderezar un rumbo tras el fracaso de las utopías.

2.1.6) La memoria y la identidad como temas foto-literarios

Por lo que hemos ido comprobando, el tema de la memoria es seguramente el mayor granero al que recurre la literatura para relacionarse con la fotografía, ya sea para exponer recuerdos o para reflexionar sobre el propio acto de recordar, el valor de la imagen fotográfica y el encaje de ambos en la vida humana. Fernando Pessoa, al hablar de su infancia, recuerda en “cuadros”, y aunque sin mencionar directamente el medio fotográfico⁴⁸ la fuerza y el sentido espacial y preciso de los objetos es idéntico al impacto de una fotografía:

⁴⁷ Luis Puelles nos recuerda que sus 19 fotografías no fueron publicadas hasta 1968, a pesar de que Nougé las preparó entre diciembre de 1929 y febrero de 1930, paralelamente a su definición de *objet bouleversant*. Únicamente tituló tres de ellas y “once se acompañan de un texto de índole descriptiva aunque no falto de sugerencias” (Puelles, 39).

⁴⁸ En un fragmento del *Libro del desasosiego*, tras una reflexión lingüística, Pessoa deja entender que para él lo fotográfico no miente: “Supongamos que veo ante nosotros una muchacha de modales masculinos. Un ente humano vulgar dirá de ella, «Esa muchacha parece un muchacho». Otro ente humano y vulgar, ya más cerca de la conciencia de que hablar es decir, dirá de ella, “Esa muchacha es un muchacho”. Otro igualmente consciente de los deberes de la

No es el sosiego de las veladas de provincia el que me entenece por la infancia que viví en ellas, es la disposición de la mesa del té, son los bultos de los muebles por la casa, son las caras y los gestos físicos de las personas. Es de cuadros de lo que tengo nostalgia. Por eso tanto me entenece mi infancia como la de otro: son ambas, en el pasado que no sé el que es, fenómenos puramente visuales que siento con la atención literaria. Me entenezco. Sí, pero no es porque recuerdo, sino porque veo (Pessoa, 193).

Por otro lado, el poeta granadino Luis García Montero titula un poema “Fotografías veladas de la lluvia” (García Montero, 15-8), que se compone de una recopilación de “flashes”, de recuerdos como imprecación contra el paso del tiempo y la muerte. Antonio Muñoz Molina, amigo y coetáneo, está igual de interesado por el cine y por la pintura (no en vano estudió Historia del Arte), por lo que no sorprende que sea un aficionado confeso a la contemplación de viejas fotografías, amen de que su mundo literario gira entorno a la memoria, entendida ésta como un magma en el que se funden la realidad y el deseo, tal como introducía su primera novela, *Beatus Ille*, al citar las palabras de T.S.Elliot: “Mixing desire and memory”. Por ello, habida cuenta del importante rol que ejerce en su memoria la imagen fotográfica, llega a afirmar que algunos de sus “recuerdos infantiles más nítidos no son recuerdos de personas o de lugares, sino de fotografías” (Muñoz Molina, 2005, 9). De modo que la fotografía está presente en ese interés natural con el que según él mismo educó su mirada y sus recuerdos posteriores, pero simultáneamente como documento de vida y como misterio temporal a la par que como reivindicación social e identitaria⁴⁹.

La mirada observadora de Muñoz Molina congela los objetos y las personas, los recorre para extraer de ellos su significado, la inasible relación entre lo que vemos y podemos saber, una forma de interrogar e interrogarnos⁵⁰. Como en un museo estático, las imágenes literarias en su ficción se presentan como un conjunto de fotografías, en las que lo retratado habla al mismo tiempo de la muerte y de la vida. En la mencionada

expresión pero más animado por el afecto de la concisión, que es la lujuria del pensamiento, dirá de ella «Ese muchacho». Yo diré «Esa muchacho», violando la más elemental de las reglas gramaticales, que manda que haya concordancia de género, como de número, entre la voz substantiva y la adjetiva. Y habré dicho bien: habré hablado en términos absolutos, fotográficamente, fuera de la vulgaridad, de la norma, y de la cotidianeidad. No habré hablado: habré dicho” (Pessoa, 42).

⁴⁹ “Yo no sé ahora si todo eso es cierto, si la fotografía ha modificado o falsificado mi propia memoria: lo que sí sé es que la intensidad del tiempo verdadero, de la gente real, de las calles de las ciudades, en ninguna parte la encuentro mejor retratada que en el blanco y negro de las fotografías, en ese misterio de óptica, de la química y de la luz que nunca deja de abombarme, que parece siempre a medio camino entre la brujería y la poesía, entre el puro trabajo artesanal y la casualidad más improbable” (Muñoz Molina, 2005, 9). Con estas palabras introduce la magna obra del historiador de la fotografía española Publio López Mondéjar, a quien recientemente dedicó un artículo relacionando su ingente tarea en pos de la realidad con la de algunos de los grandes narradores: “López Mondéjar tiene una idea novelesca de la fotografía, de su capacidad cervantina y galdosiana de contener indiscriminadamente la experiencia de los seres humanos. Cervantes y Galdós, y James Joyce, y Dickens; pero también Proust, que dispara la atención siempre algo febril de sus grandes ojos negros para capturar el instante único que seguirá siendo presente cuando se haya convertido en pasado lejano, el rasgo preciso y distintivo que retrata entero un carácter o revela un deseo oculto” (Muñoz Molina, 2008).

⁵⁰ Conocer el mundo, sobre todo las personas, mediante el diálogo que se establece entre la imagen fotográfica y una mirada inquisitiva es lo que hace el escritor y periodista Juan José Millás en sus magníficas piezas publicadas en el diario *El País* durante un par de veranos, y recogidas en *Todo son preguntas* (Millás, 2005), sobre fotografías de actualidad. Lo que permite la imagen congelada de la realidad es extraer un sentido, como si se tratara de un elixir, de una serie de detalles mínimos que hay que saber ver e interpretar, los cuales a la postre se demuestra que son actos conjuntos siempre y cuando sensibilidad y razón se asistan mutuamente: el despliegue dialéctico de la escritura debe aferrarse a la intuición percibida por la mirada reposada, o sea al *punctum* barthiano. Si bien también es cierto que los textos de Millás demuestran que en muchas ocasiones el texto no nace de una intuición al enfrentar la mirada a la imagen sino de una concepción previa. Este baile es de hecho el que ha afectado a la fotografía en su breve historia: entre ser parte de un alzado ético-estético de la persona o ser una herramienta, una excusa, para justificar un punto de vista no dialéctico.

novela Muñoz Molina inventa un retratista que trabaja en el imaginario pueblo de Mágina y, como clave interpretativa del auténtico amor de Mariana hacia Jacinto Solana, una fotografía que les hicieron con sus amigos es descrita varias veces en la novela⁵¹.

Al citar a Georges Perec en el capítulo sobre el espacio y el tiempo (Vid. p. 64) ya nos aparecía la frecuente asociación del color amarillo de las viejas fotografías a la memoria y el paso del tiempo. Otro ejemplo muy citado al respecto son los versos con los que Miguel Hernández concluye el primer poema de su *El Rayo que no cesa*: “Sigue, pues, sigue cuchillo/ volando, hiriendo. Algún día/ se pondrá el tiempo amarillo/ sobre mi fotografía” (Hernández, 18). Recordando esos versos un reciente proyecto literario bajo el título *El tiempo amarillo* pretende recoger el comentario de escritores sobre viejas fotografías rescatadas de álbumes familiares (González).

Otro ejemplo de esta asociación cromática es la del gran escritor, cómico, cineasta y académico de la lengua que fue Fernando Fernán-Gómez, ya que tituló sus memorias de idéntica forma: *El tiempo amarillo*. Lo amarillo como tiempo pasado, asociado a la memoria que caduca y a la melancolía, también la hallamos detrás del poeta y narrador Julio Llamazares en *La lluvia amarilla*, donde el color hace referencia al ocre de las hojas de los árboles en otoño, pero también a la imagen fotográfica. La atmósfera en la que se describe la vivencia del desaparecido pueblo de Anielle está gobernada por un alucinado efecto por medio del cual lo muerto parece cobrar vida, y viceversa.

Otro ejemplo más es Julián Ríos, el James Joyce de la literatura española, quien, previamente a los experimentalismos lingüísticos de *Larva*, se inició con un conjunto de relatos sobre un pueblo imaginario de su Galicia natal, y que recientemente han visto la luz bajo el título de *Cortejo de sombras*. En uno de ellos, sintomáticamente titulado también “Las sombras”, una viuda del pueblo vive una pasión enfermiza por su marido mediante el recuerdo que le proporcionan los retratos guardados. El tono sepia, similar al amarillo en aspecto y función, inciden en el carácter melancólico y fuera de la realidad del personaje atrapado en el pasado⁵². Dicha locura por las fotografías es la verdadera causa de su muerte, aunque superficialmente parezca que se trata de un

⁵¹ “En la fotografía oval, Mariana lo miraba como si estuviera adivinando al hombre futuro y muerto que ahora tenía ante sí. ‘Pero Mariana lo miraba a él, debes saberlo’, dijo Manuel en la biblioteca, frente al fuego. ‘Estábamos en el estudio del fotógrafo, y yo me había puesto mi uniforme y las dos estrellas que nunca llegué a usar, porque me ascendieron a teniente cuando estaba muriéndome en un hospital de Guadalajara. Ella me tomó del brazo y miró al objetivo cuando el fotógrafo nos dijo que sonriéramos, pero Solana estaba detrás de él, con Orlando, y yo apenas podía verlos, porque me cegaban los focos. Al mismo tiempo que me apretaba el brazo, Mariana movió muy ligeramente la cabeza y encontró los ojos de Solana. Fue exactamente entonces cuando disparó el fotógrafo. Desde cualquier ángulo del gabinete que la mires, ella parece sonreír y mirarte a ti, pero a quien mira es a Jacinto Solana” (Muñoz Molina, 1993, 173). El efecto mortífero de la mirada sigue impreso en la retina del personaje años después y la nueva mirada sobre la fotografía le sirve para constatar el retardo del conocimiento, la verdad ahora tan obvia por congelada, y antes, en el decurso de la vida, completamente ignorada: “He vuelto a mirar los ojos de Mariana, que diez años después, cuando volví a la casa, seguían fijos en mí como en el estudio del fotógrafo, cuando aún no sabía que era una despedida infinita e inmóvil lo que se me estaba revelando en ellos” (Muñoz Molina, 1993, 193).

⁵² “Después del almuerzo, se sentaba en un sillón de terciopelo, junto a la ventana, hasta que oscurecía. Silenciosa, con gestos graves y tranquilos, disponía los retratos sobre la camilla en el orden meticuloso de un solitario, con la destreza solemne de una cartomántica. Combinaba las figuras, las enfrentaba, unía los rostros y los separaba después. Era una ceremonia nostálgica. (...) Las manos, acartonadas y escamosas, barajaban ágiles los retratos. Alisaba con los dedos los bordes los bordes gruesos y amarillentos de las fotos. Abría los ojos y los cerraba, extasiada. Acercaba el rostro al retrato y lo escrutaba con un ronroneo de satisfacción. Aplastaba la boca, fina y arrugada como una cicatriz, contra los retratos y besaba con devoción las caras color sepia. Trataba de recordar, de restaurar la escena” (Ríos, 44).

accidente por haberse quedado dormida con el brasero encendido mientras miraba los álbumes de retratos de su difunto marido.

De forma similar al *Beatus Ille* de Muñoz Molina, Julio Llamazares, en el también mencionado *La lluvia amarilla*, incide en el embrujo paralizante de la mirada de la persona retratada cuando ésta mira a cámara, en el breve efecto fantasmagórico de percibir una presencia ante la visión de una ausencia⁵³. Profundizando en la influencia que la fotografía ejerce sobre la memoria Llamazares analiza certeramente en *Escenas de cine mudo* la contradictoria relación que se establece entre ambas, constatando que la viveza aleatoria de unos recuerdos frente a otros es sólo una ilusión, pues esas imágenes son pasado y están igual de muertas que lo que vemos en una fotografía⁵⁴.

Por su parte, en *Daguerrotipos*, Manuel Vicent (1984) compone breves semblanzas de personajes famosos, en los que la memoria tiene mucho que ver, aunque se trata de una memoria interpretativa. El título se debe precisamente a que los daguerrotipos como técnica antigua fue la primera fiable, pero para los retratos precisaba de un tiempo largo de exposición; tiempo que sirve para recorrer con calma a la persona y analizarla⁵⁵. El género foto-literario del retrato también lo ejerció Javier Marías en su *Miramientos* (Marías, 1997), donde elabora unos retratos interpretativos, basados en parte en la fotografía incluida, de algunos escritores en lengua española, como Valle-Inclán, Lorca, Borges o su querido Benet, y que a su vez se inspira en un

⁵³ “Todo empezó con el descubrimiento de aquel viejo retrato de Sabina. Había estado siempre allí, en la pared de la cocina, justo encima del escaño en cuyo extremo ella siempre se sentaba y que ahora permanecía ya vacío e inmensamente sólo frente a mí. Era una antigua fotografía amarillenta -Sabina con la ropa de domingo: aquel vestido pobre y negro, aquella pañoleta de hilo gris sobre los hombros, los mismos pendientes de la boda desempolvados para la ocasión- que un fotógrafo de Huesca le había hecho cuando bajamos a despedir a Camilo a la estación. Yo mismo le había puesto un marco de madera y colgado en la pared. Desde entonces -hacía ya veintitrés años-, había estado allí. Pero los ojos se habitúan a un paisaje, lo incorporan poco a poco a sus costumbres y a sus formas cotidianas y lo convierten finalmente en un recuerdo de lo que la mida, alguna vez, aprendió a ver. Por eso, aquella noche, cuando, de pronto, reparé en la presencia amarillenta del retrato, los ojos de Sabina se clavaron en los míos como si, en ese instante, ambos se hubieran visto por primera vez” (Llamazares, 1991, 34).

⁵⁴ “A veces, me sorprende el modo en el que las fotografías se suceden, la forma en que los recuerdos se agarran unos a otros, como si fueran cerezas, formando una película tan lógica que parece que recuperara el tiempo. Es como si, de repente, el tiempo cobrara vida, como si la memoria fuera una cámara precisa y casi perfecta que volviera a proyectar para nosotros, sólo para nosotros, la película que un día vivimos y que creíamos borrada para siempre. Pero no es cierto. Aunque los recuerdos fluyan con precisión, aunque las fotografías se sucedan y encadenen, como los fotogramas de una película, sin dejar entre sí cortes en negro, en el fondo no son más que carteleras; carteleras aisladas e independientes, como las de la vitrina del Minero, que lo único que pueden devolvernos es la ilusión de tenerlas. Basta con volver a verlas al cabo de algunos años, incluso de algunos meses, para comprender que todas están ya quietas. Y ni siquiera. Lo veo ahora mirando ésta. Las últimas fotografías, a partir de que el color entró en mi vida, que no en mi recuerdo de ella, tenían tal cohesión, fluían con tanta lógica, que incluso llegué a pensar que estaba otra vez viviéndolas. En lugar de secuencias aisladas, que es lo que son los recuerdos, sobre todo los lejanos, me daba la sensación de estar viendo una película completa” (Llamazares, 1995, 179). Y más adelante Llamazares explica cómo la difuminación de los recuerdos afecta también a la “precisión” de las fotografías: “Ahora que sé que es verdad; ahora que sé que los días se convierten en carbón y que lo que nos contaba mi padre no era ninguna invención, ni mucho menos un cuento, miro estas fotografías y sé que las que faltan, que son las que ya no están o las que nunca me hicieron, pero que pudieron haberlo sido de igual manera, son las que se tragó la tierra. Por eso, esos espacios que hay en negro en mi memoria y por eso algunas fotos, como ésta, están ya virando en sepia: porque las fotografías también se mueren. Se van secando como las hojas, y, al final, acaban cayéndose. Y, al cabo de los años, cuando volvemos a verlas, en lugar de un recuerdo, como las carteleras del cine, lo único que nos muestran es un cuadro sin sonido ni argumento” (Llamazares, 1995, 182).

⁵⁵ Vicent publicó una serie similar en la contraportada del País durante el mes de agosto de 2005, en la que ni siquiera aparecen fotografías de los personajes “retratados”, sino caricaturas. El empleo de términos fotográficos para obras literarias en las que no se trata directamente el tema se constituye en práctica frecuente. Un ejemplo bien diferente es el libro de poemas de Les Murray (2002), *Poems the size of photographs*. En este caso el paralelismo se pretende establecer, más allá de la brevedad de las composiciones como una idea, en que una imagen real y “objetiva” se revela ante los ojos del lector como una verdad particular.

trabajo suyo previo, 'Artistas perfectos', colofón de *Vidas escritas*, donde comenta unos cuantos viejos retratos fotográficos de escritores extranjeros ya fallecidos.

En una de las más influyentes novelas del *boom* latinoamericano, *Rayuela*, Julio Cortazar reflexiona, de forma similar a los escritores españoles mencionados, sobre el paso del tiempo y la frustrante relación con las palabras y los recuerdos, adjudicándoles el efecto de deterioro de las fotografías:

Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero ¿qué es el recuerdo sino el idioma de lo sentimientos? Un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario, la cara que mira hacia atrás abre grandes los ojos, la verdadera cara se borra poco a poco como en las viejas fotos y Jano es de golpe cualquiera de nosotros (Cortazar, 1963, 116).

El interés de Cortazar por el medio fotográfico es mucho más amplio y en *Rayuela* se pueden apreciar más relaciones además del fragmento mencionado⁵⁶. Argumentalmente llama más la atención el relato "Las babas del diablo" (Cortazar, 1959), en el que el narrador de la historia es un fotógrafo muerto que cuenta la toma de una fotografía a una pareja joven sentada en un banco y lo que ocurre después. La mezcla de realidad y ficción parte del hecho de que la fotografía, tanto antes de ser realmente tomada como después, se convierte en un punto de partida para la narración; es decir, el fotógrafo especula sobre el antes y el después de esa escena que él está viendo⁵⁷.

De forma similar a *Rayuela*, Jean-Loup Trassard (1987) aplica en *Tardifs Instantanés* el concepto de instantánea, como su propio título indica, a la memoria personal, contaminando la escritura y surgiendo en ocasiones un estilo que destaca por lo nominal y la ausencia de sintaxis o puntuación, como si fueran *flashes* de recuerdos yuxtapuestos en la página sin una conexión lógica a no ser por el propio del avance temporal del recuerdo y la lectura.

Arturo Pérez-Reverte, periodista de guerra convertido en exitoso novelista y académico, también ha empleado la fotografía en sus novelas más recientes relacionándola con la memoria y la percepción. En *La reina del sur*, una fotografía de la protagonista con su primer novio aparece nueve veces en el texto a modo de jalones

⁵⁶ Debido al segundo orden de lectura de los capítulos propuesto por el autor, y los muchos libros que según él contiene esta novela, cabría entender este libro como un "álbum fotográfico", en el que las asociaciones para pasar de una escena a otra rompen con la secuenciación tradicional de una novela. Más concretamente, en el capítulo 116 se introduce una reflexión sobre la objetividad y mecanicidad de la imagen fotográfica y su relación con el arte narrativo (Cortazar, 1963, 544-545). Y el capítulo 91 (Cortazar, 1963, 478) es una sucesión de "instantáneas", habida cuenta de que está compuesto con un estilo nominal, prácticamente sin verbos ni conectores oracionales.

⁵⁷ Además, Cortazar nos obsequia con una serie de meditaciones sobre el medio muy en consonancia con ese carácter ambiguo de la imagen, la primitiva sensación de que ser fotografiado conlleva atrapar el alma y la falsedad de la realidad aprehendida en relación al recuerdo: "Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sante-Chapelle eran lo que debía ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente. El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la pérdida realidad, recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena" (Cortazar, 19623, 92). Partiendo de esta escena de la ampliación de un negativo, el relato de Cortazar inspiró a Michelangelo Antonioni para realizar en 1966 su película *Blow-up*, en la que se destaca la capacidad de la fotografía para descubrir al ojo lo invisible pero real. A dicha adaptación Erwin Koppen (1987, 134-7) le dedica un breve pero interesante análisis.

vitales, como modos de recordar y olvidar, en los que ella se va contemplando como un espejo para calibrar su cambio desde la inocencia, la determinación de olvidar al novio muerto al romper su mitad de la fotografía y empezar a ser independiente, la extrañeza ante esas “otras” Teresas que va vislumbrando en su propia fotografía, y finalmente la superación del pasado al romper también su propia mitad⁵⁸. Y en *El pintor de batallas* abundan las ekfrasis tanto de cuadros reales como de fotografías ficticias, todas sobre el tema bélico, profesión y obsesión del protagonista, ex-pintor y afamado fotorreportero de guerra que, decepcionado con el medio fotográfico, vuelve a la paleta en busca de la fotografía perfecta que nunca hizo y como modo de expiar el conflicto ético que atormenta sus recuerdos por haber sido testigo pasivo de innumerables atrocidades⁵⁹.

En el segundo best-seller de Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*, también una fotografía se erige en guía de la narración:

Seguí viajando a través de la memoria del pobre Manuel hasta dar con una página en la que aparecía una fotografía que no parecía encajar con el resto. En ella se apreciaba a una niña de unos ocho o nueve años caminando sobre un pequeño muelle de madera que se adentraba en una lámina de mar luminosa. Iba de la mano de un adulto, un hombre vestido con un traje blanco que quedaba cortado por el encuadre. Al fondo del muelle se podía apreciar un pequeño bote de vela y un horizonte infinito en el que se ponía el sol. La niña, que estaba de espaldas, era Cristina.

—Esa es mi favorita —murmuró Cristina.

— ¿Dónde está tomada?

—No lo sé. No recuerdo ese lugar, ni ese día. No estoy ni segura de que ese hombre sea mi padre. Es como si ese momento nunca hubiese existido. Hace años que la encontré en el álbum de mi padre y nunca he sabido lo que significa. Es como si quisiera decirme algo (Zafón, 141).

Esta fotografía es mencionada en diversas ocasiones y su sentido se va densificando⁶⁰, hasta llegar al final, cuando la imagen se materializa como para dejar

⁵⁸ La importancia de dicha fotografía viene remarcada por su inclusión como elemento en la fotografía de la portada de la edición de la editorial Alfaguara. La fotografía como sublimación del misterio identitario y del paso del tiempo al ver el propio rostro pasado aparece explícito en una reflexión del narrador: “A menudo las imágenes y las situaciones y las fotos no lo son del todo hasta que llegan los acontecimientos posteriores; como si quedaran en suspenso, provisionales, para verse confirmadas o desmentidas más tarde. Nos hacemos fotos, no con objeto de recordar, sino para completarlas después con el resto de nuestras vidas. Por eso hay fotos que aciertan y fotos que no. Imágenes que el tiempo pone en su lugar, atribuyendo a unas su auténtico significado, y negando otras que se apagan solas, igual que si los colores se borran con el tiempo” (Pérez-Reverte, 2004, 108).

⁵⁹ Dice el protagonista: “Pinto la foto que no pude hacer” (Pérez Reverte, 2007, 246). Y Markovic, su imaginario interlocutor croata y asesino intencional, le sugiere en otro momento lo siguiente: “Lo que pasó fue que sus fotos ya no bastaban. Les ocurrió lo que a ciertas palabras: de tanto usarlas pierden el sentido. Quizá por eso ahora pinta. Pero pintura, fotos o palabras, con usted da lo mismo” (Pérez-Reverte, 2007, 144). El narrador explica esa búsqueda y necesidad de descanso espiritual: “Después de unos primeros escauceos juveniles, y durante el resto de su vida profesional, el dibujo y los pinceles habían quedado atrás, lejos —al menos así lo estuvo creyendo él hasta una fecha reciente— de las situaciones, los paisajes y las gentes registradas a través del visor de su cámara fotográfica: la materia del mundo de colores, sensaciones y rostros que constituyó su búsqueda de la imagen definitiva, el momento al mismo tiempo fugaz y eterno que lo explicara todo. La regla oculta que ordenaba la implacable geometría del caos. Paradójicamente, sólo desde que había arrinconado las cámaras y empuñado de nuevo los pinceles en busca de la perspectiva—¿tranquilizadora?— que nunca pudo captar mediante una lente, Faulques se sentía más cerca de lo que durante tanto tiempo buscó sin conseguirlo” (Pérez-Reverte, 2007, 15). Por otro lado Pérez-Reverte también recurre a los símiles fotográficos para hablar del recuerdo: “Faulques se quedó muy quieto, las manos en los bolsillos del pantalón y la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, escrutando de nuevo el rostro que tenía delante. Y ahora, al fin, como en el curso de un lento proceso de revelado fotográfico, la imagen que tenía en la memoria empezó a superponerse despacio sobre los rasgos del desconocido” (Pérez-Reverte, 2007, 29).

⁶⁰ “Estaba tendido en la cama, la vista perdida en la vieja fotografía de Cristina de niña caminando de la mano de un extraño en aquel muelle que se adentraba en un mar de luz, aquella imagen que ya me parecía lo único bueno que me quedaba y la llave de todos los misterios” (Zafón, 49). “Recordé la vieja fotografía que Cristina me había regalado,

confuso al lector sobre lo que realmente ha ocurrido y qué ha imaginado o soñado el protagonista-narrador-escritor de la historia: “El patrón, vestido de blanco, caminaba lentamente por el muelle y llevaba de la mano a una niña de unos siete u ocho años. Reconocí la imagen al instante, aquella vieja fotografía que Cristina había atesorado toda su vida sin saber de dónde provenía” (Zafón, 664).

No es descabellada la idea de que el texto de Zafón sugiere que una narración tan repleta de idas y venidas, acciones, espacios y personajes diversos, surge de una simple fotografía, pues el misterio que según el narrador contiene es directamente proporcional a su capacidad para generar otras imágenes que expliquen la primera, a montar una narración a partir de ella. Además, la novela está repleta de referencias fotográficas, de ekfrasis y de fascinaciones ambiguas. Las imágenes fotográficas aparecen en esta acción novelesca como elementos asociados a una vaga melancolía que provoca una inquietante rememoración, pero sobre todo cuando ciertos retratos fotográficos sirven para interrogar la existencia de los semejantes, para identificar a alguien, no sólo a la amada, turbando el entendimiento porque se trata también de personajes importantes para el misterio que quiere desentrañar el protagonista⁶¹.

El también novelista español Juan Marsé, al final de su combativa novela *Rabos de lagartija*, hace que David, uno de sus protagonistas, muera atropellado al intentar conseguir una fotografía de la huelga de tranvías en Barcelona; con lo que se destaca el valor de prueba de la fotografía no manipulada como modo subversivo de dejar constancia de la verdad para que se recuerde en el futuro, ya sea individual o colectivamente, en un contexto histórico en el que una dictadura, la franquista, intenta ocultar los hechos⁶².

aquella imagen que mostraba a una niña adentrándose en un muelle de madera tendido hacia el mar y cuyo misterio había eludido siempre su memoria. Imaginé que me adentraba en aquel muelle, que mis pasos me llevaban tras ella y lentamente las palabras empezaron a fluir y el armazón de una pequeña historia se insinuó en el trazo” (Zafón, 54). “Junto a mí, en la mesa, reposaba todavía aquel viejo álbum de fotografías que Cristina había dejado. No había tenido el valor de tirarlo, ni de tocarlo apenas. Alargué la mano hasta el álbum y lo abrí. Pasé las páginas hasta dar con la imagen que buscaba. La arranqué del papel y la examiné. Cristina, de niña, caminando de la mano de un extraño por aquel muelle que se adentraba en el mar. Apreté la fotografía contra el pecho y me abandoné a la fatiga” (Zafón, 176).

⁶¹ Tal es el caso de Diego Marlasca, sobre el que Martín, el protagonista, pide a Salvador, el presunto policía retirado, un retrato para identificarlo: “Me tendió un viejo retrato de estudio en el que aparecía un hombre alto y bien parecido de unos cuarenta y tantos años sonriendo a la cámara sobre un fondo de terciopelo. Me perdí en aquella mirada limpia, preguntándome cómo era posible que tras ella se ocultase el mundo tenebroso que había encontrado en las páginas de *Lux Aeterna*” (Zafón, 401). A Zafón le encantan los juegos de espejos y las identidades engañosas, tema que viene como anillo al dedo al dispositivo fotográfico. Esta fotografía funciona, igual que el texto, como puzzle reversible, pues la identidad del rostro que muestra no corresponde al que busca sino a sí mismo: es un retrato del policía porque en realidad Diego Marlasca es el que dice ser Salvador, a quien aquel había matado, tal como descubre Martín más tarde contemplando un retrato del abogado Valera con su antiguo socio: “La imagen estaba tomada a las puertas del 442 de la Diagonal, al pie del despacho. Junto a ellos aparecía un caballero alto y distinguido. Su rostro aparecía también en muchas de las otras fotografías de la colección, siempre mano a mano con Valera. Diego Marlasca. Me concentré en aquella mirada turbia, el semblante afilado y sereno contemplándome desde aquella instantánea tomada veinticinco años atrás. Al igual que el patrón, no había envejecido un solo día. Sonreí amargamente al comprender mi ingenuidad. Aquel rostro no era el que aparecía en la fotografía que me había entregado mi amigo el viejo ex policía. El hombre que conocía como Ricardo Salvador no era otro que Diego Marlasca” (Zafón, 577).

⁶² “Nadie nos devolvió su Voigtlander ni el último carrete que gastó aquella tarde, en el que tal vez estaría, luminosa y emblemática, con ese resplandor genuino que emana de la obstinación, su foto favorita, aquella cuyo negativo quería revelar sin retoques. No sé si consiguió esa foto, no lo sabremos nunca, pero la que yo conservo, la que le hizo días antes al tranvía espectral y encendido bajo la lluvia, rodeado por una muchedumbre sumisa y a la vez obstinada moviéndose a pie, raídas gabardinas en torvas espaldas y periódicos mojados en la cabeza, aquella fotografía que él había manipulado con un lápiz de punta fina en la soledad del cuarto de revelado, hoy sigue siendo la imagen más pertinente y turbadora de cuantas captó David, el testimonio más cabal y más veraz de lo que un día, hace mucho tiempo, conmovió a esta ciudad” (Marsé, 354).

En el relato “Foto de familia” (1998, 79-103), el escritor Ignacio Martínez de Pisón, centra la importancia del mismo en los conflictos familiares que preceden a la toma de una fotografía de las “falsas” bodas de oro de los padres antes de que su progenitor muera. En este caso el interés no se centra en sacar *a posteriori* de su planicie la psicología de un retrato de conjunto del álbum familiar, sino de denunciar *a priori* el sinsentido del hecho mismo de reunirse con la finalidad de posar hipócritamente todos juntos para el recuerdo de la posteridad: para la madre todos esos conflictos se disolverán al contemplar esa imagen fija de familia unida.

Seguramente, como sugiere Josep Pla, ante la inconsistencia gris de la vida, el momento del retrato otorga esperanzas porque la imagen fija permitirá a quién la contemple guardar esa ilusión de estabilidad y dicha emocional: “Davant dels aparadors dels fotògrafs, contemplant les posicions adoptades per les persones fotografiades en aquests aparadors, es comprén potser aixó: que la felicitat dels qui vivim és rutinària i inconscient, però que el moment rar, excels, conscient de la felicitat, és quan ens fem retratar a la fotografia” (Pla, 61).

A pesar de situarse en las antípodas culturales del escritor ampurdanés, el hiperrealista escritor americano Richard Ford lleva a su anti-héroe, Frank Bascombe, a una trascendental reflexión muy similar en *El día de la Independencia*, segunda entrega de la trilogía centrada en este peculiar agente inmobiliario, ex-periodista deportivo y a su vez ex-escritor. En una escena el protagonista reflexiona acerca de su hijo y tiene simultáneamente el deseo de detener y preservar la felicidad del momento así como la intuición melancólica de que el paso del tiempo lo destruye todo: “Debería recurrir a mi Olympus ahora mismo y sacarle una foto en este momento oficialmente feliz. Sólo que me da miedo estropear el encanto, pues Paúl no tardará mucho en volver a mirar la vida y concluir, como todos los demás, que había sido más feliz pero no conseguía recordar exactamente cómo” (Ford, 429)⁶³.

Asimismo, la poetisa polaca Wislawa Szymborska trata el tema del álbum familiar como modo de hacer balance en el recuerdo y sugerir al final con ironía que la fotografía cambia nuestro modo de percibir a los seres queridos: “Antes del daguerrotipo quizás hubo amor de veras,/ pero no en las fotos de mi familia. Los días tenían *tempo* de vigilia/ y ellos morían de gripe o de paperas” (Szymborska, 45)⁶⁴. También con gran ironía Martín Romaña, el alter-ego del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, describe una fotografía suya desembarcando en Dunquerque para

⁶³ Poco después Frank vuelve a insistir con el argumento del “hic et nunc”, de la imagen como prueba de existencia; y finalmente la hace, realizando una ekfrasis de la foto y una reconstrucción de la toma en la que se respira por parte del padre una tierna ironía debido básicamente a lo arriba expuesto: “Echo mano rápidamente de mi cámara de fotos. —Déjame que te saque una foto para demostrar que estuviste aquí de verdad. Paúl mira instantáneamente a sus espaldas como si le importara quién iba a salir también en la foto. Los que tomaban café se han marchado, alejándose por el muelle. El de la tragaperras está encorvado sobre la máquina. El cocinero está ocupado, preparándose su desayuno. .Paúl me vuelve a mirar desde el otro lado de la mesa, y sus ojos expresan inquietud porque desea que salga alguien más en la foto; posiblemente yo. Pero no es posible. Sólo está él. —Cuéntame, otro, buen chiste — digo, detrás de la Olympus; en la que su cara casi femenina de chico aparece muy pequeña pero entera —¿Sale la hamburguesa en la foto?—dice, y me mira seriamente. Sí-digo-, sale la hamburguesa. Y sale. -Eso es lo que me preocupaba —dice él, luego me dirige una sonrisa maravillosa. Y es la foto de él que guardaré para siempre” (Ford, 432).

⁶⁴ En su poema “Primera fotografía de Hitler” (Szymborska, 149) parte de una foto infantil del fñhrer para caricaturizar su figura. La fotografía también está presente en otros poemas como en “La ermita” (*Ibid.*,118); y, aunque no mencionada, en “Elegía turística” se apunta, ante la fugacidad del tiempo, la imposibilidad de cualquier tipo de imagen de equipararse a la experiencia perceptiva: “Todo es mío y nada me pertenece,/ nada pertenece a la memoria,/ todo es mío mientras lo contemplo (...) Imposible ni de una brizna retener/ una imagen completa” (*Ibid.*, 24).

desmentir la versión de que era un pijo sudamericano más que había llegado en avión, de lo cual, según recuerdos ajenos, había una prueba fotográfica⁶⁵.

Por otro lado, Paul Auster escribió el guión de la película *Smoke*, en la que el estanquero Auggie tiene un peculiar proyecto fotográfico que consiste en realizar una toma cada día a la misma hora y desde la misma esquina donde está su negocio, para conformar un peculiar álbum de memoria personal y ajena⁶⁶.

Lo obvio es que en la función de rememoración, asociada al tema de la identidad, la fotografía puede servir tanto para verse y conocerse a uno mismo en un retrato como para mostrar a los demás aquello que nos importa cuando no tenemos palabras. De este porte es el acto del comisario Montalbano (el detective ideado por el comprometido Andrea Camilleri como homenaje a Manuel Vázquez Montalbán y su peculiar detective Carvalho), al fotografiar lugares de su Sicilia natal: “El comisario encendió un cigarrillo y se volvió para contemplar la fábrica de productos químicos. Aquellas minas lo fascinaban. Decidió volver un día, hacer unas fotos y enviárselas a Livia para explicarle, por medio de aquellas imágenes, ciertas cosas de sí mismo y de su tierra que ella todavía no lograba comprender” (Camilleri, 24).

El escritor francés Michel Tournier, que estuvo fascinado por la fotografía desde pequeño⁶⁷, también trata el tema de la fotografía y la identidad en su novela *La goutte d'or*, en la que un niño bereber es fotografiado por una turista francesa y éste le pide inmediatamente la fotografía; ella le dice que se la enviará pero, como suele suceder en estos casos, la foto no llega. Así que cuando crece decide ir a París en busca de su imagen. Allí descubre una sociedad ahogada por el poder maléfico de la imagen y la salvación a través de la caligrafía⁶⁸.

⁶⁵ “Aquí tengo todavía la verdadera foto de mi desembarco. En Dunquerque. No me salva ni lo borrosa que está. No me salva nada. Y pensar que Francisco Zárate la tomó y por ahí debe tener el negativo. Me tiene en sus manos. ¡Qué cara, Dios mío! Bueno, la que tenía esa tarde, me imagino. Estoy con las manos en los bolsillos, parado en la cubierta del Allen D. Christensen, pujando con optimismo, y obviamente posando para la inmortalidad, para el álbum de familia, y para mi novia Inés que se me había quedado en Lima. Agréguese a todo esto un toque de Cristóbal Colón gritando: ¡Tierra, tierra, yo la vi primero!, mientras un estibador me grita: ¡Ya pues oiga, quítese de en medio que no deja pasar!” (Bryce, 27).

⁶⁶ Estupefacto, su amigo escritor, Paul, echa un vistazo rápido a la ingente cantidad de fotos: “AUGGIE (Still smiling): You’ll never get it if you don’t slow down, my friend. / PAUL: What do you mean? / AUGGIE: I mean, you’re going too fast. You’re hardly even looking at the pictures. / PAUL: But they’re all the same. / AUGGIE: They’re all the same, but each one is different from every other one. You’ve got your bright mornings and your dark mornings. You’ve got your summer light and your autumn light. You’ve got your weekdays and weekends. You’ve got your people in overcoats and galoshes, and you’ve got your people shorts and T-shirts. Sometimes the same people, sometimes different ones. And sometimes the different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun, and every day the light from the sun hits the earth at a different angle” (Auster, 1995, 44). Segundos después, como para confirmar la teoría de Auggie, el azar típico de Auster hace acto de presencia porque Paul se fija en una de esas fotografías en la que por casualidad aparece su mujer Ellen, recientemente fallecida, como un espíritu de entre los muertos, para despertar los recuerdos dormidos.

⁶⁷ Muy pequeño empezó a hacerse autorretratos, y desde entonces ha sido para él un hobby continuo. Aunque nunca se haya dedicado a ello siempre ha estado en relación con el medio fotográfico; por ejemplo, en los años 60 dirigió un programa de televisión sobre fotógrafos y fundó junto a Lucien Clergue el reconocido festival “Rencontres photographiques d’Arles” y escribió el prólogo para la obra *Les pionniers de la photographie: Nicéphore, Hippolyte, Félix et les autres* (Delanoë), así como el interesante ensayo *El crepúsculo de las máscaras* (Tournier, 2002).

⁶⁸ “L’image est douée d’un rayonnement paralysant, telle la tête de Méduse qui changeait en pierre tous ceux qui croisaient son regard. Pourtant cette fascination n’est irrésistible qu’aux yeux des analphabètes. En effet l’image n’est qu’un enchevêtrement de signes, et sa force maléfique vient de l’addition confuse et discordante de leurs significations, comme la chute et l’entrechoc des milliards de gouttes d’eau de la mer font ensemble le mugissement lugubre de la tempête, au lieu du concert cristallin qu’une oreille douée d’un discernement surhumain saurait entendre. Pour le lettré, l’image n’est pas muette. Son rugissement de fauve se dénoue en paroles nombreuses et gracieuses. Il n’est que de savoir lire...” (Tournier, 1986, 243). Asimismo, al protagonista de *Le roi des aulnes* su pasión por fotografiar niños hace que lo detengan creyéndolo un pedófilo. Aparte de las referencias directas al medio

La búsqueda de la identidad en relación a la figura paterna se une al recurso del doble en el original argumento de la novela *Les tirages flous ne sont pas facturés*, de Fabrice Lardreau. El protagonista coloca en la prensa el siguiente anuncio estrambótico: “Vous m’avez peut-être pris en photo, sans le savoir? Je recherche les clichés, cassettes vidéo où, incidemment, je pourrais figurer. Portraits, arrière-plans, reportages de presse ou photographies de vacances, je suis intéressé par tous les types d’images. Rémunération assurée. Écrire au journal qui transmettra” (Lardreau, 25). Y entonces recibe 27 copias de desconocidos por medio de los cuales la fotografía, como espejo maléfico, atrapa al protagonista en un simultáneo extrañamiento de si mismo⁶⁹ y reconocimiento del padre⁷⁰.

No menos peculiar es el personaje de la novela-diario de Étienne Lalou, *Le photographe aveugle*, el cual es un fotógrafo de profesión que se define a si mismo como un “voleur d’images” (Lalou, 36) y un “voyeur ontologique” (Lalou, 41) que vive enclaustrado en su cabeza y “ve” el mundo a través de sus elucubraciones mentales que asimila a los procesos fotográficos⁷¹.

En la breve novela *La cámara fotográfica*, de Jean-Philippe Toussaint, el protagonista encuentra una cámara en un ferry y hace fotografías de forma aleatoria antes de sacar el carrete y tirarla por la borda para, posteriormente, tener una revelación que encierra el mito de la fotografía perfecta⁷². E igual de obseso es el personaje de Italo

fotográfico, en la obra de Tournier, como analiza Jean-Luc Mercié (en Bouloumié, 244-54), las imágenes de sus fotografías favoritos entre situaciones y el clima de numerosos pasajes de su narrativa.

⁶⁹ “Ça tenait peut-être à la nature des photos? Sur ces clichés je ne posais pas, je ne savais même pas qu’on isolait un instant de ma vie. Je m’y comportais de la façon la plus naturelle qui soit. Et ce naturel renvoyait à lui, inévitablement. Ces images étaient une glace où, l’espace d’un instant, sans avoir conscience que c’était moi, j’avais surpris mon visage tel celui d’un étranger” (Lardreau, 39).

⁷⁰ “Les photographies avaient agi comme un double révélateur: elles rappelaient, par l’évidence de la ressemblance physique, le poids de l’hérédité, mais dévoilaient une nature, un instinct violent qui n’appartenaient qu’à moi” (Lardreau, 66).

⁷¹ En primer lugar le critican su trabajo por poco fotográfico: “Ce n’est pas de la photographie, c’est de la littérature” (Lalou, 44). De hecho escribe un relato-diario titulado por él mismo como *Rêveries d’un photographe solitaire* y la relación entre la imagen interior y la exterior se explicita en un fuerte subjetivismo: “Ce que je cherche à posséder ce n’est pas le monde, mais un certain paysage intérieur; ce ne sont pas les autres, mais quelques fragments d’absolu” (Lalou, 42). Emplea el término negativo como metáfora de la personalidad: “il représente très exactement mon négatif-ou mieux le positif dont je serais, moi, le négatif” (Lalou, 80). También equipara el término « sensibilidad » en fotografía y en el recordar: “Quelque chose que vous trouble laisse des traces en vous, surtout lorsqu’on est aussi sensible (sensible comme un plaque photographique) que Françoise” (Lalou, 204). Y en la práctica crea un proyecto fotográfico de su novia “a lo Frankenstein” pensando que así la tendrá completa: “J’ai joué à photographe, en couleurs et parfois avec des filtres, de nombreux détails du corps de Françoise –une touffe de poils, un bout de sein, quelques centimètres carrés de fesse, le nombril, un angle, un bouquet de cils, un morceau de paume, un coin de lèvres- de si près qu’ils en deviennent inidentifiables. Ce sont des fleurs, des coquillages, des réseaux routiers ou fluviaux vus d’avion, des grottes, des herbes, des bouts de tissu. Je ne cherchais pas à découper a Françoise en morceaux, maniaque créateur d’un puzzle délirant. Il me semblait qu’en employant cette technique macroscopique j’atteignais d’une certaine façon, au-delà des apparences, l’essence de Françoise” (Lalou, 221).

⁷² En realidad se trata del descubrimiento íntimo de una imagen sintética interior por medio del acto fotográfico, que no de una fotografía concreta: “El avión parecía inmóvil en el aire, nada se movía en las cercanías, y yo, inclinado en la ventanilla, ahogaba mis pensamientos en aquellas masas de aire ilegibles y acogedoras, pensando que de haber conservado la cámara fotográfica, hubiera podido tomar unas fotos del cielo, encuadrar largos rectángulos uniformemente azules, translúcidos y casi transparentes, con esa transparencia que tanto buscara yo años antes cuando quise intentar hacer una foto, una sola foto, algo parecido a un retrato, un autorretrato quizá, pero sin mí y sin nadie, tan sólo una presencia, entera y desnuda, dolorosa y sencilla, sin segundo plano y casi sin luz. Y, sin dejar de mirar fijamente el cielo, me daba cuenta de que aquella foto la había hecho en el barco, de que de repente había logrado arrancarla a mí y al instante mientras corría en la noche por las escaleras del barco, casi inconsciente de estar fotografiando y sin embargo liberándome de aquella foto a la que aspiraba desde hacía tanto tiempo y de la que sabía ya que la había captado en el fulgor de la vida cuando estaba inextricablemente sepultada en las profundidades de mi ser. Era como la foto del arrebato furioso que llevaba en mí, y sin embargo demostraba ya la imposibilidad que le seguiría, el naufragio de sus consecuencias. Porque se me vería huir en la foto, huiría con todas mis fuerzas, mis pies

Calvino en “L’avventura di un fotografo”, que busca la perfección y se plantea todas las cuestiones respecto al medio fotográfico, tales como el tiempo, el retrato, el vivir o fotografiar, etcétera., para finalmente cerrar el círculo en un absurdo e irónico bucle sin salida: “Esaurite tutte le possibilita, n l momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonio cap  che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora” (Calvino, 45).

Gesualdo Bufalino es otro escritor italiano interesado por la fotografía, que ya edit  y prologó un libro, *Il tempo in posa* (Bufalino, 1992), con una recopilación de fotografías de habitantes de Sicilia, a caballo entre el siglo XIX y el XX, tomadas por fotógrafos poco conocidos. Y en su novela *Tommaso y el fotografo ciego* nos invita a meditar sobre la metáfora de la visión y el entendimiento que plantea la fotografía; es decir sobre el viejo dilema de la realidad y las apariencias. En esa novela el protagonista además relaciona la cuestión con su escritor preferido: “No soy fotografo. Mi reino est  hecho de embustes y sueños. La realidad me sirve como mero pretexto: es sólo una cerilla para prender las gir ndulas de la visión... Aunque, por desgracia, yo no sea un Honoré de Balzac” (Bufalino, 1998, 223).

En *Nocturno hindú*, de otro escritor italiano, Antonio Tabucchi, un narrador que viaja por la India en pos de un amigo ficticio (el reflejo de la clásica búsqueda de uno mismo), y conoce a una fotógrafa que le describe un par de fotografías de un fotoreportaje suyo que demuestran que una única imagen engaña enormemente a los ojos y puede, mediante el sesgo brutal del encuadre, hacer decir algo contrario a lo que en realidad estaba ocurriendo en el momento de la toma⁷³. Por ello, en relación a sí mismo y para concluir la novela de forma misteriosa, el narrador-escritor le dice a la fotógrafa: “Debe ser algo así como su fotografía, la ampliación falsea el contexto, hay que ver las cosas desde lejos. *M fiez vous des morceaux choisis*” (Tabucchi, 110).

saltando peldaños, mis piernas en movimiento sobrevolando las ranuras metálicas de los peldaños del barco, la foto será borrosa pero inmóvil, el movimiento quedará detenido, nada se mover  ya, ni mi presencia ni mi ausencia, se percibirá toda la extensión de la inmovilidad que precede a la vida y toda la que le sigue, apenas más lejana que el cielo que tenía bajo los ojos” (Toussaint, 100).

⁷³ En este momento de la narración la fotógrafa procede a la descripción de su fotografía: “Era la secuencia de una película, lo editaron muy bien, como a mí me gustaba, reproducía incluso los dientes de la película, no tenía leyendas, sólo fotos. Empezaba con una fotografía que considero la más lograda de mi carrera, si me deja la dirección se la mandar , era una ampliación, la foto reproducía a un joven negro, únicamente el busto; una camiseta con un letrero publicitario, un cuerpo atlético, en el rostro la expresión de un gran esfuerzo, las manos levantadas como en señal de victoria: est  evidentemente llegando a la meta, por ejemplo de los cien metros’. Me miró con un aire algo misterioso, esperando probablemente que interviniese. ‘ Y bien?’, pregunt  yo impaciente, ‘ cu al es el misterio?’ ‘La segunda fotografía’, dijo ella. ‘Era la fotografía de cuerpo entero. A la izquierda se ve a un policía vestido de marciano, lleva un casco de plexiglás sobre la cara, botas altas, empu a un fusil y muestra una mirada feroz bajo su visera feroz. Est  disparando al negro. Y el negro est  huyendo con los brazos en alto, pero ya est  muerto: un segundo después de que yo hiciese clic ya estaba muerto’. No dijo nada m s y continu  comiendo” (Tabucchi, 103).

2.2) Fotógrafos escritores

Crec que la fotografia s'assembla més, o és més pròxima, a la literatura que no pas a la pintura, tot al contrari del que se'n sol dir. Per entendre millor això que dic, cal que expliqui que per fer una «foto» no cal dur la camera. Jo, tal com m'he definit abans, sóc un observador de la naturalesa humana i, per tant, sempre, sempre, estic «mirant», observant. I tot allò que veig ho vaig emmagatzemant en el meu cap, en el meu cervell, com si d'un ordinador es tractés.

Francesc Català-Roca

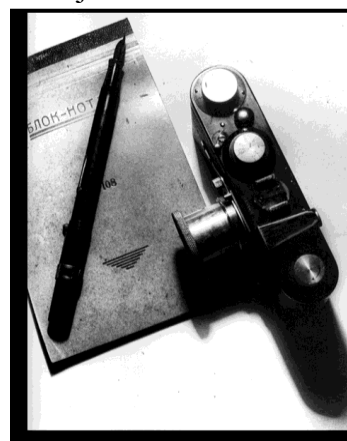
2.2.1) Fotógrafos literatos

Lo mismo que los escritores se interesaron desde el principio por el nuevo medio de reproducción mecánica, algunos fotógrafos, ya en el siglo XIX, tenían interés en la literatura y el saber en general. Un símbolo de esto es la seminal imagen creada por Talbot en la estantería de su casa en 1840, donde surge la pregunta de por qué tomar la foto de un estante con libros¹. Además, como ya comentamos antes, el libro en el que apareció esta imagen, *The pencil of nature*, fue el primero ilustrado con fotografías. En general, fotógrafos que hayan escrito hay muchos, pero sobre todo, como no podía ser de otra forma, sobre su propio medio de expresión. En este sentido, las antologías de Lyons (1966), Goldberg (1971) y Fontcuberta (2003) nos ofrecen una muestra de importantes textos sobre la fotografía a lo largo de la historia.



Entre esos fotógrafos destacan algunos pertenecientes a las vanguardias, como László Moholy-Nagy (2005), además profesor y teórico en la 'Bauhaus' y fundador tras la guerra de 'The New Bauhaus' en Chicago, y que después trabajó en 'The Institut of Design' (Illinois Institute of Technology).

El mayor representante del constructivismo ruso, Alexander Rodchenko, tampoco era sólo fotógrafo, ya que fue un ejemplo de compromiso con la experimentación y la revolución bolchevique, siendo múltiples sus intereses creativos: fue pintor, diseñador, cartelista y también escribía. Un ejemplo de influencia mutua entre los dos medios es el texto titulado "Noir et blanc" (Rodchenko, 1988, 23-7), como notas autobiográficas en las que se enlaza el abstracto negro y blanco de las fotografías con los lejanos recuerdos de su infancia en San Petersburgo².



¹ Su fotografía de la librería ha sido repetida hasta la saciedad como portada (Sperti) o contraportada (Rabb, 1995) de diversos estudios sobre el tema de este capítulo. Del mismo modo que ha sido "plagiada", como homenaje, por diversos fotógrafos hasta nuestros días (el propio Wright Morris y Lisa Krahane).

² Sus artículos sobre el arte, la revolución y más en concreto sobre la fotografías son diversos y eran publicados en las revistas de la clase obrera, *Lef* y *Novy Lef*. En uno de ellos establece una de las directrices de su arte fotográfico y por extensión del arte de vanguardia: "Photographiez de tous les points de vue, excepté le 'nombriel' tant que ne seront pas reconnus tous les points de vue. Les points de vue les plus intéressants pour la vie moderne sont les points de vue de haut en bas et de de bas en haut et leurs diagonales" (Rodchenko, 1988, 146).

La referencia a la escritura unida a la imagen fotográfica como práctica es más directa que en Talbot si observamos este bodegón fotográfico de 1929. Es más, los atrevidos puntos de vista de algunas tomas del constructivismo soviético tienen como intención la de convertir la imagen en un texto que se pueda leer e interpretar, por ello se le ha aplicado el concepto de Deleuze del “desenmarcamiento”: “In the soviet context, this practice of deframing was a formalist-sociological method that hybridized the “how” and “what” in order to confirm that the visual image has a legible function beyond its visible function” (Tupitsyn, 70).

Un caso interesante del que también hablaremos en el siguiente apartado es Walker Evans, pues sin dedicarse plenamente a la escritura, la formación de este fotógrafo americano es claramente literaria y todas sus lecturas influyeron en su concepción fotográfica. Evans vivió en París y estudio literatura en la Sorbona, apasionándose por la obra de Baudelaire y Flaubert. En un principio Evans quería hacer en fotografía lo mismo que Flaubert en literatura pero sin incluir texto; de forma similar pero inversa a lo que Flaubert quería hacer en literatura. El mismo Evans habla de la relación entre fotografía y literatura:

“In addition, photography seems to be the most literary of the graphic arts. It will have -on occasion, and in effect - qualities of eloquence wit, grace, and economy; style, of course; structure and coherence; paradox and play and oxymoron. If photography tends to the literary, conversely certain writers are noticeably photographic from time to time - for instance James, and Joyce, and particularly Nabokov (...). Master writers often teach how to see; master Painters sometimes teach what to see” (Evans, 8).

Al volver a EE.UU. comienza a hacer fotos en serio, y en 1930 sus imágenes fueron empleadas para ilustrar el libro *The Bridge* del escritor amigo suyo, Hart Crane.

El fotógrafo italiano Mario Giacomelli tuvo una fuerte afición a la literatura y algunas de sus obras tienen títulos literarios, como “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, trabajo sobre la vida en un asilo donde estaba su moribunda madre, y que se refiere al poema homónimo del también italiano Cesare Pavese³. La página web oficial de Giacomelli (www.giacomelli.it) se abre con un poema suyo⁴.

2.2.2) Autobiografías

De todas maneras es indudable que la lista de fotógrafos que además cogieron la pluma es mucho menor y que el interés por el otro medio se va acrecentando más bien en el siglo XX, más que nada porque un gran número de fotógrafos eran pintores reciclados y no escritores, por lo que venían de ese medio al que, como venimos remarcando a lo largo de estos capítulos, se asociaba la fotografía en el siglo XIX. Por ello, si la fotografía elige motivos literarios para sus composiciones en realidad lo está haciendo de forma subalterna por mediación de la pintura. Una primera forma de acercarse a la escritura en el siglo XIX fueron las memorias o autobiografías varias.

³ En este sentido es interesante el estudio de Sandro Genovali (2002), *L'evocazione dell'Ombra*, en el que establece conexiones de fondo y forma entre la manera tan reconocible de realizar sus copias fotográficas, ya que reduce tanto la escala de grises que el alto y exagerado contraste en ocasiones se acerca al modo bitonal de blanco y negro, es decir a un mundo de sombras resaltadas en un fondo abstracto que representa su visión tenebrosa de la existencia.

⁴ “Se vivessi almeno un giorno./ se potessi vivere./ se io vivo./ non saprò mai se era vero/ chiuderò gli occhi/ e mi vedranno morire./ non ci sarà né prima né dopo./ lascerò la mia/ porzione/ in un chiuso giardino di sogni/ e in tutti i posti./ in tutte le vie./ staranno a/ raccontare/ il rovescio della mia vita/ dove muore la morte/ (...)/ non sapranno mai se era vero.”

Nadar, Felix Gaspard Tournachon, fue un hombre de diversos intereses y compromisos. Su famoso estudio parisino del *Boulevard des Capucins* contenía una colección ingente de negativos en la época del colodión húmedo con retratos de toda la sociedad artística y política de su época, con los que tenía amplios lazos de amistad, como es el caso de Victor Hugo. Sin embargo, su dedicación a la fotografía fue el resultado de un proceso en el que primero pasó por el mundo de las letras, sobre todo escribiendo artículos periodísticos sobre teatro y literatura en general en las más diversas revistas, desde las consagradas hasta las más bohemias (*La Silhouette, Le Livre d'or puis, Les Papillotes*, etc.)⁵. Con 80 años publicó *Quand j'étais photographe* (Nadar, 1979), una mezcla de diario y autobiografía con un estilo ágil que intenta abarcar su época desde diversos aspectos, presentados como fogonazos o flashes que desde luego tienen que ver con su profesión de fotógrafo, pero que evidentemente muestra su espíritu romántico y apasionado por todas las manifestaciones humanas, incluido el arte, la aventura y las relaciones sociales⁶.

Un ejemplo al otro lado del Atlántico es el gran fotógrafo del oeste americano William Henry Jackson, que publicó también unas memorias con cierta calidad literaria y con un título, *Time exposure* (Jackson), que claramente juega con términos fotográficos para referirlos a la incursión de la escritura en el desvelamiento del propio pasado.

Sin embargo, dentro de la literatura fotográfica, no hay nada comparable a los diarios del fotógrafo Edward Weston (1961), que consisten en unas anotaciones muy intensas sobre su búsqueda como artista, entre el realismo y el formalismo, en los convulsos años que vivió en el México de Diego Rivera y Siqueiros, junto a su musa y amante, la también fotógrafa Tina Modotti. En sus diarios, Weston comenta además sus intereses literarios y alabanzas críticas, como a la novela *Moby Dick*⁷, o sobre el escritor Bernard Shaw⁸. Weston no era un escritor, pero escribir era una necesidad vital y buscaba un equilibrio entre el lenguaje y su experiencia visual, un modo de intercambio enriquecedor entre ambos medios: “So, the more Weston wrote, the more he was seeking and experimenting (with photography) and the more the words he used demanded to be precise and accurate” (Choi, 110). Los *Daybooks* se convirtieron en un punto de encuentro entre el mundo exterior y el interior de Weston, donde pretendía hacer cohabitar lo objetivo de su fotografía pura y lo subjetivo de su personalidad.

Un ejemplo bien distinto y más moderno son las memorias del fotógrafo barcelonés Francesc Català-Roca, gran innovador de la fotografía española de posguerra, y que también emplea un término con doble significado para referirse a las fotografías y a los recuerdos y opiniones: *Impresions d'un fotògraf*. Destaca en este texto la importancia de observar la realidad, por lo que Català-Roca habla de la foto sin

⁵ Resulta curioso que esta expansiva dedicación sea contrarrestada por sus propias confesiones acerca de su poco gusto por escribir (“Ce n'est jamais pour mon plaisir que je me decide a ecrire, ne fut-ce que deux lignes”, (Nadar, 1998, 7). Esto quizás tiene que ver con su escritura rápida, atenta a lo más diverso, interesada en los detalles, pero fragmentados y atomizados, hecho que quizás tiene que ver con su interés y dedicación posterior al dibujo de caricatura en la prensa y, finalmente, su éxito en el retrato psicológico en su estudio fotográfico.

⁶ Especiales son los capítulos sobre experiencias extremas como los globos, donde cuenta sus experiencias en lo que llamaba “photographie aérostatique”, las precisas descripciones de las catacumbas y sus métodos para iluminarlas. E incluye un capítulo de homenaje a “los primitifs de la photographie”, en el que ejerce de crítico e historiador con un estilo libre y ágil.

⁷ “This book has been one of the literary adventures of my life, a great book, full of profound philosophy, prose poetry, thrilling adventure, but I can't stomach his attempts at humour” (Weston, 30).

⁸ “*March 16*: After reading Bernard Shaw's Saint Joan, I exclaim why have I not read Shaw before! What clear unfrosted thinking, what biting arraignment” (Weston, 153).

cámara, digamos de la imagen mental, así como las reflexiones sobre la relación entre fotografía y escritura⁹.

2.2.3) El caso Brassai

Caso aparte es el fotógrafo Brassai, (nacido como Gyula Halasz), que llegó al París surrealista de los años 20, y que en realidad era pintor, escultor y escritor, no dedicándose a la fotografía hasta cumplir los 30, como medio de acercarse a la vida nocturna de la capital francesa¹⁰. De hecho, su amigo Henry Miller, en una dedicatoria en sus *Cartas a Anaïs Nin*, lo define como artista polifacético pero no como fotógrafo. Su tendencia bohemia fue lo que le hizo conocer al escritor americano y que éste escribiera un ensayo sobre su amigo con cuyo título ha sido conocido Brassai, "The eye of Paris"¹¹. Henry Miller lo ficcionalizaría como un personaje de su primera novela *Tropic of Cancer*¹², y en la película *Henry & June*, en la que aparecen los dos en una secuencia en la noche parisina realizando tomas de sus más famosas imágenes de prostitutas y macarras. Esta aparición como personaje de ficción provocó que Brassai escribiera un ensayo sobre el escritor americano en el que incluía fotografías propias, *Henry Miller: The Paris Years*,



Henry Miller, París, 1932.
Brassai.

⁹ Aparte de la cita inicial de esta sección Català-Roca se explaya sobre diferencias más concretas entre ambos medios: "Què és el que diferencia els dos procediments? Tots dos parteixen de la mirada a un tros de paper que va directament al cervell; en un, però, hi ha uns signes claus que són les lletres, les síl·labes i les paraules, i en l'altre, les claus són les tintes de negre o de color. La diferència, doncs, entre els dos mitjans, com es pot comprovar, és mínima. Per això crec que són dos mitjans destinats a col·laborar: un text es pot il·lustrar i una foto es pot descriure. I un altre fet significatiu o aspecte remarcable de la fotografia és la possibilitat de la simultaneïtat. És a dir, la mateixa exposició es pot veure a sales diferents i fins i tot a països diferents durant els mateixos dies" (Català-Roca, 63). Y se posiciona respecto a la primacia milenaria de la escritura en nuestra cultura y por consiguiente la falta de desarrollo de una "gramática" de la visión: "Una bona fotografia es defineix, al meu entendre, pel fet que ha de saber «explicar» bé, molt bé, una situació, un personatge, un paisatge... I explicar-ho de tal manera que pugui captar l'interès del qui n'ha de ser el receptor. I en aquest sentit, hem de convenir que el resultat de la fotografia ha de ser el mateix que el de la narració escrita, és a dir, de la literatura, ja que la situació que explica o pot explicar un fotògraf són també imatges de la vida real, quotidiana o de la ficció. L'escriptor ho fa a través de l'escriptura, de la lletra impresa. Un fotògraf, a través de la imatge. Però com que l'escriptura és més antiga, se sap interpretar, perquè hi ha normes: gramàtica, sintaxi, ortografia... Cosa que no passa encara en el camp de la fotografia, perquè aquestes normes no existeixen. Es a dir, no hi ha una gramàtica ordenadora, tot i que ara hi ha grans teòrics del món de la imatge. Però en darrera instància, des del meu punt de vista, són les persones les que aniran creant i configurant aquest procés d'ordenació i interpretació de la fotografia. Ja que no es tracta únicament de veure en la fotografia una imatge. Es tracta -i això és el que a mi m'agrada i el que pretenc- que en una fotografia es vegin, es trobin altres coses d'interès. No únicament una cara, una figura, un rostre, uns arbres..." (Català-Roca, 156).

¹⁰ En las cartas que escribió en húngaro a sus padres, entre 1929 y 1932, se puede comprobar su paso de los artículos con dibujos propios y sus inicios en la fotografía, hasta la publicación de *Paris la nuit* (Brassai, 1997a, 177-198).

¹¹ Fue publicado en 1937 en el *Globe* de Chicago, y un año después, por mediación de 'The Obelisk Press' en París, *Max and the White phagocytes*. Pero su primera traducción al francés fue incluida en *Brassai* (1952). En este texto Miller escribe que ese ojo de Paris es un ojo vivo y cosmológico, porque "Il voit le monde tel qu'il est et tel que peu d'hommes le voient, car rares sont les hommes doués d'une vision normale" (en *Brassai*, 2000, 173).

¹² "He was a good companion, the photographer. He knew the city inside out, the walls particularly; he talked to me about Goethe often, and the days of the Hohenstaufen, and the massacre of the Jews during the reign of the Black Death. Interesting subjects, and always related in some obscure way to the things he was doing. He had ideas for scenarios too, astounding ideas, but nobody had the courage to execute them. The sight of a horse, split open like a salón door, would inspire him to talk of Dante or Leonardo da Vinci or Rembrandt; from the slaughterhouse at Villette he would jump into a cab and rush me to the Trocadero Museum, in order to point out a skull or a mummy that had fascinated him. We explored the 5th, the 13th the 19th and the 20th arrondissements thoroughly. Our favorite resting places were lugubrious little spots such as the Place Nationale, Place des Peupliers, Place de la Contrescarpe, Place Paul-Verlaine. Many of these places were already familiar to me, but all of them I now saw in a different light owing to the rare flavor of his conversation" (Miller, 1961, 190).

desmintiendo gran parte de sus afirmaciones¹³, aunque lo que sí parece cierto es la referencia al apasionamiento de Brassai con la obra de Goethe¹⁴. Brassai también colaboró con la revista *Minotaure* donde conoció al grupo surrealista y en la que ilustra con un par de fotografías *La nit du tournesol*, de André Breton.

Además de Henry Miller, Brassai era amigo de todo tipo de artistas, como los escritores Henri Michaux, Raymond Queneau, los pintores Braque, Dalí y Picasso, sobre el cual Brassai publica *Conversations avec Picasso*, (Brassai, 1997), con 58 fotografías propias mayormente del artista y su entorno creativo¹⁵. La afición literaria le venía de familia (su padre era profesor de literatura francesa y escribía ensayos), y cada vez que Brassai publicaba un álbum nuevo su interés en el texto le llevaba a añadir pies de foto, comentarios y textos de lo más variado.

Aparte de los prólogos, prefacios, y otro tipo de introducciones de escritores o críticos, recordemos el excelente estudio que Brassai publicó sobre Proust y la fotografía, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Otro ejemplo es *Le Paris secret des années 30*, que venía acompañado de historias varias sobre los bajos fondos de aquella época de entreguerras. En 1949 publica su único texto literario, ya que no incluye ninguna fotografía (únicamente un dibujo propio), titulado *Historia de María*, de nuevo con una introducción de Henry Miller; texto que fue llevado al teatro por Maurice Bénichou. Otro gran fotógrafo del mismo movido París de los años 30, Henry Cartier-Bresson, que abandonó la fotografía por el dibujo, escribió unos magníficos textos sobre fotografía que no son técnicos sino poéticos; ver si no la selección recogida en *Fotografiar del natural* (Cartier-Bresson, 2003), una reflexión sobre una manera de entender la fotografía estrechamente ligada a sus vivencias y forma de percibir el mundo que le rodea¹⁶.

¹³ El título original en francés es *Henry Miller grandeur nature*, y se dedica en un capítulo a desbrozar la verdad de la ficción sobre su propia persona, concluyendo que ese ensayo no era un retrato, sino un “negativo”: “The true subject of “The Eye of Paris” is not me, but his nostalgia for what he is not. By drawing me, he is drawing himself but *in negatif*” (Brassai, 1988, 147). La acaparadora imaginación de Miller le llevó a inspirarse en una fotografía de Brassai para crear una escena usual de juego de cartas: “And that afternoon game of cards we played “before getting down to work”, he saw it in one of the photographs I took at the Suzy, on Rue Gregoire-de-Tours, in the Saint-Germain-des-Pres section of town” (*Ibid*, 129). También resulta interesante que Brassai asociara la escritura de Miller a la escritura automática del Breton de *Nadja*, libro que además Miller admiraba.

¹⁴ “Quand Breton et Eluard lui demandent quelle est la rencontre la plus importante de sa vie, il répond : «Ma découverte de Goethe». C’est parce qu’elle ressemble à un cauchemar de Baudelaire qu’il photographie la même Bijou, prostituée septuagénaire célèbre à Montmartre” (Brassai, 2000, 207). También reconoció que su fascinación por el mundo canalla y los criminales le venía de sus lecturas de Dostoievski y que la famosa vieja prostituta fotografiada en un bar le recordaba a Baudelaire.

¹⁵ En general estas conversaciones son consideradas como una excelente guía al arte de Picasso, y en parte por la perspicacia de Brassai. Como afirmó el escritor, y también amigo, Lawrence Durrell en su introducción a la edición de sus fotografías del MOMA, “the questions he puts are a joy to listen to and to answer”, (Brassai, 1968, 13). Tanto que el propio artista, renuente a lo que se dijera sobre él, le comentó a Ilya Ehrenburg: “Si tu veux bien me connaître, lis ce livre” (Brassai, 2000, 209).

¹⁶ Inversamente, sobre la obra de Cartier-Bresson existe un interesante trabajo de intervención textual, en el que escritores, filósofos, galeristas y fotógrafos escriben breves e interesantes textos sobre una selección de imágenes de Cartier-Bresson (AA.VV., 2003).

2.3) Colaboraciones de fotógrafos y escritores

2.3.1) Ilustraciones e inicios

Lo más usual es que escritores, no necesariamente dedicados a las labores literarias, presten sus palabras para prólogos, introducciones o comentarios explicando el tema del libro y ensalzando la calidad y acierto de las fotografías incluidas; como es el caso de Manuel Tuñón de Lara, que escribió una introducción sobre los Andes y sus gentes en un libro, *From Incas to Indians*, con fotografías de los conocidos Werner Bischof, Robert Frank y Pierre Verger (Bischof). Así, también Ortega y Gasset escribió en 1933 un texto para el libro del pictorialista y tradicionalista Ortiz Echagüe, *España, tipos y trajes*; o Jean Paul Sartre un prólogo para el libro de Cartier-Bresson *D'un Chine a l'autre*. Pero la balanza puede decantarse hacia el otro lado, y tratarse en otras ocasiones de textos de escritores de cierto fuste para los cuales se elige un fotógrafo con cuyas imágenes acompañe el texto; como por ejemplo, *Fuerte como un turco*, de Juan Goytisolo (1998), con fotos de Isabel Muñoz, y que trata sobre los luchadores turcos. En este caso las fotografías en blanco y negro se limitan a elegir a uno de ellos y fotografiarlo desde diversos y estéticos puntos de vista, mientras que el texto, al desarrollar el tema en profundidad, se erige como el verdadero protagonista del libro.

La alegoría religiosa fue quizás, igual que en pintura, una de las fuentes de las que bebieron los primeros fotógrafos que no pretendían simplemente registrar la naturaleza. Tan pronto como en 1843 John Jabez fue aclamado por la prensa tras elaborar diez daguerrotipos para “ilustrar” la escena bíblica de la ‘Alegoría del Señor’ y cinco años después produjo 5 placas basadas en el poema de Thomas Campbell, “El sueño del soldado” (en Newhall, 73).

En el siglo XIX ciertamente hubo fotógrafos que se inspiraban en temas literarios. En algunos calotipos de los afamados fotógrafos escoceses Hill y Adamson podemos ver amigos suyos con atuendos medievales representando, como si fueran actores de teatro, auténticos *tableaux vivants* basados en pasajes de las novelas de su compatriota Sir Walter Scott. Algunos fotógrafos empleaban esas fuentes para sus propias fotografías, como Henry Peach Robinson, aprendiz de pintor y literato que se pasó a la fotografía, siguiendo la línea de los fotomontajes de Rejlander, añadiendo frecuentemente breves textos literarios a la copia fotográfica, como en la famosa imagen “Fading away”, con los versos de Shelley de “Queen Mab”, o los poemas artúricos de Tennyson, que le sirvieron para componer “The lady of the shallot” (Rabb, 1995, 59-64). Además, su poema “Idylls of the King” fue ilustrado por la gran Margaret Cameron¹. Los prerrafaelitas pintaban alegorías, representando los Evangelios, y buscaron inspiración tanto en la realidad como en la literatura y las leyendas de la Edad Media. Las alusiones poéticas reflejan a menudo la nostalgia del pasado y pintan los cuadros como si fueran fotografías, en el sentido de que son escenas de pose, dominadas por el silencio y el estatismo.

A finales de siglo XIX, Georges Rodenbach, amigo de Stéphane Mallarmé, publicó

¹ Carol Armstrong, en su *Scenes in a library* (Armstrong), estudia éste trabajo de colaboración y otros libros ilustrados con fotografías, propio del prolífico período victoriano que va desde la invención del medio, con el fundamental y ya citado *The pencil of nature* de Talbot, hasta la década de los 80 propia del círculo prerrafaelita.

como folletón (del 4 al 14 de febrero de 1892) el relato *Bruges-la-Morte*, incluyendo fotografías de las calles, plazas y canales de la ciudad belga². El relato contiene todos los ingredientes de la literatura neorromántica y decadente de finales del diecinueve, incluyendo el espíritu atormentado del protagonista y la voluntad de trascender la muerte con el amor, ya que se narra la historia de un hombre que se va a vivir a Brujas tras el repentino fallecimiento de su joven y bien amada esposa con el fin último de intentar revivir a la muerta en otra mujer viva³. El estilo literario simbolista de este libro se relaciona con las fotografías a partir de que el protagonista, Hugues Viane, identifica la muerte de su esposa con la ciudad, pues en ella toda evocación melancólica le recuerda la figura de la fallecida. Así, se equipara el ambiente fantasmal de la ciudad con el estado de ánimo del protagonista. Las fotografías cumplen esta función gracias a ser en blanco y negro y a que, siguiendo la moda del pictorialismo, imitan a un grabado, con una ausencia de detalle y un aura de irrealidad que proporcionan esa atmósfera de un lugar fantasmal, decrepito y de deseo malsano que invaden el estado mental del protagonista. En este sentido las fotografías incluidas, un total de 35 repartidas regularmente y de forma paralela al texto en 150 páginas, se disponen en general en la denominada “belle page”, a la derecha, y en muchos casos rompiendo la lectura, para favorecer la contemplación detenida de la imagen. Así pues no pueden considerarse simples ilustraciones en tanto que ese ambiente claustrofóbico de la ciudad es parte consustancial de la acción que despliega el texto⁴.



Incluso antes de la invención de la fotografía ya se habían puesto de moda los grabados y litografías que ilustraban grandes textos literarios, como los de Gustave Doré o las dedicadas a las obras de Dickens. Una variante en la que entró a formar parte la fotografía a finales de siglo fueron las denominadas en francés imágenes “umbral” o “frontispicios”, que como su nombre indica se disponían al inicio de los capítulos como modo de captar la atención visual del lector e introducirlo en el espacio en el que se iba a desarrollar la acción. Por tanto estas fotografías preparaban el acto de lectura, como imágenes prospectivas en las que se quisiera despertar la imaginación del lector para que su

² En el XIX Bruges es entendida como un lugar muy fotogénico, al que se deberían hacer viajes heliográficos, según Francis Wey, gran defensor de la fotografía y polemista con Baudelaire al respecto (Caraion, 66-76).

³ Tal como ocurre en la película de Alfred Hitchcock, *Vértigo*, basada en la novela policíaca *Sueurs froides: d'entre les morts*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac; de ahí que la traducción española del film incluyera el subtítulo de la novela. En realidad todos ellos podrían considerarse versiones modernas del mito de Orfeo y Eurídice.

⁴ El crítico Daniel Grojnowski sostiene que, a pesar de tener primacía el texto por haberse escrito primero e independientemente, la edición junto a estas fotografías crea un producto nuevo: “Même si les effets de l'illustration apparaissent après que l'essentiel du récit a été rédigé, le texte et son hors-texte s'interpénètrent, l'illustration agit de manière rétroactive, l'osmose produit des conséquences imprévues” (Grojnowski, 2002, 110). Y, sobre todo en la presentación, el autor ya nos advierte respecto a la relación del texto y las fotografías: “Its urban landscapes are not mere backdrops, settings selected almost haphazardly, but are fundamentally linked to the main action of the novel It is because of this essential connection between these scenes of Bruges and the events described in the story that photographic reproductions of the former have been inserted in the text: the quays, deserted streets, old dwellings, canals, churches, goldsmiths's shops where sacred objects are made, belfries; so that all those who read this work may themselves feel the presence and the influence of the city, experience the contagiousness of the waters, and be conscious of the long shadows of the high towers as they fall across the text” (Rodenbach, 2).

mente entrara con mejor pie posible en las imágenes literarias. Un magnífico ejemplo de este proceder fue la colaboración entre Henry James y Alving L. Coburn⁵. El escritor neoyorquino en principio fue reacio a estas prácticas pero, además de que la observación y la experiencia eran también proclamas del realismo literario, en su última fase encontramos una visión perceptivo-conceptual que se acerca a las cuestiones en las que la tecnología fotográfica incidía de forma peculiar⁶.

2.3.2) Las vanguardias

Durante el período de entreguerras en el que trabajaron las vanguardias las colaboraciones entre escritores y fotógrafos, como no podía ser menos, estuvieron a la orden del día en tanto que las relaciones entre la imagen en general, y la fotografía en particular, y el texto se iban a explorar en diversas direcciones:

Les artistes de l'avant-garde russe des années 20 et les poèmes-objets des surréalistes offriront des ouvrages novateurs quant à la relation texte-image. L'illustration par l'image photographique ne sera pas considérée comme analogie, ni même comme relais du texte, mais comme «différence créatrice dont le rôle est d'éveiller l'esprit par le choc de réalités -le texte, l'image- qui n'appartiennent effectivement pas au même monde mais peuvent entrer en correspondance (Debat, 176).



André Breton, *L'oeuf de l'église ou la serpent*, 1932

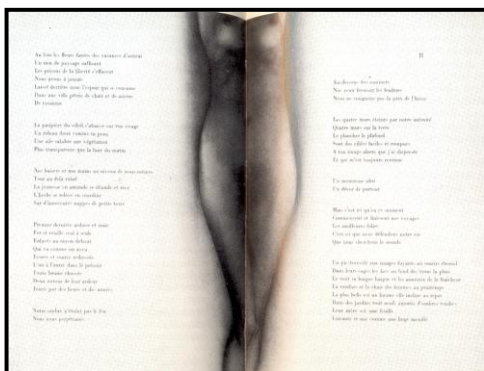
Un buen ejemplo de esta afirmación es *L'amor fou* (Breton, 1937), un ensayo libre en el que André Breton incluye fotografías de sus amigos Man Ray, Brassai, Dora Maar y Henry Cartier-Bresson, aunque él también practicara el arte fotográfico, incluidos los collages. Aparentemente éstas funcionan como ilustraciones y, aunque no son correlativas al desarrollo del pensamiento del autor, aparecen con la frase del texto a la que hace referencia incluido el número de página. El concepto de “objet trouvé” supone que para André Breton sea importante incorporar fotografías, ya que éstas informan de la realidad física del objeto al tiempo que apuntan hacia el verdadero significado del mismo, que se va desvelando en el texto a partir del deseo oculto que los surrealistas tomaran de los análisis de Freud⁷.

⁵ Éste último también se relaciona con otro escritor, Ezra Pound, mediante el breve movimiento del *vorticismo*, término acuñado por él mismo en 1913. Esta estética se relaciona con los movimientos de vanguardia como el futurismo y el cubismo, en los que predomina el dinamismo, la fuga de líneas y los contornos angulares. Así, Coburn produjo una serie de fotografías denominadas ‘vortografías’, entre las que precisamente destaca el excelente retrato de Pound, y que realizaba disponiendo una serie de espejos con el fin de obtener una imagen caleidoscópica.

⁶ En su estudio sobre dicha colaboración Ralph F. Bogardus afirma que la retórica de la conciencia de James funcionaba como una cámara: “Like the camera, it admits only the light that is reflected through its lens, cutting everything else out of the picture’s frame. And when the point of view is changed -and this is often- a new and different image is framed” (Bogardus, 140). Pero es que además Coburn al trabajar con él alabó sus cualidades fotográficas: “Although not literally a photographer, I believe that Henry James must have had sensitive plates on his brain on which to record impressions!” (Citado en Bogardus, 143).

⁷ Léase como botón de muestra el siguiente ejemplo de este libro: “Il devenait clair, dans ces conditions, que tout le mouvement de ma pensée antérieure avait eu pour point de départ l'égalité objective: pantoufle == cuiller == pénis = moule parfait de ce pénis. (...). Je ne saurais trop insister sur le fait que la pantoufle de Cendrillon est ce qui prend, par excellence, dans notre folklore la signification de l'objet perdu, de sorte qu'à me reporter au moment où j'ai conçue le désir de sa réalisation artistique et de sa possession, je n'ai aucune peine à comprendre qu'elle symbolisait pour moi une

Aparte de con Breton, Man Ray también colaboró con Paul Eluard, en *Facile*, que



se convirtió en un icono del surrealismo parisino de los años 30 y cuyo diseño global tuvo gran influencia posterior por el entrelazamiento del cuerpo de la mujer en alto contraste con el texto ocupando todo el espacio disponible del papel. El libro contiene atrevidas composiciones de los retratos de desnudo que Man Ray le hizo a la mujer de Eluard y los poemas de amor que éste le escribió a ella, los cuales, sin embargo, son de corte más simbolista que surrealista, pues intentan retratar a su musa como el eterno femenino. Otro escritor que

colaboró con Man Ray fue Tristan Tzara, que escribió el texto “Photography Upside Down” como introducción a su libro de fotos titulado *Les champs délicieux* (en Phillips, 4-6). Y a su vez Eluard escribió textos para *Les Jeux de la Poupee*, del obsesivo fotógrafo surrealista Hans Bellmer, que retrataba perversas muñecas deformes y mutiladas, con una fuerte carga provocativa entre lo erótico y lo sádico. Hay que añadir que el mismo Eluard también hizo sus pinitos fotográficos en el arte del fotomontaje, con imágenes y composiciones similares a las de Man Ray.



Paul Eluard, *L'amour*, 1935

Sobre la sexualidad y la búsqueda de la identidad, Lucy Schwob, sobrina del escritor Marcel Schwob pero que adoptó el nombre de Claude Cahun, y también escritora además de fotógrafa, colaboró añadiendo sus fotografías a los poemas de Lise Deharne en *Le couer de Pic*, libro aparentemente para niños pero cuyos textos tienen más que ver con *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Las fotografías de Cahun, celebre por sus inquietantes autorretratos, predecesores de los de Cindy Sherman, son fotomontajes que unas veces se revelan inesperables de los textos y otras veces crean una clara oposición⁸.

Por su parte, Jean Cocteau, de quien ya hemos destacado su estrecha relación con la fotografía, escribió breves poemas para el libro de fotografías de Pierre Jahan, *La mort et les statues*. La fuerte carga simbólica del texto va unida al silencio de las estatuas rotas o desmembradas por los nazis, en un momento en el que los fotógrafos de guerra están documentando el horror de los campos de concentración nazis.

En los años veinte un trabajo arriesgado es *Beyond this point* (Sieveking) en el que las abstractas fotografías del californiano Francis Brugiere aparecen acompañadas de un no menos fácil texto del escritor Lance Sieveking. Parece que cuando los productos de este tipo son colaboraciones se hace necesaria una aclaración previa para evitar que el lector menosprecie el texto o considere a las fotografías meras ilustraciones, salvando así el

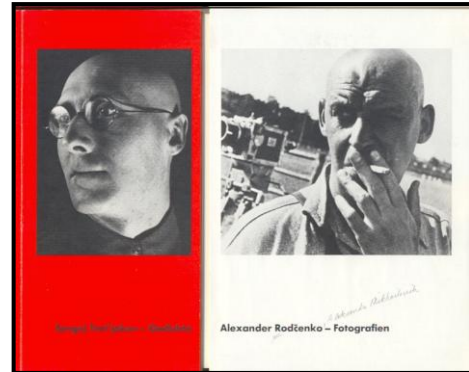
femme unique, inconnue, magnifiée et dramatisée par le sentiment de ma solitude et de la nécessité impérieuse d'abolir en moi certains souvenirs” (Breton, 1937, 44).

⁸ Victòria Combalia recuerda el análisis de Elisabeth Lebovici, quien afirma que esta controvertida mujer se adelanta a su tiempo al representar de forma trágica el travestismo degradado hoy día a una moda banal (en AA.VV, 2005, 23). Cahun se autorretrataba en todo tipo de poses, unas femeninas y otras masculinas, pero siempre incidiendo en aspectos transgresores.



orgullo creativo de ambos artistas, pero escamoteando también la cuestión sobre qué tipo de colaboración establecen. Y este es el texto que encontramos al inicio: “This book is an example of absolute collaboration. The text has been written by Sieveking, is inseparable from the photographs, which have been designed by Brugière. In each section of the book, the photograph and the text are integral parts of each other”. Declaración de intenciones harta atrevida teniendo en cuenta que las fotografías reflejan imágenes que oscilan entre las figuras abstractas y los fotomontajes surrealistas de figuras humanas, con un texto entre narrativo y el ensayístico, que trata de tres crisis humanas -el acercamiento de la muerte, las urgencias de los celos, la ruina social- y posibles respuestas ante ellas.

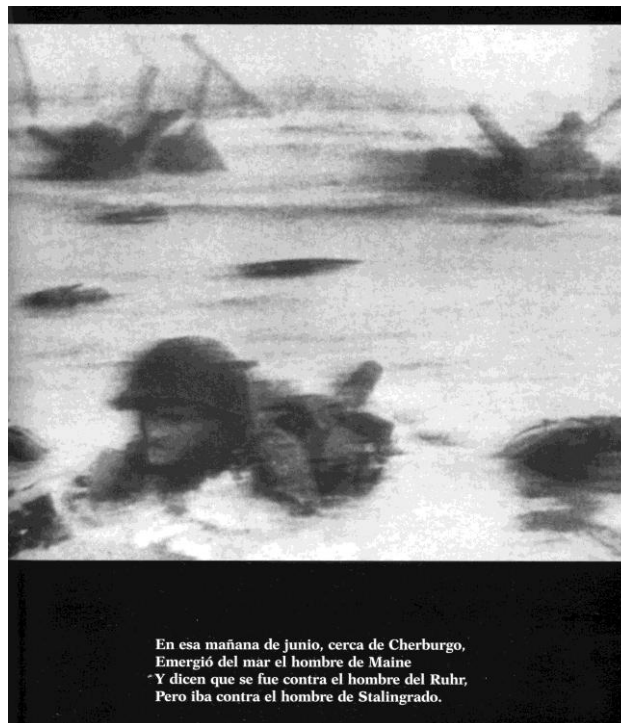
En el ámbito ruso de las vanguardias, el prolífico y también mencionado ya Alexander Rodchenko elaboró junto a Serguéi Tretjakov un insólito e innovador experimento en *Samozveri* (Rodchenko, 1980); libro que se desdobra, uno por cada autor, y cuyas páginas se abren de forma independiente pero simultáneas, de modo que leer o ver se conforman en actos paralelos pero independientes; pues además se pueden hacer coincidir textos y fotografías diversas. Se trata de un libro de artista en el que el efecto visual es trabajado en el conjunto del producto mediante una unión dinámica, plástica y semántica, de la imagen y la tipografía. Rodchenko también colaboró con el poeta y crítico literario Vladimir Mayakovski en el libro *Pro Eto. Ei i Mne* (“Sobre esto: Para él y para mí”), de 1923., y compuesto de once fotomontajes. El título del libro se refiere al poema épico en el que Mayakovski celebra su amor tormentoso por Lili Brik, y los fotomontajes que lo acompañan entablan con el texto relaciones atrevidas al romper con las convenciones espaciales y temporales, asumiendo y reflejando las contradicciones que contiene el poema (Parr, I, 91)⁹. Por su parte, Tretyakov veía claro que los fotomontajes debían entenderse en su sentido más amplio, y no limitándose a las imágenes fotográficas: “Cabe señalar que el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo” (en Ades, 16). Y cuando opinaba sobre los fotomontajes de su admirado colega alemán John Heartfield se escoraba hacia una concepción romántica de la obra de arte: “Scraps photographs and printed text are arranged not so much according to meaning but to the aesthetic mood of the artist” (en Heartfield, 26).



⁹ De opinión similar es Jacob Bañuelos, que afirma que “no encontramos en ellos (los fotomontajes) una ilustración literalmente vinculada al texto poético, sino más bien el comentario propio de Rodchenko, a través de metáforas ambiguas” (Bañuelos, 139). La colaboración entre Rodchenko y Mayakovski se amplió en diversas publicaciones en las que, como mínimo, el fotógrafo participaba con una foto-composición que hacía las veces de portada o frontispicio (Rowell).

Evidentemente, y esto es característico del dadaísmo y de las vanguardias en general, el material empleado no tenía por qué ser propio, de modo que es el autor de un ensamblaje final, pero no de las fotografías. Ese resultado final, que conjugaba un potente uso de metáforas visuales y textos breves y contundentes, aparecía casi siempre en portadas de la prensa obrera de Alemania, como el famoso periódico ilustrado de los trabajadores *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*).

A partir de la Guerra Civil, y sobre todo en su exilio durante la II Guerra Mundial, otro escritor que alabó el arte compositivo del vanguardista Heartfield fue Bertolt Brecht, que en *ABC de la guerra* (Brecht, 2004), aunque sin realizar fotomontajes, sí coincidía plenamente con Heartfield en el uso conjunto de fotografía y texto como medio estético de compromiso social del artista y de denuncia política centrada en el ‘aquí’ y ‘ahora’. En este libro Brecht empleó fotografías ajenas, sobre todo de la prensa, y añadiendo unos versos pretendía crear una distancia irónica con las imágenes, que consideraba insuficientes y manipulables, para que el lector adoptara una actitud crítica con la sociedad y con el fascismo, español e italiano, y el nazismo. Los versos epigramáticos llevaron a Brecht a bautizar el producto mixto de este libro como “fotoepigrama”. Como ejemplo valga esta fotografía de Robert Capa, convertida en icono del desembarco de Normandía, e incluso de la liberación aliada, pero que Brecht deriva hacia lo que sería la guerra fría¹⁰.



Precisamente, en el inicio del estalinismo, desde una óptica bien diferente a lo anterior la influencia vanguardista siguió haciéndose notar en los foto-textos más propagandísticos del régimen soviético, que a partir de los años 30 emplean el medio como los fascistas en Italia y los nazis en Alemania. Se trata de libros en su mayoría anónimos pero que mantienen en la visualidad y disposición conjunta de fotografías y textos la misma audacia que los innovadores de los años 20 (Parr, I, 147-73).

En el también importante panorama de las vanguardias checas, en 1926 Vitězskav Nezval publicó una secuencia de 24 poemas titulado *ABECEDA* (“Alfabeto”), en el que cada letra, junto al poema, aparece con una fotografía de Milča Mayerová en el más puro estilo del constructivismo centroeuropeo y ruso, pues se intenta conjugar el sentido del texto con la imagen al tiempo que la visualidad del conjunto; es decir, por un lado la

¹⁰ El libro no fue publicado hasta 1955, tras una larga serie de problemas cercanos a la censura auto-impuesta en Alemania en la posguerra; por ello las ventas fueron mínimas y las reticencias de los propios libreros muchas.

tipografía y la composición y por otro lado la disposición de la imagen y el texto.

Las influencias posteriores de las vanguardias llegan hasta nuestros días y en diversos lugares. Por ejemplo, llama la atención el libro *Chimeneas*, novela del mejicano Gustavo Ortiz Hernán con fotografías sobre todo de Agustín Jiménez. El tono realista y documental de la novela, que pretende denunciar la situación de la clase trabajadora, queda roto por los fotomontajes de Jiménez, siendo el titulado “Un hombre que piensa”, el más logrado por su parecido con el famoso autorretrato constructivista del ruso El Lissitsky.

En España, la asociación entre fotografía y texto alrededor de la poética surrealista del *objet trouvé* aparecen en la colaboración del poeta visual Joan Brossa y el fotógrafo Chema Madoz, en *Fotopoemario* (Brossa). En este trabajo los juegos visuales y lingüísticos se alían en un mismo guiño irónico dirigido a despertar miradas adormecidas por la costumbre y adentrarlas en el misterio de lo visible y lo invisible. Técnicamente resulta llamativo que las fotografías no aparecen impresas sino que son independientes del papel del libro, pudiéndose despegar como si se tratara de objetos independientes de los breves textos de Brossa.

Y en EE.UU., la activista posmoderna (más que artista) Barbara Kruger ha recuperado el fotomontaje del cartelismo propio de las vanguardias alemanas como forma de denuncia de la sociedad capitalista y del rol de la mujer mediante llamativos *collages* de fotografías recuperadas, práctica heredera del apropiacionismo, y breves y contundentes textos que mezclan el gancho del lenguaje publicitario con reflexiones irónicas, como por ejemplo la famosa sentencia descartiana reciclada en clave consumista: “I shop therefore I am” (Kruger, 65). Sin embargo, el tono reivindicativo y feminista también da cabida a juegos más metafísicos en los que los propios medios empleados son protagonistas del collage y del mensaje global como modo de alterar el conformismo en su recepción por parte de los ciudadanos, es decir cambiar su forma de ver y leer el bombardeo de mensajes que caracteriza a la sociedad contemporánea.

2.3.3) La FSA y los foto-textos “documentales”

En el periodo de entreguerras, literariamente se sitúan también las particulares obras americanas de los fototextos producidos en los años de la depresión y la guerra mundial. Contexto especial en el que pretenden aliarse, igual que en Europa, la ética y la estética, pero con una mayor carga documental. Sabido es que, después del crack de 1929, el presidente Franklin Delano Roosevelt, desde que llegó a la Casa Blanca en 1933, intentó levantar el país con su *New Deal*. En la agricultura, el problema ya venía de antes y continuó con la maquinización del campo, así que se impulsaron medidas económicas y sociales para ayudar a las familias de aparceros que llevaban años empobreciéndose, en el Sur casi el 75 % de todos los granjeros, aunque la situación tampoco era muy alentadora en el centro y medio-Oeste del país. En 1935 se crea la *Foundation of the Resettlement Administration*, (RA) con el fin de tomar medidas urgentes como la creación de empleo para los campesinos desplazados y sin trabajo, así como la potenciación de cultivos variados, la construcción de campos de acogida para los inmigrantes en California y obras públicas como presas para contener las inundaciones. Entre otras muchas tareas la *Sección Histórica* de la *División de Información*, dirigida por Roy Emerson Stryker debía documentar fotográficamente el trabajo de la Fundación y las condiciones de vida de la

América rural en esa época de crisis. Dos años después la *RA* pasa a llamarse *FARC Security Administration (FSA)*, que es como aparece hoy día en las Historias de la fotografía. Si bien su cometido tenía mucho de propaganda, la labor de Stryker supo imprimirle calidad al contratar a grandes fotógrafos, hasta que la guerra y el cambio de situación socio-económica impidieron su continuación¹¹.

El objetivo de la *FSA* eran tanto los paisajes agrarios como sus habitantes y sus condiciones de vida, de ahí que abunden los retratos en contexto, por un lado, y las casas y granjas, quien las tuviera, ya fueran interiores, para registrar la miseria diaria de estos campesinos, o exteriores, para apreciar mejor los paisajes agrarios junto al tipo de construcción típico de la zona, incluidos molinos, almacenes de grano, etc. Los criterios eran claramente sociales, pero la calidad de los fotógrafos que participaron en este proyecto, así como el trabajo desarrollado, dio lugar a algunas de las más llamativas imágenes fotográficas de un género documental muy especial: “Social reform is not the object of documentary photography. It may be a consequence because it can reveal situations and can be concerned with change” (Gordon, 12).

En su parte más social es cierto que son herederos de los fotógrafos Jacob Riis y Lewis Hine. El primero era un emigrante danés, que a finales del siglo XIX empezó a fotografiar las chabolas de Nueva York con una clara intención de denuncia social sobre las condiciones de insalubridad de la vivienda de parte de la población. El segundo se dedicó a denunciar la explotación infantil y las condiciones laborales de la industrialización. Ambos, igual que los fotógrafos de la *FSA*, pasaron a la historia evidentemente por la calidad de sus fotografías al servicio de una idea, aunque ellos lo vieran al revés. En este género documental del primer tercio del siglo XX, como dice Robert Coles, la cámara y la pluma estaban al servicio de una tarea de concienciación socio-política: “The heart of the matter for someone doing documentary work is the pursuit of what James Agee called “human actuality”—rendering and representing for others what has been witnessed, heard, overheard, or sensed. Fact is “the quality of being actual,” hence Agee’s concern with actuality” (Coles, 87). Entre cierta clase culta la imagen de América de los años treinta pasó a ser la imagen de esas fotos, sobre todo las de Dorothea Lange y sus famosos retratos de campesinos emigrantes. También trabajaron Arthur Rohstein, Jack Delano, Russell Lee, John Vachon, y otros. Pero quizás el fotógrafo más interesante de este grupo sea Walker Evans.

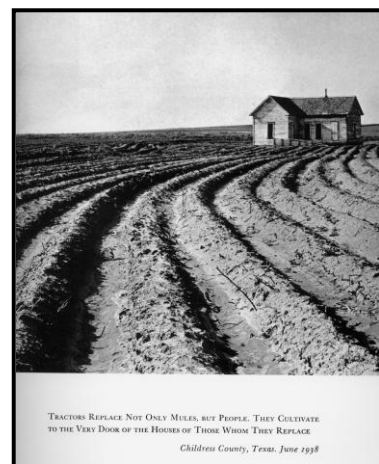
Dentro de este ámbito temático, de compromiso social y documentalismo, a finales de los años treinta surgen una serie de proyectos de colaboración entre fotógrafos y escritores creando libros en los que se pone de manifiesto una voluntad de poner en relación fotografías con textos diversos, desde los más objetivos hasta los más poéticos. En

¹¹ No obstante Striker fue encargado de organizar, en 1944, el ingente archivo fotográfico (más de 270.000 negativos y 77.000 copias, cuya propiedad ostentaba la fundación) y transferirlo a la *Library of Congress* de Washington, donde permanecen hoy día pudiéndose consultar en su página web (<http://catalog.loc.gov/>). La importancia de este archivo, en su momento y posteriormente, residía en el hecho de que la *División de Información* de la *FSA* estaba encargada de la difusión de las imágenes a todos los niveles: prensa, informes gubernamentales y artículos universitarios, exposiciones, catálogos, misiones pedagógicas...etc., de modo que a principios de la década de los cuarenta la sociedad americana más urbana y de clase media y alta tenía una imagen del medio rural muy determinada por estas fotografías.

1937 Erskin Cadwell y Margaret Bourke-White¹², a la sazón esposos, publicaron *You Have Seen Their Faces*, libro de colaboración entre escritor y fotógrafa que fue una especie de antecedente para trabajos posteriores. El tema del libro es el sur rural de EE.UU., en este caso desde Tennessee hasta Alabama, pero fue difamado en su momento y tachado de caricatura, al ser tratados los campesinos de inocentones. De similar hechura, en el formato y la temática, aunque no limitado al drama sureño, es *Say, is this U.S.A* (Caldwell, 1941), un libro en el que se insiste, en palabra e imagen, en los fuertes contrastes sociales del país, entre el campo y la ciudad, lo moderno y lo tradicional, pero sobre todo denunciándose las desigualdades entre ricos y pobres y blancos y negros¹³.

Dorothea Lange y su también marido, Paul S. Taylor, profesor en Berkeley, especialista en economía del trabajo y defensor del ‘New Deal’, al igual que su mujer, deciden hacer un libro sobre los trabajadores pobres del país y sobre todo la emigración de éstos hacia California. Y como el asunto principal es la emigración, las fotografías en su mayoría son retratos individuales o de grupo, en viaje o en los campamentos californianos de la FSA, pero también se encuentran algunas imágenes de casas y estructuras del medio rural. Lange se consideraba una observadora social y la palabra artista le repugnaba, de modo que tanto las fotografías incluidas como los textos seleccionados y los escritos por Taylor estaban al servicio del tema, tratado como fenómeno social¹⁴. Por ello no querían que el libro fuera un libro de fotografía con leyendas, pero tampoco un texto ilustrado; su idea era que el libro acogiera tres registros paralelos: las fotografías, el texto teórico y los extractos testimoniales¹⁵.

Después de varios retrasos el 19 de enero de 1940, aparece en las librerías *An American Exodus. A record of human erosion*¹⁶. Aún hoy en día se considera un trabajo



¹² Erskin ya había escrito *Tobacco Road*, novela en la que deja mal parados a los terratenientes sureños, y Margaret Bourke-White era ya una afamada fotógrafa periodística de paisajes industriales, sequías, emigrantes rurales, etcétera., que trabajó toda su vida para las mundialmente famosas revistas de fotorreportaje, *Fortune* y después *Life*.

¹³ Previamente también habían publicado *North of the Danube* (Caldwell, 1939) un foto-diario de viaje sobre la región de Bohemia en el que también se interesan por las condiciones de vida de sus habitantes.

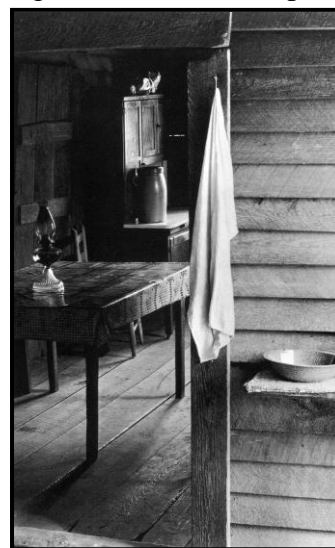
¹⁴ Taylor también la acompañó a menudo en los viajes a los campos de concentración para japoneses para tomar una serie de fotografías que fueron incautadas por el ejército y publicadas recientemente en el libro *Impounded. Dorothea Lange and the censored images of Japanese American internment* (Gordon).

¹⁵ Así lo explicitan en el prefacio: “This is neither a book of photographs nor an illustrated book, in the traditional sense. Its particular form is the result of our use of techniques in proportions and relations designed to convey understanding easily, clearly, and vividly. We use the camera as a tool of research. Upon a tripod of photographs, captions, and text we rest themes evolved out of long observations in the field. We adhere to the standards of documentary photography as we have conceived them. Quotations which accompany photographs report what the persons photographed said, not what we think might be their unspoken thoughts. Where there are no people, and no other source is indicated, the quotation comes from persons whom we met in the field” (Lange, 5).

¹⁶ Su gran popularidad le vino dada en realidad por la reciente publicación de *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, novela con la misma temática migratoria hacia California que el libro de Lange y Taylor. De hecho parece que Steinbeck se inspiró para *Las uvas de la ira*, en las fotografías de Dorothea Lange y en las de Archibald Macleish (Shloss, 201-229). No en vano el editorial del libro, Reynal & Hitchcock, intentó por todos los medios relacionar *American Exodus* con el escritor californiano, por ejemplo mediante alguna introducción de éste, la cual nunca fue escrita. Sin embargo, la prensa se encargó de elogiar el libro y compararlo sistemáticamente con la novela de Steinbeck. Además, cinco días después de la publicación, se estrenó la también conocida versión cinematográfica de John Ford.

documental de primer orden, así como en lo que se refiere a la conjunción de texto y fotografía: “This is documentary study at its revelatory best—pictures and words joined together in a kind of nurturing interdependence that illustrates the old aphorism that the whole is greater than the sum of its parts” (Coles, 114). A pesar de los panegíricos, hubo algunas voces más críticas con el trabajo del matrimonio Lange-Taylor, por ejemplo la del afamado fotógrafo Paul Strand, quien valoraba la calidad de las imágenes y de los diversos textos incluidos pero precisamente ponía el dedo en la llaga en lo referente a la relación que se establecía entre ellos¹⁷.

Por la misma época que aparece *You Have seen their faces* se está gestando otro proyecto fundamental de colaboración entre fotógrafo y escritor. En 1936, como pausa a su trabajo para la FSA, Walker Evans¹⁸ ideó un reportaje sobre los agricultores sureños para *Fortune* y se fue con su amigo, el escritor James Agee¹⁹, a Alabama, donde convivieron durante más de un mes con tres familias pobres de aparceros. La revista nunca publicó el reportaje y finalmente ellos consiguieron que apareciera como libro en 1941: *Let us Know praise famous men*, en cuyo principio se incluyen las fotografías tomadas por Evans y después el largo texto de Agee, con los más diversos tonos, desde la sociología, la poesía, el documentalismo...etc²⁰. Y en lo que se refiere al trabajo conjunto de un fotógrafo, Evans, y un escritor, él mismo, en el prefacio de presentación nos advierte de lo siguiente: “The photographs are not illustrative. They, and the text, are co-equal, mutually independent, and fully collaborative” (Agee, 10). Declaración contundente de la intención de este libro, si bien en este caso la solución para evitar supeditaciones de un medio de expresión al otro es la de ponerlos por separado: la ventaja es que quedan bien delimitados y ambos son apreciados



¹⁷ “Il semble clair que dans un tel livre les photographies doivent être le matériau de base, celui qui donnera la structure - tout comme dans un film documentaire- et que la fonction du texte doit être de renforcer ou d’étendre le message de chaque photographie ou de l’ensemble des images. Il me semble que les auteurs ne sont pas très clairs sur ce point. Il en résulte que plusieurs photographies n’ont pas d’autre fonction que celle d’illustrer le texte. De même, que le texte paraphrase les informations explicitement données par les photographies. Il y a donc une tendance à la neutralisation plutôt qu’à l’interaction” (en Lange, XII).

¹⁸ Walker Evans, a pesar de convertirse en un fotógrafo americano, vivió en París y estudio literatura en la Sorbona, apasionándose por la obra de Baudelaire y Flaubert; y en un principio Evans quería hacer en fotografía lo mismo que Flaubert en literatura pero sin incluir texto. El mismo Evans hablaba de la relación entre fotografía y literatura: “In addition, photography seems to be the most literary of the graphic arts. It will have -on occasion, and in effect - qualities of eloquence wit, grace, and economy; style, of course; structure and coherence; paradox and play and oxymoron. If photography tends to the literary, conversely certain writers are noticeably photographic from time to time - for instance James, and Joyce, and particularly Nabokov (...). Master writers often teach how to see; master Painters sometimes teach what to see” (Evans, 8). Al volver a E.E.U.U. comienza a hacer fotos en serio, y en 1930 sus imágenes fueron empleadas para ilustrar el libro *The Bridge* del escritor y amigo suyo, Hart Crane.

¹⁹ Otro ejemplo posterior de su amistad y colaboración es la introducción para el libro de Evans *Many are called*, sobre pasajeros del metro de NY, captados sin saberlo. James Agee también trabajó con el fotógrafo Helen Levitt en *A Way of seeing*, con imágenes sobre niños en las calles de Nueva York.

²⁰ Sin embargo, la intención última de concienciación social de los trabajadores queda patente desde el principio donde, página en blanco, aparece este lema de ascendencia marxista, “Workers of the world, unite and fight. You have nothing to lose but your chains, and a world to win” (Agee, 13).

por sí mismos sin entrar en peligrosas comparaciones²¹.

Evans dijo en su momento que las fotografías eran suficientemente explicativas, que no precisaban de las palabras, de modo que su presencia junto a ellas sería como aceptar que las fotografías cojeaban. Lo contrario de lo que hacía Dorotea Lange, quien consideraba los títulos necesarios en sus fotografías para evitar ambigüedades. En su momento fue una audacia de Evans el evitar los títulos explicativos junto a la fotografía teniendo en cuenta lo estipulado que estaba en el trabajo periodístico o documental: “Evans would also be the first to say it is better that the photograph have no commentary at all than that it appear to be necessary to the picture” (Morris, 1989, 61). En la práctica, la decisión de mantener las fotos aparte y en primer lugar les proporcionó una gran relevancia y prestigio. Aunque resulta obvia la limitación existente en la no exploración de la mayor variedad de diálogos posibles entre palabra e imagen al simultanearlos, lo cierto es que supuso un trabajo novedoso y que esa voluntad de publicar imagen y texto juntos sin que se convirtiera en un reportaje documental al uso, tipo *Life* o *Fortune*, revelaba el interés de ambos por explorar nuevas vías de expresión, o cuando menos, como decía antes Agee, por evitar que la imagen fotográfica perdiera su potencial y mantuviera su clásico rol de ilustración al servicio del texto. En general, Evans fue ya entonces considerado como “un innovador en el trabajo documental, pues alteró las fronteras que tradicionalmente han existido entre lenguaje visual y escrito” (Molinero, 346).

Los años treinta fueron una gran escuela para un tipo de colaboraciones posteriores que intentaban equilibrar el compromiso social con lo artístico, y evidentemente el texto con las fotografías. A finales de los años 30, la atormentada escritora-viajera Annemarie Schwarzenbach (1992) documentó junto a la fotógrafa americana Bárbara Hamilton-Wright la Gran Depresión inspirándose claramente en las imágenes de la FSA.

En un ámbito diferente, el fotógrafo Paul Strand, exiliado a Europa a causa de la caza de brujas del macarthismo, tomó algunos de sus retratos más logrados en *Un paese* (Strand, 1955), libro sobre Italia y sus habitantes, en el que trabaja con Cesare Zavattini, el prolífico guionista del neorrealismo italiano, que pone voz a algunas de las imágenes más conocidas del fotógrafo americano. También publicó *La France de profil* (Strand, 1952), con Claude Roy, sobre los habitantes de la Francia rural.

Por otro lado, el dramaturgo Arthur Miller y su mujer y fotógrafa Inge Morath publicaron un par de libros tras sus viajes, *In Russia* (Miller, 1969) y *Chinese encounters* (Miller, 1979), en los que el interés humano y el cultural se compenetran imbricando los textos con las fotos²². De la misma época es el libro que ella realizó con el crítico de arte y escritor John Berger, *Un séptimo hombre* (Berger, 2002), un trabajo que recupera lo mejor del documentalismo americano de los años treinta, pero aplicado a la Europa de los setenta, ya que el tema es el de la emigración de los países periféricos de Europa y el Mediterráneo

²¹ Walker Evans participó también en un proyecto de colaboración con el escritor Carleton Beals, *The Crime of Cuba* (Beals, 1934), en el que, en lugar de al principio como en *Let us praise famous men*, al final del libro y totalmente desvinculado del texto aparece el portfolio con 27 fotografías de Evans sobre la vida en Cuba y 3 anónimas sobre asesinatos, que es precisamente de lo que más trata el texto, pues es una denuncia del apoyo americano a la Cuba de Machado. La colaboración por tanto fue nula; de hecho cada uno hizo el viaje por separado y Evans no se molestó en leer el texto de Beals (Shawcross, 2002, 79).

²² Antes de los viajes con su marido ya había colaborado con Dominique Aubier en *Fiesta in Pamplona* (Aubier, 1955), representación entre el morbo europeo y el interés y respeto antropológico por los toros y la fiesta española y libro claramente influenciado por la presencia del novelista E. Hemingway.

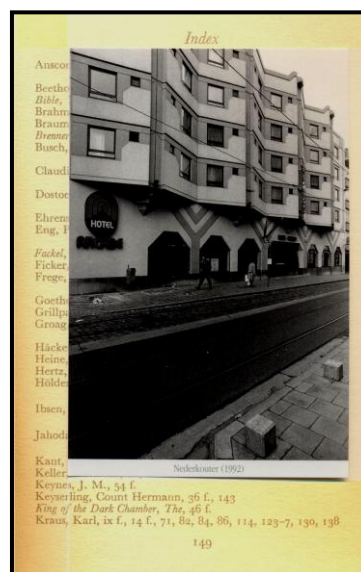
a los países industrializados. Las fotos tienen un título que las ancla, igual que en las de Dorothea Lange, pero los textos son de lo más variado como los de Agee en *Let's us now praise famous men*: poéticos, antropológicos, ensayo y panfleto político²³.

Mucho después, cuando se inició el conflicto de los Balcanes a principios de los años noventa, François Maspero, editor y escritor francés, realizó numerosos viajes a esa zona acompañado por el fotógrafo Klavdij Sluban, publicando finalmente el libro *Balkans-Transit*, que oscila entre el diario de viaje y un genuino interés por conocer todo lo humano en ese cruce de caminos tan convulso desde siempre. Podría pensarse que en este tipo de trabajos las fotografías son meras ilustraciones, pero dicha suposición queda en superficial al comprobar progresivamente que se trata de un auténtico viaje compartido por dos personas que lo reflejan con su propio medio. Si bien la imagen juega sin duda el rol tradicional de otorgar mayor realidad a las palabras: el viaje narrado en el texto existió.

2.3.4) Fotografía y lenguaje

El artista conceptual Kosuth retoma la edición de 1967 de Basil Blackwell de las cartas recibidas por Wittgenstein del arquitecto e intelectual Paul Engelmann, así como notas y ensayos de éste último sobre la obra y vida del autor del *Tractatus*, en muchos casos centrado en su ciudad natal, Olmütz (actual República Checa). Kosuth se limita a colocar fotografías suyas de la ciudad en blanco y negro, por lo que el impulso que lo guía, sin ser original, no hace más que confirmar esa marcada tendencia de usar la imagen en general, y la fotografía en particular, como representación del espacio real donde se desarrolla la acción, en este caso también el pensamiento. Lo que si resulta original es la decisión adoptada por Kosuth para añadir sus fotografías a un texto ya existente, ya que en lugar de aparecer dispuestas de forma paralela o insertadas en el texto, se superponen manteniendo su independencia física del mismo: sus fotografías tapan, “ocultan”, un texto que en ocasiones no se puede leer excepto que despeguemos totalmente la fotografía del papel.

Esta leve manipulación, a pesar de que se presente como más visible por la obviedad de la separación de texto e imagen, genera sin embargo un discurso en el que la fotografía huye de cualquier posible discusión sobre su carácter ilustrativo y se nos presenta como una lectura de Kosuth sobre la lectura que hace Engelmann de su amigo Wittgenstein. Lectura parcial, obviamente, pero que realza el aspecto que más le ha interesado a Kosuth sobre ese libro, que no es otro que el espacio que compartieron ambos y que a medida que avanza la lectura adquiere una condición peculiar en relación al espacio ideológico compartido por ambos amigos. Pues el carácter místico que Engelmann atribuye a Wittgenstein²⁴ flota en las fotografías adheridas por Kosuth: vacío y silencio parecen ser las



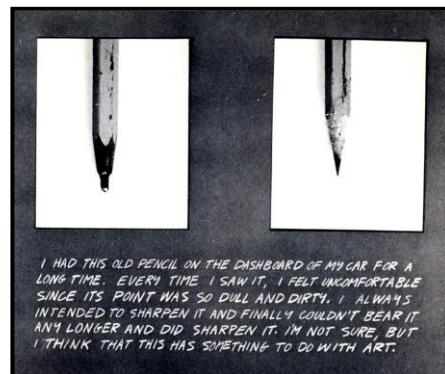
²³ Posteriormente colaboró con Berger en un trabajo capital para esta investigación, que conjuga lo teórico con lo poético, fotografía y texto, y titulado *Otra manera de contar* (Berger, 1997).

²⁴ “What Wittgenstein’s life and work shows is the possibility of a new *spiritual attitude*. (...) Wittgenstein’s language is the language of wordless faith” (Kosuth, 135).

dos características a las que se dirigen tanto los escritos de Engelmann como estas fotografías: “De lo que no sabemos mejor es callarse” parece querer decir también Kosuth en aplicación a una posible lectura de sus fotografías. En conclusión, y aquí surge el aspecto más conceptual del trabajo de Kosuth, se trata de usar la conclusión límite de Wittgenstein sobre el lenguaje para hermanaarla con la fotografía, pues parte de su obra consiste en colocar en las galerías un objeto real, como una silla o un paraguas, junto a la definición léxica y la imagen fotográfica.

John Baldessari, profesor de arte en Los Angeles antes que artista, realiza proyectos en los que el lenguaje y lo visual, en especial la imagen fotográfica, están dialogando continuamente. En concreto sobre literatura tiene una instalación titulada *Baudelaire meets Poe*, y ha ilustrado fotográficamente los cuentos de los hermanos Grimm y *Don Quijote* (Rabb, 1995, 552). Pero lo más llamativo para mencionar a Baldessari en este apartado es el hecho de que considera la cámara como un dispositivo que registra imágenes mudas y su mayor interés artístico parece que ha sido siempre la creación de un orden visual mediante un orden verbal y viceversa (Baldessari, 1981, 45).

A Baldessari le interesan los aforismos, las máximas, parábolas y todo tipo de expresiones gnómicas, que para él representan lo más creativo del lenguaje y del pensamiento, es decir una mezcla de poesía y filosofía sin ser formalmente ni la una ni la otra. Etiquetado como fotógrafo conceptual, e interesado también por la obra de Wittgenstein, el lenguaje y el significado siempre han estado presentes en su obra, quizás por ello en un principio quisiera ser crítico de arte. Pero también se reconoce deudor de Lewis Carroll, de diversos poetas y en general de las vanguardias y el simbolismo. En cualquier caso se ha declarado fascinado por similitudes y diferencias entre lo verbal y lo visual y como interaccionan ambas (en Thomas, 81). Ante la pregunta de Nancy Drew sobre si había alguna vez considerado ser únicamente fotógrafo y abandonar la escritura respondió: “All the time. I think sometimes that I am somehow on this convoluted journey.... The thing that seems to keep me from just being a writer is that I still need the non-verbal image” (Baldessari, 1981, 63).



2.3.5) Literatura y fotografía

La fotonovela es un género híbrido, difícil de encontrar, y una cosa es que Flaubert, Proust y muchos otros se interesaran por la fotografía y otra muy distinta que las incluyeran en sus libros: de hecho estaban en contra; tal como demuestra la encuesta llevada a cabo entre escritores y lectores por el *Mercur* de France en 1898 (Grojnowski, 2002). Por eso lo más frecuente en las colaboraciones de la fotografía con la literatura se orienta hacia el texto poético y la narración breve.

El concepto de James Joyce de la epifanía (una manifestación espiritual repentina en la que los objetos o gestos se muestran radiantes y únicos al observador) y el de Virginia Woolf de “moments of being” (un choque violento de comprensión súbita), constituyen manifestaciones dialécticas que unen al sujeto y al objeto, y que van en la línea de lo que

algunos escritores creen ver en la fotografía como arte del instante. Como dice Alain Coulanges: “Probablement une image chemine-t-elle à travers plusieurs obscurités, dont la sienne. Secrètement elle saisit des moments de clarté. Ces instants l'étourdissent, l'arrêtent” (Coulange, 57).

En esta línea, el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz parte de la concepción de que cada imagen contiene otra imagen, sea verbal o visual, y de la metáfora de que la iluminación poética se asemeja al flash de la cámara. Por todo ello para Paz, “la fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos esto, alude o presenta a aquello. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario. Pero revelado y, por decirlo así, filtrado, por lo visto” (Paz, 8). Estas palabras pertenecen a la presentación del libro *Instante y Revelación*, colaboración con el padre de la fotografía mejicana, Manuel Álvarez Bravo, en el que sesenta y una fotos seleccionadas por éste último aparecen acompañadas de treinta y dos poemas breves de Paz²⁵. Entre las relaciones que se pueden establecer, sean de afinidad o de oposición, los autores quieren que se deban sobre todo al libre juego de la imaginación y la sensibilidad de cada lector; pero sobre todo los poemas de Paz, muy en la línea de su pensamiento, juegan con la comparación entre ambos medios expresivos:

Instantánea
y lenta mente:
lente de revelaciones.
Del ojo a la imagen al lenguaje
(ida y vuelta)

Siguiendo con la concepción unitaria de fotografía y poesía en torno a la instantaneidad del conocimiento resulta apropiado mencionar la colaboración involuntaria de la fotógrafa Ann Atwood (1977), que “ilustró” haikus de Basho, el clásico japonés del siglo XVII, en *Haiku Vision in Poetry and Photography*, mediante imágenes en color referentes a la naturaleza en composiciones que, a pesar de la atmósfera poética que intentan reflejar, rayan peligrosamente en la postal tópica. Esta ligera crítica se entiende mejor si leemos las palabras de Atwood en la presentación, donde explica que lo que une a la fotografía con este tipo tan especial de poema es precisamente que el haiku constituye un acto en el que se fusiona la visión y la emoción en un instante, no sólo por la brevedad característica de estas composiciones sino sobre todo por la espontaneidad de dicho acto, por lo que considera que la fotografía es un medio equivalente²⁶, como si el instante del disparo constituyera ideductiblemente una iluminación. Evidentemente Atwood es consciente de que eso no se consigue siempre, pero no cesa en su ideal de convertir el tiempo detenido y concreto de la imagen en la eternidad y universalidad del poema: “The camera moves quite naturally into another realm of haiku, that of time and motion. For in shutter-like fashion, haiku slows down time or stops it altogether by crystallizing the immediate moment. Yet once again there is that further step to be taken by the reader, the

²⁵ El fotógrafo mejicano también colaboró con otro insigne compatriota dedicado al mundo de las letras, Carlos Fuentes, quien le escribió la introducción para su libro *Nudes* (Álvarez Bravo, 2002).

²⁶“The spontaneity native to photography makes the camera an effective instrument in developing haiku vision” (Atwood).

writer, the photograph: the effort, not merely to manipulate the moment, but to lift it out of time into timelessness” (Atwood).

Después de que la escritora y premio Pulitzer Jorie Graham viera las fotografías de Jeannette Montgomery quiso escribir poemas a partir de una de ellas y finalmente hicieron entre ambas un libro con el transparente título de *Photographs & Poems* (Montgomery). En él reinan los primerísimos planos de objetos y motivos vegetales varios, cuyo silencio y misterio despierta y favorece claramente el aliento poético que inspira las palabras de los textos, insertos de forma aleatoria y no ilustrativa; quizás porque no se trata de bodegones sino de un tipo de encuadre que quiere apuntar simultáneamente a lo reconocible y a lo abstracto, a la realidad objetiva y a una pura emoción desvinculada: las relaciones que podamos establecer entre estos textos y las fotografías depende del plano de la sugerencia más personal e inmediata.

En los libros *Campo* (Chevalier, 1994) y *Calas* (Chevalier, 1999) las bellas fotografías tomadas en el cabo de Gata por la fotógrafa Jeanne Chevalier son complementadas por José Ángel Valente, que escribe a posteriori textos poéticos con un tono metafísico pero que establecen siempre un diálogo visual con los elementos que aparecen en la imagen. Este poeta también trabajó con el fotógrafo y crítico almeriense Manuel Falces en *Para siempre: la sombra* (Falces, 2001), un proyecto sobrecogedor porque las fotografías tomadas al poeta, en el umbral de la muerte y representado como una sombra difusa, concuerdan con las breves palabras añadidas, conscientes de ser las últimas y que el poeta opta por inscribir manualmente sobre la imagen misma. Así, todas las frases que añade Valente afectan indisociablemente al texto, a la imagen y a la vida del hombre: las claves del tiempo, el espacio y el conocimiento planteadas como misterio, entre lo visible y lo invisible, lo comprensible y lo inasumible.



<p>L'amour et le navire</p> <p>Cette image pourrait servir d'épreuve pour un test psychologique. Psychologique et surtout sentimental. Car bien entendu, le baiser trouve sa légende dans le petit bateau à voile du premier plan. Question : que peut signifier, ou, symboliser, à vos yeux ledit bateau ?</p> <p>— Ils s'aiment. Ils vont se marier, et partir en voyage de noces, sur un voilier peut-être...</p> <p>— Ils s'aiment, mais le bateau de leur amour pique du nez irrémédiablement : c'est l'annonce d'un prochain naufrage.</p> <p><i>Fluctuat et mergitur.</i></p> <p>— Ils vont avoir un enfant : ce jouet vient à propos nous rappeler qu'en dépit de la pilule et de l'IVG, l'amour entretient un certain rapport avec la procréation.</p> <p>— Les cinéphiles penseront au film de Marcel Pagnol <i>Marius</i> où l'on voit Pierre Fresnay abandonner Orane Demazis par amour des bateaux et de la mer.</p> <p>— Mais ne voyez-vous pas que le couple est séparé du bateau par un grillage ? Ne voyez-vous pas en arrière-plan le manège des enfants ? Un couple d'amants. Derrière eux, rendu inaccessible par une clôture, le bateau de l'évasion. Devant eux, le manège des enfants qui tourne, tourne... Mais c'est trop penser, évidemment. L'image est belle, chargée de secrets et de symboles indéchiffrés. Consentons pour une fois à n'être qu'un œil.</p>	
---	--

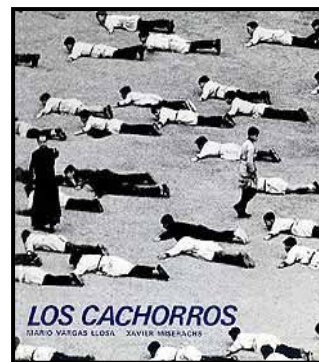
Michel Tournier, ya mencionado, publicó el libro *Des clefs et des serrures* (Tournier, 1979), que es una metáfora sobre el mundo y la hermenéutica del mismo,

empleando imágenes y palabras. En el libro añade breves textos a fotografías de diversos autores, oscilando entre el apunte reflexivo y la ficción, la estética y la moral, la memoria personal y la historia, y en ocasiones tomando la fotografía únicamente como punto de partida y no como comentario. Según Mireille Rosello (en Bouloumié, 266) en la sugerente introducción existe una unión entre fotografía y texto, pero de forma indirecta y sin estar teorizado.

A partir de un retrato con el fondo borroso aplica como crítica literaria el dilema técnico del diafragma de la cámara, profundidad de campo o claridad, a ciertos novelistas: centrarse en el héroe o en el panorama: “Stendhal: f4; Zola: f16” (Tournier, 1979, 89). En *Vues de dos* (Tournier, 1981) Tournier comenta a posteriori las fotografías del fotógrafo Boubat, intentando elaborar una lectura más allá de las apariencias; sin embargo, Tournier es consciente del silencio de la imagen y llega a reclamarlo en el texto “L’amour et la navire”, no sin antes desplegar el juego de las interpretaciones simbólicas con esta imagen de los amantes y el barco: tras el desarrollo de la ficción, la mirada muda. En *Journal de voyage au Canada* (Tournier, 1984) ambos se embarcan en un viaje de costa a costa y Tournier va comentando lo que ven en sus textos y, además, añade posteriormente pies de página para las fotografías. Tournier y Boubat, siguiendo la tradición francesa, hicieron otros viajes de colaboración a Egipto y Japón²⁷.

Las colaboraciones entre fotografía y literatura son el fruto de diversas voluntades, incluidas las de las editoriales. Así, en los años 60, la barcelonesa Lumen puso en marcha un interesante proyecto, “Palabra e imagen”, de colaboración entre escritores y fotógrafos de gran calidad; aunque cabe decir que, sin llegar a la ilustración, en general el criterio literario impera sobre el fotográfico a la hora de crear estos libros.

A Camilo José Cela (1964) se le dieron las fotografías de Joan Colom del barrio Chino de Barcelona, y escribió los textos sobre la prostitución *Izas, rabizas y colipoterras*, con su típico tono escabroso disimilar de la mirada distanciada e irónica de Colom. Cela también escribió textos para *Toreo de salón*, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña. Y a su vez Maspons realizó fotografías sobre un texto de Miguel Delibes (1962) centrado en el campo castellano y titulado *La perdiz roja*. Con el tema del boxeo, deporte de las clases populares en la España franquista, se hizo *Neutral Corner*, con textos de Ignacio Aldecoa (1996) y fotografías de Ramón Masats; libro primorosamente reeditado 30 años después por el crítico Miguel García-Posada para Alfaguara. Isidre Trullàs creó una serie de fotografías de esculturas para una selección de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Becquer (1985), y fotografías de Colita se unieron a textos de Juan Benet (1971) en el libro *Una tumba*. Asimismo colaboraron escritores sudamericanos estrechamente vinculados a la capital catalana, como Marío Vargas Llosa (1967), que trabajó con el fotógrafo Xavier Miserachs en *Los cachorros*; y Pablo Neruda (1984) con el también chileno Sergio Larrain publicó *Una casa en la arena*, sobre la residencia que Neruda tenía en Isla negra. El interés



²⁷ Además Tournier también colabora con Boubat escribiendo la introducción de un libro, *Miroirs. Autoportraits* (Boubat, 1973), en los que los “autorretratos” en realidad están compuestos por los textos escritos por 100 escritores sobre sus retratos, realizados todos por Boubat.

de Neruda por la fotografía no es específico a este tipo de imágenes, sino que hay que entender que era un poeta visionario, interesado por todo tipo de figuración y no sólo por la palabra aislada en el poema como objeto. Hugo Méndez Ramírez (1999, 24-46) analizó la relación ekfrástica de la obra del poeta con la imagen y con el arte mural en particular, por ejemplo con la del mejicano Diego Rivera²⁸.

Un poco más al sur, en Tarragona, surgió más recientemente la colección “La imatge que parla”, de Arola Editors, en la que encontramos publicados ya más de 20 pequeños libros en los que los textos de la colaboración con fotógrafos son siempre poemas. Además de las fotografías en blanco y negro los poemas en catalán se maquetan alternando el fondo negro con la letra en blanco. Igual que la colección de Lumen se trata de colaboraciones entre fotógrafos y escritores, pero no necesariamente de reconocidos literatos o fotógrafos sino de gente más joven y dedicada también a otros menesteres, así los poemas de Ferran Ràfols junto a las fotografías de Jordi Sans en *De sots i salts*, el libro 3: *atzar*, de Rosa Comes i Xavier Argente o *LLum*, de Albert Mestres y Alexandra Genís. En *Amat*, los poemas de Antón Roca desarrollan visualmente el mensaje inicial (“amat es una paraula de dos significats. Amat es un camí que es descompon i compon. Amat es una negació i també una afirmació”) y las fotografías de Lurdes Malgrat reflejan esta dialéctica creativa mediante retratos completos de un hombre y una mujer desnudos, como símil de Adán y Eva, que se van fragmentando en las sucesivas fotografías. Un último ejemplo del ámbito catalán es el trabajo de Esteve Plantada (2000), que escribe 25 poemas para 25 fotografías tomadas por Francesc Cano Castells en la guerra de Kosovo.

No es de extrañar que, como en el caso de Neruda, las colaboraciones más específicas entre escritores y fotógrafos lo sean en base a poemas y no a cuentos o novelas. Un trabajo llamativo es el que realizaron Aarond Siskind y John Logan, amigos durante muchos años, que realizaron un libro conjuntando el trabajo de ambos (Siskind, 1976). El segundo escribía poemas como respuesta a fotografías realizadas por el primero, en ocasiones de gran poder de abstracción, como las realizadas en Chicago en 1960, por lo que los versos de Logan establecen una relación sutil con las imágenes. Inverso es el vínculo establecido en *Ombre dei pensieri* (De Benedetto) entre las fotografías de Fulvio De Pellegrin y Maximiliano Orlandoni y los poemas de Lucia De Benedetto, ya que aquellos realizaban fotografías en blanco y negro a partir de los poemas, estableciendo una atmósfera compartida de lentitud y morosidad en la mirada pero sobre todo, tal como indica el título creando un tipo de imágenes borrosas repletas de siluetas que reflejan la

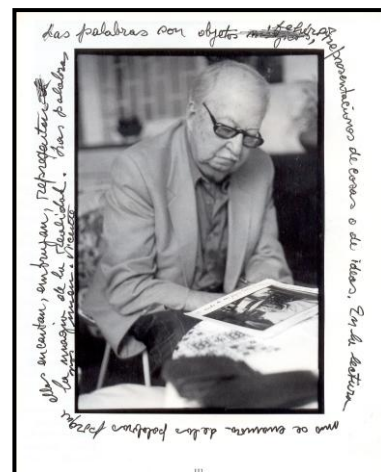
²⁸ Las colaboraciones de Neruda con la fotografía fueron más amplias. Con el mismo Larrain publicó *Valparaiso* (Larrain, 1991), donde Neruda escribe un texto sobre su visión de la ciudad oceánica. Con el fotógrafo Milton Rogovin viajó a la isla de Chiloé a finales de los 60 y con sus poemas se publicó un libro de colaboración que ya desde el título intenta expresar la intención de fusionar la visión de la cámara con la imágenes del poeta: *Windows that open inward: images of Chile* (Rogovin, 1985). Este mismo fotógrafo, ya fallecido Neruda, y en versión bilingüe español-inglés, realizó fotografías nuevas en la casa de Isla Negra, en ocasiones ilustrativas de los poemas y en otras interpretativas (Neruda, 2004a). El tema de la mítica residencia del poeta fue también tratado por el fotógrafo Luis Poirot (1990), quien en su libro *Pablo Neruda. Absence and Presence*, y como su título indica, coloca una serie de fotografías del lugar ya deshabitado, seguida de otro grupo de imágenes en las que sí se ve al poeta en los mismos lugares. Pero, claro, todas ellas acompañadas de sus poemas, como si las palabras dieran vida al lugar al tiempo que el lugar fuera una especie de clave para corporeizar y dar sentido a las palabras. También considero interesante mencionar su gran amistad con la fotógrafa Tina Modotti, musa y compañera de Edward Weston en el México revolucionario, que luego se fue a la URSS, donde murió olvidada, tal como nos cuenta el propio Neruda en sus memorias (2004c, 292). Sobre ella escribió un poema “Tina Modotti ha muerto” (Neruda, 1999, 399-401) cuyas tres primeras estancias están grabadas en su lápida de granito mexicano.

ambivalencia del texto.

Muy diferente es la colaboración entre el escritor del “nouveau roman”, recientemente fallecido, Alain Robbe-Grillet y el fotógrafo David Hamilton, que dio como resultado un par de libros: *Dreams of a young girl* (Hamilton, 1971) y *Sisters* (Hamilton, 1973). En ellos tanto las estetizantes fotografías como los poemas inciden en las ventanas y los espejos como elementos a través de los cuales las púberes retratadas descubren el mundo y su cuerpo como una ensoñación erótico-romántica²⁹.

En Venezuela, el poeta y fotógrafo Enrique Hernández-D'Jesús fotografió al poeta Vicente Gerbasi, y éste escribe a mano sobre sus propios retratos, como un testamento vital sobre su imagen. Destaca en este libro la escritura a mano alrededor de sus retratos, como si el poeta quisiera que el lector lo viera envuelto por sus reflexiones y recuerdos, como una aureola indisociable de su rostro. Se trata pues de la inscripción a posteriori como modo de modificar la planicie de la apariencia, tal como indica el título del libro: *La semejanza transfigurada. Fotografías intervenidas* (Hernández-D'Jesús, 1996). En la escritura como inscripción va más allá el trabajo de Gad Hollander y Andrew Bick en *The palaver* (Hollander), narración con fotografías difusas, cortadas y en blanco y negro, pero con círculos o rectángulos en rotulador azul, a modo de inscripciones para recalcar la intervención subjetiva sobre el encuadre aparentemente objetivo de la realidad.

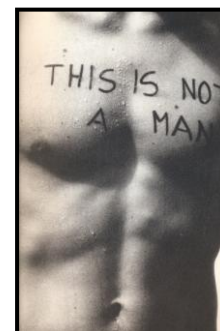
En el plano narrativo, destaquemos las figuras ya mencionadas de Paul Bowles y Julio Cortázar. Si bien el primero nunca decidió publicar junto a sus fotografías ningún texto suyo sobre Marruecos, en cambio sí que aceptó colaborar con el fotógrafo inglés Owen Logan al adjuntar tres relatos suyos (“The little house”, “Things gone and things still here” y “The empty amulet”), que suceden en el Magreb, con fotografías de los años ochenta. Como los relatos ya habían sido publicados previamente los cuentos no están inspirados en las fotografías, pero tampoco al revés. Lo que en principio tienen en común es que los relatos de Bowles tratan de gente normal que vive en la ciudad, como las personas que vemos en las fotografías de Logan, de modo que sí que hay un diálogo visual entre los personajes que imaginamos en las historias y los rostros de las fotografías³⁰.



²⁹ Alain Robbe-Grillet es un escritor obsesionado con la mirada y los reflejos, como lo demuestran sus novelas: *Le voyeur* (1955) y *Le miroir qui revient* (1984); ésta última consiste en una novela autobiográfica en la que el espejo ejerce el rol fragmentario de los recuerdos. Por otro lado en *Instantanés. 3 visions reflechies* (1962), el estilo descriptivo intenta imitar la objetividad de la cámara en ausencia de cualquier acción, como en una escena de teatro al levantarse el telón. En los libros conjuntos con Hamilton el narcisismo y el voyeurismo se mezclan: “Reflective now, / The young girls stays her gesture, / Observed as if by herself / Without benefit of mirror or window / Or door gaping ajar” (Hamilton, 1971, 101). Y trasluce en las fotografías el placer y la excitación de tocarse y mirarse indirectamente en el inquietante reflejo que desdobra el deseo y despierta lo más oscuro, así, junto a una foto de tres chicas aparece este texto: “If one is alone, / perhaps it seems better to be two. / If one is two, better seeming to be three. / Beyond that, it is too complex, / even with many windows / and many mirrors of different shapes” (Hamilton, 1973, 8). Todo planteado como una etapa vital entre la infancia y la adolescencia: “Here is the way to play: / Look at yourselves together in a mirror / Even striving / To keep a vacant look in your eyes (...) / Never ceasing to look at yourselves in the glass. / And then go to the window” (Hamilton, 1973, 15).

³⁰ Especialmente concuerdan porque las fotografías tienen pie de foto con el lugar de la toma y la mayoría son en Essaouira, Marrakech y Meknes, mientras que en dos relatos no se menciona un lugar exacto, aunque seguramente sea

Además, en el prefacio, el poeta Alexander Hutchison nos informa con el tópico de que no se trata de ilustraciones sino de un posible tercer lenguaje³¹. Bowles también colaboró con Jellel Gasteli (Bowles, 1991)³² en *Tanger. Vues choisies* y con el fotógrafo Vittorio Santoro (1998) en su libro *Portraits. Nudes. Clouds*, en donde aparece un retrato suyo, una entrevista mutua, entre fotógrafo y escritor, y un texto suyo, “The sky”, acompañado de varias fotografías abstractas de cielos ligeramente nublados y algunas en las que la escritura es simultánea al acto fotográfico, creando una declaración foto-lingüística sobre la relación entre la realidad y estos medios de expresión, como esta imagen en la que, al estilo Maigritte, se nos dice que lo que vemos no es un hombre. Paul Bowles también escribió una introducción sobre Fez para el libro de fotografía y texto *The Hakima: love and death in Fez* (Betsch, 1991) en el que el fotógrafo William Betsch transcribe la historia de la familia Hakima con fotografías en color, y con un interesante capítulo sobre el álbum familiar de fotografías. También sobre la familia pero en Francia se centra el libro *La vie de famille*, en el que el fotógrafo humanista Robert Doisneau (1993) realizó en los años 50 un canto a la familia tradicional mientras el escritor Daniel Pennac añadía el humor en diálogos similares a los de sus novelas.



En lo que respecta a Julio Cortázar cabe decir que también colaboró con diversos fotógrafos, por ejemplo sobre sus dos ciudades más queridas y que conocía como la palma de la mano: *Buenos Aires. Buenos Aires* (Cortázar, 1968) y *Paris: ritmos de una ciudad* (Cortázar, 1981). En la presentación del primer libro, Cortázar reivindica la necesidad vital de las imágenes, sin diferenciar entre las fotográficas y las literarias, uniéndolas ambas en la memoria detenida y las posibilidades de la ficción³³. En el segundo, en un largo texto introductorio separado de las fotografías, Cortázar hace un elogio de la ciudad como la más literaria y la más fotografiada; a la par que desarrolla la idea de la ciudad como un “damero”, “baraja” o “álbum” de encuentros y desencuentros, de detalles y fragmentos aislados, como las fotografías, que nada tienen que ver con la narración lineal del turista o el oficinista aburridos, de modo que la vivencia de la ciudad salta de una experiencia a otra pudiendo volver atrás en el tiempo por efecto del azar³⁴.

Además de en estos libros urbanos, colaboró también en *Alto el Perú*, libro en el que las imágenes preceden en varios años al texto; el resultado es que imágenes y palabras

Tanger, ya que en el segundo sí se menciona la ciudad donde Bowles pasó la mayor parte de su vida. Curiosamente el no mencionar el lugar en el texto, le proporciona a los personajes la doble cualidad de tener entidad propia pero pudiendo ser cualquiera de los que vemos en las imágenes.

³¹“And the combination of words and images in *Al Maghrib* works to reveal not plain equivalents, or illustrations, but possibilities: not only as art creates its reflection of the world of everyday; but (as we are told) how the world of everyday may find its parallel in the world of the *djenoun*” (Logan).

³²Este fotógrafo también colaboró en una exposición de grupo con textos intercalados de Nabil Nahum, y editada en libro como *Impressions d’Afrique du Nord* (Hamani), gracias a la colaboración del Institut du Monde Arab.

³³“El que inventó espejos que adelantaban o atrasaban, el que no pidió ni agradeció que le dieran el pan nuestro de las imágenes de cada día, prefiriendo elegir el reflejo incierto de otras ópticas, ¿merece acaso que alguien le ponga hoy en las manos, del otro lado del mar y de los años, esta baraja de espejos que detienen la hora múltiple de Buenos Aires en el azogue de unas páginas?” (Cortázar, 1968.)

³⁴“Habrà esa hora fuera de todo tiempo perceptible en que al igual que en un álbum de fotos que puede ser este álbum, las barajas infinitas de la ciudad se irán abriendo en las manos de aquel que las había conocido una a una, sacándolas del mazo para diferenciarlas y ordenarlas” (Cortázar, 1981).

se imbrican a su manera, y si las palabras no son un comentario, las fotos tampoco se erigen como ilustración, tratándose de un juego de espejos o cajas de resonancia, porque unas ahondan en otras y las devuelven con un aura diferente³⁵.

En *Último round* (Cortázar, 1974) se incluyen textos estrambóticos acompañados de fotografías y dibujos que establecen entre sí diversas relaciones, como por ejemplo cuando Cortázar hace hablar a las fotografías de las esculturas de Reinhold en una serie de 39 imágenes titulado “Diálogo de las formas” (*Ibid.*, 112-126), o la fotografía de una puerta que le sirve al autor para hablar del Gran vidrio de Duchamp desde una perspectiva múltiple del tiempo (*Ibid.*, 166-175).

Y, finalmente, y aunque debiéramos citarlo en el siguiente apartado, para culminar el interés de Cortázar por la fotografía, encontramos el libro *Prosa del observatorio* (Cortázar, 1984). Se trata de un texto en prosa poética, entre delirante y cosmológico, que parte de las fotografías tomadas por el propio autor en Jaipur, en el observatorio del sultán Jai Singh. En un principio, las imágenes se sitúan como punto fijo e inmóvil, el observatorio, desde el que el sultán-Cortázar contempla desde lo más lejano -las estrellas-, hasta un ser tan abisal como la anguila. Así, vemos el lugar desde donde se tiene la visión, pero su contenido lo despliega el texto, en el que Cortázar aboga por la liberación precisamente de todo discurso limitado, y ello engloba nuestra concepción de la imagen y el lenguaje, con la imagen-símbolo del anillo de Moebius: “Pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad” (Cortázar, 1984, 78)³⁶.

Hemos observado ya numerosos escritores y fotógrafos cuya investigación alrededor de la relación de la imagen fotográfica con el texto parte de la condición espacial de aquélla, sobre todo referido a escenarios urbanos frecuentemente vacíos, por lo que el texto se erige como un paseo personal y subjetivo, tan centrado en lo que se ve como en quien lo ve. De esta guisa son los trabajos ya citados de Cortázar en París y Buenos Aires,



³⁵ Cortázar explica en la introducción su concepción paralela de la palabra y la fotografía: “No es la primera vez que intento lo que llamo textos paralelos, pero ya se ve que en este caso el paralelismo es más que dudoso y en todo caso extremadamente einsteiniano; todo converge y diverge, todo va y viene (o busca ir y venir) de la mirada que entra en un campo de tres dimensiones a la que recorre ese hilo tipográfico que se resuelve en signos descifrables. Si en los dos casos hay comunicación, la índole del contacto de la mirada con una imagen o con una serie de palabras crea siempre una distancia, una especialización; precisamente por eso aquí se busca fusionar lo más posible esos significantes tan disímiles pero cuidando de no confundirlos ni derogarlos. Creo que ambos siguen plenamente abiertos; hay esa apertura a la que incita la fotografía cuando arranca una escena al tiempo y al espacio y la propone en un plano y una duración diferentes, y hay la apertura de un lenguaje igualmente instigador de un tiempo y un espacio diferentes, pero de adentró” (Cortázar, 1994).

³⁶ Según Marcy Schwartz en este libro Cortázar pone en entredicho la primacía de ambos medios de representación como modo de apuntar hacia nuevos territorios expresivos: “The visual and the verbal together undercut any orderly, conventional correspondence between the words and the photographs. The two must be read as curving stairways around a web of constellations, as fluid as his prose of long poetic sentences but as fragmented as the angular shadows of the photograph” (Schwartz, 135).

pero también encontramos otros, como *La ciudad de las columnas* del escritor cubano Alejo Carpentier (1982), el cual escribió un ensayo libre sobre la ciudad de La Habana con fotografías de Grandal, en las que imperan los detalles arquitectónicos y prácticamente no aparece ninguna persona.

De forma similar, en *Rimbaud parti*, Jacqueline Salmon (2006) expone una serie de fotografías sobre paisajes rurales totalmente vacíos y con tenue luz de la región de Ardenes, de donde era oriundo el poeta visionario. Además de la vinculación literaria, en los textos, Jean-Christophe Baillo expone la teoría estética de que esos lugares congelados contienen una inquietante dosis de vórtices contradictorios, al apuntar hacia la vida y la muerte, al recordar la excesiva e inimitable aventura vital y creativa de Rimbaud. También de paisajes rurales parten el novelista Timothy O'Grady y el fotógrafo Steve Pyke en *Je ne savais lire le ciel* (O'Grady), aunque se trata de textos más extensos y acompañados de imágenes en las que los lugares vacíos de la campiña inglesa son superados en número por los retratos de sus habitantes.

Y caso aparte son los ejemplos en los que partiendo de un texto de un escritor conocido se fotografía el lugar literariamente mencionado. Así con *El Rastro*, texto del prolífico autor madrileño Ramón Gómez de la Serna sobre el popular mercado madrileño, que el cineasta y fotógrafo aficionado Carlos Saura (2002) interpreta en lectura personal, intercalando entre sus imágenes el texto original. O el más literario texto de Luis Mateo Díez (2001) con fotografías de Amaia de Diego sobre la plaza Real de Madrid. Aquí lo cierto es que los espacios fotografiados acaban mezclando realidad y ficción mediante la escritura, la cual modifica la percepción de ese lugar tan conocido. Otro ejemplo son los poemas de Jacques Prévert con fotografías y textos de Jean-Paul Caracalla (2000), con el común denominador de celebrar la ciudad de París. Se trata por tanto de la unión de dos visiones poéticas de un mismo lugar, una textual y otra fotográfica, que se quiere paralela y en diálogo, pero de ningún modo se trata de un verdadero y pretendido trabajo de colaboración³⁷.

El uso posterior por fotógrafos de textos literarios es variado y diverso, pero acabemos con un ejemplo interesante para el planteamiento de esta investigación. Se trata de *Epiphanies* (Barre), editado de forma bilingüe (francés-inglés), en el que Fabienne Barre (fotos) y Guilbert Beaugé (texto) parten de una cita del Ulises de Joyce, "Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep...", para realizar una disquisición sobre el estatus de la imagen y de la palabra mediante textos cuyo sentido se nos escabulle, sobre todo al verse éstos reflejados en fotografías que emplean múltiples exposiciones con inserción de texto incluida.

³⁷ Tanta influencia ha tenido la capital francesa sobre escritores de todo el mundo que el fotógrafo Daniel Mordzinski (1999) agrupó en *Lumières du Sud* un conjunto de retratos de escritores sudamericanos que viven o vivieron en París.

2.4) Un único autor

Le mariage de l'écriture et de la photographie a toujours été l'une de mes préoccupations. Est-il possible? N'est-ce pas vouloir mêler l'eau et le feu? (...) Il y aurait certainement une solution idéale: que l'écrivain fût lui-même photographe et créât texte et image, si l'ose dire, du même mouvement. Mais l'oiseau doit être bien rare car on le cherche encore.

Michel Tournier

Tras haber observado el interés mutuo de la literatura y la fotografía, su unión es como un escalón más, cuya culminación sería que dicha unión surgiera de la misma manera creativa, precisamente lo más difícil de encontrar en las variadas interacciones entre ambos medios. Ejemplos diversos, como el libro *Naked City* de Weege (1973), el fotógrafo de origen austriaco que llegaba al escenario del crimen antes que la policía neoyorquina, y en el cual muestra sus duras y contrastadas imágenes con un tipo de textos más cercanos a una visión expresionista y tenebrosa del género humano que a un reportaje de sucesos de un periódico al uso, y en los que comenta sus propias imágenes de forma distanciada pero también hermanándose con los sujetos por él fotografiados.

De corte más profundo y de mayor interés en lo que se refiere al porqué de emplear fotografía y texto simultáneamente son los libros del escritor alemán G. Sebald. Son narraciones gobernadas por un afán arqueológico de la historia contemporánea en las que las fotografías se insertan doblemente como pruebas topográficas de lo descrito y como imágenes melancólicas y traumáticas de la memoria individual y colectiva.

En *Vértigo* encontramos diversas pruebas testimoniales de lo que narra; por ejemplo, paseando se encuentra con las tumbas de soldados alemanes de la II Guerra Mundial y al tiempo que nos cita nombre, edad y lugar de nacimiento de los fallecidos, nos muestra la prueba fotográfica: la tumba. También su padre le trajo a su madre un álbum de fotos de la campaña de Polonia, del cual Sebald selecciona y comenta una imagen de una gitana en un campo de concentración en Eslovaquia (Sebald, 2001, 145)¹.

En *Los anillos de Saturno* (Sebald, 2003a) hay continuos saltos espacio-temporales hilvanando los temas más diversos junto a diversas fotografías, propias y ajenas, cuadros y esquemas y dibujos varios².

¹ La necesidad de captar fotografías viene explícitamente ejemplificado en *Vértigo*, donde el narrador llega a pedirle a un transeúnte que haga una foto (Sebald incluye la fotografía en el libro): “Fuera, en la acera de enfrente, donde, indeciso, anduve un tiempo deambulando de un lado a otro, acabé pidiendo a un viandante que me pareció apropiado para mi propósito, como supe después un joven turista de la zona de Erlangen, que fotografiara la pizzería para mí, cosa que llevó a cabo tras una cierta indecisión y después de haberle dado un billete de diez marcos para saldar los gastos del posterior envío de la foto a Inglaterra” (Sebald, 2001, 102). Y en *Austerlitz* se pone de manifiesto la influencia de las imágenes de la memoria en el acto fotográfico: “De Pilsen, donde nos detuvimos algún tiempo, sólo recuerdo, dijo Austerlitz, que salí al andén y fotografié el capitel de una columna, porque había desencadenado en mí un reflejo de reconocimiento. Sin embargo, lo que me inquietó al verla no fue si las formas complicadas del capitel, cubiertas de una costra de color morado, se habían quedado realmente en mi memoria cuando en su momento, en el verano de 1939, pasé por Pilsen con el transporte de niños, sino la idea, en sí absurda, de que aquella columna de hierro colado, en cierto modo devuelta a la vida, me recordaba y, si se puede decir así, dijo Austerlitz, daba testimonio de lo que yo mismo no recordaba (Sebald, 2002, 223). También se muestra en *Vértigo* cómo las propias fotografías deforman la percepción directa de la realidad: “Poco antes de salir, a la una y veinticinco, se subió un joven de unos quince años, que se parecía a las fotos que muestran a Kafka de escolar ya adolescente de un modo tan inquietante como uno apenas se pueda imaginar” (Sebald, 2001, 74).

² En esta novela llama la atención la reproducción que incluye Sebald de la fotografía de la chaqueta ensangrentada del archiduque Francisco tras ser asesinado en Sarajevo en 1914, y tomada para la prensa antes de que fuera introducida en un relicario en el Museo del ejército. La huella del crimen establece así un doble valor, documental y casi-religioso, que es similar a la fotografía tomada años antes de la camisa de Maximiliano, emperador de México, tras su fusilamiento, famoso por el cuadro de Rendir. El cual fue inspirado a su vez en las fotografías tomadas aquel

En *The Emigrants* (Sebald, 1996) el escritor intenta reconstruir diversas historias de emigrantes alemanes jugando la fotografía un papel clave en esa labor arqueológica, en el texto abundan los álbumes vistos por el narrador y vemos algunas de esas fotografías mientras leemos. La melancolía y el profundo desarraigo que destilan esas imágenes se conjugan en la voz de esos “compatriotas”, que también es la suya, y que sólo pueden recordar Alemania como una imagen congelada y muerta³.

Pero la novela más interesante en el tema que nos ocupa es *Austerlitz* (Sebald, 2002)⁴, cuyo nombre es el del protagonista apátrida de la novela, historiador de la arquitectura que no deja de hacer anotaciones y tomar fotografías a lo largo de sus viajes europeos, que en la mayoría de los casos aparecen como pruebas insertas en la narración, pero que sobre todo son un síntoma de la memoria traumática y la disposición melancólica tanto del protagonista como del narrador⁵. La pasión por la arquitectura parece desde el principio de su relato cercana al uso de la cámara fotográfica como herramienta privilegiada para captar el espacio y sus detalles, sin embargo mediante ésta se va adentrando en su vida pasada, tanto él mismo como el narrador; y por supuesto los lectores se van percatando que en realidad esas fotografías tienen que ver más con el tiempo que con el espacio⁶. El interés por lo exterior y lo

día. Los saltos espacio-temporales en la narrativa de Sebald tienen que ver con la confusa relación creada entre el texto y las fotografías, por eso, como dice Martin Klebs, “the incongruence between the photographs and the surrounding text thoroughly undermine the reader's confidence in the notion that the former are merely showing that which the latter says” (en Denhan, 71).

³ “But time, he went on, is an unreliable way of gauging these things, indeed it is nothing but a disquiet of the soul. There is neither a past nor a future. At least, not for me. The fragmentary scenes that haunt my memories are obsessive in character. When I think of Germany, it feels as if there were some kind of insanity lodged in my head. Probably the reason why I have never been to Germany again is that I am afraid to find that this insanity really exists. To me, you see, Germany is a country frozen in the past, destroyed, a curiously extraterritorial place, inhabited by people whose faces are both lovely and dreadful. All of them are dressed in the style of the Thirties, or even earlier fashions, and wearing headgear that does not go with their clothing at all – pilots' helmets, peaked caps, top hats, ear muffs, crossover headbands, and hand-knitted woollen caps” (Sebald, 1996, 181).

⁴ Como dice al respecto Carolin Duttlinger, “*Austerlitz* is the work where photography is most extensively and systematically thematised within the narrative itself. (...) While on one level the inserted photographs seem merely to illustrate the text, they also point to an element which underpins the discourse on photography throughout the novel, and especially the protagonist's own engagement with the medium: the fact that photographs, despite their representational realism and apparent immediacy, do not necessarily provide straightforward access to the scenes or experiences they record. This applies particularly to those photographs with which the protagonist engages in his search for the past and which remain, despite detailed scrutiny and extensive textual commentary, fragmentary, decontextualised and opaque” (Duttlinger, 156-7).

⁵ Maya Barzilai compara la experiencia barthiana de *La cámara lúcida* con la de Austerlitz: “How can photography block memory when memory is already blocked and inaccessible? Although Barthes's claim may be intuitively compelling, Sebald's works call for a rethinking of the notions of personal memory, photography, and their interrelations” (en Denhan, 206). Y su teoría más interesante al respecto es que la falta de integración en la novela de las imágenes y el texto no es un defecto, sino un reflejo formal de la analogía entre memoria traumática y experiencia fotográfica. La otra potente similitud con *La cámara lúcida* es la alta conciencia del valor de la ausencia de la fotografía para destacar la experiencia traumática, tal como lo ve Elinor Schaffer: “Photographs as deployed by Sebald in his fictions have this ominous quality of ruling over and containing the experience of our dead selves to which we have no more access; and for those who did not directly experience their own history the objectified forms of it are the more menacing and the more precious. If the malleability of memory has become notorious, and psychiatric patients revisiting photographs can experience a variety of changing, perhaps contradictory memories, he who has no experience fears most the absence of image. Throughout Sebald's work the absent image is the most potent” (Schaffer, 51).

⁶ Sobre el interés directo por el medio fotográfico hay diversos pasajes: “En las horas de la noche, Gerald iba conmigo a menudo al cuarto oscuro donde, en aquella época, ‘, hice mis primeros pinitos fotográficos. El cuchitril situado detrás del laboratorio de química no se había usado en años, pero en los armarios de las paredes y los cajones había todavía varias cajas con rollos de película, una gran provisión de papel fotográfico y una mezcla de diversos aparatos, entre ellos una *Ensign* como la que más tarde tuve” (Sebald, 2002, 79). Sobre todo la universal fascinación ante la aparición de la imagen comparada con el recordar: “Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se

histórico deja paso, con el envejecimiento personal, a lo íntimo y a la constatación del paso del tiempo y de la ilusión, así como a la inevitabilidad de la muerte y la inconsistencia de todo afán por captar el mundo, ya sea con palabras o fotografías, pues la inestabilidad interior contamina la percepción del referente⁷. En *The natural history of destruction* (Sebald, 2003b) al narrar con pruebas fotográficas el bombardeo aliado sobre Alemania se une la experiencia y la memoria individual con la colectiva como trauma y ruina moral irresoluble e inseparable⁸.

Un trabajo muy diferente al de Sebald pero más equilibrado en la unión de fotografía y texto es el que Jean-Loup Trassard construye en *Territoire* (Trassard, 1989), más que nada porque aquí todas las fotografías son tomadas por el autor en lo que se conforma finalmente como un ensayo poético sobre el espacio rural y sus límites. La dificultad radica en que las fotografías se van alternando con el texto, pero nunca uno junto al otro, de modo que la mirada se concentra cada vez sobre uno⁹.

También en un intento de construcción de un diálogo sosegado con el paisaje, el fotógrafo francés Lucien Clergue (1980), en su obra *Langage des sables*, interpreta sus propias imágenes semi-abstractas en unas pocas líneas poéticas sobre la arena de la playa en la que además registra todo tipo de “escrituras” involuntarias, natural y humana, como signos que hay que saber ver y descifrar: “Sur ces routes de nulle part, l’homme réinvent des traces fossiles, des vestiges d’écriture avec ses pneus: bas-reliefs assyrien, tissages indiens, portées de musique”.

El poeta beatnik Allan Ginsberg compuso *Snapshot poetics* (1993), una memoria fotográfica de la generación Beat, que incluye a todos los personajes como William Burroughs, Jack Kerouac y a sí mismo, junto a textos redactados a mano, a

oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado” (Sebald, 2002, 80). Y precisamente como espita para activar la memoria y canalizar los recuerdos mediante la verbalización de la imagen: “Cuando revelé las fotografías tomadas en Maisons-Alfort aquel domingo de septiembre conseguí, mediante esas fotos y guiado por las preguntas pacientes que me hacía Marie, reconstruir mis enterradas experiencias. Recordé otra vez que el calor de la tarde pesaba, blanco, sobre los patios de la Facultad” (Sebald, 2002, 268). Pero también la fotografía afecta en la percepción del mundo, como un filtro previo a la mirada: “Poco antes de salir, a la una y veinticinco, se subió un joven de unos quince años, que se parecía a las fotos que muestran a Kafka de escolar ya adolescente de un modo tan inquietante como uno apenas se pueda imaginar” (Sebald, 2001, 74).

⁷ La aparente función referencial de la fotografía y por tanto ilustrativa del texto se transfigura en un reflejo de la oscuridad del ser humano, pues si la fotografía es empleada cada vez más como apoyo de la memoria personal, como recordatorio de la identidad, al mismo tiempo surge lo contrario, es decir, la extrañeza más absoluta ante la propia imagen y el propio ser pasado al desaparecer el *punctum*, el reconocimiento ante la imagen y uno mismo: “Perhaps finally what remains so shocking and disturbing in Sebald’s work is not, as may at first seem, the incorporation of deliberately vaguely reproduced detritus in a wash of subjective consciousness (especially in the English versions) – that is, the breakdown of evidence supporting memory, but rather the very precisely articulated oppositions between the photograph seen in its most dense and opaque objectivity as the medium of the nature morte and the unending quest of consciousness to reclaim its own dead. (...) This impenetrable off-limits territory, this untranslatable utterance belongs to the photograph” (Schaffer, 62). La fotografía como trauma implica la explicación freudiana del bloqueo mental.

⁸ La visión global de Sebald también es similar a la de Barthes en cuanto a considerar la memoria histórica como “histórica”. Mark Ilsemann lo explica en relación a *Austerlitz*: “The victim of trauma is a synecdoche, in the sense that his biography, granting access to history from below, is itself history in miniature; the life of the melancholic, on the other hand, is so completely invaded by the forces of history that he embodies where the victim of trauma can only signify. Through the lens of Austerlitz’s body, history reveals itself as history’s other: it becomes indistinguishable from natural history” (en Denhan, 303). Y así confirma el propio narrador de *Austerlitz* la imposibilidad de la historia: “Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie” (Sebald, 2002, 75).

⁹ Él mismo explica retrospectivamente su deseo inicial de unir escritura y fotografía por las similitudes creativas que encierran: “L’envie d’écrire, d’utiliser les mots, m’a saisie vers dix ans et, quoique venue longtemps après, la démarche photographique n’est pas différente: il s’agit toujours de retenir et de faire partager ce que j’aime dans la campagne (Citado por Perego, 176).

veces difícil de leer, que oscilan entre el comentario poético y la anotación de álbum de memorias, consignando sobre todo los nombres de las personas que aparecen. En el caso de Robert Frank tenemos el instante presente, la velocidad de la carretera y el estilo directo tanto de las fotografías de Frank como del Kerouac de *En el camino*, quien prologó el imprescindible libro de Frank (1958) *The Americans*, y de cuyas fotografías afirmaba que eran auténticos poemas de América. Numerosos críticos reseñan este libro como uno de los ejemplos más modernos e innovadores del documentalismo posmoderno: “It was a storyteller’s dream, Kerouac’s words wedded to Frank’s pictures yet another stab into the American dark. The two of them gave all of us, readers and viewers, a bit of light, and we were grateful” (Coles, 229). Y por ello Coles deja claro el salto entre el documentalismo de los años treinta y el trabajo de Frank: “The moving spirit is more the lyricist (albeit grim or downcast or sardonic or appalled or enraged) than the social analyst, the political activist, or the moralist” (Coles, 228)¹⁰.

El interés de Frank en este capítulo se centra sin embargo en los trabajos que hizo más adelante en los que inscribe texto en las fotografías. La impresionante carga de silencio que contienen las fotografías de Robert Frank es consustancial a su visión del mundo y de ahí surgen las palabras que, más adelante en su carrera, aparecen inscritas a posteriori en sus propias tomas, en algunos casos con una densidad conceptual que encierra todos los tópicos aquí tratados sobre la percepción y la representación, con fotografía y texto (Frank, 2004, 41), como ésta serie de 3 imágenes, de la máquina de escribir con papel en blanco y enmarcada sobre una ventana con paisaje al fondo. Asimismo, el interés de Frank por la imagen en movimiento a partir de los años sesenta¹¹ y su posterior vuelta a la fotografía prueba que su interés por el texto tiene tanto que ver con la narrativa de la imagen en movimiento como con el silencio de la imagen fija¹².

El fotógrafo subjetivo Frederick Sommer, en *The mistress of this world has no name* (Sommer, 1987) junta fotos cuyas que tienden a la pintura abstracta con breves poemas, como dardos, en el sentido ya explicado en el apartado anterior de poesía-filosofía, al estilo de *Zen in the art of photography*, y con una fuerte carga fenomenológica:

As art and ideas
images are packets of relationships.
Images display
Proportionally
when meaning
stays in touch

Por otro lado, en *Behind the eyes*, Jochen Gerz (1986) mezcla textos que van de lo reflexivo a lo narrativo con fotos de viajes, mostrando continuamente la decepción de volver a un paisaje y no sentir lo mismo que cuando se vio por vez primera. Sin lugar a dudas aquí se trata de la interminable vivencia de estar dentro o estar fuera de la fotografía, que en el fondo es equivalente a la universal experiencia humana del niño

¹⁰ A pesar de la diferencia generacional y de forma, algunos críticos han comparado la temática de Wright Morris con el trabajo de Kerouac y Robert Frank definiéndolos como “searchers for social commitment in a mass society” (Wydeven, 11).

¹¹ Rodó diversos films creativos, como el archiconocido y polémico documental *Cocksucker blues*, al estilo del “cinema verité”, sobre la gira que los Rolling Stones realizaron por EE.UU. en 1972.

¹² En *Thank you* (Frank, 1998b) reúne cartas y postales personales enviadas por amigos y desconocidos y que incluyen fotografías de esas personas. Este libro-gradecimiento enfatiza el interés de Frank por el diálogo visual y textual de todo tipo.

expulsado del paraíso de la casa infantil. A Gerz le preocupa la dialéctica de la subjetividad interior con la necesidad creativa de generar a partir de eso algo exterior que se le asemeje: “An existence it is impossible to possess. I am the picture, as long as I do not produce it. But as soon it is produced, a process of secularisation takes place. Then I only have the picture, I can only look at it, and that’s no use to me. My obsession is to fight this disappointment, constantly succumbing to the temptation to bring something that will resist secularisation” (Gerz, 67).

Raymond Depardon, fotoreportero de la prestigiosa agencia Magnum, ha realizado diversos trabajos personales en libros como *Voyages, En Afrique* (Depardon, 1998) o *Errance* (Depardon, 2000), en los que expone viajes entrelazando lo exterior y lo interior, la imagen y el texto, como una búsqueda de sí mismo en la que simultáneamente se cuestiona el estatus del acto fotográfico y de la escritura en relación con el resto de la humanidad. En *La ferme du Garet* (Depardon, 1997) trata el tema universal de la vuelta al hogar familiar, al territorio feliz de la infancia, en este caso la granja de sus padres campesinos en la zona de Lyon. Lo interesante de este libro de memorias es que es propiamente una autobiografía familiar y personal, ya que cuenta en el texto tanto el desarrollo de su familia como su progreso como fotógrafo, insertando fotografías de álbum familiar (no tomadas por él) y fotografías propias, desde sus inicios en el medio, con 10 años, hasta las sucesivas vueltas a la granja a lo largo de 40 años. Las fotografías más actuales suelen ser en color y de espacios vacíos, con lo que se realza la melancolía por el paso del tiempo y la decadencia y abandono del lugar.

Similar es la intención en *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, de Boris Lehman (2003), cineasta experimental que usa fotografías de álbum para hacer un relato autobiográfico libre, pero también una reflexión sobre el valor de la escritura y de la imagen fotográfica.

En la colección “*Écrit sur l’image*” (Editions de l’Etoile)¹³, Raymond Depardon también publicó *Le desert américain*, y junto a Alain Bergala *Correspondence new-yorkaise/Les absences de la photographe*, pero más interesante en esta colección resulta el libro de Gilles Mora¹⁴ y Claude Nori, *L’été dernier*, que podría parecer una colaboración pero se trata de la unión de dos viajes independientes en el verano del 82, el primero a Alabama y el segundo a Nápoles, en el que buscan su propia epifanía fotográfica, intentando anular la memoria posterior y ajena al introducir su propio texto que explica la vivencia íntima del *hic et nunc* del disparo fotográfico. En definitiva se presentan ambos con la intención de reclamar el valor autobiográfico del acto fotográfico frente a la ausencia de mensaje de la fotografía colgada en una galería, atacando en su prólogo conjunto la concepción barthiana de la fotografía como pasado y muerte, y resaltando el aspecto vital del instante:

La photographie, à l’encontre de toutes les blagues à la mode, n’est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie: la nôtre, celle des autres, toutes celles qui

¹³ Además del potente ensayo literario sobre Proust de Jean-Francois Chevrier, *Proust et la photographie* (1982), con fotografías de Pierre Fenoyl y Holger Trülzsch, en esta colección es donde fue editado originalmente el libro de Sophie Calle *Suite vénitienne*, con un deslumbrante ensayo del sociólogo y filósofo Jean Baudrillard que citamos posteriormente, “Please follow me”, sobre la artista parisina. El interés de Baudrillard por la fotografía se amplía en su propia producción, que ha publicado y expuesto en los últimos veinte años y en la que deja claro su concepción del acto fotográfico como *el crimen perfecto*, la muerte simbólica del objeto: “L’opération photographique est une sorte de réflexe, d’écriture automatique de l’évidence du monde, qui n’en est pas une...” (Citado por Perego, 22). El también sociólogo francés Pierre Bordieu tuvo asimismo una clara afición a la fotografía descubierta tras su muerte en 2002.

¹⁴ El mismo año (1983) publicó también un libro de colaboración con el fotógrafo Bernard Plossu, *New Mexico revisited*, como segunda parte del libro de culto de este fotógrafo, *Voyage au Mexique*, de los años sesenta.

nous concernent et font que chaque instant, si nous n'y prenons garde, échappe constamment. La photographie constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un *amplificateur d'existence* (Mora, 1983, 10).

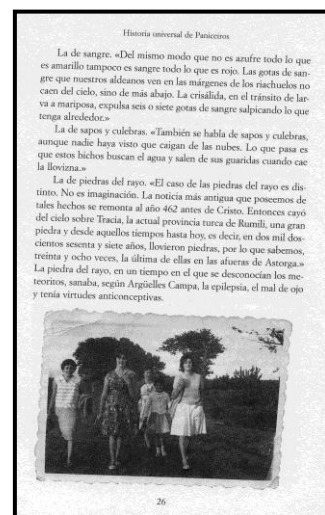
También es autobiográfico el ejercicio realizado por el poeta y periodista Xuan Bello (2003) en *Historia Universal de Panicerios*: recuerdos de su vida rural en una aldea asturiana en los que inserta fotografías propias y ajenas de aquel lugar perdido en su memoria. Lo remarcable es que, más frecuentemente que en la narración de Sebald, a Bello le interesa que veamos no sólo la imagen sino también el detalle formal del soporte de papel de la fotografía, para otorgarle un mayor grado de realidad y acercarse a la verdad de los álbumes familiares.

Esto, sin embargo, le sirve a Bello para apoyar también su declarada intención de mezclar verdad y mentira, como para declarar que todo lo que muestra es cierto, pero teniendo en cuenta que el criterio de certeza, en tanto que estamos hablando de un ejercicio de rememoración, es inseparable de la imaginación¹⁵. En sus recuerdos, ya de adolescente, incluye una experiencia estética en relación a la contemplación de una fotografía (mostrada junto al texto) de una familia conocida que ve dentro de una casa con su amigo Zoilo; la clásica experiencia perturbadora de ver a los que ya no están como si estuvieran presentes, la sensación de que por un intenso segundo los muertos renacen para nosotros:

No sé qué nos pasó, pero nos sucedió a los dos: vimos la fotografía de la familia W. y la miramos detenidamente, emocionados. No sé qué sucedió pero fue como si nos metiésemos en ella, atrapados por una voz que nos llamaba desde lejos. Sentimos el entrecuchar de las cucharas en los platos, el tintineo de las copas, las risas de los más pequeños. Ellos hacían como que no nos veían o tal vez no nos podían ver (Bello, 182).

En *Self portrait with cows going home* Sylvia Plachy recupera su memoria familiar con fotografías actuales en color y textos donde cuenta la huida con sus padres de Hungría tras la invasión soviética. También con la función autobiográfica y como diario viaje es el libro *The road is wider than long* (Penrose), en el que Roland Penrose une las fotografías y los poemas surrealistas que hizo en el viaje por los Balcanes en 1938 junto a la fotógrafa Lee Miller.

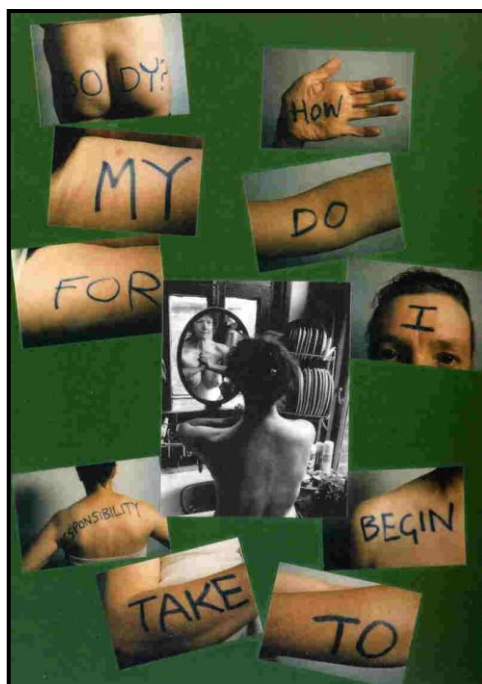
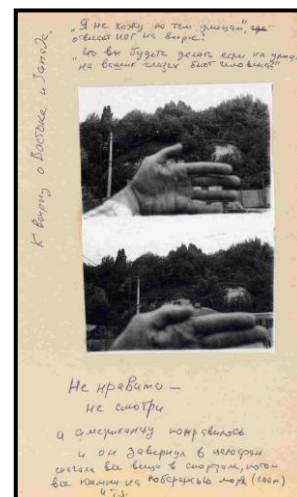
El *rara avis* de la fotografía contemporánea rusa, Boris Mikhailov, en algunos de sus trabajos emplea el texto como una técnica más para ampliar la dimensión de la imagen fotográfica, igual que cuando en la serie *Superimpositions* (Mikhailov, 2003, 24-31) superpone diapositivas proyectadas y las refotografía o hace secuencias. En numerosas ocasiones emplea fotografías encontradas para realizar otro tipo de *collage*, pero lo interesante de *Unfinished Dissertation* (Mikhailov, 1998) es que lo hallado fue el texto, un manuscrito científico sobre el que pegó fotografías recientes añadiendo algunos textos que contienen reflexiones y comentarios de conversaciones con amigos



¹⁵ “Mi mayor ambición literaria es retratar la vida, no como fue o como soñé que era, de un lugar que no tiene más de cuarenta habitantes. Vi cómo moría un mundo y quiero dar noticia de él: ¿qué les importa a ustedes si la casa tenía las paredes encaladas o de piedra viva, si en aquel alto había un roble o un depósito de agua, si ese pastor lee a Julio Verne o padece el tiempo en fabricar flautas? Son detalles, que tan solo tienen importancia en el momento en que se fijan. Yo invento, quiero decir, aspiro a inventar la verdad, y para ello no conozco mejor método que contar mentiras” (Bello, 7).

sobre cuestiones estéticas y políticas. Las grises y banales imágenes contrastan con esos textos que desmitifican el sueño soviético, una herramienta más que puede destruir el discurso lineal de la imagen realista y uniforme que pretendía transmitir el régimen en el que creció.

Jo Spence, fotógrafa británica que murió en 1992 de cáncer de mama, empleó su propia enfermedad como materia artística para crear una fototerapia en la que al tiempo que se libraba del dolor denunciaba las estructuras sociales capitalistas, incluyendo la praxis médica occidental, mediante secuencias fotográficas que, al incluir el texto, se convertían en fotonovelas, como “Cancer Shock” (Spencer, 306-13), en la que narra el progreso de su enfermedad externamente, mediante autoretratos, e internamente, mediante el texto. Radicalizando el mensaje incluso fotografía el texto escrito sobre su propio cuerpo para hacer coincidir la intención de la denuncia con la causa (Spence, 329)¹⁶.



¹⁶ Desde una óptica de la psicoterapia Fina Sanz ha analizado exhaustivamente las funciones que la fotobiografía puede ejercer para ayudar a las personas a superar los conflictos propios de la existencia y en general como método introspectivo y de relación con los demás. Así comenta el valor del álbum familiar: “Las fotos registran un momento que se considera especial para la familia o para quien desea tomar la foto y dejan constancia del instante. Pero ¿qué está ocurriendo en ese instante que deseamos conservar?, ¿qué energía experimentamos, qué emoción estamos viviendo que queremos recordar?” (Sanz, 51).

3) Los autores

3.1) Wright Morris: El escritor mirando desde una ventana la América perdida.

After all, we still do not know *what* a photograph is

Wright Morris

3.1.1) Apuntes biográficos

En el caso de WM sus circunstancias vitales no sólo le moldean y templan su carácter, como a cualquiera, sino que además suponen la materia básica de su producción literaria y fotográfica. Aparte de lo obvio de la temática, como veremos, algunas motivaciones o presuntos orígenes de su actitud vital y de sus intereses artísticos se retrotraen a su infancia, ya que figuran indirectamente en la ficción y explícitamente en sus propias explicaciones y reflexiones: la mezcla de ficción y autobiografía es consciente en su obra.

WM nació en 1910, en Central City, en las llanuras centrales del estado de Nebraska, tierra de Sioux y cuyo nombre, que significa “flat water”, fue adoptado de esa lengua en 1843 por el pionero John Fremont para aplicarlo a toda la llanura del *Platte river*. Desde entonces fue lugar de paso de las caravanas, primero de los mormones hacia las montañas Rocosas y el estado de Utah, hacia 1848, y luego de todo aquel que buscaba el rico Oeste en California. Al bautizar la ciudad se le puso el nombre de *Lone Tree*, por el único y gigante árbol que había en el lugar y que servía de señal para los viajeros. De ahí coge el nombre WM para una de sus novelas más importantes, *Ceremony in Lone Tree*¹.

Su madre murió a los seis días de dar a luz, quedando WM medio huérfano. La importancia de esta temprana pérdida en el espíritu de WM raya el *leitmotiv* vital y artístico. No es un clásico trauma porque con seis días de vida no podía ser consciente de nada, pero ya en la página entrante de su autobiografía afirma contundente: “My life begins, and will have its ending, in this abiding chronicle of real losses and imaginary gains” (Morris, 1993, 15)². En su segunda novela, *The man who was there*, aparece una inscripción funeraria en la lápida de la madre del protagonista: *Ethel Grace Ward/1891-1910/ She died so that he might live* (Morris, 1945, 132), ficcionalizando así el nombre de la lápida, Ethel Grace Ward, aunque en el capítulo se dice que es de la familia Osborn, además de mantener la fecha real del fallecimiento. WM transforma la muerte de la madre en un mito inalcanzable y en una obsesión que muy bien podría estar relacionada con su tendencia a la repetición en círculos, a la creación de un ritual y de un mecanismo temático en sus fotografías y en sus novelas. Por ello no es de extrañar que Joseph Wydeven afirme lo siguiente: “Morris in effect transformed his mother’s

¹ La referencia a ese nombre, mítico para él y que nunca conoció, aparece continuamente en su obra, ya sea en las novelas ya en los foto-textos, como una ciudad fantasma nacida de una necesidad íntima: “It is assembled from the real and imaginary pieces that a prodigal drags into exile with him, parts of a jigsaw he hopes to reassemble in a better place” (Bird, 36). Cuando en 1875 la Union Pacific Railroad empezó los trabajos para unir las dos costas por ferrocarril se cambió el nombre de la ciudad por el de Central City, y siguió siendo lugar de paso con las modernas carreteras durante la primera mitad del siglo XX.

² Al escribir esta primera parte de su vida, *Will's boy* (1981a), con la perspectiva que proporcionan setenta años, ve en este hecho el origen de su cosmovisión: las pérdidas reales y las ganancias imaginarias. De hecho, esa última frase es el título que WM había puesto previamente a un libro de relatos: *Real Losses, Imaginary Gains* (1976).

death into the psychic energy that galvanizad his career, transforming a profound primordial loss into life-enhancing *imaginary gains*” (Wydeven, 17).

En cambio, la relación con su padre es contradictoria, transformándose con el tiempo en una distanciaci3n entre respetuosa e ir3nica, lo cual aparece en el protagonista de su novela *The works of love* (1952), y en las memorias ya mencionadas. Su infancia transcurri3 vagando de ciudad en ciudad por el estado de Nebraska. En 1924 se mudan a Chicago, donde permanecen varios a3os y donde empez3 a dibujar, decidiendo entonces que quer3a ser dibujante de vi3etas para los peri3dicos. De adolescente hizo con su padre un viaje en coche a California y otros estados del Sur y Sur-Oeste, reflejado en su primera novela, *My uncle Dudley* (1942). En ese periplo americano se pueden apreciar ya las ganas de WM por viajar y por la aventura, la necesidad de sentirse en movimiento y conocer a fondo el pa3s, actitud que mantendr3a hasta la vejez. En California estudi3 en el *Pomoma College* hasta 1933, y con 23 a3os decide realizar un viaje de aventura y formaci3n por Europa, donde permanece un a3o entero³. Parece que el ejemplo de otros escritores americanos exiliados en Europa le llev3 a esta determinaci3n. Asimismo suspuso la distancia que andaba buscando sobre s3 mismo y su entorno, siendo el origen de su determinaci3n creadora: “Something about being an exile, travelling around alone, had aroused in me a curiosity about who I was, and where i was from. Yet my reflections did not reach a conscious level until I found myself seated with a pen and paper, my mind a blank until I began to write” (Morris, 1993, 263).

Al volver a EE.UU. se casa con Mary Ellen Finfrock, pero WM no para de viajar, sobre todo a California, Texas y M3xico; as3 como de leer y de hacer “fotosafaris” por el Sur y Oeste del pa3s. En 1942, despu3s de haber publicado su primera novela, as3 como extractos de los foto-textos⁴, recibe una beca de la Fundaci3n Guggenheim para llevar a cabo su proyecto en Nebraska con el fin de ampliar *The inhabitants*, que ser3a publicado como volumen 3nico en 1946, a3o en el que vuelve a recibir otra beca Guggenheim para su nuevo foto-texto. Compra una c3mara de formato 4x5 y se va a la granja de sus t3os Harry y Clara para fotografiar sobre todo la casa y crear as3 su foto-texto m3s arriesgado, *The Home Place*, que aparecer3a publicado en 1948. En general, hay que partir de la constataci3n de que Nebraska y sus gentes son la fuente de inspiraci3n continua en su obra⁵. En la d3cada de los cincuenta continua escribiendo novelas y viajando, tambi3n para escapar de su matrimonio, y en 1959 se va a Venecia con Josephine Cantor, con quien se casa al a3o siguiente⁶. Desde 1963 hasta 1975 estuvo ense3ando literatura en el *San Francisco State College*. En 1980 public3 su 3ltima novela, *Plains Song: For Female Voices*, en la que vuelve de nuevo a sus ra3ces de infancia, a trav3s de tres generaciones de una familia en una granja de Nebraska. Durante los a3os 80 realiza numerosas conferencias y se publica *Photography & Words*,

³ WM narra sus andanzas por Francia, Alemania, Austria e Italia en la segunda parte de su autobiograf3a, *Solo* (1983), que previamente le sirvi3 como material de inspiraci3n para su novela *Cause for Wander* (1963a).

⁴ Fueron titulados “The Inhabitants” (Morris, 1940) y “Landscape with Figures” (Morris, 1941), y publicados en la revista neoyorkina *New Directions in Prose and Poetry*, dirigida por el poeta y editor James Laughlin, y donde tambi3n aparec3an escritores como Carlos Williams, Ezra Pound, Elizabeth Bishop, Henry Miller, Marianne Moore, Wallace Stevens o E. E. Cummings.

⁵ Un ejemplo de 3xito (gan3 en 1956 el *National Book Award*, que volver3 a conseguir en 1980) fue *The Field of vision*, novela escrita en 1954 en M3xico gracias a una tercera beca Guggenheim, pues a pesar de transcurrir en una plaza de toros en M3xico los personajes son originarios de Nebraska.

⁶ Sus repetidas visitas a esta ciudad dieron lugar a su 3ltimo foto-texto en el que es autor 3nico, *Love Affair: a Venetian Journal*.

como homenaje a su fotografía. WM murió en 1998 en Mill Valley (California) donde se había instalado con su segunda mujer desde mitad de los años setenta.

3.1.2) La narrativa

WM es conocido en su país como novelista, ya que escribió diecinueve novelas, aparte de cinco volúmenes recopilatorios de relatos breves y cuatro libros de ensayos. A pesar de ser un reconocido novelista posterior a la Segunda Guerra Mundial, es completamente desconocido en Europa e incluso en su país. Aunque fue alabado por gran parte de la crítica, el público mayoritario no llegó a apreciarlo y finalmente no ha sido aceptado, como sí lo fue su colega de generación y amigo Saul Bellow.

Aquí no nos corresponde analizar la producción novelística de este escritor, pero debe recordarse que los temas y el estilo se repiten, ya sea en las novelas, los ensayos, o los foto-textos mismos: todos están interconectados por una idéntica visión y similar planteamiento. En su trayectoria creativa resulta interesante apuntar el hecho de que si bien en un principio combina la escritura de novelas con la creación de foto-textos, a partir de la década de los cincuenta parece decantar sus esfuerzos hacia el género novelístico. Su primera novela, *My uncle Dudley* es de 1942, y trata de un viaje en coche un tanto picaresco con principio y final en Chicago, la ciudad de su adolescencia. Esta primera novela y la segunda, *The man who was there*, son de 1945, pero ninguna de las dos son reconocidas por los críticos como lo mejor de la producción de WM; mientras que por esos mismos años está trabajando en sus primeros foto-textos: *The Inhabitants*, publicado después de finalizar la guerra (1946), y *The Home Place*, dos años después.

El interés de WM por lo que venía en llamarse “experimento”, a pesar del entusiasmo de la crítica de entonces y la posterior, se ve truncado por su editor cuando, en 1949, le asegura que su nueva creación, *The World in the Attic*, ideado como continuación a *The Home Place*, debía publicarse sin fotos: el criterio práctico prima y pone en la piqueta la pretensión de potenciar este nuevo híbrido. Según el editor, a pesar del indudable interés de *The Inhabitants* y *The Home Place*, el lector se despistaba con este diálogo que les proponía WM entre palabra y fotografía, no sabía a qué atenerse y ante todo le exigía un esfuerzo suplementario de lectura. Quizás presionado o por convencimiento propio, o por ambas cosas, el caso es que en la década de los cincuenta WM se lanza a escribir ficción, dando a la imprenta lo más logrado de su producción novelística, a razón casi de novela por año⁷. En los siguientes veinte años continúa escribiendo novelas⁸, pero también vuelve a los foto-textos, en una especie de segunda época vital de interés por el medio fotográfico, al publicar *God's Country and My People* (1968) y *Love affaire: A Venetian Journal* (1972). Sin embargo, ya ha dicho lo fundamental tanto en novela, si exceptuamos la última, como en foto-texto, los cuales tienen sin embargo, como ya veremos, su valor e interés para el tema que nos ocupa. En lo que se refiere a relatos, WM publicó varias compilaciones en la década de los setenta, y una final en *Collected Stories 1948-1986* (1986)⁹.

⁷ *Man and Boy* (1951), *The Works of Love* (1952), *The Deep Sep* (1953), *The Huge Season* (1954), *The Field of Vision* (1956), *Love among the Cannibals* (1957), *Ceremony in Lone Tree* (1959).

⁸ *What a way to go* (1962), *Cause for Wander* (1963a), *One day* (1965), *In Orbit* (1967), *Fire Sermon* (1971), *War Games* (1972), *A life* (1973), *The Fork River Space Project* (1977) y *Plain Songs* (1980).

⁹ *Green Grass, Blue Sky, White House* (1970), *Here is Einbaum* (1973), *The Cat's Meow* (1975), *Real Losses, Imaginary Gains* (1976).

Resulta difícil clasificar a WM en un grupo o escuela, o insertarlo en una tradición literaria, sin embargo se pueden rastrear algunas influencias, o por lo menos los autores cercanos a su narrativa, ya sea en fondo o forma. Como dice Martin Tucker sobre las influencias literarias de WM, “belonging to no school but haunting the peripheries of many, Wright Morris is a common enough example of the isolated American writer” (Tucker, 43). Y sin duda los escritores que él mismo más menciona pertenecieron en su mayoría al ámbito americano. En primer lugar los que insisten en el tema de América; la América virgen del siglo XIX, que está formando su espíritu en base a la expansión, a lo que queda por descubrir, más cercana a la frescura y vitalidad de autores tan diferentes como Walt Whitman y Mark-Twain, o Ralph Waldo Emerson y su amigo anarquista Henry Thoreau, quien fue famoso por su intensa relación con el medio rural, con esa naturaleza exuberante de bosques y montañas donde vivió mucho tiempo, y gracias a cuya lectura WM vio claro su propio interés en las construcciones humanas y en las personas que las habitan. En un primer momento estos autores influyeron en WM con un cierto primitivismo: los hechos de la naturaleza frente a una incipiente sociedad cerebral y tecnificada. En cualquier caso, sin tener nada que ver el producto final con estos autores, lo que sí es incuestionable es que abren en él una preocupación constante por la evolución de su país y por la identidad del mismo. Una de las lecturas que según él mismo más le influyeron en su periodo universitario fue *La decadencia de occidente*, de Otto Spengler, de donde se nutre en su idea de la desaparición irremediable del mundo de los pioneros americanos.

La otra gran vertiente de WM, y que sí tiene gran influencia en su escritura, lo constituye una serie de escritores más orientados hacia aspectos psicológicos, sobre todo hacia el funcionamiento de la mente humana y la memoria¹⁰. WM destaca la psicología de Henry James, de quien dice que es un maestro de la conciencia, de la sugerencia y de la asociación mental. A partir de este autor, WM desarrolla una retórica de la meditación, una auto-conciencia propia de la modernidad, y una prosa en la que pretende que el lector encuentre el placer de la lectura en lo que no se dice, en las alusiones, en lo que el lector imagina. También cita a D.H. Lawrence, William Faulkner y James Joyce, del que WM aprendió un gran número de recursos técnicos. También se ha mencionado al escritor dublinés como básico en la concepción de otros temas en la obra de WM: “Morris's experience and his use of stereotypes of the Jewish body, sexuality, intelligence, and the vagaries of national origins echo James Joyce” (Pollak). De modo que a pesar de ser la memoria un tema fundamental, lo que más le interesa desarrollar en su narrativa son los vericuetos psicológicos de sus personajes. También estos autores le ayudan a sondear las contradicciones del alma humana; en concreto, en el tema de la identidad americana, a destacar la ambivalencia entre el pasado inocente y el escepticismo del presente. Otros autores que dejaron huella en WM, como él mismo reconoció, fueron Ernest Hemingway y Lewis Sinclair. Del primero aprende la economía de medios expresivos, un cierto minimalismo con el que pretende crear un lenguaje coloquial; un lenguaje vulgar pero depurado, porque es ahí donde se revela el inconsciente, la intimidad de los personajes, sus motivaciones y pensamientos más ocultos. Algunos críticos relacionan ambos escritores por la estrecha mezcla entre memoria y ficción: “Memory is food for autobiographical writers like Hemingway and Morris, but, because it is always imperfect, it also generates a hunger that the

¹⁰ Resulta curioso que, a pesar de que sí lo leyera, WM no mencione a Marcel Proust como decisivo en su estilo descriptivo y su concepción de la memoria, máxime si tenemos en cuenta la ya comentada afición de Proust por la fotografía y su poderosa concepción de la memoria.

imagination tries to satisfy” (Tanner). Otros (Kehl) insisten en que la nostalgia es decisiva tanto en la obra crítica como en la de ficción¹¹.

Numerosos críticos han analizado desde diversos ángulos lo que consideran eje del pensamiento estético de WM: un dualismo permanente o una serie de polaridades. La oposición de contrarios funciona a modo de tesis y antítesis que se buscan mutuamente con el último fin de encontrar una síntesis artística como sucedáneo de la inestabilidad humana¹². Las formas de percibir y expresar artísticamente las categorías de tiempo y espacio son altamente significativas en la obra de WM. El tiempo aparece en su obra como detenido: la voz narrativa tiene en numerosas ocasiones un tiempo cero de narración. Y es que la morosidad en las descripciones, en las que emplea un rico y preciso vocabulario, no obedece a una razón meramente realista, porque en esas descripciones siempre se insertan reflexiones encubiertas o elementos del paisaje que funcionan a modo de símbolos. Como dice Charles Baxter, “the effect of Morris’s style is to reduce to nothing the dynamics of the action and to increase to absolute proportions the attention to things at rest” (Wydeven, 20). Hay novelas que parecen cuadros o secuencias fotográficas, por ejemplo en *The Works of Love* o *Plain Songs*.

Los personajes muchas veces están definidos más por sus características que por sus acciones, como imágenes congeladas en las que se desarrolla la psicología de ese personaje, sus motivaciones y deseos, sus miedos, su lugar en el mundo. El propio WM reflexiona sobre su tendencia al estatismo al recordar su infancia: “I prefer the shimmering fragment of suspended time that I saw through the porch slats where the train has just been, but was no more” (Morris, 1993, 19). Su forma de percibir el mundo se deleita en la quietud proporcionada al contemplar pequeños paisajes sin tiempo. En este sentido, esa congelación de la narración convierte la voluntad realista de la descripción en una contemplación del entorno, en un proceso de entendimiento en base a la mirada y no al raciocinio. Y es que la actividad contemplativa tiene como efecto el vincular al sujeto con lo contemplado y con lo que se entiende, de modo que son una y la misma cosa, poniendo al hombre en la distancia justa respecto al mundo y a sí mismo. En numerosas novelas, claramente en *The field of vision* y en *In orbit*, prima el acto imaginativo que disuelve la dualidad del alma: “the transformation of self which allows one to momentarily participate in the eternal while existing in the physical world” (Wilson, 157).

Quizás por este estatismo en sus planteamientos y su estilo se discutió durante años si la estética de WM era la de un idealista neoplatónico, más que platónico, en el sentido de primar la pasividad frente a la acción. Tanto es así que algunos críticos han llegado a sentenciar que este dualismo es la marca propia de la obra de WM: “This theme of the two worlds is by no means the only concern unifying Morris's fiction” (Wilson, 163). Sin embargo, el propio escritor ha renegado de ese análisis de su propia obra: “Morris has, on occasion, gone one step further in his criticism of Platonic dualism, and has questioned the accuracy of the vision as well as its ethical implications. He does not deny that there is such a thing as the permanent, the timeless; but he sometimes implies that it has no objective existence” (Nelson, 146).

¹¹ En un ensayo sobre Scott Fitzgerald, titulado “The Function of Nostalgia”, WM concluye que Wolfe, Hemingway y Faulkner, por muy diversa que sea su obra, comparten la nostalgia, pero que sin duda Scott Fitzgerald la llevó al extremo, convirtiéndose en “the aesthete of nostalgia” (Morris, 1963b, 157).

¹² Así lo confirma el crítico Joseph Wydeven: “Morris is clearly interested in the tension lying between poles and in the possibility of bridging the gap between them” (Wydeven, 17). La forma de establecer o desarrollar ideas parte de formulaciones duales, en numerosas ocasiones opuestas, como es el caso de varios de los títulos de sus obras, por ejemplo *Man and Boy*, *Losses and Gains* (ya mencionado en la biografía) y, como no, *Photographs and Words*.

Quizás WM afirme eso porque no es menos cierto que la acción y el movimiento son el otro polo de su pensamiento y, aunque menos abundante aparentemente en su estilo, tiene la misma importancia: el gusto por el viaje y la carretera, su extrañamiento permanente a pesar del fuerte vínculo a su tierra natal, que en sus obras le lleva a salir de Nebraska; la experimentación narrativa, pasando por los foto-textos, son reflejo de una inquietud interior que le impulsa a una búsqueda continua. Aparte de que el coche, por excelencia símbolo americano de la libertad, fue crucial para que pudiera realizar sus foto-safaris, y de hecho aparece en algunas fotografías¹³.

Esta doble actitud tiene que ver con su concepción espacial entre el niño y el adolescente: primero predomina el niño escondido, que no quiere salir de la habitación, y que percibe el mundo en penumbra, como reflejo de sombras difusas y leves luces, que aparecen en su cuarto como restos del exterior o de alguna lámpara que produce brillos desiguales. Así describe su impresión en uno de los vagones a los que iba a pasar el rato con sus amigos: "Inside the coach it was dark, but the shining steel blades of swords and bayonets reflected the dim light" (Morris, 1993, 25). Las descripciones de este cariz son numerosas en sus recuerdos de infancia y afectan después al estilo de su prosa. Estas impresiones, nada conceptualizadas, acompañan a WM toda su vida, y cuanto más se esfuerza por recordar, por buscar en su pasado, más intensidad adquieren en su personalidad, sin llegar a entender el por qué, y quizás precisamente por lo enigmático: "My child's soul is enlarged by this nightly ceremony of light and shadow" (Morris, 1993, 17). Después, al crecer, sin que desaparezca lo anterior, el niño desarrolla un entusiasmo ilimitado por los espacios abiertos, las llanuras y la carretera, es decir el movimiento y la acción¹⁴.

El puente que WM busca en su obra permanentemente es el de algún tipo de producto resultante que resuelva la dialéctica entre la impresión y el concepto, algún tipo de juicio sintético: entre la percepción y el análisis, el entendimiento y el pensamiento, la contemplación y la observación analítica, WM quiere encontrar el camino del medio que le libere del vaivén vital, de la contradicción insoluble entre la acción y la trascendencia. WM también tiene el deseo oculto de estar fuera del mundo, de ser el observador perfecto, omnisciente, pero al mismo tiempo estar en medio del torbellino de la vida, participar de la acción. Ni que decir tiene que la temprana aventura artística con los foto-textos en parte proviene de esta inquietud interior.

Entre otros críticos, Bird (1985), Madden (1960) y Crump (1978) insisten, partiendo además de los propios ensayos teóricos de WM, en que la tensión entre lo que WM percibe y lo que ve, se resuelve en su ficción por medio de la imaginación, y lo comparan con el dilema entre la técnica y la inspiración poética. Trachtenberg insiste más concretamente en el medio fotográfico: "Photography has given Morris a rich sense of the technical and symbolic possibilities of sight in fiction" (Trachtenberg, 1962, 42). Lo que queremos destacar aquí es la riqueza conceptual y terminológica por la cual el

¹³ En un artículo sobre la importancia del oeste, "Where the west begins" (Morris, 1980), señala el papel del coche en esos viajes por el país y en sus creaciones: "Cars have played an extravagant role in my life and fiction" (Morris, 1980, 5).

¹⁴ Alice Lory reorienta el dualismo de las novelas de WM con un punto de vista influido por la crítica feminista de los años sesenta. Según ella, el papel de los matrimonios rurales en la ficción de Morris es representado mediante la figura femenina, que siempre remite a su madre y simboliza la nostalgia del medio oeste fronterizo, mientras que la figura paterna aparece como el espacio abierto y el viaje. La casa, ícono primordial en sus textos y fotografías, supone por tanto un conflicto familiar, entre la madre y el padre. Por otro lado, está la madre naturaleza, el salvaje oeste, frente a la madre rural, puritana y protestante: el ama de casa obsesionada con el orden y la limpieza y contra el sexo: "Because Mother is so emotionally repressive, children and husband in these novels are emotionally starved" (Lory, 37).

aspecto de la visión, relacionada con la técnica fotográfica, se introduce permanentemente en la narrativa de WM, tanto en la puramente ficticia como en la autobiográfica.

En este contexto, el elemento arquitectónico de la ventana se presenta como una referencia real que sirve también de símbolo del conocimiento. La ventana es el modo de mirar desde dentro sin tener que estar fuera, el lugar que vincula el ámbito privado con el público¹⁵. La ventana representa el primer paso en el proceso de conocimiento de WM, como elemento del aspecto epistemológico en un estilo que gira entorno a la percepción, la conciencia, las facultades de la mente y la capacidad creativa. La ventana funciona también a modo de cuadro, de fotografía, porque el ojo de WM tiende a enmarcar la realidad. El marco es el concepto que selecciona y discrimina los elementos percibidos que interesa destacar, dejando fuera de campo lo que no es pertinente¹⁶. La obsesión con las ventanas es una forma de ser, casi la de un *voyeur*, un mirón que tiene una insaciable curiosidad por mirar y saber qué pasa al otro lado. En realidad, WM es un niño tímido que se siente protegido por la barrera que forma la ventana entre él y el mundo, pero un muro que, por otro lado, tiene una apertura que lo comunica con el exterior. Es la necesidad de mirar sin ser visto, de mirar para entender pero sin perder la seguridad en sí mismo, sin perder su lugar en el mundo. La ventana, como ayuda para mirar el mundo, o medio de acercarse a él y tratar de entenderlo sin perderse, oscila en WM entre la posición de observador interior y exterior, pero también el *voyeur* se convierte en exhibicionista, el observador en observado, y la ventana en escaparate¹⁷.

Por otro lado, y volviendo a las novelas, también hay numerosos párrafos en los que se insiste en la descripción de personajes que miran por ventanas, de modo que sea más importante el que nosotros los veamos mirar, pues se trata de resaltar el acto en sí, porque lo que ven puede que no tenga ningún significado y sea totalmente trivial: “Over the summer he liked to sleep in the spare room, with the window open, as he could see down the tracks to the semaphore” (Morris, 1952, 57)¹⁸. En *The man who was there* surge otra función de la ventana, que es ejercer de pantalla en blanco para despertar la rememoración: la ventana misma como herramienta focalizadora: “With her tea Miss Newcomb stood at the window and remembered the time she had spoken to Agee Ward for his own good” (Morris, 1945, 166)¹⁹. Para condensar todas las derivaciones de la

¹⁵ En *The man who was there* podemos comprobar el interés por observar a las personas desde ventanas: “She went to the window and peered below. A lady with a fox fur and a small round hat was peeking through the window in Mr. Ward’s room” (Morris, 1945, 147).

¹⁶ Un ejemplo explícito lo encontramos en la novela *The Fork River Space Project*: “Taubler had the seat at the open window, framing the view” (Morris, 1977, 170). Y en su autobiografía recuerda de pequeño a su padre enmarcado en una ventana: “I see my father, against the wind-rocked streetlight, standing in his underwear at the open front window” (Morris, 1993, 18).

¹⁷ Por ejemplo, al pasar por Springfield durante el viaje hacia California con su padre, cuenta que las granjas estaban tan cerca de la carretera que podía mirar dentro, a través de las ventanas (Morris, 1993, 92), o al hablar de un restaurante en Chicago dice: “You can see people making pies through the window” (Morris, 1993, 101). También cuenta que en Central City muchas veces comían en un café y que la gente podía verlos comiendo a través de los leves visillos de la ventana, de modo que, en lugar de ser él la cámara, se transforma en el modelo a retratar.

¹⁸ Destaca por tanto el énfasis puesto en la ventana misma, y no en lo que se ve a través de ellas: “I could see the moon through it (a window)-or what looked like the moon. I walked around to the back of the building to check on what it was I was seeing but it was not the moon. Whatever it was I had seen was on the window itself, and not seen through it” (Morris, 1977, 39). En este fragmento de *The Fork River Space Project*, WM intenta decir que lo que percibimos viene determinado por la manera que tenemos de mirar, la cual afecta aquello que miramos: el punto de vista crea la mirada y por tanto la mirada objetiva no existe.

¹⁹ Similar, pero narrado ahora como una experiencia real, es lo que cuenta WM en uno de sus viajes en coche: “Many years ago, crossing the Texas panhandle on my way to Mexico, I was startled to see, low on the horizon, a hole in the sky through which I saw into daylight, like a window in space (...). Some miles and minutes later I was able to clarify that the window in space was the giant screen of a drive-in movie, displaying the mountains and sky of the

ventana como elemento que conceptualmente une en su narrativa la visión fotográfica y la intelectual quizás nada mejor que la novela *Ceremony in Lone Tree*, que comienza directamente con una descripción de la ciudad desde una ventana (el énfasis es del autor):

Come to the window. The one at the rear of the Lone Tree Hotel. The view is to the west. There is no obstruction but the sky. Although there is no one outside to look in, the yellow blind is drawn low at the window between it and the pane a fly is trapped. He has stopped buzzing. Only the crawling shadow can be seen. Before the whistle of the train is heard the loose pane rattles like a simmering pot, then stops, as if pressed by a hand, as the train goes past. The blind sucks inward and the dangling cord drags in the dust on the sill. At a child's level in the pane there is a flaw that is round, like an eye in the glass. An eye to that eye, a scud seems to blow on a sea of grass. Waves of plain seem to roll up, then break like a surf. Is it a flaw in the eye, or in the window, that transforms a dry place into a wet one? Above it towers a sky, like the sky at sea, a wind blows like the wind at sea, and like the sea it has no shade: there is no place to hide. One thing it is that the sea is not: it is dry, not wet (Morris, 1960, 9).

Estos dos párrafos son el principio de la primera parte de la novela, que se titula *The Scene* y sólo consta de diez páginas. Mientras que las otras dos partes, *The Roundup* y *The Ceremony* evidentemente suponen el nudo de la novela, siendo mucho más extensas. Las primeras diez páginas se abren al lector como una presentación a modo de visión estática del lugar, “la escena”, donde se va a desarrollar la acción; una visión que no sólo es una descripción, que también, sino ante todo una intuición de esa ciudad fantasmagórica, situada en la llanura central de Nebraska, que es como un mar silencioso. Esa visión desde la ventana anticipa el desarrollo psicológico de los personajes de esta novela, la familia Scanlon, entre los que hay clásicos pioneros, genios y locos.

En este arranque en suspensión, el tema de la percepción es el asunto predominante que preocupa al autor. Comenzar una historia desde una ventana, ya nos está situando como lectores en un claro papel de espectadores, que desde su privilegiada posición, como si de un mirador se tratara, pueden ver cuanto pasa a su alrededor. Esa llamada imperativa hacia la ventana, “Come to the window”, funciona alternativamente como orden o instrucción al lector, y como una invitación hipnótica. El enmarcar la visión remite claramente a la conceptualización de la realidad que realiza el hombre, a la distancia que establece entre él y los fenómenos que observa para poder entenderlos. Esto supone un intercambio entre la pérdida de espontaneidad, de implicación, para ganar en clarividencia. La percepción en el ser humano es ambigua, oscura e inestable; más concretamente en el texto se nos indica que las cosas pueden ser lo que parecen o lo contrario, oscilando sin un juicio último sobre su naturaleza. El uso de verbos como “seems” o en otras ocasiones “might”, repetido frecuentemente en sus novelas, junto a la alta frecuencia del verbo “see” y derivados, nos reafirma en el tema de las apariencias y la realidad y la preocupación general con el órgano de la vista.

El simbolismo de la ventana se intensifica al describirla con un agujero, un desperfecto en la ventana que dice que es como un ojo en el cristal. La ventana tiene un cristal que sirve doblemente para mirar a través de él, pero también para protegerse del exterior, de modo que en realidad es una especie de filtro en la mirada. La idea del

cinematic western landscape” (Morris, 1980, 5). Ahora compara esa “ventana” natural abierta en el cielo con una pantalla de un cine para coches en la que veía el paisaje auténtico del oeste. Y por supuesto el marco perceptivo favorece que lo que ve enmarcado se transforme en una visión, en una comprensión súbita, en este caso del oeste como plataforma en movimiento.

agujero en el cristal, el “fallo”, remite a la dificultad de establecer la relación entre lo que vemos y la realidad; explicita que el ser humano no está libre de filtros a la hora de mirar, que su mirada no es directa ni inocente o espontánea. Unas líneas más abajo continúa la novela: “The tall corn may flower or burn in the wind, but the plain is a metaphysical landscape and the bumper crop is the one Scanlon sees through the flaw in the glass” (Morris, 1960, 10). Aquí WM está describiendo un paisaje que es reflejo del alma de sus habitantes, aunque de nuevo está la insistencia en el agujero del vidrio de la ventana. Esta descripción de la gran llanura de Nebraska con la ciudad como un arca en medio de un mar seco, no es una excusa narrativa para esta novela sino una constante en su visión de su lugar natal, tanto en las novelas como en los foto-textos.

El espejo, aunque en mucha menor medida y sin insistir en su gran complejidad, también aparece en las novelas de WM. Por ejemplo, en *The man who was there*, lo encontramos en descripciones para, igual que la ventana, enmarcar y centrar la atención: “Walking down the hall to the light he stood in the doorway blinking, and to his face in the buffet mirror he said, ‘Well, she’s dead’ ” (Morris, 1945, 16)²⁰. Más interesante es el principio de *The Deep Sleep*, donde el espejo, como marco de visión, sirve también como desencadenante de una verdad importante para el protagonista:

It was all there in the mirror, but Webb could not describe the impression it had made on him. He had been led through the house, room by room, so that this room had come as a symbolic climax, as if the house had gathered itself together in the lens of the mirror. Beginning at the back, beginning with the kitchen, each room seemed to open on a wider vista, a deeper, more ambitious prospect of American life (...). There in the mirror, as neatly ordered as a painting, were the sentiments that painting had failed to grasp, and it seemed to Webb that the heart of this secret was the house. It was the house, the house itself, set in its miniature suburban forest that brought the conflicting forces together and gave them shape (Morris, 1953, 5-7).

Aquí el reflejo del espejo, igual que una copia fotográfica, le ayuda a Webb a entender que el secreto de la vida americana está en la casa misma, en los objetos y habitaciones que la componen, tal como son, lo que les da sentido.

En definitiva, si bien el espejo es una metáfora primitiva de la copia fotográfica, la ventana u otro tipo de aperturas a través de las que mirar funciona como un símil de la lente de la cámara fotográfica, pero para sugerir que el ojo y la mente funcionan como una lente y una *cámara obscura* respectivamente: la primera ayuda a ver mejor, pero también deforma, y la segunda es donde, de forma misteriosa, se generan las imágenes. En la novela *The fork river project* lo plantea como una cuestión abierta e irresuelta: “On the mind’s eye, or on the balls of the eyes, or wherever it is we see what we imagine, or imagine what we see” (Morris, 1977, 2).

WM emplea también en sus textos de ficción, tanto en las novelas como en los foto-textos, términos técnicos propios de la fotografía que, aplicados a la observación de la realidad por parte de los personajes, adquieren una significación mayor, por ejemplo enfocar, desenfoque, borroso, el marco, el ojo de la cámara...etc. En *Cause for wander*, la quietud de una escena es descrita comparándola con una filmación: “For a moment they stood, without movement, as if the voice behind them had cried Camera! And a scene that had long been in preparation was being shot. Behind them, shooting it, was the boy” (Morris, 1963a, 219). El caso es que la manera de mirar a través de una cámara

²⁰ O en *The works of love*, la forma que tiene el protagonista de asimilar la cara de las personas es también a través de un espejo: “A little after ten o’clock he went up, and as he opened the door he saw her, seated at her dressing-table, her face in the mirror” (Morris, 1952, 52).

contamina el perspectivismo descriptivo y psicológico de los personajes de WM²¹ y la cámara y todos los términos afines ponen de manifiesto esa preocupación epistemológica por las facultades humanas de la percepción, que representan el acto consciente de la visión, de una visión engarzada en el espacio y el tiempo, una metamirada que insiste en preguntarse, en preguntar al lector, lo que vemos y cómo lo vemos, y que supone una forma muy especial de observar lo que le rodea. Tal como él mismo explica, el hecho de que después de los primeros foto-textos de los años 40 prácticamente no hiciera fotografías no significa que su mente no siguiera trabajando en la ficción novelesca con el ojo del fotógrafo: “Many novels are crowded with photographically vivid scenes and portraits. My own, for example. So I do not give up the camera eye when I am, merely the camera” (Morris, 1975, 120).

Por ello, otro aspecto característico de la ficción novelesca de WM es que si bien en los foto-textos las descripciones de las fotografías no se dan nunca, en las novelas la ekfrasis fotográfica sí que es muy frecuente, o cuando menos las fotografías juegan un rol importante en la trama. Así, en *The man who was there*, cuyo protagonista es un hombre desaparecido que intenta reconocer a un soldado mediante una fotografía de un grupo de hombres en la que uno de ellos, supuestamente “the man who was there”, tiene una flecha que lo señala²². Y en *The Fork River Space Project* la descripción se detiene en un elemento que al narrador le llama la atención al modo del ‘punctum barthiano’²³. Una peculiaridad que se pone de manifiesto en estos ejemplos es que el empleo literario de la ekfrasis fotográfica le sirve a WM para, por mediación de los personajes, destacar su escepticismo respecto a esta técnica de reproducción mecánica: “Morris constantly focuses attention on the failure of photography to fulfill its promise of direct representation of reality. His characters expend considerable energy trying to put faces on blurred and fading photographs from their family albums” (Bird, 75). Y, ciertamente, los álbumes, como trasunto ejemplar del efecto social de la fotografía, junto a ese efecto negativo comentado por Roy Bird, aparecen por ejemplo en *The man who was there*, en la que el protagonista, Agee Ward, tiene un álbum familiar en el que todas las fotografías están desenfocadas, sobre todo la más importante, en la que aparece con su tío Kermit en Chicago (Morris, 1945, 75). Y asimismo, en cierto sentido, la estructura de la novela *The works of love* se conforma como un álbum fotográfico (Morris, 1952, 120-155) en la que además se describen numerosas fotografías. El recurso al álbum familiar le sirve a WM como técnica para ocultar la temática tras la descripción de fotografías²⁴.

²¹ Algunos críticos ya han analizado y puesto de manifiesto este aspecto estrictamente fotográfico en sus novelas: “His characters and situations are photographed from every angle, at different times and with varying lighting, and Morris leads his readers towards the composite picture which their own imaginations will form” (Guettinger, 214).

²² “Two rows of men standing before a filling station. Over the head of one man was an arrow, and beneath the photo was the caption (...). Returning to the picture, Private Reagan studied the face beneath the arrow, a very dull-looking face with a moustache and unseeing eyes. A mistake, obviously, but a thing to marvel over, and Private Reagan held the paper nearer to the light. But he was distracted by the face of a boy in the front row” (Morris, 1945, 26-7). Además encontramos en esta primeriza novela una curiosa ekfrasis de una fotografía “fracasada”: “Just the week before, Christian’s fifth-grade class had had its picture taken-but it was not a good picture of Agee Ward. A girl named Stella Fry had waved her hand right in front of his face” (Morris, 1945, 7).

²³ “The picture she handed me, the colour of old newsprint, was mounted on grey board. It had the usual sepia tone of old photographs except for an object at the front, gleaming like a false teeth. A big gross fellow sat there, wearing a collarless shirt, a doll-size child seated on his right ham. His weathered face and hands looked fire-blackened, his black tangled hair like a pelt. The impression I had had of gleaming false teeth was the keyboard of a portable house organ, the wind supplied by foot pedals” (Morris, 1977, 57).

²⁴ En esta misma novela el padre del protagonista, cuando no había webs de citas, manda hacer 10 copias de un retrato suyo en un intento de encontrar pareja; una mujer le responde enviándole a su vez una fotografía de ella, y en su carta él le compone una descripción poética a partir de la misma, es decir poetiza una imagen romántica e

Contrariamente, ciertas descripciones en sus novelas recuerdan a las fotografías que WM tomó en su juventud para crear los foto-textos. Las casas típicas de sus fotografías *reales* son descritas en *The man who was there* precisamente a partir de una fotografía *ficticia*²⁵. Paralelamente, en *The works of love* se compara el efecto de “realidad” de la ciudad con el de una fotografía, pero sobre todo se recrea al mismo tiempo con un aspecto desolado ya que no se ve a nadie, exactamente igual que en todas sus fotografías de los foto-textos²⁶, y en *The Fork River Space Project* hallamos otro ejemplo de este efecto despoblador que sus propias fotografías creativas de juventud ejercen sobre las descripciones novelescas, pues se nos habla de este pueblo como si fuera una cápsula de tiempo embalsamada²⁷.

Por otro lado, los nueve años pasados en la llanura de Nebraska parecen poco tiempo, pero le proporcionaron a WM material literario para el resto de su vida, unos recuerdos difusos que tienen que ser revisitados cíclica e interminablemente: “A past I had experienced as a child but never fully possessed” (Morris, 1989, 143). Sin embargo, WM no es memorialista ni pretende encerrarse en su pasado infantil como una arcadia perdida. Y es que además de la tan tradicional preocupación entre la apariencia y la realidad, la teoría de la reminiscencia es otro de los aspectos por el que se ha querido ver en WM a un escritor de mentalidad platónica. WM defiende el arte no como producto sino como proceso, porque asegura que ese proceso es el momento de mayor actividad integradora de la conciencia, y aquí la capacidad creadora de la memoria juega un papel esencial: para WM la memoria se transforma y transforma al individuo. El proceso de recordar le proporciona imágenes que generan otras imágenes, de modo que la relación entre la memoria y la imaginación supone un proceso creativo y vivo. En una entrevista con Robert Knoll, WM explica lo siguiente: “I am myself convinced that the imaginative activity is organic and that the mind thinks just as a plant gives off buds, and that the depression of the faculty inhibits man and destroys something basic in him” (Knoll, 1977, 144).

Este asunto tiene una gran influencia en otra polaridad, clásica en la literatura y muy patente en WM, como es la relación entre la realidad y la ficción. WM parte de que el desarrollo de ésta afecta irremediabilmente a la otra de modo que acaban por confundirse, así que se pregunta acerca de qué es real. En la Edad Media un unicornio podía ser real, y aunque hoy en día entre dentro de la categoría de la ficción y nos

idealizada de la amada a partir de una imagen objetiva, una serie de clichés literarios y su deseo por tener novia: “I can see very clearly your lovely eyes, with hidden smile, but I am not sure that I, nor any man, might plumb their depths and tell you what they mean. I fix my own eyes upon you without shame, and I see your face avert for my very boldness, and I can only compare the warm blush at your throat with the morning sky” (Morris, 1952, 7).

²⁵ “She sat in the low chair and looked at a picture called ‘Journey out’. It was an old house like she had seen in Chagrin Falls. It was just like a man to paint what hadn’t been painted itself, and probably think that he had taken care of it. It was a fine big house with two floors and a very fine attic, and on the first floor was a porch half the way around. When she was a girl in Chagrin Falls important people lived in such houses, but even before she left those people had moved out” (Morris, 1945, 169).

²⁶ “And then there were times towards morning when the city itself was as real as a picture, but the people who had lived in the city all seemed to be gone (...). What had happened? It seemed that the inhabitants had up and fled during the night” (Morris, 1952, 241).

²⁷ “I can be as distracted a line like that as by the sepia photograph that goes along with it, showing the author, dressed for Sunday, on the buckboard seat of a wagon. The horse, the wagon, and the bearded writer now gone. All gone. I’m so affected by reports of that type of couthness that I pick up the writer’s voice and manner. Alice has often remarked it. In something I am doing, or something I am saying, I’ll slip in a passage that I appear to have received from a departed spirit, in a *séance*. Miss Ingalls, who may be ten years my senior, is so close in spirit to this past she has not actually departed from it. She is dry as a twig, and there’s little juice in her, but she can crackle like a brush fire when her ‘dander’s stirred up’ as she says. *She felt Fork River, given my interest, might very well repay a visit, since some of these out-of-the-way little ghost towns were very well preserved in the dry climate*” (Morris, 1977, 28).

sonríamos, WM asegura que lo importante no es la existencia sino el efecto interno que provoca, la emoción: “What is real is a matter of imagination. It is the image that matters. Does it enchant us, move us or mysteriously stir us?” (Morris, 1978, 188).

En relación a la memoria Ralph Lieberman explica que WM entendió que, “making an image alters one’s experience, and that the completed image sometimes has a destructive impact on memory itself” (Trachtenberg, 2002, 42). A pesar de estar trabajando continuamente con la memoria, WM desconfía de ella en el sentido de no creerse del todo lo que ésta le dice, de modo que la valora como un espejismo porque duda de la veracidad de lo recordado y del criterio de que las cosas son como las recordamos: “When we say, ‘How well I remember!’ we invariably remember rather poorly. It is the emotion that is strong, The elusive details are incidental, since the emotion is what matters. In this deficiency of memory, in my opinion, we have the origins of the imagination” (Knoll, 155). Así pues, lo que interesa a WM de la memoria es la emoción que resurge y crea otra imagen nueva que es inventada, y en ningún caso la verdad, en lo que se refiere a las categorías que más verosimilitud proporcionan a un hecho pasado, como son el tiempo, el espacio, y la veracidad de los detalles. Para él, el acto de recordar y de escribir es como una ceremonia misteriosa en la que “the details are indistinct, but the emotion is inexhaustible” (Morris, 1978, 175). Y de forma similar compara la imagen que surge en su mente con la de un cuadro puntillista, con poco detalle; resaltando una idea central en el pensamiento de WM, y es que la imprecisión de la imagen recordada no es capital, pues la que tiene significado es aquella que es sintética y no analítica, emotiva y no racional:

If I attempt to distinguish between fiction and memory, and press my nose to memory’s glass to see more clearly, the remembered image grows more illusive, like the details of a Pointillist painting. I recognize it, more than I see it. This recognition is a fabric of emotion as immaterial as music. In this defect of memory do we have the emergence of imagination? Precisely where memory is frail and emotion is strong, imagination takes fire (Morris, 1981b, 8).

Después de mucho escribir en el género novelesco llega un momento en el que WM ya no sabe si lo que recuerda de su vida es real o bien producto de la ficción²⁸. De modo que no se puede ser estricto con la lectura de su autobiografía, escrita a partir de los setenta años, cuando ya casi ha dejado de escribir novelas, porque a veces lo que recuerda, y sobre todo el cómo lo recuerda, está tergiversado por su continuada dedicación a la escritura de ficción, usando recuerdos de su propia vida: “In my case, over forty years of writing what I have observed and imagined has replaced and overlapped what I once remembered. The fictions have become the facts of my life” (Morris, 1978, 171). Y evidentemente esta afirmación de que su vida está enmarañada en la ficción explicaría que en la autobiografía inserte párrafos enteros de sus novelas. Pero lo importante es que su investigación estética de años le ha llevado a construir un estilo, una forma de ver las cosas que más tarde aplicará también a la escritura de su propia vida.

En definitiva, WM entiende la facultad de la memoria como un acto creativo por medio del cual el ser se transforma, no importando ni la exactitud ni la veracidad de los hechos, pues la verdad de la memoria es la emoción que crea una nueva imagen: “The faculty of image-making, of time retrieval, to which he has given the labour of a

²⁸ Por ejemplo, comparando la visita a sus tíos en 1947 para hacer las fotografías de *The Home Place* con la redacción de la novela, afirma lo siguiente: “I can no longer distinguish between that actual meeting with Clara, in June, and the fiction I wrote about it that winter in California” (Morris, 1982b, 40).

lifetime, is now at this disposal to evoke his own liquidness. In this image there may well be more of conscience than a resemblance. The emotions generated in this act of repossession may also exceed those he felt at the time, evidence that the past is never so much a part of the present as at this memento of recovery” (Morris, 1993, 255). De hecho, esta ambigüedad en la memoria tiene que ver también con la antes mencionada en torno a la percepción: si no podemos estar seguros de lo que vemos con los ojos del cuerpo, si la percepción de las impresiones exteriores no puede ser criterio de verdad, entonces la memoria tampoco. De ahí que WM no entienda ni mucho menos que aunque la mirada y la memoria sean un espejismo haya que desentenderse de ellas: “In the dark cave of the theatre, like the child under a porch, he must reimagine what it is he thinks he sees” (Morris, 1978, 179)²⁹.

Es innegable en WM el interés por el ser americano, la búsqueda de la identidad, propia y comunitaria, como un proceso de interrogación continuo. Como ya dijo David Madden hace años, “Morris’ fiction is a fiction of landscapes, of houses, and of characters” (Madden, 17). Y es que el espacio privilegiado donde WM sitúa la mayoría de sus novelas, la llanura de Nebraska, funciona a modo de “paisaje metafísico”, a partir del cual investiga sobre la identidad de sus habitantes:

Wright Morris's Nebraska novels constitute a consistent and relentless examination of the ways in which we have thought about our "places", our "homes." A photographer in love with the worn artefacts of inhabitation, but wary of the perilous ways in which nostalgia can cloud the vision and destroy both seer and seen, Morris has shown the home place to be an image, has revealed the nostalgia at the core of the westward movement and the death wish at the core of nostalgia (Neinstein, 153).

WM le adjudicaba cierta importancia simbólica al hecho de que su hogar natal se situara en el meridiano 98, centro geográfico del país, frontera entre el Este y el Oeste. De nuevo en el principio de *Ceremony in Lone Tree*, la descripción de la llanura partiendo de la ventana se realiza a modo de punto cardinal central, a partir del cual se dice lo que se puede ver al Sur, Norte, Este y Oeste, como si el pueblo de Lone Tree fuera un mirador privilegiado desde el cual se abarcará todo el país. Y en su artículo sobre lo que considera ser un escritor del oeste americano WM dice lo siguiente: “On these windows essential to my house of fiction, one opening to the east, one to the west, the blinds were drawn (...) ‘western writer is someone whose fictive windows open on wide spaces, the west is the window on these chronic inclination” (Morris, 1980, 12). Su ficción, pero sobre todo los foto-textos, revelan sin duda la pulsión en WM de construir el ‘hogar’ como un lugar imaginario pero al tiempo habitable.

El tema del sueño americano, del espíritu aventurero de los pioneros que iban siempre en busca de nuevas tierras, se mantenía, según WM y muchos otros, gracias a la tensión que generaba la existencia de la frontera, de la tierra fronteriza que limita con lo desconocido, lo que queda por conocer y conquistar. En las fotografías, y en parte en los foto-textos, sí que se aprecia cierta celebración de esos pioneros que poblaron y construyeron América³⁰, pero en la narrativa, sobre todo a partir de su tercera novela, *The World in the Attic* (1949), la palabra se vuelve cada vez más crítica e irónica: “Morris wanted to believe in the American Dream, but almost as soon as he turned to

²⁹ En otro ensayo posterior WM considera la nostalgia como el sentimiento que nos forma interiormente por oposición a los cambios sociales que comentábamos antes: “It is nostalgia that rules our hearts while a rhetoric of progress rules our lives” (Morris, 1966, 135).

³⁰ En ese sentido Arthur Waterman tiene una opinión positiva sobre *The Home Place* como foto-texto documental que ensalza lo que muestra: “has its own functional beauty, as photography and prose combine to recapture the strength and beauty of the agrarian world” (Waterman, 26).

narrative, his novels probed American failures” (Wydeven, 27). Una vez que en el siglo XX ya está dominado todo el territorio y no queda más tierra que ocupar, comienza cierta decadencia, la del asentamiento y la falta de ilusión. WM expone el resultado de ese proceso en los americanos, mayormente en la vida cotidiana de habitantes de comunidades rurales, e investigó el rastro que habían dejado mitos, leyendas y vivencias de ese pasado en el hombre común del segundo tercio del siglo XX; cómo esas imágenes de aventura del pasado se mantenían debajo de la superficie de una soporífera y estática cotidianidad.

El regionalismo también ha sido negado por el propio WM, para quien la etiqueta limita enormemente los contenidos y no hace justicia a sus novelas. David Madden equilibra el asunto: “Morris is in some ways, a regional writer. But while regionalist preoccupations radiate throughout all his books, they are the hub of none” (Madden, 1960, 264). Mantiene así una tensión entre el pasado y el presente del medio Oeste, entre el mito del sueño americano y la decepción de la realidad³¹. En WM por tanto no hay simplemente complacencia con el pasado, y ni mucho menos un lamento por un paraíso rural idílico, ni tampoco es un regionalista al uso que presenta inocente y engalanadamente la vida rural de sus compatriotas de forma pintoresca. Clyde Muncy, el protagonista de *The Home Place* y de *The world in the Attic* vive un viaje hacia fuera –su lugar de origen en Nebraska–, y hacia dentro –su identidad como persona–, tras el cual se siente diferente, pues ya no se ve ni urbano ni rural. Ese no sentirse ni de aquí ni de allí es lo que le permite conquistar una nueva distancia en su visión para adentrarse en su pasado liberado de una nostalgia atenazante: “Without this hard look, one will remain in the limbo of a schizoid state that, Morris insists, typifies the American character, neither in the present nor completely in the past, existing in the never-land of nostalgia” (Infanger, 48). En este caso, el ámbito rural de Nebraska desprende conflictos, locuras y problemas que le acercan más al territorio creado por Faulkner para tratar el sur rural. En su primera novela los americanos se ven a si mismos atrapados, incapaces de cumplir sus sueños. En general, en la visión de WM, la melancolía y la náusea se apoderan alternativamente del pasado y del territorio americano, así como lo que representa, seguramente porque el tema regionalista se ve gobernado alternativamente por una mirada consciente que oscila entre un pasado idealizado y otro considerado como una rémora, visto el perverso efecto en el presente psicológico de sus personajes:

Morris holds up the commonplace for reverential examination. But it is a skeptical reverence, forever aware of the power of the habitual to blunt perception and desensitise imagination. In part, it is this two-edged use of cliché which marks Wright Morris as a self-conscious novelist. His concomitant skepticism of and desire for order forces him to chart a course marked by an awareness of the impossibility of transcendence and, at the same time, the necessity of transformation (Bird, 32)

Como conclusión podemos entender que la búsqueda de su pasado y el de su país no es al estilo proustiano, porque en realidad la memoria que guarda de los paisajes infantiles le sirve de material ficcionalizable en el que se crea una tensión interna entre la alabanza y la crítica: hay apego y desapego simultáneo.

³¹ La novela *Ceremony in Lone Tree* venía publicitada en las primeras ediciones con un llamativo “American dream. American nightmare” (Morris, 1962).

3.1.3) La fotografía

Ya hemos visto que WM es un escritor premiado y reconocido en su país. No ocurre así con la fotografía, pues en ningún momento ejerció de fotógrafo, y el público medio no conoce ni siquiera esa faceta suya, que cayó en el olvido hasta los años setenta. El hecho de que la labor de escritor predominase por activa y por pasiva no le resta en absoluto valor a su fotografía *per se*; es decir, desvinculada del texto con el que aparecieron en un principio³². De hecho, el crítico fotográfico Colin Westerbeck incluye a WM en su ensayo histórico “*On the road and in the street. The post-war period in the United States*”³³. Sin embargo, el prestigioso director de fotografía del MOMA, Beaumont Newhall, no lo incluyó en su clásica *Historia de la fotografía*, de la que fue casi el inventor. Pero sí su discípulo, John Szarkowski, en *Photographer’s eye*³⁴. Tampoco es mencionado por Marie-Loup Sogues (2007), o los críticos Ian Jeffrey (1981) o Gilles Mora (1998). Ciertamente es que la Historia de cualquier disciplina depende de quien la haga, y que en el caso de la Historia de la fotografía los criterios que deben regir su ordenación y la consecuente selección de fotógrafos son ampliamente discutibles, sobre todo teniendo en cuenta la ingente cantidad de fotógrafos y fotografías que se hacían sin más y que posteriormente algún crítico ha redescubierto y decidido incluir en la historia del medio, véase sino los archiconocidos Atget o Lartigue, pero también todos esos fotógrafos anónimos que podemos contemplar hoy día en los manuales.

La fotografía de WM ha empezado a valorarse hace relativamente poco tiempo, aunque también debe quedar claro que, a pesar de que se elogie la calidad intrínseca de la fotografía de WM, hace hincapié en lo que pudo haber sido y no fue, ya que WM abandonó su producción fotográfica para dedicarse a escribir novelas con carácter casi exclusivo. Por otro lado, es casi seguro que WM no pretendía en ningún momento ni ser fotógrafo ni mucho menos albergaba ninguna voluntad estética como para pasar a la historia de la fotografía. A pesar de todo ello, en 1975, en el *Sheldon Memorial Art Gallery* de la Universidad de Nebraska, en Lincoln, se organizó una exposición sobre su fotografía, y que puede contemplarse en el correspondiente catálogo, *Structures and Artifacts, Photographs 1933-1954* (Morris, 1975), cuyo título nos anticipa el tema central de la fotografía de WM. Años después se organizó otra exposición, *Origin of a Species* (Morris, 1992), en el *San Francisco Museum of Modern Art*, y la última, *Distinctly American. The photography of Wright Morris* (Trachtenberg, 2002), estuvo de gira entre 2002 y 2003³⁵. Incluso en los últimos años de su vida WM se embarcó en la



³² Aunque ya en 1940, James Laughlin, el editor de *New Directions in Prose and Poetry*, comentando el primer trabajo publicado de WM en esa revista resaltaba tanto el valor de su escritura como de sus fotografías: “I have come to think that he is equally gifted in both fields” (Morris, 1940, 145).

³³ Se trata de un capítulo de la magna *A new History of Photography*, editada por Michel Frizot, en el que este crítico afirma de las fotografías de WM lo siguiente: “Had Morris not given up photography to return to the writing of fiction after the brief period when he published these monographs, he might had become an influence on post-war American Photography second only to Evans” (Frizot, 1998, 647).

³⁴ En esta peculiar Historia de la fotografía se ordenan las imágenes en base a cinco conceptos (*The Thing Itself, The Detail, The Frame, Time, Vantage Point*); nada más comenzar, en el capítulo *The thing itself*, aparece una fotografía de WM de un coche Ford modelo T de 1947 (Szarkowski, 17).

³⁵ Tanto en esta exposición como en el correspondiente catálogo casi todas las imágenes seleccionadas proceden del foto-texto *The Home Place*, y, aunque organizada por Alan Trachtenberg tras la muerte de WM, todas las fotografías fueron copiadas de nuevo por WM entre 1978 y 1980, y adquiridas por una fundación privada, *The Capital Group*

producción de un CD que según él era ideal para mezclar fotografía y texto, ya que grabaron su propia voz leyendo sus textos. Desafortunadamente el proyecto se quedó en eso y no vio la luz por problemas burocráticos y financieros (Longmire).



Aparte de las exposiciones, en 1982 el fotógrafo Jim Alinder colaboró con WM para editar un nuevo libro con una selección de sus fotografías clásicas, precedido de un breve estudio de Alinder y de una reveladora explicación de WM acerca de su interés por la fotografía, bajo el epígrafe *Words*. El libro vino a llamarse *Photography & Words*, título engañoso en cierta medida porque no se trata de un foto-texto, sino que las fotografías son las verdaderas protagonistas del libro³⁶. No se trata pues de un texto de creación que deba ser leído junto a las imágenes, sino como una vía de esclarecimiento sobre las motivaciones artísticas del autor.

En el caso de la fotografía de WM, las influencias son un tanto engañosas en tanto que los paralelismos que se pueden establecer no son directos ni determinantes. Quizás sería más apropiado calificar las similitudes de coincidencia en la mirada, o en algún aspecto, de modo que las fotografías de WM y sus foto-textos estarían en un mismo ámbito, una concepción similar del medio, de la técnica, o de los temas fotografiados. Parece ser que el fotógrafo Solomon D. Butcher, pionero en el siglo XIX en Nebraska, fue un ideal del medio fotográfico para WM (Longmire) porque durante cuarenta años produjo unos 3000 negativos de gran calidad sobre la vida en las praderas del medio-oeste americana con la certeza de que ese tipo de vida desaparecería en breve debido al avance de la técnica y la frontera con el lejano Oeste. En el caso del documental americano de entreguerras, se puede situar como un contexto real muy influyente en las fotografías de WM. A pesar de las importantes diferencias de tono en el tratamiento y valor del tema rural, de la compaginación de texto y fotografías, estos trabajos y en general la *FSA* comparten con WM el sentido de épica del pueblo americano, de la exaltación humilde, aunque sin ningún patriotismo, de la gente corriente y pobre del campo. Como dice Alan Trachtenberg:



In the 1930's, however, the cry was not so much for change as for "recovery," a return to basic values, to fundamental Americanism. What is special about the American people? What are their characteristic beliefs, their folk history, their heroes, their work patterns, and their leisure? More than ideological politics or the idea of *culture*, a search in me everyday life and memories of the distinctively American (Trachtenberg, 1990, 246).

Tras la crisis interna del Crack de 1929 y la amenaza externa del fascismo, los intentos se centran en redefinir la democracia americana en base a la recuperación de los valores de los pioneros que fundaron América, por los fotógrafos, entre otros, se lanzan

Foundation, dos años antes de que muriera para tener un archivo que resumiera las grandes líneas de su trabajo fotográfico.

³⁶ Las copias incluidas en este libro proceden básicamente de *The Home Place*, lo más logrado de la obra fotográfica de WM, y únicamente encontramos 8, de un total de 61, que no habían sido seleccionadas previamente para ningún foto-texto. En numerosas el libro aparece mencionado como tal, pero el texto del propio WM es en realidad un ensayo titulado *Photography in my life*, el cual apareció posteriormente en el número especial de *Aperture* dedicado a WM, *Time Pieces. Photographs, Writing and Memory* (1989), y consistente en una recopilación de los ensayos más sugerentes de WM tanto sobre la escritura como sobre la fotografía.

a “registrar” esa otra América, por ejemplo en la arquitectura, pero también en las costumbres de la gente humilde y trabajadora del interior del país.

La técnica de la objetividad en la toma, con los frecuentes planos frontales, el detalle gracias al medio y gran formato, y el uso del gran angular para interiores, pretendían hacer que el espectador se enfrentara por sí mismo al tema fotografiado. Esta técnica es muy similar a la de WM, quien emplea la cámara acercándose a la textura de las estructuras y objetos que pasan desapercibidos. Cuando empezó a trabajar en serio tenía una cámara cuadrada Rolleiflex de 2 $\frac{1}{3}$ (1/4), para *The Inhabitants* cambió a una Graphic View de 3 (1/4) x 4 (1/4), y finalmente para *The Home Place* usó una cámara de gran formato de 4x5 con trípode, de modo que al ampliar el tamaño del negativo las copias iban adquiriendo cada vez una mayor claridad y detalle. A esto hay que añadir que el grueso de su obra está realizado con película lenta, cuyo grano es más fino, y que en numerosas ocasiones empleaba un filtro amarillo para dar más contraste a las nubes y el cielo.

Curiosamente, si bien en literatura WM se inserta en las corrientes propias de su época, en fotografía su forma de encuadrar y componer proviene en un principio de la tradición pictórica, que tanto influyó en la concepción de la fotografía de finales del siglo XIX. Esto se puede comprobar en todos sus foto-textos, ya sean los encuadres de edificios o los “bodegones” y retratos de objetos. En *Love Affair: A Venetian Journal*, WM explica sin misterios su interés por la pintura y cómo esta influye en su visión de la ciudad. La forma de encuadrar de WM crea un fragmento relacionado con la realidad: “The self-conscious frontality and framing of a Morris image exploits the fragmenting properties of photography. By calling attention not only to the arbitrariness of angle but to the edge of the picture, Morris refers to the world outside the limits of the picture” (Bird, 2).

De todos los fotógrafos de esa época seguramente sea Walker Evans el más fácilmente relacionable con las fotografías de WM³⁷. Es cierto que el realismo desnudo que buscaba Evans en sus trabajos dentro y fuera de la FSA no era lo que quería WM al hacer fotos de exteriores e interiores rurales. Y es que a pesar de las similitudes, las declaradas intenciones documentales de Evans y del proyecto de la FSA, su perspectiva humanista derivada del ‘New Deal’ con el que comulgaban en propósitos, no cuadraban en absoluto con las necesidades e intenciones expresivas de Morris³⁸, a pesar de que Evans era un artista muy consciente de su trabajo y el término documental le sonaba

³⁷ WM afirma que a finales de los años treinta ya había viajado por el centro, el medio-Oeste y el Suroeste del país, pero que nunca había estado en el Sur, el cual sólo conocía de primera mano por las fotografías de Walker Evans en *American Photographs*, de 1938; fotografías que le llamaron la atención, pero no exactamente como influencia decisiva en su trayectoria: “Those of Walker Evans (photographs) had profoundly confirmed my own responses. I did not see through Evans's eye, but I was captive of the same materials” (Morris, 1982, 19). Es decir, que al ver las imágenes de Evans sintió una especie de afinidad por lo fotografiado y la manera de hacerlo. Pero sobre todo WM sabía de la existencia de *Let's praise famous men*, porque en el mismo número de la revista *New Directions of Prose and Poetry* donde WM publicó su primer trabajo, “Landscape with figures” (Morris, 1940, 145), bajo el título “Colon” se publicaba un trabajo conjunto de Agee y Evans (*Ibid*, 181-192). Además, en *Let's praise famous men* el tema, como en WM, también es la privacidad, la individualidad y un respeto profundo por las personas y sus entornos.

³⁸ John Szarkowski dedicó un ensayo a la comparación de ambos fotógrafos en el que destaca un aspecto común que no era importante para ningún fotógrafo por entonces: la privacidad de la gente y los lugares fotografiados (en Morris, 1992, 9-21). Por otro lado, en 1940 WM visitó a Roy Stryker en Washington para presentarle su trabajo y ver si lo contrataba para trabajar en la FSA. Según cuenta el propio WM (Morris, 1982, 20), las imágenes no desagradaron al responsable fotográfico de la FSA, ya que la temática rural era similar a parte del trabajo de los fotógrafos de su agencia, pero no podía entender el empeñamiento de Morris en crear foto-textos, y sobre todo el hecho de que no aparecieran personas en las imágenes. En definitiva, que su trabajo carecía de intenciones sociales, y que la FSA no estaba para subvencionar experimentalismos artísticos.

peyorativo, y lo social por lo social le molestaba; de ahí que dijera al respecto lo siguiente: “The term should be *documentary style*. You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, although it can adopt that style” (Katz, 87)³⁹. La objetividad de la que hablaba Evans pretende informar de lo que está ahí, lo que se registra mediante la cámara, pero al mismo tiempo iluminar al espectador. Esa clarividencia, o lirismo que él diría, puede aparecer o no, porque puede haber densidad y oscuridad en las imágenes tanto de Evans como de WM, por lo que de nuevo podrían parecer maestro y discípulo, cuando en realidad son dos individuos, dos artistas que muestran caminos similares que cada uno ha recorrido por sí mismo habiendo entre ellos, eso sí, contacto y conocimiento mutuo. La gran divergencia entre ambos vendría dada por el hecho de que las fotografías de Evans no se sustraen al contexto histórico, social, cultural, económico: nacen de él y vuelven a él:

Evans's photograph as representing a moment in cultural history, while Morris's photograph represents, or is treated by the author as representing, a story of personal memory. History and story: I mean these terms here to stand for distinctive kinds or modes of narrative articulation. Where the historian gathers evidence of a past, traces of what has been lived and endured and shared by many, a recognizable public past which can be stated in narrative form, the storyteller speaks of and out of experiences of private persons, out of intimate memory. We can say, abstractly and imperfectly, that the historian constructs public memory, the storyteller constructs private memory, always someone's memory, made communally available in the telling but marked by the privacy of its origins (Trachtenberg, 1996, 115).

A pesar de la densidad, de la inteligencia en los elementos incluidos en el encuadre de algunas imágenes de Evans, todo se muestra directamente, mientras que la fotografía de WM deja espacio alrededor del tema fotografiado para que las cosas respiren, para dejarla abierta a la ficción y a la memoria, a una evocación del pasado personal, y ahí es donde entran la palabra literaria frente al registro testimonial de Evans. Tal como continúa explicando Alan Trachtenberg:

Evans's pictures typically fill their space with implication, one part articulated in dialogue with another, the whole giving out possibilities of meaning, nothing seemingly concealed, everything on the surface, only complexly so. Morris has an eye for objects which release association, not for literal denotations of story but for occasions for story. His pictures often leave empty spaces around objects seen intensely and particularized, spaces for speech to appear (Trachtenberg, 1996, 116).

Vale la pena traer a colación la anécdota del comentario que hizo Evans al ver una fotografía de Morris en la que casi todo el espacio lo ocupaba una vieja silla de una casa rural. La misma silla, la misma fotografía que, a pesar de haber sido tomada por WM, Evans apreciaba, pues bien podría haberla hecho él mismo, aunque cada uno la “leía” de forma muy diferente: ¿Qué veía cada uno en esa silla? Sobre esta imagen, perteneciente a *The Home Place*, pero después recuperada en *God's Country and My People*, Evans afirmaba que el estado degradado de la silla representaba las condiciones

³⁹ Asimismo, en una conferencia en la Universidad de Yale, en 1964, Evans dijo lo siguiente: “My thought is that the term documentary is inexact, vague, and even grammatically weak, as used to describe a style in photography which happens to be my style. Further, that what I believe is really good in the so-called documentary approach in photography is the addition of lyricism. Further, that the lyric is usually produced unconsciously and even unintentionally and accidentally by the cameraman and with certain exceptions. Further, that when the photographer presses for the heightened documentary, he more often than not misses it.... The real thing that I'm talking about has purity and a certain severity, rigor, simplicity, directness, clarity, and it is without artistic pretension in a self-conscious sense of the word. That's the base of it” (Coles, 125).

de pobreza y dejadez en las que vivía la América rural⁴⁰. En cambio el deterioro de esas sillas es precisamente lo que atrae a WM: “I don’t want to sit on them: I want to look at them. Through human contact they have achieved expressive form” (Morris, 1989, 147). La contemplación de la belleza de la silla debido al uso humano era el motivo por el que la había fotografiado, y no para mostrar y denunciar unas condiciones sociales.

De nuevo vemos que lo que es presente y crítica en Evans se convierte en WM en pasado y un cierto romanticismo místico o “pleasant melancholia” (Evans, 180), como admite el propio Evans diferenciando la imagen de la silla de su propio trabajo. En general, para WM, la intención al fotografiar estas “structures and artefacts” es bien diferente a la de Evans: “This catalogue of objects and places is more of a celebration, in the spirit of Whitman, than a documentation in the spirit of the thirties. These photographs themselves will not resolve the paradox. They are at once artefacts, representing conditions, and ballads singing of heartbreak, death, and pleasurable longing” (Morris, 1989, 31). O podríamos ir más lejos y considerar las fotografías de la granja de sus tíos en Norflok como objetos de culto en si mismas, por lo que representan: “They are not photographs, his reader/viewers are asked to believe, but relics of the decayed farm itself” (Longmire). La privacidad que WM ve en los objetos es lo que les da esa intimidad y vida en su mirada fotográfica. La privacidad ya es algo raro en su época, y dice que hay que preservarlo porque tiene un valor espiritual (Morris, 1951).



Finalmente, para entender mejor las fotografías producidas por WM considero pertinente mencionar la figura del fotógrafo francés Eugène Atget, cuya afinidad, más que influencia, en la obra fotográfica de WM, nos proporciona otra pista para resituarlo en relación al documentalismo fotográfico. Cuando le mostraron fotografías de Atget en 1939, pensó una vez más, igual que con Evans, que era lo mismo que él ya había empezado a hacer⁴¹.

Atget se sitúa entre el documentalismo de estructuras y la melancolía de lo que se pierde, terreno donde se puede fácilmente generar la ficción. Atget fue un fotógrafo atípico y concienzudo que fotografiaba con obsesión todo el viejo París: calles, edificios, parques, pero también escaparates, tiendas, interiores, etcétera, con el fin de salvarlo de la desaparición en los tiempos modernos. En ese sentido tenía algo del espíritu propio que unió el positivismo decimonónico con la fotografía, y es la exhaustividad para catalogar e inventariar el objeto de estudio; su archivo fotográfico fue comparado con las grandes obras analíticas del XIX, como *El origen de las especies*, de C. Darwin; y no es coincidencia que la última exposición fotográfica en vida de WM se titulara del mismo modo, en honor tanto al científico inglés como al artista francés. Este aspecto de salvar del olvido las estructuras propias creadas por el hombre es uno de los pilares de la acción fotográfica de WM.



⁴⁰ “A perfect example of photography’s habit, when guided by a master, of picking up searing little spots of realism and of underlining them, quietly, proportionately (...). The hideous designs on the chair back, the peeling plywood of the chair seat, the stains on the floor linoleum (...)” (Evans, 180).

⁴¹ “Once more I had found that what I felt to be uniquely my own way of seeing was little more than a measure of my ignorant” (Morris, 1993, 315).

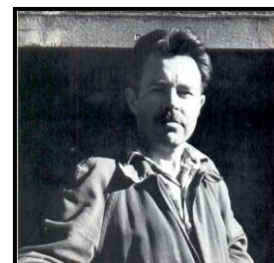
Esta es la vertiente documental de ambos, pero el otro aspecto, tan poderoso en Atget como en WM, es el de la ficción. A pesar de ese rigor en la metodología y en la apariencia de realidad que proporciona la fotografía, en el caso de Atget es más que patente que posee Paris como Balzac el Paris de 1830, o Dickens el Londres victoriano; es decir, sus fotografías nos remiten a un mundo creado, a una ficción o si se quiere a la ilusión de una realidad que ya no existe, que está desapareciendo. Sus imágenes cobran así la inquietante categoría de sueños, y a la par que documentos poseen una calidad entre melancólica y surrealista que hizo que las vanguardias se interesaran por él en los años veinte. El aspecto de ficción que acerca de su fotografía explica Ben Lifson es aplicable también a WM, máxime si pensamos en los foto-textos: “Atget trace des frontières entre la nature et l’illusion, non en périphérie mais a l’intérieur même du cliché. Ici, la lumière devient incroyablement vive, obscurcissant notre vision; là, les ombres se densifient jusqu’à la plus impénétrable obscurité” (Atget, 28). La extraña ambivalencia de las imágenes de Atget podría ser comparada con la escena del crimen que representa toda fotografía de un lugar vacío, tal como señalara Walter Benjamin⁴².

3.1.4) Los foto-textos

La aparición de fotografías en las novelas de WM es nula; sin embargo es interesante mencionar que en la primera parte de su autobiografía, *Will's boy*, se nos muestra una fotografía auténtica de WM de niño con el pie de foto idéntico al título del libro (1981a), es decir el chico de William, su padre.



En la tercera entrega⁴³, *A cloak of light* (Morris, 1985), encontramos 33 fotografías, algunas de sus foto-textos, otras familiares, incluida su madre y la fotografía original de la familia del padre que aparece en *The Home Place*, refotografiada como veremos. Pero lo más sorprendente es descubrir que la mayoría son retratos de él y de su segunda esposa. Interesante es el autorretrato titulado “Self-portrait, *The Home Place*, 1947”; es decir, el mismo año que realizó las tomas para su foto-novela. Se trata pues de un autorretrato en el que, como a lo largo del texto se quiere vincular inextricablemente la autobiografía con la ficción, y lo que no aparece a lo largo de toda la novela, ni en toda su obra, o sea su rostro, surge ahora en esta “fotobiografía”, relacionando memoria y ficción a partes iguales entre fotografía y escritura de ficción. Y también es remarcable teniendo en cuenta la dificultad de ver personas en sus fotografías y al propio WM, sea por mediación de fotografías ajenas o propias.



En lo que se refiere directamente a los foto-textos hay que recordar que aunque el primero de ellos, *The Inhabitants*, fue publicado en 1946, WM venía elaborando el proyecto desde finales de los años treinta, en los dos trabajos ya mencionados, “*The Inhabitants*” y “*Landscape with figures*”. Ambos, como germen que son del foto-texto *The Inhabitants*, plantean la especial relación entre fotografía y texto como veremos en

⁴² Giuseppe Marcenaro realaciona certeramente las imágenes vacías de Atget con un tipo de narrativa: “Atget ricorda certi narratori che in più e più pagine non dicono nulla. Si abbandonano al silenzio della scrittura. Atget non trionfa mai sulla vita, corteggia invece l'effetto lapide” (Marcenaro, 171). Esta idea, añadiéndole el tono melancólico, fue estudiada por Alain Buisine (1994).

⁴³ Curiosamente, todas las fotografías desaparecieron cuando la autobiografía fue editada uniendo las tres partes, anteriormente editadas por separado, bajo el título *Writing my life* (1993).

el análisis. En el contenido llama la atención que si bien hay algunas parejas que aparecen idénticas en estas publicaciones y en el posterior libro, hay otras cuyo texto está ligeramente modificado u otras que no tienen nada que ver con la original, como la titulada “Peter Finley”⁴⁴. La reutilización de fotografías con textos nuevos es una práctica a la que WM recurrirá continuamente, y, como explica perfectamente Alan Trachtenberg, supone un punto clave en la dilucidación del estatus referencial, tanto de la imagen fotográfica como del texto narrativo:

The Morris text, on the other hand, does not so much reconstruct the image as lend the image a voice, an imagined utterance from within, as if the picture were the occasion of a memory rather than the fact of that memory. And arbitrarily so: Morris's habit of aligning the same image in different books with different texts confirms the point that the voice attached to the image is a fictive voice (...) The voice of the image is what is imagined on this particular occasion, not the exclusive or even necessary resident of the place of the picture, only what we hear right now, on this occasion, the occasion of this fiction (Trachtenberg, 1996, 114).

Que WM estaba realizando un experimento era algo de lo que él mismo era consciente desde el principio, pero en cuanto a la denominación del nuevo género cabe decir que en 1941, en su solicitud oficial para su primera beca Guggenheim con la que ampliar y finalizar el proyecto de *The Inhabitants*, todavía no lo había bautizado como “foto-texto”, sino como “picture text” (Citado por Sandra S. Phillips, en Morris, 1992, 27). Si bien en inglés “photo” y “picture” pueden funcionar como sinónimos.

Aparte de denominaciones la intención creativa de WM quedaba ya clara en 1940 en la introducción de “The Inhabitants”, en la que manifestaba su descontento con el proceder de las revistas de entonces, así como qué se debía hacer para que la impresión conjunta de fotografías y texto tuviera un auténtico sentido de colaboración⁴⁵. WM insiste en que ambos son independientes, que tanto las fotografías como el texto pueden ser apreciados por sí mismos, pero que pueden crear un tercer discurso, que no complementación, al unirse en la mente del lector.

Años después, y con motivo de su prefacio a la segunda edición de *The Inhabitants* (1972a), se reafirmaba en su intención original: “I wanted each media to exist independently-until joined in the mind’s eye of the reader. No illustrational ties. If anything, quite the contrary. To make certain no misleading ties are formed, or suggested, The Inhabitants is stubbornly unrelenting on the nature of the photo-text union”. La visión empieza y termina en la cabeza, y no en la cámara, ni en la realidad, ni en el texto, que son simples mediadores. La alquimia interior es la que “crea” la realidad. *The Inhabitants* se presenta como “a kind of poetry written with camera and words” (Shetty, 39). Y Leah Ollman entiende la conjunción de fotografía y texto en la

⁴⁴ En muchos textos de *The Inhabitants* desaparece el nombre propio que identifica a esos habitantes y encabeza cada texto, o se mantiene el nombre en el texto pero no como título. Pero lo más frecuente es que no aparezcan en el libro; así, de las 15 parejas totales que encontramos en el trabajo “The Inhabitants”, 6 parejas de fotografía y texto no aparecen en el libro posterior, como los titulados “Martha Lee” o “Al Cox”, “Guagliardo”, “Dear son”, “Mr. Shults” y “Pa”. Y asimismo en “Landscape with figures” aparecieron nuevas parejas con el nombre ficticio de cada uno de esos habitantes: Theodor R. Shults, Luke, Benito Molino, etc.; con la particularidad de que muchos de esos textos no van acompañados por fotografías, 4 fotografías en relación a 4 textos, y otros 14 textos sin fotografías y agrupados de dos en dos, de las que sólo una pareja corresponde a lo posteriormente publicado en *The Inhabitants*, por lo que el resto de textos son inventados para esta ocasión y las fotografías elegidas cambian de texto.

⁴⁵ “The picture leans on the prose, the prose stiffens gallantly. Neither fish nor fowl, the resulting experience is an abortion. Adequate prose is diluted or inadequate prose is explained, the special promise of the graphic is ignored. Rather than a new idea the same idea is elaborated each partaking of the other’s weakness, sapping its strength (...). Two separate mediums are employed for two distinct views. Only when refocussed in the mind’s eye will the third view result” (Morris, 1992, 19).

obra de WM como una afectación mutua en la que texto y fotografía se “revelan” mutuamente generando una imagen diferente de la obtenida al leer los textos o ver las fotografías por separado:

Wright Morris recognized in his texturally evocative writing the qualities of photography, and in photography's descriptive capacity, the expansiveness of prose. (...) He viewed the camera and the written word as analogues for one another. For him, both served as vehicles for telling the stories of ordinary life, for capturing and retaining fleeting sensations, images, awarenesses (...). Neither dilutes the whole through redundancy, but rather each acts as an emulsifier to the other, thickening the meaning and making it richer (Ollman).

El foto-texto *The Inhabitants*, de 1946, finalmente constaba de cincuenta y dos fotografías publicadas siempre en las páginas de la derecha, encontrándose el texto en las de la izquierda. El colocar las fotografías en la página de la derecha facilita que los ojos del lector se vayan directamente a la fotografía antes de leer el texto: al pasar la página es lo que se encuentra naturalmente sin tener que girar los ojos a la izquierda y terminar de pasar la página por completo. Todas las fotografías son en blanco y negro y ocupan la mayor parte de la página; aparecen editadas a sangre, sobre todo en el margen superior derecho, dejando en muchas ocasiones algún espacio en blanco en los otros dos pero de forma desigual y sin ninguna intención aparente de composición. En las páginas de la izquierda encontramos dos tipos de texto: en la parte superior unas breves líneas (a veces sólo una), en negrita y cursiva, y más abajo y separado del primero el texto central en un cuerpo de letra más pequeño que el anterior.

El primer texto, que no aparecía en el primer ensayo publicado en 1940, funciona a modo de presentación, de coro, con un tono por lo general más sentencioso y redactados en tercera persona, mientras que el texto principal desarrolla una reflexión o crea un ambiente, unos personajes alrededor de la imagen, pero su extensión comparativa varía, de pocas líneas a un párrafo, y en el tono, de lo más sintético a lo más narrativo o descriptivo, y de lo más elusivo a lo más directo. Esta estructura triangular crea una rica complejidad en la lectura del libro (Trachtenberg, 1962, 46), entre el tono presente del monólogo, las voces del pasado, y las fotografías, de un tiempo intermedio entre ambos

De las cincuenta y dos fotografías, cuarenta nos muestran construcciones, fundamentalmente casas, pero también graneros, iglesias, o aparecen junto a otros elementos como árboles y farolas. La mayor parte de estas construcciones están tomadas en un plano frontal y vertical, ocupando casi todo el encuadre, de modo que las casas, cabañas, etcétera, constituyen el sujeto fotográfico fundamental de este libro. Aquí ya surge la primera gran contradicción: Si el referente real en las fotografías son casas, ¿por qué el título es *The Inhabitants* cuando en ninguna de las imágenes aparece una sola persona que pueble esas casas o aparezca junto a ellas? La ausencia de personas en las fotografías genera un espacio desolado, un tanto irreal, como de pueblo del Oeste fantasma. Esa desolación viene reforzada por el aspecto externo de las construcciones: en la mayoría se puede ver claramente algún elemento que indica su deterioro por el paso del tiempo o por el abandono. La primera explicación de este proceder ya se nos anticipa en las citas de presentación. La primera y más extensa es de H. Thoreau y la segunda de R.M.Rilke:

*What of architectural beauty I now see, I know has
Gradually grown from within outward, out of the
Necessities and character of the indweller, who is the
Only builder—out of some unconscious truthfulness.
And nobleness, without ever a thought for the appear*

*Once and whatever additional beauty of this kind is
Destined to be produced will be preceded by a like
Unconscious beauty of life ... it is the life of the in-
habitants whose shells they are...*

Thoreau

*Love consists in this,
That two solitudes protect,
And touch, and greet each other.*

Rilke

Estas palabras sin duda preparan al lector para lo que va a ver y lo que va a leer, guiándolo de algún modo hacia la visión que WM tiene en mente. La lectura del texto del cual procede la cita de Thoreau parece que fue la que determinó la intención del trabajo que venía haciendo WM y la que le proporcionó el título para este libro. Que el libro es un homenaje no deja lugar a dudas; un homenaje a las construcciones del país, a las que se refiere como “belleza arquitectónica”. Esa voluntad contemplativa es en parte la razón por la cual estas fotografías no son un mero catálogo de casas y construcciones de América. La intención estética está clara, la contemplación de algo que tiene vida propia y que además se erige como reflejo de otra cosa. Y es que WM, por boca de Thoreau, nos advierte de que su interés por estas construcciones radica en las personas que las construyeron, que las modificaron con el paso del tiempo, que vivieron y murieron en ellas, que las habitaron en definitiva. Pero para entender del todo la relación entre el título de este foto-texto y las imágenes, hay que insistir en la relación entre la interioridad y la exterioridad en el sentido de que esas construcciones aparecen como la piel de esos habitantes que se ha modificado progresivamente con el paso del tiempo. Las casas habitadas aparecen así como entes orgánicos en cuya superficie se puede apreciar la huella de sus moradores. Así pues, las casas, como “conchas”, nos dejan ver a sus inquilinos temporales sin necesidad de mostrarlos. Así, si las casas son las huellas de los habitantes, las fotografías son las huellas de esas huellas⁴⁶.

La segunda y breve cita de Rilke nos sitúa en la intención artística del autor al concebir este libro como un compendio de fotografías y textos: WM está sugiriendo al lector que ambos deben ser entendidos como un diálogo entre dos lenguajes diferentes, pero que uno junto al otro pueden generar algo nuevo de forma similar al enamoramiento entre dos seres que los transforma en uno. La relación que el lector debe establecer entre imagen y texto debe ser una relación de bienvenida o recibimiento mutuo, como si ambos se encontraran por vez primera y aun no hubieran siquiera empezado a conocerse, por lo que parten de cero, con un campo abierto de posibilidades. Por tanto, la intención de WM con este aviso poético no es el de marcar cómo deben ser leídos los textos en relación a las fotografías y viceversa, pues esa presentación como bienvenida apunta hacia la necesidad de un permanecer abierto, y no de presentar una tesis de análisis. Ya que el punto de vista no es fijo y se desplaza, el lector debe construir su propia mirada, su propia casa. Sobre lo único que nos pone en guardia WM es que no hay que perder de vista ni el texto ni la fotografía, así como de darles una importancia equivalente sin sobreestimar ninguno de los dos en detrimento del otro.

⁴⁶ Para que no quede duda de la estrecha relación que hay en este foto-texto entre “los habitantes” y la identidad americana, no hay más que leer la carta que WM envió a Nancy Newhall al acabar la Segunda Guerra Mundial: “The Inhabitants is now a unit of forty photographs and text, with a sound track that develops a specific theme. The gist of this theme was troubling men before our Revolution, as they looked at themselves and wondered: *What is an American?*” (Citado por John Szarkowski, en Morris, 1992, 20).

The Home place, publicado en 1948, está inspirado en los veranos que WM pasó de pequeño en la granja de sus tíos paternos, Harry y Clara, en Norfolk, al norte de Central City, y que es la casa protagonista de la historia. Al final del libro encontramos una nota que explica que todas las fotografías de este libro fueron tomadas en Nebraska en mayo y junio de 1947. Esto es importante si tenemos en cuenta la diversidad de lugares de las tomas de *The Inhabitants*. Este libro pretendía hacer un recorrido simbólico por América, mientras que ahora se trata de situarse en un lugar, que ejerce de centro neurálgico para su autor, y para su protagonista en la ficción, pues por algo es su lugar de nacimiento. Si este hecho no fuera importante no se nos diría que todas las fotografías están tomadas en Nebraska; de modo que el lugar de la acción es importante, ya que a pesar de tratarse de una novela de ficción, la dosis autobiográfica es muy importante, así como los referentes reales. Supone el foto-texto de mayor experimentación en la obra de WM, ya que se trata de la única “fotonovela” que hizo, y en la que el texto es un cuerpo narrativo continuo como el de cualquier otra novela, pero apareciendo cada página de texto acompañada de una fotografía. Al no tratarse de breves textos con entidad propia como en sus otros foto-textos, en un principio la relación con la fotografía resulta más arriesgada, pues la cantidad de texto narrativo incluido en cada página va a dificultar que la fotografía funcione a modo de ilustración si no es de un elemento del texto o parte de él. En general, y al igual que en su primer libro podemos encontrar ilustraciones parciales, pero también cualquier otro tipo de relación indirecta u oblicua, como alegorías, símbolos o metáforas.

El formato del libro en sí mismo ya es más propio de una novela que de los libros de fotografía, por ello el tamaño de las fotografías es menor que en los otros, apareciendo casi todas editadas totalmente a sangre. La posición de la fotografía y del texto varía a lo largo de la novela, situándose a veces a la izquierda y a veces a la derecha; casi todas son verticales, aunque encontramos 16 horizontales, de modo que hay que girar el libro para mirarlas y entonces se pierde la relación espacial de contigüidad con el texto. Las páginas están numeradas, lo que insiste en la progresión del texto, en la narración, por oposición a sus otros foto-textos, donde la ausencia del número de página ayuda a la concepción estática de las parejas de texto y fotografía. Aquí la historia siempre avanza y hay un claro *antes* y *después*, una sucesión de eventos, por lo que ya no tiene sentido abrir el libro en cualquier página al no poderse entender lo que se cuenta en el texto. En total el libro consta de 177 páginas, de las cuales 89 son fotografías, así que en realidad nos encontramos con una novela breve de menos de cien páginas.

La duración de la novela es de un día, en el que su protagonista, Clyde, un nativo de ‘Lone Tree’ que reside en Nueva York, pasa por su pueblo con su mujer y sus dos hijos para visitar a sus tíos paternos y narra en primera persona lo que allí le sucede. El argumento narrativo es casi inexistente, o mejor dicho banal, en tanto que no pasa nada ni en relación a la estructura encontramos presentación, nudo y desenlace. Clyde quiere negociar si es posible que les dejen para vivir una casa de su tío Ed, el cual está moribundo, porque quieren escapar de la gran ciudad y vivir en el campo. La discusión con sus tíos se centra en si es un buen granjero o no, si es un buen Muncy o se parece más a la familia de su madre, los Osborn. La acción comienza en el exterior de la granja por donde pasean los personajes hablando y por el interior de la misma, para después ir en coche al centro del pueblo, donde hacen compras y van a la peluquería de su amigo Eddie Cahow, donde dialogan sobre su vida. Después vuelven a la granja y visitan la casa de Ed. Finalmente Peg, la mujer de Clyde, rechaza la casa y se la cede a otros familiares que también la querían. La anécdota de la casa sirve para evidenciar la

contradicción que siente en su interior el protagonista sobre sus raíces rurales en Nebraska y su actual vida urbana en Nueva York, pues el motor interno de la novela es, ante la vuelta al hogar, cómo los recuerdos se despiertan ante la visión de los lugares de su infancia, la inevitable confrontación con su identidad dividida, y la búsqueda de raíces auténticas.

Respecto a los dos foto-textos anteriores seguramente lo más llamativo de *God's Country and My People*, publicado en 1968, es que las fotografías no fueron hechas especialmente para la ocasión, sino que se trata de material anterior reciclado; y si bien encontramos fotografías no impresas previamente a la publicación de este libro, la mayoría provienen de *The Inhabitants* y de *The Home Place*. Es decir, que vuelve a fotografías tomadas, en muchos casos veinte o más años antes, para reelaborar los mismos temas con los mismos personajes pero con textos diferentes. Esta particularidad digo que es llamativa porque simplemente con dicho proceder WM está proclamando a gritos un aspecto esencial de la relación entre literatura y fotografía, que no es otro que la vertiente ficticia de toda imagen fotográfica en tanto que la misma imagen puede dar lugar a mundos diferentes gracias a la palabra, la cual restringe el exceso de posibilidades interpretativas de una imagen fotográfica. Por otro lado, esta reutilización de las mismas fotografías con textos diferentes pone en evidencia que si bien una fotografía por sí sola está sujeta a la congelación de un instante, no así la mirada sobre ésta, ya que cambia con el tiempo y se ven otras cosas al mirar la misma fotografía años después, dando lugar a reflexiones o invenciones diferentes, textos diferentes. Sin embargo, en este caso no lo son en la temática, ya que el que mira las fotos, antes y ahora, es la misma persona aunque más viejo.

Aunque las fotografías generen en su imaginación otras historias, otras reflexiones, en realidad podría entenderse como una ampliación de los libros anteriores. En este sentido, el interés de comparar los textos elaborados a partir de una misma fotografía viene dado porque de este modo, ante el lector, se rompe el maleficio del referente que arrastra la fotografía y la imagen despliega sus muchas posibilidades de interpretación. Una curiosidad, en principio solo de orden técnico, es que esa reutilización de la mayoría de fotografías, en muchos casos se realiza positivando el negativo al revés, con lo que nos encontramos con las mismas imágenes que ya habíamos visto en los dos libros anteriores, pero con la derecha y la izquierda invertidas. Este procedimiento no puede ser un accidente debido a la frecuencia, pero tampoco tiene una clara intencionalidad debido a su falta de sistematicidad. En realidad es el propio WM quien le desveló a Jim Alinder que esto ya había sucedido en su primer foto-texto, y que a veces era intencionado y a veces un error técnico en el positivado⁴⁷.

Teniendo en cuenta que, a pesar de la fuerte carga autobiográfica, *The Home Place* era una novela de ficción, resulta interesante comparar las fotografías en tanto que en ese libro formaban parte de una narración inventada, mientras que ahora vuelven a formar parejas con breves textos, relativamente independientes entre sí y con una carga totalmente autobiográfica. Los textos están escritos en primera persona y refiriéndose ya directamente a su familia y a gente conocida. Además, al igual que en el primer foto-

⁴⁷ "I once actually believed that by reversing information (words, numbers, advertising, etc.) I was rejecting that information, turning the viewers away from it. I soon learned otherwise, but early prints (very few) may testify to this notion. On occasion the print is reversed because I failed to see it clearly in the dark room. On occasion, in terms of design and structure, I like the reversed print better. What I saw in the darkroom often took precedence over what I saw on the ground glass. For me, the "picture" emerges in the developing solution, and it is the magic of this moment that I find the most exciting. I see my subject through the lens, but I conceive the picture in the dark room. Photography is *Camera obscura*" (Morris, 1975, 114).

texto, no encontramos paginación, lo que de nuevo influye en la percepción individual de cada pareja de fotografía y texto. Por otro lado, en *The Inhabitants* encontrábamos dos textos muy diferentes asociados a cada fotografía, y ahora el texto-guía en negrita desaparece, lo que también influye en la posibilidad de leer las parejas más independientemente si cabe que el primer foto-texto, así como concentrar la lectura y su relación con la fotografía. Evidentemente esa independencia no impide que exista un tema general que gobierna todo el libro y que exista cierta organización de principio a fin. Como el título indica, se trata de la tierra de Dios y de su gente, es decir de Nebraska y de su familia, amigos y gente conocida. El tema es similar a *The Inhabitants*, pero ahora la referencia familiar es sobre todo para hablar de su padre y de su madre.

De nuevo, como en los dos libros anteriores, WM recurre a una cita literaria para presentar su idea global; en este caso elige unas palabras del escritor irlandés Samuel Beckett: “*Let me try and explain. From things about to disappear I turn away in time. To watch them out of sight, no, I can't do it.*” Estas palabras afianzan la decisión de WM de emplear juntas la palabra y la fotografía; así, el foto-texto se presenta como una manera de detener el tiempo para salvar lo que está desapareciendo y recordarlo mejor; una forma contradictoria, aunque más intensa, de intentar llenar el vacío, pues las fotografías son como la voluntad frustrada de crear un álbum familiar, un recuerdo imposible, sobre todo porque la vida de la madre se interrumpe bruscamente antes de poder registrarla para ese devenir que es todo álbum. Por eso las fotografías remiten permanentemente a la ausencia y al silencio.

En definitiva, la forma de relación entre fotografía y texto se acerca a la primera de *The Inhabitants* como si se tratara de un *remake* o un resumen con visos de antología que resuma la visión de WM sobre este tema y con la técnica del foto-texto. Los textos son, sin embargo, más personales, ora ensayísticos, ora reflexivos, dejando más de lado las escenas de ficción creadas *in media res* que tanto abundaban en *The Inhabitants*. Curiosamente, encontramos más referencias directas a la casa o al objeto fotografiado al tiempo que WM tiende a lo más simbólico, como si se tratara de una reflexión sobre la relación entre lo más cercano y lo más alejado. No en vano el título es *God's Country and My People*, es decir, que el discurso que ahora inspiran las fotografías adquiere una dimensión religiosa en el sentido simbólico del término, imprimiendo a la vida humana, a sus manifestaciones más tangibles, como casas e instrumentos, su aspecto más trascendente: con estos textos la contemplación de la fotografía se quiere que sea más intensa y trascendente. Pero también, y en referencia a la segunda parte del título, “...and my people”, se debe decir que este foto-texto es el más autobiográfico, pues aparecen menciones directas a su familia, sobre todo sus padres⁴⁸.

Love Affaire: A Venetian Journal, último foto-texto en el que WM es el autor tanto de las fotografías como de los textos, está muy alejado de los anteriores, en el tiempo y en el espacio, ya que fue publicado en 1972 y se desarrolla, como su título indica, en Venecia. De modo que la temática de las fotografías y del texto ya no es su tierra natal, Nebraska y EE.UU., su familia y su pasado, sino la lejana ciudad italiana donde residió varias veces con su segunda mujer en los años sesenta. Sin lugar a dudas, la temática central de esos tres primeros libros es la misma y precisamente tiene que ver con la decisión de elegir este medio de expresión doble, pero en éste WM mantiene

⁴⁸ Simbólica es la fotografía “refotografiada” por WM de su familia paterna, *The Morris Family, near Zanesville, Ohio, c.1895*, la cual además aparece numerosas veces en su obra, directa o ekfrásticamente, en *God's country and my people*, anteriormente en *The Home place*, en *Origin of a species*, en *Photographs & Words*, y como texto en su autobiografía *A cloak of light*, y en la novela *The man who was there*.

ciertos intereses anteriores, sobre todo los planos frontales de edificios y la atracción romántica por las ruinas; es decir, registrar con la cámara las marcas del paso del tiempo en las fachadas de los viejos edificios de la ciudad, en entornos generalmente vacíos de personas.

Del mismo modo que en *The Inhabitants* y en *God's Country and My People*, este libro se compone de una serie de fotografías editadas en las páginas de la derecha, y un breve texto centrado en las páginas de la izquierda; la mayoría de las fotografías son verticales y aparecen centradas, mientras que las horizontales tienen el peso en la parte superior de la página, pero todas tienen una apariencia visual de marco al disponer de un mayor espacio en blanco alrededor de las mismas que las fotografías de los foto-textos anteriores, editadas a sangre o con un breve margen. En total son 44 parejas de fotografías y textos que, de nuevo, se pueden considerar relativamente independientes, a lo cual contribuye también la no paginación y que las parejas estén dispuestas como estampas al azar, pues aunque se percibe un avance temporal en los textos, éstos pueden ser leídos aisladamente, no digamos ya las fotografías.

Si bien las fotografías parecen una continuación de los intereses de WM, el texto adquiere otro tono muy diferente, el de un diario o cuaderno de anotaciones en el que WM escribe impresiones y reflexiones sobre la ciudad y anécdotas de la estancia con su mujer en ella. El punto de vista, por tanto, es siempre la primera persona, desapareciendo cualquier conato de ficción narrativa; un *yo* que desprende un aire de observador encantado y atraído por lo que ve a la par que distante y suavemente crítico, un paseante que se demora por las calles y en el que la actualidad de la vivencia del espacio presente contrasta con el tenso diálogo entre pasado y presente de sus anteriores trabajos. Así, no es de extrañar que el libro esté dedicado a su mujer, quien además de formar parte del texto es como si fuera el espíritu que acompañara a WM en sus paseos y en sus escritos, cumpliéndose el tópico de Venecia como ciudad del amor. Deja de lado a su madre y a su familia, pero el enamoramiento es paralelo: si en el mundo de Nebraska reconocía que miraba con los ojos de su madre muerta, ahora es como si mirara la ciudad de Venecia con los ojos de su amada esposa. La vitalidad del enamoramiento se refleja en las ocasiones en las que WM hace referencia directa al *carpe diem*, por ejemplo en la pareja sexta, donde la observación de la actividad del camarero Fabricio bajo el sol le lleva a decir: "He reminds me one only lives once".

Teniendo en cuenta esta nueva línea de texto, sería menester preguntarse si las fotografías aparecen en este libro a modo de ilustraciones del espacio visitado por el paseante. Y en primer lugar, habría que partir de las palabras introductorias del propio autor, quien curiosamente usa el término "ilustrar" aunque su objetivo no pretenda ser ninguno determinado: "These photographs illustrate nothing, they seek to demonstrate nothing, but hopefully they reveal the intent to salvage something of a love affair with a wondrous city. Venice is sinking, but slower than most of us, and the sea will be less harsh than her likely survival, ringed by motorcades". Si hacemos caso de esta declaración inicial no deberíamos buscar una relación directa entre cada fotografía y el texto que la acompaña, pues su intención general es "salvar". Este salvar del paso del tiempo, de la corrupción y de la muerte es doble, pues por un lado nos recuerda a la misma idea que tenía WM de su tierra, de las casas de su país y de su familia, a la hora de usar la fotografía; es decir, conservar la memoria y que no desaparezcan del todo. En este caso se pretende salvar la ciudad, tal como está, antes de que se hunda. Pero también se pretende salvar ese presente, ese instante, la vivencia especial que WM tiene con la ciudad como si se tratara de un enamoramiento que pasará pero que la fotografía mantendrá por siempre en su punto álgido al mirarlas. Así pues la lectura de las

fotografías tiene una vertiente más externa, la ciudad, y otra más interna, la vivencia de la ciudad. Ambas son posibilidades de la fotografía que el texto es el encargado de distribuir a lo largo del libro. Las fotografías salvarán la ciudad y su paso por ella, pues, como dice, invirtiendo los términos, nosotros nos hundimos más rápido que ella, es decir cambiamos más rápido y moriremos antes.

El interés por la vieja arquitectura veneciana no reside simplemente en una atracción romántica por lo decadente y las ruinas, que también, sino que WM concibe el desastroso estado de conservación como una atracción visual, como obras artísticas que imitaran a los *ready-made* de Duchamp, sumando lo romántico con lo más vanguardista. Por un lado, este nuevo punto de vista en WM se debe simplemente a la consideración de Venecia como una obra de arte global y anónima, desde las góndolas hasta las mezclas de colores y las paredes destripadas como nos enseña la fotografía. Por otro lado la referencia a los *ready-made* pretende insertar su propia visión de la ciudad en el anonimato de la realidad contemplada directamente, sin modificar, como una fotografía, copia de la realidad, únicamente firmada por el que ha apretado el disparador.

Otro aspecto obvio que difiere en este libro es el hecho de haber elegido el color en lugar del blanco y negro. En un primer momento asociaríamos el color a un referente retratado más cercano y real que si fuera en blanco y negro, pues éste tiene mayor capacidad de generar abstracción, o en cualquier caso distanciamiento respecto al motivo fotografiado. Por otro lado, el color apastelado, como de cinemascopio antiguo o casi como si fueran fotografías coloreadas, le da un toque Kitsch o de imitación de turista de los años sesenta. WM explicó posteriormente que estas fotografías en color fueron tomadas como recuerdo personal, sin intención de ser para un libro y que el color en una fotografía es engañoso en tanto que llama demasiado la atención:

As I see it, what is unique and fabulous in the color slide is also its limitation. Let me put it this way: the black and white negative has already been enormously selective, merely by the act of eliminating color. By including almost everything within our spectrum, the color photograph forces upon us the ultimate banality of "appearances." That is why we tire of them so quickly. The first effect is dazzling; the total effect is wearying. There is another way to state the problem: where everything seems to be of interest, the burden of the photographer is greater, not less. The color photograph not merely says, but too often shouts, that everything is of interest. And it is not. (Morris, 1975, 117)

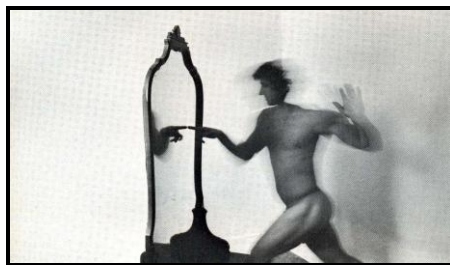
Finalmente, y aunque estos trabajos ya no entran dentro del análisis de esta tesis, hay que mencionar que a finales de los años 70, recobrado su interés por la fotografía y los foto-textos, aunque desde un aspecto de colaboración y reflexión, realiza un prólogo para el libro *Nebraska photographic documentary project*, que recoge una selección de fotografías del estado de Nebraska tomadas entre 1975 y 1977, y presentadas en una exposición en la Sheldon Memorial Art Gallery. Su intención es claramente documental: no hay más que decir que está presentado por uno de los fotógrafos de la vieja FSA, Arthur Rothstein. En el prólogo de WM destacan dos reflexiones: una, que lo interesante de la fotografía documental en si misma es la desaparición del autor para que lo retratado hable por si mismo. Y dos, que a pesar de los años transcurridos parece que casi nada ha cambiado en la vida de la llanura de Nebraska.

Poco después, en 1982, WM escribió los breves textos para las fotografías de James Alinder, publicando ambos el libro *Picture America*. En la introducción de este libro Ansel Adams asegura lo mismo que James Agee en el prefacio a *Let's praise famous men*: "Alinder's images do not illustrate the text, nor does Morris's text

“explain” the pictures. The words and photographs complement each other. Two expressive entities combine to form a third” (Alinder, XI). Parece ya un tópico, pero es lo que WM afirma de sus propios foto-textos: ni palabra ni fotografía, más bien un tercer medio de expresión resultante de la combinación simultánea de ambas. Adams pasa por alto el hecho de que WM escribe sus textos con las fotos delante, mientras que lo fundamental de los foto-texto de WM es que las fotografías y el texto surgían de una misma imagen mental. Una consecuencia es la descompensación que existe en la relación, ya que las fotografías tomadas por Alinder durante la década de los setenta pueden funcionar por sí mismas, mientras que los textos escritos por WM tienen menos sentido sin las fotografías. Lo que ocurre, como bien dice Adams en su introducción es que la calidad de la escritura de WM, su maestría y versatilidad, nos ofrece la ilusión de que los textos tienen vida propia, sobre todo porque la división que establece al principio Adams entre los dos es artificial: WM tiene tan incisiva la palabra como la visión, y de hecho es su mirada la que da vida nueva a las fotografías de Alinder mediante la palabra⁴⁹.

⁴⁹ Esta colaboración fue un desafío interesante para WM si tenemos en cuenta que a pesar de que el tema del libro es América, y que Alinder viajó de costa a costa para tomar estas fotografías, un tercio de ellas son de Nebraska. Y es que Alinder trabajó como profesor de arte en la Universidad de Nebraska durante 10 años y luego fue director de “The friends of Photography”, organización que publicó el mismo año que *Picture America*, el libro de fotografías de WM, *Photography & Words*.

3.2) Duane Michals: el fotógrafo a través del espejo



How can I be dead?

3.2.1) Apuntes biográficos

Duane Michals nació en McKeesport, suburbio de Pittsburgh (Pennsylvania), en 1932, en el seno de una familia de origen eslovaco; y aunque los padres ya eran ciudadanos americanos, su primera lengua fue el eslovaco, ya que lo crió su abuela, que se instaló con 17 años en la nutrida colonia checa de la ciudad de Chicago. Una situación similar a la de su amigo Andy Warhol (Warhola). Este origen le llevó a inventarse posteriormente un alter-ego en su obra artística, Stefan Mihal, ortografía auténtica de su apellido familiar que sus padres cambiaron como modo de americanizar a su retoño. En su obra Duane atribuye a Stefan las características de la persona que habría sido si no hubiera escapado de su lugar natal: un trabajador del metal, como su padre, casado y con tres hijos en una casita con jardín; es decir, el sueño americano de cualquier inmigrante llegado a los EE.UU., sobre todo teniendo en cuenta que la suya era una familia de trabajadores con pocos recursos. Pero también es una caricatura del hombre medio americano: un eslovaco gordo apalancado en el televisor con latas de cerveza. DM le da tanta importancia a su lugar de origen que llega a afirmar contradictoriamente lo siguiente: “Stefan is my real identity. He is everything I am not. He’s the guy I never became” (Bayley, 16). A esto hay que añadir la rígida educación católica que recibió y los años que le costó liberarse de la hipocresía religiosa para aceptar su homosexualidad, otro gran asunto en su vida y en su obra. Todo ello teniendo en cuenta que su juventud e inicios artísticos se produjeron en los años del macarthismo y del conformismo acomodaticio debido en parte al bienestar económico subsiguiente a la segunda guerra mundial. Según Renaud Camus (Michals, 1986) la intriga por el origen doble y su tensa situación familiar sería germen psicológico de la obsesión de DM por la identidad, los desdoblamientos, los espejos, reflejos, etc. Él mismo reconoce que su trabajo tiene un gran componente autobiográfico, pero este término empleado por DM equivale a su vida mental que sin duda incluye la memoria, pero que no pretende reflejar anécdotas o historias propias, momentos *captados*, ya que originarse en su imaginación se trata de momentos *creados*.

Con 14 años empezó su vocación artística a través del dibujo y la acuarela, estudiando en el *Carnegie Institute*, gracias a lo cual más tarde consiguió una beca para ir a la Universidad de Denver, donde obtuvo la licenciatura en Arte, interesándose por

numerosos pintores desde el Renacimiento hasta nuestros días¹. Después de cumplir el servicio militar en Alemania se fue a Nueva York deseando convertirse en Director de una revista de Arte y por ello estudia durante un año para diseñador gráfico en la *Parsons School of Design*, pero lo abandona para trabajar como asistente artístico durante otro año en *Dance Magazine*. Y en 1958 pasó a *Time*, donde estuvo en el departamento de diseño y publicidad como creativo y diseñador. Ese año, con 26, realiza un viaje a la extinta Unión Soviética llevando consigo una cámara prestada Argus C3, con la intención de sacar algunas fotografías como cualquier turista. Ese viaje le cambia la vida y decide por fin canalizar sus inquietudes artísticas a través de la fotografía. La calidad de los retratos realizados entonces se basa en la sencillez y lo directo de la toma, y el valor de los mismos reside en su interés por un tipo de fotografía que en ningún momento pretendía ni ser profesional ni artística².

Su progreso en el dominio de las técnicas fotográficas se debe a su empeño autodidacta y a la ayuda de su amigo fotógrafo, Daniel Entin, en cuyo laboratorio empieza a revelar sus primeros negativos. Duane Michals se precia de no haber ido nunca a una escuela porque el no haber seguido reglas le permitió ser libre para desarrollar el medio fotográfico según sus necesidades expresivas. Y es que siempre ha insistido que trabaja para él mismo, sin pensar en el mercado o en un supuesto gusto de los receptores. A partir de 1960 ya se gana la vida como fotógrafo comercial, lo cual le permite compaginarlo con sus creaciones³. Su primera gran exposición individual fue en 1970 en el MOMA de Nueva York con sus primeros trabajos de secuencias. En 1976 recibe una beca de *National Endowment for the Arts*, lo que le permite tener independencia económica para dedicarse a sus proyectos personales sin ni siquiera tener que montar un estudio propio que le hubiera robado mucho tiempo y dedicación. Desde hace años DM también da conferencias y seminarios en los que insiste a los participantes en descubrir su propio camino e interesarse por todas las manifestaciones artísticas, y no sólo por la fotografía. Continúa viviendo y trabajando en Nueva York. Hace pocos años la Fundación Carnegie de Pittsburgh compró sus archivos de negativos y DM únicamente se quedó con algunas copias.

3.2.2) Obra

En primer lugar hay que destacar que todo el trabajo de DM es fotográfico, pero en ningún momento se ha definido a sí mismo únicamente como fotógrafo. Más bien cuando le preguntan responde con un término que aparentemente tendría que vincularse a la escritura, pero no sólo: "I consider myself to be a short-story writer" (en Reeve, 76). La ambigüedad viene dada porque, si bien su instrumento de trabajo básico es la cámara

¹ De todas maneras asegura que por entonces ir a la universidad era más un asunto de supervivencia personal que de estudios: "In those days for me going to college wasn't so much a matter of getting an education as it was learning to stand on my own two feet. If I'd stayed home, I would've become an emotional basket case" (Bailey, 17).

² Al mismo tiempo parece que el encuentro fotográfico con las personas retratadas, sobre todo en Minsk, fue para él una especie de revelación al descubrir que tenía más en común con ellos de lo que le habían inculcado en su país los tópicos sobre el "enemigo rojo". En 1963, con esas imágenes, realiza su primera exposición en la *Underground Gallery* de Nueva York, publicadas un año después en *The Swiss Cultural Journal*.

³ Le hacen numerosos y variados encargos, como el seguimiento de la filmación de *The Great Gatsby* para Vogue, y otros trabajos, sobre todo de retrato, para *Broadway musical revue*, *Mademoiselle*, *The Fantasticks*, *Scientific American* y *Time*, o el del gobierno mejicano para cubrir los Juegos Olímpicos de 1968.

fotográfica, rechaza esta etiqueta profesional, ya que precisamente no se identifica con la labor tradicional del fotógrafo, al entender la fotografía como un campo más abierto y con más posibilidades de lo normalmente aceptado y, sobre todo, como una herramienta que sirve para expresarse:

La cámara es como una máquina de escribir, en el sentido en que puedes usar la máquina para redactar una carta de amor, un libro o el texto de un anuncio. Es decir, no es más que una máquina, como la cámara. Y algunos la utilizan sobre todo para documentar la realidad. Yo creo que también se puede usar como vehículo de la imaginación (Viganò, 25).

Así, para DM, los fotógrafos documentalistas, incluso los mundialmente reconocidos por su valor estético, como Kertesz, Cartier-Bresson o Doisneau, no inventan, sino que se limitan a elegir, a seccionar la realidad, y no pueden más que pasarse la vida buscando la instantánea perfecta. Separándose de ese concepto de fotógrafo que se pasea con la cámara y jugando con el término histórico-artístico, también se define a sí mismo como un “expresionista”⁴. En una entrevista, preguntado por el mismo asunto respondió: “As vezes faço sequências de fotografias porque a ideia necessita de ser desenvolvida numa pequena narrativa. As vezes faço uma fotografia com um texto, porque sinto que a ideia necessita de alguma coisa escrita acerca dela. Portanto nao sinto que possa haver essas categorias de fotografias, pintura, desenho, escrita. A questão é apenas esta: como é que me expresso de uma forma completa?” (en Medeiros, 162).

Lo que de verdad le interesa poco tiene que ver directamente con la fotografía, sino con cómo opera la mente, con el contenido de nuestros recuerdos, deseos, pensamientos y sueños, que normalmente no expresamos porque, según él, estamos acostumbrados a tratar con lo externo a base de tópicos ajenos, sin volver la vista hacia nosotros mismos y olvidándonos del misterio que llevamos dentro, es decir de lo invisible: “I’m always working against what I don’t know and what I don’t see” (en Kernan, 32). En cualquier caso insiste en separar su profesión de fotógrafo de sus inquietudes artísticas: “I am a professional photographer and a spiritual dilettante; I would prefer to be a professional mystic and a dilettante photographer” (Michals, 1976, 7). Del mismo modo, tampoco se ve a sí mismo como artista, tal como se ha venido entendiendo en el mundo contemporáneo, seguramente porque no le gusta el mercado del arte ni lo que implica, pues lo que hace aparte de su labor profesional lo denomina trabajo personal y no arte⁵.

En cierto sentido, DM difumina las fronteras entre fotografía y otros campos como la pintura, el cine, la poesía, la narración y la filosofía, creando una obra única en su género. Ahora bien, no hay que olvidar que la imagen fotográfica es la base de su trabajo aunque para él no sea el origen del mismo. Esto último significa que su labor creativa no viene impuesta por la realidad, no es un encuentro con el *instante decisivo* de Cartier-Bresson:

⁴ “When people ask me what I am, I tell them I’m the artist formally known as a photographer. I am an expressionist and by that I mean I’m not a photographer or a writer or a painter or a tap dancer, but rather someone who expresses himself according to his needs” (<http://www.photoinsider.com/pages/michals/michals.html>).

⁵ Y a pesar de haber tenido ya numerosas exposiciones e incluso retrospectivas y de ganar en 2001 el premio ‘PhotoEspaña’, no le gusta promocionar su obra y mantuvo su trabajo comercial con el fin de tener tiempo libre y hacer lo que quería, ya que considera que tener que vivir de lo que produces te hace esclavo de las galerías y museos, los cuales, según él, se han convertido en “parques temáticos” (Viganò, 13).

Photographers are always cast as spectators. They're always walking down the street responding to something they see on the street. They never make things happen themselves. Well, what I'm doing is really creating my own private world and making my own thing happen. I'm not relying on accidental events (en Garner, 110).

A pesar de ello, tampoco es un intento de acercarse a la fotografía formal, como plasmar un paisaje con el máximo detalle en una copia perfecta, tipo Ansell Adams, o a la de Edwad Weston, con sus pimientos y conchas abstractas. Y es que es cierto que en la América de los 50 todavía predomina la fotografía documental o el fotorreportaje, por un lado, y la fotografía pura y abstracta por otro lado. Los polos entre subjetividad y objetividad en el ámbito fotográfico no están tan claros ni en la más estricta fotografía documental, pero es cierto que DM se podría escorar hacia el primero en tanto que prima la idea y luego surge la fotografía. Salta a la vista que su producción es bastante introspectiva y que el aspecto mental domina en las fotografías, así como las reflexiones guían las percepciones, ya que DM cree más en lo que le dicta la mente que en lo que ven sus ojos, llegando a afirmar que cuando vemos sus fotografías estamos viendo sus pensamientos. Su proceder implica por tanto una gran dosis de creación y de invención. Y esto es precisamente lo que más le atrae de la fotografía, la capacidad de intervenir y manipular la imagen, de contar historias, sentimientos e ideas; y también porque considera a la fotografía como un arte, aunque arte menor: por la libertad de experimentación que le ofrece.

DM se sitúa en una de las vertientes de la fotografía menos preponderantes desde sus inicios, pero no por ello menos propia de la imagen fotográfica, como veíamos en la introducción: la capacidad de crear realidades paralelas, de sustraerse a la tiranía del referente que impone la fotografía. Para DM la imagen fotográfica por si sola es plana y corre el peligro de no revelar ni comunicar nada, por lo que hay que intervenir de alguna manera para que la contemplación se convierta en una experiencia personal para el espectador y no en una mera visualización, en una imagen superficial:

Photographing a woman doesn't tell me anything about what it feels like to be a woman; there's no insight. So I always have to work against photography as description and that's the hard part. I look for insight into something rather than mere appearance and reproducing the appearance of something. For me, description is something you have to work around. That's where people stop. They stop at that portion of photography that describes and doesn't go any further (Michals, 1992, 33).

Así pues, para DM la primera de las virtudes alabadas de la fotografía desde que se inventó, su poder descriptivo, debe ser superado. Y esa superación no pretende sólo que la fotografía evoque emociones y sentimientos, porque aunque sea de forma difusa ya lo hace, sino que la experiencia íntima de contemplación despierte una actitud de examen interior, de cuestionamiento sobre asuntos fundamentales del hombre y de la vida, partiendo del hecho de que no hay ningún observador objetivo, ni verdad definida, sino preguntas sobre las mismas cuestiones que se van reformulando continuamente.

Los fotógrafos deberían fotografiar menos la vida ajena y trabajar con la propia como medio de crecimiento personal. Aquí DM retoma la idea de Nietschze del superhombre, en el sentido de libertad del *Ecce Homo*, cuyo subtítulo es *Cómo se llega a ser el que se es*; pero también, aunque sin citarlo, recoge toda la tradición occidental del socratismo, del 'cónocete a ti mismo' como hombre, pues eso es lo primero y todo lo demás es superfluo.

Se trata de que la imagen fotográfica, como el hombre cristiano y humanista del Renacimiento, sea exterior e interior simultáneamente, que se hable de lo invisible y no sólo de lo visible: “The problem is to deal with one’s total experience, emotionally as well as visually. Photographers should tell me what I don’t know” (Michals, 1976, 4). Y en otro momento afirma que una fotografía corriente de la realidad no puede mostrar eso, por lo que se precisa variar la técnica, incluir otros elementos para acercarse a lo invisible y lo indecible: “The things that cannot be seen are the most significant. They cannot be photographed, only suggested” (Garner, 120). La asunción del propio camino expresivo implica para DM que cada uno debe descubrir las cosas y plantearse las mismas preguntas cada vez. La originalidad de la obra de DM es que, como dice Marco Livingstone, “l’événement à photographier n’est pas à considérer comme une scène ou un objet extérieur, mais comme la visualisation d’aspects de soi-même” (Livingstone, 7).

Acerca de sus influencias, normalmente el propio DM no suele citar fotógrafos sino más bien escritores y pintores. De hecho reconoce que hace muchos años que no compra libros de fotografía y que le aburre en general ir a exposiciones de fotografía. Lo cual no quiere decir que no esté al corriente de la tradición y de lo más reciente, pues ha trabajado en homenajes a fotógrafos, como un texto dedicado a Robert Frank, o el retrato de Joe Dallesandro de 1971, en el que evoca el de 1851 de Charles Nègre mostrando a su colega Henri Le Secq junto a una gárgola de la catedral de Notre Dame en París. Aunque sea para criticar muestra que conoce el trabajo de otros fotógrafos, como el de Mapplethorpe, que no le gusta por exhibir un aspecto muy tópico de la homosexualidad. O todos los fotógrafos contemporáneos de los que se ríe parodiándolos en su libro *Foto follies* (Michals, 2006).

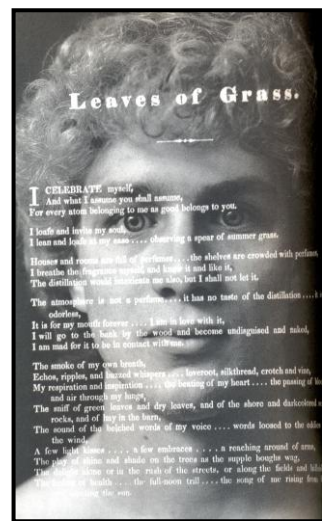
La importancia de la literatura para DM es capital, y reconoce haber pasado más horas leyendo que haciendo fotos. En *Paris Stories and other follies* (Michals, 1992c) DM incluye una fotografía de una joven que supone un homenaje a varios niveles, ya que ésta



contempla el famoso retrato que Carjat hiciera de Baudelaire en 1863. Pero además de declarar su admiración por el poeta de la modernidad, representado doblemente por el retrato y el divertido peinado compuesto de lo que seguramente es un ejemplar de *Las flores del mal*, también es una declaración sobre su interés mutuo por la literatura y la fotografía, al

tiempo que por la aversión que Baudelaire declaró por esas nuevas imágenes.

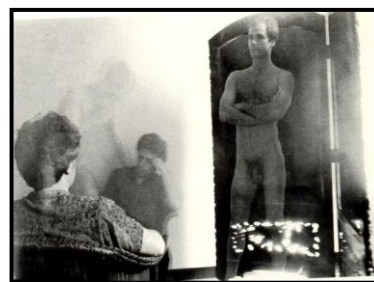
Las lecturas de DM son de lo más variado y van desde la poesía y la narrativa, aunque no lea muchas novelas, hasta la filosofía, pero sobre todo el budismo y el *Libro tibetano de los muertos*⁶. Aunque también dice leer sobre ciencia, sobre todo física y astrofísica. El caso más claro de escritores importantes en su formación, o por lo menos el más mencionado por él mismo, quizás sea el poeta norteamericano Walt Whitman, por la visión



⁶ Su afición por la espiritualidad viene refrendada por el hecho de que de joven estuvo a punto de ingresar en una orden trapense y que ya adulto practicó durante 8 años la meditación.

optimista y la vitalidad que le insufló en su juventud. Uno de los últimos libros de DM, titulado *Salute Whalt Whitman*, es un rendido homenaje al poeta y su obra (sobre todo *Leaves of Grass*), y en el que se mezclan poemas de Whitman y fotografías de DM, las cuales sin duda son algo afectadas. Sin embargo, tal como dice Jonathan Goodman, “if he strays at times into sentiment, we must remember that Whitman himself was given to sentiment. The poet's view of things is accurately paralleled in Michals's affectionate photos” (Goodman, 1997). También por su valor y por la asunción pública de su homosexualidad, a DM le influyó la obra del poeta de Alejandría, C.P. Cavafis, a quien, previamente al de Whalt Whitman, le dedicó el breve libro *Homage to Cavafy*, en cuya presentación se puede leer:

Constantine Cavafy was a man of great feeling and even greater courage. His poetry was his life. And because he was a man who loved other men, he demonstrated his courage by making public these private passions. He lived then, as we still do today, among those brute people who would literally destroy him both physically and spiritually for the unforgivable sin of loving the wrong person. Despite this vulnerability, he wrote about himself with painful honesty, and the strength of his art protected him and freed others. I salute his courage and thank him for the gift of his life.



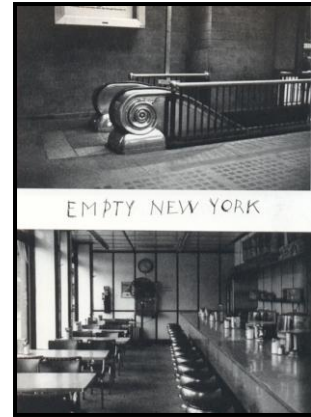
Para este libro DM seleccionó 10 poemas e incluyó 10 fotografías suyas en las que aparecen pies de foto no referenciales, como la primera que podemos ver aquí: “Portrait of Cavafy haunted by the ghost of his desire”. Por supuesto, al no ser suyos los textos y preceder a las fotografías por él tomadas para la ocasión, en la presentación recurre al tópico artístico y nos advierte de que las fotografías no son ilustrativas sino una interpretación, del mismo modo que habían hecho tantos otros artistas antes que él: “The photographs and captions are not illustrative of Cavafy's poetry. They are separate and sympathetic”. Treinta años después Michals decide volver a la figura de Cavafy en su reciente libro *The incredible adventures of Constantine Cavafy* (Michals, 2007), que incluye tanto poemas y textos suyos como fotografías y secuencias mudas. Un amigo suyo hace el rol del poeta en esta ficcionalización y actualización al Nueva York actual de cómo DM ve la vivencia de su homosexualidad, la suya como reflejo de la del poeta⁷.

DM también menciona a los poetas T.S Elliot, William Blake, caso único de poeta, pintor y grabador que fusionó arte y literatura en un solo género, y Saul Steinberg, de quien valora sus elementos crípticos y la capacidad para contar historias más allá de los valores normales de la razón y la percepción. Más importante para DM fue Lewis Carroll. La universal obra del reverendo inglés influyó en DM tanto en su relación con la infancia como por los juegos del lenguaje contenidos en Alicia, y por el simple hecho de considerar la realidad como un espejo. El otro gran escritor del que siempre habla es Jorge Luis Borges, por su uso del lenguaje, por las metáforas y por su concepción circular del tiempo,

⁷ Tras el primer trabajo sobre Cavafy, en 1984, DM decide publicar sus propios poemas en *Sleep and Dream*, con otras fotos suyas de temática similar a las del libro sobre Cavafy. Las similitudes entre los versos de Cavafy y la obra de DM se aprecian también en la importancia que para ambos tiene la investigación o rastreo de los mecanismos de la psique humana en lo que al deseo se refiere.

del espacio y los laberintos del entendimiento.

A pesar de que se dice muy influido por la subjetividad de la imagen y por el surrealismo, resulta extraño que en el estricto plano de la imagen fotográfica no hable de los fotógrafos subjetivos de aquellos años, como Jerry Uelsman, que también hacía fotomontajes, de Minor White, o más recientemente del reconocido Joel Peter Witkin, con quien ha sido comparado, porque, si bien sus universos artísticos no tienen nada que ver, lo que hace Witkin es comparable al mundo de DM, ya que crea un mundo (en su caso repleto de monstruos inventados) a partir de elementos de la realidad y usando un medio que se supone registra la realidad. En cambio, DM sí que menciona la obra del gran Atget, porque, igual que en WM, sus imágenes vacías del viejo París eran como escenarios que le incitaban a imaginarse acciones e historias diversas, como si estuviera sentado en el patio de butacas esperando que salieran los actores. De ahí surgió su trabajo sobre lugares de la ciudad de Nueva York en los que no se ve a nadie (“Empty New York”).



Por otro lado le agradan las vanguardias en general, las cuales empezó a conocer a través de Marcel Duchamp, y cita directamente a dos fotógrafos herederos de esos años, como son Herbert Bayer o el más tardío Herbert List, en cuyas imágenes se desvelan cualidades sorprendentes de la realidad. Sin embargo, no menciona a otros, como su compatriota Man Ray, que fundó en los años 20 un movimiento Dadá en Nueva York y luego se pasó al surrealismo parisino. Y es extraño porque éste y otros trabajaban ya en los años 20 con la mezcla de medios expresivos, de géneros y de técnicas que son tanto del agrado de DM.



Así que en definitiva parece ser que fueron los pintores los que más influyeron en su visión y forma de entender la fotografía: “People believe in the reality of photographs, but not in the reality of paintings. That gives photographers an enormous advantage. Unfortunately, photographers also believed in the reality of photographs” (Michals, 1976, 10). Hay que destacar a los surrealistas, como el italiano De Chirico y el pintor francés Balthus. Los cuadros de éste último, especialmente los interiores, comunican un sentido dramático y misterioso junto al aspecto erótico y de mirada voyeur sobre las mujeres reclinadas en sillas y sofás. De él podría haberse inspirado para la composición de diversas fotografías, como *La Chambre* para “Nude on bed”, “La rue”, y en general los numerosos retratos en los que los personajes aguantan un espejo, como *Alice dans le miroir* (1933). Como el propio Balthus, se vio influido a su vez por la literatura y la fotografía de Lewis Carroll. DM le hizo a Balthus un retrato, titulado “Balthus and Setsuko” (Michals, 1988), en el que la mujer del pintor le ofrece un espejo de mano como los de sus cuadros, al tiempo que nosotros vemos reflejado el demacrado rostro del pintor. Aparte tiene una fotografía dedicada al pintor, “For Balthus” (Michals, 1990b), en la que se

ve una mujer de espaldas al espectador desnudándose delante de un hombre sentado que la mira, pero al mismo tiempo nosotros la vemos a ella reflejada en un espejo, de modo que compartimos la experiencia del *voyeur* al tiempo que lo observamos en la fotografía, es decir que el reflejo del espejo nos obliga a sorprender en nosotros mismos al *voyeur* que llevamos dentro. También Francis Bacon tiene algún influjo en las imágenes de DM, en cuanto a la técnica y un uso similar de la secuencia, y por supuesto la obsesión por el cuerpo masculino (Guibert, 1999, 44).



Sobre todos los pintores hay que destacar al belga René Magritte. Con este último pasó una semana en su casa de Bruselas, en 1965, para realizarle una serie de retratos, que se convirtieron, 16 años más tarde, en el libro *A visit with Magritte* (Michals, 1981a). En realidad no era un encargo para ninguna revista sino que la necesidad de fotografiarlo era una forma de expresar lo importante que había sido para él su obra. En la presentación del libro DM nos informa de todo ello:

In our lives some are great givers, not just mentors in the usual sense. They open our lives, give without taking, and free us in the process. They do it by the example of their lives and in the power of their art. The power and integrity of Magritte's vision had brought me there to thank him."was thirty-three years old and about to meet the man whose profound and witty surrealist paintings had contradicted my assumption about photography. (...) It was a privileged moment. Being older, I understand a little better, I know that there are some few people in our lives who are great givers, not just mentors in the usual sense. They open our lives, give without taking, and free us in the process.

Su identificación es tal que en un momento dado del libro incluye, al lado de uno de



los retratos de Magritte, uno suyo vestido igual que el pintor y posando como él, como si fuera un clon. En este libro, junto a un par de breves textos de DM se combinan fotografías en color y en blanco y negro que suponen un ejercicio de estilo de DM para imitar en fotografía lo que Magritte hacía en pintura; es decir, jugar con la ilusión de la percepción y engañar a los sentidos. El tema de la ilusión aparece como metadiscurso a través de la ventana pintada o del caballete sobre una ventana. En la obra de DM hay una serie donde del mismo modo se trata este tema a través de una secuencia. Además, aquí aparecen algunos de los retratos más conocidos del pintor, los cuales fueron improvisados. La escena de "Chance meeting" (Michals, 1969) es similar a "Goiconda", y el zapato ardiendo



de la secuencia “The lost shoe” (Michals, 1969) recuerda algunos objetos en los cuadros de Maigritte. Además, “The Illuminated Man” (Michals, 1984a) o su “Self Portrait with Feminine Beard” (Michals, 1990b) fueron inspiradas directamente por los cuadros *Le Principe du Plaisir* y *Le Viol*. En general DM aprendió de Maigritte técnicas para subvertir nuestras preconcepciones y situarnos en un espacio de sorpresa y puntos de vista incongruentes sobre nuestro entorno más familiar.

Otros pintores de los que habla DM son Bonnard, de quien recuerda la diferencia entre arte, lo que conmueve, y la decoración, lo que queda bien en un momento dado, y en general los pintores italianos, Miguel Angel y Caravaggio para su homenaje a Cavafy, pero sobre todo los del Quattrocento: Massacio, Piero della Francesca, Fra Angelico y Mantegna, que le proporcionan el motivo visual para sus elaboraciones fotográficas de los grandes temas y mitos de la Biblia, como la Creación, la Anunciación y la expulsión del Paraíso.

La manera de trabajar de DM es partir de una idea e intentar después visualizarla fotográficamente, preparando todos los elementos de la escena. Sin embargo, asegura que pocas veces empieza con una única imagen que vaya a ser definitiva. Puede estar pensando dos meses sobre la imagen antes de realizar la toma. Simplemente presta atención a lo que se le ocurre y la desarrolla hasta hacerla visible tal como la imaginaba⁸. Es por ello que su método fotográfico tiene más que ver con la post-visualización de un Jerry Uelsmann que con la pre-visualización de un Ansell Adams, pues su labor se centra más en la elaboración final de la imagen que en obtener el máximo partido de un negativo antes de disparar. Es en el cuarto oscuro donde su visión interior accede a la luz, pues el trabajo de laboratorio y un gran archivo de imágenes convierten la creación en un proceso que le permite transformar sus ideas y plasmarlas.

Sus fotografías no son nunca reales, en la medida en que, al tratarse de una actuación, no remiten a un tiempo *real* en el pasado: lo que importa es la historia que cuenta, no el tiempo. Así, el noema barthiano “esto ha sido” y el aspecto esencial de la fotografía como imagen indicial pierden fuerza y validez en este tipo de fotografía, porque si bien la persona retratada sí que ha existido en el momento de la toma, lo ha hecho de una forma artificial, en tanto que se trata de una pose, de una exhibición con guión y ensayo previos. Así, la parte de no-realidad de las personas que vemos en las fotografías de DM se debe a que están representando un papel, un rol, que no corresponde a ellas mismas, pues son el medio o la correa de transmisión del creador, y en lugar de protagonistas son figurantes. Al perder la importancia de la individualidad se amplía un discurso aplicable a cualquiera que mire dichas imágenes: se pierde el aspecto documental de las imágenes fotográficas para adquirir un tono de discurso universal. Y a pesar de ser fotografías de lugares comunes, con gente común, sabemos todo el tiempo que eso no ha pasado en ningún lugar ni le ha pasado a nadie concreto, pero podría pasarle a cualquiera.

Es cierto que DM no pretende representar ninguna escena del pasado, ni disfrazar a sus actores de tal o cual manera; en ese sentido son contemporáneos al momento de la toma, por ello la escena representada tiene un componente temporal e histórico ineludible:

⁸ “Whenever I start a project, I never know what it’s going to be about. And I can always tell to the degree I’m really going to have to work when I have absolutely no notion, but I’m excited about the idea. “Terrific idea, now what?” I always start out like that” (Michals, 1992, 32).

algo tan sencillo como la ropa, el peinado o los exteriores nos van a remitir a un lugar y tiempo aproximado, los cuales serán más patentes para el espectador cuantos más años pasen. A pesar de ello, se trata de un discurso tendente hacia lo atemporal y metafísico porque no interesa el relato del pasado, la anécdota, sino el mensaje que esconde la fotografía o la secuencia fotográfica. La escenificación, más que la escenografía, está premeditadamente dirigida hacia una congelación de poses a modo de estatuas, pero que en realidad tienen su referente en la pintura y en un modo tradicional de entender la expresividad corporal para reflejar emociones. No sería difícil argumentar que con este proceder se raya la frontera de lo cómico e incluso lo burlesco, como en el cine mudo; pero en realidad DM busca los arquetipos con los que transmitir de la manera más sencilla y directa posible su mensaje; es decir, a través de un imaginario visual firmemente arraigado en el inconsciente occidental.

El aspecto amateur de estas escenas fotografiadas requiere aclarar que no son realizadas nunca en estudios, sino en interiores, tales como apartamentos y casas, o en exteriores, como la calle, el campo, etc. En realidad el trabajo de manipulación lo constituyen los actores ya mencionados, con algunos elementos escenográficos, y, posteriormente, la intervención, o no, del proceso de positivado de los negativos.

La ausencia de un estudio propio para desarrollar sus trabajos tiene que ver con esa fobia que siempre ha tenido DM a la profesionalización de su labor, la que le da de comer, pero sobre todo la creativa. Además, el uso de un estudio implica la necesidad y disposición de toda una parafernalia de atrezzo, equipo técnico, cámaras, iluminación, etcétera, cuando en realidad DM no usa cámaras de gran o medio formato sino que prefiere por comodidad la de 35 mm y la iluminación natural. Del mismo modo, para él la toma fotográfica no es tan importante; para insistir de nuevo en el hecho de que no se ve como un fotógrafo y que en todo proceso lo laborioso es llevar su idea a una o varias imágenes, pero en ningún caso la toma. Y es que DM odia la técnica si sirve para escudarse en ella, y que en lugar de explicar algo se hable de qué manera está hecha una foto, confundiendo el medio con el fin. Así lo explica él mismo en la presentación de su libro *Merveilles d’Egypte*, único publicado directamente en francés: “Bien entendú il serait ridicule de nier l’importance de la technique dans un art qui passe nécessairement par un appareil. Mais il est également ridicule de lui donner un trop grande importance, hors de proportions avec son rôle réel” (Michals, 1978b, 4).

Otro aspecto amateur de sus escenificaciones lo constituye el hecho de que las personas que aparecen en sus imágenes suelen ser amigos o conocidos que participan como en un juego, aunque a veces, cuando no le queda más remedio, contrate a modelos profesionales. Dentro de ese uso casi familiar que hace de los actores hay que destacar que él mismo decide aparecer en numerosos casos en sus imágenes como un actor más de dichas escenas, a veces por voluntad propia, a veces por falta de actores. Simplemente, deja preparada la cámara a un ayudante o programa el disparador automático, algo similar a lo que hace un director de cine que participa en la película que dirige. Por un lado es cierto que de ser el narrador-director pasa a ser en parte protagonista, en tanto que cualquiera que lo conozca sabe que es él. Esto crea una complicidad del espectador con el creador, un guiño que le dice que también él puede participar de la representación para contar algo serio que se esconde detrás de ese juego de actuar y disfrazarse. Pero, al mismo tiempo, teniendo en cuenta que él es uno más, que en ningún momento aparece como DM sino

como un personaje anónimo, se potencia también la intención de discurso global y no individual, es decir, lo que se cuenta o se insinúa en estas historias no es algo que le pasa a DM sino a cualquier hombre. Existe por tanto una tensión positiva entre el hecho de que sepamos que el narrador se introduce en su propia historia y que no sea directamente un ensayo autobiográfico, sino todo lo contrario, ya que tiende a representar papeles anónimos, referidos al género humano.

En lo que respecta a la presentación de sus trabajos, a pesar de que ha realizado numerosas exposiciones de sus fotografías, tanto de retratos individuales como series, prefiere que sus trabajos se pasen en diapositivas o que se publiquen en libros, porque obligan a pasar la página y se genera una relación más íntima, de descubrimiento, sobre todo si se trata de una secuencia; mientras que si aparecen todas juntas, como en un cómic, la interpretación no es progresiva y se pierde el elemento de asimilación secuenciada como en una película. Quizás haya sido siempre su intención inicial, pero la verdad es que en la práctica podemos comprobar que sus libros no presentan siempre una imagen por página sino a veces dos o más.

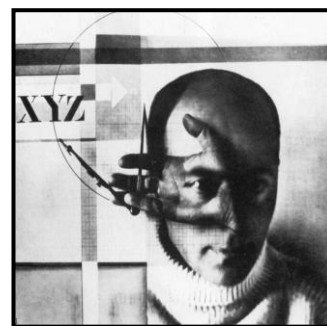
A la creación de la escena fotografiada hay que sumar las diferentes técnicas para manipular la imagen con las que DM persigue romper el argumento tradicional de que la cámara registra únicamente lo que tiene delante. El mayor beneficio es el poder expresar en una o varias imágenes que la realidad no es lineal, sino que es creada por un individuo que la observa y sobre todo que lo que interesa de la realidad no es lo que vemos, sino precisamente ese individuo que observa, de modo que la cámara se vuelve hacia él pero no para hacer un simple retrato o autorretrato sino para fotografiar lo que le pasa en el interior.

Como la fotografía es una imagen plana que no deja ver más allá de su superficie DM opta por trastocar el discurso usual de la fotografía para poder explicar todo ese mundo invisible que se le escapa a la imagen fotográfica. Las técnicas empleadas por DM con estos fines empiezan por colocar dos negativos superpuestos en la ampliadora, lo que en inglés se llama popularmente “sandwiching negatives”, así como las dobles exposiciones en un mismo negativo. Así se puede jugar con el nivel de opacidad y transparencia de cada una de ellas, para orientar el pensamiento en una u otra dirección. La opacidad y la transparencia pasan de ser recursos técnicos a conceptos paralelos a la invisibilidad y la visibilidad. Curiosamente se genera un proceso inverso entre la técnica y su significado metafórico, en tanto que en una imagen fotográfica, cuanto menos opacidad haya, entendida como saturación de los haluros de plata, más transparente será y por tanto menos visible. Lo contrario, la total saturación, sería la opacidad plena que tampoco permite ver la imagen. Así, entre el blanco y el negro se sitúa ese juego de grados y equilibrio en el revelado para que alguien perciba la imagen fotográfica como tal. Ahora bien, la opacidad o visibilidad de la imagen es engañosa para DM porque precisamente intenta hacernos ver lo que no vemos normalmente: lo invisible. De modo que al considerar la imagen fotográfica por sí misma como opaca, entendida ahora como no permeable al entendimiento, vacía de significado, la transparencia se plantea entonces como concepto de aquella *otra* imagen que surge de la primera y que se presenta como el verdadero significado de ella. La transparencia deja de ser una imagen no existente para ser una imagen latente, una semilla que debe crecer en la mirada para revelar lo invisible de lo que vemos pero no percibimos y mucho menos entendemos. Los diferentes grados de opacidad y transparencia de las imágenes superpuestas de las dobles exposiciones permiten crear un diálogo visual con

mayor preponderancia de una u otra imagen.

Aplicado a la identidad de las personas la transparencia del cuerpo se solía asociar con los espíritus, y DM lo usa para hablarnos precisamente de ello, pero también de los sueños. La frecuencia de las dobles exposiciones en la obra de DM, unido a la temática para la cual las emplea, hace pensar en la moda de la fotografía espiritista, entre el siglo XIX y el XX, con la diferencia que entonces mucha gente creía en la existencia de lo que se veía en esas imágenes; es decir, creían que lo que había en la fotografía era un espíritu de verdad. Por aquella época esas imágenes se presentaban bajo el rol preponderante de la fotografía como imagen indicial, mientras que DM presenta sus fotografías como imágenes icónicas y simbólicas. Si en ambos casos se trata de un recurso técnico, la obvia diferencia radica en realizar una interpretación literal de lo que vemos o una metafórica, ya que DM parte de que nadie cree que lo que vemos en sus fotografías exista como tal, sino que representan la expresión de una visión subjetiva. Curiosamente, los trucos técnicos para separar la realidad de lo sobrenatural (transparencias, dobles exposiciones, sujeto movido o borroso) son usados de forma naturalista, ya que están anclados en una fuerte tradición icónica cristiana, incluso convencional podríamos añadir. Quizás por ello algunos lo han relacionado en literatura con el efecto de la escritura de Flaubert⁹. En cualquier caso, por muy bajo que sea el nivel de saturación de una imagen respecto a la otra, la imagen única ha sido traspasada favoreciendo ese diálogo al tiempo que dirigiendo la interpretación. Además, ese diálogo es posible porque las dobles exposiciones crean en la imagen fotográfica una semiótica del fotomontaje, una sintaxis, metafóricamente hablando, que no le es propia *per se*.

La inclusión de una imagen en otra como si fueran una sola provoca que, para darle sentido a esa imagen final, los elementos de ambas imágenes deban ser conectadas por la mente del espectador con algún tipo de nexos, sea de coordinación entre sí o de subordinación, una respecto a la otra, por ejemplo copulativas o disyuntivas en el primer caso, concesivas o finales en el segundo. Evidentemente la aparición simultánea de las dos o más imágenes en el mismo contenido espacio-temporal que conforma una fotografía limita o dificulta la aplicación de numerosos conectores lógicos que precisan de la sucesión, de un antes y un después, para cumplir su función expresiva. Un caso claro de este proceder son los trabajos de las vanguardias rusas, por ejemplo “El constructor”, el conocido autorretrato por fotomontaje del multidisciplinar El Lissitzky; en la imagen, el ojo, la mano, el compás y el papel, son los “nombres” conectados por “verbos”, como la flecha, etcétera, para ilustrar su concepción unitaria del proceso creativo, entre la visión, la idea y su materialización



Por otro lado, otra técnica de laboratorio, como son las reservas en el positivado del negativo, permiten alterar enormemente sobre la copia final la apariencia de las cosas: al aplicar menos luz a la zona deseada de una imagen, por comparación con otras, quedará más “transparente” que las otras. En la fotografía ya mostrada que imita el cuadro de Magritte, “The Illuminated Man”, la transparencia de la luz es el verdadero significado de

⁹ “Transparent medium leads directly the convention of a morally and emotionally neutral point of view” (Ratcliff, 94).

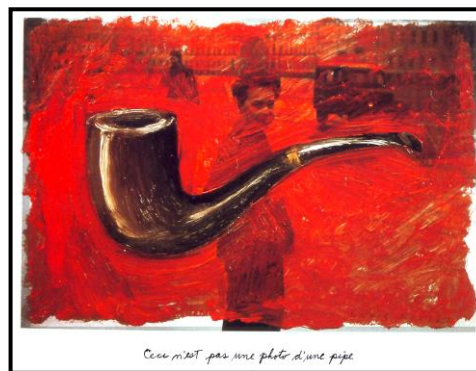
esta fotografía en la que la cabeza de este señor parece una fuente de luz. Este recurso también es el empleado para crearle al personaje de Cristo el clásico halo de santidad alrededor de la cabeza en la secuencia “Christ in New York” (Livingstone, 144).

Otra posibilidad de poner en relación espacios diferentes en lugar de la fusión de dos imágenes es la fragmentación de dos fotografías que crean una especie de puzzle irreal. Esto es lo que hizo DM en uno de sus retratos interpretativos de Magritte, en el que al cortar e introducir el retrato en la fotografía de uno de sus cuadros, que de hecho ya usaba una técnica similar en pintura, creó un diálogo visual entre el rostro del artista y su forma de ver el mundo a través de sus cuadros. Otra técnica empleada por DM es el uso de velocidades lentas, las cuales, frente a objetos en movimiento, provocan que éstos aparezcan movidos o desenfocados. Esto ya lo había puesto en práctica el futurismo italiano de principios de siglo XX, aplicando una velocidad lenta en la toma precisamente para querer reflejar lo contrario; es decir, el dinamismo y movimiento de la sociedad contemporánea. Normalmente lo borroso en la fotografía al uso puede ser considerado un error técnico, pero también se emplea como un recurso para focalizar la atención y despejar elementos que distraen la atención del espectador de lo que quiere ser destacado en la imagen fotográfica; es decir, imitar lo que de facto hace el ojo humano, que no puede mantener dentro de foco todo lo abarcado por el ojo. Ahora bien, en el caso de DM este recurso también puede tener un valor metafórico al relacionar ese aspecto movido, sobre todo de las personas, con una desaparición del cuerpo, con un proceso de invisibilidad definitiva: la muerte.

Hay que recordar que la técnica para DM es simplemente un conjunto de recursos que, según las necesidades, le permiten encontrar la forma exacta para lo que quiere contar. El equilibrio entre técnica e idea lo explicita DM en el prólogo de su *Merveilles d’Egypte*, comparándolo de nuevo con la escritura:

Pour ma part, j’estime ma connaissance de la technique et du matériel nécessaire à mon travail de photographe, mais j’en fais consciemment d’abstraction à la minute même où je prends un cliché. La technique est pour moi ce que la grammaire est à l’écrivain. Mon attention se concentre totalement sur ce que je vois dans l’objectif et mes mains règlent automatiquement l’ouverture et la vitesse convenables. Mon appareil ne vient jamais s’intercaler entre moi et l’événement. Il fait tellement partie de l’événement qu’il en devient invisible. Bien entendu, il serait ridicule de nier l’importance de la technique dans un art que passe nécessairement par un appareil. Mais il est également ridicule de lui donner une trop grande importance, hors de proportions avec son rôle réel (Michals, 1978b).

A partir de 1978, DM añade otros recursos expresivos aplicados a la fotografía, además de las secuencias y el texto, como son la mezcla de tipos de imágenes, sobre todo la fotográfica con la manual, como el dibujo, realizando superposiciones o dobles exposiciones, pero también la aplicación directa del pincel, usando colores sobre una fotografía en blanco y negro. A veces hace dibujos parciales en color sobre fotografías en blanco y negro propias, pero otras veces pinta sobre fotografías de los fotógrafos



más famosos, como si formara parte de una variante del *apropiacionismo*, así partiendo del cuadro de Magritte *Ceci n'est pas un pipe* transforma una fotografía suya con una pipa pintada encima y la titula, "Ceci n'est pas la photo d'un pipe". El hecho de pintar sobre fotografías supone un volver al punto de partida de las vanguardias de jugar humorísticamente con el arte, de desacralizar al autor y su obra. Y en el caso de la fotografía, el hecho de pintar encima es también una forma de hacer desaparecer esa fotografía, de borrar la realidad retratada incidiendo en la dosis de intervención personal que tiene toda imagen.

Teniendo en cuenta el aspecto reflexivo de la obra de DM, se puede afirmar que sus preocupaciones artísticas son de tipo metafísico a partir de un hondo sentimiento de misterio sobre la naturaleza de la vida, sobre las grandes cuestiones que acechan al hombre desde siempre: la vida y la muerte, el deseo y el amor, los sueños y la realidad, el tiempo, etc. Y así mismo, como ya hemos apuntado, siempre plantea estos temas sin darles una solución última. Por ejemplo, en su libro *Questions without answers* (Michals, 2001b), donde junto a una serie de fotografías se pregunta directamente *What is the Universe? What are dreams? What is time?*, etc. La respuesta que introduce a estas preguntas se desdobra en el texto y en una imagen o en una secuencia.

El asunto de la identidad y los reflejos del narcisismo aparecen recurrentemente en la obra de DM a través del símbolo del espejo, objeto omnipresente en sus imágenes y en su pensamiento, por ello será el elemento sobre el que girará el análisis de su obra en el capítulo tercero de la segunda parte. Respecto a sí mismo, en lo profesional y humano afirma lo siguiente: "God, I look in a mirror and I have no idea who that is looking back at me. The more defined I become as a photographer, the more diffused I become inside"



(en Kernan, 38). Y Renaud Camus le da la razón, al pensar en todos los espejos y disfraces que le gusta calarse: "One is tempted to see in the photograph, in those shadowy silhouettes, a more specific presage of the art to come of the real Michals. But there is no real Michals. He is always elsewhere, beyond the mirrors, critical reductions and closed genres" (en Michals, 1986). El espejo se puede asociar a Narciso, y DM cuenta en su haber con varias fotografías que lo explicitan, por ejemplo, la titulada "Narcissus" que consta de cuatro imágenes, como pura ilustración del aspecto más recurrente del mito. El tema del espejo también aparece en otras fotografías individuales, como en "Dr. Heisenbergs Magic Mirror of Uncertainty"¹⁰, en la que una chica mira su doble reflejo deformado en un gran espejo. También hay un retrato de John Shea (Michals, 1990a) en el que lo vemos mejor en el reflejo del espejo, así como el clásico autorretrato en un espejo incluido en el libro *Changes*, y la secuencia "Persona" (Michals, 1990b), que recuerda la película homónima de Ingmar Bergman, en la que una chica se mira al espejo y su reflejo cobra vida y la toca.

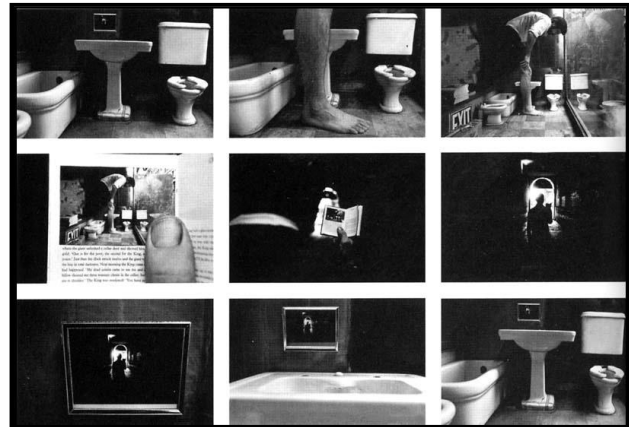
¹⁰ En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg relación de incertidumbre de Heisenberg, enunciado por Werner Heisenberg en 1927, afirma que no se puede determinar, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En otras palabras, cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su cantidad de movimiento lineal.



El espejo en sí mismo es objeto de varias fotografías, como un retrato que realizó en 1964 a Ludmilla Tscherina como si fuera la madrastra de Blancanieves interrogando al espejo sobre su belleza. En la secuencia “The mirror” (Livingstone, 168) se trata la fluctuación de la identidad sexual mediante un hombre que se transforma en mujer al mirarse en el espejo, como si el reflejo del espejo le devolviera su verdadero yo, oculto en el armario, frente a la falsa identidad de la vida cotidiana que todos vemos y denominamos realidad.

La importancia e influencia de Lewis Carroll en este tema es obvia. De hecho DM creó una serie, titulada “Alice’s mirror” (Michals, 1990a), en la que a partir de un pequeño espejo se juega con la percepción del espectador en un baile de reflejos que nos lleva de un punto de vista a otro y en el que encontramos diversos elementos que pueden ser fácilmente relacionados con la obra de Carroll *A través del espejo*. Y también es clara la referencia a Alicia en la secuencia “Things are queer”.

En ésta el elemento que conecta la primera imagen con la última, que es la misma, es el pequeño cuadro del lavabo, que en un principio parece un espejo, generándose un círculo imposible en el que aparece un personaje leyendo un “foto-libro”, como si estuviera leyendo *Alicia*, de modo que pensamos que el gigante del lavabo es parte de la ficción de ese libro; pero finalmente este señor que lee es el que se ve en ese cuadro-espejo.



El alejamiento de la cámara, del punto de vista, no nos regala en este caso una visión panorámica con la que podamos comprender sino que, muy al contrario, anula la perspectiva y la asfixia aún más al volver al punto de partida. Así, la realidad y la ficción se conectan entre sí por el principio y el final, aparentemente cerrando un círculo imposible, encapsulando en la nada y el absurdo cualquier tentativa de discernimiento, cerrando cualquier posible salida de ese laberinto, como irónicamente apunta el texto en la tercera fotografía de la serie: *Exit*. Series como ésta, más que secuencias, ya que no hay una verdadera narración de eventos sucesivos, se comportan como bodegones epistemológicos en los que las cosas no son lo que parecen, sino que constituyen imágenes engañosas generadas por nuestros sentidos. El sentido de “Things are queer” sin duda tiene que ver con la concepción del Universo de DM, quien lo define como una caja china de mundos concéntricos e infinitos. El título se repite en su obra¹¹, y la palabra “queer” aparece en

¹¹ “Things are queer and much queer than they appear. The mystery is that there is no mystery” (Michals, 2001b).

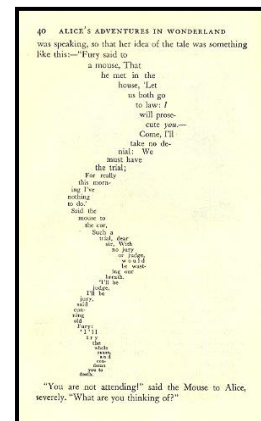
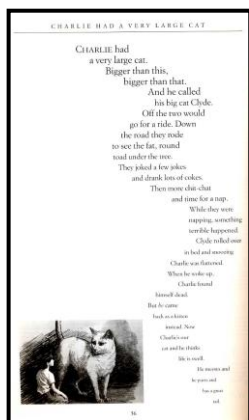
boca de Alicia para expresar su sorpresa ante lo que le está acaeciendo¹². Dicha palabra hay que relacionarla también con el mundo gay y la teoría *queer* del arte¹³. En esta línea lo *queer* en esta serie vendría dado por su circularidad inacabable, como una forma transgresora de exponer la construcción continua de la identidad sexual, pero dentro de un marco más amplio de la propia condición del hombre que no se limita a la cuestión homosexual: “Though the pictures may be about homosexuality, they are not ‘homosexual’ art, for the same reason that they are not ‘erotic art’ ” (Ellenzweig, 60).

La manipulación de la realidad, de la imagen fotográfica, pretende hablarnos de la condición humana. ¿Y es que acaso hablar de la condición humana no es hablar de la realidad, ya que no podemos entenderla sin pasar por nosotros mismos? Mentir para que podamos atravesar la superficie de la fotografía, del espejo, y mirar al otro lado la esencia de las cosas, su verdadera realidad, que está hecha de ideas. “Duane Michals makes the camera lie to tell some truths about human condition” (Beckmann). Sólo en los cuentos infantiles, como apunta Max Kozloff (Michals, 1990a) los objetos aparecen y desaparecen y cambian de tamaño sin una explicación. Podemos recordar también la escena en la que Alicia empequeñece o crece después de beber de una botella o comer una galleta, lo que también recuerda a la secuencia de DM “Take one and see Mountain Fujiyama” (Michals, 1976), tal como veremos en el análisis. Se trata de construir una realidad alternativa, cambiando las diferencias de escala, la perspectiva, creando imágenes “mises en abîme” para dejar constancia de que algo extraño está sucediendo: “Comme dans les peintures de Balthus ou de Maitrigne qu’il admirait, l’observateur perçoit un

moment d’intensité dramatique ou de surprise, comme dans un rêve, qui aurait une multiplicité d’interpretations possibles, mais demeure à jamais mystérieux” (Livingstone, 8).

Así mismo, otra secuencia que analizaremos, “The pleasure of the glove” (Michals, 1976) en la que un guante se mete en la mano del protagonista, recuerda una escena de *Alicia en el país de las maravillas*¹⁴.

Las inversiones del espejo también aparecen aplicadas al texto en *Downside up, outside in and*



¹² “Dear dear! How queer everything is today! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is ‘Who in the world am I?’ Ah, that's the great puzzle!” (Carroll, 1936, 28). Pero no sólo en esta ocasión sino muchas otras veces (Carroll, 1936, 43, 54, 207, 209 y 213).

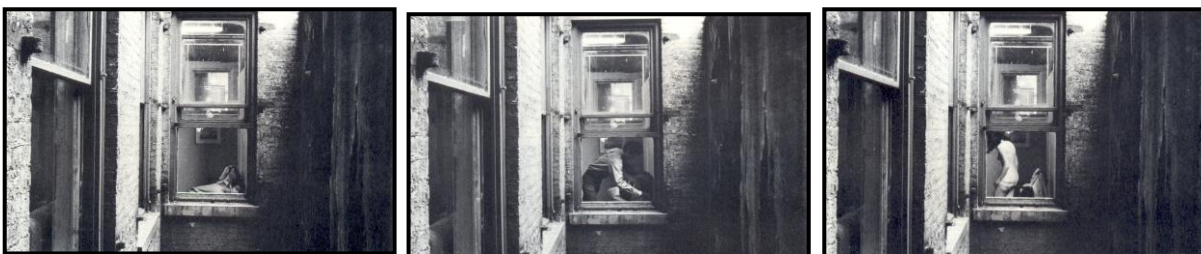
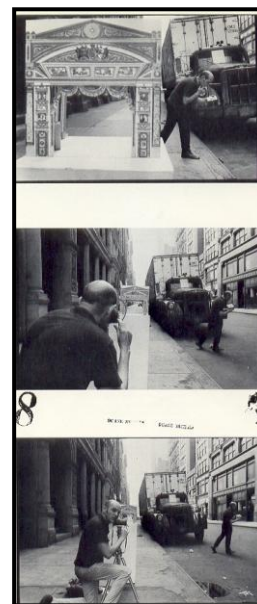
¹³ Término que proviene de los estudios de la crítica anglosajona de “Gender and Body”, y del cual se deriva toda una forma de investigar las producciones artísticas a partir de una identidad sexual no aceptada por la mayoría de la sociedad y las estrategias que desarrollan para visualizar lo extraño y lo oculto. Sin embargo, en algunas exposiciones en los años noventa del pasado siglo no quedaban claros los criterios “queer” de las obras expuestas (Duncan): “Although Rinder and Blake speculate that the new “queer” generation is in the process of breaking down the categories of gay and lesbian, homo and hetero, they aren't able to articulate what this new form and style of sexuality entails - or how it differs from the past 2,000 years of gay and lesbian experimentation”. Otros (Atkins) critican sin tapujos la etiqueta por amorfa y por tirar por la borda todos los estudios anteriores sobre el género.

¹⁴ “As she said this she looked down at her hands, and was surprised to see that she had put on one of the Rabbit's little white kid-gloves while she was talking. ‘How can I have done that?’ she thought. ‘I must be growing small again’ ” (Carroll, 1936, 30).

frontwards con este fragmento en forma de cola (Michals, 1993, 213) y en “Now the reason hair falls off is because it hangs down- things never fall upwards, you know” (*Ibid.*, 239), y “the more head-downwards I am, the more I keep inventing things” (*Ibid.*, 243). Y los libros escritos al revés, que deben ser leídos mirándolos en un espejo (*Ibid.*, 153). Para DM, el espejo, a pesar de los peligrosos reflejos que pueden confundir la mirada, aparece finalmente como una puerta que debe ser cruzada para acceder a un conocimiento más preciso de la realidad humana.

Aparte de la preponderancia de los espejos en la obra de DM, hay que destacar que se parte de una evidente asunción del concepto de marco en la fotografía, con lo que conlleva de selección artificial de la realidad y la manera en la que la percibimos; y ese es el único objetivo de la temprana secuencia (1969), “The illusion of the photographer”, en la que es demasiado obvio el afán de DM por *hacer* fotografía, en el sentido de crear y de hacer visible un metadiscurso fotográfico, en lugar de *tomar* fotografías. Aquí podemos ver cómo la técnica de alejamiento nos avisa de forma cómplice que lo que habíamos visto al principio de la serie es como un teatro. En cierto modo es una declaración artística de DM sobre su propio trabajo haciéndose eco de los temas barrocos del teatro de la vida y la ilusión de los sentidos, de que tomar una fotografía no refleja la realidad sino que establece un marco de pensamiento.

En 2001 (Michals, 2004), en la ciudad alemana de Duisburg, DM creó un conjunto de secuencias sobre dos familias, una turca y otra germana, en las que se limita a seguir a sus miembros en actividades anodinas y diarias como el desayuno, el trabajo, la peluquería, etc. Su mensaje, sin embargo, es el de que la realidad más ramplona puede ser tan especial que se convierta en ficción. Esta transformación se produce precisamente por la intervención de un tipo de imágenes que resaltan doblemente el aspecto real y el irreal, lo primero por el parecido y por el carácter de *index*, lo segundo porque se incide en el extrañamiento de la realidad que genera el corte espacio-temporal. En este caso los concisos títulos, casi periodísticos y en absoluto literarios, no hacen sino aumentar la sensación de irrealidad al contemplar las fotografías. A ello ayuda el título mismo del libro, *The theatre of real life*, que nos dirige la mirada hacia el efecto ilusorio que a veces observamos en lo más cotidiano¹⁵.



¹⁵ Tal como explica Söke Dinkla en el estudio preliminar a este trabajo, “the pictures in the Duisburg series, which at first glance have an almost documentary character, are particularly effective at plunging us into deep-felt doubt about what we’re seeing and what we can’t see at the moment” (Michals, 2004, 8).

La percepción también es tocada desde el punto de vista de la ventana, como en la secuencia de seis fotografías “The voyeurs pleasure becomes pain” (Michals, 1969), donde la ventana pasa de ser el refugio gratificante del *voyeur* a un incómodo espectáculo de maltrato, y de ventana indiscreta a lo Hitchcock se transforma metafóricamente en espejo, porque en la última fotografía el maltratador ve al *voyeur*, nosotros los espectadores, y le devuelve la mirada. Con este efecto boomerang, DM pretende educarnos en su visión fotográfica, de modo que pasemos del ver al actuar, de captar la realidad a imaginarla según lo que sentimos: “You’re completely taken out of the role of voyeur. You’re experiencing the event and you cannot separate yourself from it. You’re the event, and when you realize that you are free to create the event, too.” (Kernan, 36). Según DM a la gente siempre le ha intrigado lo que pueda estar pasando en una habitación que no podemos ver, de ahí que la ventana ajena se convierte en el ojo de la cerradura a través del cual espiar los secretos de nuestros vecinos sin ser descubiertos.

El tema del cuerpo humano está tratado intensamente desde una visión platónica de la belleza, ya que DM considera que ésta es invisible; una idea de la que nosotros somos un reflejo. La belleza también es erótica, y una metáfora de la temporalidad. Así, el erotismo viene asociado a la muerte en el libro *Eros & Thanatos* (Michals, 1992b), compuesto de fotografías con textos diversos sobre los principios básicos del placer y de la muerte. En las imágenes del cuerpo humano en general se potencia el deseo, sobre todo el homosexual, pero se quiere ir más allá de la simple observación y deleite. Para DM, el tratamiento usual de la fotografía de desnudo es sobre todo en relación a la mujer como objeto sexual, y no sólo en la producción pornográfica. Según él, esa visión simple genera un deseo vacío que no nos deja ver lo que esa mujer piensa o siente. Vistas en la globalidad de su obra estas imágenes pueden reflejar deseo pero no lujuria o vicio malsano.

A veces para DM el desnudo representa una belleza universal e imita modelos grecolatinos a la par que se pueden percibir en sus imágenes influencias de la pintura renacentista. A veces estas fotografías quieren ser una expansión alegre y vital del espíritu, y otras representan la fragilidad interior del ser humano. Eso, y la tensión con la muerte, pues consigue que las imágenes de desnudos muchas veces sean percibidas con recogimiento e incluso como una forma de castidad por la inocencia y sencillez de los mismos. Por mucho que veamos en las fotografías de DM cuerpos desnudos, el deseo no está relacionado con la visualización genital homosexual, al estilo de un Mapplethorpe, más bien “what intrigues him is the atmosphere and aura of sexual possibility, the building and releasing of erotic tensions, something that is common to all sexual orientations” (Boyce). La belleza, así como el deseo y la felicidad, son vistos por DM desde un humanismo tradicional por su comprensión, sin olvidar que se trata de espejismos.

El tema del tiempo está tratado desde diversos ángulos, por ejemplo a través de la memoria y el recuerdo, como veremos en el análisis, que es el asunto dirimido en el libro *The house I once called home* (Michals, 2003), en el que DM vuelve a la casa real donde vivió con su familia en McKeesport. Sin embargo, la memoria ya había sido tratada previamente por DM en secuencias sin texto, como en “The memory of a Kiss” (Michals, 1969), secuencia en la que aparece una habitación vacía y luego vemos a dos amantes que se besan en una cama



para finalmente volver al vacío espacial; se trata de una visualización mental que refleja el momento en que volvemos a un lugar donde ocurrió algo importante que se nos quedó indeleblemente grabado en la memoria y podemos revivirlo como si fuera real, o sea proyectando la imagen del recuerdo en el mismo lugar real donde ocurrió. Sin embargo, en la secuencia, para remarcar ese aspecto de proyección mental sobre el escenario, los personajes aparecen borrosos y movidos en todas las imágenes.

El paso del tiempo es el tema de *Changements* (Michals, 1981b). Se trata de un pequeño libro con siete secciones sin paginación, en las que, como explica en la presentación el propio DM, trabaja con el poder de la fotografía para retratar los cambios físicos, el paso del tiempo y la muerte, mientras que el espíritu lo vive de una forma más ambigua, menos directa y lineal; y esto último es de lo que trata el texto. Las primeras cuatro secciones se centran en amigos o conocidos y cómo cambian. No hay texto, excepto el de catalogación: quién y cuándo. Eso sí, los datos están incorporados manualmente. En la quinta sección encontramos una serie en la que el autor es el protagonista, primero con retratos familiares desde pequeño hasta que empiezan ocho autorretratos, desde 1956 hasta 1976. Justo en ese primer autorretrato empieza una serie simultánea de textos mecanografiados. Se trata de un discurso paralelo, continuo, que trata el tema apuntado, pero que no corresponde directamente a cada fotografía, de hecho el primero, de 1956, engarza con el principio de la reflexión, “cumpló 47 años”, la típica mirada atrás a mitad de camino de la vida, cuya fecha es 1979. En las series 6 y 7 sigue participando el autor, pero ahora se trata de imágenes en las que no hay texto y el autor aparece como protagonista de una reflexión narrada a modo de *exempla* sobre los conceptos expuestos del envejecimiento (6) y la muerte (7).

La concepción extrema del tiempo que tiene DM, en cuanto hiperconciencia del instante, aparece también en un texto de este libro, con el título de “Maintenant et alors”¹⁶. En la misma línea encontramos el libro *Now becoming then* (Michals, 1990a), cuyo título hace referencia a una fotografía doble que preside totalmente la “portada” y la “contraportada” interiores del mismo. En ella aparece un hombre que va hacia la izquierda, digamos el pasado, y el mismo hombre, duplicado, que va hacia la derecha, el futuro. El límite central del libro le sirve a DM como la línea del espejo, que es el presente, del que sale esta persona hacia las dos hojas del volumen. El texto, como ya veremos, nos habla de ese instante inexistente que es el presente que fotografiamos.

De todas maneras el asunto central concerniente al tiempo para DM, el final del mismo, es el paso del tiempo, el envejecimiento y la pérdida de la belleza; de ahí la insistencia en el contraste de su propio cuerpo con el de apuestos jóvenes. Y el final del proceso, la muerte como enigma, lo encontramos en numerosas fotografías individuales y secuencias, con y sin texto. Lo que vemos en las fotografías es algo que materialmente es imposible de reflejar, como es la separación del espíritu y el cuerpo, ya que cree en algún tipo de espiritualismo, que no en una religión concreta, y sólo ve la muerte como el fin del cuerpo y de la vida tal como la conocemos. No le interesa el mensaje de que pueda haber otra vida tras la muerte. Así, el narcisismo es como un camino de purificación, que en

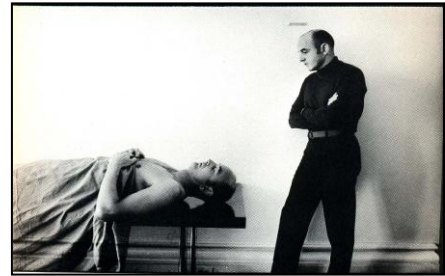
¹⁶ “Le changement est invisible. Il est lié au temps et nous ne le percevons qu’au passé. Nous ne reconnaissons jamais le moment exact, bien que ses indices soient partout. Mais le changement ne peut se cacher de la photographie. Seule la photo colle à l’événement dans le temps et l’emprisonne implacablement” (Michals, 1981b).

realidad lleva al desprendimiento budista de la personalidad.

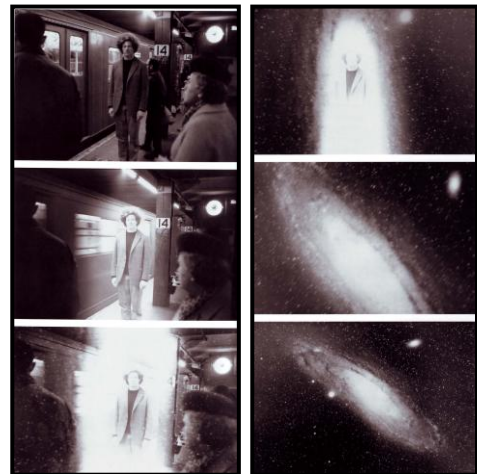
Lo que le interesa de la muerte es su inevitabilidad y si bien parece que en sus imágenes y textos sea una obsesión, en realidad para él es como una preparación, un aprendizaje, no en el sentido medieval de que hemos venido a sufrir porque moriremos, sino de aceptación serena y tranquila. En esta línea nos encontramos con una serie de autorretratos en los que él mismo se incluye como muerto; por ejemplo en “Self portrait asleep in the tomb of Mereruka at Sakkara” (Michals, 1978b).



En *Changements* incluye un autorretrato doble en el que se le ve a él mirándose a sí mismo muerto, así como una pequeña serie de 3 imágenes en la que un joven lo cubre al estar muerto imitando la piedad de Miguel Ángel desde la óptica gay. DM piensa que puede haber una vida después de la muerte pero no desde una perspectiva tradicional católica sino desde una concepción más oriental, ligada a la idea cíclica de la reencarnación: “Perhaps the tomb exists as a womb of metamorphosis where life germinates to life again in constant repetition in expanding circles off lickerling vibrations” (Michals, 2001b). Sin embargo, su forma de mostrar la muerte en fotografía sí que remite a cierto imaginario tradicional de occidente, como si el espíritu fuera una persona idéntica al cuerpo muerto pero invisible, de ahí la transparencia en la imagen fotográfica, o como si la muerte fuera primero oscuridad, usando sub-exposición de la copia, y después un túnel de luz, sobre-exposición. Ahora bien, asegura que el hombre iluminado de la fotografía que recuerda al cuadro de Maitreya, para él tiene más que ver con su idea del Nirvana.



En la secuencia “The Human Condition” (Michals, 1969), usando un negativo de un hombre en el metro y una fotografía de un libro de astronomía, se retoma la idea del hombre como pura energía, pasando en cuatro imágenes del cuerpo al cosmos. Así, DM mezcla las representaciones de la luz como concepto, ora para el conocimiento, ora para el tránsito del espíritu tras la muerte. El aspecto realista y contemporáneo nos lo proporciona con una imagen tan cotidiana como la de un hombre esperando el metro en un andén, pero el salto conceptual en tan pocas imágenes es como el de la película *2001. A space Odyssey*, entre el mono y el cosmonauta. Sin embargo, para DM esa condición humana es simultánea y no temporal, pero sobre todo es “real”: “To photograph a man becoming a star is a bit trickier. The point is, it does exist in the great reality. It's just something you can't see with your eyes” (en Foerstner, 5).

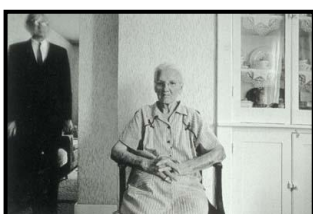


Otra serie es “The true identity of man” (Michals, 1976), donde aparecen cuatro fotografías del mismo hombre sentado en una silla pero tratado en la imagen de forma

diferente según el pie de foto de cada una de ellas: El hombre como animal (desnudo), como espíritu (transparente), como energía (movido) y como Dios (luz).

En la misma tónica, sobre la identidad del hombre, pero retomando el mito del paraíso, DM hizo las secuencias “The creation” (Michals, 1984b), “The birth of Eve” (Michals, 1969) y “Paradise regained” (Michals, 1969). En la primera juega con el alejamiento progresivo de una imagen del universo superpuesta a un hombre con barba blanca que ejerce de Dios, pero en realidad al alejarnos el universo es la superficie de una manzana, al lado de la cual hay un hombre y una mujer desnudos. De nuevo DM, con los juegos de ilusión óptica pretende transmitir una idea filosófica de integración del microcosmos en el macrocosmos. En la segunda secuencia juega con la idea bíblica de que Dios creó a Eva a partir de la costilla de Adán. Primero se ve la sombra de una mano gigante, suponemos que Dios, acercarse a un hombre dormido y después una mujer iluminada que progresivamente, en 3 fotografías, se hace visible totalmente y el hombre despierta. En la tercera se juega a sugerir la vuelta al paraíso, de la situación del hombre moderno, identificado con lo artificial de una oficina y los cuerpos vestidos, al desnudo y un entorno vegetal, de la civilización al despojamiento de la misma¹⁷. La secuencia, sin embargo, más que pretender simular un retroceso temporal, una imaginaria vuelta a ese paraíso bíblico, lo que en realidad pretende es hacernos obvio que la naturaleza humana es doble, inocente e instintiva a la par que racional, habida cuenta de lo artificial del montaje, de lo falso de la secuencia por el uso de la fotografía.

Siguiendo con las representaciones simbólicas y alegóricas, en “The Fallen Ángel” (1969) se trata el tema del ángel caído, para el cual posiblemente se haya basado, visualmente hablando, en cuadros del siglo quince sobre la anunciación, como el de Rogier van der Weyden en el Louvre. En la serie de dos retratos “Alive & Dead” (Michals, 1976) la diferencia entre la vida y la muerte se establece mediante una puerta, pues en la primera imagen vemos a un hombre salir y en la segunda entrar, pero el cuerpo ya no está definido



sino borroso. La técnica de emborronar el cuerpo mediante movimientos bruscos de las personas retratadas es empleada también en la secuencia de cinco fotografías, “Death comes to old lady” (Michals, 1969), donde la muerte es un señor borroso que cuando toca a la señora le transmite esta cualidad y ella acaba convirtiéndose en una mancha ascendente: la transición hacia la muerte, la invisibilidad del espíritu, se representa así como una ilegibilidad del cuerpo.

Además, “A man going to heaven” (Michals, 1976), “The spirit leaves the body” (Michals, 1969) y la larga secuencia de casi 30 fotografías que conforma el libro *The journey of the spirit after death* (Michals, 1971), tratan todos este tema de la



¹⁷ En esta secuencia parece claro que DM se inspiró en el paraíso de John Milton, y en el cuadro de Rousseau “Le rêve”, de 1910, y que DM vio en el MOMA de Nueva York.



llegada de la muerte, la levedad y transparencia del espíritu, o la transformación en luz y energía como una representación alegórica del purgatorio en la última secuencia mencionada, en la que se nos explica que un joven muerto pretende volver a la vida y tras pasar por un camino de auto-conocimiento se reencarna en un bebé. En esta secuencia las únicas palabras aparecen al final de esta larga serie de fotografías: “Oh, to be the light!”.

Otra secuencia que retrata con iconografía tradicional la muerte es “Grandpa goes to heaven” (Michals, 1993), en la que a un niño contempla como a su abuelo muerto le salen alas y se va por la ventana. Al principio de “The journey of the spirit after death” encontramos una nota en la que DM resume su visión de la vida y la muerte:

I am writing this to you in my thirty-ninth year. It is the twelfth of June, 1971, and as I sit here I can feel the warmth of the sun through the window, and the only sound is the buzzing of a fly against the glass. I can feel my breathing. I am in the midst of this consciousness, this life. Everything before has dissolved to this moment, and this too will become memory instantly. It all seems so ordinary and real and usual, and yet it is quite extraordinary and unreal. It will all end ultimately, and I will not be. When I was twenty, I was immortal. Death as a fact did not exist for me. That kind of childhood certainty of knowing that we were Catholics and the next year I would simply go on to the next grade in school was just beginning to dissolve. Since then, everything has fallen away to this moment when it all appears to be illusion. I see it as an experience and drama of total mystery beyond anything that I can comprehend. And without knowing, I know that this long “now” is radiating and expanding and changing and flowing to itself. And in the metamorphosis of death will be new illusions and unimagined wonders.

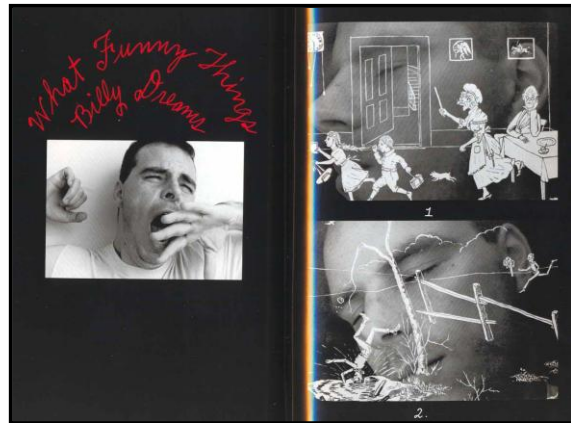


La importancia de los sueños y su relación con la realidad es capital para DM, pues está convencido de que éstos afectan a lo que vemos y hacemos durante el día, y cuando se supone que estamos conscientes, y viceversa. Haber soñado es en si mismo una realidad, de ahí que a veces intente representar en el mismo plano de una fotografía lo que vemos despiertos y lo que vemos cuando soñamos. DM ve los sueños como una película que se va proyectando en el subconsciente y que rompe con la racionalidad de nuestra percepción usual, con las fronteras temporales y espaciales, creando una narración que refleja mejor lo que cada uno es por dentro. De ahí que la técnica de las dobles exposiciones le venga como anillo al dedo para reflejar lo que en teoría la fotografía no puede representar. El título de su libro *Real Dreams* ya dice bastante sobre lo que piensa de los sueños, ahora bien, no se apunta ni mucho menos que los sueños sean más importantes que el momento de estar despierto, más bien se pretende “despertar” al espectador respecto a que en realidad el ser humano se sitúa en un terreno ambiguo. Los niños sufren más las pesadillas porque no discernen la diferencia entre la realidad y los sueños, en tanto que para ellos éstos tienen tal entidad que son reales; y esto es lo que, como un juego mágico, intenta representar DM en las secuencias “Margaret finds a box” (Michals, 1976) y “The bogeyman” (Michals, 1990b).

Por otro lado, el aspecto freudiano de los sueños, el inconsciente y la libido se

reflejan en “The young girl’s dream” (Michals, 1969), que se inspira en el cuadro de Balthus *Sueño* y trata de un sueño erótico y los efectos del mismo. Algo similar a “Take one and see the Mountain Fujiyama” (Michals, 1990b), secuencia con texto a la que volveremos más adelante. En la primera somos observadores, como el narrador omnisciente de un relato, y vemos, a través de una serie de imágenes superpuestas de menor densidad lo que sueña la joven: un hombre desnudo que la acaricia. Los sueños, sin embargo, adquieren su valor metafísico al revelar la condición humana; así lo explicita en *Questions without answers*: “Each night we dream in the womb of sleep and every morning we awaken reborn into the dream of life” (Michals, 2001b).

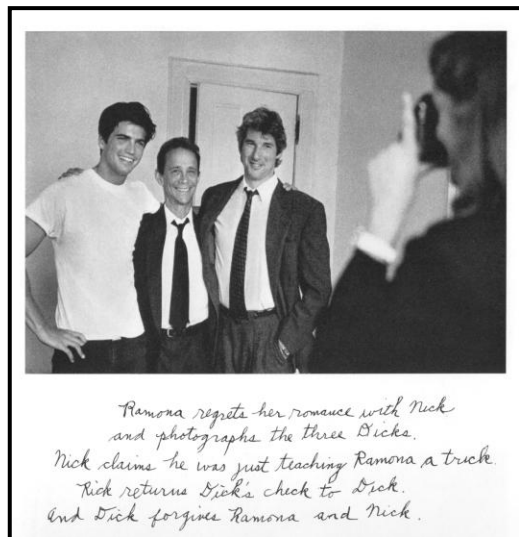
No menos importante es remarcar el sentido del humor en la obra de DM, no sólo en trabajos que son directamente cómicos, sino en general, por muy serio que sea el tema representado, ya que una de las cosas que más motivan a DM en la creación es el divertirse haciéndolo, el disfrutar planificando y llevando la idea a una escena fotografiable. “What Funny Things Billy Dreams” (Michals, 1993) es muestra del interés por lo onírico



pero desde un punto de vista desenfadado al incluir dibujos cómicos sobre la cabeza fotografiada del protagonista, como representaciones visuales de las imágenes mentales de los sueños. El tema de la ilusión óptica es tratado en estos casos como un juego de magia infantil en el que se pone el mundo al revés, como la necesidad del niño de pensar que lo imposible ha ocurrido. Aunque DM intenta evocar el tono despreocupado de la infancia los temas contienen de fondo una fuerte carga metafísica y moral sólo apta para adultos. En general se puede decir que todas las secuencias relacionadas con los sueños, con sus juegos, trucos, bromas y relatos imaginarios pretenden despertar nuestro inconsciente, confrontando la prosaica realidad con deseos ocultos.

Un trabajo como *Second Helpings from Union Square Café* (Michals, 2001), es en realidad un libro de recetas con la original contribución de DM a base de secuencias fotográficas, con y sin texto. Original porque en primer lugar ninguna imagen es una ilustración de los platos sugeridos en el recetario, sino que se trata de escenas imaginadas en un restaurante, aderezando el escenario con humor y deseo entre los implicados.

En “Amazing Rick Dick” (Michals, 1990a), secuencia en la que actúan sus amigos Cindy Crawford y Richard Gere, DM imita, a modo de divertimento, el género del viejo cómic, sobre todo en la portada, y a su vez la estética y la temática del cine negro: señor rico contrata a detective para saber quien es el amante de su mujer. La secuencia,



de 18 fotografías, le sirve a DM para recoger los elementos típicos del género, como la persecución, los secretos y la sorpresa, para llevarlos a su terreno y generar el metadiscurso del perseguidor perseguido y la sorpresa final de la verdadera identidad, pero todo ello en clave de humor.

Como divertimento también se sitúa *Paris and other follies* (Michals, 1992c), en la que por ejemplo aparece una escena imaginaria con Josephine Baker, que bailaba con un atuendo de plátanos, y que se encuentra con el tullido Toulouse-Lautrec, el cual aparece a su vez comiéndose provocativamente uno de los plátanos. Estas imágenes sirven para imaginar e inventar la Historia en clave cómica, porque ya desde el título nos avisa de lo imposible de tal encuentro. Usando también el término “follies”, locura o disparate, DM ha publicado recientemente el libro *Foto follies* (Michals, 2006), donde el humor se vuelve ácido y crítico. La intención del libro se clarifica en el subtítulo, *How photography lost its virginity in its way to the bank*, y con una portada interior compuesta de una fotografía de billetes de 100 dólares titulada “In Art we trust”. De esta manera se pone en solfa el mundo del arte contemporáneo al relacionarlo con el aspecto religioso y capitalista del lema real de los billetes verdes (“In God we trust”). La crítica concluye, después del recorrido del libro, con la misma fotografía de los dólares pero variando de posición una letra del lema anterior para dejarlo en “In art wet rust”; es decir, algo así como “En el arte todo es herrumbroso”¹⁸.

Finalmente habría que mencionar la parte de su obra más seria, con una carga política de denuncia de la sociedad, de la hipocresía, etc. Con “Salvation” (Livingstone, 141) tuvo problemas con la Iglesia por lo agresivo de la imagen: un cura apuntando con una cruz a un chico, y con un texto basado en la idea “No american has the right to impose his private morality on any other American”¹⁹. De similar temática es “C.L.E.A.N” (Livingstone, 143), donde se relaciona la intolerancia religiosa con una patología sexual. En “Christ in New York” (Livingstone, 144) se denuncia la insolidaridad y el sufrimiento silencioso de los pobres y desamparados en EE.UU. En “Sarajevo” (Livingstone, 146), que en su momento *The New York Times* no quiso publicar se trata el tema de la guerra y la muerte en los Balcanes. Sobre su homosexualidad, aparte de la obviedad de la cantidad de imágenes en las que se hace tributo al cuerpo masculino, y de los libros-homenaje mencionados a Whitman y Cavafy, hizo un trabajo más político sobre el tema en “The Unfortunate man” (Michals, 1976). También “The enormous mistake” (Michals, 1976) podría leerse en clave de frustración el no salir del armario por presiones sociales. Incluso en secuencias con un tema tan clásico como “The return of the prodigal son” (Livingstone, 46) hay críticos (Humprey) que además de la empatía y el amor paterno-filial ven una clara lectura sobre la aceptación homosexual. Y sobre el mundo del SIDA realizó la secuencia “A dream of flowers” (Livingstone, 120), compuesta de cuatro fotografías, una para cada letra de la enfermedad (A.I.D.S.). Hay que aclarar, no obstante, que DM asegura no haber tenido casi conocidos que hubieran muerto del virus, ya que no lleva el tipo de vida promiscua que se les supone a muchos gays y convive con su pareja desde los años setenta.

¹⁸ El libro incluye un artículo escrito por DM, y titulado “Dr. Duanus Infernal Tongue-In-Cheky Journal”, aparecido previamente en *21st: The Journal of Contemporary Photography. Vol. 1*.

¹⁹ La misma fotografía con esta frase fue recuperada en *Fotofollies*, añadiendo el nombre de ‘BUSH’ en el interior de la imagen para denunciar la ola neoconservadora instalada en la Casa Blanca nada más comenzar el siglo XXI.

3.2.3) Las secuencias y las fotografías con texto

DM empezó a hacer secuencias en 1965 con ideas muy simples, por ejemplo la segunda fue “The woman is frighthened by the door”, o “A portrait of Vincent and Esta”, de 1971. La mayoría de secuencias están producidas entre 1968 y 1982, y su primera exposición con este material fue en 1968 en la *Underground Gallery*²⁰.

El número total de imágenes varía mucho en número pero suele ser de entre cinco y ocho. El uso de secuencias en fotografía no era nuevo, pero hay diversas maneras de plantearlas. Por ejemplo, pocos años antes Minor White había trabajado con secuencias desde un plano subjetivo, en el que las imágenes no guardaban entre si una relación de acciones sucesivas sino que se entrelazaban de una forma más poética y libre. En cambio, en la obra de DM todas las secuencias están guiadas por un mínimo elemento de conexión que desarrolla un personaje a lo largo de la serie, por lo que destaca el tempo narrativo, con un principio y un final, en el que ocurre alguna cosa. En realidad las series pretenden dar un paso más de lo que ya está contenido en las dobles exposiciones o superposiciones de fotografías, donde se pueden aplicar varios planos espacio-temporales en uno único. Si ya en las dobles exposiciones se establece un primer paso en la generación de una sintaxis de la imagen fotográfica, ahora pasa a formar parte del propio trabajo. De hecho, cuando se le pregunta a DM acerca de sus secuencias, se remonta a los experimentos precinematográficos de Muybridge para decompener el movimiento en una serie sucesiva de fotogramas. Los fotogramas tienen el valor de preservar el tiempo detenido de la imagen individual, y la serie de fotogramas nos proporciona el movimiento, pero a diferencia del cine, donde aparentemente es la imagen la que se mueve, en la secuencia es la mirada la que se desplaza a voluntad de una a otra, de modo que cada una de ellas no pierde su entidad como tal, ya que cada persona puede controlar el ritmo de ese movimiento. Entre la imagen fija y el movimiento sitúa DM su interés por las secuencias y las compara con la forma literaria del *haiku*:

Sequences are to me like haiku. Just moments. I was dissatisfied with the single photo since I was unable to bend it into a further statement. In a sequence, it is the sum of the pictures which implies what a single photo cannot say. There is no sense in making a sequence if the sequence makes no sense. Otherwise it becomes a mere exercise of skills. It has to go beyond this (Michals, 1992, 9).

De todas maneras, el hecho de que haya acción no significa siempre que se esté contando una historia, un cuento, ya que en numerosas ocasiones estas secuencias no son más que la ilustración de un mito o una idea, como es el caso de “Narcissus” o “El hijo pródigo”, en las que el título ya nos da toda la información necesaria, y las imágenes simplemente lo visualizan. Si en una única fotografía podemos hablar de superposición de imágenes metafóricas, en las secuencias se esconden alegorías visuales. En otros casos la acción es prácticamente nula porque la secuenciación en realidad consiste en una serie de imágenes que introducen un elemento de foco de atención, a modo de travelling cinematográfico, que acerca o aleja la primera imagen de la serie, centrando o ampliando el campo de visión del espectador y, por ende, modificando la escala de los elementos

²⁰ Si bien esta galería en 1966, aconsejada por el afamado fotógrafo Gary Winograd entre otros, rechazó este tipo de trabajos de DM.

fotografiados y nuestra percepción y comprensión de los mismos. Esta ampliación o disminución del contenido de lo que queda dentro y fuera del marco tiene la intención primordial de guiar al espectador de un punto de partida a otro, que siempre va a suponer una sorpresa por el cambio inducido en su propia manera de observar las cosas; es decir, se pretende que la sorpresa ante el cambio perceptual lleve al observador de la serie a pensar: ¡Anda! ¡Yo creía que esto era así y ahora resulta que no!²¹

Lo primero que hay que aclarar es que si bien no es hasta los años 70 que DM decide introducir texto en sus imágenes, en realidad es una consecuencia lógica de su forma de pensar y de los trabajos de secuencias que venía realizando desde los años 60 en los que hay implícita una narrativa “muda” que antes de añadir texto ya se estaba explicitando al escribir títulos para las imágenes y las secuencias. Es una consecuencia natural, porque empezando por las dobles exposiciones, los fotomontajes, y después las secuencias, en todo ello hay una necesidad de expandir el significado de la imagen fotográfica; en definitiva la búsqueda ampliada de una posibilidad de crear un discurso narrativo con la fotografía, o cuando menos con un discursar propio del lenguaje. En realidad esto tampoco era una novedad en los medios de comunicación americanos, pero él los une siguiendo sus intereses artísticos. Según el propio DM la imagen fotográfica le resultaba insuficiente: “I began to writing on photographs because of my frustration with the medium” (Garner, 119).

Aún así, lo más interesante, al empezar a incluir la escritura en sus imágenes, es que no cambia un medio por el otro, sino que los une. Lo cual quiere decir que algo debe tener la imagen fotográfica para que, a pesar de su limitación expresiva, no se pase de hacer fotografías a escribir, sino que intente fusionar ambos medios. Una explicación es que la fotografía le seguía proporcionando un anclaje con la realidad; esa realidad de la que tanto desconfía y cuya apariencia ya intentaba articular con las técnicas anteriormente explicadas. Sin embargo, el hecho de continuar mostrando esas imágenes, además de enfatizar la ilusión de la realidad, como si fuera un discurso doble que se va entrelazando en espiral, crea una mayor tensión argumentativa y formal. Las elipsis y lo indirecto del texto insisten en la primacía de la ausencia. En resumen, después de probar diversas técnicas y dar el paso a las secuencias, lo siguiente, añadir texto, sólo era cuestión de tiempo. Como dice L. Fritz Gruber: “Behind all his statements, as leitmotiv of his actions is the cry "There's something I must tell you", the wish for communication, most vital and forcible tool of which is the camera. Time and again he strives to photograph and comment on that which cannot be photographed” (en Michals, 1992, 11). DM empezó a escribir en sus fotografías en 1974, y en un principio cosechó por gran parte de la crítica la misma incompreensión que antes con las secuencias. No le perdonaron que introdujera palabras porque una buena fotografía se debe explicar por si misma, justo en un momento en el que los galeristas y críticos empezaban a apostar fuerte por introducir la fotografía en el mercado del arte. Según él, lo que escribe es lo que no se ve en la imagen, en la realidad, por lo que sugiere lo invisible. El motivo de escribir fue debido, como anteriormente, a una pura necesidad expresiva, pero también le sirvió de terapia, ya que ese año murió su padre. Al mirar las fotografías familiares le frustraba que lo que le interesaba de esas imágenes no era el aspecto que

²¹ Una pregunta que se haría cualquiera es por qué no pasar las series al cine. Habiéndolo probado, DM considera que es un medio muy trabajoso, con mucha pre- y posproducción, así como la necesidad de que haya más medios y personas implicadas. Además, el resultado final es menos inmediato ya que se precisa de más tiempo para visualizar la película.

tenían los rostros sino las relaciones entre ellos y en este caso especialmente su vivencia de la figura del padre. En ese momento DM escribió 10 textos que están relacionados con el posterior trabajo “A Letter for my father” (Michals, 1981c).

La preocupación por el lenguaje es una constante en la obra de DM. Aparte de que, como decíamos, siempre le había interesado leer, al introducir la escritura en sus fotografías su interés por la palabra se acrecienta y cada vez escribe más sus propias reflexiones. Ese interés por la palabra queda expuesto claramente al ser incluido como una de las preguntas del libro *Questions without answers*, con la pregunta “What is lenguaje?”, a la que se responde lo siguiente:

Some things cannot be expressed. Words fail in hollow utterance.
Sometimes it's best things not be said.
The deepest feelings can only be heard
in silence.

La escritura de DM es introspectiva y las reflexiones dialogadas, como en la serie “A dialogue with God” (ilustrada con dos personajes), en realidad suelen ser más bien un monólogo del autor consigo mismo, o un diálogo en el espejo con su otro yo, como veremos después. En ocasiones predomina la primera persona, sobre todo cuando se centra en la memoria personal y familiar, pero en el resto se salta de la segunda persona al narrador omnisciente, incluso cuando el propio DM aparece como protagonista en las fotografías imaginando ser otra persona, cualquier persona. Así, se asegura el necesario distanciamiento de si mismo.

En los textos que DM escribe junto a sus fotografías, la escritura a mano alterna con la de molde de imprenta; de modo que en el primer caso se evidencia la intervención en la fotografía, posteriormente a la toma, de una persona muy concreta. Cuando DM escribe a mano usa siempre una vieja pluma para escribir sobre sus copias. Sin darse cuenta, el lector establece con el autor un vínculo más cercano, en el tiempo porque el momento de la lectura se acerca al de la escritura, y en lo afectivo porque las grafías propias de la escritura de DM ejercen de ropaje de su pensamiento, a modo de firma personal. Al intervenir manualmente con su escritura en la fotografía, la está personalizando, ya que la copia fotográfica es algo más mecánico, anónimo. Además, le gusta la intimidad del manuscrito, sobre todo desde que los ordenadores han acelerado la pérdida de las cartas tradicionales y la escritura a mano, que imprime ese carácter idiosincrásico y de ejercicio físico al usar una pluma tradicional con tinta. Todo ello hace que la lectura de los textos suponga una operación más visual que la de la lectura de un texto de imprenta²². En algunos libros, como en *Álbum*, incluso escribe a mano los créditos finales del libro: editorial, fecha, etc. La escritura en sus textos se renueva constantemente, cambia de una foto a otra e incluye el reciclaje de una misma fotografía. Al reutilizar imágenes pasadas, el tiempo de la mirada sobre ella cambia, por lo que la escritura que elabora sobre esa imagen también es otra. Y así, de una misma imagen podemos obtener diversas realidades íntimas, diversas historias. Y, sobre todo, el hecho de que lo que transmite una fotografía al ser contemplada cambia con la mirada, con el tiempo.

²² Así justifica DM su uso de la pluma: “The sight of these words on a page pleases me. It’s like some sort of trail I’ve left behind, clues, strange marks made, that prove I was once here” (Michals, 1976, 6).

De forma similar la voluntad de no borrar las erratas, es decir que los tachones y correcciones sobre el texto sean visibles para el lector, nos cuenta que DM escribe directamente sobre la copia, y que no hay un ensayo previo en otro papel para pasar la versión final del texto, con la misma intención de que se aprecie su trabajo desde la intimidad de la escritura en proceso, y no como algo acabado y definitivo; como si fuera un manuscrito original, o la escritura propia de un diario o carta personal: “In writing I love the mistakes. I think it’s a matter of staying vulnerable. And not hiding behind perfect work” (en Kernan, 119). Por ello se ha destacado su escritura a mano con un intento de imitar la torpeza infantil. Pero quizás, lo que más se deba señalar aquí es que en oposición a la objetividad de la cámara fotográfica de la que tanto huye DM, la simple visión en la página de la escritura manual prepara la lectura subjetiva de la imagen. Así, su aspecto visual es capital, y es que no se trata de un bloque de texto uniforme sino que se presenta de las formas más variadas, ora colocado en una página aparte, al estilo tradicional, para que quede clara la división de los dos medios expresivos a pesar de que se establezcan diálogos, ora con textos enrevesados que giran alrededor de los márgenes de la fotografía sin respetar composición alguna de proporcionalidad respecto al marco de la misma, o que empiezan en la página en blanco de la izquierda y continúan abruptamente en la página de la derecha donde se incluye la fotografía.

Si pensamos en el título que WM dio a su primer libro completo de fotografías con texto, *Photographs with written text*, la presencia del participio “escrito”, es totalmente redundante, ya que todo texto en un libro es escrito, incluso aunque sea la reproducción de un texto oral. Sin duda se refiere a la acción de escribir a mano; es decir, es un texto creado por el propio autor, y no impreso. Así quiere decirnos que la forma, la visualidad de la escritura, también forma parte del mensaje. Sin llegar a la inscripción directa de la escritura en la imagen misma, lo cierto es que la aproximación espacial del texto a la imagen, así como que sea a mano, pretenden ayudar a crear en la mente del lector la ilusión de unidad íntima de la visión de la imagen y de las letras, de que se fusionen en la mente del lector-espectador en una única experiencia estética. Sin embargo es destacable que DM siempre escribe sus textos en el mismo papel fotográfico de la copia, incluso en las ocasiones en las que escribe sobre la fotografía misma pero no aparece ninguna imagen. Esta decisión es muy sugerente, pues supone equiparar la escritura a una imagen que necesita “revelarse”, al tiempo que la fotografía es percibida como un papel en blanco que debe ser “leído”. En cierto sentido sí que podemos decir que hay una inclusión real del texto en la fotografía, que no *sobre* ella, tratando entonces la propia escritura como tema. Estos casos, como veremos en el análisis, lo conforman todos los libros abiertos y con texto legible que aparecen continuamente en sus fotografías.

Otro aspecto visual de la escritura de DM son los colores diversos que usa en el cuerpo de letra, tanto si es manual como de imprenta, así como en los colores de fondo en la página. Evidentemente puede dar la impresión de una mera voluntad decorativa, pero la verdad es que normalmente está relacionado con el tema tratado. Así, en el serio *Eros & Thanatos*, DM emplea fondos negros con letra en blanco, mientras que en el desenfadado *Downside up, outside in and frontwards*, los colores cambian del rojo al amarillo, etc. En este último libro también usa caligramas al estilo de Apollinaire, recuperando el aspecto de juego de las vanguardias.

En general, la escritura de DM es breve, e incluso lacónica, sencilla y directa, lo que

en ocasiones, como él mismo reconoce, puede ser tomado como inocente y banal en el planteamiento de temas tan elevados. Según él, que no considera tener grandes cualidades para la escritura, se trata de un discurso “primitivo”, incluso infantil, por eso la forma de expresarse con las palabras es similar en sus libros para niños. En varios libros imita cierta poesía humorística de cinco líneas en la que riman las dos primeras con las dos últimas, denominada “limerick”, u otras variantes similares. Sus oraciones se asemejan en ocasiones a aforismos o juegos de palabras, afirmaciones que se muerden la cola y dan la vuelta en círculo. Técnica que al ser aplicada en sus textos da la impresión que esté mezclando de forma libre los estilos de Lewis Carroll y Jorge Luis Borges. En *Questions without answers* reconoce que a veces usa versos con demasiado ripio, sobre todo porque en este caso en realidad el peso importante lo tiene el texto, ya que las fotografías lo refuerzan y no son más que “ilustraciones del concepto. Lo importante es la idea” (Viganò, 56). En general le gustan las rimas fáciles porque le recuerdan a las de los cuentos infantiles. El llevar asuntos graves a este terreno de la “tontería” le sirve para desdramatizar lo trascendente. Además, piensa que el arte también debe tener un componente juguetón y despreocupado para no volverse demasiado altivo y morir de aburrimiento. La importancia para DM de la infancia es la de recuperar la sorpresa propia del niño ante las cosas que descubre, que en la edad adulta se suele perder. Por tanto, esos textos, a veces pueriles, son una manera de reírse y lanzar un mensaje a los adultos para que recuperen el asombro de estar vivos.

Ante la pregunta de por qué DM no usa sólo palabras, por lo menos en algunos trabajos como *Questions without answers*, asegura que se trata de una mezcla, que las fotografías son esenciales y que si las viéramos por separado, en lugar de juntas, serían dos experiencias diferentes: “Dónde acaba la fotografía comienza la escritura. Es una relación simbiótica. Por eso el texto y la imagen, cuando se ven a la vez, dicen algo que ninguno de los dos elementos por separado podría decir” (en Viganò, 36). Tratemos pues de ver si esto es verdad en su caso; es decir, si realmente en la parte de su obra en la que emplea fotografía y texto simultáneamente ambos medios son complementarios y si teniendo en cuenta uno sin el otro el mensaje sería diferente.

3.3) Sophie Calle: la artista en un teatro de sombras



La filature

3.3.1) Apuntes biográficos

En primer lugar sería necesario aclarar que la relación de la vida de SC con su obra es contradictoria porque, si bien es obvio que ambas están relacionadas, no hay eventos específicos en una biografía al uso que afecten directamente a sus proyectos; más bien resulta que, de tan unidas que están vida y obra, muchas veces introduce el arte como juego en su vida; es decir organiza ésta como si fuera un proyecto del que obtener un producto, ya que son pequeñas manías, intuiciones, deseos extravagantes, los que le llevan a organizar un ritual al que aferrarse cotidianamente. Y más tarde éste se convierte en obra. A pesar de ello, considero que previamente vale la pena marcar una breve trayectoria vital para conocer mejor su personalidad hasta que empieza a convertirse en artista.

SC nació en París en 1953, de padre protestante de 'La Camargue' y madre judía de origen polaco. Su padre, Robert Calle, es coleccionista de arte y SC siempre se ha sentido muy unida a él; sin embargo, tras divorciarse sus padres, cuando sólo tenía tres años, vive con la madre (fallecida en 2007). Según cuenta ella misma (Calle, 2003a) de pequeña era muy tímida, y se quedaba leyendo todo el tiempo sin hablar con nadie, pero a partir de los 12 años, en los veranos que pasaba con su padre en el sur, se integró en una pandilla de 30 chicos mayores que ella, porque era la única chica a la que le gustaba salir e ir de fiesta. La llamaban la "gitana" y la trataban como a una hermana pequeña, de modo que cuando creció incluso la sobreprotegían de otros chicos, violentamente y contra su consentimiento. Esos veranos los recuerda con tanta pasión que la artista SC jamás se pierde la clásica fiesta rural de final de verano como uno más de los ritos y manías que pueblan sus trabajos artísticos. Lo que esas fiestas suponen refleja también los desequilibrios positivos que alimentan su vida y su obra, pues al tiempo que SC es una persona a la que le gusta el control -y por eso mismo quizás- también necesita las noches de alcohol sin fin. De hecho, admite que en los últimos años los ritos que más sigue están todos ligados al sur, no sólo en Francia, sino también Pamplona y Sevilla, fiestas como los Sanfermines y la Semana Santa; y, por supuesto, los toros, una obsesión de tantas para SC (*Ibíd.*, 83).

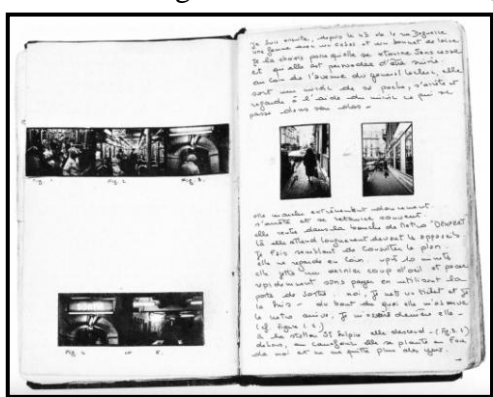


Al terminar los estudios de bachillerato, con 18 años, se une a un grupo maoísta y se va al Líbano para conocer la lucha palestina, y para impresionar a un dirigente de

‘Cause du Peuple’. Allí vuelve a ser la única mujer en un grupo de hombres, cargando con una inútil metralleta. Al volver a París se embarca en numerosas actividades clandestinas y otras causas perdidas, como el MLAC, un movimiento para ayudar a las mujeres a abortar. Harta de París inicia un periplo de siete años; primero va un año a la comarca de Cévennes, después a Creta con unos pescadores, otro año en México, otro en la comarca francesa de Aubenas... En todos los casos SC asegura que estos cambios eran por seguir a un hombre o por huir de él. Sus relaciones con el sexo masculino, de acercamiento, curiosidad y los procesos de principio y fin de relaciones serían sustanciales para algunos de sus trabajos posteriores. En todo este tiempo trabaja, entre otras cosas, de camarera, bailarina, cuidadora de perros, en un circo, vendiendo miel en un mercado y limpiando marihuana.

También vivió en Canadá y EE.UU.; y finalmente en California residió en casa de un fotógrafo. Allí decide que quiere intentar ser fotógrafa, pues, como tantos otros antes, al revelar sus copias en el laboratorio se queda fascinada al ver aparecer la imagen. En ese momento recurre a su padre, que era gran conocedor del arte moderno, aunque a ella hasta entonces no le habían interesado ni los artistas ni el mundo de los museos y galerías. Él le había dicho que cuando tuviera algo claro la ayudaría. Así, vuelve a París y con 26 años comienza su vida desde cero y su andadura creativa. Sus primeros proyectos nacen de cierta crisis existencial y desorientación vital al encontrarse sola en la gran ciudad, sin amigos, y en un terreno ahora desconocido. No son obras en si mismas sino anotaciones en su diario, *Journals intimes*, en el que ya incluye fotografías. Esta conexión inicial en su trabajo, entre experiencias vitales tristes y creación, a pesar de ser un tópico romántico, funciona en la obra de SC porque considera que lo contrario carece de interés. A partir de entonces comienza a seguir a gente desconocida por las calles de París, sin un motivo planificado y sin ninguna intención definida: “C’était une manière de me laisser porter par l’énergie des autres, de les laisser décider de mes trajets pour moi. Et de ne pas avoir à prendre de décisions, sans pour autant rester cloîtrée chez moi. Circuler, découvrir ma ville” (Calle, 2003a, 77).

Como tenía un acuerdo con su padre, y en cierto sentido quería seducirlo haciendo algo cercano a su mundo, el arte (Lewis, 2005), empieza a fotografiar a la



gente que sigue, normalmente de espaldas; lo que da lugar a sus primeras *Filatures* (1978-79), en las que además hace anotaciones sobre esos desconocidos y sus actividades en diversos cuadernos. Después sigue a un desconocido a Venecia, en lo que sería el libro *Suite Vénitienne*. Éste en realidad fue su primer libro de fotografía y texto, pues aunque aparece con fecha de 1980, y el siguiente, *Les dormeurs* es de 1979, en realidad el seguimiento por Venecia es anterior, pero un abogado le recomendó cambiar el año

para no tener problemas jurídicos con el hombre que había seguido. Las actividades de SC se encadenan entre si y nacían de la intuición u ocurrencias que decide llevar a la práctica, pero sin que hubiera una voluntad artística o un ideario programático, porque al principio no tenía conciencia de artista ni se lo planteaba.

Parece que es uno de los protagonistas de *Les dormeurs* quien le pregunta si es artista, y por ello al final del libro SC dice: “En fait, c’est lui qui décide que j’étais une artiste” (Calle, 2000a). De hecho, con este trabajo fue invitada para realizar su primera

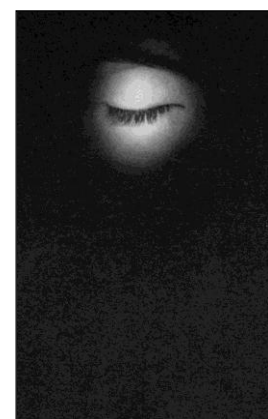
exposición, en la ‘Biennale des Jeunes’ de París. En 1980 la invitan también a una exposición colectiva en Nueva York y decide hacer un trabajo sobre la gente del Bronx (*Le Bronx*), en el que el control de SC sobre el proceso de creación la acerca a la concienciación de estar realizando una labor artística. Sin embargo, son las repercusiones de sus obras las que acaban de hacerla aceptar su rol en la sociedad y por ende en el mundo internacional del arte. En primer lugar la publicación en *Liberation* (1983) de su relato *Les carnets d’adresses* provocó un escándalo, debido al enfado de la persona que salía en él, Henry B., un conocido de los medios de comunicación de entonces, ante lo que éste consideraba como una invasión inadmisible de su vida privada.

En el plano meramente del reconocimiento hay que decir que antes le llega de los EE.UU. que de Francia o el resto de Europa, pues nunca ha expuesto en *La bienal de Venecia* ni en la *Documenta* de Kassel, por ejemplo. Y en su país las exposiciones individuales que tuvo fueron en el *Musée d’art moderne de la ville de Paris*, en 1991, y antes en el *Centre national de la photographie* (1988). Más importantes fueron, en 1989, la exposición “Sophie Calle. A survey” en la galería Fred Hoffman de Los Ángeles, y poco después expuso en las galerías neoyorquinas Pat Hearn y Leo Castelli. A pesar de las exposiciones mencionadas es en su ciudad natal, en 2003, cuando el gran público de toda Europa la conoce en profundidad, ya que con motivo de su quincuagésimo aniversario se realiza una retrospectiva en el ‘Centre Pompidou’, donde ya había expuesto en 1981 con *Filature* para una exposición titulada “Autoportraits photographiques”¹.

3.3.2) El “arte” de Sophie Calle.

Lo posmoderno es ante todo un conjunto problemático, por heterogéneo, de nociones sobre la sociedad contemporánea en todos sus ámbitos, incluido el arte y sus productos. Desde que la filosofía del lenguaje con Wittgenstein desvió el significado de las palabras al uso de las mismas, y Austin habló de actos de habla, la deslegitimación de todo discurso ha sido imparable, no sólo por lo que a su valor se refiere sino también

a la posibilidad de otorgar continuamente nuevos significados según el contexto. La relatividad y cuestionamiento de la verdad o la mentira de lo que vemos y leemos es asumida con tranquilidad por los artistas.



Para comprobar la importancia, consciente o inconsciente, que la propia SC le da a la mirada irónica sobre los demás y ella misma, basta con echar un ojo a la fotografía incluida en el libro *Des histoires vraies*, del cual fue portada en la edición de 1994, así como la del catálogo de la exposición de 2003 en el Centre Pompidou. El título de la misma, *M’as-tu vue?* dice mucho sobre el juego de confusión en el que la misma SC quiere introducir al

¹ La exposición del Pompidou fue ampliamente reseñada por diversos medios de comunicación de diferentes países, y bien respaldada por la edición de un completo catálogo, *Sophie Calle, m’as-tu vue?* (Calle, 2003). Luego viajó a otras ciudades, como Berlín, Dublín y Aachen. En esta exposición SC decidió incluir algunas obras inéditas, como *Un jeune femme disparît*, estrechamente ligada al Pompidou, *Douleur exquise*, y *Unfinished*, trabajo en video publicado posteriormente en formato libro (Calle, 2005).

espectador. Un ojo con el párpado cerrado y visto por un agujero, como una cerradura en el primer caso, y un retrato de mujer tapándose un ojo con la mano, en el otro. En ambos casos la persona es SC. El valor de toda prueba es relativo y debe ser corroborado en cada nueva circunstancia, porque los grandes relatos acabaron y nos encontramos en el reino de lo mínimo: “El incremento de performatividad, a igual competencia, en la producción del saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta «imaginación» que permite, bien realizar una nueva jugada, bien cambiar las reglas del juego” (Lyotard, 96).

La deconstrucción de Derrida ataca los términos de inclusión y exclusión de la metafísica occidental, recuperando el nihilismo vital de Nietzsche, lo que finalmente ha favorecido que la polisemia salte de un sistema a otro y la jerarquía para establecer significados estalle en diversas direcciones simultáneas ante una duda y distancia permanentes. La saturación de sentido nos lleva a que ya no miremos sino lo que ya ha sido visto infinitas veces y nos llega masticado, generando cansancio y necesidad de evadirse y vivir el momento, porque la aceleración del cambio lleva a un paroxismo en el que se valora lo actual, que caduca incluso antes de haber nacido: “La experiencia de la modernidad cede el paso a la simple experimentación. Se trata de una ontología del suceso, de lo efímero” (Fullat, 140). Así, las etiquetas artísticas proliferan en los ochenta, pero también la dificultad de catalogar tal o cual artista u obra, ya que, paralelamente al aumento de movimientos, cada vez los artistas se niegan más a ser reducidos a un grupo, como si ello restara valor a su obra e hiciera disminuir su personalidad. La libertad de la creación contemporánea, sumado a que precisamente las imágenes ya no pertenecen al Arte con mayúsculas, pues ésta se ha evaporado y sólo queda lo estético, lleva a los artistas a traficar con ellas y a saltar de un medio a otro, a mezclar las imágenes con otros medios e incluir prácticas y mensajes diversos en los que la conceptualización del proceso creativo, como metadiscurso integrado en la obra, y todo tipo de usos reflexivos abundan más que nunca: “la citation critique, la citation ironique, la citation de révérence, la déconstruction analytique, l’emprunt, le recours au pur prétexte, la simulation, l’appropriation, le détournement...” (Michaud, 88). El bricolage textual y visual es asumido con desparpajo como reflejo de los contemporáneos lemas del ‘todo vale’ y ‘no importa qué’.

En cuanto a la desaparición del autor en el arte moderno, la despersonalización de la identidad del artista y la banalización del arte como algo sagrado e inalcanzable André Rouillé opina lo siguiente: “L’abolition du sujet et le degré zéro de l’écriture photographique visent à éliminer toute aspérité, dans le but d’atteindre à la platitude des documentaires techniques ou à l’indigence formelle des clichés d’amateur. Dissoudre les images dans le réel, les confondre avec lui: c’est ce fantasme d’indifférenciation et d’effacement de l’artiste qui rend possible le projet d’une archéologie au quotidien ” (Citado por Nachtergaele, 2000, 61).

En el baile de máscaras de la posmodernidad la apariencia ya no constata un discurso ontológico sobre el hombre, una alteridad real en la que un individuo se transforma en otro, dejando de tener su pleno sentido el doble del espejo, pues la vivificante crisis de identidad, el no saber quién se es, se transforma en una inflación de identidades, al abundar las rebajas de trajes aparentemente a medida. El juego consiste en una maniobra de distracción, un sucedáneo integrado con el resto de señuelos de la sociedad de consumo, que tiende a calmar la sensación de hastío o desidia, y por medio de los cuales la máscara se queda en la simulación del espectro de una sombra. Jorge Ribalta, recordando a Benjamin, llega a la misma conclusión respecto a la obra de arte:

“En nuestros días, el aura se ha convertido en una mera presencia; a saber, en fantasma” (Ribalta, 161).

La deslegitimación de todo discurso afecta por supuesto al museo y a la galería, en las que aparecen las instalaciones. La obra de arte, al perder peso como objeto, ya sea dentro o fuera del museo, se convierte en un evento también efímero, llámese performance o *happening*, intentando recuperar el aspecto burlón y trasgresor de las vanguardias; pero, como dice Baudrillard, ya no se trata de subversión sino de *diversión*: “Es incluso probable que lo que en la actualidad se denuncia como exceso de individualismo o narcisismo sea primeramente una compensación, una puesta en escena que tiende a ayudar al sujeto a resistir su dispersión en las mediaciones que entabla y que lo atraviesan, tendiente, a fin de cuentas, a ayudarlo a guardar las apariencias de su unidad” (Baudrillard, 1978, 42).

Las performances aparecen a este respecto como una constatación del conjunto de simulacros que ofrece una sociedad tecnificada y hedonista, con un amplio abanico de posibilidades de vivir más, de centrar el interés de la obra en la propia vida, fundada en una copia hiperreal que ya no tiene original. La obsesión por lo real es lo que lleva a la insistencia en la anécdota anodina y superflua; de ahí que mucha obra gire entorno a la trivialidad cotidiana, habiendo perdido la realidad su capacidad simbólica. Lo cual también explicaría el aspecto neurótico de los rituales y juegos como salvavidas ante el aburrimiento y el vacío. Un vacío sordo y soterrado, en absoluto comparable a una angustia existencial, en todo caso un dolor de cabeza, o una ansiedad *light*.

Como analiza Lyotard (1986), lo hiperreal muestra una transparencia excesiva que ciega toda visión o lectura, ya que el ruido del bombardeo de imágenes y discursos deshilachados no deja espacio a la digresión ni a la digestión de cualquier tipo de información. La metástasis espiritual llega a la tesitura de que la vida de juego sea la real, creando unos individuos cloroformados en sus tareas diarias y emocionalmente hiperactivos en la otra vida, que ahora ya no se sitúa al otro lado de la muerte, sino al otro lado de la imagen en general, y hoy día de la pantalla del ordenador, algo así como la realidad virtual de ‘Second Life’. Las performances se centran en la seducción y tienen el poder de desviar la atención siempre hacia otro lugar, de escamotear y tergiversar los juicios de valor, al perder la perspectiva, mezclando planos y escalas. En la sociedad del espectáculo existe una obsesión por la forma, por lo que el referente pierde consistencia y es engullido por el significante, cuya manipulación formalista acaba dejando frío al espectador y al lector, pues el continente adquiere más importancia que el contenido. Existe una suplantación de la realidad por los signos que son los que al principio y al final generan el simulacro, y de ahí la permanente e irritante sensación de ambigüedad estructural entre la verdad y la ficción por un lado, y lo esencial y lo anecdótico por otro lado.

Estas contribuciones teóricas ayudan a situar y entender la obra de SC al tiempo que no llegan a asirla. Sobre todo teniendo en cuenta que numerosos artistas conceptuales en numerosas ocasiones son también intelectuales, profesores o en cualquier caso se nutren de todas estas reflexiones teóricas y las incorporan directa o indirectamente a su obra. Sin embargo, como ella misma ha aclarado (Lewis, 2005), nunca ha leído ese tipo de ensayos ni tampoco las críticas respecto a su obra que la relacionan con esos autores y esos análisis, intentando así remarcar que sus proyectos nacen de intuiciones y emociones no racionalizadas. Y en lo que ella tiene razón es que, por muchos críticos que la etiqueten de artista conceptual, su trabajo se define mejor por lo que hace y no por lo que piensa o por conceptos previos, pues precisamente su persona y su obra se despliegan espontáneamente como el camaleón, para camuflarse

por instinto. No sólo ha sido identificada como artista conceptual, sino que además su obra ha sido definida como una intervención post-estructuralista en la vida cotidiana, un compendio de estrategias para la reactualización feminista, o un arte preformativo interesado por redefinir la identidad problematizando la relación entre lo público y lo privado. Sin embargo, no hace falta decir que dejar de lado todo ese aparato crítico y hacer demasiado caso de las declaraciones de SC tampoco sería justo, pues todos esos análisis contiene una dosis de verdad.

Es cierto que en un número creciente de obras se pone en práctica la difuminación de la artista SC, y que esto tiene que ver con un también creciente acercamiento a la realidad externa, así como a lo que tienen que aportar los otros. Así, la lista de colaboradores, gente que hace de intermediarios en la obra de SC, es muy amplia: su madre, los "durmientes", los ciegos, los berlineses, los habitantes de Jerusalén, de Nueva York y de Los Ángeles, los vigilantes de los museos, los que le han ayudado haciendo fotografías para ella, los conocidos del hombre de la agenda encontrada, etc. Como se puede comprobar a lo largo de su obra, no se trata de una fijación por ninguna tipología precisa ni un carácter definido, sino que la participación de los otros, de esas sombras que desfilan delante de ella, se debe al encuentro y al azar, por muy planificada que esté la acción –por ejemplo en *Souvenirs de Berlin-Est*– o a la casualidad, como en el caso de la agenda perdida. Se trata de encuentros casuales que les suceden a numerosas personas todos los días en las grandes ciudades. A pesar de ello, la noción barthiana es muy relativa aplicada a SC porque, aparte de las obras en las que ella aparece en primer plano, esa desaparición es también discutible.

En general, como dice Chrítine Macel, lo que SC pretende a través de su obra es "être un auteur, vivre, vivre pour être un auteur, être un auteur pour vivre" (en Calle, 2003, 20). Y es cierto que, como otro *remake* de las vanguardias, hay una tendencia en algunos artistas a diluir también las fronteras entre el arte y la vida: "la ligne de partage entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide, et peut être indécélable, que possible" (Camart, 31). En realidad la cuestión de la autoría en la obra de SC no deja de expandirse y engloba prácticas como la co-autoría (con Auster), en la que se genera un juego de espejos sobre la obra de cada cual, el sujeto colectivo (en *Prenez soin de vous*), el palimpsesto (*Souvenirs de Berlin-Est*, *Les dormeurs*), la apropiación (*Le carnet d'adresses*), la participación inconsciente (*La filature*, *La suite Vénitienne*), etc. Así pues, ni el moderno concepto duchampiano de la firma como característica de la obra artística es únicamente referible a SC en todas sus obras, pues ya hemos visto que se pasa de la co-autoría a la autoría múltiple. Lo colectivo está en su obra desde los inicios, simultáneamente como objeto de interés y sujeto más o menos activo. El compartir la autoría y la delegación de funciones creativas tiene por objeto ampliar su instinto de crear una SC caleidoscópica, de escapar a una identificación, mediante la multiplicación, desterritorialización y reinención de si misma. Por otro lado, el mecanismo propio del ritual aplicado a lo anecdótico o a eventos personales les confiere un aura que no tendrían por si solos, y de ese modo se altera el estatus de lo real vivido y lo imaginado creado en la obra.

Las acciones de SC se pueden emparentar con numerosos movimientos artísticos desde los años 60, que es básicamente cuando comienza el arte-acción, las performances y los *happenings*, pero siempre en todas esas comparaciones se destaca inmediatamente la diferencia con el peculiarísimo arte de SC. Sobre los *happenings* habría que recordar la figura de Allan Kaprow, artista americano teórico de estos eventos, constituidos de simples actividades cotidianas y arbitrarias que toman la forma de un ritual. Por otro lado, el *Accionismo vienés* imponía la novedad de que la obra consistía en una acción

que desarrollaba el propio artista en su cuerpo, en lo que luego ha derivado en el Body Art. Sin embargo, a pesar de su carácter marcadamente ritual, las acciones de SC contienen un sadomasoquismo emocional y simbólico, y se hallan lejos del nihilismo extremo y las laceraciones y maltratos que se auto-inflingían artistas como Günter Brus, Otto Mühl o Herman Nitsch². Lo que es común a cualquier tipo de acción o *happening* es que pretenden romper el marco usual de la obra de arte, desprestigiar en un principio el aura de los museos y galerías, llevar el arte a la calle de formas diversas, y que de esa acción sólo quedara un registro documental, ya sea fotografía o video, además de cualquier otro tipo de documento de apoyo para hacerse una idea de cómo fue la experiencia, que finalmente acaba volviendo al museo o galería. Un ejemplo de cómo se generan los proyectos en el arte contemporáneo es que cuando SC iba a publicar *Suite Vénitienne* le avisaron de que eso ya lo había hecho Vito Acconci, el artista neoyorquino. Sin embargo, cuando ella se lo contó, aquel le dijo que no tenía nada que ver con su trabajo y que siguiera adelante. La diferencia de los seguimientos de SC, y por extensión sus demás obras en las que hace participar a la gente, es el papel de implicación emocional que desarrolla, por oposición a la deshumanización y distanciamiento de los artistas de la performance. En SC las performances son como actos de camuflaje, de seducción silenciosa de los otros al atraerlos a su proyecto.

Por ser mujer y proceder de una formación ideológica radical propia de los años 70, entre el feminismo y el marxismo, se la relaciona con fotógrafas como Barbara Kruger. Sin embargo, el mensaje político de ésta no aparece ni de lejos en la obra de SC, a pesar de que aquella también use fotografía y texto. O con Cindy Sherman, a la que SC admira, con su serie *Untitled Film Still #*, por las representaciones de los clichés femeninos de la sociedad posindustrial, como ama de casa, pin-up, mujer fatal, etc³. Y es cierto que, como la fotógrafa americana, SC juega a disfrazarse y autorretratarse alternando estereotipos sociales, pero de nuevo en SC no hay una denuncia clara de ningún rol, ya que ella misma los representa como un juego que a la vez incluye un deseo íntimo de devenir lo que representa, mientras que para la fotógrafa Cindy Sherman es sólo una pose congelada para denunciar irónicamente esos roles; por ejemplo el “Striptease” que SC hizo en el barrio de Pigalle, que seguro entraría dentro de un posible decálogo de denuncia feminista de la sociedad falocrática.

Lo cierto es que es en los 70 cuando estalla una fascinación entre diversos artistas por la relación entre fotografía y disfraz, la capacidad creativa e ilusoria del medio como testigo de su transformación paralela a la vida. La individualidad propia de las posrevoluciones influye en que ese testigo sea uno mismo por medio del autorretrato, que el artista empiece su carrera con una mirada solipsista jugando con su reflejo. Lucas Samaras creó su ‘otra’ identidad por medio de las polaroids en color, pero también Pierre Molinier y la ya citada Sherman, “qui nous donnent à voir qu'il n'est d'identité photographique véritable que jouée/ travestie et réversible” (Lafargue, 161). En este ámbito también se la podría comparar con la obra trunca de Francesca Woodman, por la insistencia en el autorretrato; pero precisamente esa insistencia en un tipo de autorretrato de desnudo desasosegante y torturado, que prefigura el suicidio

² Según Piedad Soláns, los accionistas vieneses consideraban que para crear “hay que destruir el cuerpo: conducir la acción al borde, más allá del límite. Empujar el cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la metamorfosis, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible, como producto de la técnica, de la civilización, sentirlo en la no conciencia humana, en lo animal” (Soláns, 13).

³ Las palabras de Grundberg sobre Cindy Sherman son también aplicables a SC: “appearance is all, she seems to say, yet she also demonstrates how conventionalised and delimited appearances ultimately are” (Grundberg, 121).

cometido por su autora, está muy lejos de la distancia emocional que también impone SC a su trabajo y a ella misma.

Por otro lado, dejando ya el panorama femenino, con su amigo Christian Boltanski se pueden encontrar las similitudes en ciertos temas, como la memoria, la obsesión con la acumulación de objetos y un afán archivístico de conservación, casi arqueológico, en lo que el propio Boltanski denomina como la “pequeña memoria” (Boltanski, 264), la que compone, con recuerdos mínimos pero imprescindibles, la frágil idiosincrasia de cada individuo. Hay que aclarar que SC lo guarda todo cuidadosamente, y es que su casa es un pequeño museo de objetos diversos en la que cada uno tiene su lugar y su historia particular. Esta afición coleccionista, que seguramente le viene de su padre, la lleva después a su obra, por ejemplo en el *Rituel d’anniversaire* o en *Histoires Vraies*. Además, Boltanski inició un camino que en parte transita SC, como es la ruptura entre arte y experiencia individual, pues se produce la difuminación de las fronteras entre ambos, de manera que lo colectivo y lo individual están entrelazados detrás de la obra.

Un aspecto que puede que sí tengan en común todos estos artistas de finales de los 70 y principios de los 80 es que “han rechazado la dialéctica del asombro y la ironía. Prefieren la lucidez y, ocasionalmente, el humor” (Ribalta, 273). Sin embargo, la obra de SC no acaba de encajar en todos ellos porque, y no considero que sea una postura puramente vanidosa, SC no parte de ningún postulado teórico ni de ningún programa ideológico-artístico, ni de ningún grupo o generación como tal. Lo cual no es óbice para afirmar que, como cualquiera, SC vive en un contexto cultural determinado y no en otro. Otro argumento ya citado es que sus acciones, a veces performances o *happenings*, no nacen de la voluntad de expresar algo que contenga un mensaje, y el aspecto amateur y no programático de sus acciones prueba este proceder. Aparte de que no sea ni una fotógrafa ni una escritora, lo amateur en sus proyectos también proviene del hecho de que emplea esos medios de una forma natural, sin técnica ni preparación o formación previas. Es cierto que lo amateur, así como el uso y mezcla de medios y técnicas es algo propio del arte posmoderno, y más en lo que se refiere al uso conjunto de palabra e imagen. Al tiempo que se implica emocionalmente, la desafectación de su lenguaje y la falta de pretensiones le alejan de la retórica de los artistas conceptuales nacidos con el posmodernismo filosófico por bandera.

En un primer momento la desorientación al volver a París impulsa a SC a seguir las sombras que ve en la calle, que es lo que percibimos de las personas que aparecen en sus *Filatures*. En realidad proyecta en el exterior lo que ve en si misma, y cómo ella no se percibe como una entidad definida, con una imagen clara de quien es y qué es lo que quiere hacer en la vida, no puede tampoco *registrar* a los demás con perfiles definidos, de modo que el miedo la obliga a retratarlos de espaldas, sin enfrentarse nunca a ellos directamente. Al mismo tiempo esta actitud vital es también el principio de su producción artística, y lo es porque es sintomática de una actitud de búsqueda: la persecución del otro es la persecución de si misma. Quizás porque esas primeras acciones, o búsquedas, son de persecuciones callejeras, a SC le gusta buscarle un sentido en su propio nombre: Sophie, del griego ‘sabiduría’, y Calle, del español ‘calle’⁴. SC no se toma en serio estas afirmaciones ni sus propias acciones como para buscarle un sentido último, sino que insiste, indirectamente, en que ante todo se trata de un juego, aunque sin duda lo vive intensamente. Pero, sobre todo, que es banal, porque

⁴ Se podría catalogar parte de su obra con la comedia de los bulevares, la calle como lugar turbio donde suceden cosas extrañas.

en absoluto pretende transmitir un mensaje trascendente. Lo que a mucha gente que se acerque a su obra le puede parecer inquietante o molesto es su carácter depredador, y la perseverancia, tozudez y obsesiva meticulosidad en la manera de perseguir a sus “víctimas” y reunir pruebas que lo atestigüen. Existe en estos seguimientos una tensión simbólica como estrategia catártica entre la ausencia real de aquel a quien sigue y una presencia “saturée de preuves” (Sauvageot, 204). Precisamente la saturación de pruebas ahonda en el vacío de la acción emprendida.

Podría decirse que en estas performances se está proyectando cierto complejo de Electra, en relación a la figura de su padre, el admirado coleccionista, ya que siempre persigue figuras masculinas intentando insistir en lo ciego al tiempo que absurdo de dicha dependencia y admiración. SC pone en evidencia que la persecución de alguien y el intento de saber qué está haciendo en todo momento –la invasión total de su privacidad– es algo innato en cada individuo y que en la sociedad actual cada vez aflora más a la superficie en sus más diversos ámbitos. El impulso de espiar al vecino, ya sea por una ventana o una cerradura, es la vertiente pasiva de la misma acción que desempeña SC, que en lugar de espectadora también quiere ser parte importante de ese desvelamiento de los secretos ajenos, y así participar como testigo privilegiado, sin desaparecer nunca de la escena y mezclándose con las sombras que persigue, ya sea por mediación de la imagen o del texto.

Sin embargo, el asunto crucial en esta actividad de persecución y espionaje de vidas ajenas es que se trata de un *voyeurismo* relativo, pues en realidad no hay ningún secreto que desvelar, una doble vida o una perversión, ni mucho menos una verdad oculta que contemplar. Así pues, lo insólito es que las personas perseguidas no son conscientes de la única doble vida que tienen para nosotros: la sombra de SC. Hay quien (Gache) ha relacionado oportunamente el tema de la persecución y los juegos de los cuentos de Cortázar con el análisis de Braudrillard sobre la seducción en las *Filatures* de SC, para llegar a la conclusión de que la única meta de este juego es la anulación del deseo.

El aspecto banal de sus proyectos se centra en la inutilidad de las acciones, ya que, como ella misma afirma, ante todo cumplen un deseo momentáneo, porque una vez satisfecho se olvida del objetivo perseguido. SC huye de la metafísica y las reflexiones profundas, y lo que encontramos es una narración de acciones, a veces complementada con un diario de emociones y sentimientos íntimos. La banalidad también se manifiesta en sus obras al tratar de convertirlo todo en un juego, aunque sean juegos vividos como reales, ya que ella se implica personalmente. El vacío existencial moderno, aunque desdramatizado, está en la base de sus acciones si lo que busca en las persecuciones es rellenar ese vacío con otras vidas, viviendo otras vidas, como si fuera una novela. Y es que ella misma ha declarado que en algún momento de sus primeras persecuciones llegó a pensar en qué ocurriría si el hombre al que perseguía cometiera un crimen⁵. En los casos en que nos cuenta a posteriori experiencias reales, como en *Douleur exquise* o en las *Histoires vrais*, el drama al que hace referencia quiere ser dejado atrás y se contempla a si misma de forma desapasionada. Por ello, cierta seriedad se compenetra

⁵ Así lo explicó SC en una entrevista con Jean Max Colard: “Ce n’est pas une aventure, et ça en est une en même temps, mais créée de toutes pièces par la mise en scène, et non par l’événement. Avec l’aventure, si l’homme que je suivais commettait soudainement un meurtre, ça deviendrait trop beau pour être vrai. Est-ce que je serai encore crédible? Je ne sais pas. Ça deviendrait du polar. Enfin, je dis que je n’aimerais pas, mais peut-être qu’en fait je serais ravie que ça m’arrive” (Colard, 1998). Es decir, contrariamente a la inanidad de sus acciones, en SC anida también un deseo de vivir experiencias extremas y de salir de una vida anodina.

con el juego y la distancia emocional con la implicación, pero todas ellas son dobles verdades a la hora de hablar de la personalidad de SC y sus proyectos⁶.

Puede que un apunte especulativo nos ayude para calibrar el valor de la obra de SC, pues ¿qué pasaría si lo que nos cuenta no hubiera sido precedido de una acción real por su parte? Sin duda que se leería como una ficción curiosa pero no tan impactante, como de hecho hace Paul Auster al inventar el personaje de María en su novela *Leviathan*: las acciones que lleva a cabo SC están tan fuera de lo común que merecen ser ficcionalizadas, porque sólo en la ficción pueden ser digeribles para el común de los mortales. Pero, además, si esas acciones hubieran sido producto de la imaginación de SC, las fotografías, tal como las usa, hubieran sido innecesarias, o, al emplearlas, habiéramos entrado en otro tipo de discurso. Y, al contrario, ¿qué habría pasado si SC únicamente hubiera realizado la acción y no la hubiera concretado a posteriori en un producto exhibible o publicable como arte? Pues, sencillamente, que parecería una enferma, una desequilibrada, cualquiera la habría tachado de loca y habrían llamado a la policía porque alguien le está siguiendo y espiando, como seguramente pensaron tanto Henry B., el hombre de Venecia, como el de *Carnet d'adresses*.

Lo que me interesa remarcar con estas preguntas en voz alta es que SC se mueve en el filo de unos parámetros que también son característicos de nuestra época, y que consisten en un proceso de extremización de la privacidad. Cada vez con más intensidad la gente defiende con uñas y dientes su intimidad al tiempo que el circo televisivo de programas tipo “Gran hermano”, así como los videos colgados en internet, ofrecen una pornografía emocional en la que existe la posibilidad de que cualquiera pueda exhibirse y cualquiera pueda saberlo todo de gente común y desconocida: todos podemos ser actores y espectadores planetarios sin ningún pudor ni vergüenza, y la fama no aparece como un requisito para aparecer a escala global sino que, bien al contrario, surge a partir de esas apariciones. La transparencia absoluta, sin sentido, el ver por ver, no importa qué, pero verlo todo.

Digamos por tanto que en la obra de SC se empezó a reflejar algo que ahora es el pan nuestro de cada día, mediáticamente hablando, como son los “reality-show”. Y es que SC se mueve entre la curiosidad y el morbo de desnudar a los demás y desnudarse ella misma ante los demás, de mostrar la intimidad ajena y la propia. Sus persecuciones, contextualizadas en alguien famoso y una revista de amplio tiraje, se asemejan en la forma a los reportajes generados por ávidos paparazzi, una y mil veces repetidos, en las revistas del corazón. Como decíamos, la similitud es formal porque aquí ni hay famosos, sino todo lo contrario, ni la fotógrafa lo hace directamente como un trabajo específico y remunerado. En cualquier caso pone en evidencia la obsesión *scopophilica* de la sociedad occidental desde finales del siglo XX.

Por todo lo expuesto hasta aquí, más que de una temática, en su obra podemos hablar de una forma de trabajar que sin duda nos proporciona mucha información sobre sus intereses, obsesiones y necesidades. Como lo más importante en SC, por lo menos en un primer momento, es la acción, en una visión panorámica de su obra podemos ver claramente que sus proyectos oscilan siempre entre una compulsión a dirigirse hacia los demás, ya sea indirectamente, espiándolos, o preguntarles, y una necesidad de mostrarse ella misma a los demás, tanto en las fotografías como en los textos. Así, entre el Yo y los Otros, oscila el péndulo de su actividad. En ocasiones podríamos decir que es narcisista, obviamente todas las acciones en las que ella se coloca como centro del

⁶ No es de extrañar que Ben Lewis titulara su documental para la BBC, *Sophie Calle. A conceptual Heart* (Lewis, 2004) o la socióloga Anne Sauvageot (2007) titulara su libro, *Sophie Calle. L'art caméléon*.

relato, ya que el ‘yo’ autobiográfico de SC se equipara necesariamente a las fotografías en las que aparece ella, retratos indirectos (los del detective u otros) o autorretratos, y elementos relacionados con su pasado, creando un fuerte y doble relato autobiográfico⁷.

La estrecha relación entre fotografía y texto, en lo que se refiere a la verosimilitud de la narración, apoya la identidad expuesta de SC: “Grâce à l’intervention de la photographie et du pacte référentiel qu’induit l’autobiographie, le sujet se fait le démiurge de sa propre image, de sa propre identité tout en préservant l’aspect authentique de son histoire” (Nachtergael, 2000, 7). Es cierto que parece que el texto sea más rico que la imagen, y que ésta esté supeditada a aquel⁸; por ello Hervé Guibert la considera una artesana de historias (Guibert, 1991), y ella misma se define como artista narrativa. Pero al mismo tiempo todos estos críticos están de acuerdo en que, atendiendo a la globalidad de la obra, texto y fotografía son indisociables.

Podríamos decir que los juegos adquieren para SC un sentido de ritual porque muchas veces se puede comprobar, y ella misma lo ha corroborado a posteriori, que lo único que le importa es cumplir las reglas, no reflexionar ni pensar, sino ser una especie de autómeta que no se sale del guión establecido y que se alimenta de él, convirtiéndolo en una obsesión y una necesidad vital. Parece ser que esta mezcla de juegos y rituales le viene de la infancia: “She gave structure to her childhood by organizing elaborate rituals, like funerals for pet birds or goldfish” (Riding, 2003). Y que podría estar relacionado con la necesidad de la niña sola por organizarse la vida ante el vacío y el abandono generado por el temprano divorcio de sus padres. Los niños nunca se cansan de pedir a sus padre que repitan un juego mil veces, por ello, la ausencia de esa figura es olvidada mediante la compulsión repetitiva, adscrita a su vez a un inconsciente reprimido, y conlleva un trastorno en la mirada sobre si mismo y los demás⁹. Estos juegos y rituales suponen para SC el único sentido de la acción, por ejemplo, en el caso de *Les dormeurs*, pues en ese proyecto lo primero y más urgente era que la cama estuviera siempre ocupada, después mirar a los ocupantes (y fotografiarlos), y tomar notas de lo que dicen y lo que ocurre. Pero, y por esto es un ritual, todas estas acciones no pretenden llegar a ninguna conclusión: las acciones en si mismas son su razón de ser.

Es cierto que esta actitud también limita peligrosamente con el aspecto neurótico que puede contener todo ritual, ya que estos juegos o rituales que se auto-impone por mediación de otros provienen de la vertiente *anti-yo* de SC, de desaparecer en tanto que individuo pues, si bien es ella la que se muestra, no es ella la que existe sino un yo auto-alienado tras una decisión voluntaria de vaciarse. El placer que SC satisface con esta acción, englobada en lo que ella misma denomina ‘obediencia’, y que le sirve para titular el libro sobre las acciones basadas en el personaje ficticio de Paul Auster (*De l’obéissance*), se relaciona fácilmente con cierto carácter sádico, con la idea de ser dominada, de estar en manos de las decisiones de otros y anular su voluntad e incluso

⁷ Sobre el género al que asignar las creaciones de SC se han propuesto diversas etiquetas, como “photobiographical autofiction” (Gratton, 2002b, 184), o “photobiographie” según Nachtergael (2000); mientras que Christine Macel insiste en la ambigua relación entre evento e invención, “récits factuels-fictionnels” (en Calle, 2003, 17), y Yve-Alain Bois lo denomina “récit photographique” (Bois), en el que la imagen permanece siempre prisionera del lenguaje.

⁸ “Elle est, dans sa relation avec le texte qui a mentionné ce qu’elle montre, comme une hypotypose visuelle. Ce n’est donc jamais par elle-même, parce qu’elle fait voir, que la photographie convainc, mais par un effet rhétorique de concomitance ou de parallèle, donc, en définitive, par un effet de discours” (Arrouye, 69).

⁹ Freud lo explica en su reconocido estudio “Más allá del principio del placer”: “Loss of love and failure leave behind them permanent injury to self-regard in the form of a narcissistic scar” (Freud, 1955, 20).

sufrir¹⁰. En este sentido hay que mencionar que, en una ocasión, un hombre le escribió pidiéndole ser su esclavo. SC aceptó y realizó algunas fotos: de ser poseída a poseer.

Como reconoce en el cuestionario psicológico que le envía su colega Damien Hirst, uno de sus sueños recurrentes es que en la cama ella es el hombre (Calle, 2003, 236). Lo cual nos lleva a plantearnos en SC la envidia del pene, según la interpretación lacaniana, es decir el pene como significante del deseo (Lacan, 1971). Y hay una imagen, incluida en *Des historires vraies + Dix*, en la que SC le sujeta el pene a su futuro ex-marido mientras éste orina.

El cumplimiento de las reglas, ya sean impuestas o establecidas por ella misma, tiene su contrapartida en la infracción de las reglas que, por muy codificadas que se presenten, proporcionan una oportunidad a SC para desplegar su ambivalencia en cuanto a compromiso y distanciamiento irónico. Sobre el complejo de Edipo, o Electra en el caso de SC, vale la pena añadir el complejo de Lolita, basado evidentemente en la novela de Nabokov, entre el juego y la seducción de una pre-adolescente por un hombre maduro. Sin embargo, en sus historias SC tiene poco de Lolita porque más que manejar a los hombres sufre por ellos, y además el complejo de Edipo, tal como lo expone Freud basándose en la obra de Eurípides, y la historia de Lolita, tienen en común el incesto. Lo que sí relaciona estas figuras literarias/psiquiátricas con SC es la figura paterna y los oscuros deseos: “Often, they are made up of a variety of subconscious wishes, including father fixations, castration wishes, penis envy, and rape desires, all of which lends itself to premature sexual urges which can and do stimulate the drives within a mature lover” (Trainer, 204). La cámara representaría así un elemento masculino de poder y control, de penetrar con el ojo en los otros. Por eso la castración freudiana se equipararía metafóricamente al estar ciego, estado físico que tanto ha interesado a SC en algunos de sus trabajos¹¹.

Sin ir tan lejos no cabe duda de que, como explica Celia Lury (1998), la cámara imprime un aspecto protésico a la mirada, y más en la posmodernidad. El fetichismo de SC es otro aspecto de su obra que podría estar relacionado con esa envidia del pene, tal como lo explica Victor Burgin:

In fetishism, an object serves in place of the penis with which the child would endow the woman (the fact of her 'incompleteness' threatening the child's own self-coherence). The fetishised object is thus doubly charged with significance: as guarantor of completeness, and as memory of lack. Fetishism thus accomplishes that separation of knowledge from belief characteristic of representation; its motive is the unity of the subject. The photograph stands to the subject-viewer as does the fetishised object: it is to be looked at; the look gives pleasure; it affirms an existence beyond itself; it simultaneously denies the presence of that existence (Burgin, 19).

La importancia del psicoanálisis, juego en el que ella misma entra conscientemente en la ya citada *Appointment with Sigmund Freud*, desvela simplemente que SC se mueve por impulsos irracionales de algo oculto para ella misma que, cuando

¹⁰ Freud ratifica la alternancia sadismo-masoquismo, de ser dominadora a ser dominada, de establecer unas reglas a que las establezca otro, de querer saber todo de los demás a que los demás lo sepan todo de uno: “Clinical observations led us at that time to the view that masochism, the component instinct which is complementary to sadism, must be regarded as sadism that has been turned round upon the subject's own ego” (Freud, 1955, 54).

¹¹ Esta tendencia sadomasoquista de la “scopophilia”, al relacionar la cámara con un órgano sexual de poder, está magníficamente tratado en la película de Michael Mann, *Peeping Tom*; jerga anglosajona para mencionar a un voyeur, pues en la cinta el protagonista mata a mujeres con su propia cámara, que sirve simultáneamente de ojo, al ver y grabar el crimen, y de espejo, pues ellas se ven reflejadas con horror en el momento de morir, como si fuera una mirada de Medusa, originada en ellas mismas, lo que las mata y no el punzón engarzado en el trípode.

sale a la superficie, se afana en desarrollar y perseguir en lugar de eludirlo y olvidarlo como si fuera un sueño o preocupación sin importancia. La intersubjetividad en la obra de SC podría nacer de estos dilemas de la psique, en los que se pasa de una actitud pasiva y receptiva a una activa en la que se generan esas transferencias entre sujetos desiguales, como podría suceder en un medio clásico entre padre e hija, doctor y paciente u hombre y mujer. La posición ambigua que adopta SC en sus acciones podría situarse en un espacio intermedio en el que la acción se transforma en representación: “In sum, the early two-body experience is seen as crucial to the way that representation emerges intersubjectively; specifically, representation is mediated through the evolution of the transitional space, which includes not only the fantasy experience of “alone-with-other” but also dialogic interaction” (Benjamin, 1998, 27).

Los deseos en relación al género masculino, casarse (el vestido de novia y la boda de Dallas en la película *No sex last night*), ser perseguida y observada (*La filature* y el striptease), la carta de amor, representan puestas en escena catárticas que proyectan ese complejo, esa ausencia de poder y una dependencia externa. Las ausencias y desapariciones que le interesan, en *Berlin*, *Fântomes* y *Last seen*, serían también proyecciones del miedo a ser abandonada, así como del interés por entender esa emoción y canalizarla de alguna manera. Todas estas relaciones parece que quisieran describir la personalidad como la de una enferma, pero, en cualquier caso, si SC es o no una neurótica deja de ser relevante teniendo en cuenta todo lo que ha producido gracias a esa “patología”. A pesar de lo obvio de sus escenificaciones, entre lo exhibicionista y lo *voyeur*, la persona SC no es una cosa ni lo otro, y en ningún caso una persona necesitada de afecto; y si lo estaba consigue con sus particulares obras dejar atrás cualquier tipo de carencia. Si prestamos atención a toda su obra, ni el narcisismo es un deleite onanístico que se ahoga en la propia imagen, ni la búsqueda del otro acaba siendo un apasionado interés por el prójimo. De modo que, en relación a la oscilación entre el mirar y el ser visto, se podría afirmar que “Sophie Calle resembles neither a voyeur nor an exhibitionist” (Riding). Y esto se debe a que la implicación emocional consigo misma destila un frío distanciamiento, un cierto cálculo observador. Y, por otro lado, el acercamiento a los demás proviene de un instinto intuitivo y egoísta de algo que le interesa a ella.

El juego y la ironía podrían ser la clave de que cualquier análisis contundente tropiece a la hora de definir su personalidad y su obra. Lo cierto es que en las propias conclusiones de la evaluación psicológica profesional propuesta por Damien Hirst (Calle, 2003, 237-40), según las psiquiatras Joanna Iddon y Lorna Richards, SC “dans l’ensemble est assez équilibré”. Si bien también afirman que es un “personnage mystérieux et complexe”, y que “elle est attirée par les extrêmes et est très aventureuse mais, en même temps, elle n’aime pas perdre le contrôle des choses”. A destacar la calificación de *personaje* en lugar de *persona*, que estas doctoras explican por el compromiso obsesivo con su peculiar arte: “Elle aime explorer la réalité et faire parler d’elle. Elle présente un «visage» public supérieurement confiant, indépendant et un peu exhibitionniste”. Y también destacan el ya comentado sentido del humor distanciado, “Elle possède un sens de l’humour pince-sans-rire, plutôt décalé”, y la fragilidad amorosa, “En profondeur, elle est plus sensible et vulnérable qu’on ne pourrait penser a première vue ; il lui arrive d’être très émotive et légèrement en demande. Elle n’a pas énormément de succès en amour”. Sobre esto último, la propia SC ha declarado en diversas ocasiones que son esas experiencias negativas las que, le guste o no, promueven su creatividad: “Il est plus facile de faire un projet quand on souffre que quand on est heureux. Disons qu’en ce moment je vis une histoire d’amour heureuse

avec un homme, et que je n'ai jamais parlé de lui, ni utilisé notre vie. [...]. Je ne sais pas ce que je préfère, être heureuse avec un homme ou faire une bonne exposition" (Calle, 2002c).

En el juego de la identidad, como no podía ser de otra manera, tiene gran importancia el disfraz que, limitado a su mínima expresión –la máscara–, representa un intento de escapar de la propia identidad, por muy inestable que sea, y vivir jugando o jugar viviendo a ser otra. La máscara en realidad implica el ocultamiento adulto de la propia imagen, que no identidad, ya que se trata de un simulacro. Pero la máscara también ejerce de pantalla protectora, de espejo inverso. En la escenificación teatral a SC a veces le gusta manipular los personajes y a veces dejarse manipular, y es que hay cierto travestismo, deseo de usar pelucas, gabardinas u otros elementos de vestuario. Todos ellos participan en la dinámica del juego de la alterización de si misma, ya que ni se trata de una fiesta de carnaval ni de vivir una doble vida. El falseamiento por tanto es doble, ya que se trata de un simulacro de la vida y del juego, una vida irreal y un juego serio, porque ni se vive como la propia vida, aunque lo parezca, ni se cumplen los requisitos usuales de un juego. Por otro lado, el disfraz y la máscara, como bien corresponden a su sentido ontológico, se asocian a la seducción, a la exhibición del desconocido que llevamos dentro para atraer a las sombras que nos rodean. Y es que en cierta manera SC se comporta como un “Don Juan” femenino¹².

En definitiva, SC juega en el límite de la identidad y en el límite ético de la privacidad, transgrediendo incluso barreras jurídicas, pues roba información e imágenes ajenas. Sus representaciones muchas veces son respuesta a una intertextualidad cercana a los relatos del género negro, tanto novelísticos como fílmicos, y, por lo tanto, la identidad expuesta en su relato autobiográfico se ve afectada. En el teatro de sombras de SC ella se presenta simultáneamente como actriz y directora de su propia producción, en el que por supuesto participan otros, que no son más que *figurantes*; palabra que viene del verbo latino ‘figurare’, que significa “disponer, delinear y formar la figura de algo”, pero también “aparentar o fingir” (DRAE), de modo que esas personas son como figuras o sombras que representan un rol. Así, se crea una sugerente ambivalencia y un peligroso juego de máscaras propio de la posmodernidad. La implicación personal en la acción le proporciona una pátina de realidad, a lo que ayuda la imagen fotográfica, aunque el tono del texto suele ser neutro y distanciado. Cualquiera ha jugado a imaginar cómo es la vida de alguien que nos cruzamos o vemos por unos instantes, por lo que se trata de un juego de ficcionalización de la realidad. Si bien lo usual no es seguir a ese desconocido ni contrastar nuestras hipótesis a través de preguntas directas, la implicación emocional en el momento de aplicar una vida imaginaria a esa sombra que pasa ante nosotros es intensa. En SC, inversamente, la estrategia consiste en “enfriar” esa emoción a través del texto y proporcionar la prueba de cómo realmente es la vida de esa sombra a través de las fotografías. Y, sin embargo, como veremos después, el estatus y valor de ambos medios en la obra de SC en realidad es más complejo.

¹² Jean Baudrillard, en un capítulo titulado “La efigie de la seductora”, de su conocido ensayo *De la seducción*, explica la especial forma de estar de la seductora, que cuadra con la personalidad y el arte de SC: “Elude sin tregua todas las relaciones en las que con seguridad se plantearía en un momento dado la cuestión de la verdad. Las deshace sin esfuerzo. No las niega, no las destruye: las hace centellear. Ahí reside todo su secreto: en la intermitencia de una presencia. No estar nunca allí donde se la cree, allí donde se la desea. Es, como diría Virilio, una «estética de la desaparición»” (Baudrillard, 1986, 83).

3.3.3) Los trabajos de SC. Fotografía y texto.

Desde que empezó en 1979, el contenido, duración y elaboración de sus proyectos es muy variable, pues algunos surgen como idea y no se empiezan a desarrollar hasta muchos años después; o pueden pasar más años hasta que se presentan como exposición, como libro o como ambos, mientras que otros proyectos resultan ser más inmediatos. Es probable que exista en SC una cierta proporcionalidad en la forma de presentar sus proyectos, porque si bien desde el principio éstos aparecían en galerías y exposiciones, nunca ha dejado de intentar llevarlos al formato libro; aunque no todos hayan acabado en la imprenta.

En su primer proyecto oficial, *Les dormeurs*, SC le proponía a amigos, conocidos y amigos de conocidos, que fueran a dormir a su cama. SC se limita a hacerles unas preguntas y a fotografiarlos cada hora. Este proyecto inaugural de su carrera le dio réditos posteriormente porque Josh Greene, un desconocido, le mandó la siguiente carta:

4 juin 1999. Chère Mme Calle, je suis un Américain de vingt-sept ans. J'ai vécu une longue idylle qui s'est récemment dénouée. J'aimerais passer cette période de deuil, d'affliction, dans votre lit... (Calle, 2003, 199).

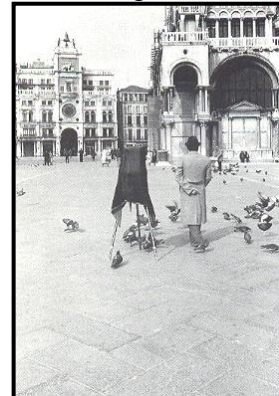


SC acepta y le manda a San Francisco su cama, incluidas las últimas sábanas, colcha y almohada usadas por ella. A cambio le pide que le explique cómo va su recuperación. El trabajo, *Voyage en Californie*, incluía toda las cartas de intercambio entre ambos y fotografías del proceso del viaje de la cama, desde cómo estaba instalada en casa de SC hasta que Josh Greene la usa y, finalmente, la devuelve. También a raíz de *Les dormeurs* se le ocurre años después (2002) instalarse una noche entera con su cama en el cuarto piso de la torre Eiffel, aprovechando la noche en blanco organizada por el Ayuntamiento. Allí recibe gente que debe contarle historias; el proyecto se llamó finalmente *Chambre avec vue*.

Cuando SC comenzó a seguir a desconocidos por las calles de París (*Filatures Parisiennes*) se interesaba cada vez más por ellos, pero siempre llegaba un momento indeterminado en el que se cansaba y dejaba de seguirlos. Sin embargo, en una



inauguración volvió a encontrarse con uno de los hombres que había seguido poco antes y se enteró de que se iba a Venecia. Ni corta ni perezosa cogió un tren y se fue a Venecia para reencontrarlo y seguirlo por la ciudad de los canales. El resultado, *Suite vénitienne*, es un trabajo y un libro que incluye las fotografías que tomó ella misma durante varias semanas y los textos que iba escribiendo sobre lo que hacía él y lo que ella sentía al buscarlo primero y seguirlo

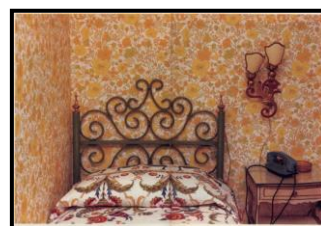


después. El libro incluye un mapa en el que se traza el recorrido seguido por las calles de la ciudad de los canales. Así mismo, SC llegó a disfrazarse con una gabardina y una peluca para que no la reconociera. Curiosamente, la fotografía que prueba dicho disfraz aparece en la edición del libro para el proyecto conjunto *Doubles Jeux* (1998) pero no

en la anterior, *Suite vénitienne. Please Follow me* (1988), en la que en lugar de a SC vemos al fotógrafo que le hizo la toma. Como ejemplo (pues hay más casos), las variaciones en las dos ediciones de *Suite vénitienne* demuestran que SC usa y recicla el material fotográfico según las conveniencias.

Cuando en Venecia por fin reencontró al hombre lo siguió por toda la ciudad. En su seguimiento SC se ve cada vez más poseída y obsesionada por ese extraño hasta el punto de que siente la necesidad de saber a qué hora comió, qué comió, etc. Lo interesante de este proyecto es que cuando lo encuentra todo pierde sentido: “Si la ausencia de Henry B. da pie a que Sophie le cree, su presencia nos da pie a que nos olvidemos de él” (González Alguacil). Y, consecuentemente, cuando llega a la *Gare de Lyon* de París decide que ya ha concluido la persecución y se olvida de él por completo. Las fotos que aparentemente son pruebas de la presencia de Henry B. en Venecia en realidad lo son de lo contrario, y así lo vio Jean Baudrillard en el libro conjunto que publicó con SC, *Suite vénitienne. Please Follow me*: “These are not souvenirs snapshots of a presence, but rather shots of an absence, the absence of the followed, that of the follower, that of their reciprocal absence” (Baudrillard, 1988, 78).

Ese interés por conocer la vida de los desconocidos toma una variante en el proyecto de 1981, *L’Hôtel*, en el que entra a trabajar de camarera de habitaciones en un hotel de Venecia (denominado por ella misma como “Hôtel C”). El proyecto consiste en aprovechar sus tareas diarias en las habitaciones para fotografiarlas y hacer un relato de eso que ve e imagina sobre los clientes. Una particularidad técnica de la presentación de este proyecto es que cada habitación es presentada con su número y una fotografía en color, de tamaño medio, de la cama ya hecha; mientras que el resto del relato sobre esa habitación son pequeñas fotografías en blanco y negro, junto al texto, sobre todo aquello que SC encuentra a su paso en su labor de “femme de chambre”.



Otra vertiente de la acción original de las *Filatures parisiennes* y de *Suite vénitienne* es en realidad una inversión de éstas, ya que en lugar de seguir a alguien tomando nota de todo, pretende hacerse seguir por un detective real. En *La filature*, por mediación de su madre, contrata a un detective para que la siga a ella un día determinado.



Exposición en Nueva York de *La Filature*

Lo interesante de este relato, a diferencia de los anteriores, es que es doble, ya que por un lado incluye las fotografías tomadas a SC por el detective y sus notas, y, por el otro, lo que SC escribe e incluso fotografía sabiendo que es seguida. Finalmente SC, perversa, le da una vuelta más a esta tuerca y le pide a un amigo que siga al detective y le haga algunas fotos y anote qué hace cuando la está siguiendo a ella.

La fama que le ha ido otorgando a lo largo de los años este proyecto hizo que, 20 años después, su actual galerista, Emmanuel Perrotin, le propusiera a SC, a modo de juego de cumpleaños, repetir la historia. De modo que Perrotin contrató a un detective para que la siguiera el 16 de abril de 2001, y el ensamblaje de fotografías y textos se tituló, cómo no, *20 ans après*.

Otra variante en seguirle el rastro a los desconocidos surgió en junio de 1983, cuando SC encontró una agenda y la devolvió anónimamente a su propietario, no sin antes fotocopiarla y decidir aprovecharlo para escribir un folletón veraniego que le había propuesto el periódico *Libération* para ese año. Contactó con algunas de las personas que aparecían en la agenda y les pidió que le hablaran de su propietario para hacer un “retrato” en la distancia y a medio plazo, sin llegar a encontrarse nunca con él pero a quien se va sintiendo cada vez más cercana en el proceso. Su búsqueda duró 28 días, y fue publicada en el mencionado periódico, desde el 2 de agosto hasta el 4 de septiembre, bajo el título *Le carnet d'adresses*, y mucho después de forma parcial en libro bajo el mismo título (Calle, 1998). La fotografía de presentación de la agenda se nos ofrece como una prueba ineludible de que el relato es cierto y no inventado. Pero, qué mejor prueba de la autenticidad de lo publicado que el hecho de que el hombre en cuestión, al reconocerse en los relatos, se enfadó e intentó denunciarla. Como venganza envió al periódico una fotografía de ella desnuda y con la cabeza rapada, desvelando simultáneamente su propia identidad, cosa que, curiosamente, no había hecho SC en su “investigación” por entregas.



Otro proyecto más inquietante de este estilo es el titulado “Une jeune femme disparaît”. En este caso SC leyó en *Le Monde*, en febrero de 2000, el artículo sobre la desaparición de Benedicte Vincennes tras el incendio de su apartamento. Es una historia extraña porque sus compañeros cuentan que le gustaba observar atentamente a los visitantes y que declaraba continuamente que quería ser fotógrafa y vivir como Sophie Calle; por ello la policía, la prensa y el detective encargado por la familia de buscar a la chica interrogaron en varias ocasiones a SC. Ésta no la conocía en absoluto, pero la historia de la joven desaparecida ya era el germen de un proyecto. Sin embargo, a pesar de estar relacionado con su interés por la ausencia y las desapariciones, en ese momento a SC le parecía demasiado trágico y real para usarlo, sobre todo teniendo en cuenta que podía haber muerto (los buzos buscaron en el Sena para ver si se había ahogado). Tiempo después y por azar conoció a la madre de Benedicte, y ésta le dejó ver el apartamento. Así que lo visita y le hace un homenaje en su retrospectiva de 2003, precisamente en el Pompidou, colocando en una sala los artículos periodísticos y anuncios sobre su caso, las fotos tomadas en su apartamento, algunos objetos encontrados en el mismo, como unas diapositivas semiquemadas, y una silla de vigilante vacía con el siguiente letrero, con un tono informativo que no puede disimular su valor de epitafio:



«Benedicte Vincennes. Née le 18 de novembre de 1972.
Disparue le 27 février 2000. Elle travaillait alors au
Centre Pompidou, dans les galeries du sixième étage,
comme gardienne de l'exposition *Le temps, vite*»

Se trata de un trabajo incómodo porque podría parecer un “reality show” en el que se transgreden las fronteras de lo privado y lo público por mediación de un hecho real difícilmente susceptible de convertirse en un juego creativo. Y por ello, propio de la dinámica de la telerrealidad, pues es un asunto polémico al obligarnos a plantear seriamente los límites entre el arte y

la ética¹³. Si la trayectoria es que la vida de SC genera obra, y a su vez la obra realizada genera otras obras, en ocasiones promocionada por gente anónima, el caso de Benedicte Vincennes es extremo porque influye directamente en la vida de una desconocida¹⁴.

De corte bien diferente y más personal es el trabajo *Douleur exquise*, que en realidad se remonta a 1984, cuando ocurrió la historia que se narra, aunque fue compuesto en 2003, simultáneamente como exposición en el marco de la retrospectiva del Pompidou y como libro independiente del catálogo y primorosamente editado. Los grandes paneles acristalados con fotografías y texto ocupaban dos grandes salas, que corresponden a las dos partes de la narración. En la primera se cuenta el viaje que ese año realizó SC a Japón gracias a una beca de tres meses a cargo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, con fotografías de entonces en las que se ha inscrito a posteriori un sello en rojo con un día, desde el 25 de octubre, día de su partida de París, hasta el 28 de enero, día de la supuesta reunión con su amante en el Hotel Imperial de Nueva Delhi. Las imágenes se leen como una cuenta atrás hacia el día desgraciado, ya que todos los sellos tienen, con el numeral cambiante detrás, la palabra «Douleur» (en la versión inglesa se dice *___ Days to unhappiness*). El 28 de enero él no se presentó en Nueva Delhi y tras una llamada le comunicó que estaba con otra mujer. Aquí empieza la segunda parte de la narración en la que se produce un cambio radical, ya que se introduce un doble discurso.

En primer lugar en las páginas de la izquierda siempre vemos la misma fotografía de una habitación de hotel con un teléfono rojo sobre la cama, y debajo un texto en el que SC va explicándose a si misma de diferentes maneras lo ocurrido. El texto, en blanco con fondo negro, siempre empieza con la frase « Il y a _____ jours l'homme que j'amais m'a quitté », cambiando el número de día, más grande y en rojo, según vamos avanzando, desde el aciago día 0 hasta el 99, cuando ya ha superado el trauma. En segundo lugar, en las páginas de la derecha, vemos otras fotografías, en color o blanco y negro, sobre un texto que es la respuesta de parisinos anónimos a la pregunta de SC: ¿Cuál es la vez que más has sufrido? Este doble discurso ofrece otra doble dirección característica en SC: la simpatía y la empatía. Calibrar el grado de intensidad de ambas en relación al diálogo texto-fotografía es tarea del posterior análisis.

Sólo añadir, que igual que con *Le carnet d'adresses*, el trabajo molestó profundamente al hombre implicado, Martial Raysse, hecho que sabemos porque él mismo escribió también un artículo contra SC, tachando *Douleur exquise* de “montage mensonger et calomnieux destiné, au-delà-de la recherche formelle du pathétique, á me discréditer tout simplement” (Citado en Sauvageot, 109). Previo a este libro, pero del mismo viaje hacia Japón, SC produjo en su momento “Anatoli” (1984), un breve fotodiario de viaje con fotografías sobre un compañero de vagón en el Transiberiano camino de Japón.

¹³ Tal como hizo Susan Bell en un artículo en *The Sunday Telegraph* (Bell, 2003), en el que entrevista a viejos compañeros de Benedicte en el museo y le comentan que o bien les desagrada la idea de SC, que es de mal gusto o que les da escalofríos. Sin embargo, la madre de la chica defendió el proyecto y aseguró que el tema había sido tratado con delicadeza.

¹⁴ Sin embargo, no es la única, porque tenemos el caso de la canadiense Vera Greenwood, también admiradora y artista a su vez, que crea el proyecto “Hôtel Sophie Calle” (2002), en el que recorre los lugares de la obra de SC y los fotografía, generando el simulacro de una huella. Y veremos más casos, como los de los escritores Hervé Guibert, Paul Auster y Enrique Vila-Matas.

También dentro del ámbito autobiográfico encontramos los breves relatos incluidos en el libro *Des histoires vraies + Dix*, que son recuerdos personales, como un breviario personal o un diario compuesto de recuerdos fragmentarios y peculiares, entre lo curioso y lo pintoresco e incluso absurdo (Arrouye, 67), conformando un puzzle inacabado de la personalidad de SC.



Des histoires vraies + dix. Fred Hoffman Gallery, Los Angeles, 1989

Los mini relatos aparecen con una fotografía relacionada con lo que se cuenta del pasado, normalmente se trata de una fotografía del objeto protagonista, que proporciona el título y que tuvo mucha importancia para la protagonista, así como de un breve texto en el que suele explicar su valor para ella: “The text does not necessarily refer directly to the photo but tends rather to narrativize the object or objects represented in the photo” (Gratton, 2002b, 183). Son recuerdos reconstruidos a posteriori, lo que en relación al valor de la imagen fotográfica tiene amplias consecuencias.

Los elementos desencadenantes de estas historias fueron reutilizados en *Appointment with Sigmund Freud* (1998). Invitada para realizar una exposición en la casa-museo londinense en la que residió Sigmund Freud, SC decide, a modo de instalación efímera, insertar en las habitaciones objetos de sus relatos autobiográficos, a modo de indicios que aguardaran a ser sentados en el diván del psicoanalista para seguirles el rastro en su subconsciente. Las fotografías que contextualizan el objeto en la casa son en color, si bien en el libro de aquella instalación SC nos muestra previamente la fotografía original en blanco y negro proveniente de *Des Histoires vraies + dix*.



Por ejemplo el dibujo de Sophie Calle de la historia “La lame a rasoir” es colgado junto a los títulos de Freud, bastante apropiado teniendo en cuenta que el dibujo lo hizo un perturbado cuando Sophie posó en una academia de Bellas Artes y después, delante de ella, lo “mutiló” con una cuchilla¹⁵. El afán coleccionista de SC es paralelo al de Freud, y así, en el epílogo de *Appointment with Sigmund Freud*, James W. Pultnam analiza el diálogo establecido entre el rastro del padre del psicoanálisis y el arte de SC en este trabajo:

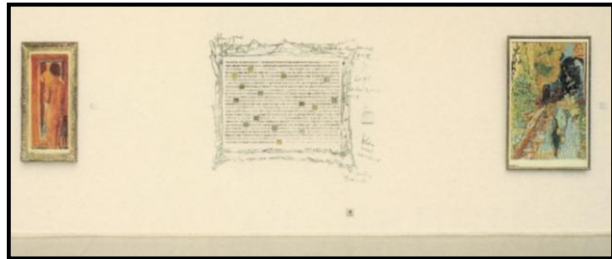
Sophie’s collection of personal keepsakes are her memory triggers, and they seem naturally to cohabit Freud’s essentially masculine domain. Presented with 30 concise narratives printed on feminine pink cards, they entered into an immediate dialogue with the psychoanalyst’s powerful aura. Freud was a passionate collector and his house is crammed full of antiquities, which he equated with the mysteries of the past. He believed that unlocking the past was central to making sense of the present and likened psychoanalysis to archaeology uncovering hidden layers, interpreting, reconstructing. Yet Freud was also a collector of other people’s emotions and memories, which he gathered during his consultations to inspire and substantiate his theories. Sophie’s texts, which reveal her compulsive rituals, obsessions, and fantasies, have inevitable parallels with a

¹⁵ El fetichismo de SC desencadenó incluso una exposición de objetos en el *Boymans-van Beuningen Museum* de Rotterdam en 1995, con los textos narrados con su voz junto a poemas y música. Como dice Tony Godfrey, “What anecdotes and fantasies, one wondered, were once attached to those jugs, those buckles, that 1930s bakelite telephone, etc.? The museum became a repository of lost fantasies, desires and remembered lives” (Godfrey).

psychoanalyst's case book, where memory, imagination, emotion, desire, and loss are interwoven (Calle, 2005a, 153-5).

Se prolonga el juego psicológico cuando conoce a Damien Hirst (1989), a quien le pide que le escriba una carta de amor. SC cuenta que al leerla creyó que era real todo lo explicado allí. Un año después Hirst le pide que lo entreviste para el catálogo de su exposición, pero ella no puede y le responde que, teniendo en cuenta que ha adivinado qué cosas le gustaría leer en una carta de amor, seguro que también podrá imaginar qué cosas le preguntaría sobre su obra. A su vez, para la retrospectiva de SC en 2003, ésta le pide a él que la entreviste, y él le manda unos formularios psicológicos oficiales para ser rellenos por ella misma, un familiar (su madre) y un amigo. Tras ser evaluados por neuro-psicólogos reales, el material se dispone en el catálogo de la exposición del Centre Pompidou (Calle, 2003, 218).

Sobre cómo recordamos, además del tema de la ausencia y la desaparición, SC también tiene diversos proyectos en los que implica a gente desconocida. Por ejemplo *Fântomes*, en el que SC, habiendo sido invitada en 1989 a exponer en el *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, aprovecha la ausencia del cuadro de Bonnard, *Nu dans le Bain*, temporalmente en otra institución, para pedir a los vigilantes que se lo describan y lo dibujen. A modo de instalación SC colocó el resultado en el espacio vacío donde normalmente se situaba el cuadro de



Bonnard. En 1991 repitió la experiencia en el *MOMA* de Nueva York con cinco cuadros (de Magritte, Modigliani, De Chirico, Hopper y Seurat). Por otro lado, en 1990, seis cuadros, de Rembradt, Vermeer, Manet, Flink, Degas y cinco dibujos de éste último, fueron robados del museo *Isabella Stewart Gardner*, en Boston. Isabella había dejado escrito en su testamento, en el momento de legar su casa a la ciudad, que era imprescindible que nada se tocara tras su muerte, por lo que en lugar de los cuadros quedó un espacio vacío, que SC fotografió y, una vez más, les preguntó a los vigilantes que le describieran los cuadros desaparecidos. En la exposición posterior, “Last seen”, SC colocó una junto a otro, la fotografía y el texto, ambos enmarcados.

Estos proyectos se centran más que otros en la relación entre creador, obra y receptor y cómo el escenario transmisor, el museo, ejerce de intermediario entre lo expuesto y el visitante. Por otro lado la relación fotografía y texto explora la percepción y recepción de los cuadros mediante la imagen guardada en la memoria y su posterior verbalización. La fotografía de estos textos representa sin duda la negación de una imagen posible como sustituta de la real.

En *Souvenirs de Berlin-Est*, de 1996, SC hace fotografías de lugares públicos donde antes había un símbolo relacionado con la extinta RDA, como una estatua de Lenin, un emblema con la hoz y el martillo, etc. Al mismo tiempo le pregunta a los viandantes si saben qué había en ese lugar, y cómo lo recuerdan; para finalmente juntar las fotografías en color con el texto y una foto en blanco y negro de cómo era el lugar antes. En esta colisión de “visiones” es donde más se pone de manifiesto la problemática de la verdad y de la fidelidad de la memoria, de los testimonios y la figura del testigo. La última fotografía, del ex-muro de Berlín, aparece sin texto, pero comprobaremos cómo aquí el silencio es tremendamente elocuente, potenciando por un lado una melancolía insoportable y una experiencia indigerible, y por otro lado el

derecho individual a gestionar la propia memoria, como crítica a decisiones institucionales instrumentalizadoras, que oscilan entre pasar página, “l’oublie par effacement des traces” (en Ferenczi, 23), y el recuerdo oficial de ceremonias y conmemoraciones.

Una experiencia similar en cuanto a la interrogación sobre la apropiación de los ciudadanos del espacio público es la que había realizado para su primera exposición en Nueva York, en el *Fashion Moda Museum* (1981), situado en el barrio del Bronx. SC pide a paseantes de este barrio neoyorquino que la lleven a un lugar de su elección. La propia SC recuerda como fue: “Pedía a algunos entre ellos que eligieran un sitio donde llevarme, cualquier sitio que ellos quisiesen, en el Bronx. Yo les tomaba una foto en esos lugares que para ellos tenía un significado muy grande. Escribía un texto describiendo la situación. En la semana que deambuló por el Bronx consiguió que participaran ocho personas. Las fotos y los comentarios son un informe de lo que pasó”. Lo peculiar de la subsiguiente exposición a este proyecto es que la noche previa a la inauguración alguien entró y llenó de *graffitis* todo el local. Para SC en lugar de un gamberro fue un “colaborador”, porque estaba inscribiendo su propia visión al participar involuntariamente, y estaba apropiándose así, de una forma vital y desinhibida, de una exposición que trataba precisamente sobre su entorno y en la que los protagonistas debían ser los habitantes y no SC o lo expuesto en el museo.



De óptica similar es también otra encuesta que realiza en EE.UU., “Les Anges” (1984): invitada para la organización de los Juegos Olímpicos para realizar en quince días un trabajo *in situ*, SC decide preguntar a los habitantes de la ciudad de Los Angeles dónde están, según ellos, los ángeles. En la exposición, como ya es habitual, enmarca una fotografía de la persona que responde junto a un texto en el que SC explica el encuentro e incluye la respuesta de su interlocutor.

En *L’Erouv de Jérusalem* (1996), SC parte de la frontera religiosa establecida por la ley judaica para denunciar lo artificial de las mismas cuando hablamos de la apropiación personal que cada ciudadano hace del espacio público. Para entender mejor el mensaje de la muralla como encierro artificial, y no como “fortaleza”, basta echar un ojo a la estructura del trabajo. Las historias personales aquí recopiladas están en medio de las fotografías, sin texto, de esos postes que conforman el *evrouim* de Jerusalén. A pesar de captar la idea de fragmentos de vida atrapadas dentro de esa frontera religiosa, la idea de muralla se percibe mejor en la instalación de 1999 en el *Musée d’art et d’histoire du judaïsme* de París; ahí podemos ver las fotografías verticales de los postes rodeando la pared de la sala y en el centro de la misma un plano de la ciudad con las fotografías situadas en el lugar señalado por las personas interpeladas y su recuerdo transcrito sobre ese lugar.



En *Les aveugles* (1989-1991) SC le preguntó a una serie de ciegos cuál era su imagen de la belleza. La presentación de este proyecto consistía en un triángulo de

marcos: una fotografía del ciego, su respuesta escrita y una fotografía de aquello que había dicho. Los textos nos dicen la imagen mental mientras que la visualización de las fotografías nos perturba porque sabemos que eso es precisamente lo que esas personas no pueden ver, ni el mar ni la reproducción del mar allí expuesta. En el caso de que fuera más de una cosa, SC incluyó más de una fotografía. El trabajo con ciegos fue prolongado en otro, llamado *La couleur aveugle* (1991), en el que SC le preguntaba a otros ciegos qué percibían delante de un cuadro monocromo. En la exposición juntaba sus descripciones a textos de artistas como Klein, Richter, Reinhard y Manzoni, y en el centro colocaba la fotografía de la persona ciega mirando el cuadro.



En lo que se refiere a los rituales o ceremonias que se autoimpone, debemos mencionar *Le rituel d'anniversaire*, el cual se prolonga durante 13 años, desde 1980 hasta 1993, y consiste en que en cada cumpleaños SC guardaba los regalos que le hacían para, finalmente, colocarlos todos en vitrinas, como algo frágil o sagrado, para una exposición. Al editar el trabajo en libro, las fotografió y escribió unos breves textos.

Otra obsesión de SC son los cementerios. En 1990 se expone “Les Tombes”. De hecho, en una carta a su padre en 1979 le cuenta que las tumbas se encuentran entre sus primeros motivos fotográficos: “J’ai pris des photographies de deux tombes où était gravé *Brother et Sister*. Je crois que ça m’a bien plu (en Nachtergaele, 2000)”. Dice SC que le gusta pasear por ellos, que se siente cómoda, que cuando era pequeña tenía que pasar por uno para ir a la escuela. Quizás por ello el tema aparece recurrentemente en sus trabajos. Por ejemplo, en “La filature” hay un momento que lleva al detective que la sigue a un cementerio. En *Des Histoires vraies* dedica uno de los relatos a la muerte de un torero, adjuntando una tumba simbólica en la arena de La Maestranza. Y en *De l’obeissance*, para cumplir con la letra C, elige sin dudarle ‘Cementerio’.

Hablando de cementerios y lápidas, resulta cuando menos sorprendente el ex-voto que se encuentra en la iglesia parisina de Saint-Sulpice. ¿Será un homenaje anónimo o un egocéntrico pero irónico panegírico elaborado por la propia SC? La traducción del latín viene a decir lo siguiente:



El 9 de octubre de 1953, Sophie Calle descendió sobre la tierra, iluminando todas las artes con su llama. Después de cincuenta años, la única claridad que permanece es la vanidad. Deo Gratias.

En *Les panoplies*, SC nos cuenta que pasando por los locales de striptease de Pigalle en la capital francesa, se quedó mirando uno de los espectáculos y el organizador le preguntó si quería hacerlo: contestó que sí sin pensárselo. Según ella porque el asunto le rondaba la cabeza desde que trabajó de bailarina en California y se lo propusieron, pero entonces era feminista convencida y se negó. En esta ocasión cuenta que fue una experiencia inmediata, sin ningún trámite ni preparación, y sin ningún glamour ya que iba en vaqueros. Pero volvió otro día más preparada, llevando una peluca y ropa interior más “adecuada” y con un amigo que hizo las fotos, y el resultado fue este trabajo.



En 1992, Paul Auster publicó su novela *Leviathan*, con el siguiente agradecimiento en la página de créditos: “The author extends special thanks to Sophie Calle for permission to mingle fact with fiction”. Auster inventó un personaje en esta novela, María Turner, basado en la obra de la artista francesa y que en cierto sentido representa para el narrador la *femme fatale*, la amante ocasional y el azar incontrolable. Para describir la excéntrica psicología de su personaje, Paul Auster menciona algunos proyectos pasados de SC, pero también inventa otros. Esta ficcionalización tuvo varias consecuencias. Primero que SC, adicta a que le propongan juegos y rituales que seguir, decide ser como María y lleva a la práctica los proyectos inventados por Auster, “Le régime chromatique” y “Des journées entières sous le signe du B, du C, du W”. Estos dos nuevos proyectos fueron publicados bajo el título *De l’obéissance*, pues se trataba de obedecer y seguir el juego impuesto por la ficción de Auster. A su vez este libro fue editado en un cofre de *Actes sud* en 1999, junto a los otros proyectos mencionados en *Leviathan*¹⁶.

Todos estos trabajos aparecieron juntos bajo el claro título de *Doubles Jeux*, con la particularidad de que al principio de cada SC selecciona el extracto de la novela donde se menciona esa actividad de María, y marca en rojo el fragmento, incluso añadiendo comentarios propios, separando lo que considera cierto de sí misma y lo que no. El cofre contiene un agradecimiento de la autora que es una devolución inversa a la de Auster, pues ahora no se parte de la realidad sino de la ficción: “The author extends special thanks to Paul Auster for permission to mingle fiction with fact”. El mismo trabajo fue editado en inglés como libro único, *Double games*¹⁷.

Habiendo vivido SC en su persona los proyectos ficticios de María, quería ir más lejos y que Paul Auster le devolviera el favor: poder vivir en la realidad una ficción completa. Así, decide ofrecerle un año de su vida para cumplir todo lo que inventara para un personaje en una nueva novela. Paul Auster se asustó, según SC por miedo a sentirse responsable de lo que le pudiera ocurrir, y lo máximo que hizo fue escribirle unas instrucciones para cumplir en Nueva York, tituladas “Instructions personnelles pour Sophie Calle afin de’améliorer la vie à New York (parce qu’elle me l’a demandé)”. SC siguió las instrucciones en la ciudad de Nueva York y tomó fotografías y escribió textos sobre su experiencia. Entre esas instrucciones estaban la de sonreír y hablar con desconocidos, lo cual, como dice Maud Lavin (Lavin) es cuando menos inquietante, conociendo la distancia emocional de la artista. Por ello la imagen final de la edición inglesa, una doble página sin sangrado de la sonrisa de SC es percibida con ironía al leer las últimas palabras de Paul Auster: “It’s over Sophie, it’s over... You can stop smiling now”.



En Auster hay sentido en la búsqueda, hay viaje de conocimiento, anagnórisis, que es el sentido de la novela o el relato, pero en SC no hay nada al final, es un viaje porque sí, sin conclusión: la única posible es el absurdo de buscar sentido, pues se mueve por impulsos. Por otro lado, la asunción de diversas identidades y la pérdida de la misma ha sido analizado como un “moi-je-isme”, jugando en francés con el

¹⁶ “Filatures parisiennes”, “La filature”, “Suite vénétienne” y “20 ans après” fueron editados en el libro *A suivre*, además de *Le carnet d’adresses*, *L’hôtel*, *Le rituel d’anniversaire* y *Les panoplies. L’strip-tease*.

¹⁷ En realidad 7 libros componen el cofre *Doubles Jeux/Doubles games*, cuyo último volumen, *Gotham Handbook*, es la otra consecuencia derivada de estos efectos de ida y vuelta a partir de la publicación de *Leviathan*, y que aparece con la autoría compartida de Paul Auster y Sophie Calle.

pronombre personal ‘yo’ de primera persona y la palabra ‘juego’ (Savelli). Se trata de un juego de engaños en el que SC se muestra y se oculta sin cesar:

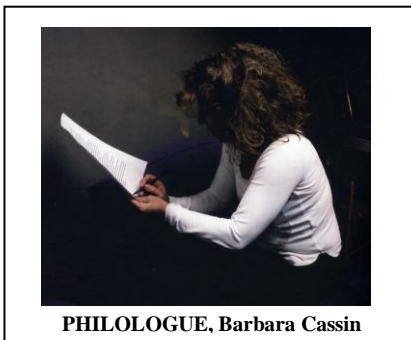
Double je qui trouve dans des doubles jeux son expression la plus romanesque mais aussi la plus contemporaine á travers la question du «Qui suis-je ?». Si le jeu chez Sophie Calle est de façon générale la légitimation du je – son prétexte, son support, sa mise en scène, son cadre, les Doubles-jeux actualisent, quant á eux, les travestissements de l’identité á travers les échanges cómplices entre Sophie Calle et Paul Auster, Sophie et Maria (Sauvageot, 72).

A su vez, esta colaboración con Auster ha sido utilizada por el escritor Enrique Vila-Matas (2007) para inventar un relato sobre SC a partir del hecho de que le pide lo mismo que a Auster; es decir, que cree una novela para ella que pueda vivir a posteriori (Según Vila-Matas también se lo había pedido a Ray Loriga, Echenoz y posiblemente a muchos más). Las referencias al trabajo con Auster parten del título mismo del relato, “Porque ella no lo pidió”, recordando el aviso asustado del escritor americano ante la peligrosa perseverancia de SC por llevar sus ideas hasta el final. En realidad, la saga *Sophie Calle* como desdoblamiento y ficcionalización, como si fuera un personaje involuntario de novela, ya había empezado por mediación de su amigo Hervé Guibert, al cual conoció en Japón en el viaje que dio lugar a *Douleur exquise*, y que escribió la novela *Á l’ami qui ne m’apas sauvé la vie*, en la que aparece SC bajo el nombre de Ana (Guibert, 1990, 127-36)¹⁸.

Con Greg Shepard realizó un viaje en coche por EE.UU., de Nueva York a San Francisco, pasando por una capilla de Las Vegas para casarse. SC decidió grabar todo en video, con comentarios personales, y darle también una cámara a él para que hiciera lo mismo. El resultado es una especial “road movie” a dos voces, *No sex last night* (1995), frase que hace referencia al lamento diario que oímos de la propia SC cada mañana, encuadrando con la cámara la cama deshecha del motel. El film se tituló en inglés *Double blind*, haciendo referencia de nuevo a las preocupaciones de SC con lo que realmente vemos, e hilvanándolo descantadamente con el discurso amoroso de una pareja en la que uno no ve al otro, pues el efecto de aislamiento mutuo es la sensación más importante que obtiene el espectador, así como las de ausencia y vacío, aunque distanciados. La cinta desvela también el universo torturado de deseos insatisfechos que pueblan la obra de SC: “unfolds like a primer of Lacanian sliding signifiers and unfulfilled desire” (Cousineau). Incluso después de la felicidad de SC tras la boda, (SC reconoce estar enamorada) ésta descubre en el Cadillac una bolsa llena de cartas de amor dirigidas a otra mujer en las que le asegura que será libre tras el viaje de tres meses. El material de este viaje/film le sirvió poco después para componer el breve relato (Diez parejas de fotos y textos) que aparece añadido al libro *Des Histoires vrais + dix*.

En 1988, un Banco americano la invita a realizar un trabajo alrededor de la institución. SC se hace con imágenes individuales extraídas de los videos de seguridad de los cajeros automáticos. Sin embargo, para convertirlo en proyecto le falta algún tipo de texto que la implique a ella también. Finalmente, después de quince años, se rinde ante lo que ella misma denomina “la belleza de estas imágenes”. A partir de esa ingente masa de rostros anónimos, recoge todos los proyectos iniciados como si fuera la anatomía de un fracaso. Por ello lo titula *Unfinished*, para la retrospectiva del Centre Pompidou en 2003 y la correspondiente publicación posterior (2005), en la que colaboró Fabio Balducci.

¹⁸ Por su amistad con Hervé Guibert SC le dedica póstumamente a éste la película que hizo con Greg Shepard en 1992, poco después de que le llegara la noticia de su muerte.



PHILOLOGUE, Barbara Cassin

Su último trabajo hasta la fecha¹⁹, *Prenez soin de vous* (2007), parte de un mail de ruptura que recibe SC y el cual finaliza con esa frase. SC le da la vuelta y considera que son los otros los que la deben cuidar (“Prenez soin de moi”), para comprender y superar la ruptura amorosa, por lo que pide que destripen el texto. Se trata de una hermenéutica exhaustiva para, en cierto modo, igual que en *Douleur exquise*, librarse de ese texto y del hombre que la ha abandonado. El

carácter obsesivo de SC la lleva a reproducir el mail en Morse, en braille, en el sistema hexadecimal, binario, estenográfico y en código de barras. Como antesala de las interpretaciones que 107 mujeres hacen de la misiva, abarcando un amplio espectro de profesiones²⁰.

Igual que la textualidad es explotada al máximo, lo visual no se limita a la imagen fotográfica, pues ésta aparece únicamente como presentación escenificada de cada una de ellas leyendo el texto, junto a sus respuestas originales, las cuales pueden ser por mail o carta, pero también en video (incluido en diversos DVD en la edición de este multidisciplinar trabajo); por ejemplo, una sesión de mediación familiar en la que vemos a SC en una silla y en la otra la carta en representación de su autor ausente, un corto de la directora Laetitia Masson, una tiradora de carabina que dispara sobre la carta, interpretaciones de la lectura de la carta por una clown, por actrices como Jeanne Moreau, Victoria Abril o Maria de Madeiros, y por cantantes como Misia, Crisтина Rosenvinge o Laurie Anderson, desde el tono más dramático hasta el más cómico, hablando, cantando o bailando, en francés, pero también en inglés, italiano, español, portugués o japonés. Un amplio y repetitivo abanico que, en definitiva, demuestra que en esta obra confluyen al máximo el narcisismo y la alteridad, pues SC lleva al extremo el uso artístico de su propia vida para crear una obra cuya autoría está más compartida que nunca y en la que a pesar de exhibirse su intimidad el protagonismo lo tiene una carta que no ha escrito pero que se dirige a ella²¹.



Si bien decíamos al principio que su decisión de empezar a dedicarse al mundo del arte tuvo algo que ver con la fotografía, en realidad ésta no le interesa en sí misma, ni en el aspecto técnico ni como opción estética, sólo por lo que puede hacer y mostrar con ella. En este aspecto se la puede claramente situar en su contexto histórico, pues a los artistas de su generación no les interesa *la* fotografía. Desde luego no podríamos denominar a SC como fotógrafa ni ella se consideraría como tal. Hervé Guibert, que la conocía bien, decía lo siguiente respecto a este asunto: “Soi-disant photographe Sophie Calle n’est même pas fichue de prendre une photo (quoiqu’elle fasse des progrès). La première bonne photo qu’elle m’a montrée, avec fierté en plus, un de ces clichés

¹⁹ Simultáneamente preparado como libro independiente y como exposición para la bienal de Venecia del verano de 2007.

²⁰ Desde una psiquiatra, una abogada, una periodista, una antropóloga, una lingüista, hasta una vidente, una criminóloga, una exegeta talmúdica, escritoras, actrices, cantantes, etc.

²¹ Este trabajo, al igual que *Douleur exquise*, fue pensado simultáneamente para ser publicado y expuesto. Esto último como encargo especial para la Bienal de Venecia de 2007, montaje que se puede observar en la fotografía de la página anterior.

monotones de tombes américaines [...] ce justement pas elle qui avait visé, mais une copine qui l'accompagnait" (Guibert, 1991).

Aunque texto y fotografía sean indisociables en su obra, las fotografías son importantes como pruebas o testimonio de sus proyectos, ofreciendo una dosis extra de realidad, y como tales no pretenden ser ningún tipo de imagen elaborada ni de una alta calidad. Hay que aclarar que SC es la autora de las fotografías únicamente cuando se trata de una performance en la que el seguimiento de alguien o la necesidad de acción le impiden que alguien tome la fotografía, si bien hay que exceptuar las historias en las que ella es la protagonista, como en "Le striptease", para la cual las fotografías fueron tomadas por personas participantes en el show y amigos que fueron avisados por ella el segundo día de su actuación. Esta peculiaridad, el añadido de fotografías de otras personas, controladas por ella parcialmente, es también característico de algunas de sus proyectos, y otro claro ejemplo serían las fotografías tomadas por el detective en su seguimiento de SC, en 1981, "La filature", y su re-make en 2001, "Vingt ans après". En proyectos donde no hay una acción o performance, de situaciones más controladas y sosegadas, lo que hace SC es tomar una polaroid cuando tiene la idea de qué imagen necesita y después le pide a alguien con más capacidades técnicas que, en base a la polaroid, haga una fotografía de más calidad.

Aunque no sea la autora real de todas las fotografías, en los casos en los que esto sucede y no es la que aprieta el disparador, sí es la que pide qué quiere y cómo lo quiere, de modo que es una autora intelectual del material que muestra. Por ejemplo avisa de que Jean-Baptiste Mondion es autor de algunas fotografías de *Histories vraies*, y Fabio Balducci ayuda a SC en la segunda parte de *En finir*. En cambio, para los textos no tiene un "negro" que redacte sus ideas y por ello se define como artista narrativa. Sin embargo, la vertiente expansiva de SC la lleva a actuar con los textos igual que con las fotografías, pues hay muchos textos que son el resultado de transcripciones de declaraciones orales de desconocidos.

Tanto la escritura como la fotografía tienen cierto valor de prueba pericial, igual que los objetos que son especiales para ella y guarda en casa, ya que cada uno tiene su propia historia. De la misma forma natural que la gente guarda objetos por el valor emocional que tienen para ellos, SC también escribe textos y hace fotografías para no perder el rastro de esos objetos, para no olvidarlos. En lo que respecta a personas la operación es similar, pero la función de la escritura se asemeja a la de un informe policial de datos y sucesos, frío y distanciado, y las fotografías se presentan como la prueba de ese informe. Aunque según ella es algo más simple: "j'ai un grave problème de mémoire, c'est pour cela que je garde toujours trace de tout" (Calle, 2003a, 73). Sus textos también oscilan entre un pretendido objetivismo fotográfico, cercano al informe, al inventario o al cuaderno de campo, y el subjetivismo del diario personal o de viaje. Por ello el estilo narrativo es desapasionado, antirretórico, prosaico y minimalista; al igual que su estilo amateur en fotografía, (desenfoques, malos encuadres, grano, etc.). Todo ello viene a confirmar el doble relato que busca el efecto de la veracidad y autenticidad de lo narrado; el texto "quiere" emular la objetividad de la cámara: "Si la photographie joue les intermédiaires entre l'indiciel et le symbolique, le récit écrit, à partir duquel Sophie Calle consigne les faits, consommé, quant à lui, la coupure sémiotique en rompant définitivement les liens entre la réalité et sa mise en scène. Sophie Calle assure cette 'montée en objectivité' en convertissant la situation ordinaire en objet artistique, reconnu comme tel, susceptible des lors d'être légitimé – et acheté (Sauvageot, 33).

Como explica Alfred Pacquement, “outre le dialogue texte-image, c'est sans doute dans ces interrogations inachevées, ces jeux, ces vols, ces appropriations et ces substitutions, que réside une de ses marques stylistiques” (en Calle, 2003, 28). En definitiva, la fotografía en SC más que una prueba de verdad acaba convirtiéndose en “l'indice d'un jeu” (Guichard, 37). Es comprensible por tanto que debamos comprobar y poner en entredicho la validez de la “fotobiografía” y resaltar su aspecto incierto, de género engañoso y quimérico. Pues SC es tan auténtica y espontánea como mentirosa y calculadora, y eso es consustancial a su persona y obra. Los relatos autobiográficos deben ser entendidos en el contexto moderno de la verdad y la ficción, en el sentido despreocupado y cínico con que se manejan dichos conceptos en el arte contemporáneo, pues no hay que bajar la guardia respecto al grado de verdad de lo narrado y lo visualizado. Al mismo tiempo hay que añadir que la verdad de lo que se explica pasa por los conceptos de autenticidad y verosimilitud. Si todo puede ser un juego en la obra de SC, los papeles que representa muchas veces están forzados y es un intento de ser otra, pero sin llegar a creérselo nunca.

En cualquier caso, en estos relatos se obliga al espectador-lector a ser un *voyeur* de la persona de SC. Por eso su persecución de la sombra del otro es una necesidad propia en tanto que cuando eso se produce no es percepción de la propia sombra sino un vampirismo, vital más que psicológico, porque hay que destacar que las personas que persigue, o a las que pregunta, son anónimas, no le interesan como individuos con su propio mundo. Lo cierto es que la impresión que obtenemos es que esas sombras anónimas que SC persigue aparecen siempre como un rastro que intenta preservar mediante la fotografía y el texto, un rastro, huella o sombra, que Jean Braudillard equipara a la identidad precisamente en relación a la obra de SC :

Como la sombra, como la imagen reflejada en el espejo, la huella es crucial, existencial. Si alguien nos despoja de ella, se produce un gran vacío, hay peligro de muerte, o en todo caso, de muerte simbólica. Es lo que hace Sophie cuando camina detrás de él; evidentemente, ella entra en la huella de él, pero ella es su huella y la devora, es decir, borra su existencia. A medida que él avanza y que ella lo sigue, ella borra esa existencia (Braudillard, 2000, 101).

La alteridad que por tanto se genera es de una extrañeza suma, ya que en una interpretación radical no hay ni ‘yo’ ni ‘otro’, en tanto que no hay un equilibrio mutuo, porque el hombre no sabe de la existencia de ella: SC es la sombra, o doble, del perseguido, y el hombre es la sombra de SC, al no tener él entidad por si mismo y constituirse en una proyección plana de ella.

Segunda Parte

4) Realidad y ficción.

Oscilación entre la ilusión del referente y la verdad de la invención.

4.1) Realidad y ficción en los foto-textos de Wright Morris

4.1.1) *The Inhabitants*

En la primera pareja de texto e imagen de *The Inhabitants* aparece una cabaña aislada con un árbol a su izquierda. Esta primera construcción con la que se abre el libro es pequeña, de madera, y con el techo inclinado. Se podría afirmar sin muchos titubeos que el árbol es un elemento secundario que dio la casualidad que estaba al lado de la cabaña en el momento de tomar la foto, pero tiene un significado similar al de la casa, pues el árbol ha representado desde siempre un cobijo, un elemento de la naturaleza bajo cuya copa, a modo de techo, podía el hombre resguardarse de la intemperie, y en cuya sombra se podía contemplar el paisaje sintiéndose arraigado a un lugar. Por ello, el hombre construye frecuentemente junto a un árbol o los planta a posteriori; y gracias a él, porque le ofrece el material. Casi todas las construcciones que atraen a WM están realizadas con madera, y en unas diez fotografías de este libro aparecen uno o más árboles. El árbol es el elemento de la naturaleza que vincula al hombre con su entorno, al tiempo que le ofrece un terreno en el que asentarse. Recordemos que Thoreau fue un hombre que pasó gran parte de su vida viviendo en los enormes bosques americanos, hecho que admiraba WM, y también que la ciudad natal de éste fue bautizada como *Lone Tree*, de modo que la importancia del árbol no es gratuita en el inconsciente óptico de WM.

Thoreau, a look is what a man gets when he tries to inhabit something
—something like America.

Take your look—from your look I'd say you did pretty well. Nearly
anybody would say you look like a man who grew up around here—but I
think I'd say what there is around here grew up in you. What I'm saying is
that you're the one that's inhabited.

I guess a look is what a man gets not so much from inhabiting some-
thing, as from something that's inhabiting him. Maybe this is what it is that
inhabits a house. In all my life I've never been in anything so crowded, so
full of something, as the rooms of a vacant house. Sometimes I think only
vacant houses are occupied. That's something I knew as a boy but I had
nobody to tell me that that's what an Inhabitant is. An Inhabitant is what
you can't take away from a house. You can take away everything else—
in fact, the more you take away the better you can see what this thing is.
That's how you know—that's how you can tell an Inhabitant.



El texto, todo él en negrita, sin duda desarrolla la visión del libro. Al hilo de la cita inicial de Thoreau, WM arranca con una interpelación imaginaria a aquél como si le estuviera explicando el significado de sus propias palabras y su actitud vital. Diálogo consigo mismo que se explica y nos explica lo que entiende de las palabras de Thoreau y lo que a él le interesa en relación con su propia visión.

Este primer texto de WM, a modo de ensayo poético, sí que nos está situando ya en un plano bastante conceptual de cómo mirar todas las fotografías que vamos a encontrar en el libro, no sólo la que tenemos a la derecha, que aparece como ejemplo o símbolo, pues bien podría aparecer otra similar sin que el discurso y la contemplación de la imagen cambiara en lo esencial. La casa de la fotografía se nos muestra por tanto como resumen, principio y fin, de todas las construcciones que abarca WM, difuminándose así, gracias al texto, su cualidad propia de *index* más que en ninguna otra fotografía del libro. Ciertamente que para llegar a esta imagen mental se ha debido de leer el texto, de modo que si primero se mira la fotografía como parece más lógico, y luego se lee el texto a la izquierda, la mirada cambia enormemente al contemplar de nuevo la fotografía, que debería ser percibida en otra dimensión; pero ¿qué otra dimensión? Se podría pensar que una más conceptual o más metafórica. En cualquier caso lo que interesa es generar la otredad interior en la mirada del espectador-lector.

Cuando en este primer texto WM dice que las casas vacías son las que más llenas están, y que solo éstas están realmente ocupadas, apunta al uso fantasmagórico de la fotografía; visión que choca con el aducido documentalismo que se le achacaba a sus fotografías en un principio. Que una fotografía pueda reproducir hasta el último detalle hace innecesario en el caso de las viviendas que salgan reproducidos sus habitantes, pues de hecho éstos se identifican, diría WM, con la casa misma: su huella ha quedado impresa por doquier, el alma de los habitantes está en esa construcción, sólo tenemos que saber mirar. Ya que el tema fotográfico, la casa, se convierte casi en monotema, en obsesión, hay que entenderlo en el plano metafórico como la confrontación a un interrogante, un asedio continuo, desde la repetición y desde ángulos diferentes. Y se trata de un asedio a la identidad americana, pero con valor universal. Una visión firmemente anclada en lo concreto, en lo más próximo, pero que puede ser comprensible por cualquier ser humano. Si esto no fuera así, las parejas de texto y fotografía de WM se verían como pintorescas representaciones rurales de América, mientras que los símbolos que usa son perfectamente extrapolables a su contexto original.

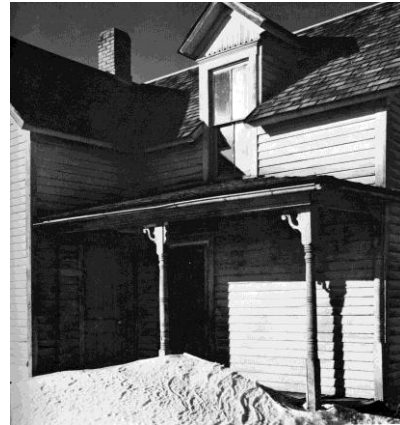
Junto a las imágenes no aparece ningún pie de foto que, por ejemplo, nos indique el lugar de la toma. Esta decisión no es gratuita, obedece a la voluntad de anular la fuerza del referente real en la mente del lector, ya que interesa dejarlo en una cierta nebulosa de indeterminación en función del tema del libro: los habitantes de América. Así pues, las fotografías de las construcciones que aparecen, por ser fotografías, nos transmiten la fuerza de su existencia, pero al no conocer exactamente el lugar, se erigen a modo de símbolos de todo el país, no de una casa de un lugar determinado sino de *la casa* del país. A pesar de la importancia del paisaje de Nebraska para WM, el hecho de que no se hagan muchas menciones directas a lugares determinados catapulta la visión de estas construcciones al estatus de símbolo de la casa americana por excelencia, no perteneciente a este o aquel paisaje rural determinado. Se sabe que las fotografías aquí contenidas fueron tomadas por WM en diferentes estados en el curso de sus viajes. Sin embargo, al leer el texto y mirar la fotografía parece que el referente real es importante, en el sentido de ‘huella de lo real’, cuando la verdad es que la mirada de WM al fotografiar viene guiada por sus recuerdos infantiles. De modo que cuando encuentra en otros lugares elementos similares que tiene en el fondo de su memoria, los fotografía. La voluntad de recoger estos elementos no es volver una y otra vez al paisaje de su niñez en Nebraska, sino que se alza a modo de poema o visión global de América, ya

que desde el primer texto WM realiza el salto de lo epistemológico universal, la mirada humana, a lo ontológico épico, el ser de América.

El texto principal recrea la vida de las personas que, al mirar la fotografía de las casas, suponemos que vivieron allí. En numerosas ocasiones encontramos escenas de la vida cotidiana reproducidas en lenguaje popular, a veces vulgar y gramaticalmente incorrecto o con fonética propia de un hablante de comunidades rurales; hay descripciones domésticas o breves composiciones en torno a la cocina o una salita.

But it was not so clear for Anna —

She came in with the eggs and he came in with the milk. She held them like clothespins in her apron and with her thumb nail scratched off the hen spots. He picked up Copper's Weekly and sat down to take off his shoes. He put his socks to dry out in the cob bin, turned up the lamp. She sat on the rocker near the stove and when she rocked her high button shoes came unbuttoned and the lumps in her stockings showed. He held out his hand and she pulled from her head a long gray hair. He stretched it over the lamp chimney and when it singed he turned down the wick. What was left of the hair he handed back to her. He read, but she didn't care to read. She rocked and wound her hair around and around her finger and looked at the picture of her mother on the wall. Everybody said how much it was they were just alike. Everybody knew she had worked right up till the day she died.



Son escenas que se convierten casi en encuadres banales del día a día, en ocasiones como retratos fotográficos distantes y objetivos. Este tono aparentemente seco y falto de implicación emocional se ve contrarrestado por la imagen fotográfica en la que no aparece nada de lo descrito, si acaso la fachada o parte de la casa vista desde el exterior. El contraste entre el nevado porche y lo que imaginamos dentro crea una tensión entre el silencio exterior y el movimiento interior; una tensión que hace que la banalidad se transforme en una forma de trascendencia: los habitantes del medio rural, de vida vulgar y sin grandes proezas e ideales, gracias al diálogo entre texto y fotografía adquieren para el lector un aura de involuntarios héroes. Estos fragmentos de vida cotidiana brotan *in media res*, como “short cuts”, o retratos aislados que congelaran la esencia de los habitantes de esas casas y lugares igual que la cámara atrapa lo que registra delante suya.

**And offer doing what I did — that is, what / didn't —
I guess Evelyn had to come.**

Kiss me—she said.
It's bad.
I don't mind.
You'll have your drawin' an your name in a backhouse and if your name's you then ain't you a backhouse?
Kiss me—she said, and her eyes were soft closed and he couldn't breathe, couldn't run, couldn't nothin' and she made kissing sounds and when she did it again why he just reached over and slapped her. He slapped her smart-like and the noise scared her awake and except for one spot she was white as a leghorn, but where he had slapped was like the skin of an apple and she turned and ran off down the road

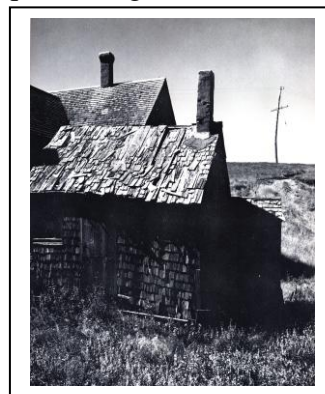


Otra escena que podría ser exterior es la típica del beso de unos enamorados adolescentes. En la fotografía aparece una caseta de jardín junto a un gigantesco tronco, y aquélla sale mencionada en el diálogo entre los dos chicos, por lo que podemos imaginar que es allí donde tuvo lugar la escena. En general, el texto es claramente de ficción y orientado al pasado, mientras que suponemos que la fotografía es de un tiempo posterior, más presente, en el que esas personas ya no están en ese lugar si no es como fantasmas en la memoria del narrador.

La relación realidad-ficción que se establece entre las fotografías y el texto es interesante porque hay una contaminación mutua de características. Si bien el texto es ficción, pues lo que aquí se cuenta no ocurrió nunca, sabemos que en el texto literario la verdad no corresponde siempre con la realidad, y que el hecho de que haya nombres inventados o situaciones e historias imaginadas por WM no le resta un ápice de fuerza al texto, sobre todo si tenemos en cuenta que en WM la ficción se nutre permanentemente de la memoria. De todas maneras, lo que le proporciona mayor verosimilitud al texto es el ir acompañado de la fotografía, pues si en fotografía uno no puede sustraerse al incontestable hecho de que lo que aparece en la imagen es real, ha existido en algún lugar y tiempo, entonces el texto se asocia automáticamente a ella y recibe cierta impronta de realidad: los habitantes de los textos han existido en esos lugares que han congelado las fotografías y lo que han dicho y hecho cobra una inquietante vida en ese espacio fotográfico. Del mismo modo, la fotografía se contamina del texto literario en el sentido de que pierde parte de su valor puramente documental, ya que al no aparecer menciones reales de la procedencia de la imagen, y sabiendo, o simplemente porque se ve en las fotografías y se entiende por el tema del libro, que las fotografías están tomadas en diversos estados, entonces, el espacio fotográfico, al perder la referencialidad de la huella, ve potenciada su dimensión imaginaria, como si fuera un lugar ficticio.

Las casas que aparecen cuando el narrador habla de su abuelo y su abuela no son las casas reales donde vivieron, pero el texto ejerce sobre ellas la sugestión de lo contrario, haciendo que nos la imaginemos sin problemas como la casa “real” donde vivieron, lo que provoca en la casa de la fotografía un efecto de embrujo, realzando su valor: la casa nos interesa más porque sabemos algo de ella; es decir, cobra identidad propia porque sin el texto podría ser una casa cualquiera que pasaría más desapercibida. Si WM hubiera colocado un pie de foto con la referencia al lugar y al año de la toma, entonces la fotografía podría recuperar terreno en el aspecto documental, pero perdería el hechizo del espacio imaginario que incluye, en potencia, cualquier fotografía.

Otro ejemplo similar es el texto que aparece en cuarto lugar junto a la fotografía de una cabaña rural un poco destartada. El narrador comienza diciendo que su amigo Willie estaba tumbado ahí, muerto, y no podemos sustraernos de la sensación de que dentro de esa casa estuvo el cadáver de Willie. El espacio representado en la fotografía, incluso conociéndose su referente, aún más dejándolo abierto, tensa el deseo entre lo real-conocido y lo imposible-desconocido. El territorio de intersección creado entre el texto y la fotografía potencia los extremos, un tiempo y un espacio tan reales como irreales.




En la fotografía que aparece en sexto lugar podemos ver en primer plano e incompleto un barco abandonado y encallado en tierra firme, y al fondo el tejado de una

casa a la cual le faltan algunas tejas. El diálogo visual entre ambos elementos es muy simbólico y cobra mayor fuerza incorporando el breve texto principal, que consiste en un rápido y cortante diálogo entre el protagonista y un tal Charlie, quien parece ser un pescador. Teniendo en cuenta que no hay mar en Nebraska, suponemos que al preguntarle a Charlie acerca de las mareas y las conchas está hablando del río central de Nebraska. Sin embargo, la fotografía del barco da la impresión de que se trate de un barco abandonado en un mar muerto. En la fotografía hay un barco y en el texto suponemos que también, además de que en éste último aparecen los personajes que hablan de la marea y las conchas, estando ausentes estos elementos en la fotografía, sobre todo el agua, que en el texto sí está: es como si el texto fuera la vida y la fotografía la muerte, porque el mar ya no tiene agua y por tanto el barco ya no sirve. Dicho contraste lleva a imaginar que el agua ha desaparecido, que es algo que existió pero ya no. La contaminación mutua de efectos que se genera entre la fotografía y el texto, nos lleva a percibir el diálogo como acordes alucinados de seres irreales que deambulan por ese paisaje surrealista.

<p>There's some or it in Charlie —</p> <p>Here I come Hello Charlie How's tide? Low Charlie How's scallops? Fine Charlie Bye now Bye Charlie Here I go.</p>	
--	---

Junto a la siguiente fotografía aparece el siguiente texto en negrita: “And Mrs Mulligan is there”. Y vemos un primer plano de un barreño de madera y una tubería en lo que podría ser la parte posterior de una casa. El “está ahí” tiene el efecto de una salmodia para convencer al oyente mediante una fórmula repetitiva, que lo hipnotiza, que le hace “ver” lo que dice la fórmula: Mrs Mulligan está “ahí”; no en la fotografía, en persona, sino el rastro que ha dejado en el cubo. Aunque de lo que se hable en el texto no aparezca retratado en la fotografía acaba no importando, ya que el lector establece asociaciones e identifica el cubo como perteneciente a Mrs. Mulligan.

<p>And Mrs. Mulligan is there —</p> <p>Mr. Mulligan met her in Duluth. Her name was Ola Lindgren then and she was out in a boat. When her time was up it was Mr. Mulligan's boat. And what did she do but fall in getting out. And what did he do but jump in just like he was. He saved her and then they went home together to dry off. Oh my, oh my, and then his pants wouldn't go on. They were married in Minneapolis where he went to have his teeth out. Oh my, in Duluth she liked to sit with the ear phones on and watch it get dark or go barefoot and leave talcum footprints on the linoleum. None of that in Salt Lake City or Omaha, none of that here. First came Joey and two little brothers even stronger than he was. Then Louie, then the government let him die in the pest house. Last Christmas Olie Lindgren sent them some real fur gloves. Next Christmas they would send him something.</p>	
---	--

En este libro existe una poderosa exposición de la relación entre hombres y mujeres, la cual es tratada en las parejas vigésima y siguiente, teniendo ambas en común la estructura y el sentido de ida y vuelta del texto en **negrita**: tanto los hombres como las mujeres terminan de alguna manera con el sexo contrario. El texto principal expone un retrato costumbrista de las tareas y roles del hogar tradicional en el medio rural: la mujer desempeña las tareas propias del ama de casa, mientras que ellos están ociosos en su tiempo libre. Lo inquietante en estas parejas de texto y fotografía es por qué los hombres y las mujeres acaban juntos, pues en ambos textos no aparece en ningún momento amor o pasión sino simplemente la fuerza de la costumbre y de la inercia sonámbula. La respuesta, de nuevo abierta, pretende provocar extrañeza y generar inquietud, que lleva a mirar la fotografía con mayor interés, no necesariamente intentando buscar una respuesta al por qué, sino únicamente para sorprenderse, para salir del sonambulismo y despertarse. Ese contraste entre la cotidianeidad de muchos textos y la extraña relación creada con la fotografía le otorga a esa cotidianeidad una dimensión trascendente.

What had come out with the men seemed to end up, somehow, with the women —

She piled the plates and passed the toothpick box. The men leaned back and scratched their matches under the chairs. They looked through the window at the cob pile and the brown-sacked corn.

That was good pie, said Bane.

That was right good pie, said Dill.

They watched her pour water into the dishpan, stir up the suds. The cats came in from the cob pile and mewed at the screen.

You men stayin' in the kitchen? she said.

We ain't really dressed for callin', said Dill.

They turned to watch her open the screen and empty the pan. The cats sniffed at the wet spot from the edges but the chickens tracked in. She hooked the screen and took the lamp from above the sink. They watched her move through the door, after a while heard her sag in the chair.

That was right good pie, said Bane.


It sure was, said Dill.



En esta fotografía vemos un lateral de una casa con un surtidor de agua y un recipiente bajo el grifo. Si bien este elemento no aparece mencionado en el texto, pues se dice que la mujer limpia los platos aunque en la pila interior, el lector se la puede imaginar recogiendo agua de esa fuente exterior por asociación: agua, y trabajo; o, como cuenta el texto, hundiéndose en la silla que se intuye en el porche, mientras imaginamos a los hombres dentro, mirando los campos de maíz y encendiendo las cerillas rascando en el bajo de la silla. Este acto, antaño tan masculino, se repite en el siguiente texto principal, donde se nos cuenta que el hombre que está sentado con su pipa se gira para encender la cerilla en la superficie de la puerta.

La puerta es precisamente la última palabra y es el motivo de la fotografía a la derecha: una puerta que no vemos completa, con un rudimentario gancho para mantenerla cerrada. No todas las puertas son iguales, aunque a todos nos surge una imagen de puerta similar cuando oímos la palabra. Pero si leemos el texto y miramos después la puerta, ¿podríamos identificar la puerta de la imagen con la que nos podemos imaginar al terminar el texto? Yo creo que no, que es muy diferente, que esta puerta asemeja a la de una cabaña, cobertizo o caseta, y no a la puerta de una habitación o una casa. Evidentemente, la cuestión de la verosimilitud es relativa en este libro, y las

relaciones creadas entre texto y fotografía sólo piden alguna mínima referencia o alusión común, sin que muchas veces haya ninguna obvia. Pero lo importante aquí es que la puerta, como siempre en WM, también desempeña una clara función simbólica.

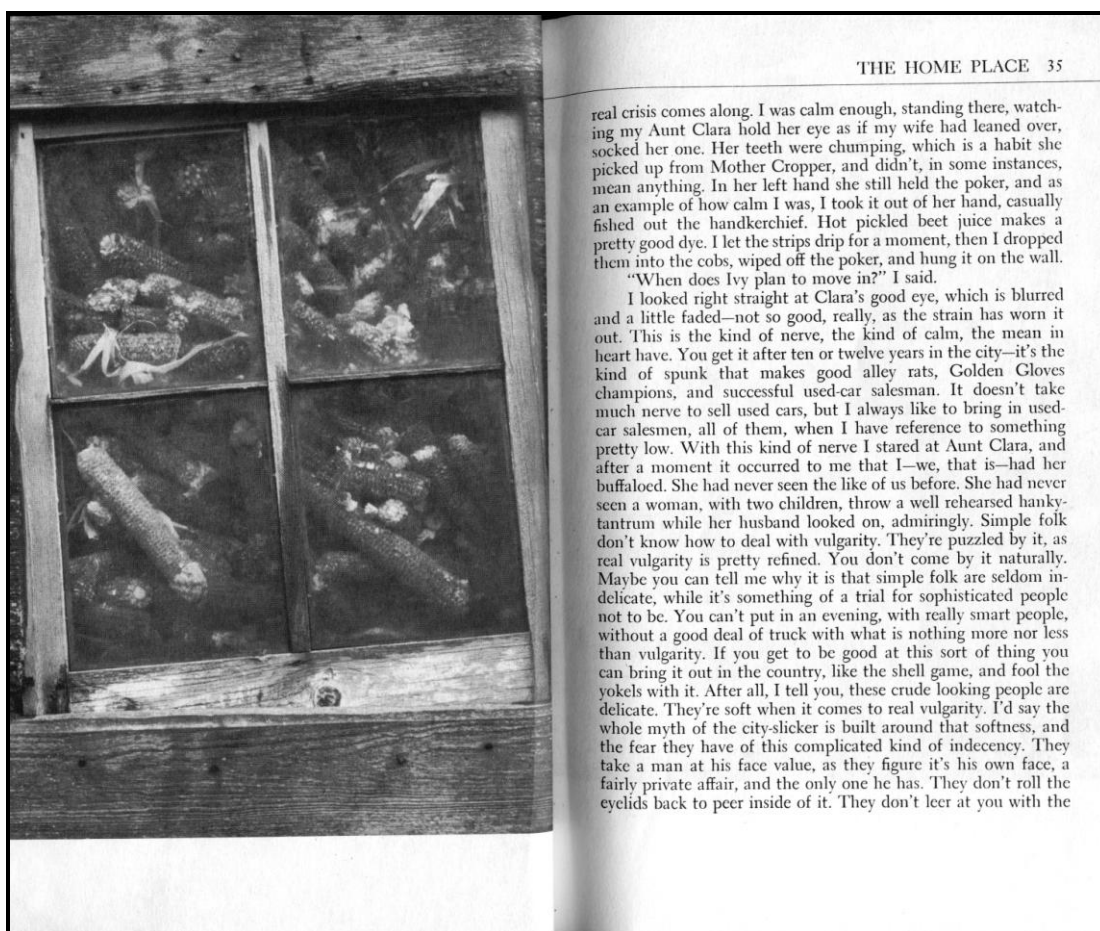
<p>And the women ? Well, they seemed to end up with the men.</p> <p>She wiped the table with the dish rag then leaned there, propped on her spread arms. A few leaves rattled in the yard. Some dirty leghorns clucked and waited at the screen. She left the rag on the table and emptied the pan toward the leaky shade. She stood there awhile, her hands pressed into the small of her back. Turning, she looked down the trail bright now with copper leaves at an old man's knees, white in the sun. She watched his brown hands lift Monkey Ward's, tear out a page. She watched him read both sides, very slowly, then tip his head. As he rose his overalls came up with a sigh and one strap hung swinging between his legs. She watched him step into the sun and hook it up. From his hat he took a feather and passed it through the stem of his pipe, then turned to strike the match on the door.</p>	
--	--

Lo inquietante de haber leído este texto y mirar la fotografía es que podemos imaginar esa escena detrás de la puerta; de modo que, como lectores-espectadores, sentimos la necesidad de descolgar el gancho y mirar al otro lado tras abrir la puerta de par en par, con el nerviosismo que produce una puerta cerrada, pues no podemos estar seguros de lo que vamos a ver al otro lado, a pesar de que podamos oír lo que se dice, gracias al texto en este caso. La función social de la puerta, ocultar a la vista de los otros lo que ocurre en la intimidad, convive con el instinto *voyeur* y en último nivel con una impronta metafísica de la existencia, el instinto de mirar al otro lado también es como continuar por un túnel oscuro hasta el final.

4.1.2) *The Home Place*

Si nos desplazamos ahora al foto-texto *The Home Place*, el protagonista, Clyde, discute con su tía Clara sobre la casa y le explica la diferencia que hay entre vivir en la ciudad con los niños y venirse al campo. Al lado de esas páginas del texto (pp. 33-38), encontramos primero una fotografía de una ventana a través de la cual podemos ver mazorcas de maíz, en lo que podría ser un granero, y después un primer plano de neumáticos apilados a la buena de Dios. Sin duda hay que partir de que todas las fotografías están tomadas en la realidad en la granja de sus tíos y en Central City, y que en la ficción todas hacen referencia a la granja y a *Lone Tree*, de modo que si bien la imagen de las mazorcas se hace normal en una granja no lo resulta tanto la de los neumáticos que recuerdan más a un taller urbano. Seguramente el tío Harry tiene una pila de neumáticos en el jardín para arreglarlos, ya que en la primera imagen lo hemos visto con uno en las manos, que ha sido mencionado en el texto para aclarar que lo estaba arreglando, y mucho después en la novela aparece otra referencia textual al mismo elemento: “When I got to the garage the old man had the doors propped open, and I could see the bicycle tires on his Model T” (p.68). Sin embargo, la capacidad de descontextualizar el referente real que tiene la fotografía gracias al encuadre, que corta y separa de la realidad lo que interesa, nos lleva fácilmente a crear en nuestro interior un contraste entre la vida natural del campo y la vida artificial de la ciudad, que es de lo que está hablando Clyde en el texto.

Más interesante resultan estas dos fotografías, las mazorcas y los neumáticos, como paisajes del estado anímico del protagonista. Sabido es que cuando uno está deprimido su mirada se fija más en los aspectos grises del exterior y cuando está contento en los positivos. La descripción del paisaje se convierte así en un paisaje del alma, donde el fotógrafo-escritor proyecta su interior. En este caso ambas fotografías se podrían mirar como lugares de la granja que el protagonista retiene con su mirada porque reflejan algo de lo que intenta expresarle a su tía, y que podría ser el nerviosismo y la asfixia que arrastran tanto él como su mujer Peg al vivir con dos niños en un apartamento minúsculo de la gran ciudad: “Why it is we’re both, in some ways, just a bundle of nerves” (p. 37). Y es que, habida cuenta del apolotonamiento caótico de elementos, mazorcas y neumáticos, no nos cuesta un gran esfuerzo sentir la claustrofobia de la gran ciudad, la ausencia de los espacios abiertos: se dice que en las ciudades la gente es más nerviosa no sólo por el ritmo de vida sino también por la ausencia de distancia en la visión, ya que se encuentran con paredes y muros a pocos metros, mientras que la existencia de un horizonte lejano y con una interposición graduada de elementos proporciona sosiego en la mirada y relaja el espíritu.



real crisis comes along. I was calm enough, standing there, watching my Aunt Clara hold her eye as if my wife had leaned over, socked her one. Her teeth were chumping, which is a habit she picked up from Mother Cropper, and didn't, in some instances, mean anything. In her left hand she still held the poker, and as an example of how calm I was, I took it out of her hand, casually fished out the handkerchief. Hot pickled beet juice makes a pretty good dye. I let the strips drip for a moment, then I dropped them into the cobs, wiped off the poker, and hung it on the wall.

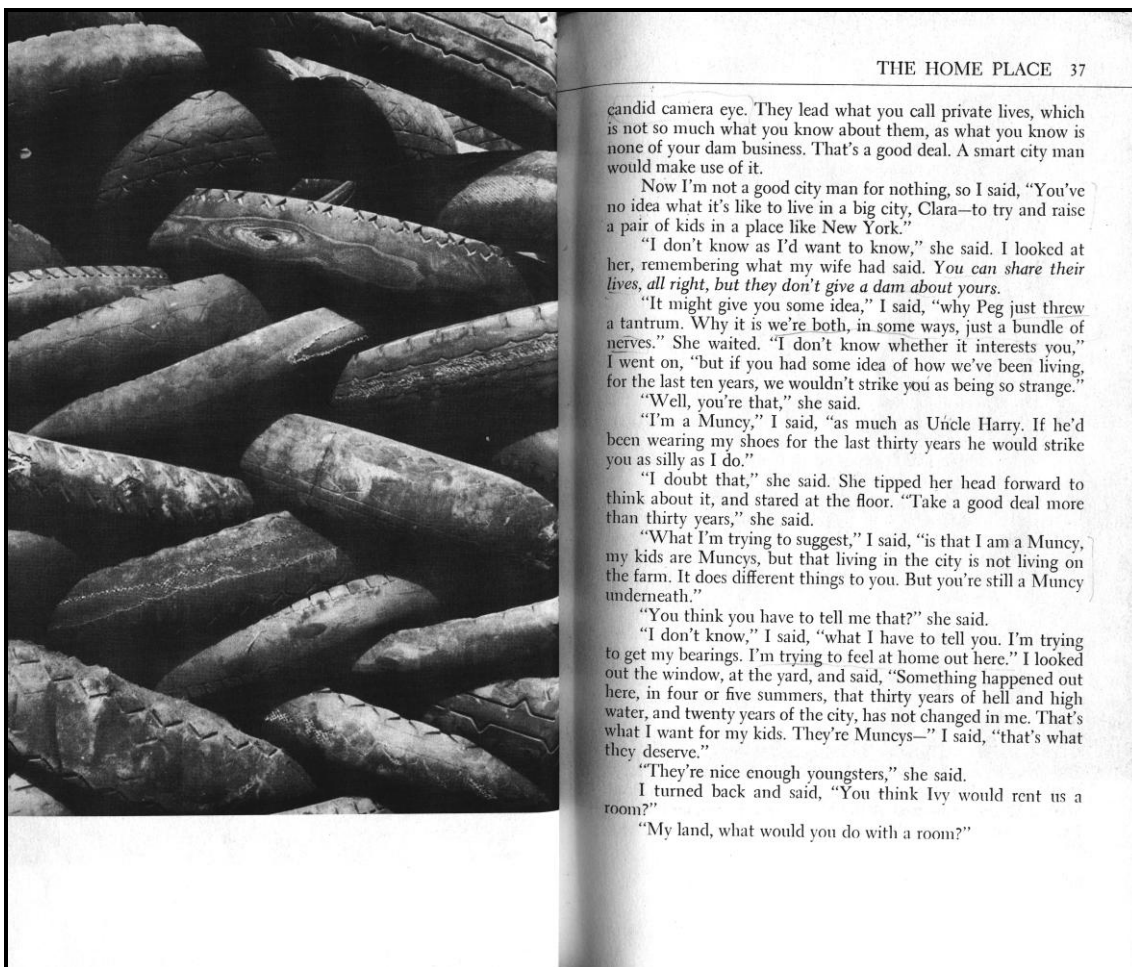
“When does Ivy plan to move in?” I said.

I looked right straight at Clara's good eye, which is blurred and a little faded—not so good, really, as the strain has worn it out. This is the kind of nerve, the kind of calm, the mean in heart have. You get it after ten or twelve years in the city—it's the kind of spunk that makes good alley rats, Golden Gloves champions, and successful used-car salesman. It doesn't take much nerve to sell used cars, but I always like to bring in used-car salesmen, all of them, when I have reference to something pretty low. With this kind of nerve I stared at Aunt Clara, and after a moment it occurred to me that I—we, that is—had her buffaloed. She had never seen the like of us before. She had never seen a woman, with two children, throw a well rehearsed hanky-tantrum while her husband looked on, admiringly. Simple folk don't know how to deal with vulgarity. They're puzzled by it, as real vulgarity is pretty refined. You don't come by it naturally. Maybe you can tell me why it is that simple folk are seldom indelicate, while it's something of a trial for sophisticated people not to be. You can't put in an evening, with really smart people, without a good deal of truck with what is nothing more nor less than vulgarity. If you get to be good at this sort of thing you can bring it out in the country, like the shell game, and fool the yokels with it. After all, I tell you, these crude looking people are delicate. They're soft when it comes to real vulgarity. I'd say the whole myth of the city-slicker is built around that softness, and the fear they have of this complicated kind of indecency. They take a man at his face value, as they figure it's his own face, a fairly private affair, and the only one he has. They don't roll the eyelids back to peer inside of it. They don't leer at you with the

Estas fotografías generan estrés debido a la ausencia de espacio vacío entre esos elementos, el hormiguero urbano que es Nueva York, pero también por la anulación del espacio respecto al contexto: el aislamiento del entorno, la soledad de las masas, es precisamente lo que produce la vida en la gran ciudad. Por un lado, la fotografía de los neumáticos no muestra más que eso, neumáticos, rayando el minimalismo abstracto que se centra en el ritmo y la repetición. En todas las fotografías de objetos que vemos en este libro podemos ver que incluso cuando hay muchos elementos existe una

individualidad para cada uno, una personalidad que les confiere su propio lugar en el entorno para ser mirados con atención y deleite, mientras que con estas mazorcas y neumáticos la diferenciación desaparece para dar paso a la tiranía de lo mismo. De nuevo, la mirada urbana y estresada no ve lo que tiene delante, masifica lo que mira, anula su singularidad, y así las cosas dejan de tener la vida que dice el protagonista que tienen cuando poseen carácter. La fotografía de las mazorcas añade además el interés de la ventana. En una lectura grotesca, y siguiendo el hilo de la vida urbana uno no puede dejar de imaginar que todas esas mazorcas son personas en una habitación cualquiera de un edificio cualquiera de Nueva York. Así, la lectura grotesca cosifica y deshumaniza la vida en la gran urbe.

Todo esto lo expresa Clyde a su tía respecto a sus niños con el ánimo de ablandar su corazón y conseguir la casa de Ed: “There is no grass in New York, no yards, no trees, no lawn swings—and for thousands of kids not very much sky. They live in cages, it’s like a big zoo of kids. A cage with windows and bars” (p.6). Este parlamento se sitúa en el texto en la página seis, es decir, casi treinta antes de aparecer la fotografía de las mazorcas apelotonadas, lo cual es otro ejemplo de la capacidad que tienen tanto las palabras como las fotografías de prefigurar o avanzar ideas o emociones que volverán más tarde.



candid camera eye. They lead what you call private lives, which is not so much what you know about them, as what you know is none of your dam business. That’s a good deal. A smart city man would make use of it.

Now I’m not a good city man for nothing, so I said, “You’ve no idea what it’s like to live in a big city, Clara—to try and raise a pair of kids in a place like New York.”

“I don’t know as I’d want to know,” she said. I looked at her, remembering what my wife had said. *You can share their lives, all right, but they don’t give a dam about yours.*

“It might give you some idea,” I said, “why Peg just threw a tantrum. Why it is we’re both, in some ways, just a bundle of nerves.” She waited. “I don’t know whether it interests you,” I went on, “but if you had some idea of how we’ve been living, for the last ten years, we wouldn’t strike you as being so strange.”

“Well, you’re that,” she said.

“I’m a Muncy,” I said, “as much as Uncle Harry. If he’d been wearing my shoes for the last thirty years he would strike you as silly as I do.”

“I doubt that,” she said. She tipped her head forward to think about it, and stared at the floor. “Take a good deal more than thirty years,” she said.

“What I’m trying to suggest,” I said, “is that I am a Muncy, my kids are Muncys, but that living in the city is not living on the farm. It does different things to you. But you’re still a Muncy underneath.”

“You think you have to tell me that?” she said.

“I don’t know,” I said, “what I have to tell you. I’m trying to get my bearings. I’m trying to feel at home out here.” I looked out the window, at the yard, and said, “Something happened out here, in four or five summers, that thirty years of hell and high water, and twenty years of the city, has not changed in me. That’s what I want for my kids. They’re Muncys—” I said, “that’s what they deserve.”

“They’re nice enough youngsters,” she said.

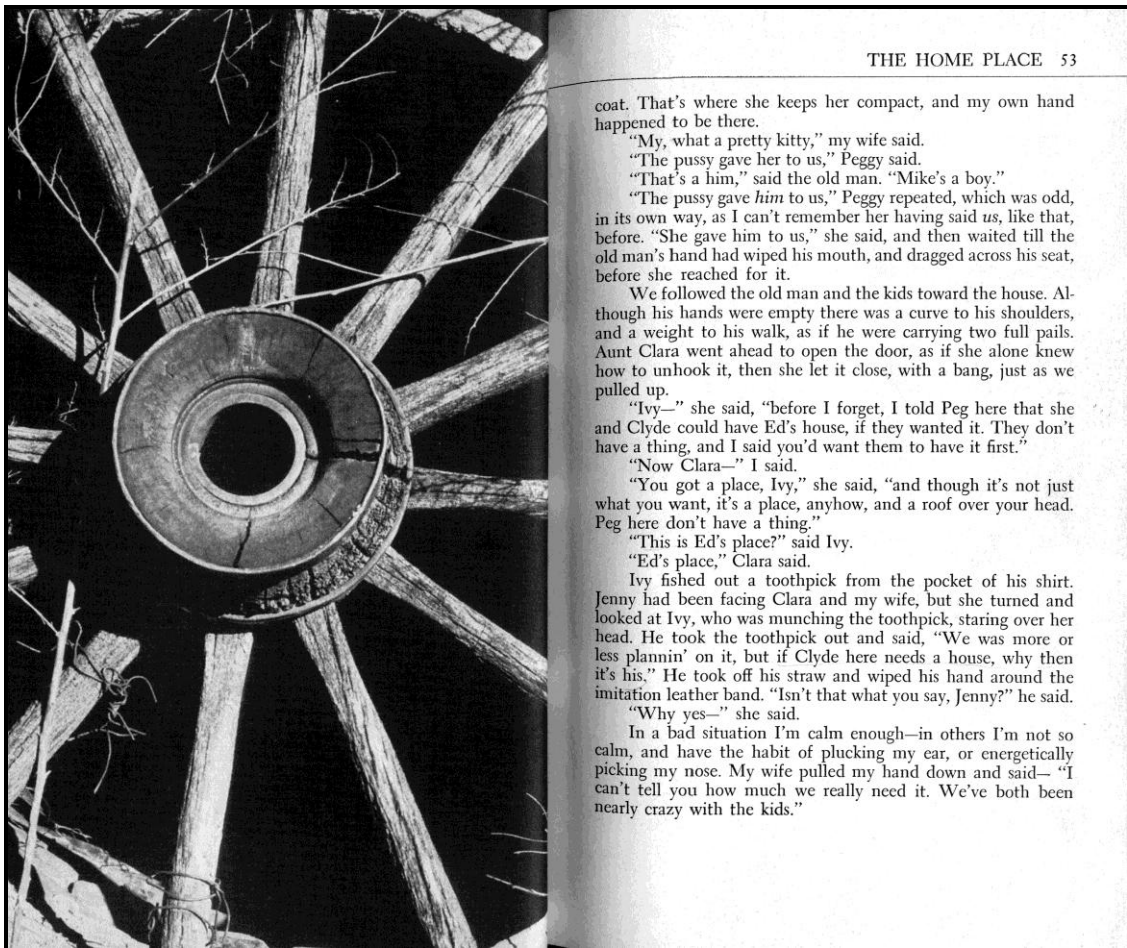
I turned back and said, “You think Ivy would rent us a room?”

“My land, what would you do with a room?”

Otro ejemplo de relaciones más simbólicas que ilustrativas y referenciales está en la página 52, donde encontramos también un primer plano, en este caso de una rueda de madera. Es tan cerrado el encuadre que en realidad no vemos la circunferencia de la rueda, únicamente el eje central y parte de los radios; además, debido a esa ausencia de

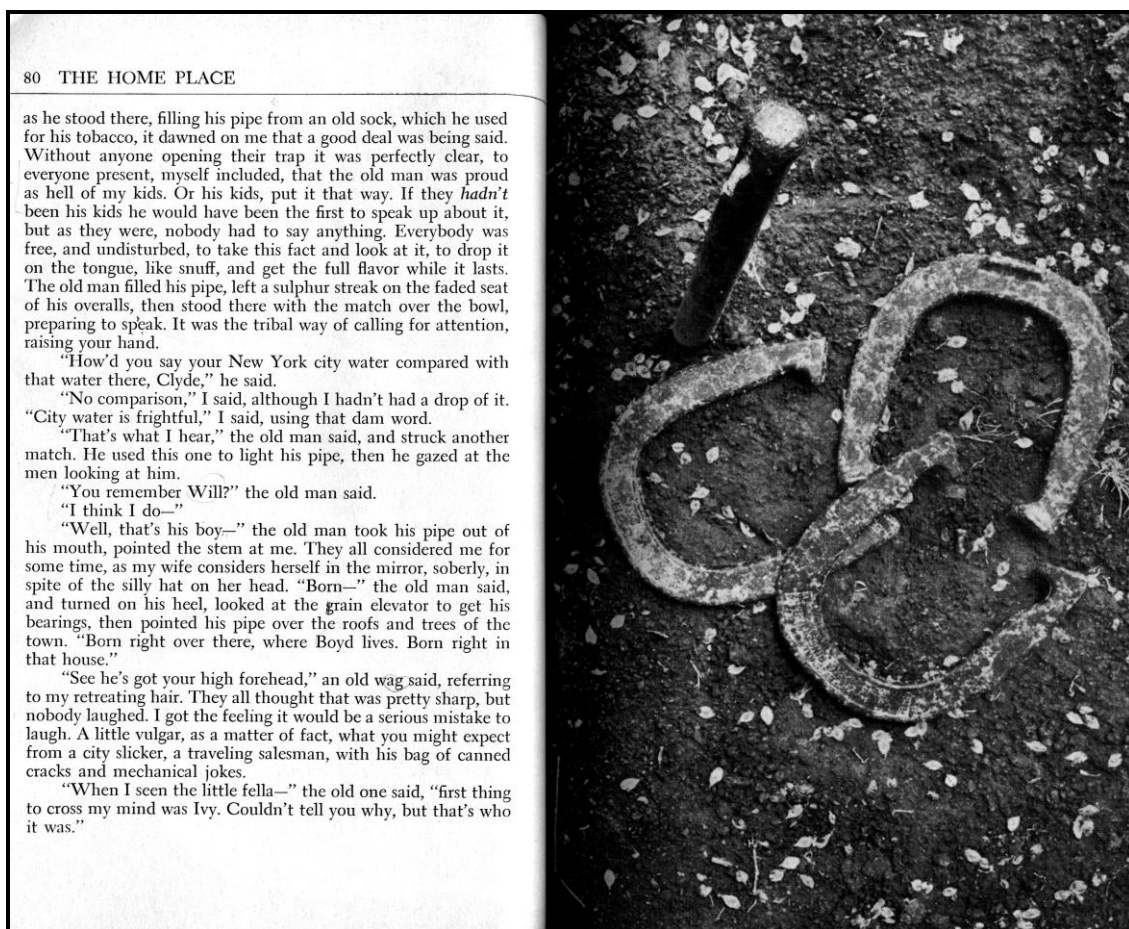
contexto y al alto contraste, no queda claro si la rueda forma parte de un carro o ha perdido su funcionalidad y está apoyada en alguna pared o en el suelo. A esta segunda hipótesis colaboran las pequeñas ramas que aparecen pegadas a los radios, lo que potencia la sensación de abandono, tan del gusto de WM. En cualquier caso, al leer el texto situado a la derecha no encontramos ninguna referencia a una rueda o similar. La relación por tanto debe ser de otra índole, y en este ámbito los radios que convergen en un centro constituyen una imagen que sugiere unidad en la diversidad.

Lo que se cuenta en el texto es cómo viene Ivy con su mujer Jenny, a quienes también les interesa la casa de Ed, para finalmente cedérsela a Clyde y Peg con el beneplácito de Harry y Clara; pues parece que, después de mucho discutir, todos se ponen de acuerdo y se relajan. Por supuesto la imagen de la rueda es mucho más potente simbólicamente hablando, pero uno no puede evitar ver conectados a todos los personajes a ese centro oscuro, como los radios, del cual dependen. Discuten por la casa de forma egoísta, como si cada uno fuera diferente y tuviera más razón que el otro, pero ese centro del cual dependen nos susurra que en el fondo todos son iguales.



Otro caso en el que los objetos se personifican es en la fotografía de la página 81, donde vemos tres herraduras tiradas en el suelo junto a un clavo metálico, como si estuvieran jugando a ensartarlas en el clavo, cosa que sería muy fácil de imaginar; es decir, los viejos del pueblo hacen comentarios mientras juegan a las herraduras. Sin embargo, en el texto no se mencionan las herraduras en ningún momento, ni un posible juego con ellas, tan solo se narra la conversación en el pueblo entre un par de amigos de Harry de su misma edad, a la que se añade Clyde como invitado de la gran ciudad. La

disposición visual de las herraduras lleva a imaginarse a los participantes en la tertulia, al tiempo que en un nivel simbólico el lector puede percibir dicha conversación con cierta perspectiva si imagina que hubiera alguien, como Dios, que estuviera jugando con esas vidas.



80 THE HOME PLACE

as he stood there, filling his pipe from an old sock, which he used for his tobacco, it dawned on me that a good deal was being said. Without anyone opening their trap it was perfectly clear, to everyone present, myself included, that the old man was proud as hell of my kids. Or his kids, put it that way. If they *hadn't* been his kids he would have been the first to speak up about it, but as they were, nobody had to say anything. Everybody was free, and undisturbed, to take this fact and look at it, to drop it on the tongue, like snuff, and get the full flavor while it lasts. The old man filled his pipe, left a sulphur streak on the faded seat of his overalls, then stood there with the match over the bowl, preparing to speak. It was the tribal way of calling for attention, raising your hand.

"How'd you say your New York city water compared with that water there, Clyde," he said.

"No comparison," I said, although I hadn't had a drop of it.

"City water is frightful," I said, using that dam word.

"That's what I hear," the old man said, and struck another match. He used this one to light his pipe, then he gazed at the men looking at him.

"You remember Will?" the old man said.

"I think I do—"

"Well, that's his boy—" the old man took his pipe out of his mouth, pointed the stem at me. They all considered me for some time, as my wife considers herself in the mirror, soberly, in spite of the silly hat on her head. "Born—" the old man said, and turned on his heel, looked at the grain elevator to get his bearings, then pointed his pipe over the roofs and trees of the town. "Born right over there, where Boyd lives. Born right in that house."

"See he's got your high forehead," an old wag said, referring to my retreating hair. They all thought that was pretty sharp, but nobody laughed. I got the feeling it would be a serious mistake to laugh. A little vulgar, as a matter of fact, what you might expect from a city slicker, a traveling salesman, with his bag of canned cracks and mechanical jokes.

"When I seen the little fella—" the old one said, "first thing to cross my mind was Ivy. Couldn't tell you why, but that's who it was."

4.1.3) *God's Country and My People*

En el tercer foto-texto, *God's country and my people*, podemos comprobar cómo, en la primera fotografía del libro, vemos una antigua cabaña típica del centro-Oeste del país que ya aparecía en *The Inhabitants* (en la posición octava), con un texto narrativo y de ficción que contrasta con éste, que en su lugar hace una referencia directa a la casa de la fotografía, al tiempo que el tono resulta más ensayístico y poético.

Que el texto comience con esta pregunta, "Is it a house or an ark?", que el lector asociará inmediatamente a la casa de la fotografía, establece desde el principio un interés por la naturaleza de las cosas, una actitud y una mirada que lleva al juego de interpretación de la realidad, pues siendo obvio que se trata de una casa, máxime tratándose de una casa fotografiada y no dibujada, el autor pretende que la veamos de otra manera. La pregunta proviene de otra más general: ¿Las cosas son lo que dice su palabra que son? ¿O pueden ser algo más? ¿Qué es una casa?

La apertura que hace el texto de esta fotografía es doble, puesto que está leyéndola por segunda vez, y porque esa pregunta expone que las cosas no son sólo lo que parecen, que su significado no depende únicamente del referente real ni de la palabra que lo representa, sino del valor que tenga para la mirada que se pose sobre él. Evidentemente, la percepción nos dice que eso es una casa, no habiendo lugar al

equivoco, pero, por otro lado, aunque esta fotografía por si sola sea únicamente la imagen-huella de una casa, es bastante más que una simple casa para el que la mira, en principio el autor, que también quiere que el lector la mire como él. Y digo bastante más porque ya en esta pregunta inicial el otro elemento que elige para crear el juego retórico no es un capricho, sino un elemento bíblico, el arca de Noe, con lo que la casa pasa de ser una casa cualquiera para adquirir una categoría de ejemplar único, que contiene concentrado un drama humano de supervivencia y esperanza. Lo que vemos es una casa pero también un arca; es, como el arca de Noe, una casa-barco, un lugar para habitar provisionalmente mientras la tierra está inundada por el diluvio universal. El paralelismo de la llanura central de Nebraska con un mar ya aparecía en otros textos previos de WM, explotándolo aquí hasta límites casi apocalípticos, teniendo en cuenta la descripción desolada que se nos ofrece de la casa y su entorno, cuyo estado decrepito y de abandono está provocado por los efectos del rigor climatológico de ese mar-llanura, por un viento silencioso que ha destruido hasta el porche, convirtiéndose así en un arca.

Is it a house or an ark? A scud seems to blow on the sea of grass
and the land falls away like the sea from a swell. On the receding
horizon waves of plain break like a surf. The colors run where the
grain stirs, or bleed where the blacktop smokes like an oil slick, or
evaporate into a shimmering blur of heat and light. The color scheme
is sun-dried denim and kiln-dried earth. Like the sea there is no
shade. There is no place to hide. A mindless wind fills the void, but
nobody hears it: it's the thunderclap of silence that wakes the sleeper.
The mast of a dead tree, its spar shattered, tilts to the leeward its
tattered rigging; in the winter it is locked in a sea of dry ice. The
man who built the house had a whaleman's eyes in a plainsman's
face. He brought the clapboards in by ox cart over the rolling cattle
trail up from Salinas. A windy crossing. Little wonder this house
resembles an ark. The porch is gone from the front, shingles from
the roof, and the last tenants went thataway with the Okies—except
for those who stand, immaterial, at the windows, or move about with
the creak of hinges. The land has tired of the house but it will not
soon be free of the inhabitants.



Esta transformación de la casa-arca, es la misma que sufre el hombre que la construyó, que es descrito como un hombre con ojos de ballenero en una cara de hombre de la llanura; la doble naturaleza de ese pionero, de ese Noe aventurero que llegó a estas tierras, es ni más ni menos la que impulsa a WM a emplear dos medios expresivos diferentes, como son la fotografía y la palabra literaria, pero que generan un mismo producto entendiendo que la percepción visual y la comprensión van unidas. Aquí la estrecha relación entre ambas está fuera de duda. Las palabras hacen referencia a la fotografía más como apunte hermenéutico que la fotografía como ilustración del texto, el cual no podría aparecer sin la imagen. El hombre de la llanura ve lo que hay delante, lo registra igual que la cámara fotográfica, y los ojos del ballenero interpretan lo que ha visto, proyectan al futuro, imaginan.

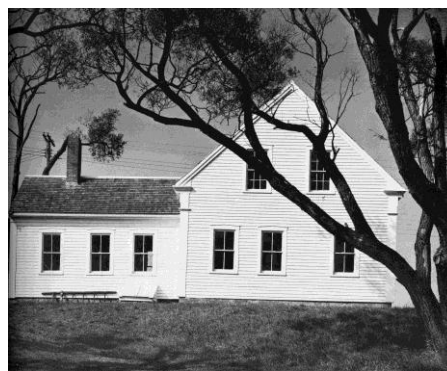
Además de las referencias directas a elementos de la imagen, la atmósfera creada por la descripción se ve alimentada por la fotografía y viceversa. Por ejemplo, la poética descripción del viento silencioso que llena el vacío se adecua al aislamiento de la casa en mitad del mar-llanura, donde no hay sombra ni lugar donde cobijarse, y al silencio propio de la imagen fotográfica, un silencio perturbador, que, como dice el texto, despierta a los que duermen. La congelación del tiempo y el espacio en la fotografía, de nuevo el aislamiento que observamos en la casa, es referido en el texto también con el

hielo invernal que genera el mar-llanura, la impresión de un mar-llanura congelado, paralizado; es decir, una fotografía. En este sentido, al destrozo del clima extremo y del paso del tiempo se opone la maldición de la fotografía, que conserva para siempre el instante, así el final del texto ya no recrea únicamente la atmósfera fantasmagórica, que es perceptible en todas las fotografías de WM y apuntado en sus textos, sino que obliga al lector a sentirse mirado por esas almas en pena que permanecen, “inmateriales”, junto a las ventanas, mirándonos o que se mueven entre crujidos de bisagras: son directamente esos habitantes que no desaparecen de la mirada del paisaje aunque la casa haya entrado en decadencia. Los fantasmas son los que estuvieron ahí y ya no están, pero que de alguna manera permanecen en nuestras pupilas: “The land has tired of the house but it will not soon be free of the inhabitants”.

El tono bíblico particular de este libro se puede apreciar en otros textos, como la pareja número seis, en la que se recurre al génesis para enaltecer el origen de Nebraska. Se imprime un carácter sagrado a esas tierras y las gentes que la habitaron, como si fueran el pueblo elegido de Dios. La fotografía de la casa con árbol es la misma que aparece en *The Inhabitants* en la posición 51, pero invertida al positivarse. Entonces el texto trataba oblicuamente de descubrir América con los propios ojos, y ahora le imprime las formulas propias del génesis, pero aplicadas a la familia materna y a Nebraska, insertándose en una genealogía descendiente de Dios.

Al mirar la fotografía de esta casa debería hacerse con la aureola especial de todo aquello que procede de Dios, de modo que se debe contemplar como una casa hecha por los hombres a imagen y semejanza de Él. La casa de la fotografía pierde parte de su carácter real e histórico propio de la imagen fotográfica para adquirir esa cualidad atemporal propia de lo sagrado, de la leyenda.

ON MY mother's side I am descended from God and a mingling of the races at the Battle of Hastings. I have it from my Aunt Winona, an authority. God and man, working in close collaboration, first settled and then improved God's country, where responsibilities and rewards were equally shared. In the name of God and westward course of empire the Grandfather settled the coasts of Nebraska; the line of descent, from God to man, is easily traced. On the Lord's day, from dawn to dusk, the Grandfather did His will and observed His customs—which left him six long days and nights to work for himself. He served both masters well. He left his stamp on the land, his mark on his neighbours, his will on his issue unto the fourth generation, and features known to be his still quarrel for my face. It is with his stubborn assurance that I both measure his folly and respect his faith.



La literatura y la fotografía se muestran así como modos de cubrir los vacíos, como de hecho explicita en una pareja en la que la fotografía no aparecía en los libros anteriores, la 67, donde vemos un plano lateral de una casa con un porche destartado y al fondo de la pradera una granja. En el texto, WM cuenta que en esa variada tierra de Dios no todos los lugares existen ya, no se encontrarán en el mapa, como por ejemplo *Lone Tree*, que es una necesidad suya. Una ciudad que es a la vez real e imaginaria, al igual que Saskatchewan, la provincia perdida de su abuelo materno, pues eligió el nombre antiguo y no el actual de Central City. *Lone Tree* existió, pero ya no existe, lo que se presenta como un intento de recrear un espacio en el que insertar, con su imaginación, todos esos elementos que ya no están y que no conoció. No hace falta decir que esa necesidad íntima es lo que le lleva a unir fotografía con literatura, en

virtud de la capacidad diferente que tiene cada una de referirse a lo real y a lo imaginario.

Sabemos que no es que la fotografía se presente como representante de lo real y la literatura de lo imaginario y de la invención, ya que WM tiene muy claro que se traspasan sus cualidades más características. Resulta que las fotografías de casas son reales porque han existido, pero al relacionarlas con *Lone Tree*, un pueblo fantasma, adquieren su condición de irrealidad.

WHAT a man saw at night from the tower room in the freight yards, or remembered by day on a bench in the park, might have little to do with the place he claimed to be from. Chicago had an infinite variety of people; nevertheless there were people who proved to be missing. Otherwise, with so many to choose from, why dream them up? That old fool Tom Scanlon, Walter and Lots Mc Kee, Gordon Boyd, Lee Roy Momeyer and numberless others. God's country had a great variety of places, and yet some places proved to be missing. Lone Tree, for example. It will not be found on the map. It is assembled from the real and imaginary pieces that a prodigal drags into exile with him, parts of a jigsaw he hopes to reassemble in a better place. He adds to these parts whatever seems to be missing, and as it slowly takes shape he begins to see it clearly. For the first time. It is a ghost town, and the exile is one of the ghosts. Lone Tree is born of my need for such a place, and Tom Scanlon of the place's need for such people. If a fly is missing between the cracked blind and the window, I conjure it up. When it comes time (as it does) for me to salvage what I value, the salvage proves to be no more than what I had imagined. It's as simple as that.

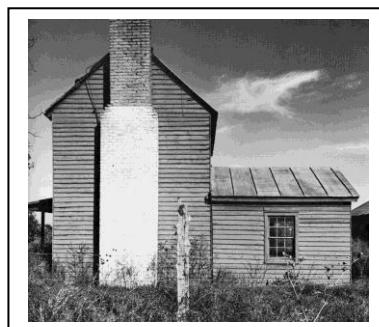


Como ejemplo de su determinación dice en este texto que si le hace falta una mosca en la ventana la conjura y aparece. Esto hace referencia a que el punto de partida es la realidad, también la fotografía, pero que ni una ni otra son lo que tenemos delante de los ojos, sino también lo que hay detrás, o sea en la mente del que mira. La fotografía del porche con las ventanas y en ellas enmarcada la granja es, a tenor de lo leído en este texto, una nueva declaración artística por parte de WM, en la que se pone de manifiesto esa continua tensión entre realidad y ficción, así como la importancia del punto de vista.

Encontramos un caso claro de intercambio de fotografía y referencialidad muy interesante en la tumba que aparece en *The Home Place*, en cuyo texto se hacía referencia a Emerson, mientras que ahora, la misma tumba, es la de Francine. Este cambio de identidad ante la tumba, que en una primera mención parece más verosímil, adquiere aquí, de improviso, la dosis de trampa que puede contener toda fotografía dependiendo de qué texto se asocie a la misma. Sin embargo, este cambio de identidad en relación al referente fotografiado no debe desanimar al lector, no debe pensar que es un juego de engaño para burlarse de él; en realidad estos cambios no son despistes sino simplemente repeticiones y cambios que pretenden hacer ver al lector que lo importante es la imagen que genera ese sentimiento, que a su vez inspira palabras y tomas fotográficas por separado aunque unidas en la intención. Si la tumba, como referente real, es la de Francine o Emerson no es relevante para las intenciones artísticas de su autor, porque incluso es bastante probable que no sea de ninguno de los dos. Esta confusión es empleada conscientemente por WM ya que, al igual que en *The Home Place*, como veremos más adelante, los que miran el retrato familiar no se ponen de acuerdo acerca del nombre que corresponde a cada cara. Y en la pareja 32, Harry y

Clara no tienen la misma opinión de si la chica que se fue a vivir a Virginia era Olive o Mabel.

Esta fotografía aquí mostrada podría identificarse con la casa de esa chica, mientras que el texto que acompañaba a esta misma fotografía en *The Inhabitants* trataba sobre otro asunto tan diferente como lo que significa matar a un hombre. La polisemia de la imagen es la que no impide que surjan referencias significativas diversas apropiándose del espacio fotográfico según las necesidades emocionales del momento, pero incluso en ocasiones, si no se producen graves contradicciones de coherencia y cohesión, entonces los significados y las referencias textuales que interpretan el significado de la imagen se pueden superponer y disponerse como anillos concéntricos que van surgiendo centrípetamente desde el punto inmóvil que es toda imagen fotográfica. Así, no necesariamente la historia contada en *The Inhabitants*, aunque no esté relacionada, tiene que ser incompatible con la que ahora leemos, y los dos textos podrían convivir en momentos separados de la misma imagen fotográfica.



Otro ejemplo de reutilización de fotografías para aplicar un texto diferente es la de la cama de Ed en *The Home Place*, pues vuelve a aparecer en *God's country and my people* como soporte para una reflexión sobre el tiempo y la vida de los objetos, por lo que el objeto "cama" ya no es tan directo como lo era antes, sino más general y abstracto, aunque esté "esa" cama como referencia real ante la reflexión sobre el tiempo. En efecto, de lo que aquí se habla no es de otra cosa que de la contradicción del tiempo para el hombre, del río de Heráclito o el de Parménides, de percibir las cosas siempre como otras, o como renovación de lo mismo. Por ello dice WM que es una cuestión de "tiempo y repetición", que las cosas se transforman en otras, en continuo movimiento pero fuera de la percepción.

THERE'S little to see, but things leave an impression. It's a matter of time and repetition. As something old wears thin or out, something new wears in. The handle on the pump, the crank on the churn, the dipper floating in the bucket, the latch on the screen, the door on the privy, the fender on the stove, the knees of the pants and the seat of the chair, the handle of the brush and the lid to the pot exist in time but outside taste; they wear in more than they wear out. It can't be helped. It's neither good nor bad. It's the nature of life.

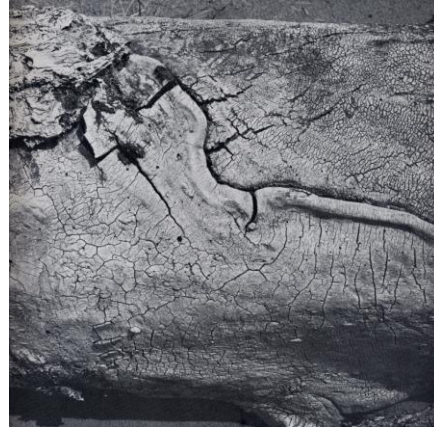


WM menciona en el texto muchos de esos objetos, el asiento de la silla, la puerta del lavabo, pero no se habla de la cama, lo que hay que tomar como otro ejemplo más de los objetos que cambian. La contemplación entonces de esta cama es como un contener el aliento, como si estuviera fuera del tiempo. El instante, la falsa congelación del transcurso de esa inevitable transformación de todo lo existente, nos obliga a contemplar esta cama en el centro de un torbellino, en la tensión entre la melancolía y la angustia del paso del tiempo.

La creación y el edén, lo que era antes y lo que fue, es lo que vemos en el paisaje de la pareja tercera de *God's country and my people*, un tronco, que de lejos

podría ser una representación aérea de la llanura de Nebraska, con el río central atravesándola. En el texto se dice que antes de ser un estado, el paisaje era un estado mental, volviendo a los paisajes metafísicos como formas de unir la naturaleza con las proyecciones mentales: El paisaje como constructo cultural de la visión que crea y modifica inevitablemente el paisaje; por eso, ante esta doble naturaleza, tenemos de nuevo la duplicidad significativa: un tronco-llanura.

SOME time before this landscape became a state, it was a state of mind. The land itself was tipped so the waters flowed eastward, and where they flowed underground they called it Nebraska. There were few records. There was no history. Time was reckoned according to the plagues and blizzards. The territory itself was not yet part of the Union and only the hand of God had shaped it. That was what the Grandfather found pleasing, if not his bride. They crossed the wide Missouri on a ferry and travelled west, by wagon, along the Platte Valley. Antelope were seen. Wolves were reported. Beyond the dry river rose the coasts of Nebraska, a scud blowing on the sea of wind-whipped grass. Its colour varied where the buffalo had been slaughtered, the hides stacked. Under the grass she remarked the wheel tracks of the wagons, the mounds of looted graves. Flowers without names grew along the wayside; between the leaves of her Bible she pressed those that bloomed only at night. The Grandfather had an eye for other details. Many things would come to pass, but the nature of the place would remain a matter of opinion—a log drying in the sun or the dry bed of a river seen from space.



Del mismo modo, la pareja final cierra una especie de viaje simbólico y vuelve al principio, dotando de arquitectura circular al libro, al igual que en *The Home Place*. La fotografía es un nuevo paisaje metafísico, en el que, como en los libros anteriores, se juega a hacer ver otra cosa que lo que realmente está fotografiado, para unir simbólicamente la visión cercana con la de las alturas, volviendo de nuevo al juego de las percepciones ambiguas, donde se entremezcla la realidad y la ficción: “House or ark, sea or plain, shimmering mirages or figures of earth, God’s country is still a fiction inhabited by people with a love for facts”.

4.1.4) *Love Affair. A Venetian Journal*

En el caso del foto-texto *Love Affair. A Venetian Journal* y sobre el tema que nos ocupa en este capítulo habría que partir de la misma ciudad motivo del libro: Venecia. Sin duda la razón fundamental de realizar un foto-texto sobre Venecia se debe a ella misma, a una percepción de WM sobre la esencia de esta ciudad especial, en la que, como veremos, existe una ambivalencia muy de su gusto entre realidad y ficción que gobierna la constitución de la ciudad y define a sus habitantes. Venecia es percibida como un cuento, una ciudad soñada, imaginada, que se hace realidad sin dejar de mantener, por sus esquinas y rincones, ese aspecto onírico e irreal. ¿Por qué si no la cita inicial de Proust, obtenida de una carta dirigida a Madame Straus?: “When I went to Venice I found that my dream had become —incredibly but quite simply —my address!”.

No se trata simplemente de la cita de un escritor famoso a quien le atrae la ciudad, sino una manera de entenderla. Venecia como la ciudad soñada donde uno se quedaría a vivir para siempre. Las palabras de Proust en referencia a Venecia son como una fotografía porque ésta permite ese doble juego entre lo real auténtico y lo soñado, la fotografía como la casa del ser humano. Así, cuando Proust dice que al ver Venecia se convirtió en su dirección, es equivalente a cuando Roland Barthes decía al ver una fotografía de la Alhambra que quería vivir allí. En ambos casos se trata de la casa del

ser, un lugar fronterizo que permite al espíritu vivir un sueño sin la necesidad de que se haga realidad, sin las constricciones de la realidad. Y Venecia ofrece eso al visitante.

De hecho el color apastelado de estas fotografías puede ser percibido como una muestra de ilusión, de creación artificial. ¿Parecería más de sueño en blanco y negro? Ciertamente hay ciudades cuyas fotografías ganan en distancia, en potenciación de la imaginación, cuando son en blanco y negro, por ejemplo Paris, pero Venecia no lo necesita, es una ciudad en color, cuya peculiar situación y estructura ya la hacen suficientemente propicia a la ensoñación. Sin embargo, es cierto que la ambivalencia de esta ciudad puede tender hacia la melancolía, más representativa del blanco y negro, o hacia la belleza explosiva de colores del mediterráneo. Y no es de extrañar que, habida cuenta del tono más vitalista de estos textos en relación a los foto-textos anteriores de WM, se haya optado por la segunda línea. Otro motivo del uso del color en las fotografías es que el blanco y negro aumenta la distancia temporal entre el que la mira y el referente, provocando en cualquier caso extrañeza, mientras que el color acerca a lo fotografiado, lo hace más *real*, más presente y próximo.

THE MIND-BOGGLING gift of Venice is that it has escaped the tyranny of wheels. The motor launch coughs, the exhaust pollutes the air, but man walks—he does not run for his life. Only time will accustom us to a fact so profoundly bizarre. Of all unreal cities, this is the one that has its roots deepest in the imagination. Men dreamed it up, and now it is sinking into the ooze that will preserve it. Venice submerged may well prove to be stranger than Venice preserved. The gondolas in the Piazza are merely a reminder that this city was born of illusion, and that what man takes from the sea, the sea will repossess. As if it were sugar'd the smog-polluted air crumbles the stones, discolors the marble, and adds the final refinement to our taste for mutilations, our love for man-made ruins.



En la segunda pareja de este libro se nos dice que de todas las ciudades irreales ésta es la que tiene las raíces más profundas en la imaginación, que es una ciudad nacida de la ilusión cuando uno mira las góndolas; a lo que añade la consabida atracción por las ruinas. En la fotografía no hay góndolas, pero sí una gran plaza que ocupa la mitad del espacio de la imagen y atravesada en diferentes direcciones por minúsculos peatones que sin embargo parecen ser dueños del espacio, lo que ayuda a transmitir la sensación de libertad respecto a los coches, con cuya referencia comienza el texto, para un americano una situación seguramente bastante inverosímil, o sea de cuento.

I'VE BEEN TELLING my friend Pietro that Henry James sat here, regally sipping tea. Pietro is impressed. Little he cares about Henry James, but he respects the past. After all, what else is there? In Venice one sees the present in the orderly perspective of history. No one ever suspects it of being all there is. The paintings of Bellini, in the Accademia, are like windows that open out on a city where little has changed. Carpaccio walked here, observing the costumes; Veronese and Titian observing the women. Aschenbach passed here on his way to the Lido, pausing to have his face repainted. To wear a mask, to play a role, is to do no more than what comes naturally. From the crowded wings one steps with assurance to the center of the stage. At the edge of the footlights, their decks crowded, boats shuttle between enchanted islands, yet in this city of water, from where I stand in the Piazzetta, no water is visible. It is the props that are moving, as if the city itself was being towed out to sea.



Si el agua es parte de la ciudad, en la pareja 40 se insiste más en el aspecto irreal de la ciudad debido a la peculiar constitución urbana de casas sobre el agua de la laguna. El agua se aprecia en la fotografía a modo de lluvia y, aunque en realidad WM está hablando del agua del mar, sirve como punto de unión indirecta. Es más, la visión de WM es que sentado en la plaza no puede ver los canales y tiene la sensación de que el decorado que es la ciudad está siendo remolcado hacia el mar. Se parte de la inversión de que, a pesar de ser la ciudad del agua, sea invisible, y entonces vive la ilusión óptica de que es la ciudad-museo la que se mueve, en lugar de verla estática como en una fotografía, y al ir hacia el agua es como si se acelerara su hundimiento.

Como en *God's country and my people* surge el interés de WM por los detalles, por los objetos. En las fotografías de Venecia se percibe la irrealidad de la ciudad también en los primeros planos o planos medios en los que se incluyen ciertos elementos que destacan una visión surrealista, un saber mirar lo cotidiano que, sacado fuera de contexto mediante el encuadre fotográfico, alcanza un mayor interés, entre el juego y la trascendencia del misterio como juego visual, elaborando realidades paralelas, objetos reales que no son lo que parecen, o que son algo más, como la casa-arca ya mencionada. Son fotografías que recuerdan a las del París de Atget, que tanto atrajeron a los surrealistas en los años veinte, precisamente por esa cualidad extraña que conjuga la arquitectura con detalles nimios que revelan una mirada sorprendida ante lo que encuentra a su paso.

Así, esta fotografía encuadra desde abajo una ventana en una pared muy desconchada, con ropa tendida en cuerdas hacia la pared de enfrente que no se ve. El detalle surrealista aquí son los guantes colgados del balcón, que parecen tener vida propia o que estuvieran a guisa de manos seccionadas, procedentes de un imaginario cuerpo mutilado, como las paredes y las casas de esta vieja ciudad.

ACCUSTOMED TO the bizarre, our friend from California has come to see for himself if we are living in Venice. We assure him that we are. A lease has been signed to insure our exile. Already my wife has been lost and found. Bells are ringing. The light seems to vibrate with their clamor. Our friend impatiently waits for this unaccustomed racket to stop. Through the gate at the entrance he has left open we watch a barge drift past, we hear the lap of water, we note the cases of Campari, Punt e Mes, and Coca-Cola. The man at the tiller—he leans on it like a fence rail—wears a striped T-shirt, the smile of a happy pirate. To my wife he waves. She is popular with pirates from the way she goes up and down the city's bridges. He is there and gone. There are shouts like a street brawl as he greets his friends.



El tema de la muerte es tratado de forma especial en este libro; es como si todo ese alegre juego de disfraces no pudiera dejar de incluir la referencia a la muerte. Y las referencias más directas a la muerte las establece WM a través de uno de los elementos más representativos del paisaje veneciano: las góndolas. WM se refiere a ellas como a otro objeto surrealista, que adquiere la doble naturaleza de un barco-ataúd.

Las almas de los muertos se reflejan en el agua, y al ver pasar una góndola es como presenciar el viaje simbólico hacia el otro lado del río Éstige en la barca de Caronte. La góndola, que en esta fotografía es el motivo protagonista, pierde así su

condición romántica y pintoresca de atracción turística al reflejar su doble aspecto de artefacto mágico e inquietante, pues sin duda su lúgubre color negro, y la forma, invita a pensar en un ataúd, en la muerte. Este aspecto entre melancólico y tétrico de la muerte está orientado hacia el misterio del eterno retorno, hacia la renovación y la repetición de un estado de “lamento eterno”. En este sentido el tiempo congelado de la fotografía ayuda a transmitir la sensación de que nada cambia, que en Venecia ese lamento eterno es consustancial a la identidad de la ciudad, aunque haya cambios y el tiempo pase. Así mismo, en la fotografía se pueden ver reflejos de los edificios, que, junto a las góndolas, contribuyen a crear una atmósfera de irrealidad, como si en el agua pudiéramos ver el alma de los muertos que van en las góndolas.

FROM THE DECK of a raporetto, or at the end of an alley where tilted poles mark a gondola mooring, the stranger in Venice may often feel that he sees, approaching over the water, the souls of the dead. The funereal barque glides toward him, or drifts silently by him, the occupants all standing, solemnly facing forward, as if making their final crossing of the River Styx. No head is turned, no word is spoken, until they clamor to the pier at the end of the crossing. A symbolic journey? They disperse rapidly without glancing back.

Although identified with carnival revelry, and dreams of romance, the gondola casts a black ominous shadow on the water. Gleaming black, the brass hardware polished, the ferro at the prow like an heraldic device, even the tasseled cords and opulent velvet cushions put the observer in mind of a watery hearse. Black. Why must the gondola be black? It is less a color than a state of soul, it appeals and gratifies below the level of discussion. Limousines are black, hearses are black, and black is the color of authority, mystery, and death. Powdered with snow the gondola is surreal, an object Marco Polo brought back from China, but any day of drizzle renews and enhances its appropriate aura of eternal mourning.



A FRIEND from the States, his lips pursed but smiling, has been visiting with us for three ill-at-ease days. He is one for whom the bells of Venice toll a ceaseless, conspicuous message. No need for him to ask for whom the bell tolls—that is obvious. As we sit here talking the tide is rising, the water laps the boards underfoot. He arrived with a copy of *Death in Venice*, but he lacks the appetite to read or discuss it. If we take the vaporetto to Murano or Torcello it is for him a symbolic journey. The problem is the water: in the sun it dances, in the shade its depths chill the soul. Of all the cities he might have chosen, Aschenbach was right in choosing Venice. In a ceremony that requires no elaboration, as transparent to the stranger as the native, the Venetian makes his last watery crossing to the cypress island of San Michele, seamlessly intermingling the real and the illusory, the quick and the dead.




Más obvio resulta, tanto el texto como la fotografía, de la pareja 39, donde vemos una lancha funeraria, de color negro y con coronas de flores en lo alto. El texto, a partir de que un amigo americano llega con una copia de *Muerte en Venecia*, reflexiona acerca de que tan simbólico y extraño es el viaje en *vaporetto* para un turista como el viaje final al cementerio de la isla San Michele.

Como el agua forma parte de Venecia igual que la tierra, ahora sí, al hablar directamente de ella, los reflejos ejercen de punto de unión entre los turistas y los

nativos, entre los vivos y los muertos, entre lo real y lo ilusorio, pues Venecia es una ciudad en la que estos elementos se mezclan al mirar en el agua, en un espejo, o en una fotografía. La referencia a la comunidad de vivos y muertos es algo a lo que WM es muy proclive, como ya veíamos en sus otros foto-textos, pero en este caso se produce una conexión entre una visión propia y un lugar, de modo que interesa más el segundo. Es como si ver esa lancha funeraria fuera una experiencia estética, mientras que ver un coche funerario en una ciudad “normal” perteneciera tan solo al insulso día a día, comúnmente denominada realidad cotidiana. Se asume por tanto que en esta ciudad la referencialidad fotográfica no puede ser más que un engaño visual, que las cosas se cubren de significados nuevos gracias a la magia que gobierna toda mirada que se adentre en ella.

También es sintomático el cambio de tono de *A Venetian Journal: A love affaire* al reflexionar sobre las opuestas impresiones que se reciben en relación a la ausencia o presencia de personas de las fotografías. Antes los textos de ficción hacían aparecer a habitantes que en relación a las fotografías se convertían en fantasmas, en espíritus invisibles cuyos ecos del pasado resonaban en el vacío y la ausencia de los espacios fotografiados. Aquí, muy al contrario, los espacios vacíos no transmiten soledad y muerte, a pesar de la decadencia y aspecto abandonado de los edificios, sino incluso vitalidad y humor, percibiéndose la vida en ebullición y a la gente cercana, accesible. El hecho de que casi no aparezcan personas queda casi como una tendencia formal de WM, o una técnica de contraste para resaltar el texto, el cual, evidentemente, es el que determina esta impresión de bullicio y vida presentes, aunque en su condición de diario de viajero-paseante es escrito a posteriori, basándose en los recuerdos.

Sin embargo, aunque las ausencias sean la tónica habitual, hay que mencionar las ocasiones en las que aparecen personas en las fotografías. ¿Qué efecto tiene ahora que veamos a alguien en las fotografías? ¿Se relaciona con el texto? ¿O es también un efecto ficticio de la narración del diario?

<p>HER NAME is Dora. She acquired us in an involved transaction concerned with the washing of two bed sheets. The sheets are large, the color and weight of sailcloth, deliberately constructed to outlast the sleeper. But they are not easily washed. To be used as sheets, rather than a shroud, they have to be ironed. The first takes water, which is not in short supply; the second takes electric current that is sold by the drip, like maple syrup. We persuaded a lady in the Campo Santa Margherita (we saw her, Vermeer-like, ironing at an open window) to wash and iron our two sheets for 950 lire. That's a dollar and fifty cents, and it took her a week. This led to a discussion with the baker's wife on the curious scarcity of laundries in Venice. She had not heard about laundries. Anything that gets dirty is washed by a maid. Pillows are fluffed, rugs are beaten, children are watched and scolded by a housemaid. If one had a house, what one had to have next was a maid. Dora Rizzoli, a Rossellini-type woman, long accustomed to making crucial decisions, proved to be willing to wash and iron our sheets, and thereby acquired us.</p>	
--	--

En la fotografía 17 aparece un limpiabotas de perfil y al fondo, tras las arcadas, la plaza de San Marcos. En el texto no se menciona a ningún limpiabotas, pero aparece el camarero Paolo, que representa la actitud despreocupada ante la invasión de los “bárbaros” turistas, ya que se nos presenta la ciudad como un espacio abierto por el que a lo largo de la historia han desfilado todos, mientras la ciudad, que vive siempre con la amenaza de hundirse, sigue su vida. El limpiabotas, al igual que el camarero, es uno más de esos cínicos ciudadanos anónimos que ni se indignan ante la invasión de turistas,

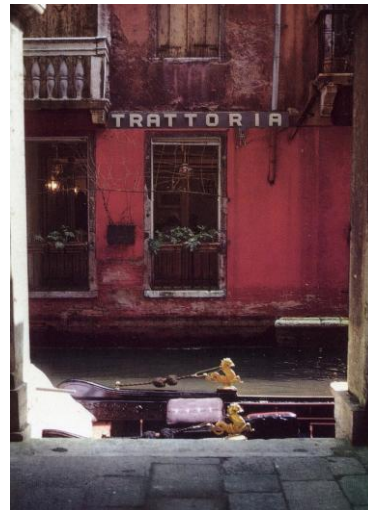
ya acostumbrados, ni se alegran en exceso. La línea de fuga hacia la plaza coincide con los ojos del lector, pero no con los del limpiabotas, que mira en otra dirección, generando ese estar ahí sin hacer mucho caso a la plaza por donde circulan los turistas, ni de espaldas ni de frente. WM dice que no es un artista pero tiene la misma capacidad de imaginación e ilusión que todos los venecianos. La simpática ironía del texto le da más profundidad a la fotografía, la enriquece y hace que miremos la trattoria sobre el canal, y pensemos en Alesssandro y sus disparatados proyectos, y miremos la góndola al lado y pensemos en su mujer inglesa y sus problemas con la ausencia de coches y ruido.

THE LITTLE WAITER, Paolo, goes out of his way to set up the table for the two ample hausfraus. They settle down like hens, clucking in German. He says, "Oui, oui! mademoiselles!" and has them laughing. They occupy a table for five people, but never mind. It matters little to Paolo what barbarians come to Venice to be charmed. Black and brown ones, thin and fat ones, good ones, bad ones, enemies and allies, bores and beauties, the merchants, pedlars and waiters of Venice will greet them with unexampled impartiality. One is reminded that Hitler loved Venice, and may have experienced a similar welcome. The Venetian is free of the dilemma of taking sides. He is pleased to see anybody come, and so that they may come again, he waits for them to go. His perspective comprehends a dismaying archive of history. Through the open-air lobby of the Piazza the great and the small have pursued their phantoms, somehow leaving in Venice more than they managed to take away. Barbarians come, barbarians go, dying Venice lives on.



INSIDE the Bar Teatro, where we eat when it rains, our usual waiter is Alessandro. He is tall and efficient: in his solemn nature there is not one dram of the operatic. He has worked "around," like many Italians, and spent all of one summer on the coast of England. There he met and married an English girl. They have now lived two summers and one winter in Venice, and his wife, Rosalie, does not like it. She is not a tourist, enchanted by canals: she is the wife of a Venetian waiter. It is hard to find a place to live in Venice, unless you are a cat. She has seen the Piazza. She has been to Torcello. And she misses the sound of London traffic.

Alessandro asks my advice about migrating to the new world. He likes the sound of British Columbia. Where would that be? He is no painter, he is no writer, but he has the Venetian gift of illusion. He sees a great future in British Columbia, wherever it is. Rosalie finds the Italian language confusing and talks only to the English she meets in the Piazza. Alessandro feels sure she'll like the new world better, somewhere inland, away from all water, where there are birds without cages and flowers in the earth instead of a pot.



Valdría la pena contrastar la presencia de un veneciano en la fotografía, como en la del limpiabotas, con la pareja 11, en la que se menciona otro camarero en el texto pero no vemos a nadie en la fotografía. En ésta apreciamos una góndola en primer plano y una *trattoria* al otro lado del pequeño canal, que debemos suponer que es donde están comiendo WM y su mujer. WM nos cuenta la historia del camarero Alessandro, que está casado con una inglesa que echa de menos el tráfico de Londres, por lo que está pensando en emigrar a América, a un sitio lejos del agua.

En la fotografía 27 vemos a un cura con sotana al borde del Gran Canal, que por supuesto no es mencionado en el texto. La relación entre ambos debe ser entendida como casi siempre por alusiones y oposición temática. Y es que de lo que se habla en el texto es de la fiesta del Redentor, en la que toda la población, ante el pasmo del turista, peregrina a la isla de Giudeca, donde se contemplan fuegos artificiales y luego se celebra la fiesta hasta la madrugada. Así que la posible relación es de contraste entre el cura de la fotografía y la gran fiesta descrita en el texto, la mentalidad represora del catolicismo y las ganas de vivir y divertirse.

THERE is more than a touch of the Mardi Gras in the Festa del Redentore. The tourist is overwhelmed. The entire population of Venice can be seen in migration, crowding the narrow alleys, crossing pontoon bridges put up by the army, a lemming-like exodus to the island of Giudecca where the holiday is climaxed by fireworks. Venetians with boats float darkly on the water, occasionally lit up by the flares of rockets, revealing mama, a child in her arms, tilting the prow toward heaven as she gives the skiff ballast. The rest jam the promenades or occupy, for hours, the chairs and tables of the sidewalk cafes. They do not eat, talk, drink or make merry; they sit silently and wait for the fireworks.

For Fabrizio, this spectacle dissolves his love and compassion for his fellowmen. After one espresso, one glass of cheap wine, one Punt e Mes, or one Coca-Cola, a Venetian is entitled to sit as long as he likes, and this night he sits long. Those who do not sit—packs of moiling, loutish youths—hoarsely bark at each other and whistle at females. Fireworks prepare the sky for miracles. Long after midnight, safe in bed, we hear shouts like barbarians sacking Rome. As visitors from a country where such play is in earnest, we are glad the gate is locked, the windows barred. These celebrants, however, a few flushed with wine, the majority glutted with pizzas and Coca-Cola, trek their raucous way through the alleys of Venice and go quietly to bed.



Bien diferente es la fotografía de los dos niños que van de la mano en una plaza, pues podría transmitir una típica estampa de ternura primavera, y, muy al contrario, el texto, sin mencionar a los niños habla de la muerte, del infierno de Dante. Si antes se nos hablaba del *carpe diem*, ahora se nos transmite el duro mensaje del *fugit tempus*.

ASUMMER Sunday in Venice, throbbing with bells, dazzling with heat and light or prostrate under the sirocco, gathers under one sky all the Sundays of the world that never seem to end. In the cooling dusk the eyes and the spirit may recover briefly, to gaze upward at a sky like emeralds, but there is still the shuttered night to be lasted, the howling and strumming from the tourist barges, some of them trailing gondolas like coffins, adding the appropriate Venetian refinement to Dante's hell. Blending with the soaring arias from the barges, their strings of carnival lights shimmering on the water, strains of "Home on the Range," or "Moonlight on the Wabash," sung with the strident passion of the homesick exile, provide the ultimate lament for souls resigned to a watery grave.



Lo peculiar de la fotografía 36 es que nos presenta una multitud apelonada, frente a los espacios vacíos a los que nos tiene acostumbrados WM. Curiosamente, si bien decíamos que en esos rincones vacíos se percibía la vida de los habitantes, y no la soledad, aquí muy al contrario el tétrico texto nos describe a toda esa muchedumbre como fantasmas, o espíritus perdidos.

AND THEN there are days, often a run of days, hot and humid, or chill and indifferent, when the customary veils drop from our eyes and we see it, feel it, and smell it for what it is, a vast dungeon coated by fetid water, where spirits circulate with the pallor of corpses, their bony heels clacking in the narrow alleys, the fuming vapours of hell rising from canals that have been drained (it is rumoured) to be cleaned and repaired, and the crowd flowing over the Bridge of Sighs is on its doomed way to where all must follow-so many, I had not thought death had undone so many but these days pass, the vapours vanish, the symptoms of malaise and disorder prove phantoms, and no illusion is harder to recover than the one that seemed the least illusive, the most obvious.



En su vertiente platónica, parece como si la visión de la gente despistara a WM, que pensará que un retrato en el fondo desvirtúa la percepción de la verdadera identidad de las personas, y que verlos tal como son físicamente, como en la fotografía, supone un velo, una apariencia sobre la esencia que se expresa mucho mejor con palabras, con las cuales se llega a la verdad. La última y misteriosa frase parece estar preparada especialmente para explicar el por qué de ese contraste entre fotografías sin personas pero con texto habitado, y fotografías con personas pero con textos duros y solitarios, en los que parece que la masa se despersonalice y pasen a ser fantasmas que no saben a dónde van: “No illusion is harder to recover than the one that seemed the least illusive, the most obvious”. Esta ambigua frase que cierra el texto podría referirse simplemente a su estancia en Venecia, pero se hace eco del por qué de este tratamiento opuesto entre el motivo de la fotografía y el del texto: para WM lo más evidente, la fotografía en si misma y por si misma, no genera atracción; sin las palabras, sin el entendimiento hecho lenguaje, la imagen pierde su potencialidad. Si la relación entre la fotografía y el texto no es alusiva, se pierde la ilusión. La obviedad, la referencialidad directa del documentalismo, nunca podría reflejar la vivencia del tiempo y el espacio que tiene un ser humano. Por todo ello la ficción es necesaria y es parte de la vida, pues en el fondo, siguiendo una obsesión barroca, todo es ilusión y sombra.

Finalmente digamos que en el texto se hace referencia a un aspecto consustancial de la visión y comprensión de esta ciudad, que son los filtros de percepción, la visión previa, que también altera la realidad y la sitúa con más fuerza en un territorio imaginado a la par que imaginario. Debido a que todo en esta ciudad recuerda al pasado, se la mira y se la interpreta con referencias a visiones e interpretaciones también pasadas, de otros que se pasearon por ella antes y produjeron libros, cuadros o películas. Esta reflexión se inicia con la conversación que WM tiene con su amigo Pietro, a quien le dice que Henry James se sentó “aquí”. Al igual que *The Inhabitants*, la referencia al “aquí” nos invita a desviar la mirada hacia la fotografía e imaginar que en la plaza de San Marcos se sentó Henry James, lo que también ahondaba en la profundidad temporal del espacio fotografiado, al margen de la fama de esa persona. El fetichismo se ve ayudado por la fotografía, “aquí estuvo” o “aquí vivió” fulanita o menganita, porque hace partícipe a la persona que hace o mira la fotografía del espacio en el cual la persona admirada o querida estuvo alguna vez *ahí*, cubriendo dicho tiempo y espacio de una aureola mágica. Por otro lado, esa dimensión de pasado hecha presente en toda la ciudad, lleva a WM a afirmar que poco ha cambiado desde Tiziano, Veronese o Bellini, en el sentido que sus cuadros son como ventanas que se abren a la ciudad hoy como entonces. Esta idea supone un filtro previo, una manera de

mirar la ciudad a través de los ojos de otros que la miraron antes, una sensación permanente de que todo lo que capta la retina entra dentro del reino de lo vivido antes, en un cuadro, en una novela, etc. De ahí que haya tantas referencias a la hora de describir la ciudad, sobre todo en lo que respecta a escritores y pintores (“parece Boticelli”) u otros, como Mastroianni, a quien WM asocia con un nativo de la ciudad. La identidad de la mirada se desvirtúa sin producir ningún trauma, ya que se acepta que su constitución es insondable, llena de numerosos reflejos, aquí explícitos. En definitiva, estos filtros pueden parecer artificiales, pero como dice WM: “A little confusing, perhaps, but truer to Venice, where the *dejà vu* is truer to life.”

4.2) La realidad inventada de Duane Michals

DM afirma que toda su obra es autobiográfica, pero no hay que tomárselo al pie de la letra, aparte de que lo estrictamente autobiográfico aparece tratado en el siguiente capítulo. Lo que sí es importante ahora, como punto de partida, es que sus secuencias de fotografía y texto son ficciones, por lo que los dilemas a los que nos enfrentaremos entre la veracidad o no de lo contado y mostrado debe entenderse dentro del concepto narrativo de la verosimilitud del relato; así como situarse dentro del marco de una historia inventada, y no de las coordenadas de la referencialidad.

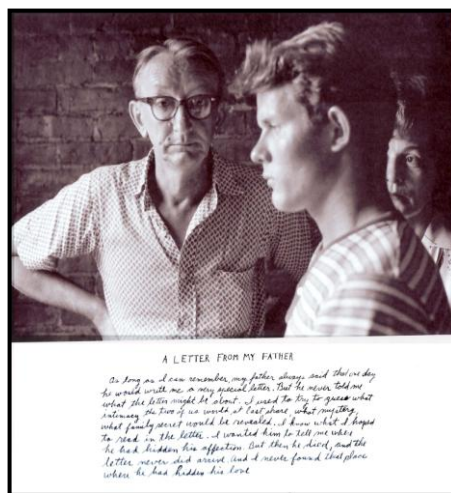
Desde los años 60, DM ya anotaba frases sueltas como complemento o contrapunto a su trabajo fotográfico, aparte de las fotografías no obstante, sin pensar en incorporar esos textos. A esto llega porque considera que la imagen fotográfica por sí sola no se basta para expresar la complejidad de lo que quería decir.

En las secuencias, las imágenes no corresponden a los fotogramas de una película porque las fotografías sueltas, aun no siendo independientes, son más densas que un fotograma, ya que cuentan con dos tiempos, el de la mirada global, unida a la anterior y la posterior, y el tiempo propio, más laxo y variable, ya que la mirada se puede detener en cada una de ellas. Y esto es imposible en el cine, excepto mirando manualmente el negativo de la película sin proyectarlo. Como en cierto sentido las secuencias son al cine lo que los poemas a la novela, lo esencial permanece.

El asunto de la referencialidad y la verdad o ficción de lo narrado se complica en las secuencias, pues la posibilidad de maniobrar en una dirección u otra, así como las diversas relaciones que se establecen entre todas las fotografías entre sí y sus respectivos textos es indudablemente más amplia que en una única fotografía con su correspondiente texto.

4.2.1) El padre. Los primeros textos.

Como decíamos en su presentación en la primera parte es tras la muerte de su padre cuando DM empieza a escribir y a unir fotografías y textos. El inicio es por tanto "A letter from my father" (Michals, 1981c), en la que podemos comprobar que una cosa son los hechos reales y otra bien diferente la relación que se establece entre la fotografía y el texto para hablar de ese evento real. La imagen nos muestra al padre de DM mirando de frente, y en primer plano a un chico, que no es DM sino su hermano, mirando de perfil. Al fondo, y en un margen de la composición, aparece su madre, la cual, por otro lado, no es ni siquiera mencionada en el texto, que dice lo siguiente:



As long as I can remember my father always said that one day he would write me a very special letter. But he never told me what that letter might be about. I used to try to guess what intimacy the two of us would at last share, what mystery, what family secret would be revealed. I know what I hoped to read in the letter. I wanted him to tell me where he had hidden his affection. But then he died and the letter never did arrive. And I never found that place where he had hidden his love.

DM nos habla de la frustración por la falta de comunicación con su padre y por la imposibilidad de remediar esa situación debido a su fallecimiento. El único elemento real que incluye la fotografía respecto al texto es el padre. No sale ninguna carta ni ninguna escena que nos pueda servir de anclaje de lo explicado en estas pocas líneas. De hecho el único referente real del texto, el padre, está precisamente ausente para siempre. Y la madre, que también es real, está en cambio ausente en el texto. El hermano, como figurante, ejerce el rol de doble si nos atenemos al texto.

Así pues, la aparición del padre en la fotografía, sabiendo que está muerto, es como la de un fantasma; en cambio, la madre y el hermano, que representa a DM joven, están en la fotografía y aún así están vivos. Esta inversión entre la representación visual y la textual parte de que en este caso el texto contiene el peso significativo, mientras que la fotografía, sin ser prescindible, es subsidiaria. Sin el texto, la fotografía no significa nada. Si el texto es el que lleva la voz cantante, y está dedicado a su padre muerto, entonces es que el texto opera a modo de elegía, de canto por los ausentes: que mejor manera entonces de representarlos que con una fotografía. Así pues, la fotografía no puede tener nada que ver con el lamento que se desprende del texto, ya que funciona a modo de máscara mortuoria, para recordar simultáneamente que estaba vivo y ya no lo está. Por ello, el único aspecto indicial que importa de la imagen es que ese señor era su padre. Lo demás es escenificación de ese desencuentro vital entre padre e hijo que atormenta a éste último ante la muerte definitiva del primero. El grado de artificialidad de la escenificación visual de dicho desencuentro no interesa, pues en realidad puede ser tan imaginario como la historia de la carta que sustenta esa emoción *real* de pérdida y frustración.

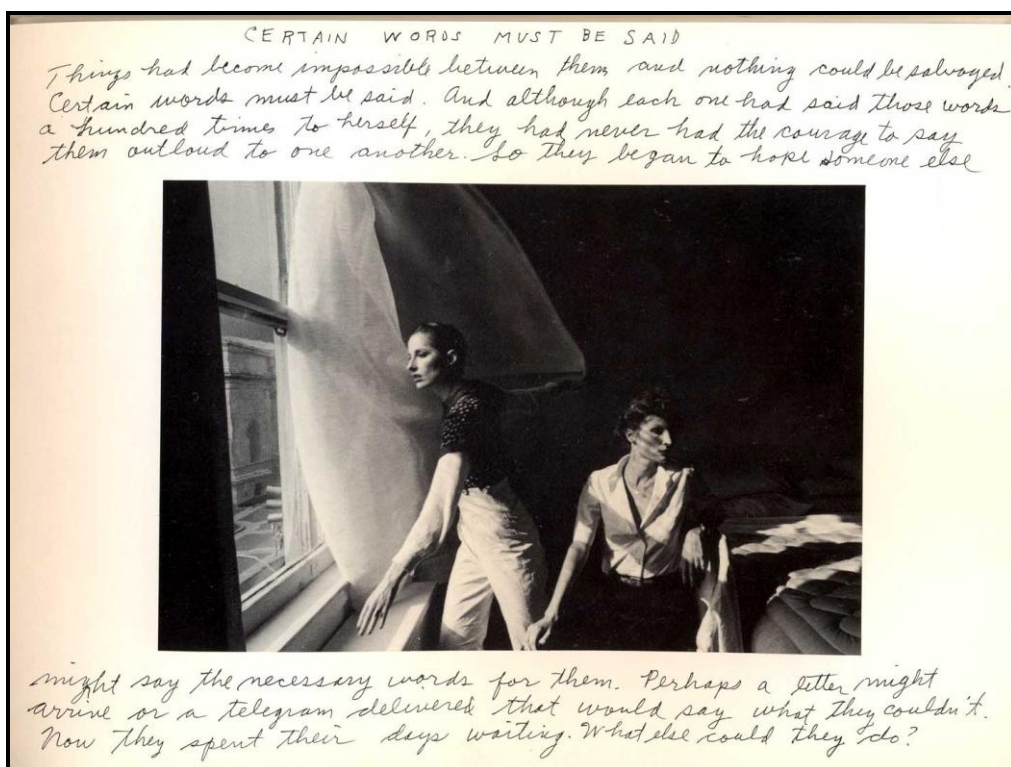
Tanto si la historia sobre la carta es cierta como si no, lo fundamental de nuevo para el sentimiento del duelo es que se trata de una carta inexistente, pues nunca llegó a sus manos. Del mismo modo que se emplea la fotografía para reforzar la ausencia, se recurre a esa historia para recalcar su inexistencia. La inexistencia de la carta y la muerte del padre se unen a través de ambos medios expresivos. A través de la carta, que sólo puede existir en la imaginación de DM, pues dice que durante años había imaginado su contenido, la muerte del padre adquiere cierta condición de fenómeno irreal, por lo inasumible, que es la misma impresión devastadora que recibe alguien cuando mira la fotografía de una persona cercana ya fallecida. La carta, por su lado, con esos fenómenos de contaminación mutua propios de la convivencia de los dos medios, adquiere el suficiente peso de realidad gracias a la fotografía del padre, pues su aparición en la imagen en realidad sería más inverosímil, ya que se trata de una carta nunca escrita.

Por otro lado, los dos elementos narrativos de esta experiencia vital están cada uno relacionado con un medio expresivo: el padre con la imagen y la carta con el texto. La desazón de DM es que su padre, durante toda su vida, fue una imagen, un rostro, justo lo que muestra la fotografía; pero no pudo llegar a su intimidad porque nunca le ofreció esa carta: es decir sin palabras no hay comunicación, y sin ésta no se puede conocer a nadie. Éste es el tema que desarrollará continuamente DM y que, como hemos visto, surge de una experiencia real transmutada en narración visual, en la que la verdad exacta de lo acontecido pierde importancia para dejar paso al sentimiento, y sobre todo al mensaje. En la fotografía, al elemento indicial de su padre se suma el aspecto icónico en la composición al presentarnos a ese chico de perfil y al padre de frente: la mirada frontal a la cámara contiene el efecto paralizante de la Medusa, de petrificar a quien lo mira; sobre todo, claro, al saber que está muerto, y más aún si quien mira la imagen,

como es el caso de DM, es su hijo. La unión de ambos en la imagen es terrible porque la no coincidencia de la mirada amplifica la sentencia del texto -la no comunicación- a la categoría de eterna, pues se prolonga tras la muerte.

Así, la fotografía representa esa angustia del texto, de no poder cambiar una situación que fue de tal guisa en vida y que será así para siempre, viéndose reflejada esa condena en la congelación de la fotografía. La dinámica de composición de esta pareja de fotografía y texto no puede ser otra que la propia del *punctum* barthiano, ya que DM contempla esta fotografía, mucho anterior al texto, y a través de ella descubre en su interior esa emoción escondida que canaliza a través de un texto narrativo, igual que Roland Barthes con la fotografía de su madre en *La cámara lúcida*. Si la fotografía es un arte espacial llama la atención el uso de este término para hablar de escondite, del lugar donde están los afectos: precisamente un lugar invisible que la fotografía no puede captar. Ante la ausencia de palabras representada por la carta inexistente, la fotografía no puede más que ofrecer su cojera y pedir la muleta del texto para mostrarnos ese “espacio” secreto. Las apariencias engañan o no comunican nada, y la fotografía no muestra más que apariencias.

Subsiguiente a esta seminal pareja de fotografía con texto es la titulada, “Certain words must be said” (1981c), en la que se hace evidente la relación del referente con el lenguaje a través del silencio. El texto, como lenguaje y comunicación, es precisamente lo que les falta a las personas retratadas. La historia aquí inventada se refiere a una situación muy real de incomunicación de pareja, y la unión de los dos medios nos representa la escena y nos dice lo que falta con palabras, pero también con el silencio, por la misma oposición de foto y texto.

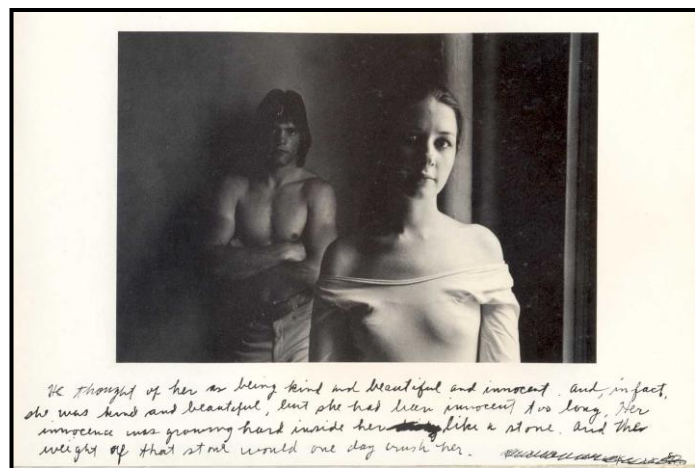


Hay además una sensación de espera, por ello esa imagen no ilustra sino que amplifica la ausencia de lenguaje, es un silencio que asfixia en lugar de permitir respirar. Es como una declaración artística a favor de la necesidad de las palabras: la imagen por si sola no sirve. Y DM plantea en su texto que la salvación para las mujeres

retratadas quizás sólo pueda llegar de fuera, con una carta, un telegrama, etc. Palabras en definitiva. Vemos cómo se expande la experiencia de la fotografía del padre llevándola a otras historias más imaginarias. La imagen congelada constituye el vacío y lo absurdo, la muerte de una relación encallada, de las aguas emponzoñadas del amor a punto de naufragar en las que se mira cada una por su lado. Por eso en la escenificación preparada por DM cada mujer mira para un lado a pesar de estar muy próximas, igual que el padre y el hijo en la fotografía anterior. Es el reflejo narcisista, en el que cada una se ha estancado, lo que las palabras deben destruir para restaurar la mirada entre ambas y vivificar la relación.

Similar también en la temática es la imagen sin título (Michals, 1981c) en la que se nos muestra una chica en primer plano y un hombre al fondo. Aquí la artificialidad de la escenificación es mayor, por las poses y el torso desnudo del hombre, muy del gusto de DM. El texto dice lo siguiente: “He thought of her as being kind and beautiful and innocent. And, in fact, she was kind and beautiful but she had been innocent too long. Her innocence was growing hard inside her like a stone. And the weight of that stone would one day crush her.”

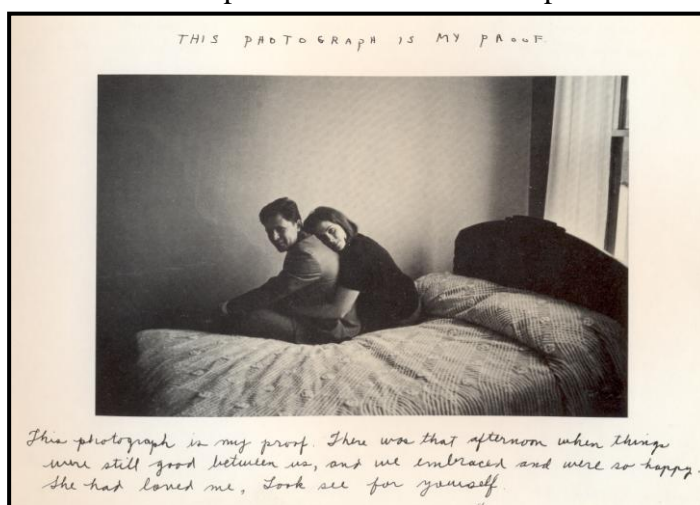
La imagen no refleja nada de todo esto: ¿cómo podríamos deducir los sentimientos que explica el texto sin su existencia? La fotografía no es ni siquiera una ilustración. Precisamente la verdadera razón de emplear el texto junto a la imagen es esa, la de dejar claro que lo que vemos de los demás es superficial, igual que hace la cámara, que sólo registra apariencias, la superficie



de las personas en un momento dado, pero no puede captar lo que hay detrás. Aquí el referente real no tiene la menor importancia, pues lo esencial es adiestrar al lector a mirar esa imagen como una nada, y que se preocupe de “leer” a las personas y no de extasiarse en la imagen que reflejan y de la que nos enamoramos: “He thought of her being kind and beautiful...”.

No es que la belleza física no sea verdad, pero el problema es que al ver únicamente eso la otra persona se ahoga en esa imagen de ella misma que le devolvemos; de ahí que el texto diga que la belleza que el chico ve en la chica es para ella como una piedra cuyo peso la aplastará. DM responsabiliza a cada uno de la imagen que dejamos en la retina de los demás y en la cámara, tener que cargar con ese retrato, con lo que quieren que seamos, y no con lo que pensamos o sentimos. No seguir esas intuiciones, y dejarse llevar por el peso de la imagen, atenaza la propia libertad, es como ser esclavos de la propia imagen. Aparte de esto podemos comprobar que la existencia de la incomunicación se explicita de nuevo por medio de la composición de la fotografía, en la que se nos introduce a los dos personajes separados y sin mirarse. Pero, además, la artificialidad de la escenificación en este caso se centra en hacer que los dos personajes miren frontalmente a la cámara, lo que supone un recurso visual, que, junto a ese texto, hace las veces del pronombre personal “tú”, es decir, nosotros que leemos y miramos. En general a DM le gusta dirigirse directamente a sus lectores como iremos comprobando.

De tono muy diferente pero fundamental para el tema de este capítulo es la fotografía titulada “This photograph is my proof” (Michals, 1981c), en la que vemos una pareja sentada al borde de una cama, y mirando a cámara con la dicha de estar enamorados reflejada en sus ojos. El título y el texto que le sigue nos cuentan que esta imagen es la prueba de que hasta esa tarde eran felices, de modo que el texto nos remite simultáneamente a dos tiempos: el anterior a la toma, feliz, y el posterior, infeliz. Y esta brecha que la fotografía incluye en si misma es cimentada en el texto por el adverbio “still”, para apuntar que la felicidad que vemos es un instante con fecha de caducidad. Los tiempos no coinciden referencialmente pero no importa, porque se emplea el momento detenido como símbolo de lo que fue y luego ya no volvió a ser, y sobre todo, desde el presente de la escritura que motiva la mirada melancólica hacia atrás, lo que ya no es.



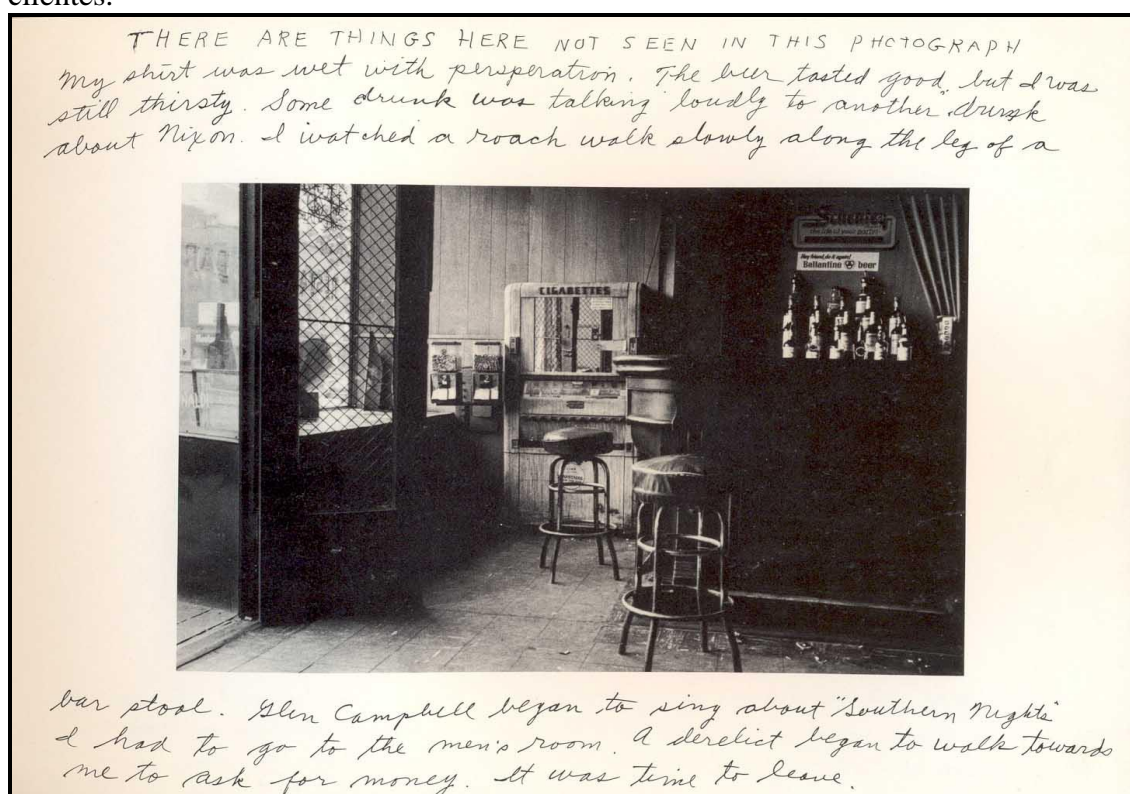
Es una prueba porque confiamos en la voz del narrador y nos atenemos a su palabra; pero, a pesar de lo natural de la escena y lo verosímil de los gestos y sentimientos que reflejan los rostros, ¿quién nos dice que lo que vemos no es una escenificación como las anteriores? Y, a su vez, el texto podría ser inventado; sin embargo, el mensaje de DM se refiere a la plenitud y brevedad del amor, y que ambos son reales. Es decir, se trata de una relación de fotografía y texto como prueba de una tesis y no de un hecho. Y esto es verdad en relación a la vida, aunque en este caso la verdad del referente sea dudosa, pues desde luego el joven de la imagen no es DM, y si el texto sí lo ha escrito él, la voz pasa de ser autobiográfica a ser narrativa, a ser ficción, y por lo tanto se ficcionaliza el referente visual de la fotografía. La emoción y la idea son reales, pero no remiten a ninguna realidad concreta, pues, al ser inventadas, son tan reales como las provocadas por una novela o una película. La diferencia es que aquí el narrador nos quiere forzar a firmar con él el pacto emisor-receptor de que lo que tenemos delante es una auténtica fotografía de álbum personal y, por lo tanto, el yo del texto y la imagen coinciden, es autobiográfico, es un yo que mira su propia imagen. Como nosotros no lo sabemos tenemos que seguirle la corriente a la voz narrativa del texto.

En la fotografía “There are things here not seen in this photograph” (Michals, 1981c) lo explícito del título ya es suficiente para saber que DM apunta hacia su insatisfacción con el medio fotográfico, lo cual justifica la aparición del texto como modo de explicar la debilidad de la fotografía para expresar no ya pensamientos sino percepciones no visuales y pertenecientes al instante captado.

El espacio vacío de un bar que nos muestra la fotografía es completado por el autor en dos direcciones: una, los sentidos ajenos al visual, y que obviamente una fotografía nunca podrá representar literalmente; y dos, las acciones desarrolladas en ese escenario. Lo último, ya tratado anteriormente, es realizado en el texto mediante unos movimientos simples, como “ir al lavabo”, la llegada de un mendigo sospechoso y el

telón sobre la escena al informarnos DM que se va del bar; todas ellas como si fueran acciones realizadas por un actor fuera del escenario, en el fuera de campo de la cámara y de la toma fotográfica. En este sentido el texto amplifica la imagen fotográfica al expandir el tiempo, convirtiendo el escenario en una escena. Es sin duda un ejercicio consciente por parte de DM para incidir en la limitación narrativa de la imagen fotográfica pero, por la misma razón, una oportunidad para adentrarse en el terreno de la ficción, para imaginar una escena irreal que parte de un escenario real y que por ello convierte la narración en más verosímil aunque también, como en WM, la fotografía en más irreal.

Lo recurrente en este proceder consiste en proporcionar un entorno vacío para colocar después a las personas mediante el texto. Y es que es muy posible que, a pesar de que DM haya estado en ese bar y tomado esa fotografía, lo que está narrando no sea más que un relato ficticio originado por una necesidad expresiva. Porque, aunque sus acciones son difícilmente representables en una única imagen, sí que pueden aparecer retratadas. Es como si también se quisiera dejar a la imaginación el retrato de esos clientes.



En esta fotografía lo que más llama la atención es ese recuento que hace DM de las sensaciones que no tienen cabida en la visión de una fotografía, como el calor que hacía, inducidos en el texto mediante la sed que tiene y el sudor de la camisa, el ruido de la conversación entre dos contertulios y la canción que canta uno de ellos. Es posible que representar el calor mediante la aparición del referente real de la imagen del propio sudor en una camiseta, y el ruido con alguien que abra mucho la boca al hablar con otro, ya que el cerebro, ante la visión del gesto, completa el movimiento y significado del mismo. Entonces, ¿por qué decir que es invisible?, ¿por qué no intentar representar eso en la imagen, en lugar de recurrir al texto y mostrarnos un espacio vacío? Pues, de nuevo, porque esa escena relatada en el texto no existe, ha sido inventada por DM ante

la visión de esta fotografía, y lo que es más, ha sido inventada como tesis para justificar el título, y de hecho su posterior y continuo uso del texto junto a las fotografías.

En “It is no accident that you are reading this” (Michals, 1981c) no hay fotografía; igual que en “Shopping with mother” (Michals, 1981c), cuyo texto contiene una carga metafísica con un baño de ironía, enlazándolo con el miedo infantil a que la madre lo abandone a uno. A un nivel más elevado el texto trata sobre la espera desesperada de Dios:

When I was a little boy my mother often took me shopping with her and our last stop was always Cox’s dress shop. She would set me down in a chair surrounded by our purchases and say: “Sit there. I’ll be right back”, and off she would vanish into the dress rack. For the first five minutes it was a relief just to be seated, but then a terrible anxiety began to grow within me that she would never return I had been abandoned! In 1932 God dropped me off in this planet and said, “Sit there I’ll be right back” Well I have been sitting here for forty six years now and the bastard hasn’t returned. For all I know he’s off in Andromeda trying on dresses and has forgotten about me. And I know that he is never coming back.

Evidentemente se trata de un texto que no precisa de ninguna fotografía, pero hay que recordar que está inserto en un libro que se titula *Photographs with written text*, de modo que este texto, por contraste con las páginas precedentes y posteriores, adquiere mayor relevancia al desembarazarse de la imagen. O si lo interpretamos a partir del título del libro debemos entender que la fotografía *está* pero no es visible. La ausencia de la imagen es de capital importancia, pues aunque en este caso el texto no sea ekfrástico, al no estar describiendo ninguna imagen, la situación contextual del mismo, rodeado de otros textos con fotografías, lo coloca a éste en una débil posición por comparación, una posición en la que no se puede por menos que echar en falta la fotografía que debería acompañarlo.

En “A failed attempt on photographing reality” (Michals, 1981c) tampoco aparece ninguna fotografía, y es que el título lo dice todo, explicando el texto el error inocente de creer que el contenido en la imagen fotográfica es la realidad: “How foolish of me to believe that it would be that easy. I had confused the appearances of trees and people with reality itself, and I believed that a photograph of these transient appearances to be a photograph of it. It is a melancholy fact that I can never photograph it and can only fail”. La reflexión filosófica contenida en este texto juega con el significado de la palabra realidad, pues lo que entendemos normalmente por ese término es precisamente lo que investía de autoridad a la fotografía: el árbol que aparece en la imagen existe, es real, *ergo* su referente es real. No se trata ya de confundir la imagen del árbol con el árbol real, sino que el problema radica en la simple percepción directa del árbol, pues la realidad de un árbol no es lo que nosotros vemos; como mortales lo único que podemos percibir son fugaces estados de lo que es un árbol, apariencias cambiantes.

DM emplea el término melancolía para adjetivar el fenómeno del cambio continuo. Por ello la imagen fotográfica es por definición melancólica, por la tensión contenida en la mirada entre el árbol que los ojos ven y la intuición de que su existencia es irreal. Mirar la realidad, fotografiarla, sólo es posible si *vemos* que la imagen del árbol no existe. Por ello, para hacer más explícito el discurso, en estos textos DM ha optado por cegar la vista, darle la espalda a la imagen fotográfica. De todos modos hay que recalcar que la fotografía está en ausencia, pues se habla de ella; si directamente no se planteara la posibilidad de la fotografía como reflejo de la realidad el discurso no sería tan poderoso. Recordemos además que estos textos sin fotografía están escritos

sobre papel fotográfico, como si la imagen no se hubiera revelado pero estuviera latente, y el texto, visible, nos lo recordara.

Uno de los sentidos de la realidad es la ilusión doble de lo intenso que se percibe todo porque precisamente se sabe que vamos a morir. Lo real se vuelve auténtico pero irreal, al estar nosotros de paso. Y para esta vivencia la fotografía sí que es un medio expresivo adecuado. En estos primeros textos aislados sobre la fotografía es como si la muerte de su padre hubiera desencadenado en DM una crisis creativa pareja a la existencial. La contundencia de la muerte le coloca en un plano aparte de la realidad circundante que le hace contemplar lo que ve con distancia y desencanto. Y al mismo tiempo la crisis es expresiva, como si hubiera llegado a sospechar aún más de la incapacidad de la imagen fotográfica para transmitir lo que de verdad importa, y consecuentemente hubiera descubierto la necesidad de la palabra para *explicar-se* lo que siente y piensa. Por ello pierde aún más importancia el *hic et nunc*, propio del ámbito indicial de la imagen fotográfica, ya que para él la fotografía como tal, toma única sin manipular ni añadir nada, por ejemplo el texto, no refleja en absoluto la realidad, pues eso de por sí es imposible.

Al considerar que como lo que nosotros denominamos “realidad” es un producto de nuestros sentidos, algo irreal, la fotografía debe por tanto reflejar esa percepción cambiante e ilusoria. Y ello potenciando su condición de icono y de símbolo. El descreimiento respecto a lo que percibimos es lo que lleva a DM a querer mezclar imaginación y realidad. Hay que entender que las fotografías y el texto no pretenden ser un reflejo de la realidad del mundo, sino de la realidad de cómo DM ve el mundo. Para fotografiar la vida, lo que él ve, la debe poner en escena, ya que las imágenes mentales no existen. Así intenta darles vida, creando una entidad, mediante el modelo de las imágenes tomadas de la realidad exterior, porque podemos fotografiar lo que hay pero no lo que realmente pasa detrás de las cosas, lo que nosotros vemos pero la cámara no.

4.2.2) La realidad transfigurada.

Un ejemplo de estos cambios internos en la referencialidad de la imagen fotográfica es la secuencia de once fotografías “The enormous mistake” (Michals, 1976), en la que DM pretende hacernos partícipes de esas transformaciones sorprendentes que se operan en la realidad por mediación de nuestra propia percepción. Lo cotidiano, los objetos usuales que para nosotros tienen un nombre y remiten a un referente real y estable, se transmutan en otra cosa, adquieren otro valor. Los objetos visibles contienen una cualidad demiúrgica y vemos/proyectamos en ellos otras realidades.

En la secuencia se nos muestra una sucesión de imágenes cuyas situaciones son irreales y que pueden ser entendidas como imágenes simbólicas o como proyecciones oníricas. El elemento central del relato parte de unos zapatos que para el protagonista parecen ser



el origen de todos sus males. La acción se encamina hacia el momento en que se va a desembarazar de ellos, pero al final la tentación puede más y vuelve a ponérselos.

Lo que signifiquen esos zapatos queda fuera del foco de interés del texto, pero la estructura narrativa creada es suficiente para que miremos al final la fotografía de esos zapatos como un símbolo de alguna idea mayor, la cual, integrada en la secuencia completa, funciona a modo de alegoría de la lucha del hombre entre el deseo y la tentación y el sentimiento de culpa, tal como indica el título.

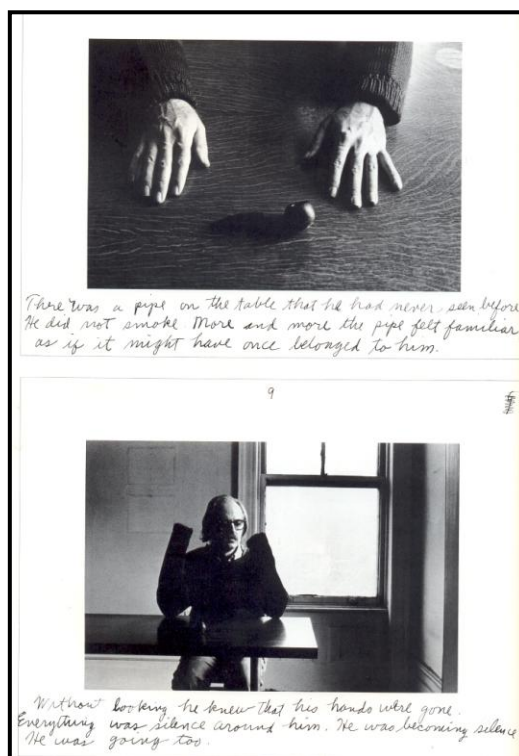
Es posible que ese deseo reprimido sea una alusión a los homosexuales que no se reconocen a sí mismos y se esconden por miedo al entorno. Ahora bien, la ambigüedad que planea en todo el relato, nos impide saber si la culpa o el error se refieren al hecho de que finalmente el hombre no tira al río los zapatos o, por el contrario, porque pensó en hacerlo; es decir, si asume su identidad sexual o si la sigue escondiendo en el armario.

Seguramente ambas interpretaciones sean verdad y por eso no está clara la historia narrada, pues tratándose de una alegoría del género humano, a DM le interesa destacar la ambivalencia de la voluntad y el deseo, que es la misma que define nuestra percepción cambiante de esa realidad que representan aquí los zapatos: “Yet like all the objects that share our lives, they had private meanings, and these meanings were becoming apparent to him”. Es cierto que los zapatos de la fotografía deben haber existido en algún momento -eso es innegable en la imagen fotográfica-, pero siendo el texto una alegoría, éstos pierden toda su referencialidad y pasan a ser imaginarios, ficticios: “They were ordinary work shoes, the sort he would never have noticed”. Si en esta secuencia quisiéramos entender la fotografía como ilustración, sólo lo podría ser como ilustración de una alegoría, pero no como referencia real de unos determinados zapatos.

En la secuencia compuesta de nueve fotografías “Something strange is happening” (Michals, 1976), el protagonista empieza a experimentar cambios en los objetos que le envuelven y que definen para él su identidad: “In some ways these objects had defined his reality. And without them he felt diminished”.

Su corbata desaparece, las fotografías colgadas en la pared también, una silla empieza a flotar y se desintegra, el armario está vacío, la colcha se agita como un fantasma y, finalmente, se da cuenta que no tiene manos.

La estética formal de representación visual de estos cambios están muy cercanos a la de la fotografía espiritista, pero la diferencia esencial es que en aquella moda, a caballo entre el s XIX y el XX, los movimientos y desapariciones de objetos se presentaban fotográficamente como pruebas “científicas”, mientras que, ahora, DM simplemente asume el aspecto simbólico de dichas representaciones, pero en ningún caso el aspecto indicial. Por ello, no cuesta mucho considerar que lo que DM pretende representar simbólicamente en esta secuencia es la muerte, pero entendida dentro del



clásico aforismo de que vivir es morir. Así, la lenta desaparición del individuo, en vida, es un proceso invisible que normalmente no percibimos, pero se nos sugiere que basta un cambio mental en la manera en la que percibimos nuestro entorno diario para entenderlo y verlo de ese modo.

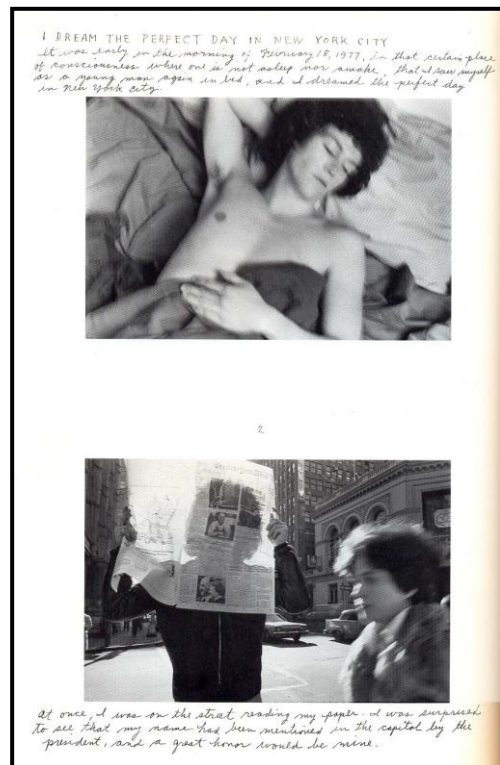
Así pues, lo que vemos en las fotografías no es que esté realmente ocurriendo tal como se nos presenta en las imágenes, sino que representa ese cambio de percepción. En un momento dado se dice del protagonista, “Everything familiar was becoming unfamiliar. He could not be sure of anything”. Y cuando en la imagen le desaparecen las manos dice el texto: “Everthing was silence around him. He was becoming silence too. He was going too”. La imitación de un discurso fotográfico con muchos adeptos en otra época representa una manifestación visible de lo invisible que en realidad se refiere a una percepción extraña y diferente de la realidad, y esto es lo que cuenta el texto. La secuencia fotográfica no es más que una metáfora del texto, que no debe ser tomada al pie de la letra.

4.2.3) Los sueños

Otra forma de alterar sistemáticamente la relación de los protagonistas de las secuencias con la realidad es a través de los sueños. Para DM haber soñado es una realidad humana en sí misma que además altera, modifica o transforma, nuestra forma de percibir el entorno, creando un *feed-back* continuo entre lo que soñamos y lo que vemos cuando estamos despiertos. Partiendo de la máxima “La vie n’est que’un rêve” (Michals, 1978b, 28), no puede sorprendernos que DM juegue a confundir al lector-espectador, porque en numerosas ocasiones no se sabe con certeza qué imágenes o parte del texto son producto del sueño y cuáles se generan en la vigilia.

“A perfect Day in N.Y.” (Michals, 1984a) trata del momento en el que estamos entre dormidos y despiertos, en duermevela, y el rastro del sueño invade la conciencia de estar conscientes, integrando elementos del primero en el segundo. La finalidad es representar una especie de umbral en el que no se está ya en un lugar, el sueño inconsciente, pero tampoco se ha abandonado del todo. DM relaciona ese tiempo con un espacio: “in that certain place of consciousness where one is not awake nor asleep”.

El protagonista, que habla en primera persona en el texto dice verse a sí mismo de joven soñando el día perfecto en Nueva York. Con esta introducción en principio se nos avisa de que lo que vamos a leer y ver es un sueño. El texto por lo tanto ejerce el control sobre el grado de realidad en la “lectura” de la secuencia fotográfica, evitando, como en otras secuencias anteriores, las manipulaciones extras, tal como difuminar la imagen, hacer dobles exposiciones, quemar ciertas áreas del positivo o por el contrario oscurecerlas, porque esa función ya



la cumple el texto. Dicha manipulación únicamente ocurre al final, para sorprendernos y provocar las dudas de lo que hemos visto hasta ese momento. El desconcertante final, en el que el Empire State Building desaparece convertido en luz, junto a la frase “I understand. I am awakened”, nos hace dudar de esa unión entre el “estoy despierto” y la acción acaecida, supuestamente real: la desaparición del emblemático edificio neoyorquino.

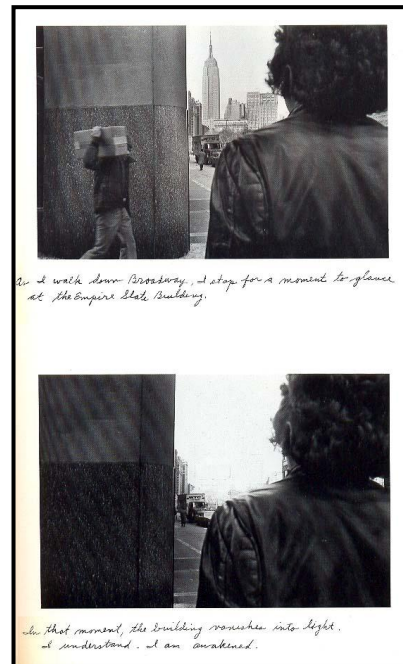
Si nos fiamos del primer texto todos las imágenes mostradas entre la primera y última (su nombre en el periódico, luchar con un ladrón, encontrar dinero en el autobús, etc.), representan eventos oníricos, mientras que la última es real, pues dice que ya está despierto. Pero todos sabemos que el Empire State Building no ha desaparecido. ¿Qué significa entonces el texto? ¿Y la imagen fotográfica? Quizás lo más adecuado sea preguntarse qué es lo que

ha entendido el protagonista, y no interpretar literalmente la desaparición del rascacielos. Pero entonces, ¿esto significa que esta última imagen sigue formando parte del sueño, y no de la realidad? Si fuera así se solucionaría nuestro conflicto con lo que sabemos de la realidad del edificio, pero ¿quiere decir entonces que cuando creía estar soñando eran acciones reales? Sin duda lo que más placer da a DM es provocar con sus secuencias la confusión mental en el lector, y la incorporación del texto a las secuencias fotográficas no cambia en absoluto una tendencia ya marcada previamente en su trayectoria creativa.

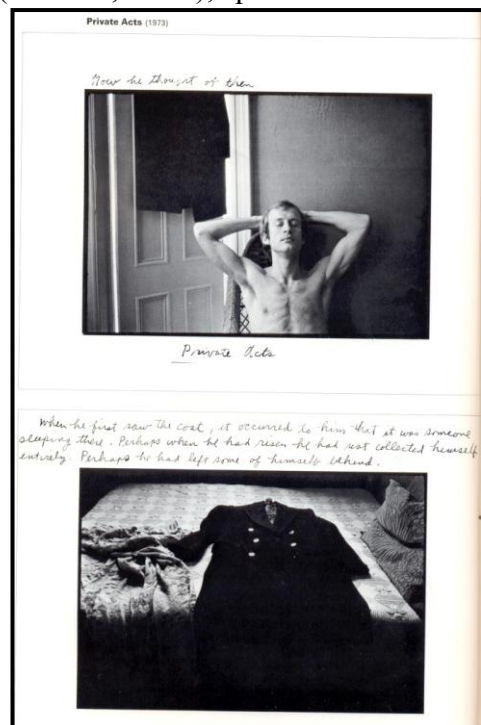
El uso de imágenes “reales”, las fotografías, para visualizar imágenes mentales que únicamente ocurren en los sueños tiene una intencionalidad clara de mostrar ese poder que tienen los sueños de superponerse en nuestra percepción diaria de la realidad. El aspecto de invención domina todas las secuencias de DM, pero le interesa destacar que el hombre es también un animal que sueña, que desea y que imagina como parte de la realidad humana que conforma la realidad del mundo que percibe. Es por ello que juega a confundir los límites y a no dejar claro siempre qué es sueño y qué es realidad.

4.2.4) Los sueños y el deseo

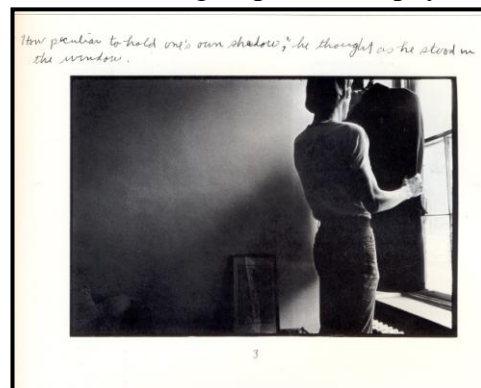
Por otro lado, el aspecto erótico es el predominante en las secuencias centradas en los sueños. En ellas los objetos reales también se transforman, cambian sus propiedades y se adaptan a nuestros sueños, pues son en realidad iconos de nuestros deseos. Como siguiendo la línea freudiana de revelar los deseos más ocultos, algunas secuencias fotográfica se muestran como un escaneado del durmiente, y el texto de nuevo vuelve a manejar al lector para hacerle creer una cosa y luego la contraria; es decir no deja de instruirle machaconamente en la ilusión de los sentidos y en la fuerza de los deseos más ocultos, los cuales, parece decir la fotografía, acaban por salir a la superficie. La eficacia visual de estos trampantojos reside en dejar para el final la imagen más significativa y no mostrarnos claramente el tránsito inicial de la secuencia entre la realidad y los sueños, por lo que para nosotros se mezclan ambas sin saber que era un sueño, no hasta ver el final, de modo que todo cuadre.



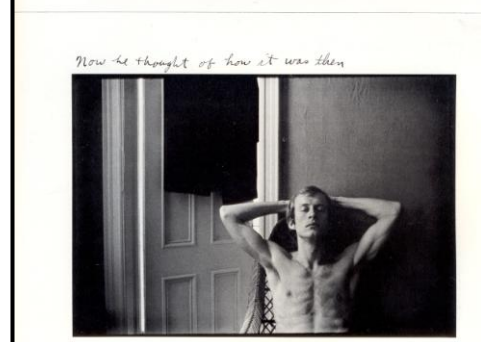
En la primera fotografía de “Private Acts” (Michals, 1976), que muestra a un hombre de torso desnudo, el texto dice “Now he thought of then”, sin que sepamos qué es en lo que piensa hasta que pasamos a la segunda fotografía, en la que vemos un abrigo y otra prenda. Es decir, ya que la imagen fotográfica no puede mostrar lo que imaginamos se opta por mostrarnos primero al personaje de la secuencia con los ojos cerrados y después lo que está imaginando. Es una imitación del “flashback” cinematográfico apuntado únicamente por esas primeras palabras. De nuevo es el texto el encargado de decirnos que la segunda fotografía representa una imagen mental de la persona que hemos visto primero. A pesar de la lógica de la secuencia, un aspecto que ayuda a generar irrealidad en la conjunción de fotografía y texto en estas secuencias es que en todas se diluyen los referentes contextuales que nos podrían ayudar a entender de qué se nos está hablando y podamos así situarlos en unas coordenadas espacio-temporales comprensibles.



Por ejemplo, si bien en la segunda fotografía se nos aclara que el hombre está pensando en ese abrigo, y lo vemos en una cama, no tenemos ningún punto de apoyo para asegurar que esa cama se encuentre en su casa o en otro lugar, y ni mucho menos si el abrigo es suyo o no, aunque ahora, volviendo a la primera fotografía entendemos que el abrigo colgado en la puerta “debe” ser el mismo. El abrigo, poco a poco, deja de ser un abrigo para transformarse en su sombra según palabras textuales del protagonista en la tercera fotografía de la secuencia: “How peculiar to hold one’s own shadow”. Y en la fotografía quinta el abrigo situado sobre su cabeza es una nube negra que en la siguiente imagen lo cubre: “As the cloud descended it became night”. La transformación es interesante porque si separamos el texto de la fotografía ésta nos sigue mostrando siempre ‘un abrigo’, mientras que es el texto el que va cambiando la percepción icónica del referente fotografiado por la similitud con otros elementos.



El valor icónico de la imagen fotográfica, precisado por el texto, da un paso más hacia el valor simbólico, al adquirir esos elementos similares al abrigo unas connotaciones metafóricas de índole cultural. Así, la oscuridad provocada por la negra nube que lo cubre, ya totalmente en la séptima fotografía, pasa a representar la muerte, cuya iconicidad se ve ampliada al transformarse ahora el abrigo en un sudario (“The coat became his shroud”) y, además, narrándose y visualizándose la

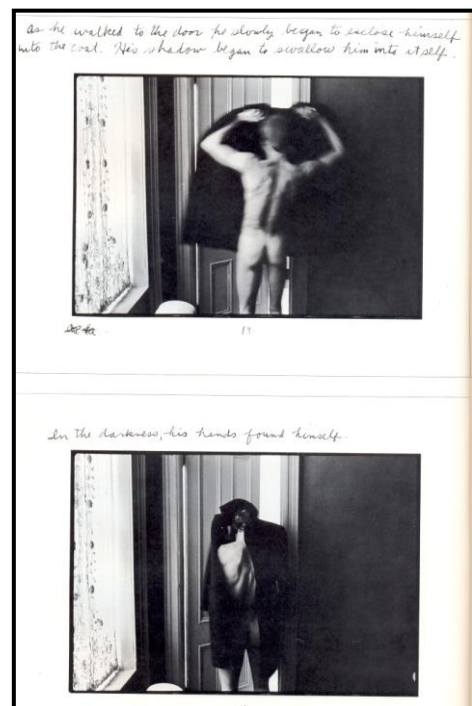


aparición de un gato negro sobre su cuerpo. El uso del sudario, cuyo emblema máximo en nuestra cultura es la sábana santa de Cristo posee una alta significación, pues el sudario es una sábana que ha estado en contacto con el muerto, dejando su rastro impreso en ella, como si se tratara de un positivo por contacto, en el que no se usa la cámara, es decir un fotograma o rayograma. La relación metadiscursiva entre el objeto y el propio medio surge también por la inversión que encontramos entre el hecho de que este abrigo-sudario es negro, y no blanco, es decir se trata del negativo del positivo. De todas maneras, el hecho físico del contacto del sujeto con el abrigo no intensifica el aspecto indicial de esta fotografía, sino, muy al contrario, el simbólico, ya que, partiendo de que estamos viendo una secuencia ficticia, esa realidad del referente se desvanece a favor del imaginario colectivo, social e histórico de la muerte, como tema clásico de la cultura occidental y cristiana.

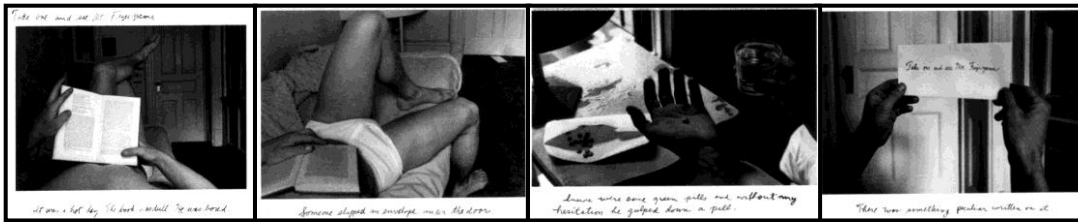
Seguidamente se nos explica que el protagonista se desnuda en el “cuarto de atrás”, cámara oscura freudiana por lo que representa de represión como veremos, y se insiste en el abrigo-sombra, como el lado oscuro de uno mismo (“He Knew his coat was his dark self”). En esa habitación empieza a acariciar el abrigo “como si estuviera acariciándose a si mismo”. El abrigo-nube-sombra-sudario lo envuelve de nuevo, se lo traga como el guante de la secuencia “The pleasure of the glove” y él no puede hacer nada. Hasta que, y esta es la clave narrativa de la secuencia, el texto dice: “In the darkness his hands found himself”.

Inmediatamente pasamos a la última fotografía, en la que vemos al protagonista sentado en la misma silla, en la que piensa o sueña, pero ahora de cuerpo entero, de manera que veamos que tiene una erección. Después de todo este proceso de transformación de un objeto real como es un abrigo, entendemos que el tema de la secuencia es simplemente una masturbación. Lo destacable es ese proceso por el cual la realidad va adquiriendo nuevos valores, contenidos significativos, según las necesidades psíquicas de la persona. La sombra que lo va envolviendo es el deseo, mientras que la nube negra y el sudario, que representaban la muerte para el protagonista, en este nivel de interpretación freudiana asumen la categoría psicológica de la culpa y la represión. Así pues, mediante una secuencia de fotografía y texto se ha recreado la vivencia interior de una persona que lucha por reprimir sus deseos más básicos y que, finalmente, se deja llevar por ellos. Si eso tiene lugar en un pasado real o es un producto de su imaginación lo trataremos en el próximo capítulo.

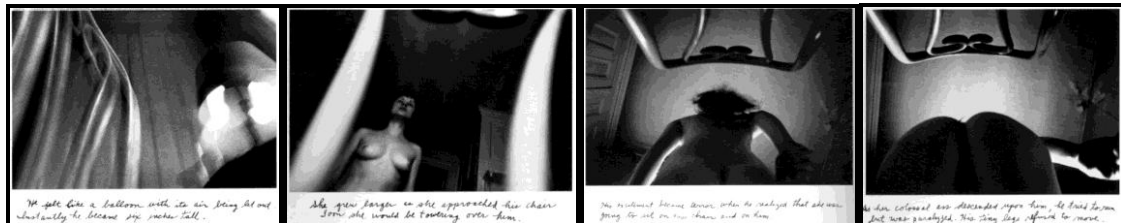
Con un motivo narrativo idéntico DM realizó la divertida secuencia narrativa de 15 “fotogramas” titulada “Take one and see Mountain Fujiyama” (Michlas, 1990b) la transformación de la realidad afecta al mismo personaje convirtiéndolo en un remedo de un Gulliver en el país de los gigantes o de Alicia, como mencionamos en la presentación. Al principio de la narración, donde las fotografías funcionan a modo de ilustración contextual de la historia, se nos cuenta que el hombre en calzoncillos que vemos en la imagen está leyendo un libro que le aburre y que hace mucho calor.



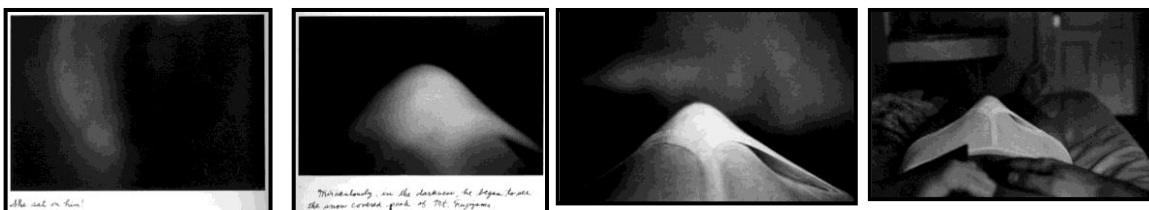
Entonces alguien cuele un sobre por debajo de su puerta en el que se le ofrece ver el monte Fujiyama si toma una de las pastillas que contiene el sobre.



El hombre, sentado en una silla, la toma sin dudar y su cuerpo disminuye de tamaño hasta los quince centímetros. Inmediatamente entra una mujer desnuda que va a sentarse en la silla. Lo cómico de esta secuencia, casi cinematográfica, es el horror unido a la excitación que afecta al personaje, ya que ve acercarse cada vez más el sexo de la mujer sobre su cabeza. Finalmente la mujer se sienta, ilustrado por una imagen casi en negro, y nos dice el texto que milagrosamente empieza a ver el pico nevado del monte Fujiyama, mientras vemos una imagen borrosa y poco definida de lo que parece ser el susodicho monte Fujiyama.



Al menos, ante la imposibilidad de comprobar dicha referencialidad, el lector estima adecuado adjudicar dicha realidad a la fotografía, ya que si no el sentido de la narración se perdería. Al estar atrapado el lector en esta maniobra, que es derivada de la conjugación previa de las fotografías y textos de la secuencia, la sorpresa de la última fotografía es más fácil de conseguir: el monte Fujiyama es el calzoncillo blanco del hombre elevado por una erección. El efecto sorpresa y la sonrisa de comprensión que se le despierta al espectador es también mayor por el silencio que DM imprime alrededor de las dos últimas fotografías de la secuencia, como queriendo decir, “sin comentarios”.



Ahora bien, esa ausencia de palabras, que parecen innecesarias para explicar la imagen, como si ahora ya entendiéramos todo y no las necesitáramos, tiene un doble filo. Ya sabemos que el silencio de una imagen fotográfica despierta la imaginación y dispara múltiples lecturas, y aunque la secuencia doble de fotografía y texto está gobernando la interpretación final sobre qué ha ocurrido en esta historia, en realidad el silencio final también contiene la pregunta de lo realmente ocurrido. Lo primero que pensaríamos es que ha tomado una pastilla con un efecto alucinatorio y que ha soñado lo que hemos visto y leído. Sin embargo, la respuesta se halla en los cambios que establece DM en el punto de vista.

A lo largo de la narración nos podría parecer que nos situamos en el punto de vista del narrador omnisciente, pues siempre se nos habla del protagonista en tercera persona. Sin embargo, en las fotografías el punto de vista oscila entre la tercera persona del texto y la primera del protagonista. Es decir, el texto mantiene la narración objetiva, externa, en la que nosotros somos lectores, observadores, y la fotografía nos hace ser actores al situarnos en la piel del protagonista, ya que todo lo que vemos es a través de sus ojos: las imágenes están tomadas como si fuera él el que está viendo a la mujer gigante desde la silla, pero también al principio y al final de la historia, pues vemos su cuerpo pero no su cabeza, ya que en su lugar se sitúa la cámara fotográfica que hace las tomas.

Este proceder resulta interesante porque parece que la fotografía, que debe reflejar la realidad, es la que ilustra el sueño alucinado del protagonista como si fuera real, y que el texto se limitara a constatarlo de forma objetiva. Pero, como decía antes, existe una confusión de base, pues no encontramos realmente un reparto de funciones entre la narración objetiva del texto y la visualización subjetiva de la fotografía. Y esta confusión provoca dudas respecto a lo que realmente ha ocurrido. La historia comienza con el hombre leyendo un libro, de lo que podemos dejar constancia porque la fotografía muestra el libro en posición vertical, es decir ofreciendo su contenido escrito de cara hacia el protagonista, hacia la cámara y hacia nosotros. Pero en la siguiente imagen, cuando alguien desliza el sobre por debajo de la puerta, el libro se encuentra horizontal, igual que en la última fotografía sin texto de la secuencia. ¿Y no ocurre esto cuando alguien se queda dormido?

Lo más probable es que toda la historia, desde la recepción del sobre hasta la visión del monte Fujiyama sea un sueño del protagonista y que esas fotografías con el libro en posición horizontal no correspondan al protagonista, al cual debemos imaginar con los ojos cerrados, sino al narrador. Si no es así la ironía del título, su verdadero significado referencial, quedaría desmontada. De esa manera, al estar dentro y fuera de la historia, sabemos que el protagonista está viendo el monte Fujiyama, y nosotros con él hasta la penúltima fotografía, y también sabemos al final que dicho monte en realidad es el producto de una erección producida a su vez por un sueño erótico.

Llegados a este punto encontramos el escollo más interesante para entender la compenetración narrativa y visual de esta historia. Si, como acabo de argumentar, suponemos que el protagonista se duerme y tiene un sueño, el cual incluye las pastillas que provocaban ese efecto irreal de disminución del tamaño corporal, entonces la imagen final, a pesar de la idéntica posición de la cámara, no corresponde a la visión del protagonista sino a la del narrador. O, bien al contrario, podríamos entender que la transformación visual del monte en calzoncillo, entre la fotografía 13 y la 15, es en realidad lo que el protagonista ve, y dicho proceso correspondería al paso del sueño a la vigilia, desde lo borroso de las imágenes soñadas hasta la contundente imagen final; es decir, como si la percepción estuviera en duermevela. De este modo se estaría ilustrando la idea de que la auténtica realidad de las cosas se encuentra en un umbral entre el sueño y la vigilia, un lugar intermedio, indefinido, en el que no queda claro si estamos despiertos o dormidos y si lo que vemos es un sueño o es real.

Si la audacia estructural consiste en la confusión y mezcla entre las imágenes soñadas y lo percibido con los ojos, podemos comprobar que esto sucede en ambas interpretaciones, ya que, tanto si está dormido al final como si no, se está creando en esta historia un nexo entre los sueños y la realidad de la que el sujeto es inconsciente. Si en la primera interpretación él está dormido al final de la secuencia y no ve su propia

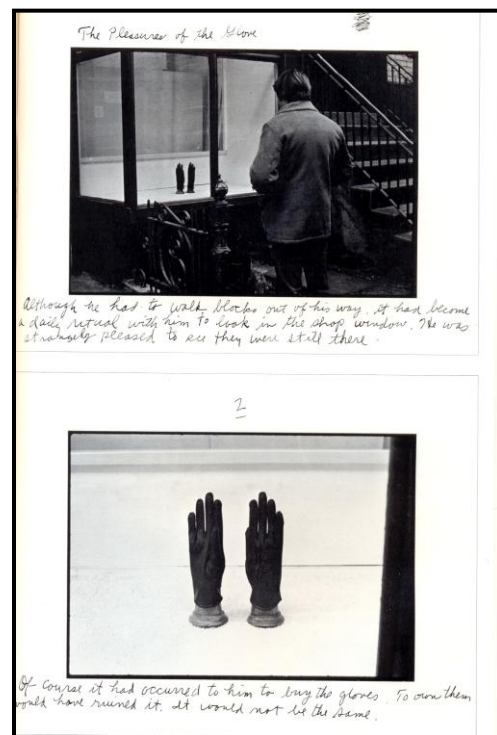
erección, ¿de dónde surge entonces la conexión metonímica con el monte? Y en la segunda interpretación ocurre lo mismo, pues aunque al final estuviera despierto y él mismo estuviera viendo su calzoncillo elevado por la erección, ¿cómo ha realizado la conexión previa, es decir, durante el sueño, antes de despertar, sin haber visto el calzoncillo elevado?

Considero que tanto da si hilvanamos la historia mediante cualquiera de las dos hipótesis, pues lo importante es ese tránsito, esa conexión entre la imagen del sueño y la imagen perceptiva. La conexión en sí misma alude al título de su libro *Real Dreams*, a la consideración tan apreciada por DM de que los sueños y la realidad se confunden, y que en numerosas ocasiones no sabemos diferenciarlos. La confusión entre monte y calzoncillo explica que esa conexión que establece el protagonista entre ambos elementos sea “real”, es decir que las imágenes teóricamente irreales influyen en nuestra percepción. Conociendo a DM no sería de extrañar que propusiera, con una mueca irónica, una tercera lectura: que en la última imagen, producto también del punto de vista del protagonista, continúa soñando, tiene los ojos cerrados, y lo que vemos en la fotografía tanto podría ser una visión objetiva del narrador o lo que él mismo está viendo. Pues, ¿no es también cierto que a veces incluimos el propio despertar en nuestros sueños?

Con esto último únicamente pretendo recordar la tendencia del autor a generar la confusión de los sentidos para que el desconcierto creado en el lector-espectador le lleve a partir de entonces a no dudar menos de lo que ve que de lo que sueña, así como de las fotografías en relación a las palabras. Para articular esta idea hemos comprobado que el dispositivo narrativo montado por DM depende de la evolución conjunta de las fotografías y el texto en toda la secuencia. Por supuesto, el cambio de punto de vista pretende incluirnos a nosotros para sorprendernos, pero también para que reflexionemos sobre nuestros propios sueños y la manera de percibir la realidad.

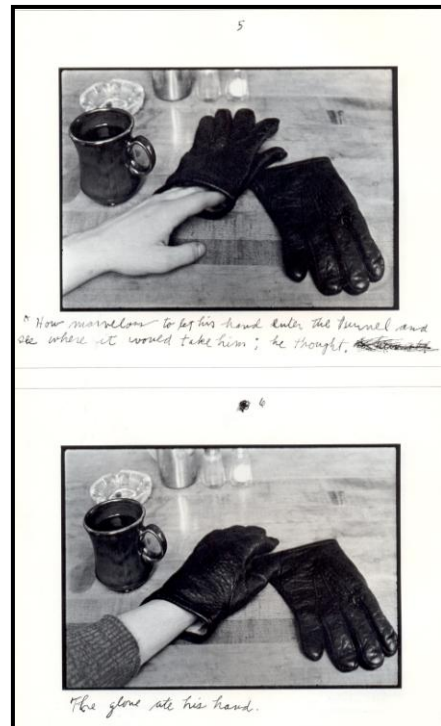
La secuencia “The pleasure of the glove” (Michals, 1976) nos presenta a un hombre caracterizado por cierto *voyeurismo* y fetichismo, ya que junto a la primera fotografía se nos explica que ha incorporado a su vida el ritual de ir a ver un par de guantes expuestos en un escaparate, y porque el deseo por esa prenda es tan fuerte que sólo quiere mirarlo, y no comprarlo, porque el poseerlos podría arruinar la fascinación que siente.

En la siguiente fotografía vemos, a través del cristal de una cafetería, al protagonista sentado y mirando pensativo su par de guantes sobre la mesa. Que es el mismo hombre que en las dos fotografías iniciales y que esos guantes son suyos, pero no los de la tienda, lo debemos aceptar porque lo dice el texto, y no la fotografía. El texto clave se desarrolla entre la fotografía 4 y 6, pues primero se nos dice del protagonista que no puede dejar de mirar a sus guantes porque han cambiado de forma y añade: “One had become a queer, furry tunnel”. Es decir, a partir de



aquí la realidad empieza a transformarse en la percepción del protagonista; a la propiedad real del guante, “peludo”, se le añade la condición de “túnel”, con lo que el guante que vemos en la fotografía ya no es tal sino un “túnel peludo”; pero además hay que remarcar el uso del término “queer”, extraño, aplicado a ese “túnel peludo”, tan empleado por DM y a su vez por Lewis Carroll en los relatos de Alicia, para que quede clara esa transformación incontrolable de lo real por medio de la imaginación.

El objeto real adquiere una propiedad metafórica; a la fotografía del guante debemos superponer ahora la imagen icónica de un túnel, por similitud formal, y simbólica, por lo que un túnel pueda representar de aventura hacia lo desconocido, generando temor y fascinación. Por ello, inmediatamente, el hombre desearía saber adonde puede llevarle ese “túnel”, pues ya no es percibido como un simple guante, sino como un medio de hacer viajar la imaginación, como el agujero en el que cae Alicia, o el espejo que atraviesa. El viaje, las imágenes irreales, empiezan a partir de que el texto dice: “The glove ate his hand”. Las cosas cobran vida transmitida por la proyección psicológica, igual que en la secuencia “Private Acts”, en la que en lugar de un guante es un abrigo el que se traga a su propietario con las mismas connotaciones de oscuro deseo.

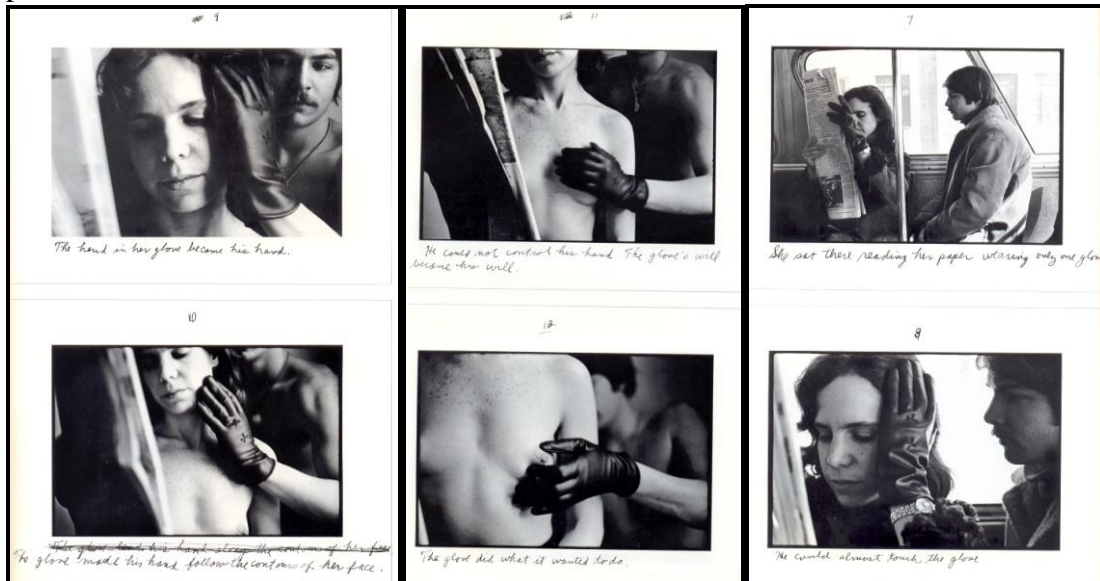


Es interesante que el texto remarque esta acción porque si no, a través de la fotografía de su mano dentro del guante, pensaríamos lo normal, es decir que ha sido él quien ha introducido la mano en el guante, y no al revés. Este es un ejemplo clásico de la colaboración entre fotografía y texto para apoyarse mutuamente, porque como la imagen fija no permite saber por sí misma la dirección y movimientos previos o posteriores de los elementos contenidos en ella, el texto se presenta como posible aclarador de lo que vemos. En teoría, en el marco de una secuencia, esto es menos necesario, ya que las fotografías anteriores y el texto que hemos leído podrían ser suficientes para interpretar la fotografía de la mano dentro del guante. Pero, como decía, si seguimos la lógica narrativa hasta ese punto entenderíamos que su deseo le ha llevado a meter la mano en el guante. De modo que si el necesario texto apunta hacia lo contrario es para dejar claro que no está gobernado por su decisión y voluntad sino por la obsesión fetichista y su deseo, pues es eso lo que arrastra su mano hacia el guante, descrito en el texto con la imposible y contraria acción de que el guante se come su mano: ya estamos en el mundo al revés de Alicia.

A partir de aquí, el escenario principal de la historia, de la fotografía 7 a la 14, se desarrolla en un autobús, pero suponemos, por lo dicho previamente y por lo que vamos viendo el desarrollo de la secuencia en esas fotografías, que lo que ocurre en dicho autobús es imaginario y no real.

Así, vemos al protagonista sentado junto a una mujer que está leyendo un periódico y en una mano, pero no en la otra, lleva un guante, que en este caso coincide con el texto. En la siguiente fotografía algo extraño ya está sucediendo, pues vemos la misma mano de la mujer en una posición ambigua: como la imagen fotográfica engaña,

tanto podría ser que se recoge el pelo como que se está acariciando. Esto último, lo más improbable, es lo que ocurre en la imaginación del hombre. El texto bajo esa fotografía dice: “He could almost touch the glove”, es decir se excita porque está cerca del guante, pero no de ella.



A la ambigüedad de la imagen ayuda el hecho de haber reducido el encuadre, a fin de que no veamos de quién es la mano aunque se suponga que sea de ella. Así, con la siguiente frase, “The hand in her glove became his hand” se opera la transformación completa, la mano de ella es la de él y controla su imaginación. Además, los dos aparecen desnudos, y al continuar con el acercamiento del plano, focalizando la atención en los dos cuerpos, que ocupan casi todo el marco compositivo, el contexto real de partida, el autobús, ha dejado de existir, ya que la escena que se desarrolla a continuación en la secuencia no tiene lugar, es mental.

En las siguientes tres fotografías la mano se desliza desde la cara hasta el pecho, explicando el texto que es el guante el que guía a la mano y no al revés. Al aspecto imaginario de la secuencia ayuda el hecho de que durante esta exploración del guante ella no se inmuta y sigue leyendo su periódico como si nada estuviera ocurriendo. Es decir, la imagen fotográfica contiene en este caso el aspecto real y el irreal mezclados en una única imagen, y el texto deslinda el tema principal de la secuencia, que es también el título: el placer del guante. Como en la secuencia anteriormente tratada, “Take one and see Mountain Fujiyama”, el final pretende desconcertar, recogiendo el camino trazado por la narración conjunta de fotografías y texto para dejarlo en suspenso, recurriendo de nuevo a una última fotografía que, al carecer de texto, y por oposición al resto que si lo tiene, se envuelve de un gran silencio que en lugar de elocuente hace surgir en su seno un signo de interrogación respecto a lo que hemos visto y leído.

En la penúltima fotografía da la impresión de que el hombre está dormido cuando el texto nos dice que ella se levanta y se va, ya que él está reclinado en el asiento, mientras que antes estaba inclinado hacia ella; de modo que en la última fotografía, sin texto, él se despertaría y encontraría el guante en el asiento donde estaba ella. Sin embargo, ya que en la penúltima fotografía mencionada no le vemos la cara tampoco podemos estar seguros de que estuviera durmiendo. Es decir, no podemos saber si la escena del guante deslizándose por el cuerpo de la mujer es soñada o imaginada estando él despierto.

Por otro lado, el fin de la narración *in media res*, sin una conclusión clara, permite retomar la historia en cualquier punto anterior, y considerar que no hay principio ni fin, y, una vez más, dudar de si incluso las escenas frente al escaparate y en la cafetería no son también imaginadas o soñadas por el personaje al ir en el autobús y quedarse dormido. En primer lugar tenemos un problema de diferenciar el objeto protagonista de la historia, el guante, pues sería prudente plantearse una pregunta tan sencilla como si hay alguna relación entre los guantes del escaparate, los suyos, el que lleva la mujer del autobús, y el que él encuentra en el asiento donde se supone que ella ha estado sentada mientras se desarrollaba la escena imaginaria.

Y tras esto, obviamente, habría que plantearse cuál de ellos es real y cuál imaginario; o si son todos reales o todos imaginarios. ¿No es plausible considerar que la secuencia completa, anterior a la silenciosa fotografía final, es en realidad la consecuencia del hallazgo casual de un guante olvidado en un autobús, y que su obsesión ritualística con los guantes es producto de ese acontecimiento? Si esto es cierto, el final sería el principio y el motivo de construir este orden narrativo no sería otro que el de crear un círculo vicioso en el que ya no se sabe cuál es el principio ni cuál el final. Y es que toda obsesión, todo fetichismo, una vez que posee a la persona, es incontrolable: no olvidemos que el mismo texto insiste que al introducir él la mano en el guante se ve poseído por ese objeto. Una vez que la espiral se desata, lo encierra en un círculo alucinatorio del que el hombre no puede salir, por lo que es incapaz de distinguir coordenadas espaciales (el autobús, la cafetería, el escaparate) ni temporales (antes o después). Y la confusión de ambas, por supuesto, viene regida por la confusión mayor entre realidad y ficción.

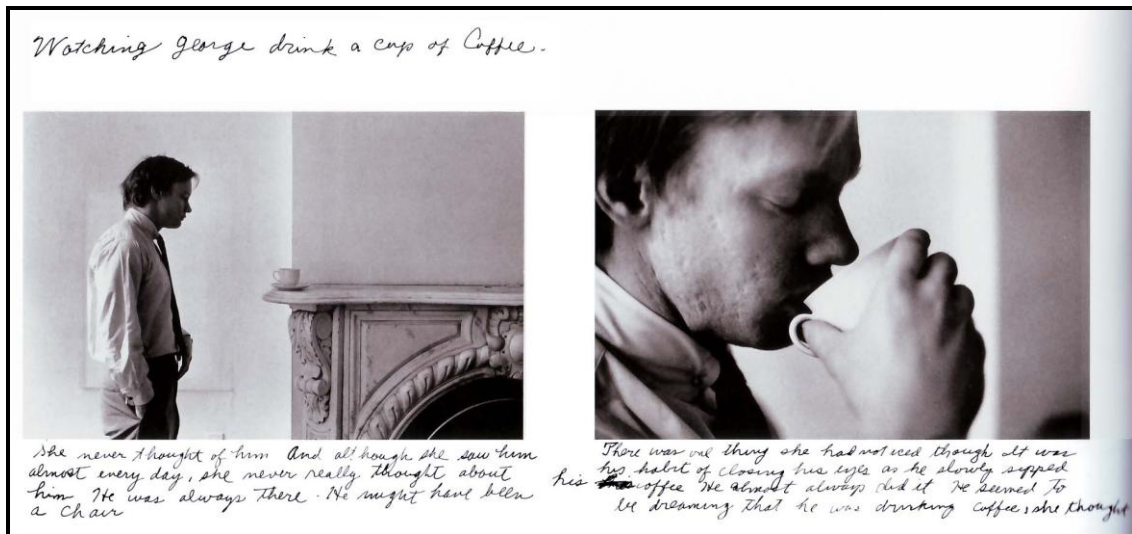
El verdadero protagonista de la historia, el guante, aparece como un sustituto del deseo, y objeto entre lo totémico y lo tabú, entre el deseo y el miedo del represor super-ego freudiano, como mediación entre la imaginación y la realidad y como medio artificial de llegar a la consumación del deseo sexual, un sustituto que sublima la realidad al tiempo que se dirige hacia ella, igual función que puede desempeñar tanto la cámara fotográfica como la palabra con función poética.

La secuencia "A cup of coffee" (Michals, 1976) contiene el mismo asunto del deseo oculto a la persona que lo padece, pero desde el punto de vista homosexual, y por supuesto la clave en la relación entre fotografía y texto también se centra en la confusión entre realidad e imaginación, con su guiño final en clave de humor. Lo interesante del texto es que nos sitúa en los ojos de una mujer que mira a un hombre que bebe una taza de café, el cual en principio no despierta ningún interés en ella ("He was always there. He might have been a chair"). No se nos dice qué tipo de relación puedan tener, pues eso no interesa para el relato y su mensaje final.

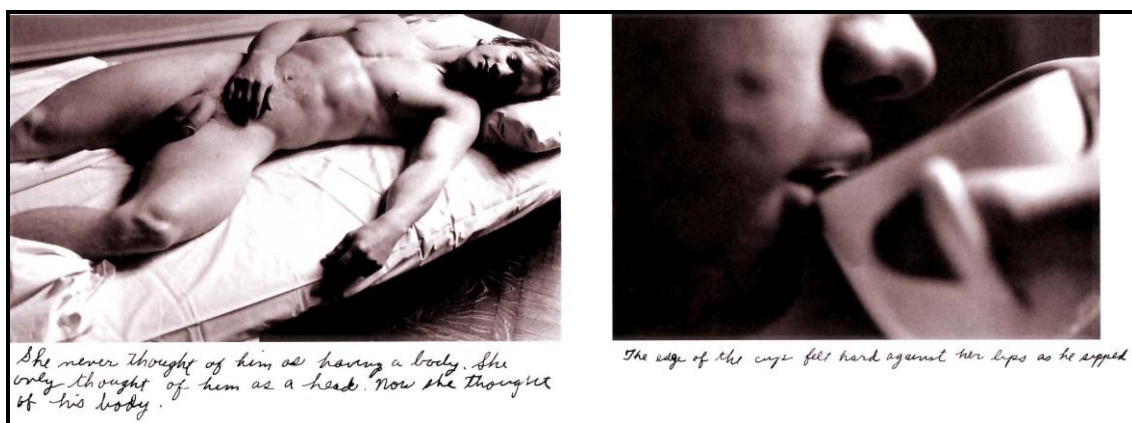
En la segunda imagen empieza a despertarse la curiosidad de la mujer por el hombre, y se fija en que siempre cierra los ojos al sorber el café, y piensa que estará soñando que bebe café. Esta frase, junto a la fotografía del hombre bebiendo con los



ojos cerrados, nos induce a pensar de nuevo que a lo mejor lo que vemos en la fotografía no sea real sino lo que el hombre esté soñando.



Sin embargo, en las siguientes imágenes se mantiene el texto narrativo en tercera persona referido a la mujer y continúa prestando atención a detalles del cuerpo del hombre, como las manos que, diligentemente, nos muestra la fotografía paralelamente. Sin embargo, en la posición 4, 6 y 8, aparece no ya la escena inicial del hombre con la taza de café, sino durmiendo desnudo en las dos primeras y despertándose en la última, mientras que en el texto se nos dice que ella lo vio dormir (4), que nunca lo había concebido como un cuerpo completo sino únicamente como una cabeza (6) y se pregunta qué aspecto tendría al despertarse.

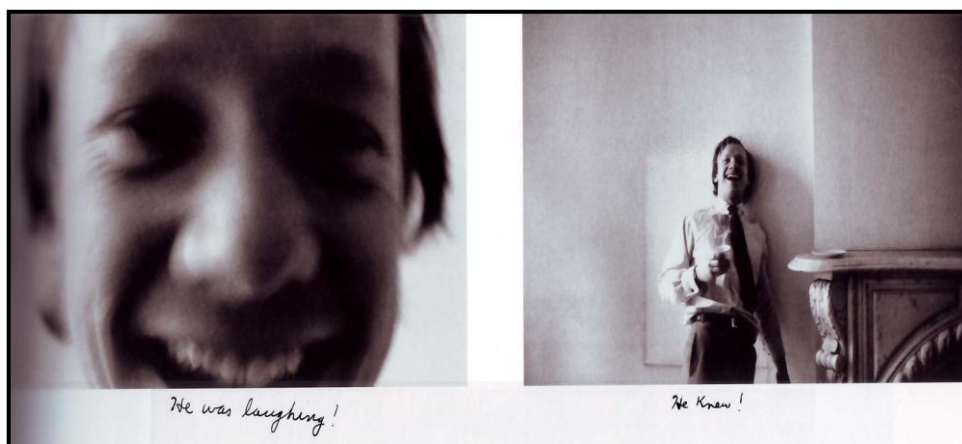


La intercalación de estas tres imágenes entre las demás contradice la lógica temporal y espacial de la secuencia de la taza de café, pues es imposible que ella lo vea durmiendo en su cama mientras está bebiendo la taza. Así, la fotografía de la cama, como esclarece el texto 8 es lo que ella piensa y se imagina. Es decir, su principio de interés por él, la escena de la taza, le lleva a imaginárselo desnudo y durmiendo. Durante esta superposición de imágenes reales e imaginarias, se genera a través del texto una identificación de la mujer con el hombre: “The edge of the cup felt hard against *her* lips as he sipped”. Si subrayo el pronombre posesivo “*her*” es para que quede claro que está en contradicción con el sujeto que bebe, que es el hombre; de modo que el proceso de interés por el hombre ha llegado a tal punto que al ver la fotografía séptima tenemos que pensar en los labios de ella y no los de él. Una vez que

como lectores-espectadores se nos ha situado en lo que realmente esa mujer ve y en las imágenes que se le pasan por la cabeza, el siguiente paso en el proceso de erotización de la realidad es su transformación y, de nuevo encontramos la palabra ‘extraño’ (“Then he did something very *strange*”) cuando lo que vemos en la fotografía y leemos en el texto es que lame el borde de la taza, y finalmente el desconcierto en la percepción: “until she couldn’t believe her eyes”, cuando en las fotografías 10, 11 y 12, el texto describe que la lengua le crece, pero lo que vemos es que la lengua es un pene.



En la fotografía 10, DM ha empleado la velocidad lenta para emborronar el cuerpo del hombre, dejando el elemento fálico como protagonista, al tiempo que transmitiendo la sensación de irrealidad. La transformación de la lengua en pene quiere representar un sueño erótico oculto en el que se mezclan una felación y un acto cunilingüe simultáneamente, pues ya antes ella sentía que los labios de él eran los suyos, labios de la boca y labios de la vagina. En las dos últimas fotografías está el giro, pues ahora vemos al hombre mirarnos en la 13, riéndose, que es también lo que dice el texto, y en la 14, “He knew”. ¿Qué es lo que sabía? Sin duda la respuesta no está en el texto sino en la fotografía, ¿por qué si no está mirando a la cámara? Lo que sabía sin duda tiene que ver con lo que la mujer acaba de experimentar, de ver respeto a él. Si él está riendo es porque sabe lo que la mujer *ha visto*, lo que ha imaginado...

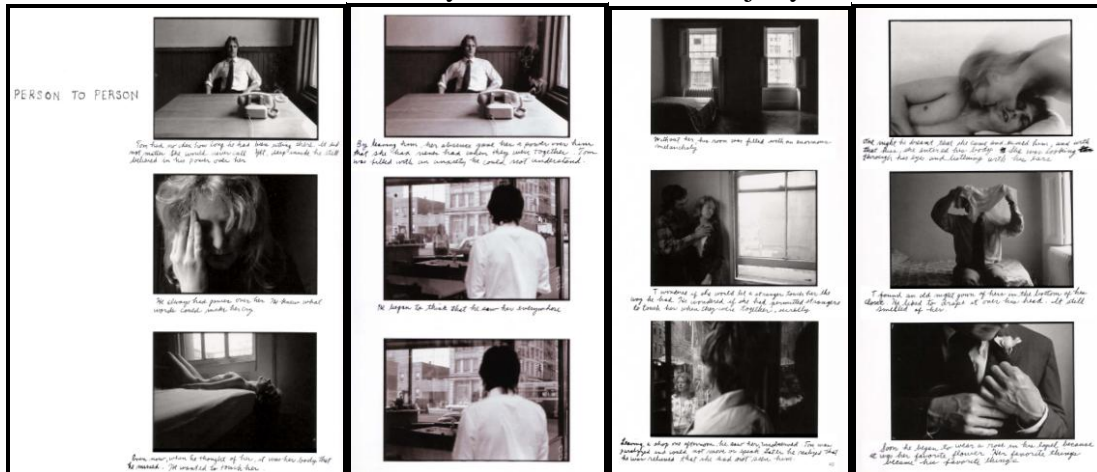


Existe un nivel más amplio de análisis, porque si el hombre está mirando a la cámara también nos está mirando a nosotros, los espectadores, y la mujer no es nadie en concreto, sino cualquiera que clave la mirada en un cuerpo y lo transforme por el deseo que le despierta. Así pues, el hombre se ríe de nosotros, como si estuviera sorprendiéndonos al tener imágenes eróticas de deseo. Él sabe de ese deseo porque al

mirarnos también es como si el propio DM nos estuviera mirando y, al reírse, dijera: “yo he montado este tinglado para que os sorprendáis a vosotros mismos, para que miréis vuestros propios deseos y los reconozcáis cuando surgen, y que os riáis de ellos”. Sal del armario... lo femenino no es una mujer sino esa otra naturaleza oculta a uno mismo.

4.2.5) Deseo y transformación

En “Person to person” (Livingstone, 41) la transformación afecta a la persona entera, la traslación de cualidades ya observadas entre mujer y hombre en esta secuencia



alcanza al cuerpo completo. El argumento narrativo es en realidad más clásico, pues se trata de la ruptura de una pareja provocada por el abandono de la mujer, y los subsiguientes sentimientos de soledad, ansiedad, celos, etcétera, sobre lo que el texto insiste compenetrándose a lo largo de toda la secuencia. Hay alguna muy obvia, como el clásico de la habitación vacía, cuyo tema trataremos más ampliamente en el capítulo siguiente. Apuntemos brevemente que DM usa en el correspondiente texto la palabra “melancolía”, que es propia de la ontología de la imagen fotográfica. Respecto a la ansiedad, es el sentimiento que DM intenta “ilustrar” con la imagen correspondiente al presente narrativo, es decir, Tom fumando, desquiciado, mirando el teléfono, esperando que ella lo llame y esforzándose en no llamarla. Es una imagen también clásica, así como la intercalación entre esa imagen real de las fotografías que nos muestran tanto lo que recuerda del pasado reciente como lo que imagina: el cuerpo desnudo de ella, imaginado, el día que la ve pero ella a él no, recordado, etc.

La fase de celos se refleja por medio de una única fotografía, cuyo contenido obviamente Tom está imaginando en su oficina. Lo interesante es que DM explota una única escena para reflejar en realidad dos escenas diferentes, de cuya diferencia se encarga el texto. En éste se nos explica el proceso maligno de los celos, del cáncer que provoca la imaginación al que los sufre, comenzando por imaginársela con otro en el momento presente, y luego por preguntarse si no habrá estado con otro cuando todavía estaban juntos. Es decir, es como si las dos imágenes se superpusieran en una sola, siendo el hombre que la toca el mismo desconocido voluntariamente irreconocible.

En mi opinión lo acertado de este proceder se sustenta en la innecesaria clarificación y separación de las dos imágenes mentales, pues las características de esas imágenes es que son un continuo destructivo. En las fotografías 5 y 6 se nos muestra directamente una alucinación visual provocada por la dependencia que tiene Tom de su

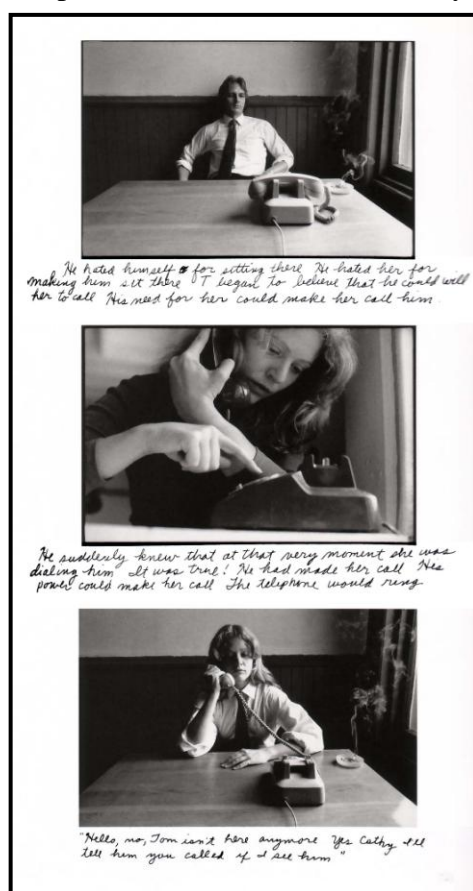
ex-compañera. En la primera vemos a la mujer detrás del cristal del bar y en la siguiente ya no está. El mecanismo es bien simple pero eficaz para mostrar esa alucinación. De hecho le hubiera bastado con la primera fotografía y el texto que la acompaña, “He began to think that he saw her everywhere”, ya que nos indica claramente que él mismo duda de lo que ve, y porque la exageración de verla en todos sitios incide en la obsesión y en la imposibilidad de encontrársela físicamente en “todos lados”. O también, para reflejar esa obsesión alucinatoria, podría haber optado por las dos fotografías sin el texto.

En cualquier caso, la conjunción de fotografías y texto en esta parte de la secuencia no puede haber dudas sobre lo que DM quiere representar: dejar bien claro que en numerosas ocasiones lo que vemos es lo que queremos ver, y no lo que está delante de nuestros ojos. Así pues, no nos podemos fiar de nuestras propias percepciones porque vienen determinadas por nuestros pensamientos, deseos, sueños y recuerdos que no hacen si no engañarnos. Para el sueño erótico en el que Tom imagina que ella le besa, en lugar de dos fotografías definidas, con presencia y ausencia de ella, para explicar que la visión no es real, aquí recurre a la manipulación de la toma, empleando la velocidad lenta para imprimir en el cuerpo en movimiento de ella la cualidad de un ente irreal.

Al final quien coge el teléfono cuando ella llama no es él sino también ella, pero como en la fotografía todos los elementos, la vestimenta y el entorno de la oficina, son idénticos a las imágenes anteriores cuando lo veíamos a él, debemos concluir que el proceso ha culminado en la transformación interior del hombre en la mujer, esfumándose la personalidad de Tom. Lo surrealista del desenlace se basa en que la narración nos plantea que ella lo llama a él, y no podemos pensar otra cosa sin mirar las fotografías, mientras que según éstas ella llama desde su casa y ella coge el teléfono desde la oficina de Tom.

Lo que la fotografía refleja no es una realidad sino un símbolo, una forma de visualizar el paso excesivo cometido por la psique del hombre al querer ser ella antes que perderla definitivamente. Los pasos anteriores, la flor en la solapa, el camisón, etcétera, han ido pasando de ser placeres para recordar el cuerpo ausente a asimilarlos como propios. El poder que ella ejercía involuntariamente sobre él, pues se trata de un enamoramiento de fuerte dependencia psíquica, acaba por devorarlo. El uso de la fotografía también es formalmente adecuado para esta historia porque el sentimiento de impotencia y hastío destruyen el tiempo igual que el instante fotográfico elimina el discurrir del tiempo: Tom está espiritualmente muerto, atrapado como el mosquito en el ámbar.

Evidentemente, la elección del medio fotográfico no es el más adecuado para representar las imágenes interiores producidas por la imaginación, despierta o dormida,



ya que el detallismo y la precisión fotográfica no casan bien con la imprecisión y carácter sintético de las imágenes mentales. Ahora bien, no es esta contradicción formal lo que puede preocupar a DM, porque su elección viene dada en todo caso por la voluntad de poner en tela de juicio lo determinado de las fronteras existentes entre ambas imágenes, y destacar que los tránsitos son más bien difusos, que es en esa zona indeterminada donde se generan intercambios y contaminación mutua entre ambas imágenes, en la forma y en el fondo. En todas estas secuencias, en las que la realidad se transforma para mostrar las imágenes que genera el cerebro espoleado por el instinto sexual, se alían el análisis freudiano con la terminología del lenguaje fotográfico: el *negativo* como el deseo oculto, que es *revelado* para que se vea su contenido o carga psíquica.

4.3) Verdad y mentira en las “fotobiografías” de Sophie Calle

A diferencia de los autores anteriores, la realidad en la obra de SC se presenta como un requisito para entenderla, y tanto la referencialidad textual como la fotográfica deben ser asimiladas como auténticas. Sobre todo, la imagen fotográfica recupera su papel positivista de prueba de realidad y certificado de autenticidad de aquello que afirma el texto. Pero, a su vez, éste contribuye a sostener el discurso realista mediante recursos y tipologías textuales propias de medios supuestamente garantes de la objetividad y el racionalismo, tales como los informes, ya sean policiales, forenses, jurídicos, museísticos o detectivescos. Ahora bien, evidentemente todos sabemos que SC no es detective, ni policía o forense. De modo que el uso de estas tipologías textuales, asociadas a las fotografías, deben ser entendidas en el contexto ya expuesto de la mezcla de géneros propia de la posmodernidad, y por ello también deben ser analizadas con lupa para comprobar si el grado de realidad del discurso es uniforme, y si la objetividad referencial es un medio para demostrar algo.

4.3.1) Fotografía fetichista

Le rituel d'anniversaire, en su formato libro, viene editado con dos fotografías cenitales de la mesa preparada para los comensales a modo de apertura del ritual de aniversario, y otra con la mesa después de terminar el banquete, con las sillas movidas, botellas vacías y platos recogidos. Las parejas de fotografías, inicial y final, están montadas para dar idea de la imposibilidad de captar en una toma única la longitud de las mesas ante tantos invitados. Así pues, lo que vemos es la mesa *antes* y *después* de la fiesta, pero sin personas visibles, pues el núcleo de estos aniversarios son los regalos.



En el aspecto referencial de estas dos imágenes, únicamente señalar que si bien el salón, supuestamente el de la casa de París de SC donde celebró la mayoría de estos aniversarios, es el mismo por la disposición de las mesas, sabemos que la fotografía de apertura y la de cierre no corresponden al mismo aniversario debido a la disposición de las sillas. La primera es la de su trigésimo séptimo aniversario, celebrado en 1990, si tenemos en cuenta los 38 platos dispuestos en la mesa, sabiendo que todos acudieron, y descartamos el de la propia SC. Mientras que la de cierre seguramente es de un aniversario anterior, ya que, aunque no vemos los platos, no hay más de 30 sillas. Evidentemente lo único que indica este proceder es que esas fotografías no son ni apertura ni cierre del ritual repetido desde 1983 hasta 1993, por lo que el fuerte criterio cronológico consustancial a este trabajo deja de operar en estas fotografías en tanto que han sido elegidas al azar como imágenes representantes de esas comidas de aniversario; pues aunque éstas formen parte del ritual completo, como el discurso visual y narrativo se centra en los regalos, éstos si aparecen individualizados, cada uno en la vitrina correspondiente a su año, mientras que las mesas no gozan de este privilegio.

Lo curioso es que existe una inversión en el plano de la precisión referencial entre las fotografías de presentación y despedida, por un lado, y el corpus central de las

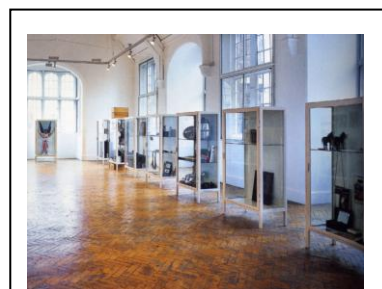
vitrinas, por otro lado. Y es que si bien es cierto que las primeras carecen de fecha concreta, no lo es menos que el espacio de las segundas es indeterminado, ya que las fotografías de las vitrinas fueron realizadas años después, con la vista puesta en la exposición: los regalos son los reales, pero la toma no corresponde al lugar donde fueron entregados esos regalos, lo que también forma parte del ritual. Este reparto de funciones de las fotografías, entre el espacio y el tiempo cronológico, muestra el talón de Aquiles de cada una, sobre todo al comparar, como acabamos de hacer, una frente a la otra. Sin embargo, comparten lo más importante: que ambas son presentadas como pruebas “irrefutables” de que esos eventos tuvieron lugar, y de que esos regalos que menciona el texto llegaron a manos de SC y están en su posesión. Entrecomillo irrefutables porque irremediabilmente sabemos que estas fotografías pueden ser escenificaciones. De hecho, de las 10 fiestas de aniversario únicamente se nos muestran las mesas de dos diferentes. Digo esta perogrullada para insistir en que es el texto el que no nos debe hacer dudar de que esos 10 aniversarios tuvieron lugar, y después de leerlo, pero sólo después, las fotografías de las mesas de apertura y cierre del libro pueden ejercer el rol delegado de apertura y cierre de todos los aniversarios realizados, y no sólo de los que yo he dicho que corresponden. Por eso la datación de esas dos fotografías puede y debe desaparecer del libro.



En algunos trabajos como éste convive junto a la objetividad un valor emocional, el que por ejemplo SC confiere a los más diversos objetos que ha ido recopilando a lo largo de su vida. En principio diríamos que, en *Le rituel d'anniversaire*, las fotografías son una prueba ineludible de que SC no inventa y de que tiene una personalidad extravagante, pues el rosario de objetos que desfilan ante nuestros ojos sólo pueden pertenecer a una persona mitómana. Sin embargo, SC tiene tal capacidad de mezclar el plano real y el imaginario que en el fondo esos objetos podría haberlos recopilado para la toma y no existir tal cumpleaños. En fin, que es la disposición formal de las imágenes junto a esos textos lo que nos hace creerla.

Las fotografías, más que como ilustraciones de esos objetos, entendidos como fetiches, recuperan el valor objetual, la capacidad original de la fotografía primitiva para ser imágenes a la vez que objetos reales. La función icónica de la fotografía, sumada a la indicial, convierte estas fotografías en auténticos sustitutos de ídolos, como si fueran iconos religiosos, imágenes que representan una traslación del fetiche guardado en el museo personal de SC. Los regalos que le hacen cada año los conserva “afin de gardeer à portée de main *les preuves d'affection* qu'ils constituaient”. Estas dos palabras quizás puedan servir de resumen de esa constante mezcla de tonos en la obra de SC: lo objetivo y lo subjetivo, la “prueba” y el “afecto”.

En 1993, con 40 años, pone fin al ritual de aniversario y, más tarde (1998), organiza una exposición en Londres colocando en una vitrina los regalos de cada año. Esta vitrina, a modo de santuario, pero también como si fuera el estafalario escaparate de un mercadillo



Camden Arts Center, Londres, 1998.

de andar por casa, está cercana a lo sagrado, por lo íntimo y personal y porque la regla auto-impuesta de no tocar los regalos les imprime esa categoría de algo que debe permanecer inmaculado para mantener el valor del afecto, para que el ídolo siga siendo imagen y que no se convierta en objeto con un vulgar fin material y práctico.



Sin embargo, las vitrinas también adquieren la categoría de lo científico-antropológico, por el envoltorio y el espacio museístico elegidos para exhibirlos. Teniendo en cuenta ambas perspectivas, de los regalos se infiere el carácter con el que ella misma define “prueba”, como también son una prueba las fotografías de esas vitrinas: las pruebas de las pruebas. El aspecto “religioso” de estos regalos fetiche queda representado por la última fotografía, correspondiente al último aniversario, el de los cuarenta años, en 1993. Alguien le ha regalado un ángel en yeso tan grande que necesita su propia



vitrina, aparte del resto de regalos de ese año, apareciendo con las alas desmontadas en la versión libro, por lo que asemeja a un extraño ángel caído. El ángel se nos muestra con las alas en su sitio en la exposición de Londres.

Esta extraña mezcla de tonos entre lo emocional y lo objetivo cuadra con el carácter bifronte de la imagen fotográfica. Y aquí es donde entra en juego la capacidad orientadora del texto. Ya hemos mencionado las explicaciones iniciales de SC sobre este proyecto, que tienden hacia el lado emocional de los objetos y por extensión a las fotografías de las vitrinas. Ahora bien, si leemos el texto que acompaña a la fotografía de cada una de ellas, podemos comprobar que SC recupera el tono aséptico y neutro como si esos objetos no tuvieran nada que ver con ella y debiera limitarse no ya a comentarlos objetivamente sino simplemente a inventariarlos, ya que se trata de una lista nominal, organizando la entrada de cada regalo con un guión inicial para clarificarla racionalmente. No hay verbos, a no ser por formas no personales como participios y gerundios, al modo de largos platos elaborados del menú de un restaurante de “haute cuisine”. Y, lo principal, no encontramos la más mínima adjetivación que nos oriente sobre algo tan normal y polémico asociado al acto de regalar: ¿le ha gustado?

En definitiva, más que explicarnos qué le han regalado parece como si tuviera que desempeñar un trabajo anodino que consistiera en etiquetar de forma mecánica y desapasionada lo encontrado en un lugar cualquiera: una acción tan insulsa como apretar el disparador de la cámara. Así, el objetivo de la cámara atrapa objetivamente el objeto en cuestión. Aparte de juegos de palabras fáciles, lo cierto es que el uso de la imagen fotográfica se hermana aquí con la tipología textual empleada para ofrecernos un registro de la realidad, y no una lectura de la misma. Es un intento de desposeer tanto a la escritura como a la fotografía de cualquier veleidat subjetiva. Por supuesto hay que pensar que esto es una estrategia, una apropiación discursiva como práctica habitual de la posmodernidad, en el sentido de que no se trata de una forma que brote de un fondo convencido, sino de una dinámica juguetona de asimilación, uso, abuso y deshecho de todo aquello que gira en torno nuestro. Y como estrategia que es, puede ser cambiada por otra según convenga.



Los únicos textos que se salen de la norma de esta catalogación museística son los que aparecen siempre al final de la lista de regalos, bajo el epígrafe: “Remarques”. Ahora sí se puede considerar que esto sea un texto en tanto que se despliega la sintaxis al tiempo que SC recupera su voz para hacer algún comentario personal. Sin embargo, el vocablo elegido para este pequeño texto (en español sería algo así como “Observaciones”) sigue encajando dentro del esquema de una ficha administrativa o burocrática, y no los comentarios espontáneos y emocionales que cabría esperar en una fecha tan señalada. Los breves apuntes de estas observaciones se centran en dejar constancia de si se han presentado todos los invitados, si alguno no ha llevado regalo o de si se ha cometido alguna infracción a las reglas del ritual, como que no hay invitado desconocido o que ella se encuentra fuera de París. Así, el año de 1991, que estaba en Sevilla, o el aniversario de 1986, que lo celebra el 27 de mayo del siguiente año en NY, y el de 1992 en San Francisco; todos ellos con sólo 12 personas y ningún invitado desconocido.

En realidad, podríamos seguir y comprobar con creces que las infracciones a las reglas del ritual son bastante frecuentes. Por ejemplo, los tres años que no lo celebra, porque dicho impedimento es denominado por SC como “entorse”, que viene de la expresión “faire un entorse”; es decir, cometer una infracción o no respetar el reglamento. Lo cual nos muestra de nuevo ese lenguaje prestado de la terminología burocrática. Aquí se puede percibir claramente la ironía al emplear esos términos en la asunción del fracaso del ritual, ya que es SC la que no respeta sus propias reglas y, en realidad, no tendría que dar cuenta a nadie si no quisiera.

Otra fórmula que justifica su “ilegalidad” es cuando no respeta la regla de no tocar los regalos, por ejemplo los electrodomésticos, la caja de bombones, las botellas de vino o el disco de Carmen de Bizet cantado por Maria Callas, etc. La fórmula empleada en estas ocasiones es también cómica: “N’ayant pu résister à la tentation” (los bombones, las botellas de vino y el disco de Carmen). Cuando su abuela le envía de regalo un cheque de 1000 francos, el comentario que podemos leer de SC dice “Le besoin l’a emporté: je l’ai encaissé”. Y en relación a la lavadora: “En raison de son irrésistible utilité, la machine à laver est représenté par un livret de confiance Darty”. Respecto a este regalo SC comenta: “En m’offrant ce cadeau, ma mère, astucieuse, a su triompher du rituel”. Se impone el espíritu práctico maternal frente al artístico y paternal de ella misma; sin embargo, SC le reconoce divertida el valor al definirla como “astuta”. De hecho, el valor práctico del regalo por parte de su madre se intensificará en los años sucesivos (una cocina, un radiador eléctrico, un frigorífico y un video), hasta el punto de que el regalo de la cocina y la lavadora se repiten 10 años después como renovación de los primeros.

Por un lado, ahora sí, SC está añadiendo comentarios personales a la objetividad asumida en un principio, pues si se come los bombones o escucha 40 veces un disco es porque le apasiona; aunque en lugar de decir eso lo transmite con esas fórmulas lingüísticas que nos hacen percibir de forma distanciada la persona de SC respecto de sus emociones. La ironía opera en doble dirección, pues le afecta conscientemente a ella misma pero también al propio lenguaje artístico; es como si estuviera diciendo: no soy tan artista como para poner una lavadora en una vitrina y dejar de usarla cuando en realidad mi madre me la ha regalado porque la necesito, cobrar un cheque si no tengo dinero y, más fácil, beberme el vino o comerme un bombón si me apetece. El adjetivo “irresistible” delata esa mueca descreída sobre el arte posmoderno, que ella misma practica, en relación al tono intelectual y críptico de sus discursos, así como el llevar

hasta ciertos límites una crítica social del arte y del mercado. Asimismo, el hecho de decir que no ha podido resistir a la tentación es como admitir que es humana y débil frente a los grandes artistas, los cuales desprenden un aura de personas con una fuerza moral “inquebrantable”, ya que lo primero y lo último debe ser la obra de arte. Con estos guiños comprobamos que SC no es una neurótica y que tiene sentido del humor. Lo interesante, textualmente hablando, es que la justificación continúa. En las “Remarques” del aniversario de 1986 dice:

Au cas où une étude attentive révélerait au lecteur que le certificat de vol à bord du Concorde et qu'un certain nombre des pages de l'album d'autographes sont datées du 27 mai 1987, il me faut avouer qu'ayant été dans l'impossibilité d'organiser mon repas d'anniversaire le 9 d'octobre 1986, et afin de ne pas déroger trop souvent à la règle que je m'étais fixée, j'ai préféré reporter le rituel à une date ultérieure. J'ai choisi le 27 mai, et j'ai donc prétendu être née ce jour-là.

Resulta perentorio calibrar este comentario dentro de la importancia que la propia autora le adjudica a que todo el discurso sea no sólo creíble sino también verificable para cualquier lector, y por eso ella misma se avanza a cualquier especulación que ponga en duda la veracidad de su ritual de aniversario. Lo irónico de este párrafo justificatorio es que ya en la lista de regalos SC avanza que incluye en la vitrina el certificado de la compañía aérea *Concorde* con esa fecha. Pero, de todas maneras, ni ampliando la fotografía podríamos adivinar la fecha inscrita en dicho certificado, por lo que la mención hipotética a “Au cas où une étude attentive révélerait au lecteur...” pretende hacernos un guiño detectivesco como si nosotros, cual Sherlock Holmes, quisiéramos pillar *in fraganti* a la mentirosa SC aplicando una lupa a la fotografía. Esto, evidentemente, nos lo dice la propia SC como broma. El aniversario de 1986 se celebra por tanto meses después pero pretendiendo que es ese día, el 27 de mayo, y no el 9 de octubre, su cumpleaños; de modo que SC miente a sus invitados, excepto a uno, Lawrence Weiner, que está al corriente de la mentira, y sin embargo se equivoca, firmando su dibujo-regalo a fecha de 16 de octubre en lugar del auténtico 9 de octubre. Estilísticamente podemos comprobar que la organización de la única oración que compone este texto, los conectores empleados, insiste en las condicionales y las finales, los gerundios y otros giros, vocablos como “déroger”, traducible aquí como transgredir y aplicado a su rito, como si se tratara de una ley supervisada por una instancia superior. Todos estos elementos son propios de la tipología de un documento burocrático, o más específicamente jurídico, como un testimonio para un eventual juicio. Otro aspecto llamativo de las “Remarques” es la manera de exponer esos electrodomésticos que no ha decidido preservar para la posteridad.

Excepto el video (1987) y la televisión (1988), que sí aparecen en la vitrina



(precisamente son los regalos de su madre en los años en que no se celebra el ritual de aniversario), el resto de aparatos no aparece ni en la vitrina ni al lado de ella. Sin embargo, y esto es lo interesante, SC coloca en la vitrina el librito de garantía de dichos electrodomésticos; lo cual queda marcado en el texto al consignar la marca del producto, “Livret de confiance Darty”, y en la fotografía, en la que, efectivamente, podemos comprobar la existencia de dicho objeto. Las fotografías de vitrinas en las que se incluyen estos libritos de garantía se convierten así en la huella de un



hiperónimo, la imagen de un libro-objeto que habla en representación de otro, el objeto real referido únicamente en el texto y que tenemos que imaginar ya que no podemos verlo en la fotografía de la vitrina. De nuevo, nadie nos dice que el “Livret de confiance Darty” que vemos en diversas vitrinas no sea el mismo repetido por SC: es el texto el que impone la organización de este ritual y otorga valor a las fotografías, y el que, como pacto tácito con el lector-espectador, nos obliga a no dudar de la veraz referencia de esos libritos, y que están fotografiados en tres vitrinas diferentes en representación de los tres electrodomésticos diferentes mencionados por SC en el texto.

En definitiva, estos textos llamados “Remarques”, leídos después del inventariado de los regalos, crean una distancia irónica, en el seno mismo del discurso objetivo, desequilibrando su función referencial, tanto la del lenguaje como la de la fotografía. Si bien la realidad y la veracidad no se ponen en duda en ningún momento, dicha ironía destruye cualquier posibilidad de que nos creamos la pretensión seria del discurso, pues lo que empezó como un juego termina como tal. Si entendemos en español esos comentarios como “observaciones”, hay que deducir que son realizadas por una observadora, en este caso; y toda observadora precisa de un punto de vista, una distancia al objeto observado, y una toma de datos. Sin embargo, el término empleado se sitúa en el límite de la cuestión más acuciante en este capítulo: ¿las cosas son lo que son o lo que nosotros vemos?

La frontera entre el objeto observado y el sujeto que observa no es ni mucho menos trazada por SC porque no le interesa. Lo que nos transmite la ironía es una reducción de la polaridad, ya que tanto la objetividad de la cámara como la del lenguaje son una falacia; pero no menos que la subjetividad del que percibe las cosas. Lo interesante del vocablo “observar” es que se puede aplicar a campos relacionados con las ciencias físicas, así un observatorio astronómico, pero también a la observación de campo de las ciencias humanas, como la antropología. En este último caso, surge la paradoja del observador: el que observa, con su propio observar, corre el peligro de modificar el objeto observado; y esto es un peligro, claro está, si lo que se quiere es obtener los datos más fiables y “reales” posibles. Frente a este dilema, los fervorosos defensores decimonónicos de la fotografía como herramienta científica abogaban que precisamente la cámara no observa sino que registra, es decir, no selecciona e interpreta la realidad, sino que la copia, tal como es. Evidentemente otra falacia. La cámara es manejada por un observador que, como tal, ya tiene un punto de vista, y posteriormente la imagen fotográfica es observada por alguien, que obtiene una impresión al tiempo que proyecta sus imágenes mentales sobre ella. Así pues, el término “observar” oscila en relación a la fotografía igual que en el lenguaje, entre el aspecto denotativo y el connotativo. Y es que el engaño cotidiano en este caso viene dado porque la veracidad del texto y la existencia de los referentes asumidos en él se construyen a partir de unas tipologías textuales asumidas cultural y socialmente, por lo que son esas, y no una verdad previa, las que le otorgan el carácter de verdadero y real a aquello de lo que se habla. Por ello, aunque SC no pretende trastocar el valor referencial de su propio trabajo, sí que juega a re-presentar esas falacias. Aparte de las fórmulas lingüísticas mencionadas, la manipulación de la imagen fotográfica también existe y no se esconde. Como ejemplos valgan los ya comentados: la disposición de las vitrinas, el librito de garantía y las fotografías de apertura y cierre.

La manera de SC de presentar los objetos y la realidad en general, aséptica pero con guiños de implicación personal, se extiende por casi todos sus trabajos de forma

dominante, como en *La garde-robe*, *Le régime chromatique*, *L'Hôtel*, *Les dormeurs*, pero también en *La filature*, *La suite vénitienne*, etc.

El primero, *La garde-robe*, es un trabajo inverso a *Rituel d'anniversaire*, porque es ella la que hace el regalo, y fotografía cada prenda antes de enviársela a ese desconocido que quiere vestir. Las fotografías se presentan aquí como la prueba de algo que compró pero que ya no tiene, a diferencia de los regalos recibidos. Con lo cual las imágenes son una vez más la prueba de que esa corbata, camisa, calcetines, pantalón, etcétera, existen, son reales, y el texto junto a ella llega al nivel de un minimalismo voluntariamente innecesario: “un chemise blanche” cuando en la fotografía estamos viendo exactamente eso, ni más ni menos. Por ello, la toma de dichos objetos, al igual que con las vitrinas de *Rituel d'anniversaire*, está realizada contra un fondo neutro que los resalta a la par que los descontextualiza. Y esto último ayuda a confirmar que el texto de la presentación del trabajo es el único que puede garantizar la veracidad



del relato, porque en este caso es el único que nos informa en una dirección sobre cómo entender esa colección de fotografías de prendas masculinas. ¿No puede haberse inventado SC este relato? Por supuesto que sí podría y por ello usa la fotografía. Sin embargo, lo que debe quedar claro es que esas fotografías por si mismas no son prueba de nada, precisamente por su aislamiento, y porque según el relato ya no están en su poder, si realmente las ha enviado a ese desconocido.

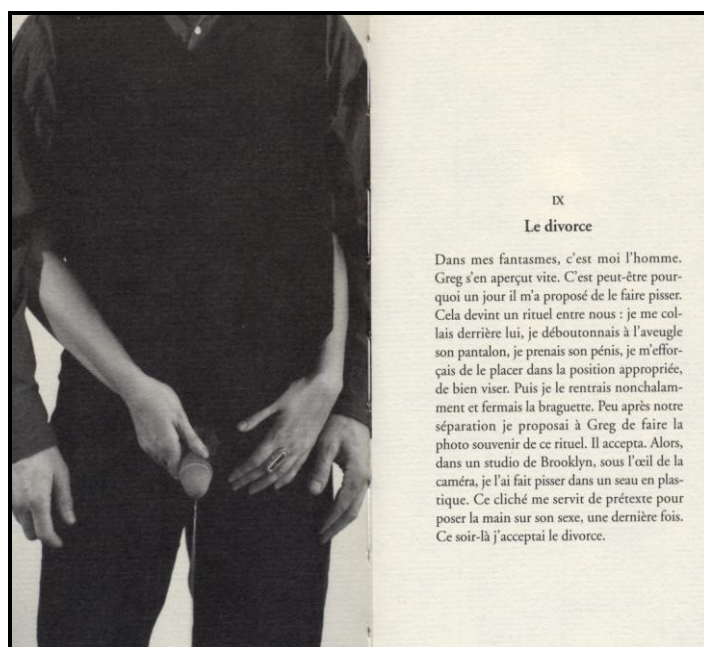
Lo curioso del fenómeno de la contaminación mutua entre fotografía y texto es que la primera se presenta como prueba de lo que dice el segundo, cuando en realidad es el texto el que hace que miremos las fotografías de esas prendas como prueba de algo que por si sola no reúne tales condiciones de veracidad. Ya que la fotografía *per se* no significa “nada”, el presentarnos aisladamente una fotografía de unos pantalones puede significar únicamente que son unos pantalones, justamente lo que se limita a decir paralelamente el texto. Pero, recordemos que el significado referencial, tanto lingüístico como fotográfico, sin un contexto de uso es totalmente neutro, y las cosas neutras no existen. Así pues, ¿qué valor tienen esos pantalones? El que nos explica el texto que presenta el ritual. La imagen sólo prueba que, como dice el texto de Perogrullo que la acompaña, existan los pantalones o una camisa blanca, pero no prueba que SC los comprara ni que los enviara a ese desconocido. El resto lo hace la imaginación al asociar un medio expresivo con el otro. Así, comprobamos las limitaciones de la referencialidad indicial de la fotografía y la necesidad de recurrir al texto para orientar el valor de dicho referente; y, viceversa, el texto recurre a la fotografía para dotar al relato de una dosis extra de realidad.

4.3.2) Historias ¿reales?

En el caso de *Histories vraies + dix*, dudar de la realidad del objeto que contemplamos en la fotografía debería estar al mismo nivel que la posible duda sobre la veracidad del relato autobiográfico de SC. Y, ¿no es cierto que, por muy subjetivo que sea todo relato, cuando empezamos a leer un texto encabezado por la palabra “Autobiografía” nos acomodamos inmediatamente en la seguridad de que lo que nos cuentan son hechos reales? Si lo narrado es cierto, ¿por qué no lo va a ser el zapato de tacón, el vestido de novia o la corbata que se nos muestran en estas fotografías?

En la veracidad de partida de este trabajo, sin embargo, existen diferentes grados de realidad en relación a las fotografías que se nos ofrecen como pruebas, precisamente porque una cosa es la autenticidad del objeto fotografiado y otra muy distinta es la veracidad de todo lo narrado.

En primer lugar, habría que recordar que para entender la fotografía como prueba puede ser capital que el negativo haya estado en contacto con la realidad en un momento determinado del pasado, sobre todo en el fotoperiodismo y la fotografía documental, pero no sólo. Por ello, habría que deslindar la realidad del objeto que aparece en la fotografía con la realidad del tiempo captado, ya que el momento de la toma de la mayoría de fotografías de este trabajo no concuerdan con el *tempo* narrativo del texto, aunque haya algunas que sí, sobre todo las que se relacionan con el cuerpo, como es el caso de la historia sobre su nariz, “La nez”. En ella se nos cuenta que sus padres querían operarla, pero se libró porque el cirujano plástico se suicidó el día antes. En este caso, evidentemente la fotografía es de la nariz de SC, pero con la imagen es imposible comprobar la veracidad del relato. ¿Será verdad el “trauma” por el tamaño del apéndice nasal y medio inventado el resto?



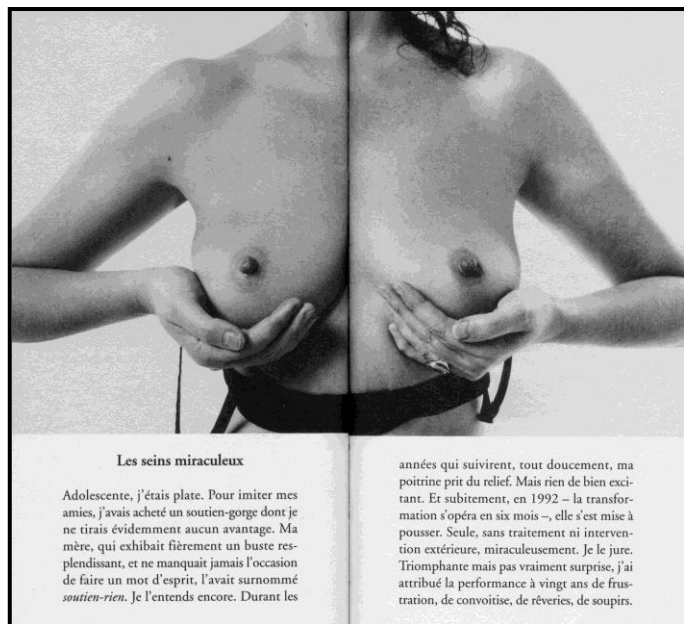
Al respecto es bien diferente la historia narrada en *dix*, y titulada “Le divorce”, cuya imagen de la propia SC haciendo orinar a su marido es una “photo-souvenir de ce rituel” (Calle, 2002a, 73). Es decir, lo que esta imagen muestra era una costumbre entre ellos, y según el texto, en el momento de separarse SC le propone a Greg Shepard hacer la foto de recuerdo, por lo que la fotografía no es que sea una prueba, es que forma parte del relato mismo.

Un ejemplo de prueba del relato es la fotografía de SC haciendo el striptease con una peluca rubia y la posterior que atestigua su enfrentamiento con una stripper (“Le talon aiguille”).

Asimismo, en la historia “Les seins miraculeux”, cuya fotografía completa sirve de portada y contraportada del libro *Des histoires vraies + dix*, un seno por cada una.



Aunque se abre un mayor lapso de tiempo narrativo, desde la adolescencia hasta entrados casi los cuarenta, los senos fotografiados forman parte también del relato. En estos casos la publicidad barata de estética suele ofrecer el “antes” y el “después” mientras que aquí sólo contemplamos lo segundo. Sin embargo, con echar una ojeada a las fotografías anteriores del striptease, que SC realizó diez años antes, se puede comprobar que los senos eran más pequeños que los de esta fotografía y que por tanto el cambio es real y no inventado.



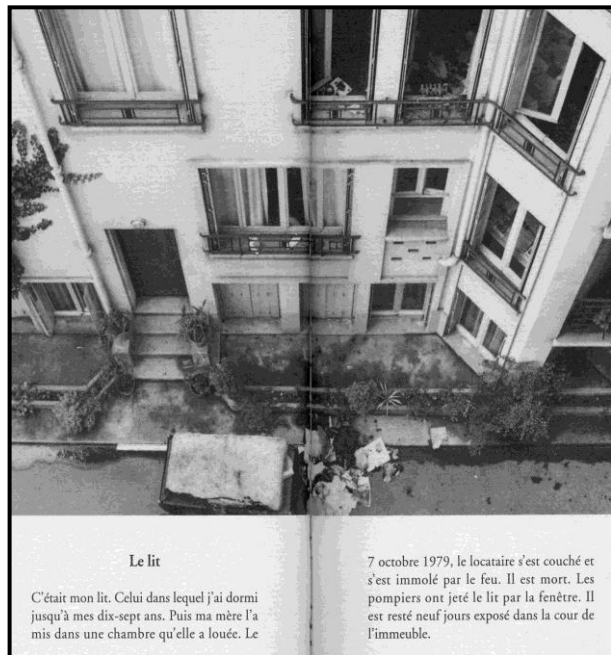
Les seins miraculeux

Adolescente, j'étais plate. Pour imiter mes amies, j'avais acheté un soutien-gorge dont je ne tirais évidemment aucun avantage. Ma mère, qui exhibait fièrement un buste resplendissant, et ne manquait jamais l'occasion de faire un mot d'esprit, l'avait surnommé *soutien-rien*. Je l'entends encore. Durant les

années qui suivirent, tout doucement, ma poitrine prit du relief. Mais rien de bien excitant. Et subitement, en 1992 – la transformation s'opéra en six mois –, elle s'est mise à pousser. Seule, sans traitement ni intervention extérieure, miraculeusement. Je le jure. Triomphante mais pas vraiment surprise, j'ai attribué la performance à vingt ans de frustration, de convoitise, de rêveries, de soupis.

Textualmente, SC introduce formulas como “Je le jure” para insistir en la veracidad de lo narrado, porque precisamente nadie creería que eso ha ocurrido sin una operación de estética, y de ahí la adjetivación en el título (“miraculeux”). En estos casos de historias relacionadas con el cuerpo se aumenta el grado de realidad y veracidad del texto, pues se nos está transmitiendo el mensaje de que eso ha pasado tal y como se cuenta en el momento que se cuenta, convirtiéndose así la fotografía en prueba del propio relato a la par que del referente fotografiado. Sin embargo, en esta fotografía no vemos la cabeza, de modo que no contamos con una prueba fehaciente de que sean los senos de SC, y de ese modo podría tratarse más de un deseo que de una realidad.

El colchón quemado que podemos ver en la fotografía de “Le lit”, en cambio, sí que corresponde al momento en el que acontece el relato del incendio, pues aparece en la calle; y según SC estuvo en ese lugar 9 días después de ser lanzado por los bomberos. El interés que adquiere el referente real es debido, según nos cuenta SC, a que ese colchón fue el suyo hasta los 17 años, cuando su madre tuvo que alquilar una habitación. Por eso a ella le impresiona verlo quemado en la calle. ¿Es real esta historia? Puede que sea real el que hubiera un incendio, pero a lo mejor es inventado que fuera suyo hasta los 17 años. Así, le da morbo y se inventa el resto de la historia; y la fotografía, posiblemente tomada el 7 de octubre de 1979, tal como dice el texto, ayuda a crear la ilusión de la veracidad completa de la historia.



Le lit

C'était mon lit. Celui dans lequel j'ai dormi jusqu'à mes dix-sept ans. Puis ma mère l'a mis dans une chambre qu'elle a louée. Le

7 octobre 1979, le locataire s'est couché et s'est immolé par le feu. Il est mort. Les pompiers ont jéré le lit par la fenêtre. Il est resté neuf jours exposé dans la cour de l'immeuble.

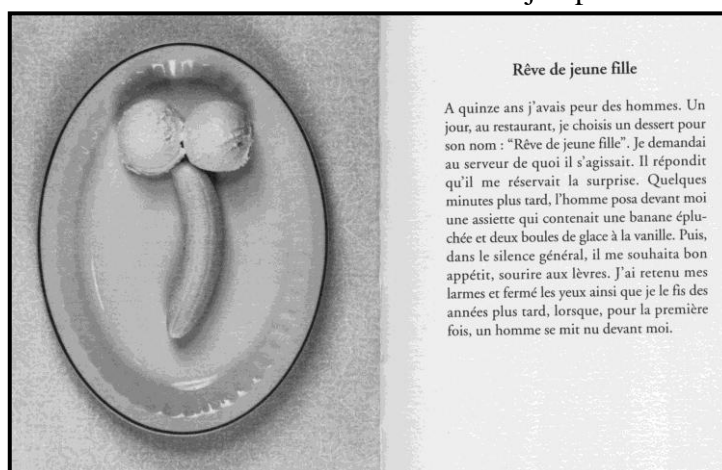
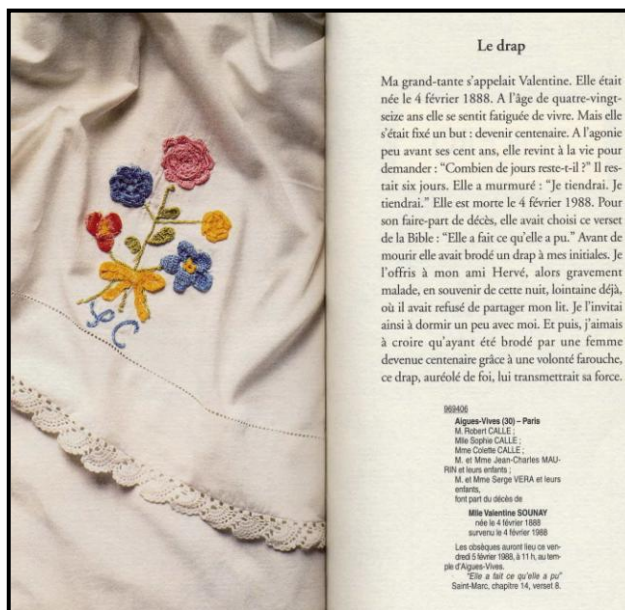
En segundo lugar están las fotografías de objetos originales (el zapato, el vestido de novia, el albornoz,

la corbata, la taza), cuyo tiempo no coincide con la narración. Estas imágenes son los verdaderos fetiches, o por lo menos funcionan de forma similar a los regalos de *Rituel d'anniversaire*, ya que son objetos con un gran valor afectivo para SC y por ello preservados a lo largo de los años. Como si se tratara de piezas adquiridas en una expedición o una cacería, estos objetos son fotografiados a posteriori, con un fondo neutro que elimina el contexto: el aislarlo ayuda a que lo percibamos como parte de un relicario. La técnica formal propia de la investigación museística o policial transforma este objeto real, captado de la realidad cotidiana, en una pieza única, un zapato cualquiera en *el* zapato, ascendido a la categoría de objeto íntimo y aureolado con la patina de único.

En “Le drap” hay un elemento añadido que pretende, paralelamente a la fotografía de la sábana bordada por su abuela, insistir en la veracidad del relato: justo debajo del texto principal vemos la nota necrológica sobre el día que su abuela murió, para demostrar que vivió justo 100 años y que por tanto la cabezonería de su abuela enferma no es una invención de SC. La sábana tejida por ella antes de morir, con las iniciales de SC bien visibles, es lo que se nos muestra en la fotografía, pero parece que al añadir la esquila periodística la fotografía obtenga otro plus de realidad. En mi opinión, sucede curiosamente lo contrario, porque si en general en estos relatos autobiográficos la fotografía se vale a sí misma como prueba de algo o parte del relato, la inclusión de ese elemento ajeno a las parejas de relato más fotografía introduce una sospecha en el valor propio de la imagen en relación al texto principal. Dicha sospecha, como parte también del juego, podremos dilucidarla más tarde con otros ejemplos.

Diferentes son las fotografías que remiten a objetos o escenas reconstruidas en la imagen fotográfica como si se estuviera componiendo un anuncio. Así, el postre de “Rêve de jeune fille”. No hace falta decir que el grado de fetichismo de SC no llega a los extremos de guardar un plátano con dos bolas de helado durante 30 años. Si esto nos parece obvio, se deduce

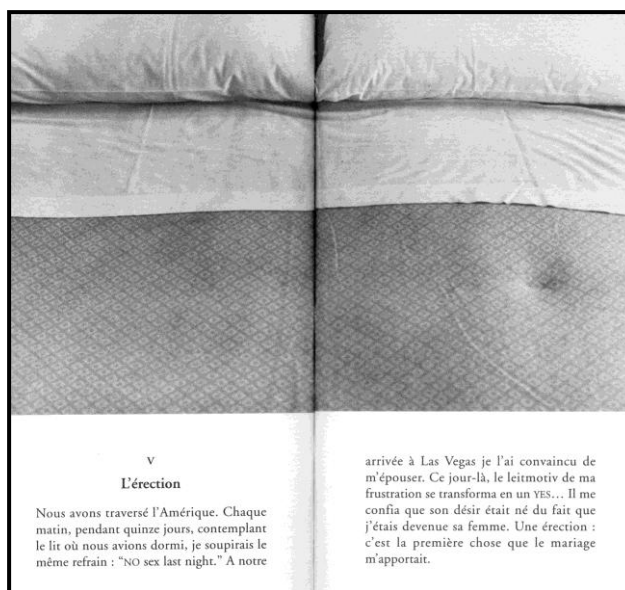
entonces que somos conscientes al ver la fotografía de que en este caso sí que se trata de una ilustración, una verdadera sustitución de aquel postre cuya visión le afectó tanto a la púber SC. ¿Cuál es entonces el efecto de colocar una fotografía al lado de la anécdota narrada, en lugar de un dibujo o ningún tipo de imagen? A pesar de que no sea ni el



tiempo real ni el objeto real motivo del relato, el hecho de colocar la fotografía de un postre *como* aquel, aunque otro, sí que nos acerca a la realidad de la impresión experimentada por SC. Por tanto, si bien ese otro postre carece de la concordancia temporal con el relato y pierde la aureola de objeto único, su fotografía sí consigue centrarse en la existencia de un postre *como ése*, que produce determinado efecto en la mirada de una adolescente incipiente. En este caso no es importante que el postre fotografiado no sea el que vio SC, ya que nos interesa el postre genérico denominado “Rêve de jeune fille”, compuesto de un plátano y dos bolas de helado colocadas en una punta de la fruta de tal manera que recuerden el sexo masculino. Por ello, tanto el postre como su sustituto, la fotografía, pueden ser creados a posteriori sin ninguna consecuencia grave para la veracidad referencial que soporta el texto. Funciona, decíamos, a modo de ilustración, pero con mayor peso que cualquier ilustración humana, tipo dibujo o pintura, porque a pesar de ser la fotografía genérica del hiperreferente “Rêve de jeune fille”, todavía cumple con la característica de la fotografía de ser la copia de un real. Esto, como comprobamos continuamente, es un arma de doble filo, porque si bien la composición de esos objetos que componen el postre ha existido en algún momento del pasado, no sabemos si en un restaurante sirven o servían este tipo de postre. ¿Se lo ha inventado SC? Y si fuera así, ¿qué cambia el usar la fotografía o un dibujo, si entonces en ambos casos sería una ideación, plasmada de formas diferentes, pero un producto de la imaginación en ambos casos y no un hecho real captado por la cámara?

Otro caso diferente es “Le cadeau”, junto a cuyo texto encontramos una fotografía de un mantón sevillano. Cuando empezamos a leer, SC cuenta que un novio que la va a dejar le pide que hagan un viaje de despedida a Sevilla. Desde el primer momento hasta aquí lo normal sería asociar el título con la fotografía, es decir, sabiendo que ella ha ido a Sevilla y que él la va a dejar, esta fotografía sería la imagen del último regalo que él le hace y que ella guarda y lo fotografía como hace con todos sus regalos. Esto sería lo usual en SC, pero si leemos el resto del relato nos sorprende comprobar que el objeto fotografiado no tiene nada que ver con el título, ni tampoco con el texto, a no ser por el lugar donde sucede la historia. Entonces el mantón ¿es simplemente una forma vaga de contextualizar la historia a modo de souvenir turístico? ¿O para SC tiene algún otro significado emocional no mencionado en el texto? La verdad es que no podemos saberlo.

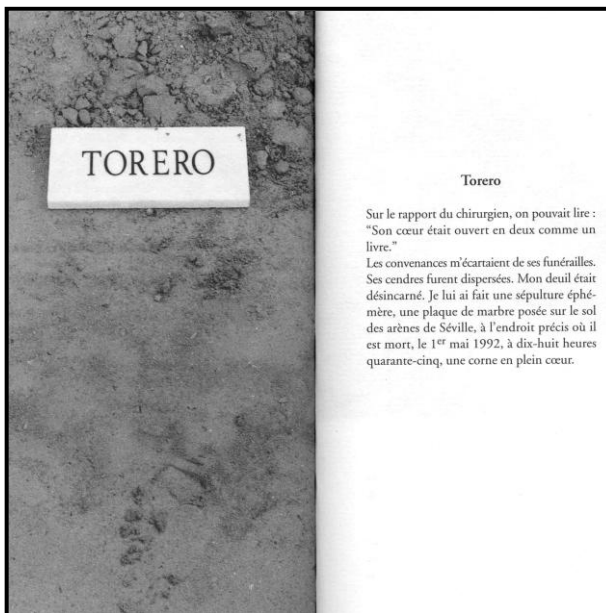
Una novedad en SC es la reutilización de fotografías anteriores para relatos nuevos. Teniendo en cuenta que el punto de partida de su obra es siempre la realidad y la veracidad de lo narrado, y más si cabe en *Des histoires vraies + dix*, llama la atención que la cama que aparece junto al relato “L'érection” sea la misma que encontramos como presentación de *L'hôtel*. Es cierto que la acción de *L'hôtel* es anterior a la historia narrada en *dix*, pero esta última fue publicada en 1994 y aquel en 1998. Por eso no podemos saber si



la cama fotografiada es del hotel de Venecia y SC la reutiliza para su autobiografía en un contexto diferente, o si esa cama es la de uno de los moteles donde paró con Greg Shepard en su viaje hacia Las Vegas y luego la reutilizó para la edición del libro *L'Hôtel*. De hecho, cuando aparece en esta edición lo hace como introducción y no en relación a una habitación determinada. Sea como sea nos obliga a plantearnos dudas sobre la relación de autenticidad entre lo mostrado en las fotografías y el texto que las acompaña.

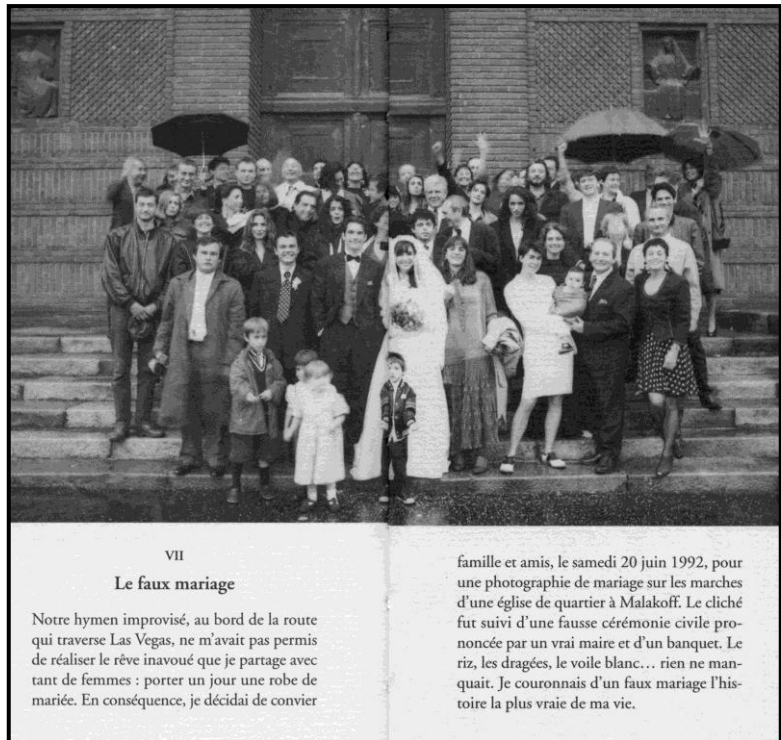
Encontramos otra serie de fotografías en las que no se muestra el objeto más importante referido en el texto, como en “Le portrait”. Aquí SC nos cuenta que de pequeña robó una carta en la que un amigo de su madre le pide que internen a SC. Ella piensa que este hombre es su verdadero padre y esconde la carta detrás de un cuadro flamenco, *Luce de Montfort*, que se nos describe en el texto al tiempo que aparece en la fotografía. La fotografía no muestra la carta, como sí hace SC en otros relatos como “La lettre d’amour” o “La rupture”, pero la imaginamos detrás de ese cuadro. Al verismo ayuda el hecho de que, en el plano inferior de la fotografía, podemos ver un enchufe de pared, sin el cual el fondo blanco tan uniforme eliminaría la percepción de una pared, o sea el contexto usual de un cuadro. Por supuesto lo que es real y podemos ver es el cuadro, pero el elemento principal del texto, la carta, no tenemos prueba de que esté o estuviera en el lugar donde dice SC.

En el relato “Torero” se nos cuenta que en la plaza de toros de *La Maestranza* de Sevilla un torero murió de una cornada en el corazón, y que tal hecho acaeció el 1 de mayo de 1992. Sin embargo, ningún torero murió tal día en Sevilla, por lo que SC está jugando a simbolizar la muerte del torero colocando la lápida que vemos en la fotografía imitando los monumentos pos-bélicos al soldado desconocido. SC insiste aquí en el discurso formal de la exactitud temporal y espacial: “Je lui ai fait une sépulture éphémère, une plaque de marbre posée sur le sol des arènes de Séville, à l’endroit précis où il est mort, le 1^{er} mai 1992, à dix-huit heures quarante-cinq, une corne en plein cœur” (49). Ya no es



únicamente el día, sino que consigna incluso la hora y el lugar del fallecimiento, como una doctora profesional que le estuviera tomando el pulso al moribundo o un criminalista obteniendo datos para un posterior investigación. Así pues, la historia es inventada en lo que se refiere a las coordenadas espacio-temporales, las cuales no tenía ninguna necesidad de mencionar. El hacerlo es obviamente una decisión consciente de SC con la que se está mofando de su propio lenguaje artístico. El problema es que, por efecto dominó, está desacreditando el resto de las “histoires vraies” que componen el libro, pues el juego se vuelve en contra del valor de veracidad que hemos aceptado al empezar esta “fotobiografía”. Dudo que a SC le preocupe la duda de si lo que cuenta es totalmente cierto, en parte, o completamente falso, pues entra dentro de su espíritu postmoderno tanto el afán del juego como la aversión a la seriedad.

Como colofón a este aspecto ambivalente entre lo cierto y lo falso, esta vez sí aplicado a su propia vida, nada mejor que el capítulo VIII del relato *dix* incluido en *Des Histories vraies*, titulado “Le faux mariage”. Según nos explica el texto, la fotografía es prueba de la falsedad de la boda porque está tomada en las escaleras de una iglesia en cuyo interior no hubo ningún enlace. Después de la toma se celebró una ceremonia civil *falsa* pero con un alcalde *real*, invitados reales y un banquete también real. Al final del texto SC dice: “Je couronnais d’un faux



mariage l’histoire la plus vraie de ma vie” (69). Al respecto, la ironía que contiene la frase es dominante, ya que se nos muestra la fotografía de una boda, prueba máxima de un hecho real, tal y como suele suceder en sus trabajos. Una fotografía que no está trucada pero que, sin embargo, está escenificada. La ironía en realidad viene dada por el hecho de que no podemos decir que sea como en una obra de teatro ni totalmente falsa, porque SC y Greg Shepard se casaron en Las Vegas pero sin la ceremonia y el vestido que SC deseaba.

La boda es falsa porque no es legal –no ha pasado los trámites administrativos correspondientes–, pero el resto de parafernalia que la acompaña, aunque no sea real, sí es *auténtica*. ¿Acaso no podríamos afirmar de una boda real que todos esos elementos son falsos por lo impostado de los mismos? ¿No se puede decir que en toda boda, como cualquier fiesta, hay una alta dosis de escenificación? Aquí ocurre al revés, pues el hecho de que no sea legal le resta toda la posibilidad de *ser* una boda, y sin embargo la emoción que envuelve el resto de actividades es auténtica. Incluso en la cotidianidad hay numerosas parejas que se casan un día sin nadie y tiempo después organizan la fiesta con o sin ceremonia, como si la boda fuera ese día. Con este ejemplo, únicamente quiero apuntar que la performance de SC acaricia tangencialmente prácticas sociales más usuales de lo que podríamos pensar. La diferencia sustancial sería el emplear esa actividad como material artístico para elaborar un producto expuesto a la mirada de cualquiera ajeno al evento.

Una revisión de estos objetos debería como mínimo mencionarse a la luz de su ubicación en la casa londinense de Freud en el trabajo *Appointment with Sigmund Freud*, ya que poseen otro valor por el nuevo contexto en el que son fotografiados. En primer lugar remarcar la fotografía de presentación en la que aparece SC a la puerta de la casa de Freud



y disfrazada con una gabardina que, según el texto y una prueba fotográfica adjunta, es la que llevaba Sigmund Freud en Londres. En esta imagen es como si SC nos invitara a participar del juego, entrar en la casa y encontrar las referencias de su vida íntima como si fuéramos psiquiatras a la búsqueda de la auténtica SC. Evidentemente en este caso las fotografías adquieren el valor que no tenían antes, pues ahora son el necesario registro de un evento que tiene fecha de caducidad, pues no se trata propiamente ni de una exposición ni de una performance, en todo caso de una peculiar instalación efímera.

En la fotografía en color de “The Dutch Portrait” (“Le portrait”) podemos apreciar cómo una carta sobresale por detrás del marco, haciendo explícito lo que *Des Histories Vraies + dix* restaba como sugerencia. Sin embargo, en la fotografía no se ve suficientemente bien como para saber si es la carta original del relato, pero el contexto general de donde aparece, que no es otro que una instalación artística temporal, le resta verosimilitud. La fotografía triplicada de los tres gatos en descomposición es sustituida en la casa de Freud por un gato disecado. Las cartas de sus relatos son colocadas junto a otras cartas originales de Freud, o junto a su máquina de escribir, y las fotografías igual. Por ejemplo, la de la nariz aparece junto a fotografías de Anna Freud, la polaroid de su cuello se sitúa junto a fotografías de Freud y su cámara, y la de la falsa boda se nos presenta junto a la de la boda del propio Freud, creando un juego irónico entre ambas imágenes sabiendo lo que ya sabemos. Por otro lado, el dibujo lacerado de la propia SC es colgado entre los títulos recibidos por Freud. Aparte de “The nose” (“La nez”), podemos apreciar que algunas fotografías que hacían referencia al cuerpo humano, de la propia SC y de Greg Shepard, desaparecen y las historias que soportaba el texto aparecen junto a otros objetos ya existentes en la casa-museo de Freud. Así, en lugar de la fotografía de “Les sens miraculeaux”, su texto se encuentra junto a una estatuilla mejicana, igual que la fotografía de Greg Shepard, ocultando su sexo como si fuera una mujer, en “Amnesia” (“L’amnésie”), que también desaparece y su texto se encuentra junto a una máscara egipcia con ojos de obsidiana. En “The bad breath” (“La mauvais haleine”), cuya fotografía del camastro canapé del psicoanalista es sustituida por una figura de Freud sentado. La fotografía de la cama que representa originalmente la historia “The Erection” (“La erection”) desaparece y su texto se halla junto a unas figurillas fálicas pertenecientes a Freud. En estos casos de asociación de sus propias historias con los objetos pertenecientes a Freud, SC está jugando a practicar un juego de psicoanálisis entre ella y el padre de esa ciencia.

Finalmente, la pregunta no deja de persistir: ¿son reales estos relatos autobiográficos y sus *pruebas* fotográficas? ¿O son invenciones? Al fin y al cabo, queda claro que el texto puede ser producto de la imaginación y las fotografías, sin ser un montaje, no referirse al referente que asociamos en la lectura. Al final vemos que el discurso decimonónico de la fotografía como sinónimo de verdad sólo puede ser corroborado por el medio expresivo que precisamente se quería evitar entonces por su ambigüedad: la palabra.

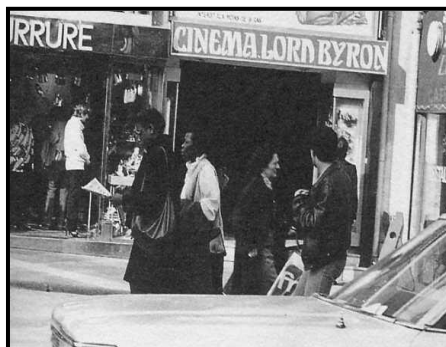
4.3.3) Las pruebas de los seguimientos

En relación a la “La suite vénitienne” debemos mencionar el hecho de que las fotografías que vemos no son de la persecución real, acaecida en Venecia en 1979 y por tanto el hombre que vemos no es M. Debido a un consejo editorial, y ante el miedo a ser denunciados por el hombre, deciden realizar una reconstrucción de lo que sí acaeció y poder reemplazar las fotografías en las que apareciera el hombre por unas similares.

¿Son reales las segundas fotografías? Podríamos afirmar que se trata de un documental de ficción, en el que se reconstruye con fotografías posteriores hechos reales.

De igual modo genera dudas el final de “La Filature”, porque si comparamos el relato del detective con el de SC hay una incongruencia entre ambos. Según el informe detectivesco, a las 17.25 ella entra en el cine Gaumont de Les Champs-Élysées para ver la película *Lili Marlén*. Hasta aquí coincidencia absoluta con las notas de SC. Como la disposición interna de este trabajo nos obliga a leer primero las anotaciones de SC, nos enteramos de que le aburre la película y a la media hora abandona la sala para ir a una galería, donde está con su padre, y después unos amigos la llevan a una fiesta en la que se reencuentra con un tal Dan J., con quien a las dos de la mañana se va en un taxi a un bar y a las 5 al hotel de él. Sin embargo, la sorpresa nos invade cuando después llegamos a la entrada del informe del detective que corresponde con esa franja horaria, ya que nada de lo relatado por la propia SC desde que entra al cine acontece. Según el informe del detective SC abandona el cine a las 19.25, coge el metro y llega a su casa a las 20 h. ¿Qué está pasando aquí? ¿Quién miente? Pensaríamos sin dudar que es ella.

Conociendo su propensión al juego y a cambiar de tono en los momentos más inesperados no sería de extrañar que se hubiera inventado esa parte del día. ¿Quién puede dudar del rigor de un profesional, que ha sido pagado para realizar este servicio? ¡Un detective real inventándose los pasos de la persona vigilada! Como si fuera una novela, o un “thriller”, en el modo en que el agente de la Stasi se inventa los informes de los que vigila en la película *La vida de los otros*. Y es que ciertamente esta hipótesis parece más digerible en un texto de ficción que en un informe de esta índole. Si antes era sorpresa, ahora, al leer el informe que hace el amigo de SC, que sigue al detective a petición de ella, nos invade el estupor y la risa porque según el amigo, quien también toma notas y fotos del seguimiento, el detective entra en otro cine, Lord Byron, para ver la película *Emmanuelle et les filles de Madame D.*, no sin antes comprobar el horario de sesiones de la película elegida por SC. ¿Será posible que el hombre haya decidido tomarse un descanso confiando en que SC terminara de ver la suya? Si esto es cierto y SC no miente significa que el detective volvió a buscarla al cine Gaumont, y al no encontrarla se inventa el relato para no quedar mal con su cliente y tener que confesar que la había perdido por ver una película erótica. Lo más cómico, obviamente, es que él no sabe que está entregando dicho informe manipulado a la madre de SC con lo que su mentira queda al descubierto y su profesionalidad deshonrada.



Si consideramos de nuevo la fotografía como la prueba a partir de la cual el cliente va a confiar ciegamente en el relato del detective, hay que destacar precisamente que no hay fotografías de ninguno de los dos después de las 17.25. Dejando de lado el relato de SC, ya que ella no adjunta fotografías, veamos la situación de su amigo y la del detective. La última fotografía tomada por el amigo de SC antes de irse muestra ciertamente el cine Lord Byron donde proyectan la película mencionada, pero no se ve claramente si alguna de esas personas es el detective. En relación a éste, si ha mentido, está claro que no puede incorporar fotografías de SC a su informe, ya que ha perdido su rastro y si las tomara nunca podrían cuadrar con su narración inventada. Pero, y si no ha mentido, ¿por qué no hay ninguna foto de SC tras abandonar el cine? Definitivamente parece que, el menos sospechoso de imaginación en principio, el detective, es el que ha

inventado su relato. Involuntariamente, SC habría añadido así a su obra el aspecto que precisamente ella practica, el de la mezcla de ficción y realidad pero con el valor extra al provenir no de un artista como ella, sino de una persona de cuya palabra no dudaríamos.

Al perder la confianza, la objetividad de la tipología textual del informe queda herida de muerte. Así, dicha objetividad del lenguaje se pone en solfa por si misma, sin la intervención de SC y sin que ella denuncie la estafa. Y es que el mostrar, más que el argumentar, siempre es más poderoso a la hora de convencer. Lo que interesa remarcar es que aquí la muestra de la falsedad, que subyace a cualquier discurso lingüístico, adopte la forma que adopte, se debe a la ausencia de las fotografías, y no a su presencia: las no-imágenes de SC a partir de las 17.25, en relación a la dinámica del resto del informe, son la prueba fehaciente de que el texto del detective es ficción.

4.3.4) La recolectora de lo real en *L'Hôtel*

La observación sistemática de las habitaciones que hace SC en *L'hôtel* (Calle, 1998), registrando las pertenencias de los clientes, tiene una gran potencialidad de ficcionalización, al funcionar esos objetos reales como vectores a partir de los que se puede desplegar una reconstrucción imaginaria de sus propietarios. SC usa estos objetos como una investigadora de la personalidad, como un detective que recoge pruebas periciales para conformar un archivo. La labor de campo de recogida de pruebas es realizada con la cámara pero también con una grabadora, que emplea cuando encuentra una postal o un diario, y poder así transcribir su contenido más tarde y con calma. En el texto, como no podía ser de otro modo, se procede a una enumeración y descripción precisa de todo lo encontrado en cada habitación. En el detallismo llega incluso a apuntar el número de los zapatos encontrados. Y, como en el inventario de *Rituel d'anniversaire*, a veces emplea los guiones para marcar mejor los objetos y deslindarlos de cualquier construcción sintáctica.



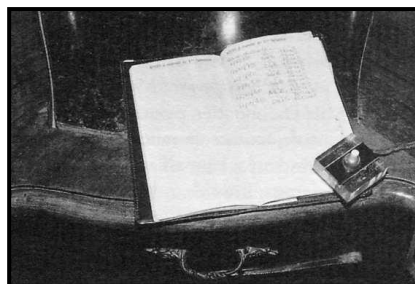
Otro aspecto en la voluntad formal de aparentar objetividad para acercarse a la realidad es el inscribir siempre en el texto el número de habitación, el día y la hora, como si se tratara de la entrada de un diario de observaciones. De tal manera que la ficha de las pruebas recogidas adquiriera una apariencia científica. Respecto a la forma en que los objetos



encontrados se presentan en la imagen fotográfica resulta interesante separar entre los que fotografía tal cual, sin moverlos de su contexto, que son la mayoría, y los que recoloca de diversas maneras para mejorar su visibilidad. Por ejemplo, algunos objetos oscuros son colocados encima de la cama y, al contrario, ciertos objetos claros, encontrados en sitios ocultos o difíciles de fotografiar, los sitúa en la moqueta para realizar una toma cenital, con lo que esta superficie ejerce de fondo neutro para resaltar el objeto. El aspecto neutro de estudio fotográfico o laboratorio forense se ve destruido en alguna

toma pretendidamente descuidada, como ésta de las fotografías de carné, en la que el encuadre capta también el linde de la moqueta de la habitación con las baldosas del lavabo. También vemos un consolador en el suelo, pero la propia SC aclara donde lo ha encontrado: “Dans les tiroirs sont entassés cravates, noeuds papillon, bijoux, voilettes, ainsi qu’un vibromasseur dans son étui en plastique. Je le sors pour le photographier sur le tapis” (149). En este caso es como si la policía fotografiara la prueba encontrada en condiciones de laboratorio y no *in situ*.

Otro ejemplo de manipulación de los objetos encontrados es cuando, en la habitación 29, dice juntar los medicamentos para fotografiarlos mejor (161). Y una ligera modificación que realiza con algunos objetos, mayoritariamente libros o similares, es abrirlos para que se vea su interior y, con el libro, dejar constancia de en qué página se encuentra el lector ausente. Una curiosidad al respecto lo constituye la fotografía de la agenda, sobre la cual SC ha colocado el interruptor de



mesa de la lámpara para que la agenda se mantenga abierta y así disponer ella de las dos manos para realizar la toma fotográfica. Sin duda este detalle asemeja a un policía o detective chapucero, porque está claro que es un intento de evitar su aparición en la imagen para mantener la ilusión de objetividad, pero, claro, si bien consigue que no salga su mano sujetando la agenda, la solución adoptada delata también su intervención en el escenario.

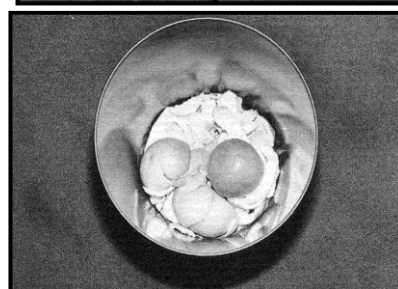
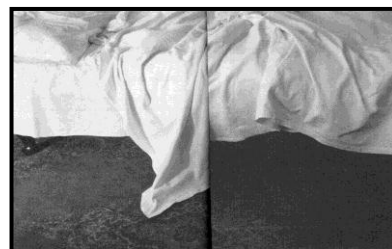
En lo textual, encontramos formulas lingüísticas que se repiten y que pretenden decorar la experiencia con el tono imparcial de un antropólogo concienzudo o un científico metódico. SC emplea verbos de percepción y opinión, tales como “Je remarque”, “Je soupèse”, “ils me semblent”, para dejar constancia de su labor personal de observadora. Y la fórmula “A premiere vue, il s’agit de...”, para dejar claro que acaba de llegar al escenario “estudiado”, y después, “Un examen plus attentif des lits indique que...”, cuando descubre algo; o lo contrario, “Peu d’indices”, “Il y a rien d’autre a voir”, “Rien d’autre à signaler”, “Rien de particulier à signaler”, cuando no hay nada que considere importante para su “investigación”.

El disfraz de científica cae por su propio peso cuando otra SC aparece en escena, y entonces la supuesta percepción objetiva de los objetos se ve guiada por sus preferencias. En esos momentos emplea fórmulas bien diferentes, como “Alors je m’intéresse au...”, o “Ma première sensation est celle de...”; y en la habitación 25 dice “Je suis émue à la vue du pyjama froissé” (14), o en la habitación 26 dice: “Je me dirige immédiatement vers ce qui m’attire, ici les paires d’escarpins” (134). Este último detalle de dirigirse directamente hacia los zapatos revela que en realidad SC se mueve por atracciones personales, aplicando a la mirada sus oscuros deseos y su personalidad fetichista. En algún caso SC no anota objetivamente lo que encuentra sino que, al contrario se sorprende por la ausencia de un objeto usual que debería estar y no está, como una maquinilla de afeitar (16). Similarmente, hay que destacar las pocas veces en las que SC adjetiva su labor: “Une *impressionnante* quantité de bagages” (24), o que menciona otras sensaciones diferentes a lo que ve, como el olor a tabaco o a cerrado. También es importante la entrada en escena de su cansancio hacia algunos de los clientes espiados, como la pareja de la habitación 47: “Ils m’ennuient déjà” (72). Y, del mismo modo, se cansa de escuchar las conversaciones de la habitación 24: “Je me

sauve. Ils me fatiguent. Ajourd'hui je n'insisterait pas..." (90). O de la firma de Paulette B., ocupante de la habitación 24, SC opina que es "puèrile, émouvante" (94).

A pesar de que estas intromisiones subjetivas son mínimas comparadas con el tono general, considero que tienen un peso específico, al equilibrar el desorbitado tono objetivo con guiños desenfadados para romper el esquema auto-impuesto.

La cama deshecha de la fotografía, en concreto el colchón y la almohada, son huellas en el sentido literal, ya que los cuerpos han estado en contacto con esos elementos, y esa "impresión" es el rastro que han dejado. SC Se fija en la evolución de las almohadas, en la marca que deja el peso del cuerpo humano en ellas, así como en las caprichosas disposiciones que adoptan sobre la cama, como si se trataran de objetos vivos: "Aujourd'hui celui de gauche, qui tombe légèrement du lit, garde l'empreinte arrondie d'une présence. J'y vois comme un signe d'adieu" (36). Este comentario puede resumir la postura que adopta SC respecto a los objetos de los clientes una vez que se han ido, pues siempre fotografía lo que han dejado en la habitación, y esta vez sí, como rastro definitivo de su paso por la habitación, con cierto tono melancólico como en esta frase. Así, las pruebas,



aunque deben ser eliminadas o limpiadas, se fotografían para que quede un recuerdo y funcionan como huella real del paso de estas personas por ese lugar. Con similar carga de huella final encontramos la fotografía de las bragas y calcetines olvidadas en el radiador del lavabo de la habitación 46, el lápiz de labio en la cama de la 47, el pañuelo que olvida el hombre alemán de la 44 o las pieles de naranja en la papelera de la 25. La recogida textual y fotográfica de pruebas olvidadas o voluntariamente abandonadas o tiradas, convierten a SC en una arqueóloga de desechos, los cuales, siendo reales, se convierten en pruebas que testifican la existencia de sus dueños por delegación. Ante la partida de los siguientes ocupantes de esta misma habitación, la 44, SC usa explícitamente el término "rastro": "Seules traces de leur passage: Nescafé et crackers dans la corbeille", aunque en este caso no se nos muestra prueba fotográfica. A pesar de que la papelera sea el lugar normal en el que los clientes dejen los restos o cosas que no quieren, al ser fotografiados, los restos o desechos también cumplen con la categoría de rastros y huellas.

Otra apariencia de la huella dejada por los ocupantes de las habitaciones es la no frecuente rotura de algún elemento del hotel, como los vasos del lavabo de la habitación 12. Y sobre la pareja de la habitación 28 SC dice: "Le souvenir que je garderai d'eux est l'image de ce pantalon de pyjama, bêtement posé sus la chaise" (31). El alto valor de esta huella viene resaltado por la marca lingüística, ya mencionada en la obra de WM, del adjetivo demostrativo, "ce", que en francés puede ser tanto *este* como *ese*. Si bien en los textos de WM la fuerte conexión entre el texto de ficción y la imagen fotográfica se ejercía para valorizar el recuerdo, aquí se parte, a la inversa, de la imagen para crear el texto, el cual contempla una futura memoria basada en la fotografía de ese objeto.

Por otro lado, este trabajo refleja otra constante de la obra de SC, consistente en que el acceso no consentido a la intimidad de los clientes pone en relación siempre lo privado con lo público. En este caso, el hotel es un espacio intermedio, semiprivado, por su transitoriedad en la ocupación, porque precisamente lo que hace SC no es un

allanamiento de morada, al estar desempeñando oficialmente el rol de una profesional, la camarera, que cada día entra en ese espacio “privado”. Y también lo es porque la sucesión cambiante de sus ocupantes, que es la razón de ser de un hotel, convierte ese espacio intermedio en un lugar en el que se van depositando sucesivos objetos que, igual que una herramienta arqueológica, la fotografía va acumulando a modo de rastros cronológicos de ese paso del tiempo y de personas anónimas, como las capas de un yacimiento arqueológico que fueran estudiadas en un futuro hipotético. Paul Auster, en *Leviathan*, define a su personaje María como “arqueóloga del presente”, precisamente porque no podemos catalogar esta acción de SC como de arqueóloga, aunque interpreta la cultura material, porque no es el pasado sino el momento actual de esas personas lo que registra, y “arqueóloga del presente” no puede ser más que una metáfora, ya que supone un contrasentido temporal. Tampoco es una detective ni una policía porque en realidad no se ha cometido ningún delito. No obstante, aunque sabemos que las personas propietarias de estos objetos son clientes de un hotel y que simplemente han salido a dar una vuelta, el espacio vacío de la habitación se asemeja al lugar de un crimen, gracias también a la estética fotográfica que imita las películas de cine negro, y a esa labor forense de recogida de pruebas que nos presentan tanto la imagen como el texto, que podrían conformar un registro funerario. Evidentemente el espacio fotografiado no es un lugar del crimen porque, aparte de que no haya muerto nadie el texto nos informa de vez en cuando de la vida actual de los inquilinos temporales de la habitación e incluso de su súbita presencia y del miedo de SC a ser descubierta.

Por otro lado, cuando la habitación está vacía, o los clientes todavía no han desplegado sus pertenencias, es para SC como si el lugar estuviera muerto, mientras que ante la situación contraria, afirma: “La chambre a pris vie” (48). Otro motivo para descartar el escenario registrado como el de un crimen, aunque la sensación visual persista, es que a SC también le interesa el cambio. Teniendo en cuenta que ella es la camarera de un número determinado de habitaciones, pero casi siempre las mismas, y que por tanto tiene que acceder a ellas todos los días, es normal que registre los cambios en el escenario, la aparición o desaparición de ciertos objetos, o simplemente su cambio de posición: “la guide Michelin a été ressorti” (82). Del mismo modo, también rastrea la evolución en la lectura de libros, la escritura de diarios o comprueba si la persona de la habitación 28 avanza de un día a otro con su crucigrama. El interés de leer los diarios, cartas y postales ajenos, es vivido aquí como si accediéramos al yo más íntimo de esas personas. Pero SC se limita a transcribirnos objetivamente las cartas, no las comenta ni por asomo. Parece que aplicara el psicoanálisis a lo que encuentra, para que hable por sí mismo, y seamos nosotros los que tengamos que hacernos nuestra propia composición de lugar. De las cartas que lee hay una que recoge arrugada y otra en pedazos que debe recomponer para leerla, como haría un investigador.

Otra clara intervención o participación en el escenario es cuando, ante la comprobación de que la pareja de 43 no ha tocado los bombones, coge uno, y de hecho, en los días sucesivos, vuelve a coger más: “Je compte au nouveau les chocolats et constate que je suis la seule à les apprecier. J’en prends deux” (145). Estas acciones, que no pueden llegar ni a la categoría de hurto son presentadas en el texto de forma desapasionada, consignando la acción sin más; pero constituyen, como cuando se pone el perfume de alguna clienta, acciones que rompen la dinámica de observadora, a la par que nos deja ver de nuevo a una SC natural, realizando una acción que, seguramente, muchas de las camareras reales también hacen durante su jornada laboral.

La labor detectivesca localiza una prueba curiosa en la cama, fotografiada tal cual: una pata de cangrejo. Así como los globos que encuentra en un par de habitaciones, también fotografiados. En ninguno de estos dos casos nos muestra ninguna hipótesis, por frívola o fácil que sea, como por ejemplo imaginar una comida en la cama o a los clientes de fiesta en el carnaval. Esto nos lo deja a nosotros. El problema es que siendo ella la que dirige este proyecto, y teniendo en cuenta que siempre está presente su sombra, nos invade cierta desazón imaginativa al no ser impulsados por ella hacia ningún tipo de invención, de narrativización en base a las pruebas encontradas, por lo que las pruebas pierden valor al no tener nada que sostener. Lo cierto es que apuntar detalles absurdos de lo que encuentra, como las anotaciones en la agenda del cliente de la 47 sobre el consumo de agua, seguramente no precisa de ningún comentario extra, y se pretenden mostrar sin más las extravagancias que descubrimos de nuestros semejantes al espiarlos sin un motivo previo o una finalidad prevista.

¿Podríamos decir en general que SC se limita a recoger los indicios? ¿Nos está dejando a nosotros el resto? ¿No le interesa la vida de esas personas? Esos espacios fotografiados son reales, los objetos también, y aunque contienen el germen de la ficción SC lo ejerce de una forma muy limitada y generalmente desapasionada, apuntando mínimas suposiciones e hipótesis. Por ejemplo, en la habitación 26 encuentra revistas pornográficas y averigua que la ocupan dos mujeres y que una de ellas está casada. Sin embargo, no va más allá, no imagina su relación, ni mucho menos hace ninguna valoración o juicio. Y es que en realidad la ficción potencial que ofrecen estas fotografías se ve coartada, sesgada de raíz, por el texto de SC. Su voluntad de inventar es muy limitada, pues de nuevo se centra en los objetos encontrados y en un estilo expositivo en el que la parquedad de comentarios gobiernan estas cansinas listas e interminables enumeraciones de objetos encontrados. Al respecto es interesante que cuando Paul Auster recoge esta actividad como parte de su personaje María en *Leviathan*, y que SC cita al principio de este libro, dice que ella “inventait des vies à ces gens sur la base des indices dont elle disposait”. Que lo diga Auster, que es un escritor que se basa en su imaginación es normal, pues esa situación excita la imaginación, y podría desarrollarse la vida de esos clientes ausentes del hotel a partir de los objetos encontrados. Las fotografías de estas habitaciones con los rastros del paso de personas por ellas, y los objetos personales por toda la habitación son, al igual que en la obra de WM, un potente estimulador de la ficción.

Si bien formalmente, en el uso de fotografía y texto, como venimos diciendo, se asemeja a un discurso positivista, en realidad el medio no persigue ningún fin, porque cuando un detective, policía, antropólogo o arqueólogo recopila una cantidad determinada de material del tipo que sea, es para comprobar una hipótesis o llegar a unas conclusiones. Y este no es el caso. Si algo demuestra este trabajo de SC es que todos los datos y las fotografías no pueden constituirse en pruebas de ninguna realidad, ya que no pretenden probar nada. Es el espiar por espiar, y la foto y el texto porque sí. Toda la información constituye un conjunto de materiales que no puede ni pretende reconstruir ningún puzzle, de modo que esos fragmentos se nos presentan con una transparencia excesiva, casi pornográfica, porque el signo demasiado desnudo en realidad pierde su significado: lo muestra todo, pero finalmente no significa nada, no se ve nada. Es una extrema constatación de lo visible, que no tiene fin alguno, pues la asistematicidad de la observación y la irregularidad en los patrones seguidos le resta

profundidad y sentido a la práctica llevada a cabo. Pero, ¿no es esa la forma de ser y trabajar de SC?

4.3.5) Dobles Juegos. De la ficción a la realidad y viceversa

En el libro I del cofre *Double Jeux* (Calle, titulado *De la Obeissance*, encontramos los dos trabajos con los que SC decide ponerse en la piel de María, su alter-ego inventado por Paul Auster, y que la ficción del escritor extiende partiendo de los trabajos reales llevados a cabo por SC. En “Des journées entières sous le signe du B, C, W”, la fotografía en principio es puro registro de la performance llevada a cabo por ella misma, igual que en “Le strip-tease!”. En la letra C, que titula “C, como Calle et Calle au Cimetière”, vemos 4 imágenes fechadas en 4 años sucesivos, de 1994 a 1997, de los días que pasó en el cementerio de Montparnasse, donde su padre y ella habían conseguido una sepultura, “a fin de me familiariser avec les lieux”...irónico a la par que macabro.



Asimismo, el día que pasa sobre el influjo de la W, consiste simplemente en hacer un viaje de fin de semana (“week-end”, en francés como en inglés) agrupando toda una serie de elementos que empiezan por esa letra (un Western, un Whisky, el Walkman para escuchar la Walkyrie de Wagner, etc.), los cuales podemos apreciar en la fotografía en el tren que la lleva camino de Wallonie. Sin embargo, en la primera letra que impone Auster en su ficción, la B, la artificiosidad y simplismo de este trabajo llega al límite de colocar sobre una cama una serie de animales disecados (ave, cabra, tejón, caracol de mar, etc. todos ellos empezando por B en francés) que la rodean a ella, que a su vez aparece disfrazada, incluyendo una peluca rubia, ya que el título de esta jornada bajo el influjo de la letra B se titula y se basa en la Bella y la Bestia. Así, la fotografía, hace gala también de la misma falsedad adoptando un tono Kitsch a su composición y escenificación. Esta imagen es tan barroca que, a pesar de ser una fotografía, se lee como un cuadro, y por ello su título adopta el de un bodegón: “Nature morte”. Ironía, que también marca esa artificiosidad falsa de la composición. La insustancialidad de este juego, ni siquiera performance, viene amparada por la propia autora, que tras completar su lista de bestias con dos verbos del mundo animal que en francés empiezan por B (mugir y rebuznar), añade un tercero, “bêtifier”, que viene de “bêtise”, es decir, de tontería, hacerse el tonto. Así pues, SC juega a hacer tonterías, pero también, irónicamente, a hacerse la sueca. Explicado todo esto se puede entender que la relación referencial y la veracidad del relato devienen secundarios, por muy auténticas que sean las pruebas fotográficas de que eso acaeció tal como nos



informa el texto, ya que la tontería y su asunción demuestran una implicación en el juego adoptado entre lo festivo y lo banal.

En la presentación fotográfica y textual del otro trabajo que compone *De l'obeissance*, “Le régime chromatique”, persiste la tónica de ofrecernos las pruebas de forma neutra, en este caso para demostrar que sigue al pie de la letra las instrucciones de

la ficción de Paul Auster. Sin embargo, veremos que el tono Kitsch de la imagen fotográfica también hace acto de presencia como para insistir en la artificiosidad del juego emprendido. Así, por el color adjudicado a cada día vemos en la imagen una serie de platos que respetan esa norma ficticia de *Leviathan*, y cuya denominación precisa viene aclarada por el texto. Encontramos detalles similares en la forma e intención a las “Remarques” de *Rituel d’anniversaire*; por ejemplo, cuando en el menú naranja del lunes, aclara lo siguiente: “Paul Auster, ayant oublié de mentionner la boisson, je me permets de compléter son menu avec du: jus d’orange”. A partir de aquí, decide completar cada menú a su gusto partiendo del texto de la novela, dividiendo entre “Menú impuesto” y “Menú que j’ai complété ainsi...”. Por ejemplo, en el menú verde del jueves, incluye pepinos, brócoli y espinacas (mencionadas por Auster), y añade pasta verde al basilisco, ensalada de kiwi y uvas y agua con menta. La disciplina de la actriz SC que quiere imitar a la ficticia María, llega a imponerse la invención del menú del viernes y el sábado, ya que en *Leviathan* se dice, sin concretar, que el personaje novelesco lo hacía hasta el final de la semana. De este modo SC decide adjudicar el amarillo para el viernes y el rosa para el sábado, dejando el domingo como día del resumen semanal, para invitar a 6 invitados que degustarán a suerte los menús elaborados para cada día.



Ese último día SC aprovecha para introducir la nota discordante con su propio discurso, y que incluye la distanciaci3n no s3lo respecto al ritual sino tambi3n en relaci3n a la mezcla de realidad y ficci3n, dej3ndola de nuevo en un mero juego, pasatiempo o entretenimiento que tiene un l3mite temporal. Y es que viene a decir que, finalmente, las novelas son novelas y la vida es otra cosa: “Les menus furent tir3s au sort et chacun s’acquitta consciemment, quoique sans enthousiasme, de sa t4che. J’ai personnellement pr3f3r3 je4ner car c’est bien joli les romans mais il n’est pas forc3ment d3lectable de les respecter 3 la lettre”. Aparece de nuevo la iron3a de nuevo, como en *Le rituel d’anniversaire*, consistente en distanciarse del rito en el momento justo, lo que rompe el ritmo repetitivo y uniforme de sus enumeraciones, distanci3ndonos del trabajo al reaparecer la autora. Aqu3 “ayunar” va m3s all3 de no seguir hasta el final en la realidad el ritual ficticio, sino que el hecho de no comer nada en absoluto, en lugar de simplemente no comer lo que le impone el ritual crom3tico, incluye la idea de estar harta de seguir ese juego. Otro ejemplo de “rebeld3a” con la ficci3n es cuando en el men3 blanco del mi3rcoles emplea el t3rmino “transgredir” para explicar que lo ha completado con arroz y leche porque el color amarillo de las patatas que le impone Auster en su novela no le “conviene”.

Por otro lado, una forma interesante que adopta SC en esta mezcla de verdad y ficci3n es mediante la t3cnica de citarse a si misma, pues toda su obra se nutre continuamente de la autorreferencialidad, como modo de dar m3s entidad a las realidades ya creadas. As3, al incluir el postre “r3ve de jeune fille” en su men3 amarillo del viernes, nos remite a su relato de *Histoires vraies*. De este modo una imagen se refiere a otra y lo que fue verdad es semi-ficcionalizado al ser incluido en este rito que en un principio proviene de la ficci3n. La mezcla de verdad y ficci3n supone que lo que era un relato de sus *Histoires vraies* entre en la esfera de la ficci3n.

Formalmente, un asunto que afecta a la veracidad del relato planteado es la irrealidad de la composición de la imagen fotográfica. El hecho de que no sólo la comida sea del color correspondiente, sino también el fondo empleado en la toma, así como los platos, cubiertos, vasos, servilletas (además del fondo de la página de la derecha donde aparece el texto del menú), hace que esta imagen supere el umbral de la realidad y de lo verosímil, y en ese sentido vuelva al lugar de donde vino, es decir a la imaginación y a la ficción. Al tratarse de una escenificación tan artificiosa, tan de estudio y de estilo kitsch y falso, el juego real se convierte en algo inverosímil. A pesar de que sabemos que SC lo ha seguido, o por lo menos lo ha creado, en este caso la imagen fotográfica no ayuda a sostener el texto y hacerlo creíble, todo lo contrario: lo extremo de lo narrado en la novela ha afectado la toma de estas imágenes de tal manera que no ayudan a la verosimilitud de la acción de SC emprendida en *Le régime chromatique*. Estando debilitado el aspecto referencial de la imagen fotográfica y habiéndose resaltado su aspecto de invención el texto pierde peso.

Finalmente, mencionemos el libro VII del cofre *Double Jeux, Gotham Handbook*, que es con el que SC realmente pretende darle otra vuelta a la tuerca del juego de ficción y realidad entablado con Paul Auster. El valor referencial y la prueba de verdad continúan aquí ejerciendo el mismo rol que en el resto de trabajos analizados ya que es una característica general de su obra. Aquí, el juego no discute la autenticidad de lo mostrado por la imagen y explicado o referido por el texto, sino la postura del sujeto SC, su participación inicial en una serie de actividades, después convertidas en obras expuestas y en libros, que necesariamente la llevan a convertirse en un personaje de ficción; y después para demostrar precisamente que Auster tiene razón al tomar esa decisión de incorporar su obra al mundo novelesco, SC decide adoptar el rol quijotesco de imitar la ficción, aunque de forma distanciada y sin creérselo nunca del todo.

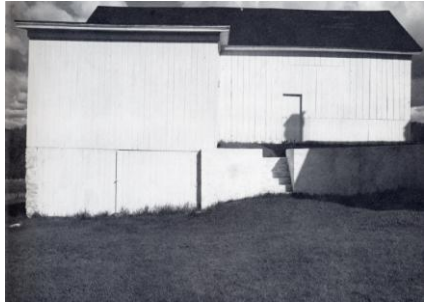
5) La memoria. Dialéctica presencia-ausencia en el tiempo y en el espacio

5.1) La memoria en los foto-textos de Wright Morris

En todos los foto-textos de WM las casas y lugares vacíos se convierten en el escenario de una vuelta al pasado donde resuenan las voces de los habitantes, generando un contraste entre el silencio de las fotografías y los ecos de esas personas. Las fotografías pivotan entre un presente indeterminado, el de la toma fotográfica, y un pasado entre recordado e inventado: el espacio fotografiado ejerce de punto de encuentro donde se produce el embrujo del reencuentro entre vivos y muertos. Y precisamente el texto opera ese embrujo en ese espacio que, por mediación de él, pasa a ser doble, ya que las voces se nutren tanto de la realidad como de la ficción, se trate o no de diálogos de los habitantes.

5.1.1) El paso del tiempo en *The Inhabitants*

En *The Inhabitants* algunos textos explicitan una reflexión filosófica sobre el tiempo, siendo misteriosa o desconcertante la relación con la fotografía que los acompaña. Por ejemplo, la siguiente fotografía corresponde a una casa de madera con paredes blancas, pero la composición resultante es casi abstracta: un rectángulo blanco y otro negro, es lo que más se percibe, anulándose casi todos los detalles, tanto en la casa como en el césped; sólo se ven claros, pero parcialmente, en las nubes.

<p>And some of it in Uncle John.</p> <p>My cane has the carved head of a dog, smooth hollow sockets are his eyes. Walking, I keep my fingers there. I can feel him check me at a rise and lead me where objects fall away. Space is a thing we lean upon. We can feel my son's new love affair as he stoops and tips my head to shave. My wife's, patience rises from her hair. We can read a storm and hear a color glow, and in the rain we can smell a sparrow's fear. But to see, they say, is a thing we do not know.</p> <p>What is there between the branch and the apple when it falls? We have seen it—we would recognize it anywhere. Yet of an evening we are told nothing is there.</p>	
--	--

En el texto, el tío John habla de su familia, pero también sobre el espacio y el tiempo. Del primero, afirma que es algo sobre lo que nos apoyamos, y parte de una imagen mental para hablar de la relación entre ambos: “What is there between the branch and the apple when it falls?” Lo que hay “ahí”, en ese inasible lapso temporal, es un misterio, pues la respuesta que se da a sí mismo es que lo hemos visto, pero finalmente no lo sabemos porque allí no hay nada (“nothing is there”). De nuevo se repite esta máxima como una letanía religiosa, marcando el ritmo como en los versos de un poema. En este caso la misma antítesis analizada antes se refiere ahora al tiempo, a ese instante falso e inasible que es la fotografía y que apunta hacia el deseo fáustico de detener el tiempo, de no morir, y vivir en la eternidad, de la cual el instante fotográfico tan solo es un sucedáneo. La relación espacio-temporal que plantea esa pregunta es la de la tensión propia de la imagen fotográfica: ¿qué queda en el lugar que fotografiamos al volver a él? Y, sobre todo, ¿qué queda en la fotografía? La revisitación del pasado en el mismo lugar, de las vivencias de nuestro pasado, exacerbaban la tensión entre presencia y

ausencia, la contemplación de una fotografía lleva a ver el abismo interior del tiempo.

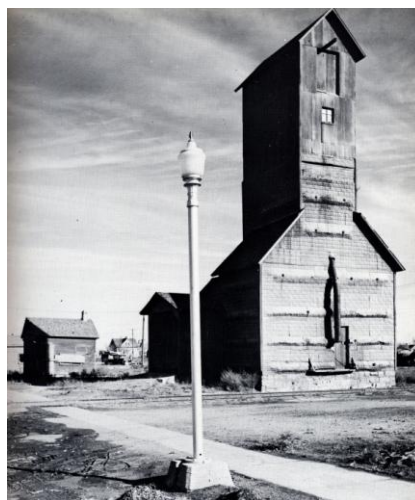
El texto consigue dirigir la mirada del lector a ese territorio fronterizo que lo coloca en el torbellino del río del tiempo, entre la inmovilidad imposible de la fotografía, la contemplación del espacio que deja la manzana al caer, y el movimiento perpetuo que no se puede detener, propio de los mortales. Como en tantas otras ocasiones, en este libro, el discurso del texto, que mezcla las escenas cotidianas con lo metafísico y alegórico, hace que esta fotografía se vuelva más extraña e inquietante. La voz de la última frase, “nothing is there”, permanece en la mirada al volver a la fotografía, y buscar algo que ni siquiera sabemos que es. Esa relación de extrañeza mutua, entre el texto y la fotografía, lleva a meditar sobre la misma naturaleza extraña de la palabra y la fotografía.

En esta otra fotografía donde vemos un granero-ascensor, no sólo es importante el edificio, ya que también hay otros elementos: pequeñas casas detrás, a izquierda y derecha, una vía de tren que pasa por delante y una farola blanca, en primer plano y centrada; hasta el suelo es importante, porque se percibe cierta dejadez y abandono, patente en los matorrales que crecen cerca de la vía, y que generan aquí esa sensación de pueblo fantasma, deshabitado, y por el que ha empezado a pasar el tiempo inexorablemente. También es importante que el granero-ascensor esté encuadrado en diagonal y no frontalmente, como suele suceder en el estilo de WM y de todo el documental de la FSA. A la presencia de lateralidad y volumen en las construcciones ayuda el hecho de tratarse de un día de fuerte sol, proyectando sombras hacia la derecha y obteniendo un fuerte contraste entre las caras iluminadas directamente y las que no lo están. El contraste realza el granero-ascensor, así como la relación con los elementos circundantes sobre los que se levanta majestuoso hacia el cielo. Asimismo, es inevitable que la mirada establezca una asociación entre la farola y el granero al tratarse de los dos elementos más visibles y ser ambos verticales: la similitud y las diferencias establecen un intenso diálogo visual entre ambos elementos.

**Nor so clear for me —
My Dad and me weren't so much alike — then again I sometimes
think we were. He just came first, and after doing what he did
— I had to come.**

When I was a kid I saw the town through a crack in the grain elevator, an island of trees in the quiet sea of corn. That had been the day the end of the world was at hand. Miss Baumgartner let us out of school so we could go and watch it end, or hide and peek at it from somewhere. Dean Cole and I walked a block and then we ran. We ran all the way to the tracks and down the tracks to the grain elevator, through the hole in the bottom and up the ladder inside. We stretched on our bellies and looked through a crack at the town. We could see all the way to Chapman and a train smoking somewhere. We could see the Platte beyond the tall corn and the bridge where Pee Wee dived in the sand, and we could see T. B. Horde driving by with his county fair mare. We could see it all and the end of the world was at hand.

The end of the world! I said.
HOO-RAY! said Dean Cole.



El tono del texto de esta fotografía no corresponde directamente con ese ambiente decrepito y duro que desprende la soledad que envuelve el lugar, sino que funciona por contraste, tratándose de un texto narrativo muy vivo, en el que se cuenta una anécdota fundamental en la infancia del protagonista del texto, el cual se nos dirige en primera persona, y con claros tintes autobiográficos por parte de WM.

Ya desde la primera línea se hace referencia al granero-ascensor, por lo que podríamos pensar que una vez realizada la conexión entre el referente principal de la imagen fotográfica y el asunto que se desarrolla en el texto lo demás es cuestión de imaginación. Y, ciertamente, la referencia en el texto al granero nos hace inmediatamente desviar la vista hacia la derecha para mirar la “ilustración”. Sin duda, la fotografía funciona como escenario de la anécdota que se desarrolla en el texto, pero la diferencia entre la impresión que genera la imagen y el entusiasmo del texto nos indica que hay algo más. Sin duda, la clave se halla al continuar la lectura del texto. En éste se percibe que el granero-ascensor es algo más que un elemento arquitectónico característico del medio rural americano que deba ser documentado por su mero valor antropológico. En el entusiasmo del recuerdo de infancia del protagonista, se percibe que el granero-ascensor es una especie de tótem, no sólo como perteneciente a una comunidad rural determinada o a un país como América, sino también como perteneciente a la patria de la infancia, que es la que muchas veces fortalece el espíritu de la patria adulta. El granero-ascensor se contempla entonces con un valor y una emoción mayor que si se nos mostrara la imagen únicamente, porque después del texto la mirada empieza a escrutar en la fotografía para ver el alma del habitante.

A pesar de todo esto, lo que lleva a esta fotografía a convertirse en un magnífico ejemplo de la visión artística de WM, donde lo ontológico y lo epistemológico se unen en la emoción del recuerdo y la creación de la ficción, se debe a la anécdota que cuenta el protagonista, en la que explica que un día, con un amigo, vio toda la ciudad desde una rendija en lo alto del granero-ascensor. De este modo, el granero-faro, punto de referencia externo cuya fachada se nos muestra en la fotografía, se convierte en un punto de vista interno, una torre que permite una mirada panorámica sobre el entorno.

Suele ocurrirles a los niños que al crecer ansían salir de los espacios reducidos en los que se han desenvuelto hasta entonces en busca de una visión panorámica del entorno, y poder ver desde arriba todos los edificios o lugares que antes solo podían ver de cerca y desde abajo. Ahora, sin saberlo, el niño que crece tiene ya el afán del conocimiento, la necesidad de la perspectiva, de integrar la mirada de la hormiga, que reconoce todas las piedras del camino al detalle, con la mirada del águila que contempla el paisaje en su conjunto. Lo que esto significa resulta similar al análisis estructuralista que hace Roland Barthes de la Torre Eiffel, ya que la ve como un referente real y simbólico de París al tiempo que es un mirador privilegiado desde el que dominarlo todo: “¿Qué es, en efecto, un panorama? Es una imagen que tratamos de descifrar, en la que intentamos reconocer lugares conocidos, identificar señales” (Barthes, 2001, 63).

En lo alto se produce una intelección del conjunto, de las relaciones y proporciones de las cosas entre sí. El granero-ascensor como una torre vigía es un punto de vista antes visto desde abajo, desde fuera, que es lo que nos ofrece la fotografía, mientras que lo que cuenta el texto es lo que se ve desde arriba y hacia fuera. Y precisamente la imagen importante, el panorama, el recuerdo, es lo que hay que imaginar. Según cuenta el protagonista, desde allí podía ver una isla de árboles en el mar de maíz, apareciendo de nuevo la metáfora de la llanura como mar. Podía ver también la carretera perdiéndose a lo lejos, el puente, pero también el humo de algún tren lejano y un tal Horde conduciendo. Estos dos últimos elementos añaden movimiento a la contemplación del paisaje, que podía perfectamente haber sido una “fotografía”, una descripción de las cosas fijas que se ven desde arriba. Evidentemente a estos elementos en movimiento hay que añadir que, en la composición del texto, la contemplación del paisaje desde lo alto se muestra como una culminación, y que para el

autor es importante el proceso del día que subió con su amigo al granero: el texto nos transmite el ímpetu y el ansia en los verbos de desplazamiento, “andar”, “correr”, y finalmente, “arriba”, el grito de entusiasmo, de sentirse al final del mundo. Concretamente dice que podían verlo todo y “el fin del mundo estaba al alcance de la mano”. Así, al adquirir el órgano de la visión cualidades táctiles, desde esa posición privilegiada dominaban todo con la mirada, eran dueños del paisaje. Además, la repetición por cuatro veces del “podíamos ver”, pone de manifiesto el interés de WM en destacar la mirada como ya comentamos respecto a sus novelas. En definitiva, la mirada es lo primero.

Sin duda el texto podría ser leído por separado sin perder un ápice la emoción del recuerdo; y la fotografía podría ser contemplada también por separado, pero su carga semántica resulta muy ambivalente, pues o bien se percibe esa soledad que no aparece en el texto, o bien se dispara el abanico de posibilidades de percepción de esta imagen en la mente del que la mire. Sin duda la relación que se genera entre el texto literario y la imagen fotográfica es la visión directa en la realidad presente del narrador de un elemento que despierta una emoción dormida y hace surgir un recuerdo. Por otro lado, el alto contraste de luces y sombras de la fotografía retrata anticipadamente el que existe entre el tono de la fotografía y el del texto: la soledad, el abandono y el estatismo frente a la alegría y el movimiento. Así pues, ese contraste entre el presente del narrador, que podemos imaginar que hace la fotografía, y su pasado, que es el texto que ha motivado el reencuentro con el granero, incide en el paso del tiempo, en cierto tono melancólico de vacío por lo ya ido, por las emociones perdidas.

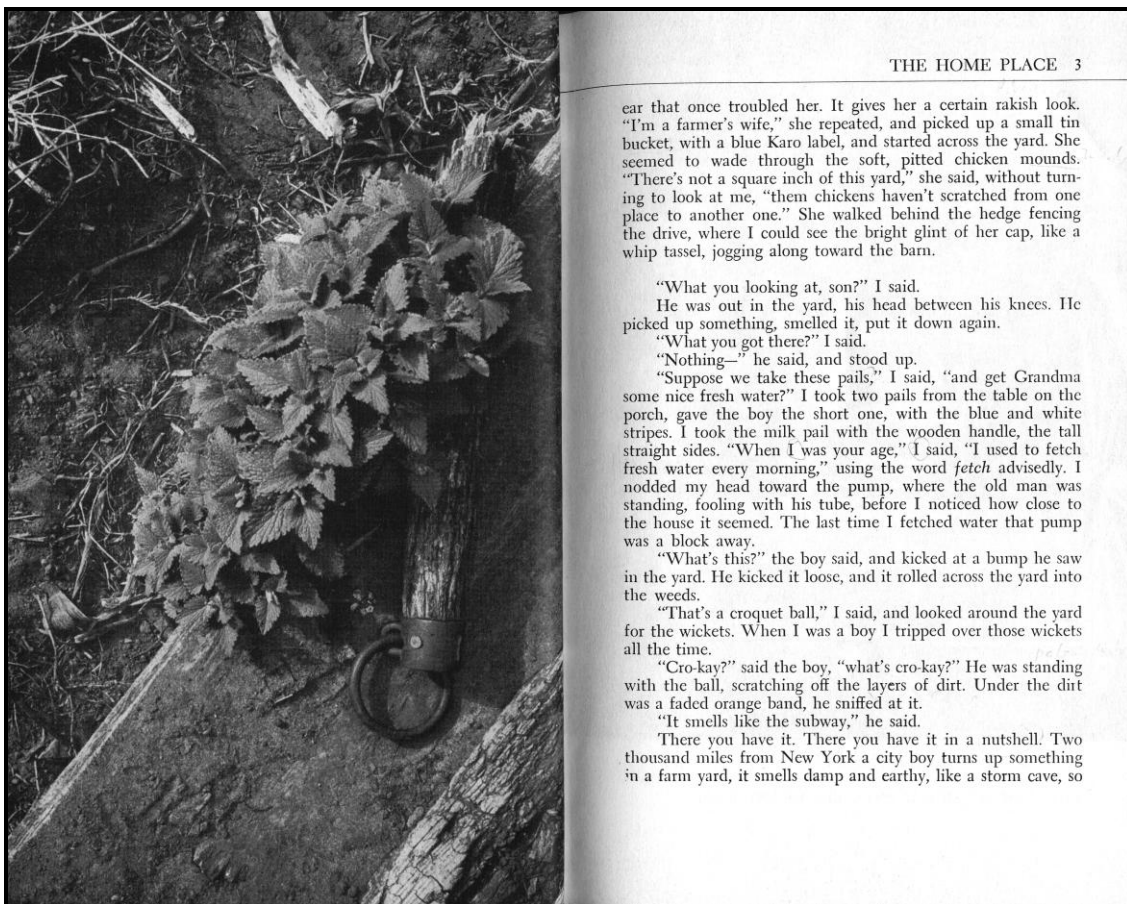
En el texto en negrita que acompaña a la fotografía trigésimo segunda de *The Inhabitants*, se explica que cuanto más pequeño es el lugar de donde se procede, sea una granja o un pueblo, mayor es en realidad. Esta idea proviene de ese interés de WM por el espacio de la percepción, por el cambio que se opera en las dimensiones al crecer. En el niño todo es más grande, y para sentirse seguro precisa de un punto de vista fijo, unas referencias manejables, desde el que dejar volar su imaginación, desde el que el adulto desarrollará sus futuras visiones. En esas circunstancias el niño reconoce cada esquina de los lugares donde ha pasado horas, cada detalle, y eso, la mirada sosegada en busca de los perfiles de las casas, de los objetos, se mantiene en el adulto, que al fotografiar pone en práctica la misma forma de mirar, pues aunque fotografíe otras casas y otras esquinas, lo que le importa, lo que pervive en el recuerdo, es la emoción asociada a esa mirada, más que la precisión del detalle que sí consigue la imagen fotográfica.

La contemplación trascendental precisa originarse en algún referente real, vivido, por ello de igual modo, esa cercanía a lo más inmediato y próximo se busca en las escenas recreadas en el texto principal junto a las fotografías, escenas de la vida cotidiana, diálogos, descripciones, pensamientos, a veces incluso banales, pero siempre con la carga trascendental del tiempo. En todo el libro se establece la contaminación mutua por el desfase temporal en la relación entre las fotografías y los textos. Las fotografías de las casas, del granero, etcétera, al leer el texto, pierden su instantaneidad y adquieren cierta atemporalidad generada por la tensión entre el pasado y el presente; el texto dilata el tiempo de la imagen, su pervivencia, flotando finalmente en un limbo indefinido. Por el contrario los textos, aunque sean narrativos, ven potenciada su condición real, por breves, de fragmentos, de instantes, fotografías, o fotogramas cuando hay movimiento.

5.1.2) La revisitación del espacio infantil en *The Home Place*

Si pasamos a analizar la función del tiempo en *The Home Place* observamos que el recuerdo se presenta de forma explícita en el texto en tanto que la fórmula “Cuando era niño...” se repite en diversas ocasiones a lo largo de la novela. Ya en la segunda página del texto aparece dos veces, dirigida en ambos casos a su hijo como modo paternalista de educarlo e integrarlo en su propio paraíso infantil. En primer lugar le dice a su hijo que van a recoger agua fresca y cómo para convencerlo le alecciona: “When I was your age I used to *fetch* water every morning” (3). Al explicárselo, Clyde tiene esa percepción sobre el espacio propia del adulto, pues mira al frente y se da cuenta lo cerca que está la fuente del agua, recordando que cuando era pequeño esa misma distancia era como recorrer una manzana entera. Entonces su hijo patea un tope de madera y pregunta qué es, y el padre le responde: “‘That’s a croquet ball’-I said, and looked around the yard for the wickets. When I was a boy I tripped over those wickets all the time” (3). La respuesta del niño, ¿qué es *cro-kay?*, junto a su comentario de que el campo huele como el metro de N.Y. completa la osadía del padre al intentar hacerle vivir a un niño de ciudad una experiencia pasada que es sólo suya, lo cual le lleva poco después a darse cuenta de lo insensato de tal proceder, aunque filtrando lo positivo:

Since we left New York, a week ago, I’d been trying to tell my boy, whenever he’d listen, what it was like to live on a farm. You can’t do it. You can’t tell a city kid anything. But I had talked a good deal to myself, and lay awake thinking about it, which might account for the feeling I had (20).



ear that once troubled her. It gives her a certain rakish look. “I’m a farmer’s wife,” she repeated, and picked up a small tin bucket, with a blue Karo label, and started across the yard. She seemed to wade through the soft, pitted chicken mounds. “There’s not a square inch of this yard,” she said, without turning to look at me, “them chickens haven’t scratched from one place to another one.” She walked behind the hedge fencing the drive, where I could see the bright glint of her cap, like a whip tassel, jogging along toward the barn.

“What you looking at, son?” I said. He was out in the yard, his head between his knees. He picked up something, smelled it, put it down again.

“What you got there?” I said. “Nothing—” he said, and stood up.

“Suppose we take these pails,” I said, “and get Grandma some nice fresh water?” I took two pails from the table on the porch, gave the boy the short one, with the blue and white stripes. I took the milk pail with the wooden handle, the tall straight sides. “When I was your age,” I said, “I used to fetch fresh water every morning,” using the word *fetch* advisedly. I nodded my head toward the pump, where the old man was standing, fooling with his tube, before I noticed how close to the house it seemed. The last time I fetched water that pump was a block away.

“What’s this?” the boy said, and kicked at a bump he saw in the yard. He kicked it loose, and it rolled across the yard into the weeds.

“That’s a croquet ball,” I said, and looked around the yard for the wickets. When I was a boy I tripped over those wickets all the time.

“Cro-kay?” said the boy, “what’s cro-kay?” He was standing with the ball, scratching off the layers of dirt. Under the dirt was a faded orange band, he sniffed at it.

“It smells like the subway,” he said.

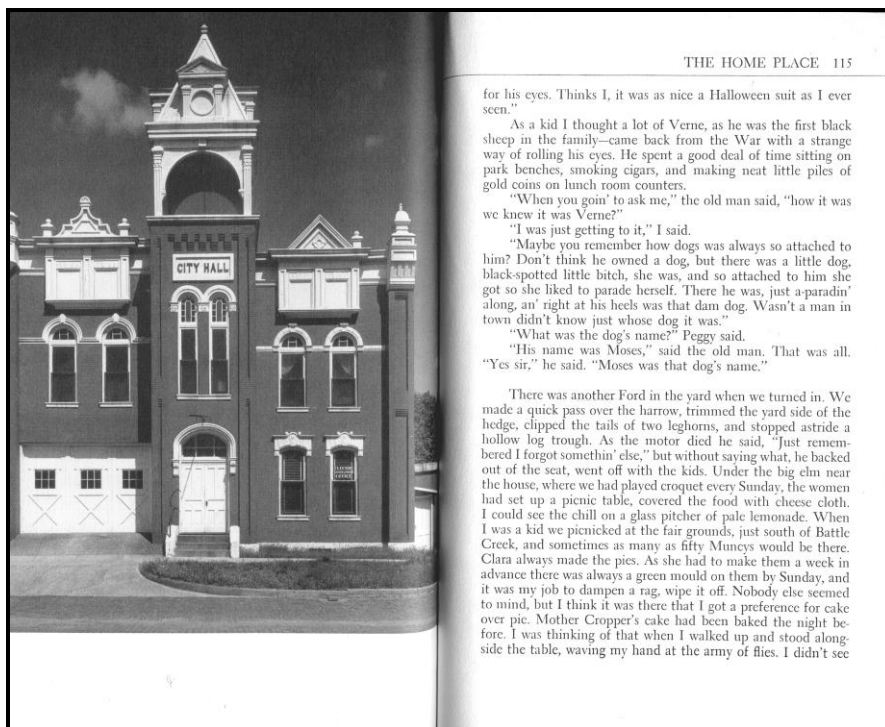
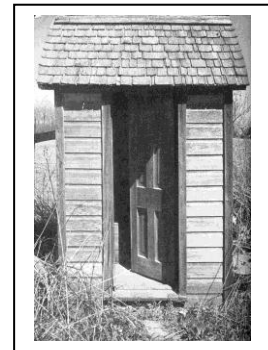
There you have it. There you have it in a nutshell. Two thousand miles from New York a city boy turns up something in a farm yard, it smells damp and earthy, like a storm cave, so

La fotografía que acompaña a estas dos anécdotas del principio de la novela bien podría referirse al campo de croquet por la descripción que se lee en el texto acerca del palo roto y de las malas hierbas donde el niño lo envía; pero también hay que dejar constancia de que sin el texto podría ser parte de un instrumento agrícola y a nadie se le ocurriría pensar en croquet al ver esta fotografía.

Bastante más adelante en la novela, cuando Clyde se mete con sus hijos en el coche de Harry, dice que se quedan todos extrañamente en silencio, y entonces recuerda el lugar donde solía meditar a solas:

When I was a boy I did my thinking under the front porch, in the soft, hot dust, or on the small hole in Mr. T.B. Horde's three-seater privy. From the small hole I had a pretty good view of the town. I could watch the buggies come and go, and on a clear day I'd follow the trains, with their trail of smoke, across the valley to the west. I'd say the privy is the rural chapel, where a man puts his cares in order, or forgets his cares and turns his mind to other things (109).

En este caso, la fotografía nos muestra el segundo lugar de meditación, el retrete exterior desde el que veía toda la ciudad, o uno similar, pero que en ningún caso se encuentra alrededor o cerca del coche en el momento de recordarlo. Apuntar tan solo que, de nuevo, como en *The Inhabitants*, la visión panorámica del pueblo se repite como un acto de alegría cósmica, religiosa, que, añade aquí, libera al espíritu de los problemas mundanos, volviéndolo más ligero. En ese breve viaje en coche, de vuelta a la granja desde el pueblo, pasan por lugares que activan la memoria de Clyde; por ejemplo, el viejo Harry detiene el coche junto a una casa y a un olmo, bajo el cual hay unas mujeres que preparan un picnic; al ver las gotas del frío en la jarra de la limonada, Clyde dice: "When I was a kid we picnicked at the fair grounds, just south of Battle Creek, and sometimes as many as fifty Muncys would be there" (115).



for his eyes. Thinks I, it was as nice a Halloween suit as I ever seen."

"As a kid I thought a lot of Verne, as he was the first black sheep in the family—came back from the War with a strange way of rolling his eyes. He spent a good deal of time sitting on park benches, smoking cigars, and making neat little piles of gold coins on lunch room counters.

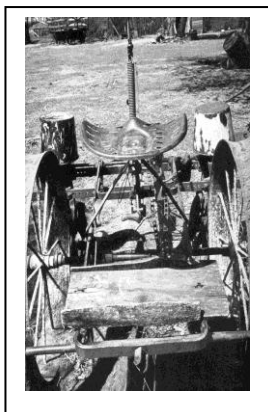
"When you goin' to ask me," the old man said, "how it was we knew it was Verne?"

"I was just getting to it," I said. "Maybe you remember how dogs was always so attached to him? Don't think he owned a dog, but there was a little dog, black-spotted little bitch, she was, and so attached to him she got so she liked to parade herself. There he was, just a-paradin' along, an' right at his heels was that dam dog. Wasn't a man in town didn't know just whose dog it was."

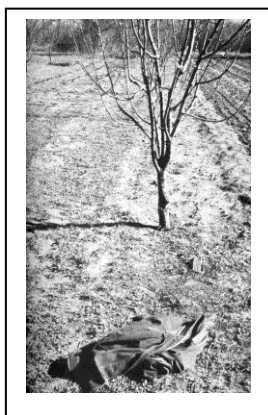
"What was the dog's name?" Peggy said. "His name was Moses," said the old man. That was all. "Yes sir," he said. "Moses was that dog's name."

There was another Ford in the yard when we turned in. We made a quick pass over the harrow, trimmed the yard side of the hedge, clipped the tails of two leghorns, and stopped astride a hollow log trough. As the motor died he said, "Just remembered I forgot somethin' else," but without saying what, he backed out of the seat, went off with the kids. Under the big elm near the house, where we had played croquet every Sunday, the women had set up a picnic table, covered the food with cheese cloth. I could see the chill on a glass pitcher of pale lemonade. When I was a kid we picnicked at the fair grounds, just south of Battle Creek, and sometimes as many as fifty Muncys would be there. Clara always made the pies. As she had to make them a week in advance there was always a green mould on them by Sunday, and it was my job to dampen a rag, wipe it off. Nobody else seemed to mind, but I think it was there that I got a preference for cake over pie. Mother Cropper's cake had been baked the night before. I was thinking of that when I walked up and stood alongside the table, waving my hand at the army of flies. I didn't see

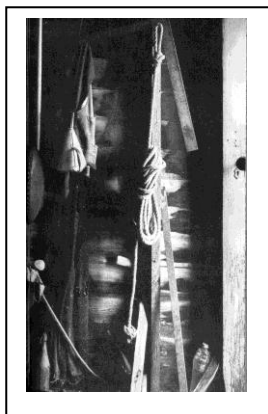
Y entonces empieza a recordar detalles variados y aleatorios, sobre la preparación de los pasteles, sobre el carácter de su tía Clara. Pero lo que nos interesa destacar de este recuerdo proustiano, es que en la fotografía que tenemos a la izquierda de este texto no aparece ni el lugar presente de la narración, el olmo, ni el elemento que activa el recuerdo, la limonada, y ni mucho menos un picnic o algo más general que pueda unir la escena presente con la pasada a modo de *flashback*. Lo que vemos es un edificio del ayuntamiento, que podría ser la casa mencionada en el texto o no, de modo que lo que se nos ofrece en la fotografía no es, como en muchos otros casos ya comentados, sino una ilustración aproximativa del entorno donde se encuentran los personajes en el momento de la historia narrada. O esa es la única opción que nos resta suponer.



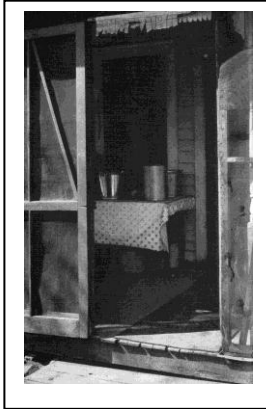
Hay numerosos elementos que vemos en las imágenes, como un huerto con una pequeña azada, un primitivo tractor y aperos de labranza y otros instrumentos del cobertizo, que por supuesto también tienen el cometido de describir a esa persona que hemos visto en la primera fotografía a través de sus herramientas. Por supuesto, el recordar siempre incluye una dosis de comparación implícita, para contrastar lo que está viendo con como era antes. Esa comparación, entre su pasado de infancia en la granja y el presente, se extrapola a la modernización y al contraste entre la vida rural y la urbana. Así, mientras se desarrollan estos argumentos entre Clyde y su tío Harry, se nos muestran las fotografías 5, 7 y 8, que presentan elementos típicos de una granja; es decir, que esas fotografías aparecen aquí a modo de sinécdoque de Harry, son parte de él, de su vida, pues un agricultor y granjero se define por lo que tiene: la tierra y el trabajo de la misma.



Además, por contraste, estos objetos, textual y fotográficamente, sirven para avivar la tensión que se respira en el texto sobre la incapacidad de Clyde para llevar una granja como afirman sus tíos, aunque él explique lo contrario, afirmando enérgico que él se ha criado allí. En la siguiente fotografía se nos muestra la entrada trasera de la casa con la puerta con rejilla de plástico abierta y dentro vemos una serie de recipientes metálicos, todo ello mencionado en la página correspondiente del texto, la puerta y las jarras, pero no podemos evitar establecer la relación con el texto de forma indirecta, ya que al leer nos imaginamos directamente las acciones de los personajes, así como las jarras llenas de remolacha, cosa que no se puede ver en la fotografía.



Existe una relación entre el recordar de Clyde al pasar por los antiguos lugares conocidos y la frecuente dislocación de los espacios contenidos en las fotografías y el texto. Resulta que esa posibilidad de ilustración espacial no correspondiente en el mismo par de páginas, genera una anticipación que crea un efecto cinematográfico en el que la siguiente escena aparece ante la vista cuando aún resuena en los oídos la anterior, si vemos la fotografía antes, o nos la imaginamos antes si el texto es previo a



la fotografía. Las fotografías de los rincones de la casa adquieren simultáneamente la capacidad de referirse a un espacio colindante al de los personajes del texto otorgándoles un grado mayor de realidad, pero al mismo tiempo la ausencia en las fotos de dichos personajes y la no equivalencia exacta de la escena con el espacio fotografiado significa que los personajes no están allí, en ese tiempo y ese espacio de la fotografía, lo que genera la ambigua sensación de que o bien son fantasmas que se pasean por un lugar inexistente, o bien la fotografía es el producto fantasma de su imaginación, la proyección mental de espacios pasados que reaparecen a su paso.

Evidentemente, la fotografía junto al texto provoca la doble dirección. Por un lado, restarles vida a los personajes de la novela, en tanto que la permanencia y quietud de la imagen fotográfica resta importancia trascendente a la fugacidad e insustancialidad de sus discusiones presentes: el espacio silencioso, que únicamente puede ser contemplado sin decir nada, engulle el ruido del movimiento sin fin de lo humano. Por otro lado, los espacios que desfilan ante los ojos no son más que ilusiones del momento de la percepción, productos temporales y caducos de la mirada, dioramas fantasmáticos que la imaginación crea a su gusto; un espacio real, pues es una fotografía, pero también deseado, ya que no existe en ningún lugar y el texto lo vuelve irreal.

El recordar inserto en el mismo espacio de lo que se recuerda se torna ambivalente porque Clyde vuelve a su tierra y el espacio contemporáneo de la acción de los diálogos con su familia es una confrontación de esos lugares con su propia mirada infantil de los mismos. Cuando al principio de la novela (p. 20) sube a las habitaciones y recuerda cual era la suya, y cómo dormía en el suelo en las calurosas noches veraniegas, le invade una extraña sensación porque entonces tenía ocho años, como su hijo ahora. Entonces se pregunta quién es él. Es así como el choque de la imagen actual con la que guarda del pasado del mismo lugar hace activarse el dispositivo del espejo, de mirarse a sí mismo. Aquí la fotografía se inserta en esa dimensión espacio-temporal intermedia, pues pretende hacer sentir al lector que lo que está viendo el personaje es el mismo lugar que cuando tenía ocho años pero él es diferente. La fotografía de su supuesto dormitorio quizás sea la anterior, la de la página 18, en cuyo texto contiguo se desarrolla un diálogo que nada tiene que ver con la habitación.

Esta fotografía prefigura en el lector lo que va a ver inmediatamente y lo que significa para el protagonista. Digo que seguramente es esta su habitación y no la que aparece junto al texto de la página 20, porque en ésta se ve una silla con ropa y un retrato de un niño, el cual asociamos inmediatamente a Ivy, el hermano de su tía Viola, porque en el texto, después de hablar de su habitación, dice que se encontraba delante de la habitación de Viola, con el papel de flores y el retrato de Ivy. Clyde nos cuenta que, de noche, como la luz entraba por abajo también se tumbaba en el suelo para leer libros o catálogos. El espacio que vemos en la fotografía es verosímil respecto a lo que se describe en el texto, pero no es ni el del momento del Clyde adulto ni el del niño leyendo: la fotografía se convierte respecto al texto en una ilustración, pero una ilustración subjetiva de su estado de ánimo en el sentido de que ese espacio es intermedio, fronterizo: Clyde, al volver a la casa de sus tíos está atrapado entre el espacio de antaño, que ya no existe tal como lo veía él, pues él ya no es el mismo, y el espacio actual. Así, la fotografía describe al personaje como un ser atrapado entre la realidad y el recuerdo, como un alma en pena intermitentemente, a instantes.

"If she left you here with her beets, all I've got to say is you better be here."

"Hmmm—" she said.

"If you can just control yourself," I said, "I'll have you a nice little place in the country. But you leave it to me. Just try and control yourself." I took a quick look at the stove, to see if anything was burning, then I went upstairs to change my clothes.

The stairs are right behind the range, in something like a steep chute—one of the reasons you can't live up there in the summer time. I could feel the heat right through the plaster wall. As a boy I had the room at the head of the stairs, where the ceiling slopes down over the bed, but on hot summer nights I slept on the floor. The windows were low, and there was sometimes a breeze down there. As my own boy is about that age—eight next October—I had an odd feeling when I got to the top of the stairs. Put it this way—for a moment I wondered who I was. Since we left New York, a week ago, I'd been trying to tell my boy, whenever he'd listen, what it was like to live on a farm. You can't do it. You can't tell a city kid anything. But I had talked a good deal to myself, and lay awake thinking about it, which might account for the feeling I had. I was Spud Muncy, sometimes known as "the little fart."

Whoever I was, I was facing Viola's room with its flower-cluttered wallpaper, and the handcolored photo of her skinny brother, Ivy. Ivy had been seven that summer, but he was not a little fart, in any respect, so he had been able to wear my clothes. That's my fauntleroy he's wearing on the wall. He was also wearing my high button shoes, and my pink Omaha garters, which showed all right, but not in the photograph. I sat in the buggy and thumbed my nose at him. I was wearing his cast-off rompers, with the drop-seat and the dark brown stains, and while thumbing my nose I was smoking licorice cigarettes. A good deal of my spit was there on the buckboard, beside the old man's.

I was facing Viola's room, and Ivy, but when I turned on the stairs the door to the old man's room—their room, that is—stood open. All of the upstairs rooms are dark, as the windows are low, floor level, and the blinds are usually drawn against the heat. All the light was on the floor—I used to lie there and read. Mid-



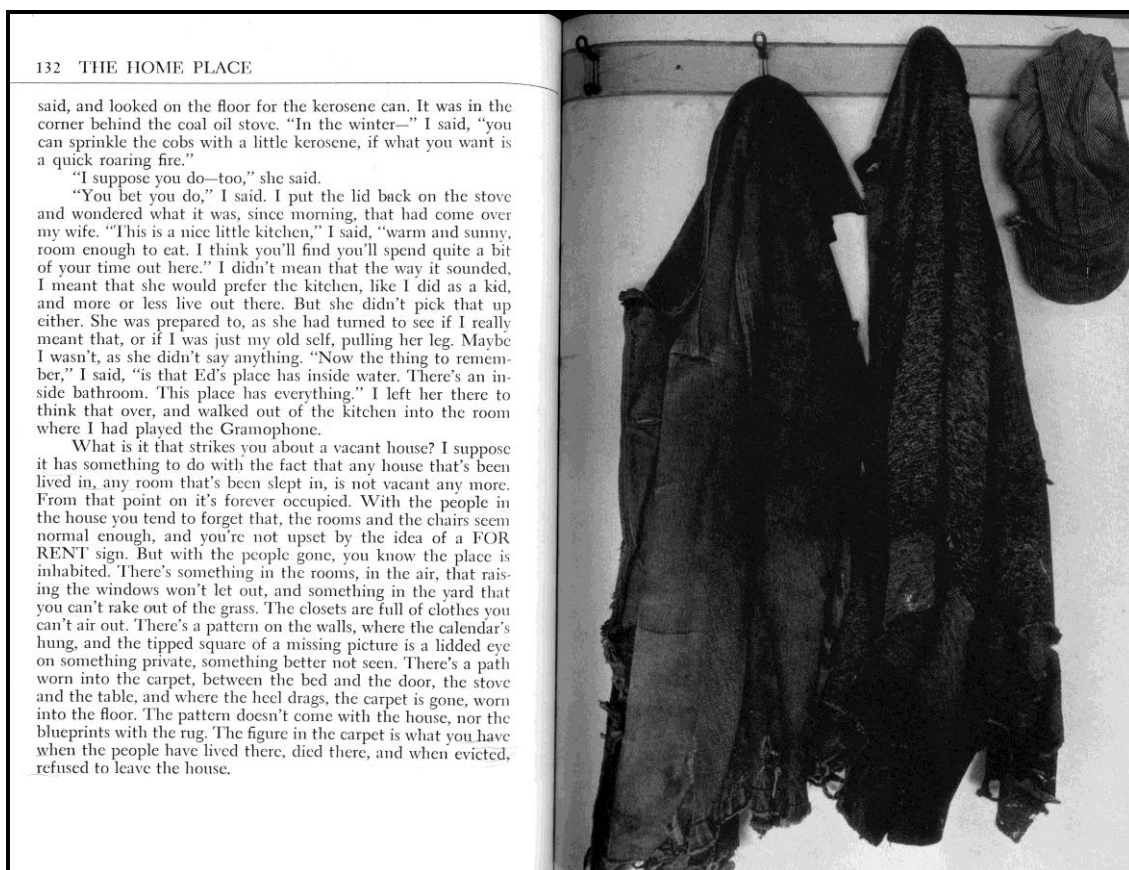
En este pasearse por las habitaciones de la casa mientras recuerda hay que tener en cuenta que junto a la descripción, la tipología textual que más abunda en esta novela es el diálogo, y al no aparecer ni una persona en las fotografías, a excepción de las cuatro del tío Harry, se crea una fuerte tensión entre ruido y silencio, similar a la de *The Inhabitants*. El conjunto de diálogos aparece como un bullicio o nerviosismo en movimiento continuo en el que los personajes ponen en juego sus frágiles intereses. Por ejemplo, los diálogos de Clyde y Peg tratan de discusiones que ponen de manifiesto una cierta crisis matrimonial, reproches mutuos que enrarecen la atmósfera. De modo que las acuciantes necesidades materiales y egoísmos infantiles de los personajes chocan con el silencio y la quietud que desprenden las fotografías. El contraste consigue simultáneamente intensificar la insustancialidad de esas pequeñas preocupaciones humanas y ahondar en la contemplación de la realidad como un misterio casi religioso que libera momentáneamente al hombre de la tortura de su propia máscara, del devenir temporal para situarlo en otra dimensión existencial.

Sin lugar a dudas, el verdadero motivo de que no aparezcan personas en las fotografías es el centrar todo el interés de la mirada en los objetos, pero sobre todo en los espacios. De manera similar a *The Inhabitants*, se parte de la paradoja de que las casas deshabitadas están llenas de vida, y así lo afirma el protagonista cuando está visitando la casa de Ed, en la que en ese momento no vive nadie: "My own feeling is that only vacant houses are occupied, or haunted, which is a better word" (p. 130). Esa precisión léxica que realiza el personaje, entre "ocupadas" y "llenas de fantasmas", le viene sugerida por la inusual actitud de su mujer al colocarse miedosamente en el centro

de la habitación, “como en una casa encantada”, y no en la ventana, como ella haría normalmente, según observación de su marido. Esta aclaración explícita al máximo lo que ya es perceptible en toda la fotografía de WM, y que es propio de la ontología de la fotografía: el aspecto fantasmagórico de la misma, su condición de huella de un real, lo que ya no existe pero en cierto sentido pervive para siempre.

El texto que sigue en la página siguiente amplía esta idea dejando bien claro que una casa vacía está llena de huellas de sus habitantes ausentes. De idéntica opinión es Eddie Cahow, el barbero, quien le dice a Clyde lo siguiente sobre las personas y las casas desahabitadas: “If you know the people you get the feeling they’re still on the place” (p.95). La densidad de los espacios visitados se hace en este libro más obvia en tanto que el protagonista está paseando su mirada por habitaciones y objetos cuyos dueños conoce o conocía, lo que hace que el detallismo de la fotografía junto al texto no sea frío y objetivo sino que pretenda transmitir una emoción íntima de reconocimiento.

En la fotografía de la página 133 vemos unas viejas chaquetas y una gorra colgadas de una percha, que se supone que pertenecen a Ed y aparecen aquí como ejemplo de la teoría expuesta en el texto. De hecho, como pasa siempre, esos objetos adquieren un aura especial al saber que son del tal Ed y, después de la explicación de Clyde (que es como él mira esas chaquetas), la fotografía potencia su valor de fetiche, de objeto que ha estado en contacto con el que no está, con el casi ido o muerto que es Ed.



El valor de fetiche de esos objetos es en la forma lo que también hace la fotografía, pues, en cierto modo, cuando se dice que es una huella de un real es porque ese papel fotográfico ha estado en contacto con el objeto, aunque sea la luz reflejada por él. El parlamento de Clyde continúa en la página siguiente cuando él y Peg llegan al

dormitorio de Ed. En este caso, la narración cuadra espacialmente con la fotografía, pues se inicia con la presentación del propio Clyde: “That’s Ed’s room” (135). En la fotografía de la izquierda vemos una cama con unas botas a sus pies. Resulta importantísimo insistir en el aspecto hipnótico de contaminación mutua que se genera entre esta fotografía y esas palabras, ya que, al igual que en muchas de *The Inhabitants*, el uso del demostrativo, “Esta es la habitación de Ed”, proporciona una contundente dosis de realidad extra, al señalar directamente a la habitación que se muestra en la fotografía a su izquierda, al tiempo que las palabras se llenan también de sentido al mirar la fotografía: sin esa frase esa habitación sería una habitación más de la casa, y no la de Ed.

Si en *The Inhabitants* el protagonismo lo tenían las fachadas de casas u otras construcciones, en *The Home Place* tan sólo encontramos 18 fotografías en las que aparezca alguna, ya sea total o parcial, predominando los objetos exteriores, como azadas, coches, puertas; o interiores como camas, cocinas, mecedoras y sillas, etc. De nuevo estas fotografías por sí solas se asemejan al documentalismo de los años treinta y cuarenta, pero estos objetos despiertan un interés muy especial para WM. Si en el foto-texto anterior cimentaba su visión artística en la cita inicial de Thoreau, ahora lo hace en una de Henry James, de *The American Scene*, que explica claramente la razón de ser de estas fotografías de objetos:

To be at all critically, or as we have been fond of calling it, analytically, minded—over and beyond inherent love of the general many-colored picture of things—is to be subject to the superstition that objects and places, coherently grouped, disposed for human use and addressed to it, must have a sense of their own, a mystic meaning proper to themselves to give out: to give out, that is, to the participant at once so interested and so detached as to be moved to a report of the matter.

Ese sentido místico propio de los objetos es lo que impulsa a WM a fotografiar las sillas, las camas, la cocina, el arado, etc. Si las fotografías de casas mostraban la superficie, la concha donde habían vivido los habitantes, ahora los objetos muestran en su superficie el uso que los habitantes de esas casas hacen de ellos. Y si antes las fotografías solían ser planos frontales en gran angular, ahora nos encontramos con una mayoría de primeros planos en los que a veces se recurre a la fragmentación del encuadre, pues se nos deja ver una puerta, una cama, una silla, todo ello incompleto, creando una atmósfera sugerente a la que se colabora aportando otra dosis de información, el texto, para, finalmente, dejar la composición total a la imaginación del lector. La forma de mirar esos objetos, tanto antes de realizar la toma fotográfica como después con la misma fotografía debe ser de nuevo la contemplación:

For thirty years I’ve had a clear idea what the home place lacked, and why the old man pained me, but I’ve never really known what they had. I know now but I haven’t the word for it. The word beauty is not a Protestant thing. It doesn’t describe what mere is about an old man’s shoes. The Protestant word for that is character. Character is supposed to cover what I feel about a cane-seated chair, and the faded bib, with the ironed-in stitches of an old man’s overalls. Character is the word, but it doesn’t cover the ground. It doesn’t cover what there is moving about it, that is. I say these things are beautiful, but I do so with the understanding that mighty few people anywhere will follow what I mean. That’s too bad.

For this character is beautiful. I'm going to labour the point, but there's something about these man-tired things, something added, that is more than character. The same word, but a new specific gravity (143).

El carácter es, según el protagonista, lo que le atrae de esos objetos usados. La belleza que desprenden esos objetos se entiende en esta novela como algo más que una postura estética; para el platónico WM belleza y verdad van unidas, ya que la contemplación de los mismos le revela una verdad esencial sobre esas personas, sobre sí mismo:

Perhaps all I'm saying is that character can be a form of passion, and that some things, these things, have that kind of character. That kind of passion lies made them holy things. That kind of holiness, I'd say, is abstinence, frugality, and independence—the home-grown, made-on-the-farm trinity. Not the land of plenty, the old age pension, or the full dinner pail. Independence, not abundance, is the heart of their America (144).

5.1.3) Los recuerdos familiares en *God's Country and My People*

En el foto-texto *God's country and my people* encontramos referencias directas a familiares que aparecían menos en *The Inhabitants* o, con el velo de la ficción, en *The Home Place*. Una figura esencial es la desconocida madre. Es como si aquí WM, después de muchos años escribiendo, se lanzará directamente a buscar rastros de su madre, cosas que le han contado, suposiciones, etcétera, ya que el recuerdo de ella es inexistente al haber muerto poco después del parto. Y de nuevo, como en *The Home Place*, la visión de los lugares de su infancia le traen recuerdos de su madre, a veces escenarios relacionados de algún modo con cosas que le han contado de ella, otras veces elementos del lugar que le llevan a la reflexión. Que la muerte inmediata de la madre fue determinante en la formación del carácter de WM y que influyó en su obra es algo que admiten todos los críticos e incluso él mismo en su autobiografía. Y en este sentido no es descabellado afirmar que su interés específico por la fotografía y sobre todo por esta peculiar forma de unir las con textos tiene que ver con la ausencia de la madre.

IN this metaphysical landscape my mother lived an existential life. "You see off there—" my uncle said, as if he saw her, and wagged his finger at the insulators on a power pole. Two were gone. He cocked his thumb and fired as if to shoot off another. "Why, boy, you should have seen her. A crack shot with a rifle. She could crack them like eggs from the seat of the buggy. Why, boy—" he repeated, but there words failed. I tried to see her, as he did, on the lids of my eyes. I had not thought of my mother as another Annie Oakley. Knowing my father, I knew that he looked for other talents from a woman in the seat of a buggy.

I said, "What would she shoot at today?"

"At the moon," he said, matter-of-factly, and squinted at the jet streams on high heaven. Time had not dimmed her image. "She liked the newest and best. She wanted to live right here and now."

Here and now, his brown hand slapped his knee and set his foot to wagging. He wore box-toe, hook-and-eye shoes over mixed-blue work socks he bought in bound packs of a dozen, saving the twine. My mother had a short life with my father but a long one with those who loved her, whose assignment has been to relate the then and there to the here and now.



Por ejemplo, en la fotografía undécima vemos un poste de telégrafo y el texto comienza diciendo que en este paisaje metafísico su madre tuvo una existencia real. Esta fotografía funciona a modo de símbolo de la comunicación que existe entre los

vivos y los muertos, es como si el hilo del telégrafo nos mantuviera unidos con el más allá; así pues, el hilo telegráfico nos mantiene comunicados permanentemente con los muertos. Ni que decir tiene que el hilo del telégrafo es una metáfora de esa unión que son las palabras y las fotografías, una forma de que perviva el pasado, de hacer perdurable lo que caduca y muere: “My mother had a short life with my father but a long one with those who loved her, whose assignment has been to relate the then and there to the here and now”.

La última frase es como una declaración de responsabilidad de mantener la memoria de los muertos, una tarea auto-impuesta, pues parece que también esté hablando de él mismo, y no sólo de sus tíos, cuando dice “aquellos que la amaron”; de modo que la labor de este libro es como un rito funerario, una manera de mantener vivos a los muertos, de no olvidarlos y refrescar continua y renovadamente su vida para que los vivos no pierdan su propia identidad. En este sentido, la unión de texto y fotografía en este foto-texto es una manera libre de conjugar el recuerdo íntimo con el álbum familiar. El “allí”, el pasado, viene hasta “aquí”, el presente.

MY FATHER, from his irregular orbit, wrote his son predictable letters, drilling his periods through the free stationery found in second-class hotel lobbies, the stub pointed pencil chained to the desk. Dear Son—Have found you new mother. Indicating he was lacking in neither faith nor talent. Most of his letters were written as want ads:

FATHER SEEKS MATRONLY WOMAN
FOR HOMELESS BOY.

He looked for and found himself in the Sunday Help Wanted column. His son, having in mind more readers, addresses himself to whom it may concern. He has spent most of his life speaking up for people who would rather remain silent (like his father) or live at peace with those who cry for help only in their sleep.



La tragedia de la madre muerta prematuramente también aflora incluso para el padre, quien le sugiere a su hijo hipotéticamente que si su mujer hubiera vivido, ahora no tendría la vida que tiene de vagabundo, de ciudad en ciudad con su hijo a cuestas. La orfandad de WM fue una preocupación para su padre durante toda su vida, y en la pareja de fotografía y texto 77 se trata este tema con una relación sencilla pero potente entre ambos medios de expresión. En la fotografía vemos unos curiosos buzones rurales fijados en el suelo de forma poco ortodoxa con elementos reciclados; y el texto trata de cómo su padre escribía anuncios buscándole madre. Acto seguido WM añade el encabezamiento que su padre colocaba en sus cartas, como si fueran anuncios: *Padre busca mujer maternal para chico sin hogar.*

La relación de este texto con la fotografía de los buzones es efectiva porque nos transmite la soledad y la espera del que vive aislado y cualquier noticia del exterior es recibida con alegría. Sin embargo, también hay una ironía encubierta entre el texto y la fotografía. Si en la fotografía del poste de telégrafo este elemento era tratado positivamente en el texto, en tanto que simbólicamente significaba la unión con su madre, ahora este otro medio de comunicación, las cartas, aparecen como una incomunicación con su padre porque él lo percibe como una rutina (“predictable letters”). Su leve rechazo al padre, a quien de nuevo tacha de inconstante (“My father,

from his irregular orbit”), es secundado en la fotografía por esa disposición estrambótica de los buzones, que con otro texto podría orientarse más hacia lo pintoresco o producir una sonrisa, pero que aquí se ve resaltado su aspecto chapucero. Mientras que la madre representa para WM la ausencia total, pues no llegó a conocerla, el padre es la figura real que pudo estar presente pero estuvo ampliamente ausente. Así, la evocación de la madre, que es pura idealización, contrasta con la realidad compleja, con el recuerdo del padre. De esta dinámica surgen las dos formas observadas tan diferentes de recordar a ambos y de presentárnoslos en las parejas de fotografía y texto.

Una última pareja de fotografía y texto que continúa con el ajuste de cuentas en su recuerdo, y que emplea una fotografía de un medio de comunicación, es la número 22. En ella vemos un primer plano de un teléfono antiguo y al lado un pequeño retrato de una mujer, que como siempre puede ser cualquier mujer pero el texto nos lleva a pensar en Grace, la madre de WM. Sin embargo, el texto de quien habla realmente es del padre, esta vez para trazar un perfil aún más ambiguo. WM nos cuenta cómo su padre aprendió por su cuenta el código Morse cuando trabajaba en la Union Pacific Railroad y que era un hombre sin tiempo para apostar o beber, pero la última frase, “and talked mostly to himself”, delata un resquemor del hijo hacia el padre, como si hubiera habido algo de incomunicación, de falta de interés del segundo hacia el primero. De hecho, al volver a ver la fotografía del teléfono se siente aislamiento y soledad, ante ese grotesco aparato personificado en el padre, con la boca abierta y los ojos desorbitados y la madre junto a él pero como olvidada, empequeñecida. Quedémonos pues con la lectura de esta fotografía, que siendo un documento real se interpreta simultáneamente como una imagen entre la metáfora y el símbolo.



La peluquería de Eddie Cahow, que ya aparecía en *The Home Place*, le sirve aquí a WM para recrear la escena que le contaron sobre el primer encuentro de sus padres. Es importante apuntar que si esas escenas fueron narradas por alguien a WM, entonces al ver la peluquería o la fotografía de la peluquería está recordando una escena que no ha vivido, sino que ha imaginado, pero que a efectos prácticos ha asimilado como parte de su memoria personal. De esta relación con el referente real y su vivencia surge la ambigua constitución de la imagen fotográfica que le abre a un fructífero diálogo con la palabra literaria, pues ambos juegan al equilibrio de lo real y lo imaginario, y de la memoria como frágil construcción.

La primera fotografía de la barbería es la de la única silla especial con elevador, pero pudiéndose ver también el contexto de la sala, como el espejo y una pica. Y es que precisamente el texto vuelve a jugar con la percepción, y describe la silla de barbero como una máquina para la contemplación, un trono de reflejos, una cama para charlar, en definitiva una silla por la que pasan muchas vidas. WM se recuerda a sí mismo elevado en esa silla como si se tratara de otro mirador desde el que domina el mundo, y allí sentado, o mejor dicho, recordándose allí sentado, superpone, en el espejo, la imagen de la primera mirada que intercambiaron sus padres antes de conocerse.

El acto fotográfico sirve así como recuerdo y activador de la imaginación potenciado en el espacio vacío de la fotografía. La mirada de los padres, reflejada en el espejo, es una imagen inventada, pero real, y por ello WM defiende esta doble naturaleza: “That’s the story, and who am I to contradict it? It has the smell of fact and

the ring of good fiction.” Sin duda, lo que WM asume aquí es el uso simultáneo de fotografía y texto literario, alumbrando sin ningún pudor la parte de su vida que es real, la barbería, y la inventada, lo que no vio pero imagina y escribe. Luego continúa contando que también es un hecho real que el peluquero le dijo un día que tenía el mismo pelo de su madre, aunque la cabeza era del padre.

La siguiente fotografía de la barbería, la 12, es del exterior, con el clásico poste pintado en franjas blancas y, suponemos, rojas. Fotografía que también aparece en *The Inhabitants*. Y, curiosamente, en *The Home Place*, en la página 97, vemos la fotografía de otro poste similar y desde otro ángulo. En este texto se cuenta una anécdota del barbero, que coloca en el marco del espejo de la barbería postales que le envían, como recuerdos de las personas que no están. Una de ellas la envió su padre desde San Francisco cuando estaba de luna de miel con su madre. En las fotografías interiores de la barbería se aprecian postales colocadas en el marco y la mirada recorre el marco del espejo para saber si alguna de ellas es del *Golden Gate* de San Francisco. Seguramente la postal ya no está ahí pero la sugerencia del texto junto a la fotografía de la barbería ya ha hecho su trabajo de atraer la atención del lector. En cualquier caso esta historia es un jalón más en ese necesario recorrido entre la realidad y la imaginación que Morris traza en busca de su desconocida madre, en pos de construir un pasado que no conoció pero que reclama urgentemente como modo de mitigar su orfandad.

EDDIE CAHOW came up from Texas on the Chisholm Trail, headed for the green grass of Wyoming, a genuine blue-glaze razor and a double swing strop in his pack. He stopped off to give the ailing local barber a hand. When this man died, he naturally stayed on till he found a man to take his place. That took time. The westbound trains out of Omaha no longer stopped. He married a local girl, built her a house with a porch, put a furnace in the basement, planted a tree to shade the lawn swing, added plants and a gum ball machine to the barbershop. One chair proved to be enough. Cranked up in the chair he could see over the half-curtain at the window. Natives who took off for other places sent him postcards he tucked into the mirror. One was from my father and mother on their honeymoon. The view was that of San Francisco and the Golden Gate. He wrote to say having wonderful time, and asked Cahow to wire him fifty dollars. Cahow wired it back: in a man's life he went on just one honeymoon. My father wrote the card with an indelible pencil which he moistened at his lips before making periods. These he drilled through the card, then smeared with the heel of his hand. He was good at postcards since they required less than ten words, like a good wire. Have gun, -will travel would have impressed my father as a sensible message, a little on the cryptic side. He semaphored greetings, wrote a prose style fashioned by the Morse code.



La obsesión con la madre se hace patente en la fotografía en la que se ve una cómoda con espejo y con un retrato; siguiendo la línea metafórica de sus trabajos anteriores, el retrato es el método más directo de recordar a los muertos, y el espejo es síntoma de búsqueda de uno mismo, como en *The Home Place*, añadiendo a estos dos elementos la intelectualización o metadiscurso que ya supone hacer una fotografía de ambos juntos, ya que la fotografía reúne la condición de espejo y el fotografiar una fotografía supone la incorporación de una preocupación por el propio medio o cuando menos una clara insistencia en el discurso elegido. A esta preocupación se une la auto-explicitación del tema materno, pues en el texto se habla directamente de “mi madre” y “mi padre”. El punto de arranque del texto respecto a la fotografía viene dado por el

retrato contenido en ella, que si nos dejamos llevar por la sugerencia del texto es el de Dwight, uno de sus tíos, pero que al continuar leyendo parece que hace referencia a un retrato de grupo que no podemos ver. Y no es el único personaje real incluido con su nombre, aparecen mencionadas sus tías Winona, Myron y Violet, todas también reales y que WM había empleado ya en sus otros foto-textos, insertándolas incluso en la ficción de *The Home Place*.

THE spider spun its web, the hawk circle on the sky, the ring around the moon prophesied the weather, and the names of the children, like pressed flowers, filled the flyleaf of the family Bible: Dwight and Winona, Myron and Violet, Marion and Grace. In the portrait taken at the turn of the century the eldest son, Dwight, resembles fearless, steely-eyed William S. Hart. All eyes, but two, are tilted upward at the birdie and the grace God sheds on the country. Those of my mother stare level into the camera as if to see the culprit hiding behind it. That would be my father. The future on which she fastened her gaze would prove to be me. I have lived into the world she was denied, but who can say her eyes are not still on it? It is known that I have them, and the look they give you is said to be hers.



La insistencia en el álbum familiar, como un método más de mantener vivo el árbol genealógico de su familia, se une en este texto a la reflexión conceptual implícita a la imagen con un texto que inicialmente toca un registro entre poético y religioso, un cierto panteísmo que une el espíritu de canto épico y cósmico de la naturaleza de Walt Whitman con el protestantismo de los pioneros americanos. Se trata de un texto poético que describe una imagen simbólica, como si de un sueño se tratara. En definitiva, un ejemplo más de la concepción general de este libro en el que Dios, la creación y sus criaturas se contemplan como un todo confundiendo el nivel de leyenda de la Biblia, lo universal humano, con el nivel histórico, las peripecias concretas en las tierras de Nebraska de unos hombres y mujeres determinados. Este tono de profecía le viene bien a WM para insertar en este discurso la conexión con su madre. Una conexión que se manifiesta claramente como una necesidad artística para sobrevivir con sentido ante el vacío de la ausencia; y un vacío y una ausencia vividos de tal modo que explican esa mitificación de su madre cuyas anécdotas rodea de cierta aureola mágica.

A través de todos esos elementos con los que se conforma el texto, lo esencial consiste en que se describe esa fotografía en la que aparecen los familiares para centrarse en su madre, cuya mirada se clava en él de tal modo que le lleva a decir que, por un lado el culpable está detrás, haciendo la fotografía: su padre. Y, por otro lado, el futuro de esa mirada directa y esperanzada es él mismo. Este texto anticipa perfectamente la visión del WM anciano de la *Autobiografía*, en la que se pone de manifiesto la ambivalencia que tuvo siempre respecto a su padre, por oposición a ese amor materno lleno de fantasmas y construcciones imaginarias que le satisfacían enormemente, la idea de que su madre murió para que él viviera (“I have lived into the world she was denied”), como si los uniera una conexión permanente (el cable del telégrafo) que hace que ella siga viva en él. Como los ojos de WM son los de su madre, al mirarla en la fotografía narrada que no podemos ver, él se siente reflejado en los ojos de ella y al mirar el mundo, a través de la cámara y a través de la palabra, siente que

mira con los ojos de ella (“ It is known that I have them, and the look they give you is said to be hers”).

Las parejas 79 y 80 tratan también de la madre, la primera, y del padre, la segunda. En el texto, WM dice que la última vez que vio a su tío Dwight le preguntó por su madre, con lo que se insiste en esas pesquisas vitales por saber el máximo posible sobre ella.

THE LAST time I saw my Uncle Dwight I asked him about my mother. It was known I had her eyes and her stubborn will. If she had lived, my life would have been different, no doubt about that. A pioneer woman, the first of the tribe to shoot at the moon. It had seemed to me strange, but was it so unusual? Moon-shooting has long been the custom of the country. Already we are thinking of remoter targets. The Grandfather began it, and I am still at it. Where do we go from here but into orbit? Where else but on the moon did my father spend most of his life?



Al parecido de los ojos se suma ahora una característica psicológica que es la cabezonería, y se la describe como una pionera “que disparó a la luna”. A lo que añade WM la siguiente pregunta: “Where do we go from here but into orbit?”. Es aquí donde el famoso granero que ya aparecía como excusa narrativa en *The Inhabitants*, se metamorfosea, al igual que la casa-arca o la llanura-mar, que veíamos en el capítulo anterior, para adquirir la condición de cohete, un granero-cohete que sirve para ir a la luna, entendida como lugar tradicional de la imaginación y de la invención de historias. Lo más sorprendente es la última frase que, como pregunta retórica, afirma que su padre estuvo toda su vida en la luna. Sorprendente porque en un principio esa cualidad de tender hacia la luna parece algo positivo, un reflejo de mentes imaginativas y despiertas que le viene de su abuelo y de su madre, pero referido a su padre parece un valor negativo que lo define como hombre poco práctico y soñador, en el mal sentido de la palabra. De hecho, este final es el principio del siguiente texto, que comienza con la misma fórmula: “La última vez que vi a mi padre...”

THE LAST time I saw my father he was propped up in bed, the Sunday Tribune want ads spread on his lap. Men were wanted. He believed himself to be a wanted man. He proposed, once more, to find me a new mother and the best education the country afforded. He proposed to send me to Harvard, send me to Yale. For himself he asked no more than a chance to get back on his feet. That meant that his feet had to get back into the past. Day by day, week by week, this past got closer and his legs got longer. He had been a man of promise. He had been singled out as a man of caliber. T. P. Luckett, head of the U.P. commissary, instrumental in the spread of the Harvey system, had prophesied that my father would one day be president of the railroad. Which he might have been. As sure as God made little apples that is what he might have been if his wife and my mother had lived. He would have never lost his footing. I would not have



Aquí la fotografía es un plano frontal de la fachada de un banco que, no es mencionado en el texto, aunque se podría tomar como alegoría del poder y del triunfo personal y social que precisamente no obtuvo su padre. WM cuenta que, en ese último encuentro, su padre le propone de nuevo encontrarle una madre, y que fuera a estudiar a Harvard o a Yale. Ese “once more”, suena a reproche y a cansancio, por parte de WM, ante un hombre que ve como fracasado, en parte por la muerte de su esposa Grace, de su madre. En el texto, como en otros, se insiste en que la vida de ambos hubiera sido muy diferente si ella hubiera vivido. Otra conexión que funciona por oposición entre la fotografía y el texto es que en éste el padre de WM le cuenta que su abuelo materno perdió una fortuna por unas inundaciones en la provincia de Saskatchewan, y WM concluye que esa provincia será para siempre parte de su herencia perdida. Lo interesante es que esa herencia no es ni mucho menos el dinero que representa el banco, el dinero que tenía su abuelo materno y que no tenía su padre, sino un territorio que nunca conoció, tan imaginario como su madre. De este modo, decir que tiene una herencia perdida es otra manera de explicar su continua lucha por recuperar algo del pasado que en realidad nunca conoció, y por eso su forma recurrente de exorcizar esa pérdida de algo no conocido es a través de fotografías, que son la presencia perpetua de una ausencia, en las que además no aparecen personas, sino rastros secundarios de ellos: es como si la presencia del otro, de su madre como vértice de todos, estuviera doblemente alejada, doblemente inalcanzable.

5.2) La memoria en la escritura fotográfica de Duane Michals

5.2.1) Los espacios vacíos y el recuerdo

Los espacios vacíos sirven para hablar de lo que una vez ocurrió, por ejemplo en la secuencia “The memory of a Kiss”, en la que se va superponiendo la escena pasada del beso, y supuestamente recordada, a la contemplación inicial de la habitación vacía donde tuvo lugar dicha acción.

Más potencial contiene la fotografía con texto “The empty garden”, del libro *Eros & Thanatos* (1992b). En la imagen vemos lo que nos promete el título: un jardín sin nadie. Por su parte el texto adopta la tipología de la carta elegiaca, de modo que el narrador se dirige en segunda persona a su interlocutor. La ausencia de dicha persona llena el vacío del jardín de la fotografía, como símil visual del vacío que siente el narrador ante la ausencia de esa persona. Se sobreentiende que dicha ausencia es definitiva, pero queda la duda de si es debido a una separación o a la muerte. Si es esto último, como creo yo, la relación entre fotografía y texto es más extrema, ya que el tema principal que se desarrolla consiste en lo que sigue aconteciendo en la vida con la inquebrantable normalidad de los ciclos de la naturaleza:

The petals have fallen from the peonies, and the hollyhocks have gone to seed. The weeds have grown the garden path to green. The yellow roses are flourishing as if you were still here.

Al narrador le cuesta separar su percepción presente –el florecer una vez más las rosas– del hecho que la persona ausente ya no esté, pues entendemos que hasta ahora para él era algo vinculante. Y por eso lo expresa mediante una oración modal-condicional: “como si estuvieras”. Todas las condicionales encierran en su propio significado sintáctico el contrario de lo expresado (“pero no estás”). La extrañeza más difícil de asumir para el narrador es que él mismo siga vivo, percibiendo la repetición de los ciclos de la naturaleza, mientras que la persona a la que se dirige no puede. La asunción de la muerte ajena, más si es alguien cercano, supone una sacudida difícil de aceptar, pues finalmente tiene que contener la asunción de la propia muerte, una vez que se entiende que el que se queda es semejante al que se va, y no a la naturaleza. Y es que se confunde deliberadamente el ciclo general con la individualidad para así hacer más trágico el texto y de rebote la mirada sobre la fotografía: el narrador habla de las rosas como si fueran siempre las mismas, como si no murieran también. Ese auto-engaño mental, y la posición perpleja intermedia entre lo permanente y lo efímero, es el lugar en el que se encuentra el narrador, no queriendo aceptar todavía que él también, como la persona ida y como las rosas, es efímero y no inmortal, como la naturaleza en sus repetidos ciclos. La no aceptación de la muerte del otro adquiere un tono alucinado por parte del narrador, no sólo por dirigirse a él en segunda persona, sino porque le explica eventos del jardín como si estuviera realmente hablando con esa persona: “our clematis is turning brown. You know the purple one we bought in town”.



El papel de la fotografía en este texto es capital, pues más allá de la ilustración o no del jardín del texto, la frondosidad del jardín mostrado y sobre todo el repetido recurso de dejar vacío el espacio retratado cumplen con la función de colocar a esa voz narrativa en un espacio muerto, intermedio, atrapada y congelada en el tiempo.

Representa la tozudez humana de vivir todavía en el pasado, sabiendo que ya pasó y que no volverá, y proyectar esas imágenes pasadas en el presente. Así, el tono alucinado del texto es la alucinación de la propia imagen fotográfica una vez situada en un contexto espacio-temporal contemporáneo de la mirada viva.

Sin embargo, el efecto más interesante que se genera en esta convivencia de fotografía y texto se encuentra al final, pues la mencionada situación de abandono del jardín, trasunto del abandono espiritual del narrador hacia el no-tiempo y, por qué no, la locura de la melancolía indefinida de la fotografía, se explica porque aquel va poco al jardín, sólo de noche: “When darkness is the only light, for then I am content, because I cannot see, that you have gone away from me”. La oposición oscuridad/luz es planteada aquí de forma inversa a la usual, pero siguiendo la lógica de la desesperación del narrador: el deseo de oscuridad, que simboliza la muerte, y de ceguera, el conocimiento, ya que no quiere ver. Y atención a la sutil pausa que DM introduce entre el verbo ver y su complemento directo, pues aparecen ambos separados por una coma y en líneas sucesivas. El verbo ver puede ser intransitivo, pero entonces alude a una ceguera total. Al introducir esa pausa está obligando al verbo a funcionar sintácticamente de ambos modos. Sin embargo, la primera lectura lógica del verbo es con su complemento (“that you have gone away from me”), y luego, ante la brutalidad de la ausencia definitiva, el “no ver” adquiere su condición absoluta y voluntaria de vendarse los ojos para vivir de los recuerdos. Suprimir la función retiniana para confiar en el recuerdo y la imaginación.

Lo interesante respecto a la fotografía es que lo que se nos muestra se opone a esa ausencia de imagen de la realidad que el narrador quiere mantener. Nosotros vemos en la fotografía lo que él no quiere ver, y a través del texto vemos las imágenes superpuestas del pasado. A pesar de que parece que lo que cuenta el texto corresponda al presente, en realidad está desplegando las imágenes del recuerdo que surgen de esa oscuridad en la que quiere sumirse. Pero, claro, esto no lo entendemos hasta el final del texto, y eso es parte también de su función: encauzarnos hacia la ausencia total, hacia la locura atemporal, para que cuando terminemos de leer el texto y volvamos a mirar la fotografía quedemos atrapados en ella como el insecto en el ámbar. Por tanto, el jardín no es más que el punto de partida.

En definitiva, tanto si la persona a la que se dirige el texto ha fallecido o simplemente ha abandonado al narrador, su ausencia ha provocado la muerte espiritual de éste, dejándolo a merced de sus recuerdos. Esta imagen fotográfica es de por sí insulsa, banal o cuando menos carente de toda información, pero al leer el texto actualiza todo su poder mortífero. Es como si el texto ejerciera de agente revelador de la fotografía que vemos para hacer aparecer la imagen latente: la oscuridad total a la que deriva el texto. La insustancialidad de esta toma de día, las apariencias que todo el mundo puede ver, incluida la cámara, y lo invisible, lo que siente el que está mirando ese paisaje abandonado, muerto, para el que mira.

Un ejemplo antagónico de recuerdo es el recreado en una fotografía sin título de una chica riéndose, publicada en el volumen *Photographs with written text* (1981c). Para empezar, aquí no se trata de la ausencia de alguien si no del recuerdo del momento de mayor felicidad para la mujer retratada. El texto empieza insistiendo en la brevedad al tiempo que momento álgido de dicha felicidad, repitiendo empalagosamente el superlativo en cuestión (“It was the happiest moment of the happiest hour of the happiest day of her entire life”). Con ello parece que se quiera conectar el instante fotográfico, como cumbre, y por ello breve, con la toma fotográfica; pero recordemos

que precisamente ese tiempo, por estar detenido, deja de fluir y no hace justicia a la vital sensación de felicidad, que para constituirse como tal, como expresión de una experiencia vital, precisa del fluir del tiempo. Y la fotografía de esa expresión de felicidad la mata, la anula como tal, dejándola a expensas de una elucubración sobre su cualidad volátil y escurridiza.

El texto tampoco deriva hacia la ausencia de ese recuerdo sino a la superposición de aquel momento álgido con otro. La clave del texto reside entonces en que lo que se superpone es la emoción, pero el motivo de la dicha se olvida, y ese olvido es precisamente lo que no vemos en la fotografía: ¿es una boda? ¿Una fiesta cualquiera?



El texto glosa lo que vemos en la fotografía, la felicidad, pero no la contextualiza, explicando el cómo, cuándo o por qué de esa felicidad. Esto último es lo que cabría esperar de una de las funciones más usuales de la complementariedad de estos dos medios. Aquí, bien al contrario, fotografía y texto “hablan” de lo mismo para “silenciar” también lo mismo. Es decir, ambos mencionan la felicidad, pero de forma superficial; la fotografía porque es lo propio y el texto porque lo elude. La fotografía muestra los rasgos reconocibles de alguien feliz. Y esto es así porque el auténtico tema no es la felicidad que vivió esa mujer, sino el mecanismo humano por el cual la memoria de dicha felicidad retorna como un *dejá vue* engañoso, en el que la sensación de la misma se repite, habiendo olvidado el motivo que la produjo en la primera ocasión: “Years later she would be filled with the joy of that afternoon’s memory, long after she has forgotten what it was that had made her so happy”. Destaca en el orden de los sintagmas de esta oración el hecho de que la mujer no vuelva a sentirse llena con el recuerdo de dicha felicidad sino con otra nueva que le recuerda a la primera.

Por tanto, la genuina extrañeza de esta pareja de fotografía y texto es que la felicidad remite a dos tiempos independientes, y en el discurso global, y ante la ausencia de cualquier coordenada informativa al respecto, la fotografía podría referirse a cualquiera de los dos, de modo que coloca ambos momentos en la balanza interior de esa persona, para calibrarlos y compararlos. Si desde el principio se nos ha querido dejar claro, por medio de la exageración, que ese primer momento fue el de mayor felicidad de su vida, entonces ¿qué calidad le adjudicamos a esa nueva felicidad que se asemeja a la primera? Sin duda no puede equipararse, sólo puede ser un pálido reflejo, sobre todo

porque la memoria establece intuitivamente la comparación, y únicamente por ese proceder ya está creando un vínculo desnivelado y orientado hacia el pasado. De ahí surge la melancolía que refleja en el fondo la fotografía, pues ésta, igual que el recuerdo comparativo que asocia un momento y el anterior, es un reflejo, una imagen irreal: en el segundo momento de felicidad la mujer ya no tiene claro si es el presente o el reflejo de su memoria lo que está sintiendo y viviendo.

El texto astutamente amplía la ambigüedad de la fotografía, pues ésta ya no refleja ningún tiempo determinado. En la comparación temporal de la felicidad parece que se cumpliera aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor pero, en el fondo, no nos engañemos, de lo que finalmente aquí se quiere hablar al comparar una felicidad con otra, no es de la memoria, de si fue así o no, sino simplemente del paso del tiempo. Su constatación surge cuando volvemos a mirar al pasado y quedamos atrapados en las aguas fijas de nuestra propia imagen. La melancolía resultante es un mecanismo de defensa para alejar la muerte que se intuye pero no se quiere aceptar.

5.2.2) La memoria familiar

El tema familiar es una constante en la obra de DM. A través de una estructura general de álbum fotográfico analiza aspectos de su pasado y de sus allegados para remarcar melancólicamente el paso del tiempo, la desaparición de las cosas y las personas. En *Now becoming then* (1990a) se reeditaron varias parejas de fotografías y texto que versan sobre el lugar donde nació y sobre su familia. El título original de esta serie, que data de 1982, fue *I remember Pittsburgh*. Seguramente este interés por su pasado se despierta antes, cuando murió su padre y comenzó a escribir en sus fotografías. Desde ese momento hasta la publicación, veinte años más tarde, de *The House I once called Home* (2003), el tema del retorno a su lugar de origen para contrastar su presente de artista y su pasado familiar persiste subterráneamente en DM, tanto que reutiliza fotografías en la primera serie y el libro posterior, siguiendo la misma tendencia que WM pero empleando sus propios recursos, pues además de rescribir el texto cambia la presentación de las fotografías.

Decíamos que todo este trabajo de vuelta y rememoración parte de la base discursiva del álbum familiar porque, de igual modo como en WM, emplea DM fotografías originales, es decir tomadas por él. Dentro de las fotografías propias las hay de archivo, pero también otras más recientes tomadas con la intención de construir un viaje de aprendizaje hacia su propio pasado. Toda esta diversidad de origen de las fotografías empleadas se mezcla a placer para construir su discurso sobre el recuerdo y la identidad. La búsqueda de las raíces es un proceso crítico que parte del espacio donde se desarrolló dicha infancia, pero a diferencia del novelista de Nebraska, DM no emplea material autobiográfico para crear ficciones, sino que se plantea directamente como un diario personal de recuerdos y reflexiones. Por ello, en los textos rige la voz de la primera persona singular. Otra diferencia obvia con WM es que en las fotografías de lugares de Pittsburgh que lo acompañan aparecen personas, sobre todo su familia real, por lo que la relación entre espacios vacíos y “fantasmas” se establece de otra manera.

La primera pareja de la serie original se titula igual: “I remember Pittsburgh”. En la fotografía hay dos aspectos destacables. En primer lugar la dureza del paisaje industrial, que de forma sencilla y clásica nos introduce en el paisaje característico de la ciudad, tanto en el momento de la toma de la fotografía como en la infancia de DM, tal como aclara el texto: “Pittsburgh is as hard and beautiful as I recall”. Dicho elemento definitorio de la ciudad también lo es de su identidad, ya que su padre y su abuelo

trabajaron en la industria del acero, en una fábrica como la que se ve en la fotografía. El otro aspecto destacable, menos visual, pero más significativo, lo conforman las pintadas que vemos en la pared en primer término. En un primer vistazo adoptan la forma de las típicas pintadas de un solar abandonado, en las que se confunden inscripciones diversas. La única que se ve directamente sin prestar atención es el nombre de la ciudad, y por ello esta fotografía funciona a modo de presentación de la serie. Pero esto mismo se amplía si aguzamos el ojo, pues debajo vemos una fecha, 12 de junio de 1982, que no debería sorprendernos, ya que se trata de una práctica muy habitual entre grafiteros de paso. Sin embargo, si leemos encima de “Pittsburgh” vemos el nombre de Duane Michals escrito en la pared: el “grafitero” es el propio Michals, y ha escrito todo eso antes de tomar esta fotografía. El valor de incluir la escritura en la imagen misma es enorme aunque no ajeno a las diversas prácticas que realiza DM. La inclusión de la fecha de la toma en la imagen misma, y no en el pie de foto, sin duda le confiere mayor verosimilitud al discurso, igual que la imagen mencionada de las pirámides en *Merveilles d’Egypte*, pues no olvidemos que se trata de una autobiografía fotográfica.

Sin embargo, tampoco debemos olvidar que igual que toda autobiografía contiene dosis de ficción, pues toda narración lo es y el ‘yo’ es una entelequia, este recurso de datación interna, como tal, también podría manipularse: es también obvia la posibilidad de escribir la fecha que se quiera sin atenerse a la realidad cronológica. En cualquier caso, la acción de escribir y fotografiar lo escrito entra dentro de la colaboración e intercambio entre ambos medios expresivos; algo así como una doble escritura o la captación de un doble trazo, el de la luz y el de la grafía. Escribir en el lugar y luego fotografiarlo es una manera de apropiárselo y sobre todo de introducir fotográficamente el sujeto narrador, el ‘yo, propio de la tipología textual de unas memorias. Y es que, ahora que sabemos que el “grafitero” es DM, el nombre de Pittsburgh que vemos en la pared se amplifica, pues la personalización del espacio fotografiado nos prepara para contemplar y leer no un Pittsburgh documental sino uno subjetivo.

El acto de inscribir la fecha tiene el valor más concreto de situarnos en el punto de partida de la vuelta al hogar y el proceso de recuerdo, pues entendemos que éste es un viaje que parte del presente y mira hacia atrás. En este caso el texto enlaza lo que vemos con el pasado, siempre según la mirada de DM, pues dice que lo que está viendo, lo representado en la fotografía, es muy similar a lo que recuerda. Así pues, situados ya en el tiempo y el espacio, DM, en primera persona, autor de las fotografías y el texto, inicia su viaje a la infancia con una clara declaración de intenciones: “I returned to Pittsburgh hoping to find the truth of my memories and that part of myself that I left there in those hills”. Dice querer encontrar en su vuelta a Pittsburgh la verdad de sus recuerdos y parte de su identidad. Al usar el verbo ‘encontrar’ nos está diciendo que ese viaje al lugar de nacimiento que vemos en las fotografías es una búsqueda en el pasado, pues para encontrar hay que buscar. Un proceso que no pretende ser exhaustivo al estilo proustiano sino simplemente confrontar su presente con su pasado para resituarse en el mundo, como un reajuste o si se quiere ajuste de cuentas consigo mismo. Igual que en WM, aparece el valor deíctico de los adverbios de lugar y los elementos deícticos: “...there in those hills”.

‘Allí’ y ‘aquellas’ evidentemente no sólo nos remiten a la situación espacial de la mirada que apunta hacia la lejanía en la segunda pareja de fotografía y texto, “The Hills of Pittsburgh”, sino ante todo a su valor temporal, las colinas de la infancia, y no ‘estas’ que está viendo en 1982, en el presente de la voz narrativa. Aunque la fotografía

de las colinas en realidad le sirve para comparar la inmutabilidad geológica frente a la fragilidad humana: “The hills of Pittsburgh lie along its river banks like sleeping women. This is the way they looked before we arrived and they will look long after we are gone”. Mirando la fotografía se puede afirmar abiertamente que no le hace ninguna justicia al símil poético del texto, y que sin éste la fotografía sería una imagen bastante insulsa.

Por otro lado, en la recuperación de la infancia surge un discurso clásico sobre la destrucción del patrimonio espacial que pertenece a ese tiempo pasado. La comparación entre el espacio presente y el pasado suele salir mal parada porque los lugares que pertenecían a la patria infantil o han desaparecido o han sido transformados. Y cuando ocurre esto último el progreso suele ser presentado como decadencia, como retroceso estético. Las transformaciones urbanas son percibidas como un cáncer que se expande y lo devora todo, que en realidad se establecen como metáfora de la memoria misma. Por ejemplo, esto le ocurre a DM con el edificio “Kaufmann’s”, lugar mítico en su infancia con un primer piso de *art decó* que se convirtió en una tienda “ordinaria”. El desprecio contenido en este adjetivo hacia la transformación decorativa del lugar incide en esa negación de los cambios, pero no necesariamente porque sea más feo lo actual que lo viejo, sino porque todo aquello que se superponga a lo que había no podrá competir jamás con el valor que contienen las vivencias desarrolladas en los espacios originales y almacenados en la memoria. En definitiva, los lugares transformados serán siempre vulgares, ordinarios, que quiere decir ‘idénticos entre sí’, por oposición a los de la infancia que son únicos y propios, como lo es la mirada uniforme y estable del niño. La fotografía presente decepciona porque mentalmente va guiada por la memoria y sólo ante la contemplación del resultado presente el sujeto se siente decepcionado porque no coincide con esa imagen guardada como un tesoro en su memoria.

También en “The Casino” ocurre algo similar, pues ante la vista actual de un solar usado como parking, que se nos muestra en la fotografía, el recuerdo de DM se retrotrae inmediatamente al Casino que había en su lugar, narrándonos una anécdota real en la que con un amigo se iba a ese lugar diciendo a sus familiares que iban a otro. De nuevo la perspectiva complacida de encontrar en el archivo de los recuerdos algo muy personal construye una distancia emocional entre el adulto y la vivencia de entonces, pues afirma DM que todo en sí era muy inocente, pero que entonces su amigo y él lo percibían como una gran aventura. De nuevo aparece la denuncia estética, ampliada como denuncia social en perpleja pregunta de adulto: “Where do the young men go today?” La ausencia visual del edificio, cuya existencia pasada apuntala el texto, hace que la fotografía adopte un rol delegado en su ya comentado gusto por dejar constancia de los hallazgos arqueológicos. La unión afectiva entre fotografía y ruina se extrema aquí porque la fotografía sólo puede dejar constancia de lo que no hay, ni siquiera del rastro de lo que hubo. La huella de esa existencia por lo tanto la debe marcar el trazo de la escritura.

Lo que oculta esta frecuente visión negativa de la vuelta a los lugares de la infancia es una incapacidad por aceptar el cambio o, en todo caso, ciertos cambios. Y es que una vez que se es adulto uno se acostumbra a todo, excepto a que le destruyan el patrimonio espacial guardado en su memoria. Si desaparece el paisaje en el que la mirada de cada uno aprendió a situarse en el mundo, entonces se pierden los referentes visuales, y su ausencia provoca una desorientación vital al tener una imagen, indeleble en la memoria, con una actual, lo que vemos en la fotografía, que no coinciden en

absoluto. Ese trauma es lo que debe digerir el hijo pródigo que vuelve al hogar: resituarse sus recuerdos en el espacio contemporáneo sin perder el oremus.

De corte más onírico desde la mentalidad infantil es “Orange”, pues adopta la mirada fantástica del niño para hablarnos de la dura realidad obrera del padre. Al haber crecido en una zona industrial, pensaba que todos los ríos eran amarillos y naranjas los cielos nocturnos. La ingenuidad hacía que, en su primer viaje fuera de la zona, a Indiana, DM sintiera lástima por los niños porque sus noches no eran mágicas al no ser naranjas. La candidez del recuerdo choca brutalmente con la cruda fotografía en blanco y negro, diluyéndose los colores “mágicos” en la gris ciudad contaminada. Este paisaje en blanco y negro también es una respuesta a esa superioridad del niño Duane frente a los otros niños, como si él tuviera algo mejor, como si los extraños fueran los otros y no él. La humanidad del texto junto a esta fotografía nos está exponiendo la imposibilidad de que las noches sean iguales para todos: “Their nights were only black and without magic”. Así pues, el diálogo entre fotografía y texto es el diálogo consigo mismo, con el niño que fue, una manera de entender cómo era, desde la perspectiva adulta, y aceptarlo. Precisamente la conjunción de texto y fotografía ayuda al desdoblamiento entre niño y adulto y a afianzar la perspectiva del recuerdo.

El duro trabajo del padre es expuesto también en “Valentine Mihal”, el apellido real de DM. En el texto se percibe cierta venganza respecto al pasado, la disculpa del adulto ya que el padre era un alcohólico a causa del duro trabajo que desempeñaba en la fábrica de la fotografía. Lo interesante de ésta son los tres planos que contiene: la fábrica al fondo, el coche y el retrovisor. Es cierto que este último elemento forma parte del primero, pero adquiere un valor simbólico aquí. En primer lugar el fondo de la imagen es el presente actual del que parte de viaje hacia el pasado; el coche en movimiento representa simultáneamente el movimiento real del DM de 1982 que pasa por el puente y hace la fotografía que vemos, pero también el viaje simbólico hacia la fábrica de los años 30, como modo de reconciliarse él mismo con la figura paterna. Y el espejo retrovisor, por el que vemos reflejado lo que dejamos atrás, se constituye como nodo simbólico que representa el viaje mental de DM hacia el pasado.

Como colofón de esta serie, DM nos enfrenta a un retrato característico del álbum familiar, “Family Portrait”, realizado por él mismo años antes del viaje de 1982, de nuevo con el fondo donde trabajaron padre y abuelo; éste último también presente en la fotografía junto a su mujer. La escritura del texto, de 1982, es necesariamente posterior a la toma del retrato, ya que en esa fecha su padre y sus abuelos ya no están vivos, de lo que además nos informa el texto. Así pues, esta fotografía, al ser contemplada años después por la misma persona que la tomó se convierte en una especie de cementerio visual en el que los vivos visitan a los muertos para dialogar con ellos. Es por ello que la frase final (“Now we are all gone”) tiene una doble lectura. Evidentemente el texto se refiere a que en 1982 no queda nadie de ese retrato familiar en Pittsburgh, pues todos o se han muerto o se han ido a otra ciudad. A lo que hay que añadir que el fotógrafo, DM, se incluye en el retrato (“We”), ya que esa familia retratada es la suya y forma parte de su identidad. Se sigue así una operación simultánea de exclusión e inclusión, pues la ausencia de DM del retrato y su presencia en el texto lo convierten en el vértice absoluto en el que se unen todos los elementos de la comunicación: la imagen, el texto, los retratados y el lector.

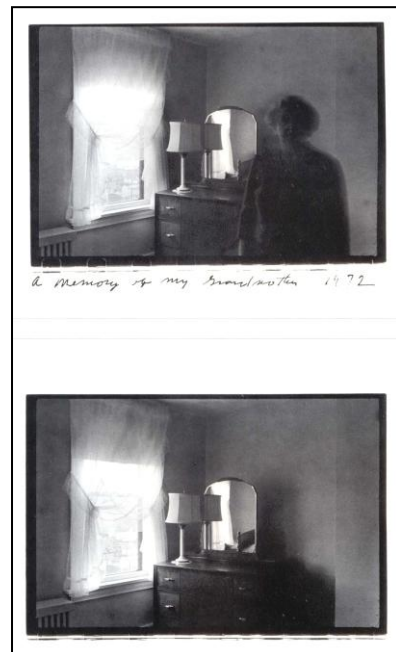
El tono melancólico es claro al constatar la desaparición de referencias personales en su ciudad natal, la ausencia de todo rastro familiar en el presente de la escritura; sin embargo resuena inquietante otra lectura de esa frase final: al aparecer al

final, separada y como colofón del texto, puede ser también traducida del inglés como que ya no queda nadie, haciendo referencia a que están todos muertos. Es una lectura contra la lógica, pues en el momento de la escritura del texto, 1982, sabemos que todos los demás están vivos, pero ¿y para quien lee el texto en su presente? A fecha de 2008 DM está todavía vivo, pero ¿y dentro de 10 años? Dentro de 70 o 80 seguramente hasta las sobrinas que aparecen en el retrato estarán muertas. Entonces, la lectura de esa frase, por el uso del presente de indicativo, provocará el efecto alucinatorio de que el espíritu de DM le está hablando. ¿Y es que no trata de eso la fotografía, de espíritus?

En conclusión, no me parece descabellado afirmar que DM está levantando un simbólico panteón familiar. Si el tono de lamento de esa frase final actúa como el lamento de un epitafio, la fotografía, a su vez, funciona a modo de cenotafio simbólico, de tumba vacía: la palabra escrita y el monumento visual para recordar la ausencia de los muertos. Ambos son rastros de los vivos, no contienen ni su voz ni sus cuerpos pero nos recuerdan su presencia, en palabra y en imagen. Si en el diálogo de vivos y muertos que ha establecido DM ha pasado de constatar la muerte de su padre y de su abuelo a incluirse él mismo, en un tercer paso se trata de ampliar el círculo familiar al género humano, ya que, siguiendo el efecto rebote de la mirada fotográfica y el presente atemporal de la fotografía, ese “Now we are all gone” pretende también despertar al lector en la conciencia de la muerte. Así, epitafio y cenotafio, además de referirse a su familia, nos incluyen a todos: el “We” del texto y la mirada de su familia, la cual ya no va dirigida a DM sino a todo aquel que la mire. Llegados a este punto interpretativo la mirada de Medusa nos sorprende y nos paraliza ante el mayor horror que puede comprender un ser humano. Los ausentes hablan como espíritus a los presentes y les dicen: “Nosotros ya estamos muertos; pero tú también lo estarás”.

Todos estos ejemplos individuales conforman su manera de recordar el pasado familiar que desembocará más adelante en el volumen especialmente dedicado al tema: *The House I once called Home*. DM nos habla de las fotografías de ellos, encontradas en cajones: “C’est toujours étrange de voir ses parents et grand-parents encore jeunes, car, dans nos souvenirs, ils sont toujours vieux” (Michals, 1978b, 25). En *Real Dreams: photostories* (1976) hay una pareja de fotografías con el único título de “A memory of my grandmother”, en la que de nuevo la unión de dos fotografías crea el tiempo necesario que sería imposible representar con una única fotografía.

Como en “The memory of a Kiss” el texto es prescindible, dado que no se nos quiere hablar de nada, únicamente que sintamos algo tan sencillo pero difícil de aceptar como que su abuela estaba y ya no está. No interesa ni el cómo ni el dónde, ni qué pasó antes o después, sólo la ausencia física y la permanencia de su imagen en el recuerdo. Por ello se recurre al silencio del texto, porque en este caso el medio fotográfico es suficientemente elocuente por si solo para expresar eso. Ahora bien, no hay que olvidar que, igual que en “The memory of a Kiss” se está introduciendo un título a la secuencia, sin el cual el silencio sería excesivo para la comprensión de la imagen, diluyendo el sentido de la misma, ya que sin la escritura de esas palabras capitales “memoria” y “beso”, o “abuela”, la visión del espacio y



elementos contenidos en la imagen perderían la intensidad que DM nos quiere transmitir, sobre todo en el caso familiar refiriéndose a su abuela.

La fotografía está tomada en la casa de su infancia, pero contrariamente a las restantes que DM reutilizará en *The House I once called Home*, ésta de la abuela no volverá a aparecer, aparte de que no tiene texto. La ausencia de texto, teniendo en cuenta el papel afectivo que su abuela tuvo, es significativa. Hasta los 17 años, DM vivió en esa casa, y su abuela fue la que más lo vio. Cuenta DM que cuando ella murió, al contemplarla en el ataúd, era como si continuara viva: el rastro mental tarda más tiempo en desaparecer que los vivos. Es la lenta muerte de la imagen, que se difumina progresivamente antes de desvanecerse, si es que esto ocurre antes de la muerte física. En este caso los textos, asociados a su madre o a otros familiares, son para explicarse secretos o descubrimientos de esas personas que vivieron con él en esa casa, pero el silencio de la abuela funciona más a modo de unión básica, que no precisa de palabras para saberlo o comunicarlo.

La primera fotografía de *The House I once called Home* se constituye como prólogo, previa incluso a la portada interior. En ella vemos a DM mirando hacia fuera, desde una ventana de su antigua casa. A la mirada del viejo DM desde el presente, la fotografía, se superpone la mirada del DM niño, el texto, que nos guía para entender que el viejo que mira ahora está volviendo a ver lo que veía aquel niño. El proceso de recuerdo superpone ambas miradas y el texto nos proporciona la perspectiva para entender el mecanismo esencial del punto de vista que incluye el proceso de recordar. La solidez del punto de vista parte de un elemento exterior de enlace, que en este caso es la mirada a través de la ventana. El viejo nos hace comprender que la mirada presente, la fotografía, es la realidad desnuda, mientras que la mirada de aquel niño, es la de la imaginación que nutre el texto evocativo. Cuando era niño, nos cuenta DM, veía desde esa ventana un paisaje de torres y minaretes y él era un príncipe que vivía en un castillo.

La imagen simple e inocente es en realidad un cliché literario por medio del cual DM nos quiere hacer entender la tendencia del niño hacia la fantasía, que es asociada simbólicamente con una varita mágica y, acorde a la imagen del príncipe, con un cetro. Esos símbolos de poder y determinación explican la necesidad de ese niño por aferrarse a sus fantasías como modo de escapar por la ventana y transformar la cruda realidad. Y es que el niño pobre, que vive en un suburbio y cuyo padre trabaja en una fábrica, no es consciente de serlo: “I was deprived of most amenities,/ and until I had grown beyond a boy, this poverty did not embarrass me”. La última oración sobre el asunto de la imaginación, “And there would be no boundaries to my domain”, se presenta como una declaración de intenciones del niño que en realidad hay que interpretar desde la perspectiva del viejo. Ya que en el fondo este libro sigue la línea de lo visto en “I remember Pittsburgh”, es decir la vuelta al hogar como búsqueda de su propia identidad. Lo que está haciendo DM al escribir esa frase no es recordar lo que pensaba y sentía el niño, sino usarlo para justificar su posterior trayectoria



artística: la imaginación y la experimentación (“no boundaries”) aplicados a un medio considerado realista, la fotografía, y la lucha contra los convencionalismos sociales, incluida su condición homosexual.

De este modo se comprueba que la memoria es algo maleable y que el punto de vista no puede ser nunca neutro: los filtros de la voluntad y el deseo del presente modifican el recuerdo que surge o cuando menos la forma de entenderlo. Así pues, en más de una ocasión el arduo dilema sería poder discernir si una imagen surge espontáneamente en la memoria o es el punto de vista el que la crea y la hace aparecer. En definitiva, la mirada que presenta este “prólogo” es más una declaración de intenciones que un avance de lo que vamos a ver y leer, ya que existe una gran oposición estructural entre esta pareja de fotografía y texto y el resto del libro.

La mirada que vemos aquí es de dentro hacia fuera, la propia del niño que mira desde la seguridad de su cuarto. Pero la mirada del libro es de fuera hacia dentro, es la mirada de la cámara que registra la casa y sus cambios. Precisamente el contenido de la posterior portadilla interna responde en parte a esto. La fotografía que la acompaña es una panorámica exterior de la casa completa, y junto al título repetido aparece el subtítulo: “A photographic memoir with verse”, que nos sitúa sin ambages en la tipología textual a la que nos vamos a enfrentar y compenetrar con las fotografías. Los demás textos que literalmente rodean la fotografía exterior de la casa son como apuntes al vuelo que quisieran ampliar la presentación del libro. Una de estas explicaciones es típica de los episodios del género folletinesco de aventuras o incluso similar a los pies de viñeta de los cómics, en los que se presenta la acción del protagonista: “Sonny returns to the house of ghosts, where he was born seventy years ago”. El guiño reside en que él mismo es el protagonista, pero para hablar de sí en tercera persona emplea el apodo que tenía de pequeño: Sonny, como si fuera otro, un extraño para el DM de 70 años.

Partiendo del obvio título del libro, que deja claro que la casa que vemos en las fotografías una vez fue su hogar, pero ya no lo es, la diferencia, que podría parecer demasiado obvia para tener que ser mencionada, apunta al concepto espacial de casa como cáscara, envoltorio o superficie, que es lo que atrapa la cámara de DM al volver en 2002. En un momento del libro, DM aclara esa relación entre el presente muerto de la casa y el pasado vivo del hogar: “My heart remains a recluse in this dead house”. El hogar, que fue y ya no es, es la tarea del texto.

Hasta aquí podría parecer que ambos medios se reparten de forma clásica las funciones de arte espacial, la ruina presente, para la fotografía, y arte temporal, la narración de lo que pasó en ese lugar, para el texto. Sin embargo, los planos temporales son diversos, y DM juega también con la fotografía para crear ilusiones temporales. Además, ya desde el subtítulo mismo se nos habla de fantasmas (“the house of ghosts”), y de ese reencuentro con ellos como un encuentro ineludible, mencionando la creación de Goethe: “I have returned to fulfil my deal with Faust, and the spirits of this dead house”. Esa casa muerta es también comparada con una caja de madera: “This abandoned wooden box is the cabinet where my family’s curiosities are stored”. Metáfora obvia de la *cámara obscura*, lugar cerrado cuyas ventanas y puertas se deben abrir para que entre la luz: “I now reopen all its shuttered windows and unlock all its boarded doors”. Así, los recuerdos se revelan en su interior, es decir en la mente de DM. La contradictoria relación entre lo interior y lo exterior es lo que sustenta el conflicto entre el presente y el pasado, entre las imágenes de la memoria y las de los ojos, entre fotografía y texto. Si, como decíamos, la mirada en el prólogo de este libro es interior,

se debe a que el niño estaba dentro de la cueva de Platón en la que reinan las sombras, y ahora el viejo vuelve desde fuera a esa “caja oscura” para revisar esas sombras, pero con la perspectiva exterior que le proporciona el haber escapado en su día de la “cueva”. La luz de la sabiduría, simplemente proporcionada por la perspectiva de la vejez, es la que permite “ver” las sombras de antaño, calibrarlas y entenderlas en su justa medida.

La fotografía en la que se ven varios familiares en el porche de la casa evidentemente es de las que pertenecen al álbum familiar real, heredada por DM y no tomada por él como fotógrafo. Tanto si el desenfoque de la imagen es original, a causa de una deficiente toma, como si ha sido enfatizado por DM en una copia posterior, los perfiles borrosos de los familiares ayudan a otorgarles la condición de fantasmas: “The spirits of my saint and sinner kin, spin around me like dervish dancers in a circle, happy at the sight of me again, and that I had not forgotten them”.



La comparación de los espíritus familiares con la mística sufí de los derviches giróvagos de Turquía quizás sea algo forzada, pues su único sentido radica en el concepto temporal de dicho rito, ya que el ritmo de la danza anula el tiempo en su centro. Los espíritus, como los vivos, son “santos y pecadores”, y mediante esa danza de conexión entre el mundo y Dios, los derviches pretenden liberarse del ego. Por otro lado, la ficticia y proyectada alegría de los espíritus ante la visita de DM crea una comunidad entre ambos y expone el rito universal de honrar a los muertos para que no caigan en el olvido. Esta obligación, tan perteneciente a la moral individual como a la colectiva, normalmente se hace visible en los cementerios, espacios públicos en el que los vivos establecen una relación privada con sus muertos para honrarlos en el recuerdo. De ahí que los retratos, desde la época del daguerrotipo, constituyeran una forma de sumarle al cuadro pintado la función de visita y diálogo con los muertos, como una necrópolis portátil, pues en muchas casas se colgaban sobre la chimenea y se colocaba un jarrón con flores junto al retrato.

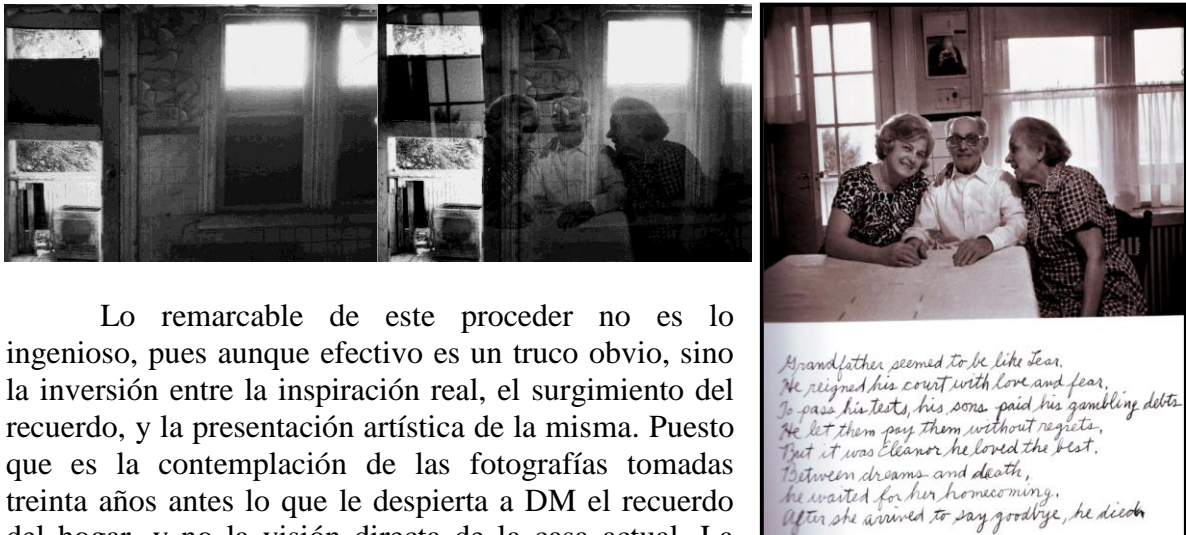
DM hace coincidir la casa como espacio presente y el hogar como pasado por mediación de falsas secuencias cinematográficas, imitando un flash-back. Y el texto hace surgir las voces de antaño; así a la memoria visual del espacio se superpone una memoria auditiva, y las voces de los muertos que reconstruye el texto también levantan del olvido el rostro de los muertos y las escenas pasadas; explicando esto DM recurre al elemento proustiano de la magdalena:

Sometimes there is a moment redux,
 When the flux of time becomes transparent.
 It is a reverberation of recall
 Within a shrouded familiarity.
 Suddenly the clarity of second sight-
 Mother says my name, “Duane, Duane,
 Daddys home. It’s time to eat”.
 I seat myself at the table. The soup is ladled.
 I know it once again, like a bite for madeleine.

En la representación de los conflictos familiares llama la atención el uso de la terminología teatral: “These rooms were our little theatre’s mise-en-scène, there were performed our daily dramas sans proscenium”. La “puesta en escena”, la

“representación”, indica que el viejo DM percibe los dramas pasados desde la distancia del patio de butacas, de modo que el espacio arquitectónico incluido en el marco fotográfico se asemeja al arco del *proscenium* de los teatros. En realidad este elemento arquitectónico no proviene de los griegos sino que fue incluido en el siglo XVII, como elemento más del barroco, ya que crea una ventana a través de la cual la audiencia ve a los actores. Es por tanto una pieza más del interés por la percepción y el gusto por la ilusión visual, tanto de ese periodo histórico como de DM.

Algunas de las fotografías de habitaciones que aparecen en *Photographs with written text* (1981c) son reutilizadas en *The house I once called home*. Además de describir el texto la gran diferencia es que en la primera publicación aparece tal cual, mientras que ahora se usa como punto de partida motivador, pero también punto de llegada narrativo. Estas secuencias se componen siempre de tres fotografías: la original, tomada por DM por lo menos 30 años antes de este viaje de vuelta en el 2002, cuando todavía su familia vivía en la casa, la actual de 2003, fotografía del mismo espacio que muestra la casa en ruinas, y la síntesis de ambas, que consiste en una superposición de los negativos jugando con las transparencias y opacidades de ambas. De este modo, intercalando la imagen superpuesta entre las otras dos, se crea la ilusión de que pasamos de ver una a ver otra, del presente al pasado, sin movernos del lugar. El efecto visual de tránsito que caracteriza a las segundas fotografías de estas secuencias provoca una sensación de extrañeza.



Lo remarcable de este proceder no es lo ingenioso, pues aunque efectivo es un truco obvio, sino la inversión entre la inspiración real, el surgimiento del recuerdo, y la presentación artística de la misma. Puesto que es la contemplación de las fotografías tomadas treinta años antes lo que le despierta a DM el recuerdo del hogar, y no la visión directa de la casa actual. La idea creativa supone visitar la casa en 2002 y realizar las tomas encuadrando exactamente igual que 30 años antes, con lo que se facilita que en el sándwich de negativos concuerden las coordenadas espaciales y la perspectiva óptica. Una vez hecho esto, al darle la vuelta al orden y presentar primero la fotografía de 2002 y al final la original, se crea el efecto deseado de que es la visita de DM a las habitaciones lo que despierta su memoria, y que es ésta la que rellena lo que falta. Así vemos como la unión de fotografía y texto en la realidad puede provocar ese efecto cierto de recordar el pasado, creando un producto sintético que en el espíritu no engañe al receptor, pero que en la letra no es real sino ficticio.

Como se puede comprobar son secuencias pasivas, no como las que veíamos en el capítulo anterior, pues se quiere hacer visible la superposición de la imagen del recuerdo con la actual, tanto si hay personas como si no, pero no contienen ningún tipo de acción narrativa dividida en fotogramas. Por ello, el aparentemente efecto

cinematográfico de flash-back se queda detenido, ya que no se desarrolla ninguna acción, únicamente el texto en ocasiones apunta alguna anécdota, como la de la madre llamándolo a la mesa; pero normalmente el texto gira en torno al espacio de la imagen, creando círculos reflexivos cada vez más amplios y abstractos.

La primera versión del texto sobre la fotografía de esta habitación aparece en “The room where the world ended” (1981c), y narra una extraña escena de ficción en la que se nos cuenta que una mujer llega del trabajo y fue asesinada en esa habitación, en una tarde similar a “ésta”; es decir, que estamos contemplando la fotografía del escenario de un crimen pasado. Muy significativo aunque parezca surrealista es el comentario de la voz narrativa del texto afirmando que toda la habitación y todos los objetos estaban observando el crimen. Al adjudicar a los objetos inanimados, el rol de testigos nos sitúa en la onda de la fotografía como registro de presencias; no en vano una de las razones fundamentales de DM para elaborar este trabajo, igual que en WM, es su creencia en que los lugares y objetos registran la presencia de los “habitantes”: “I believe we leave echoes of ourselves behind, in those rooms where our lives are first defined”. De nuevo la fotografía aquí capta algo que contiene un registro “invisible”, por lo que el texto se postula como nuestro lazarillo espiritual para que podamos *visualizar* lo que no podemos ver con los ojos del cuerpo.

En este texto hay un silencio en el que todo se detiene “antes” y “después” de “ese momento”, se supone que el momento del crimen, un perro ladró y el sol brillaba. El crimen cometido ¿es verdaderamente un asesinato? Y sobre todo, ¿quién es la víctima y quién el asesino? Sin duda se trata de un relato que encubre un secreto familiar. En este caso, esto no lo podríamos saber si únicamente dependiéramos del texto; mirando a la fotografía, hay un elemento destacable a la derecha, sobre el hogar de la chimenea: un retrato de Duane Michals de joven. Por lo que podemos deducir que esta habitación es la de sus padres o por lo menos de la casa, ya que el mobiliario no corresponde a un apartamento moderno en Manhattan. Obviamente esto son hipótesis, y hay que ampliar el contexto de interpretación de la pareja de texto y fotografía y observar que ésta es la misma fotografía que aparece en el tríptico del libro que nos ocupa, pero con un texto diferente, sin título, y en el cual, en tono autobiográfico y ya no de ficción, DM explica que es en esa habitación donde él nació. Después de la clásica referencia que vincula directamente la habitación del nacimiento con la que vemos en la fotografía por medio del demostrativo (“In *this* very room...I became to be”), DM desarrolla el asunto del parto ciertamente rellenando con su imaginación alguna anécdota que le contaran, por medio de tópicos más propios de la retórica literaria que de la descripción de una escena real:

Here stood the bed, where I first cried and mother bled,
and above the bed a cross hung on the wall,
the day the midwife came to call,
over there, a chair, near where the vanity used to be.

La artificialidad de la imaginaria evocación se remata con un paso del tono narrativo al reflexivo propio de estos textos, por medio de los cuales las fotografías, con su propia estructura interna de recuerdo del pasado, se convierten también en motivo para la formulación metafórica de los temas aquí tratados:

Its mirrors now scattered everywhere,
like shards of forgotten memories.
My yesterdays are this debris and I alas, am seventy.

Siguiendo con la vieja concepción de la fotografía como “espejo con memoria”, DM considera que todos esos objetos descritos son como espejos que están en todas partes y le despiertan recuerdos, reales e inventados, pero que además están “dispersos” y son “fragmentos” y “escombros”. Los dos primeros términos empleados hacen referencia a una concepción caótica e incontrolable de la memoria, como si fueran piezas de un puzzle que no casaran entre sí, por lo que la imagen final no sería más que un espejismo. Visión evidentemente influida por las propias fotografías, como imágenes engañosas del pasado.

Es por ello que tanto los recuerdos, imágenes mentales, como las fotografías, imágenes captadas, son descritas como escombros, pues son un producto de deshecho, el resultado de la concepción del pasado personal como un edificio en ruinas, que es precisamente lo que muestra la primera fotografía de las secuencias. De este modo la fotografía presente de la casa en ruinas es también imagen interior: funciona para el texto como ilustración metafórica de la memoria.

En la misma línea encontramos la pareja “Inside and Outside” (1981c), en cuya fotografía aparece una mujer sentada en una silla, y que igual que “The room where the world ended” es reutilizada en *The house I once called home*, pero empleada en una secuencia trío con la misma estructura que la anterior y por supuesto con un nuevo texto. El texto original se compone de un torbellino furioso de imágenes surrealistas que conforman un concierto ensordecedor: “dentro y fuera” de la cabeza de esa mujer. Lo exagerado de los ruidos invocados en el texto tienen la función de realzar el contraste con el silencio propio de la imagen fotográfica, y más de ésta, en la que al leer el texto vemos a la mujer como un espíritu que no siente ni padece, pues no percibe nada del exterior y en el interior coexiste con ese ruido furioso: “She heard nothing. She would never hear it. How could she when not once had she ever heard the sound of her own breathing”. En la fotografía original, si antes no hubiéramos visto otras imágenes, no sabríamos que esa mujer es su madre, ya que el texto no la menciona, pero sí en la segunda versión de 2003. El anonimato del primer texto deja paso a la nueva versión que personaliza la mujer de la fotografía y al mismo tiempo el texto original deja de ser una narración ficticia, una interpretación poética de la vida de su madre, para explicitarse ahora y dar sentido al texto original. El nuevo texto es de una dureza tremenda ya que explica que su madre amaba a otro y no a su padre, pero que su educación católica le impidió toda su vida pensar en cambiar de vida, pues según ella ya había pecado de pensamiento:

Mother did not love my father. She loved another.
Margaret lived with a secret melancholy.

La secuencia de aparición de la madre en esa habitación en ruinas es tan elocuente como el texto: ambos reflejan una vida melancólica y arruinada. El paso del primer texto, poético y anónimo, igual que la única fotografía que lo acompañaba, a la secuencia actual con un texto claro y directo, expresan en mi opinión lo arduo que es para una persona distanciarse y racionalizar para uno mismo la vida de sus padres como si fueran personas desconocidas, pudiendo finalmente, con la perspectiva del anciano, emitir juicios de valor desapasionados: “The life she chose to lead was her great folly”. Su madre por tanto es percibida por DM como un espíritu en vida, que se paseó por esa casa como si no viviera. De nuevo la unión del paisaje de las ruinas no es sólo el punto de partida del viaje de DM del presente al pasado, sino que es fiel reflejo de cómo él ve la vida de sus padres en esa casa.

Así, la imagen presente de una casa destartada se transforma en la imagen invisible que la explica. La interpretación en clave de conflicto familiar se sustenta si releemos los dos primeros textos de “The room where the world ended” y “Inside and Outside” en base a sus segundos textos contenidos en *The House I once called home*. En los primeros casos, las fotografías aparecen como un espacio irreal, detonante de una ficción encubierta que es desvelada en los textos de 2003. En *The House I once called home* dice DM que entre él y su madre había un forastero, su padre, un desconocido para todos que, igual que su madre, es retratado literalmente como un fantasma en vida, en un texto también duro:

I'll tell you what I know.
Father lived incognito in his own house.
He was a stranger to his spouse.
Jack worked three shifts
in Mr. Carnegie's mill for little pay,
and smoked three packs of Camel's everyday.
Cigarettes were his best friends,
until they betrayed him in the end.
Mother said he was a good man and a good provider.
Between mother and me was always the outsider.
When he was told that he had been cuckolded,
Father went from an amateur drinker to a professional.
Mother took to her confessional.
Once I saw him cry. I never thought or ask him why.
He was already a ghost when he died.
I hate saying this; but the truth is he wasn't missed.

La conclusión es que sus dos padres eran personas vencidas, vacías, que habían claudicado y renunciado a sus sueños para caer en el sueño de la vida. Esta miseria moral, esta lenta decadencia que ahora, y sólo ahora, DM puede percibir y exponer claramente, es lo que revela el paisaje moral incluido en esas secuencias fotográficas. Es decir, la lectura en flashback como proceso de rememoración partiendo del espacio constituye en paralelo la convención narrativa de unas “memorias”. Sin embargo, con la lectura tan directa de los textos, la fotografía central, la que superpone los dos negativos y no se ve acompañada de texto, es la que adquiere todo el protagonismo, porque la doble transparencia es la que hace obvia la condición de muertos en vida de sus padres: ni vivos ni muertos, en un paisaje que no es ni casa ni ruina.

Así, con la superposición de dos fotografías reales, el presente ruinoso y el pasado aparentemente normal y sólido, se expresa la obsesión de DM por mostrar lo invisible de la imagen fotográfica. Es más, lo que empezamos observando como una secuencia temporal, del presente al pasado, tras leer el texto y volver a la segunda fotografía se convierte en un estado atemporal que es el verdadero estado mental de DM, ya que lo que él ve en ese comedor, en esa habitación, no es ni la casa actual en ruinas ni el espacio lleno de sentido que podría pensarse al observar la tercera fotografía. El verdadero estado mental de DM es el terreno intermedio, la fotografía que no está en tierra de nadie, ni en el pasado ni en el presente, sino en un estado indeterminado que es el propio de la imagen fotográfica.

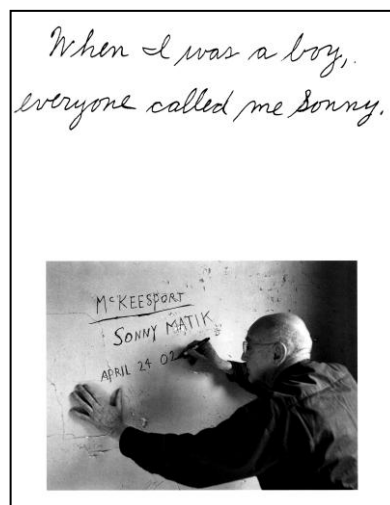
No sólo sus padres eran fantasmas en vida, pues también en el texto primero de esta secuencia se habla de otros familiares, Annabelle, Cyril y Steve, los cuales “están perdidos en los laberintos de sus mentes, perdurando en una especie de limbo al que nosotros no podemos ir”. Asimismo son descritos como “sonámbulos exiliados que

aguardan en el río Estigia”. El mito del Hades, referido a la fotografía, se constituye en una clave que, como explicamos en la introducción, numerosos críticos han aplicado al análisis metafórico de la imagen fotográfica. Este texto termina con la frase, “We also wait and grieve”. De nuevo el paso de la tercera persona a la primera del plural construye el puente entre el autor y su familia, entre ellos y nosotros, y, lo más importante, entre los vivos y los muertos, puesto que lo anterior es aplicable a todos: todos estamos perdidos en el laberinto de nuestros recuerdos, y todos somos como almas en pena que nos afligimos: la visión de *los otros* en la fotografía no hace más que revelar nuestra propia condición, no ya de mortales sino de sonámbulos, de zombis.

En cuanto a la relación de texto y fotografía, lo que demuestra esta serie es que las fotografías son superficies planas, pulidas como espejos, que reflejan aquello que quiere ver el que mira. Por un lado hemos comprobado antes que los textos pueden reelaborar un mismo tema o preocupación de formas diferentes, como una lucha interna de una imagen que pugna por salir a la superficie y mostrarse transparente. Por otro lado, la fotografía del comedor con toda su familia y el texto sobre el padre es un indicio de que aquélla es un punto de partida, con exceso de detalle, de la que el texto selecciona lo que le interesa en ese momento al que mira. DM emplea estas fotografías realizadas por él mismo 30 años antes, cuando ya intuía todo esto, pero no era capaz de verbalizarlo tan claramente. En cierto sentido, la confrontación con la fotografía ejerce el rol de psicoanalista lacaniano, ya que la imagen es un muro mudo que devuelve lo que a uno mismo le preocupa, pero que no es capaz de verlo, pues está dentro de sí, oculto en el inconsciente por las defensas mentales ante la cruda verdad.

Al final del libro, junto a la foto de DM escribiendo su nombre de niño en la pared de la casa en ruinas, se incluye el siguiente texto:

Something is finished.
The shadow of these empty rooms
have bequeathed me the reality of death
This legacy has left me diminished and bereft
in a way I cannot express.
Although Sonny has gone with all the rest,
he still lives with every breath I breath.



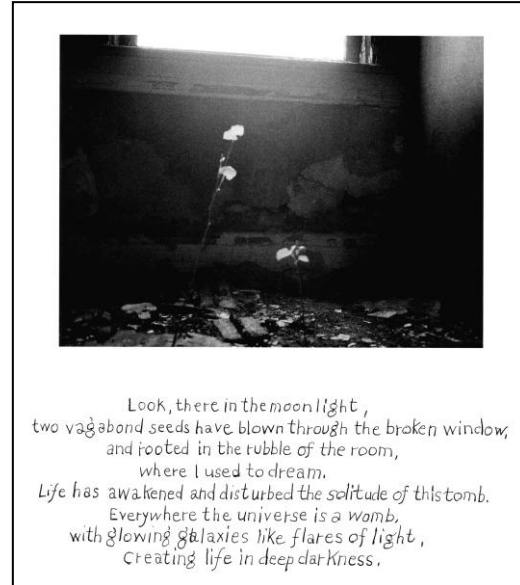
Ya veíamos en “I remember Pittsburgh” lo que conlleva la escritura del propio autor en el lugar fotografiado; ahora la fotografía se densifica y se torna más obvia la práctica al incluirse visualmente él mismo en su propia fotografía en el momento exacto de escribir el texto que estamos viendo/leyendo. La inscripción de su nombre de niño sobre la pared tiene la doble necesidad de dejar un trazo visible y de tomar una fotografía del lugar y del propio acto. Escribir el nombre es una acción característica de niños y adolescentes, que precisan marcar el territorio por donde pasan. La mirada primera hacia fuera, y la escritura después. Los dos actos han sido motivo de este autorretrato.

Después, a doble página y sin sangrado vemos lo que según el texto se supone que es la mano de DM en una imagen muy convencional y codificada de la cultura occidental-cristiana sobre el tema del “polvo eres y en polvo te convertirás”:

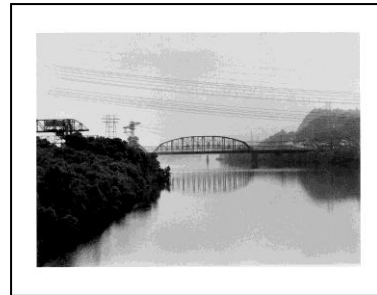
I hold plaster dust from the house in my hand.
This powdery debris, like ashes in an urn,
is the end of our history.

It seems a peculiar irony to learn,
that most of us must cease to be
to know the real of our reality

La penúltima pareja de fotografía y texto parecen funcionar como contrapeso para equilibrar la balanza con un tono más positivo y no tan amargo como la muerte, al tiempo que significa cerrar el círculo interno del libro, pues supuestamente se trata de una fotografía de la misma ventana del prólogo en la que se veía a DM reclinado y mirando hacia fuera. El texto empezaba con los sueños infantiles y quiere acabar con ellos como homenaje a la vida que nace, para lo que DM emplea una planta que crece junto a esa ventana para establecer una metáfora sobre la regeneración vital: “Life has awakened and disturbed the solitude of this tomb”. Y de nuevo la idea de que de la oscuridad surge la luz. En cierto sentido, DM apunta hacia una unión de mística y técnica. Consecuente con este texto más positivo, acto seguido parece que el viaje a los infiernos de la memoria, primero, y de la propia existencia después, ha tocado a su fin, y que DM vuelve a la superficie para respirar aligerado de la pesada trascendencia anterior:



When I indulge the whims of nostalgia.
And daydream bitter sweet scenarios
Of what might have been,
These foolish phantoms of regret vanish
in the clear light of reality,
and everything is as is should be.
Our little lives are thus-
Perfect in their pain and happiness.



La última imagen del libro también es un clásico de la literatura universal: “nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir”, que dijera el poeta renacentista. DM le añade un tono infantil de juego: tirar una moneda al río como el que pide un deseo. La fotografía corresponde al río que pasa por McKeesport donde está la fábrica en la que trabajaron su padre y su abuelo.

5.2.3) El tiempo extremo

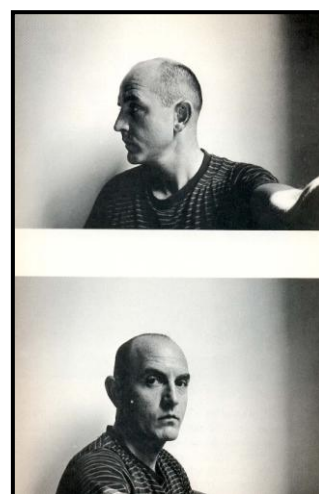
Después de este paseo por la forma en que DM trata el pasado y la memoria en su obra, hay que concluir este capítulo con una matización fundamental: lo que más interesa a DM no es el pasado sino el tiempo en general. Y a pesar de que la unión de fotografía y texto para hablar del pasado se ha mostrado hartamente productiva, DM emplea ambos para expresar su extrema concepción del tiempo humano como trampa mental. En primer lugar, lo que más aguijonea la conciencia de DM es la dramática percepción del paso del tiempo, la aproximación de la muerte y la brevedad de la vida, es decir la ineludible e innegable linealidad temporal de la vida humana, entendida como trayecto de la cuna a la tumba. En segundo lugar, desde un punto de vista mental, la imposibilidad de constatar la existencia del pasado o del futuro, por lo que se queda

ahogado en un presente imposible, tensado por ambos extremos. El primer asunto se pone claramente de manifiesto en *Changements* (1981b), donde parece que lo más importante es la conciencia de haber cumplido 47 años, partiendo de una mirada retrospectiva, hacia el pasado, a la par que proyectiva hacia el futuro:

Demain ce sera mon quarante-septième anniversaire, un moment privilégié de ta vie. Je ne suis pas jeune, mais je ne suis pas vieux. Je peux toujours entendre les bruits de ma jeunesse, et je perçois déjà le silence de la vieillesse, mais je sais ce que sera mon histoire.

El asunto ya tratado de la memoria es ahora punto de partida generalizado, evitando los detalles, centrándose en su influencia, pero entendida como misterio y como una carga de profundidad incontrolable que afecta al presente y al futuro. En esto se apunta al consabido efecto mortífero de la fotografía, la mirada hacia atrás de Orfeo que convierte en estatua a Eurídice y la manda al Hades:

On a 13 ou 14 ans pour toujours comme une statue congelée en 1937. La photographie apporte la preuve du souvenir, et me rappelle que je suis mort. Ce petit garçon dans son habit de premier communiant est mort. Le pire s'est déjà produit. Et dans les instantanés de mes grands-parents je peux me reconnaître. Devant le miroir je remarque le début du contour de mon visage de vieil homme, le visage que je porterai au moment de la mort. Centimètre par centimètre le paysage de mon visage change. Les lignes de mon front qui furent des ruisseaux deviennent maintenant des rivières. Ma mâchoire descend lentement, imperceptiblement comme les glaciers arctiques. De partout le corps est tiré vers le bas par le temps, attiré fatalement vers la terre. Mais au fur et à mesure que le corps s'affaiblit, l'esprit rayonne et autorise les miracles. L'esprit abandonne les plaisirs rigides de la logique et la logique s'évanouit sous le poids de sa propre inutilité. Maintenant la limite précise de la réalité devient floue, et les mensonges de l'histoire personnelle sont en suspens. On est passé du non-sens à la signification et retourné au non-sens. Il est maintenant évident que le corps mène sa propre vie. La mort survient au moment même de sa naissance, simultanément. Mais l'esprit, Ah, l'esprit!



En la primera parte de este texto se superponen los retratos del álbum familiar con la visión de sí mismo en el presente, en el espejo. Lo cual sirve no para evitar la recreación en las imágenes propias del pasado sino para trasladar el efecto de muerte de esas fotografías previas a su imagen presente con 47 años. En ese viaje que realiza a su pasado mediante esos irreales fragmentos que matan al que los miran, la muerte del DM niño se traspasa al DM adulto, y de ahí a la inevitable ascensión del tópico de que empezamos a morir cuando nacemos, sólo hay un paso.

En la fotografía con doble exposición de dos autorretratos de DM de perfiles opuestos, como si estuviera dialogando consigo mismo, el texto que la acompaña incide en el vacío y desazón que genera mirar al pasado ante la imposibilidad de que el DM adulto pueda entenderse mejor mirando la imagen del DM niño, hasta el punto de emplear otro lugar común: el tiempo como cárcel en la que estamos atrapados. Efecto que provoca indefectiblemente la imagen fotográfica, pero posterior a la melancolía. Primero es la tristeza de haber perdido algo que ya no está, la ausencia indefinida, y después la angustia y ansiedad de no poder escapar de ese terreno indefinido situado entre un pasado idealizado y falso y un presente insuficiente que también se escapa:

Dans quelle proportion une décision que je prends aujourd'hui a-t-elle rapport avec un événement qui s'est passé quand j'avais sept ans? Je suis juste au bord de la mélancolie. Je crois que je peux savoir ce que je veux savoir. D'un autre côté, je me sens emprisonné. J'espère avoir suffisamment d'énergie pour me débarrasser de la léthargie de mon passé.

El siguiente fragmento resulta muy explícito en lo que se refiere a la degradación y la muerte, por lo que únicamente interesa destacar el proceso de reducción progresiva del tiempo al que se ve abocado por sus mismas reflexiones, ya que la percepción extrema de la ausencia del pasado y la conciencia de la muerte le fuerzan a insistir en un presente fugaz que también se escapa:

La pièce dans laquelle je suis en train d'écrire CECI, la lumière du soleil que je sens sur mon bras, toutes ces idées qui occupent mon esprit s'en iront. Tout doit changer. Avec le temps, ma torse décline et moi aussi je m'en vais bientôt. Je ne serai bientôt plus. La vérité de ces mots commence à avoir pour moi une signification. Je m'examine moi-même et maintenant je peux voir que je mange. Rien n'est certain et tout est curieux. Je semble être le moment de ces pensées. Il est important d'avoir l'illusion de l'habitude d'exister, mais c'est un confort fragile. Pour que j'aie le courage de sortir du lit le lundi, il est nécessaire que je sois sûr ça qu'il y aura un vendredi. Il y a une contradiction absurde dans le fait que ma seule certitude est quelque chose qui par sa nature même est éphémère et changeante.

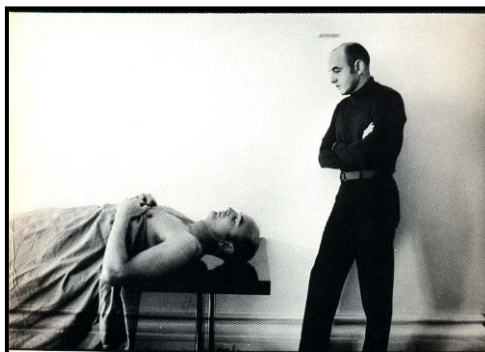
Las sensaciones del momento mismo de pensar y de escribir "CECI" ("esto"), enfatizado emocionalmente al ponerlo en mayúsculas, generan la angustia de que el tiempo se escapa sin posibilidad de retenerlo, ni por medio de la escritura ni de la fotografía. O mejor dicho, se vive la tensión entre la necesidad de expresar el paso del tiempo y la constatación de su imposibilidad en el intento mismo de expresarlo. De modo que el rol que DM quiere que jueguen fotografía y texto en este trabajo es el de reflejar la ansiedad y el afán inestable de lo humano partiendo del mismo proceso creativo, pues viene a decir que el acto de la escritura y el acto fotográfico *per se* contienen en su despliegue esa conciencia de lo efímero y la imposibilidad de representar el paso del tiempo, con lo que se concluye que la escritura y la imagen fotográfica, a pesar de las apariencias, hacen referencia a un no-lugar y a un no-tiempo que no puede nunca coincidir con el pasado, pues dicho acto creativo ya no se sitúa en ese tiempo ido, pero tampoco en el presente, pues la comprensión del primer paso, la falsedad de la memoria y la inexistencia real del pasado, extreman el presente en el acto de escribir y de contemplar la imagen hasta anularlo. Porque el pasado ya no existe y el futuro todavía no ha llegado, el presente se convierte en un instante imposible de atrapar. Eso, aplicado al conocimiento de uno mismo, hace que la definición de la identidad propia también sea una aventura imposible, como nos dice DM junto a un autorretrato suyo de 1972:

Comme maintenant: je parle, et je ne sais même pas qui parle, je ne sais pas la source de tous ces mots. Au moment même où je dis maintenant, ce n'est plus maintenant. Et pourtant on prend ça pour argent comptant.

En general la unión del discurso visual y el textual responde a unas convenciones sobre el cambio y la muerte. Las fotografías son mayoritariamente autorretratos, presentados a modo de autobiografía fotográfica. Qué duda cabe que estas imágenes pueden contener el discurso del envejecimiento pero también muchos otros, por lo que el texto es imprescindible para dirigir al espectador/lector a donde interesa sin peligro de que se pierda en su propia mirada. En cambio, la secuencia final de cuatro fotografías, en la que DM escenifica su propia muerte, "habla" por sí sola. En la primera

DM recurre a una doble exposición para crear un desdoblamiento de si mismo, como si estuviera contemplándose ya muerto. Este recurso intenta colocar a la imagen fotográfica en paralelo al texto y visualizar la contundencia del mensaje general: vamos a morir. Es decir, DM quiere que el lector realmente *vea* lo que él dice estar viendo ahora mismo. Curiosamente, la fotografía del desdoblamiento es acompañada por el siguiente texto:

Peter Handke parte de l'expérience authentique. Je me demande combien moi-même j'expérimente réellement. Je vis dans cet univers de non-sensation, parfois masqué par une affection, ou par le choc d'une mort. La plupart du temps, ce sont des bulles de confort qui coûtent. Et ce degré de confort empêche de secouer la léthargie pour expérimenter.



El auto-desdoblamiento visual entre muerto y vivo, más allá de representar la visualización de la propia muerte, como algunas personas a punto de dejar la vida dicen haber experimentado, se instaura como otro método simbólico de representar la consideración de su propia existencia como una muerte en vida; de ahí el afán de “sacudir el letargo” en el que nos encontramos sumidos la mayor parte de nuestras vidas. La muerte real, en realidad la conciencia de la misma, debe servir a ese fin: despertar del sueño de la vida, pues cuanto más claramente veamos que vamos a morir, la vida que tengamos hasta entonces será más auténtica y “real”.

En el momento de la muerte, retratado en las siguientes tres imágenes, aparece



con un joven desnudo que lo cubre con una sábana. De nuevo la iconología cristiana que sustenta esta secuencia es tan reconocible que el texto es prescindible. El Cristo bajado de la Cruz, la sábana que lo envuelve realizando una recreación homosexual de la Piedad, etc. Aparentemente se nos induce a recibir un mensaje trascendente; sin embargo, la estructura global de fotografía y texto está sujeta a códigos de comunicación convencionales.

La unión de ambos genera aquí un discurso de lamento y aguda conciencia por la condición mortal del hombre en el que los autorretratos y los desdoblamientos dan a entender que en este momento de su vida, cuando cumple 47 años, DM se mira a si mismo y accede al conocimiento sensible de esa verdad trascendente. Sin embargo, la artificialidad de las fotografías mencionadas y el tono sentencioso y directo del texto le restan credibilidad, no al mensaje si no a la recepción de dicha verdad como una experiencia trascendente del autor, que es lo que realmente nos quiere transmitir DM. Es decir, se trata de una serie de pensamientos que DM ha tenido en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, pues es un tema recurrente en su producción artística, y

que ahora reelabora por medio de estas imágenes codificadas en el imaginario occidental.

Aquí, el modelo de la autobiografía fotográfica como espejo es empleado como recurso por medio del cual DM introduce sus reflexiones y preocupaciones sobre el tema. Y por ello no cabe ninguna duda de que el lugar y tiempo de la escritura no coinciden con los autorretratos. Se unen *a posteriori* con la intención de crear un discurso coherente sobre el paso del tiempo, y es el presente de la escritura el que da sentido a esa sucesión de imágenes en el tiempo. La disyunción temporal es doble porque aunque los autorretratos realmente coincidan con la fecha adjudicada, dato que no podemos corroborar por lo que dependemos de la palabra de DM, el texto adjunto es posterior, por lo que se trata de una reflexión que en teoría brota de la crisis de la edad madura al contemplar esas imágenes pasadas de sí mismo y al mirarse a sí mismo en el presente, cuya función la representa el autorretrato en el espejo. Definitivamente, la necesidad de una experiencia vital auténtica de comprensión de nuestra naturaleza mortal, expresada como si estuviera ocurriéndole al artista en el ámbito de esta obra, es un “constructo” artístico, por lo que dicha experiencia se asemeja más a un batiburrillo de lecturas, sensaciones, pensamientos y deseos que se conjugan en dicha unión de fotografía y texto ante la inexistencia real, ni en el presente ni en el pasado, de dicha comprensión súbita, y en todo caso como ansia proyectada hacia el futuro.

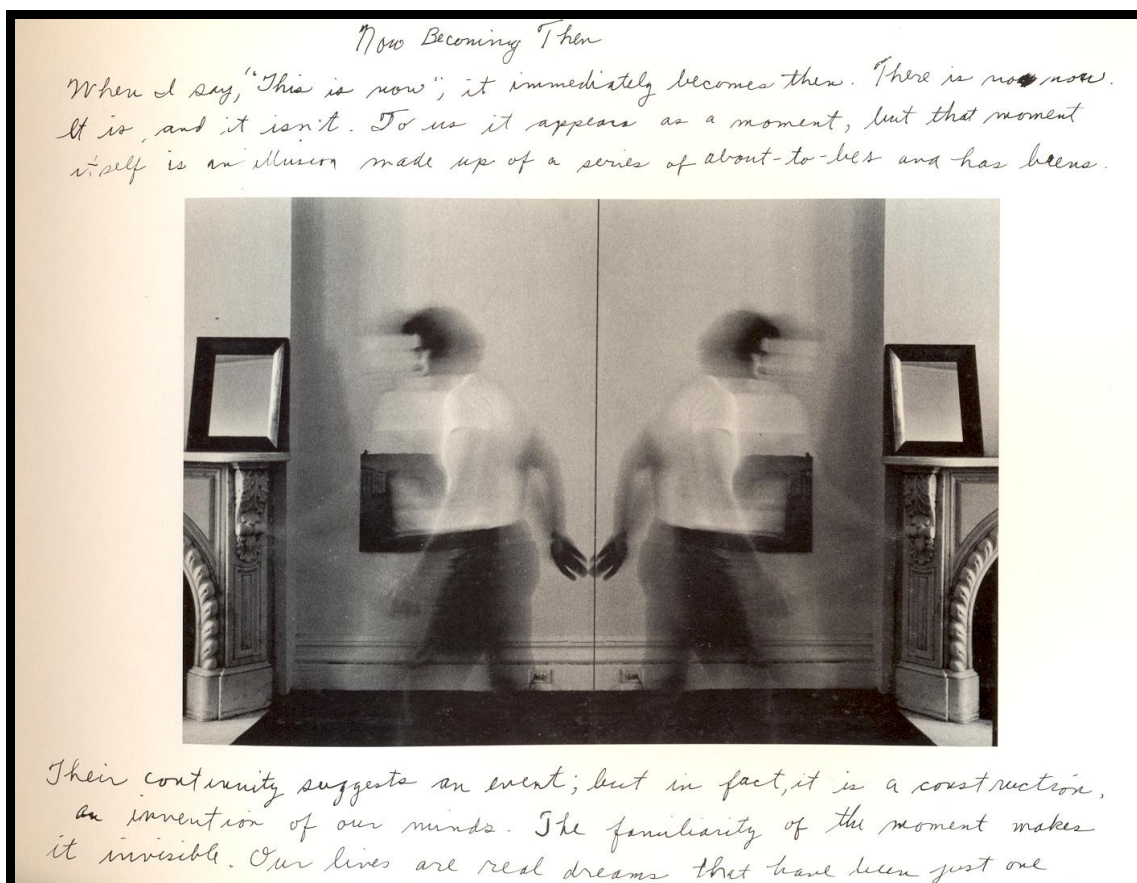
Sobre la concepción general del tiempo, la fotografía titulada “Now becoming then” y el texto que la acompaña, quizás constituyan el mejor resumen de la acusada percepción del “fugit irreparabile tempus” a la que llega DM después de explorar el pasado y en cierta medida el futuro, es decir la muerte. Fue publicada en *Photographs with written text* y después encabezó el libro de idéntico título (1990). Se trata de una fotografía reutilizada y reimpressa de forma diferente, como tantas veces en la obra de DM. La primera aparición es más estándar, con el texto a mano sobre y bajo la fotografía. En la segunda ocasión, haciendo honor al hecho de dar título al libro aparece como “contraportada” sin texto, ocupando todo el espacio de este libro de gran formato, como presentación del estudio de Max Kozloff, pero ahora con el texto en blanco y fondo negro, y de nuevo a doble página al final de libro, pero esta vez sin texto. Por tanto, la importancia que esta fotografía guarda para DM es más que obvia. La apariencia de la misma sin duda es más impactante en la segunda versión que en la original. En cualquier caso lo importante es que no varía el interior de la fotografía, pero sí que hay ligeros cambios en el nuevo texto, si bien el contenido global es idéntico (Michals, 1981b).

When I say ‘This is now’, it immediately becomes then. There is no now. It is, and it isn’t. To us it appears as a moment, but that moment *itself* is an illusion made up of a series of about-to-bes and has beens. Their continuity suggests an event, but in fact, it is a construction, *an invention* of our minds. The familiarity of the moment makes it invisible. Our lives *are real dreams* that have been just one moment, all at once, now.



Las palabras en cursiva son los fragmentos eliminados de la segunda versión, por lo que no cambia mucho. Como vemos se trata de un texto de índole reflexivo, cercano al aforismo por la brevedad y contundencia de lo afirmado. Esta brevedad, asumible también dentro de la poesía filosófica, es lo que DM pretende hacer concordar con la foto. La contundencia del texto concuerda con la composición de la imagen fotográfica, en la que el presente sería una delgada línea que en realidad el ser humano

es incapaz de asir porque en su interior se desdobra hacia el pasado y hacia el futuro. Que ninguno de los dos existan realmente viene bien reflejado por el hecho de que esa persona desdoblada, tan idéntica a sí misma como diferente según la dirección elegida, quede unida a esa línea del presente, como si estuviera escapando continuamente pero sin llegar nunca al destino. Esta tensión, ese permanente apuntar hacia algo que nunca llega a realizarse es en realidad la base ontológica de la imagen fotográfica, que este montaje no hace más que clarificar y mostrar explícitamente mediante un recurso propio.

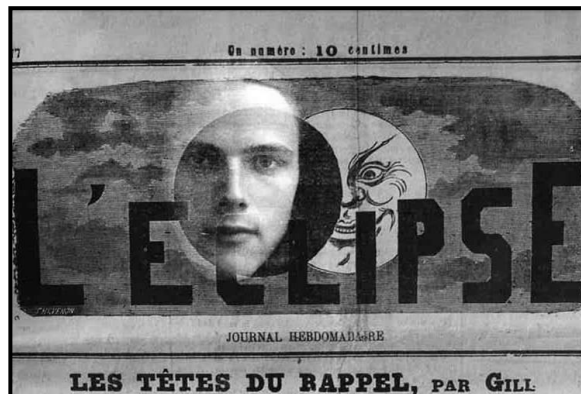


Finalmente, digamos que resulta muy obvio que detrás de dicha desaparición fulminante del presente se halla la concepción instantánea de la imagen fotográfica en el acto de la toma y en el de la contemplación de la imagen. Lo primero porque representa esa percepción mínima del presente, la delgada línea que divide esta fotografía. Lo segundo porque ante la contemplación de la fotografía se cae en esa trampa en la que se confunde el instante fotográfico con la posibilidad de detener el tiempo, y la lentitud de la mirada coincide con la de la escritura, solidarizándose ambas en el fracaso.

En el plano lingüístico del texto no se usa el metalenguaje sino que se explica claramente dicho efecto, pero recurriendo a una paradoja que choca con el uso normal del lenguaje pues, al hacer coincidir prácticamente (“immediately becomes”) el “ahora” del presente y el “entonces” del pasado, se incurre en una paradoja que atenta contra la lógica del lenguaje racional, al superponerse y desaparecer los planos temporales.

En esta fotografía (Livingstone, 100) y el texto rimado que la acompaña se repite la misma idea sobre el tiempo, uniéndola a la identidad:

Time is such a funny thing,
 it's like the hole inside a ring,
 it's always now and never then.
 But When I saw it it's now again
 It's never now but always then.
 We're always here but never there,
 But when I go from here to there,
 When there is here and here is there
 I should you think you're very tall
 Next to a tree you're not at all,
 And if you think you're very small
 Next to a bee you're ten feet tall.
 When we dream we seem awake,
 But all along the dream was fake.
 To me "I" and also me,
 I know that's true, How can that be
 Since I'm not you, and you're not me
 Time is not what you might think
 It is and isn't in a wink.



Destaca el tiempo como un ser y no ser que dura un parpadeo. Y otros aspectos contradictorios sobre la identidad y la percepción que volveremos a encontrarnos en otros trabajos en el siguiente capítulo.

El esquema temporal expuesto es la que rige el sentido de la secuencia tratada en el capítulo anterior, "Private Acts". A lo largo de la misma se alternan las fotografías del momento presente de la narración con lo que se suponen que son recuerdos: "Now he thought of then", "Now he thought of how it was then", "Now was then", "Now was becoming then" y "Now is then". ¿La erección del protagonista ocurre al final? ¿O está ya al principio? Sin duda DM no quiere que en la primera imagen lo veamos, al enfocarle el cuerpo de cintura para arriba, y bajando progresivamente, para que pensemos que hay un proceso. Ya que literalmente no "vemos" al personaje de la secuencia masturbarse, según el relato simbólico y el *tempo* narrativo no podemos saber si el recuerdo activa la excitación o todo es producto de su imaginación. El clímax puede que no exista en el presente, o que se proyecte al futuro como deseo o que se refugie en el recuerdo. Así, el "Now is then" deposita las imágenes mentales en un tiempo indeterminado que gobierna pasado, presente y futuro, como si de uno solo se tratara. Por ello, si bien el tema de la secuencia era la masturbación, como la relación temporal con la imaginación y la realidad no está clara se complica su interpretación final. Esta ambigüedad y el proceso de engaño al que nos somete DM a lo largo de la secuencia son propios de su proceder, y tienen como fin el que nos sorprendamos ante lo que creíamos, que descubramos por nosotros mismos los engaños de nuestras propias percepciones y racionamientos.

Como conclusión de este apartado dedicado a DM cito un fragmento de su libro *Albums*, en el que el autor insiste en la imposibilidad de expresar el enigma del tiempo, fotográficamente, y aunque no lo diga directamente, también mediante la palabra:

We are a brilliant and unknown moment, suspended between memory and anticipation, anxious in our uncertainties, and doomed to fade with our consciousness. How can such a mystery be photographed? What is left for us but amazement? (Michals, 1988).

5.3) La memoria personal y la colectiva en la obra de Sophie Calle

5.3.1) Las anécdotas personales

Ya sabemos que *Histoires vraies + dix* consiste en una recopilación de pequeñas historias que le han acontecido en el pasado a SC y que, como su título indica, en principio no deben ser leídas como ficción, sino como verdaderos relatos autobiográficos, fragmentos que surgen de su memoria y que no tienen una conexión entre sí, a no ser porque todos van construyendo un esbozo del complejo e inestable puzzle que conforma la personalidad de SC.

Si el título completo del libro es *Histoires vraies + dix* es porque además de los microrrelatos independientes incluye uno que se compone a su vez de 10 parejas de fotografía y texto, titulado “Le mari”, que reconstruye su aventura con el americano Greg Shepard, igual que la “road-movie” que filmaron entre ambos en 1992, *No sex last night. Double Blind*. Los microrrelatos se componen, en el formato libro, de un breve texto, siempre a la izquierda, y una fotografía a la derecha que suele representar el objeto central del texto y por tanto ejercen de prueba; pero, como veíamos en el capítulo anterior, la autenticidad de la referencialidad mostrada en la fotografía no siempre se cumple. Si bien la fotografía ejerce de prueba de que los relatos autobiográficos no son ficción (es decir, que es algo que le pasó a SC), lo hace en la forma y ambiguamente, ya que a veces la prueba fotografiada es la real y otras veces es recreada, con lo que la fotografía se presenta a modo de reelaboración a posteriori, a veces empleando otros elementos, no ya los reales que fueron fuente de la experiencia narrada, o creando la escena que mejor ilustra ese fragmento de la memoria personal.

Del mismo modo podemos afirmar que si los elementos y los espacios en los que éstos se insertan en el relato del texto no son los auténticos, tampoco lo es el tiempo de la toma: las fotografías no remiten al momento del pasado que narra el texto, por lo que también se trata de tomas fotográficas realizadas a posteriori, de puestas en escena del recuerdo. No es por tanto un conjunto de fotografías de un álbum personal comentadas por los apuntes de un diario íntimo.

A veces, como en el caso de objetos implicados, el zapato rojo por ejemplo, esta dislocación temporal entre texto e imagen pierde importancia y la gana el referente, el zapato, ya que el hecho de que la toma del mismo no corresponda al momento de la infancia al que nos remite el texto lo impactante es que el zapato de la imagen sea el mismo que el del recuerdo de SC, pues eso le otorga un valor extra que pervive en la fotografía al ser contemplada y le da valor a la rememoración de SC. De este modo nos transmite su gusto fetichista por los objetos y su disposición a guardarlos todos, a contemplarlos y a relatar las historias pasadas vinculadas a los mismos.

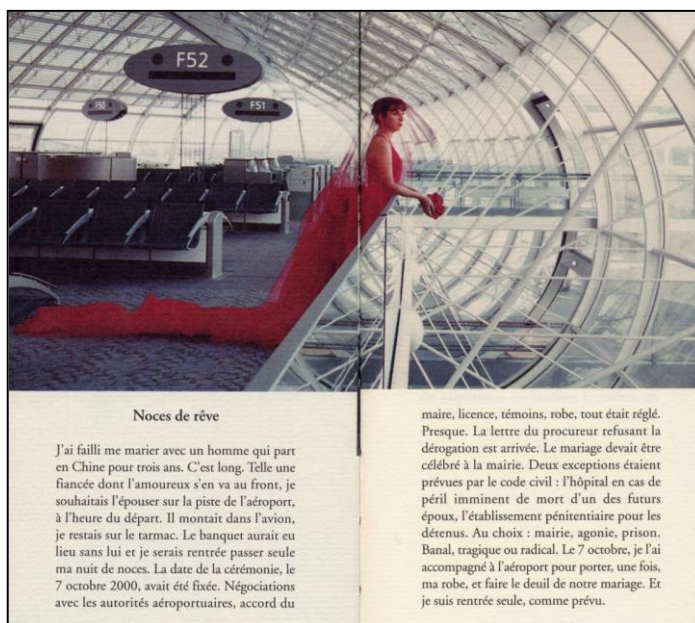
En cualquier caso, en cuanto la memoria personal de SC se pone en marcha y recupera fragmentos de sus pasadas experiencias, tanto el relato como la fotografía brotan de una misma necesidad creativa. Así, la práctica fotográfica se asimila al texto autobiográfico en algo que es propio de éste pero no de aquella: la perspectiva temporal para narrar el pasado, dejando de lado la necesidad del contacto real del negativo con el objeto o espacio en cuestión en el tiempo pasado al que se refiere el texto, pero sí con el objeto mencionado en cada microrrelato. En resumen, la práctica autobiográfica parece ganar en veracidad al incluir fotografías, pero en realidad se está ficcionalizando en parte y, por contaminación, nos hace dudar a veces de la veracidad de lo narrado. ¿SC vivió realmente todo lo que cuenta? ¿O se trata de recuerdos modificados aunque sea a medias?

En la presentación inicial de este trabajo no nos induce a pensar que lo que rescata de su memoria para nosotros no sea verdad, sino que, siguiendo en la línea de lo analizado en el capítulo sobre la referencialidad, desde su propio juicio en el presente considera como inverosímil lo que le ha pasado, como si le hubiera pasado a otra persona, a un personaje de novela: “L’un des épisodes les plus romanesques de ma vie”, y una dedicatoria: “A cet étranger providentiel”. De hecho la exageración o modificación de los eventos pasados, y no digamos ya la falta de exactitud en referencias concretas, es algo que está a la orden del día en cualquier relato autobiográfico realizado por el ser humano. Es cierto que el texto escrito otorga mayor respaldo que uno oral, pero lo importante es resaltar que se trata de prácticas discursivas en las que un pacto tácito entre el emisor y el receptor es lo que confiere autoridad al discurso planteado: con algo tan sencillo como el título, el lector-espectador da por el hecho que el contenido del mismo responde a ello, y que por tanto, en el caso de la autobiografía, la autora no pretende engañar y va a explicarnos eventos reales de su pasado.

Una constante en estos relatos autobiográficos, tanto los independientes como los incluidos en “Le mari”, es la clave psicoanalítica en la que se nos presentan, de forma implícita, por los temas tratados y la estructura formal de los textos. El relato compuesto de “Le mari” incluye una fuerte dosis de fantasías ocultas de SC, sobre todo la de casarse, representada tanto por la ceremonia de la boda como por el traje de novia.

En “La robé du mariée”, SC consigue que un amor platónico de la infancia, un amigo de su padre, la acepte como amante y cuando va a su casa fuera de París pone en la maleta un vestido de novia, con el que se viste para su primera noche juntos. Y en “Noces de rêve” SC nos cuenta su fantasía de casarse en el aeropuerto, que inmediatamente su marido cogiera un avión y que ella se volviera a casa a pasar sola su

noche de bodas. Cuando todo estaba preparado, el 7 de octubre de 2000, el prefecto le denegó el permiso por no ajustarse a derecho, así que SC se vistió de novia y fue al aeropuerto a despedir al no-marido, ya que no hubo boda. Según como se desarrollaron los acontecimientos, el título y la fotografía le otorgan a la historia una dosis de ironía, ya que la boda de sueño tiene dos lecturas: la literal, es decir que estamos hablando de una boda imaginaria, deseada; y la lectura de la expresión “boda de ensueño”, cuando un evento sale a las mil maravillas y se desarrolla de forma perfecta, precisamente como en un sueño. La fotografía, que por si sola parece de una boda, ya que SC lleva un traje de novia, choca por el contexto inusual para vestirse así: ella sola en un aeropuerto. Parece el escenario de una película. Lo que era un sueño se queda en eso; no obstante con la fotografía como recuerdo del deseo frustrado, pues esta vez ni el simulacro se lleva a cabo.



El desconcertante juego psicoanalítico que SC se aplica a si misma oscila siempre en el límite entre la confesión real y la distancia irónica, entre el recuerdo de una vivencia real y el carnaval de las máscaras y los disfraces. El deseo de verse a si misma llevando el vestido de novia conlleva la distancia de no vivirlo como propio sino como impostura, no quiere ser ni la novia real que se casa, ni la chica que un día se disfraza para verse en el espejo. Todos los actos de SC en estos proyectos de boda se desarrollan organizándolos con los elementos propios de la realidad, incluidas las emociones; pero finalmente subyace el simulacro precisamente porque si bien tampoco se trata de un papel teatral que SC debe representar, la vivencia de dicha experiencia no llega a cuajar para ella misma ni para el lector: se trata de experiencias que SC desea tener para exponerlas y deshacerse de ellas. Eso sí, como decíamos en la presentación de esta autora, experiencias en las que se implica íntimamente como si en ese momento no existiera otra cosa.

Más evidente se hace esta vinculación en el mencionado y posterior trabajo de 1998, *Apointment with Sigmund Freud*. El efecto de dejar dispersos por la casa objetos suyos, que conforman su pasado y su personalidad no pretende más que ser un juego y el simulacro de una relación virtual entre terapeuta y paciente. El juego incluye el elemento del disfraz, tan del gusto de SC, pues la primera imagen (ya presentada en el anterior capítulo) es una fotografía de SC en la puerta de la casa llevando el abrigo de Freud; dato que por supuesto nos aclara el pie de foto. Se trata de una intervención leve y efímera, propia del discurso artístico posmoderno, en la que la fotografía recupera su único valor meramente de registro de tal evento para que sea archivada en el catálogo de SC como prueba de su quehacer artístico de cara más a las galerías y los críticos que al gran público, y en ningún caso integrada en un discurso doble de fotografía y texto, pues ni siquiera SC es la autora de las fotografías.

Dentro de este libro hay una historia, “Le mauvais haleine”, también muy directa sobre la voluntad de SC de incluir esa lectura psicoanalítica en la exposición de sus objetos, ya que se trata precisamente de una anécdota en la que ella acaba en una consulta de un psicoanalista engañada por su padre, que le había dirigido a ese médico diciéndole que era un médico generalista para tratar su mal aliento. Cuando SC le cuenta avergonzada esto al psicoanalista, éste le pregunta si siempre hace lo que dice su padre. Aparte de que obviamente se puede leer esta respuesta como un cliché barato de la profesión, y de cuya carga irónica y descreída SC es también consciente y participante, lo cierto, según el relato, es que a partir de entonces ese desconocido, a quien llegó por azar, se convirtió en su psicoanalista. Y seguramente porque la pregunta del médico, por muy tópica que nos parezca, dejó tan desnuda en ese momento a SC, que se vio delante de una verdad hasta entonces desconocida para ella misma. Este hecho pasado seguramente marca que en su obra posterior (por ejemplo los relatos autobiográficos) incorpore formas y contenidos del psicoanálisis, incluido un cierto complejo de Electra, para hablar de ella misma y de su relación con su padre y otros hombres.

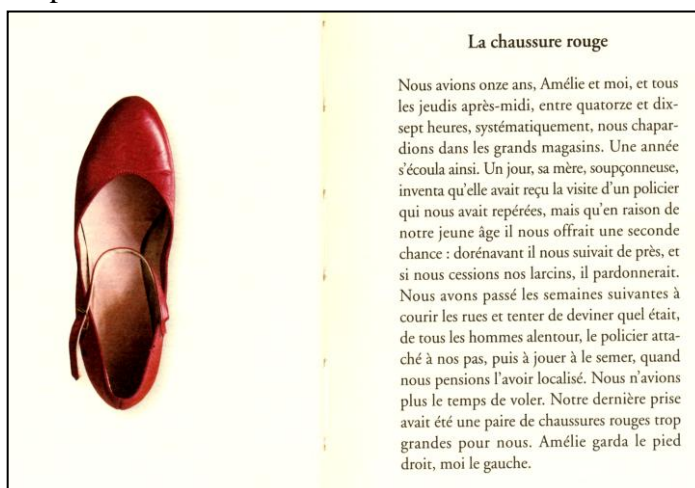
En relación a las formas, a los clichés visuales de la profesión, es posible que la cama sea un objeto altamente repetido en sus obras. La cama no sólo ejerce de referente visual del diván del psicoanalista, como en la foto que acompaña al texto autobiográfico aquí mencionado, sino que es el escenario en el que alternativamente SC se desdobra, ejerciendo ora de paciente ora de médica. En realidad, los relatos de *Histoires vraies + dix* contienen cierta calidad sonora de confesión aséptica y fría, propia del mundo profesional, y no como la religiosa, que se caracteriza por lo emocional y el apoyo

directo del sacerdote. Así, estos relatos acaban creando la ilusión al lector de que es un profesional que escucha las confesiones de su paciente SC y, por tanto, la fotografía se transforma en la imagen símbolo de algún evento que el subconsciente de SC considera importante sacar a la luz para conocerse mejor. La fotografía representa aquí la imagen clave del discurso psicoanalítico que el terapeuta debe calibrar escuchando las verbalizaciones del paciente que, en espiral, va componiendo el sentido de la imagen. O dicho de otro modo, la fotografía, como manifestación visual, trasunto de la imagen que surge espontáneamente desde el fondo de la memoria, contiene un mensaje que debe ser interpretado, por lo que el texto coexistente a la fotografía es como el hilo hermenéutico del que vamos tirando para ahondar en el significado de esa fotografía que se nos ofrece como imagen mental.

Cuando el péndulo yo-otros cambia en el interés de SC, entonces, en lugar de tumbarse ella misma en el diván, coloca a desconocidos a los que pueda interrogar; como es el caso de *Les dormeurs*. En esos discursos aplica el mismo método formal de un lenguaje frío y distante, de una neutralidad que se asemejan a la visión objetiva del elemento incluido en la imagen fotográfica entendida como algo plano. Es decir, la objetividad del texto trata de forzar la visión distanciada respecto al tema tratado, y, por lo tanto, también el referente incluido en la fotografía, pero al mismo tiempo, y aquí subyace la contradicción, el elemento incluido en la fotografía se supone que está cargado con una densidad emocional inherente al paciente. La fotografía es el pivote entre el paciente, que intenta tejer un recuerdo con sentido a partir de esa imagen originaria que representa la fotografía, y el terapeuta, que intenta aplicar un tono frío y distanciada de esa imagen. Ni que decir tiene que, como SC es ambos, los papeles se mezclan y transfieren sus cualidades a las representaciones formales de ambos.

En *Les dormeurs*, la médico SC no interpreta nada, se limita a dejar hablar a los “pacientes” que se prestan a dormir en su cama. Respecto a este trabajo hay que aclarar que, según ella, su única intención al realizarlo era una simple y extraña necesidad física: que la cama estuviera siempre ocupada. Incluso las fotografías y los textos que representan sus conversaciones con ellos eran lo de menos. Ahora bien, que SC diga esto, en mi opinión, no es más que una señal de su interés inconsciente en este su primer trabajo serio, por el asunto doble de hablar de uno mismo y escuchar a los demás, y su obsesión por las camas, ampliada en el trabajo “Voyage a Californie”. Y los relatos en la torre Eiffel de nuevo representan esa necesidad de escuchar, pero ella es la que está en la cama aunque como paciente pasivo. En este caso la fotografía vuelve a no ser más que la prueba y el registro visual de una performance.

En la historia del zapato rojo, SC nos cuenta la travesura infantil junto con una amiga robando cosas inútiles en los grandes almacenes. La madre de la amiga sospecha y se inventa para ellas la historia de que un policía las ha visto y las vigila para que no lo hagan más. SC cuenta que los días siguientes, ella y su amiga, miraban a todas partes intentando identificar al policía inexistente. Esta anécdota resulta interesante



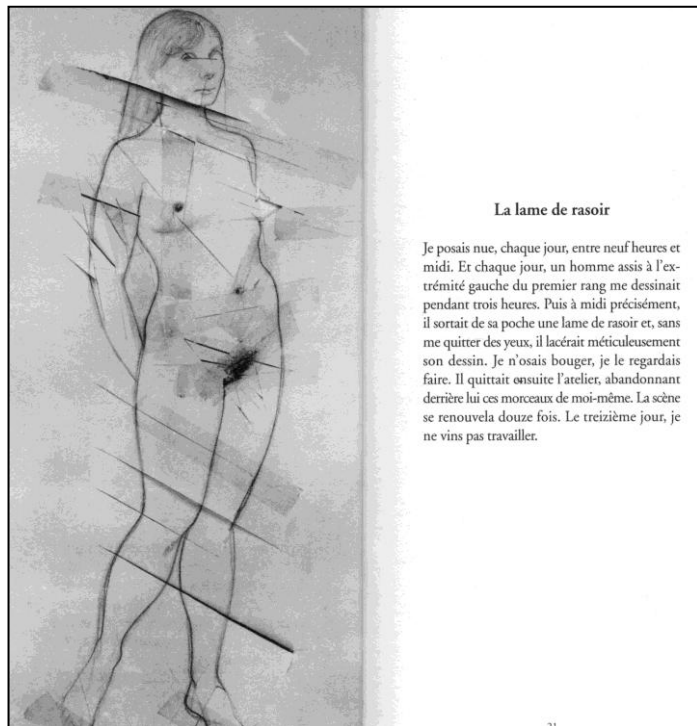
porque esa actitud psicológica de vigilancia, de saber que la vigilan pero no saber quién, es similar a sus posteriores proyectos “Le detective” y “20 ans après”, en los que repite la postura de la niña, pero ahora ella misma ejerce también de madre de su amiga, pues es ella quien inventa la figura del control, en la que el detective que la sigue, aunque es real como persona, no así el policía de su infancia, es también un fantasma porque ni ella lo conoce ni él sabe que todo es un simulacro.

Por supuesto no se puede demostrar que esta anécdota de su pasado sea el origen de esa actitud adulta suya, que, al igual que en la infancia, lleva a la realidad lo que empieza como juego. Ya sabemos que la memoria personal se reconstruye permanentemente desde el punto de vista del presente en el que se evoca el recuerdo, de modo que esa anécdota infantil, sin tener que dejar de ser cierta, no sería de extrañar que hubiera sido afectada por sus obras reales de adulta, por sus trabajos artísticos; es como si ciertos actos intensos en la vida adulta focalizaran la atención de la memoria por la que cada individuo recordara pequeños detalles que de otro modo hubieran pasado desapercibidos, modificándolos y adaptándolos incluso a sus necesidades emocionales.

Volviendo al relato propio vale la pena señalar el detalle de que el miedo y la excitación que les provocaba esa figura acechante de la autoridad les llevó a no robar más, pero a repartirse el último botín como si estuvieran ocultando su delito al tiempo que sellando un pacto de amistad, que en la infancia se vive con una importancia suma; se trata del zapato rojo, pues su amiga se quedó con el derecho y SC con el izquierdo, que es precisamente lo que vemos en la fotografía y que prueba ante todo el valor fetichista que SC le imprime, ya que lo banal e inútil del robo viene marcado suficientemente por el hecho de que eran zapatos de señora, inservibles para una niña.

En “La lame de rasoir”, SC cuenta que durante un tiempo trabajó como modelo para una academia de pintura donde posaba desnuda tres horas cada día para los alumnos, y que uno de ellos, al finalizar la sesión, sacaba una cuchilla de afeitar y rasgaba el dibujo del cuerpo de SC realizado durante las horas precedentes sin dejar de mirarla a los ojos. Lo turbador de esta experiencia es que SC no hacía nada y la escena se repitió doce veces, hasta que un día SC ya no se presentó.

Según SC, el individuo en cuestión dejaba el retrato mutilado al salir del aula, por lo que SC pudo guardar uno de ellos y fotografiarlo para este trabajo. La acción es muy propicia para ser interpretada psicoanalíticamente, tanto la de él como la de ella. La acción de este individuo se relaciona fácilmente con un complejo sexual de un *voyeur* frustrado que limita la violencia destructiva de su misoginia a la representación de la mujer, pero hacia una representación de ella que él mismo ha creado. En el caso de SC, su actitud podría



La lame de rasoir

Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche du premier rang me dessinait pendant trois heures. Puis à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter des yeux, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler.

representar cierta atracción sádica, cierta necesidad de, además de ser vista, mirada y observada, ser destruida, aunque sea en un dibujo. Si no, su reacción de no hacer nada, y mucho más la de volver doce veces más, no tendría sentido.

5.3.2) El trauma amoroso en *Douleur exquisite*

Este trabajo funciona a modo de superación del trauma de una ruptura amorosa pero realizado en la memoria, 20 años después, superponiendo al dolor de entonces la distancia presente. El título, aunque parezca un remedo del juego surrealista de los “cadavres exquisés”, tiene una referencia médica determinada, ya que significa “dolor localizado”. Con esta definición podemos pensar que el dolor se puede localizar en una parte del cuerpo, pero refiriéndonos al dolor psicológico resulta hartamente complicado; más sugerente es asociarlo a unos espacios exteriores determinados en los que el sujeto enfermo proyectó su dolor y a los que asocia su sufrimiento al recordarlos. Las dos partes de este trabajo se presentan a modo de doble diario, de viaje y de curación psicológica, divididas claramente como el antes y el después del día 0 en el que se termina la relación amorosa.

En la primera parte, el viaje a Japón propiamente dicho, el peso lo llevan las fotografías que fueron tomadas entonces por SC, y que constituyen un diario fotográfico fragmentario y desordenado, pues no ofrecen una unión ni narrativa ni argumentativa, ni tampoco nos transmiten el valor referencial de lo fotográfico o la carga emocional de la fotografía SC. Ni los textos incluidos de forma esporádica y aleatoria ejercen ninguno de esos roles. En realidad, el nexo que une esta serie de 92 fotografías es la marca roja del tampón que ordena cronológicamente las fotografías a razón de una por día, como una cuenta atrás, con el mensaje ya mencionado en el capítulo sobre SC –“Douleur J-90” –, donde la “J” aparece como abreviación de “Jour”: 90 días para el dolor. Formalmente es destacable la inclusión de esta marca dentro del espacio fotográfico porque representa la inscripción de cierta prueba de autenticidad, como los sellos estampados en cualquier tipo de documento administrativo para dar fe de la verificación temporal y de la entidad que lo confirma, y que en esta primera parte del trabajo es más importante que el adscribirle un espacio determinado a cada imagen, como hacen los álbumes de viaje, los cuales suelen responder prioritariamente a las preguntas ¿dónde?, ¿cuándo? y ¿quién? por medio de los pies de foto exteriores a la imagen y muy frecuentemente escritos a mano. Aquí, en cambio, el tampón representa el aspecto neutro, serio y veraz del lenguaje burocrático, y valida la prueba al situarse encima de ella, no al margen, como un comentario o pie de foto. Ahora bien, esto, que es un recurso intertextual, se realiza para crear una oposición con el material al que se aplica dicha herramienta, ya que en realidad el valor temporal, espacial y referencial de las fotografías no es tan importante aunque sea cierto que hacen referencia a lugares japoneses y al viaje previo; lo llamativo es que esa verificación burocrática lo es sólo en la forma, ya que ni lo que verifican, unas fotografías insulsas, ni el sello aplicado, “Douleur”, corresponden al contexto usual de esa marca que pretende imprimir validez y autenticidad al material sobre el que se aplica.

Teniendo en cuenta que en principio se trata de una experiencia reconstruida en 2003, aunque sea autobiográfica no vale la pena plantearse la veracidad de dicho orden



La absurdidad de datar las imágenes sólo por el día de la semana denota una vez más la mascarada de SC al emplear recursos objetivos para apoyar sus fotografías, pero siempre dejando un resquicio para que se perciba lo fuera de lugar de tal proceder. Si normalmente un índice suele informar por medio del texto escrito de los temas tratados o cualquier orden como capítulos y demás, en realidad aquí sólo aparece la cuenta atrás, porque ese es el tema de esta primera parte: un único sentimiento de angustia y tristeza gobierna este viaje y, sobre todo, la idea central, proyectada a posteriori sobre las imágenes de que todo ese viaje no era más que el principio del fin, la desencadenante de una ruptura intuida. Por eso, la marca del tampón no hace referencia al cuando, a la fecha real, sino a un proceso de intensificación del dolor hasta llegar a su eclosión el día 0.

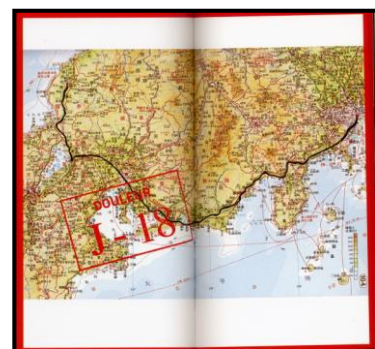
TABLE DES MATIÈRES

LUNDI	-88	-81	-80	-67	-60	-58	-45	-29
MARDI	-87	-80	-73	-66	-59	-52	-45	-38
MERCREDI	-86	-79	-75	-65	-58	-51	-44	-37
JEUDI	-82	-85	-78	-64	-57	-50	-43	-36
VENREDI	-91	-84	-77	-63	-56	-49	-42	-35
SAMEDI	-90	-83	-76	-62	-55	-48	-41	-34
DIMANCHE	-89	-82	-75	-61	-54	-47	-40	-33

276 277

Esta contradicción entre el uso formal de un elemento neutro como un tampón, que marca el paso de los días, refleja la inutilidad de la fotografía como prueba de algo, pues no registra el tiempo real sino el interior o personal, organizado narrativamente como una premonición. Las fotografías, dispuestas de otra manera, pierden su tiempo real de la toma. Esto se debe a que posteriormente se ha seleccionado conscientemente un discurso fotográfico que transmita la desidia y la falta de sentido de dicho viaje. El peso que SC detecta en su ánimo al emprender dicho viaje es como si ya supiera que por su propia mano, al aceptar la beca en Japón, estaba sentenciando la relación sentimental que mantenía. Si empezamos la lectura-visión del relato sabiendo lo que ocurrirá el día 0, lo que nos proporciona la cuenta atrás marcada por el tampón es una tensión creciente a modo de prefiguración de la tragedia; que se intensifica porque los últimos días antes del encuentro en Nueva Delhi SC está contenta con la perspectiva de ver a su amor.

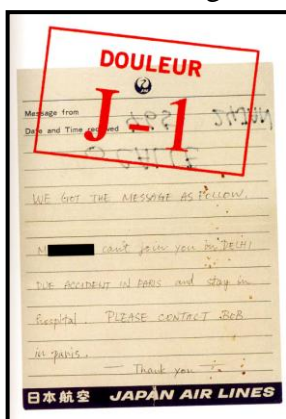
En la posición J-85 nos encontramos con una carta sin fotografía que SC escribe a su amante, y en la J-82 también aparece una misiva con fecha incluida (4 de noviembre de 1984) (J-45) Y una carta de él (J-17 y J-7,). En numerosas ocasiones no hay carta real, pero en el breve texto añadido a la fotografía ella sigue dirigiéndose a él con el vocativo “Mon amour”, como si le estuviera escribiendo mentalmente. SC fotografía varios lugares con escritura, libros, placas, etcétera, pero ella no añade su propia escritura y hay más silencio y vacío. Casi todas sus palabras están dirigidas al hombre con un tono en el que se va enfatizando la ausencia de él y la soledad de ella. En cierto modo, el aislamiento de la occidental, en ese mundo japonés del que no entiende nada, recuerda a la película *Lost in translation*: la incomunicación debido a la lengua (J-18 y J-13) sirve para incidir en su estado de ánimo propio, más que para documentar la dificultad lingüística. Una vidente



ciega le dice que está “handicappé”, inválida, es decir que no se vale por si misma, que está necesitada y sola. Las fotografías reflejan esa invalidez anímica, pues su insustancialidad es (J-44) el resultado de una cámara atrofiada, que sólo registra lo que tiene delante sin ver nada. Así, paralelamente, la ausencia de texto instauro un silencio que inunda la mayoría de estas imágenes. Pero no se trata de un silencio elocuente sino de un silencio nulo, producto del vacío interior, entre hastiado y desesperado, una tristeza próxima a la depresión. Por lo tanto se trata de la ausencia total de discurso vital, de desconexión radical entre ella misma y el mundo, pues no tiene nada que comunicar. Lo único que existe para ella es su amor por su amado; más específicamente por la imagen del amado ausente.

Las fotografías de la primera parte, más que huellas de lo real, son una sombra del rastro que SC ha dejado por este viaje y por Tokio, porque lo que muestran de los lugares no es importante ni significa nada especial: igual que un espejo, en realidad reflejan el vacío y desorientación creciente que sufre SC. El poco texto existente junto a estas fotografías orienta también la mirada hacia el interior de SC, no reflejando más que vacío y desidia.

La segunda parte de *Douleur exquise* tiene dos peculiaridades: una, que el texto adquiere mucha importancia, y dos, que se nos ofrece un doble discurso fotográfico. A la izquierda del texto siempre aparece exactamente la misma fotografía repetida



de una habitación de hotel con un teléfono rojo sobre la cama. Es la escena del drama y el medio de comunicación por el que SC conoce la verdad. Esta fotografía, si bien es un escenario, una ambientación recreada posteriormente al evento recordado, hace referencia narrativamente a ese momento en Nueva Delhi, el día 0. Ese día, que era vivido por la SC protagonista como el día de la alegría máxima, el día del reencuentro, se ha convertido en el día de la ruptura. Como reconoce ella misma en el texto: (10 días) “Je avait vecu ce



moment.”. Esta fotografía es el vector principal sobre el que se desarrolla el discurso general de la segunda parte, ejerciendo una tensión y presión suma, entre el deseo y esperanza previas y la angustia presente. La fotografía del teléfono referente al día 0, sin texto, únicamente tiene un pie de foto en rojo que marca el dónde y el cuándo del evento: “25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Imperial, New Delhi”. Ni que decir tiene que esta información es falsa en lo que se refiere a dicha fotografía, pues ésta fue tomada mucho después.

Ahora el orden cronológico del relato en cuenta atrás se transforma en una cuenta hacia delante, marcada por un texto real, y no un tampón, que aparece bajo la fotografía. Se trata de un texto en blanco sobre fondo negro que va variando en su elaboración, en lo que se cuenta, cómo se cuenta, la extensión, etcétera, pero girando siempre sobre un punto de partida único que lo gobierna todo; que es el momento en el que recibe la noticia de la ruptura por medio del teléfono al que alude la fotografía y la habitación de hotel donde lo vemos. La repetición inicial de la frase “Il y a 2 jours, l’homme qui je amait m’a quitté” es la que marca el ritmo y gobierna el texto, mientras que el numeral en rojo hace ahora la función de tampón, desde el día 0 que representa la fotografía permanentemente, hasta el día 99, día de la superación del trauma del

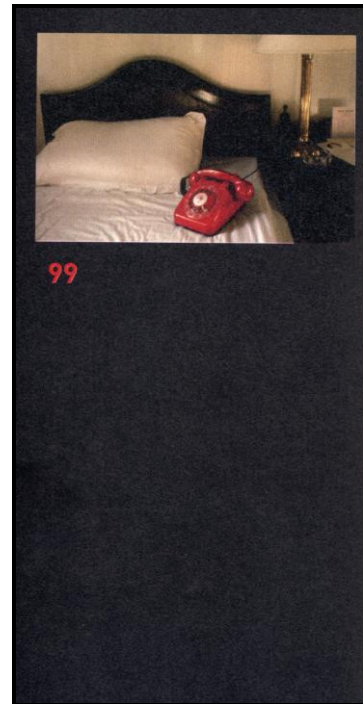
abandono. El ritmo cronológico sufre una inversión entre la primera parte y ésta, pues si antes se trataba de una cuenta atrás que avanzaba hacia el futuro, ahora es una cuenta hacia delante que rebobina hacia el pasado, ya que si bien los días corren, en su cabeza empieza a profundizar una y otra vez en lo sucedido, remontándose cada vez más en el pasado de su relación amorosa, añadiendo detalles continuamente, cada vez que vuelve sobre el mismo asunto.

Esto responde a una vivencia del tiempo muy dependiente del cambio emocional sufrido: en la primera parte lo que mantiene viva a SC es el futuro encuentro en New Delhi, por eso el presente no existe, y mucho menos el pasado. En la segunda parte, el ansia de liberación de la angustia es la que en lugar de restar días para llegar al futuro los va sumando, ya que cada día que pasa es uno más que la aleja del día 0, marcado por la frase “Hace 2 días que el hombre que amaba me dejó”. Se trata de reconquistar su presente como persona, primero anulado por la esperanza del reencuentro y después por la angustia de la ruptura; en ambos casos su vida está esclavizada por la dependencia hacia el amado.

En el plano estructural del libro, vale la pena llamar la atención sobre el índice, pues si lo comparamos con el de la primera parte, podemos comprobar que, a pesar de que aparece siempre una fotografía parcial en blanco y negro del teléfono con un numeral, que corresponde a cada día que suma (y no que resta como antes), en realidad no significa que esa mini-fotografía a modo de capítulo remita a un contenido del libro, pues la estrategia seguida ahora por SC es la de mostrar ese numeral en negro cuando no existe, y en rojo, y acompañado del número de página, cuando sí ocurre algo en ese proceso de superación de la ruptura. Esta diferenciación, aparte de pura cuestión práctica para no crear un discurso que pueda hastiar al lector-espectador (imaginemos 99 fotografías repetidas), en cierto sentido refleja bien el efecto de montaña rusa de este proceso en el que se puede pasar de la incontinencia verbal al silencio según el día; por eso, porque lo único que le interesa al sujeto SC es su tema, los días en los que se tranquiliza no existen, quedan borrados del recuerdo.

Este monotemático texto en realidad es un cuerpo vivo que va evolucionando según pasa el tiempo y SC va superando la ruptura. La transformación se produce en forma y fondo. En primer lugar, el texto en blanco poco a poco va difuminándose, pasando a negro, con lo que se dificulta su lectura hasta que desaparece por completo el último día, y únicamente vemos el 99 en rojo y el fondo en negro. Segundo, el texto se va abreviando hasta que, llegando al final, quedan unas pocas líneas; es decir, cada vez se dice menos hasta instalarnos en el silencio. Asimismo, el tono va cambiando y si se empieza el día 1 con uno muy personal e íntimo se acaba con otro neutro y objetivo el día 98. Estas estrategias compositivas pretenden ilustrar la evolución hacia el olvido total del asunto, pues es como si la progresiva desaparición del texto, su reducción y su objetivación fueran un reflejo de que el trauma va perdiendo fuerza, interés y valor para la afectada.





En este trabajo es posible que sea donde se establece una de las relaciones entre fotografía y texto más interesantes de toda la obra de SC. La oposición de la fotografía repetida del teléfono frente al cambiante texto que termina por desaparecer plantea la relación entre la tiranía y la liberación del referente en relación a la memoria y al olvido. El valor obsesivo que tiene ese teléfono, todos los sentimientos que giran en torno a él y que se van desplegando en el discurso neurótico del texto se van disolviendo como un azucarillo, y al mirar la misma fotografía sin texto del día 99 ya únicamente vemos un teléfono rojo en una cama; es decir, una imagen plana, pues recordemos que literalmente una fotografía no tiene significado, y el teléfono deja de ser un elemento hipnótico que embota los sentidos y el entendimiento, para convertirse en un objeto banal. Cuando SC se libera del fardo emocional asociado a ese teléfono y esa habitación es porque se olvida finalmente de él; desaparece el recuerdo asfixiante que tenía de ese objeto que lo convertía a sus ojos en un elemento que torturaba su memoria con recuerdos caóticos y fragmentarios que surgían de forma incontrolada. Y entonces el texto, como punta de lanza del sufrimiento neurótico, cesa en su retro-alimentación porque ya es superfluo.

Decir que en la segunda parte, al contrario que en la primera, el silencio es elocuente, no es un lugar común, porque antes ha existido la anulación del mismo y reinaba el ruido. Comparando ambos silencios con la relación entre fotografía y texto podemos concluir que la ausencia de éste último en la primera parte incide negativamente en el significado de la fotografía, mientras que en la última fotografía del teléfono, la ausencia del texto, muy al contrario, deja respirar a la fotografía otorgándole un significado pleno, gracias, claro está, al proceso ya analizado de exceso de lenguaje y su desaparición final. Por lo tanto, la hermenéutica de la fotografía del teléfono oscila entre un exceso de racionalismo cartesiano mal entendido, el pensamiento del sujeto existe por sí mismo, y una constatación de la existencia de la realidad. Entre el subjetivismo y el objetivismo de la mirada se alza el discurso que el texto plantea en torno a la relación emocional con la imagen fotográfica.

Todo enamoramiento es un sentimiento intenso de apego, por lo que la liberación del teléfono como referente externo asociado a ese amor representa también el desapego del amor mismo, su olvido final. El apego a un objeto exterior es el apego a las propias emociones y, en último caso, el apego a uno mismo. Así, la liberación final aquí representada es la distanciaci3n serena respecto a las propias emociones, que quedan ya como pasadas, almacenadas y asimiladas en un rinc3n de la memoria, en un “lugar” identificable, perteneciente definitivamente al pasado. La imagen, pero m3s la fotogr3fica, ilustra perfectamente esa tensi3n entre el apego y el desapego porque contiene en s3 misma la potencialidad de vincularse a cualquier emoci3n o a ninguna; y esto es lo que marca la fotograf3a tan anodina, o tan sugerente, del tel3fono rojo en la cama. Si la desaparici3n del texto representa la extinci3n del ruido, la permanencia final de la misma fotograf3a sin el texto representa la extinci3n de la ceguera, pues antes SC no estaba mirando lo que ten3a delante sino mir3ndose a s3 misma. La recuperaci3n de la visi3n y del silencio se postula al final del trabajo como un re-equilibrio de SC entre ella misma y el mundo exterior.

El ciclo del texto, desde que brota, se transforma y muere, pretende de forma pedag3gica que el lector haga tambi3n ese viaje para que al final la fotograf3a sola tenga sentido: sin haber recorrido ese camino no existir3a la vivencia de una experiencia emocional propia, y todo lo dicho no ser3a m3s que palabrer3a, el texto por s3 solo, o una imagen desnuda, la fotograf3a sin el texto. Sin ser unas confesiones, tiene en com3n con el g3nero, desde San Agust3n, el hacer revivir al lector la experiencia del narrador para que su evoluci3n interior sea aut3ntica y no una impostura. La permanencia de la misma fotograf3a alude a que la realidad siempre es la misma, y el texto cambiante, hasta su desaparici3n, pretende explicar indirectamente que es nuestra mirada sobre la realidad la que cambia permanentemente, por lo que las cosas cambian de significado seg3n quien y cuando mire. Eso, en relaci3n a las im3genes mentales que almacenamos en la memoria, nos ofrece un potente discurso sobre los mecanismos del recuerdo y el olvido, sobre su valor cambiante.

Usualmente la memoria est3 mejor considerada que el olvido, pero la lecci3n de la 3ltima fotograf3a del tel3fono sin texto incide en la importancia del olvidar para seguir viviendo. No se puede recordar todo, pues si no olvid3ramos para despu3s recordar la funci3n curativa no existir3a. El entendimiento aplicado al pasado, que surge necesariamente en la perspectiva, precisa del olvido y del silencio de la mente; el aparc3r el razonamiento y el lenguaje, para que el sujeto adquiriera la distancia necesaria para entender y ser libre de aquello que antes no entend3a y por tanto lo ofuscaba. Entonces, cuando se olvida la imagen lacerante que provoca ese discurso neur3tico, el ruido se detiene, el lenguaje es barrido y la imagen vuelve a surgir por s3 misma, ahora limpia y sin que afecte destructivamente a la persona: un hotel, una habitaci3n, una cama, un tel3fono.

Y queda lo banal de dicha ruptura, como ella misma reconoce tal cual en un momento del texto usando dicho vocablo para restarle importancia a lo que para ella misma, en el momento de vivirlo, fue la peor experiencia de su vida, y que confirma la oraci3n m3nima que incluye, ya tenue, en el pen3ltimo d3a, el 97, antes de que el texto desaparezca del todo. Aqu3 SC vuelve a su tendencia al estilo minimalista y burocr3tico de asignar fecha y lugar al evento, pero aplicado a ella misma.

Al volver a Francia en enero de 1985 empieza un proyecto de colaboraci3n an3nima que funciona a modo de conjuro del duelo o terapia art3stica de su sufrimiento, escuchando experiencias traum3ticas ajenas para relativizar y aliviar la propia pena,

para erosionar el enclaustramiento en el que vive, atrapada por la ausencia definitiva del amado. La interiorización del dolor ajeno le ayuda a reducir el propio y a difuminar el peso que simboliza la fotografía del teléfono. A pesar de la diversidad de situaciones relatadas en muchas de ellas, sobresale, al igual que en SC, el aspecto obsesivo por un elemento que arrastra a estas personas hacia un cierto masoquismo incontrolable, pero destacando la autenticidad de las historias. Así, las fotografías de la derecha son ilustraciones posteriores realizadas por SC en base a lo que gente anónima le cuenta respecto a sus propias experiencias dolorosas en el pasado. Choca, siendo a la par interesante, el nivel de intimidad que transmiten estas confesiones con el hecho de que no sepamos absolutamente nada de estas personas, ni imagen ni nombre; a veces no sabemos ni el género.

Considero oportuno comentar algunas de las ilustraciones que realiza SC de estas experiencias que le narran. En esta tarea, SC se desdobra, ya que está representado simultáneamente el rol de psiquiatra y el de paciente. En el primero escucha a sus pacientes, y en lugar de reformular lo que le explican hace una fotografía; es decir, frente a la dialéctica que puede entorpecer el discurso del paciente, condicionándolo, adopta una postura lacaniana de silencio absoluto y, eso sí, hace una fotografía. En el segundo la práctica de escuchar y la concentración en la visualización fotográfica de ese discurso funcionan como una tarea auto-impuesta de su terapia de curación.

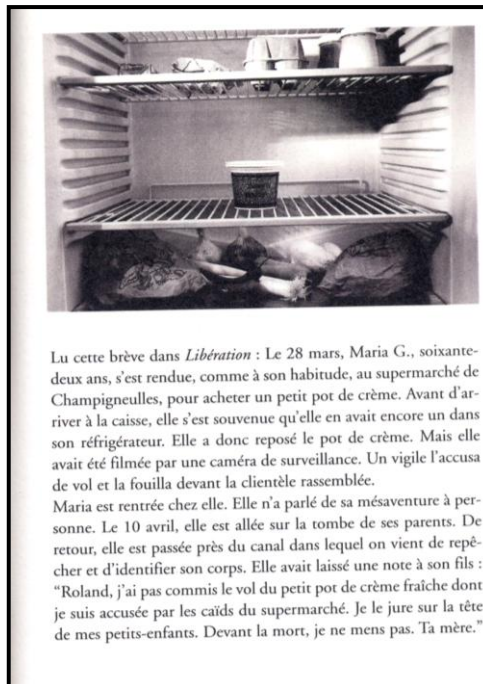
De los relatos que SC transcribe, cabe destacar el del coche azul (+6), que vemos coloreado en una fotografía en blanco y negro, como si fuera de cinemascopio, y que explica que el mayor momento de dolor de esta persona fue también el de más felicidad. La madre con cáncer (+10) tiene un camisón verde en el recuerdo verbalizado de su hijo/a, y la foto es un rectángulo verde, de modo que el color lo inunda todo, invadiendo y dominando el recuerdo de esta persona, igual que el teléfono rojo de SC. Al realizar esta fotografía sin duda se produce una transposición, pero al mismo tiempo que proyecta su experiencia en los demás se está liberando de ella, la está objetivando. La desaparición de la imagen en un proceso de abstracción mediante un único color también ocurre en la historia +21, donde la mujer que habla con SC se quedó ciega y sólo veía rojo; y rojo es lo que vemos en la fotografía. Esta historia y la forma de representarla visualmente hay que relacionarla con el interés de SC por los ciegos. En este mismo libro, SC habla con una vidente ciega y en Japón busca a personas ciegas. Pero lo fundamental son los trabajos en los que queda claro el interés de SC por cómo éstos “ven” el mundo, sus recuerdos y cómo los representan con palabras.

Los recuerdos de momentos pasados de dolor usualmente son representados por SC con fotografías del escenario o un elemento concreto; como la historia +16, en la que la persona espera una carta, y de forma similar a la angustia de SC con el teléfono, por la esperanza pendiente de un hilo y por la obsesión visual con un elemento. Si SC se había quedado obsesionada con el teléfono, esta persona se queda “colgada” del buzón, que es lo que SC fotografía. Del mismo modo en la historia +24 los padres de esta



persona entrevistada se suicidan en un cine, y en la fotografía vemos el objeto o lugar del sufrimiento: el cine, o un cine, ya que para nosotros que no conocemos el escenario real del suicido tanto da.

La última fotografía de la derecha, la que va asociada a la fotografía del teléfono nº 99, en realidad no ilustra ningún dolor pasado explicado por alguien a SC sino que en el texto ella afirma haber leído en *Liberation* la noticia de una anciana que se ha suicidado por haber sido acusada injustamente de robar un bote de crema en un supermercado; el diario reproduce la nota dejada a su hijo, en la que le jura ser inocente y que con la muerte no juega. Esta truculenta historia, aparentemente real, pretende contrastar con la pena de SC. El hecho de que ya no sea un testimonio directo, sino una noticia leída en un periódico, está conectado con el hecho de que sea el final de la curación, y que bajo la fotografía de la izquierda con el teléfono rojo, el texto en blanco haya desaparecido por completo, quedando un espacio totalmente negro que representa la desaparición de su sufrimiento.



Lu cette brève dans *Liberation* : Le 28 mars, Maria G., soixante-deux ans, s'est rendue, comme à son habitude, au supermarché de Champigneulle, pour acheter un petit pot de crème. Avant d'arriver à la caisse, elle s'est souvenue qu'elle en avait encore un dans son réfrigérateur. Elle a donc reposé le pot de crème. Mais elle avait été filmée par une caméra de surveillance. Un vigile l'accusa de vol et la fouilla devant la clientèle rassemblée. Maria est rentrée chez elle. Elle n'a parlé de sa mésaventure à personne. Le 10 avril, elle est allée sur la tombe de ses parents. De retour, elle est passée près du canal dans lequel on vient de repêcher et d'identifier son corps. Elle avait laissé une note à son fils : "Roland, j'ai pas commis le vol du petit pot de crème fraîche dont je suis accusée par les caïds du supermarché. Je le jure sur la tête de mes petits-enfants. Devant la mort, je ne mens pas. Ta mère."

Es cierto que la lectura de la mencionada noticia, en un momento previo de su proceso de curación, podría haber pasado inadvertido y no le hubiera servido de nada en ese intento de separarse de su propio dolor a través del de los demás, pero es que si este suicidio coincide temporalmente con la desaparición de su angustia, con su curación final, es porque es el hecho de estar curada es lo que le permite tomar distancia sobre ella misma y las tragedias ajenas, y por eso ya no aparece nadie contando su dolor pasado sino una noticia en el diario. Asimismo, este cambio final en el texto obedece a ese nuevo estado en el que se percibe la distancia emocional respecto a la tragedia, pues del tono íntimo y emocional de los anónimos participantes en su cuestionario-terapia se pasa al uso de un lenguaje neutro en el que se narran los acontecimientos sin implicarse, no estableciendo juicios, ni opiniones ni sentimientos propios.

Douleur exquise une la memoria personal con la ajena como modo de superar una experiencia dolorosa. Puede sonar un poco pedante o ñoño, pero es cierto que del mismo modo que en la segunda parte se quiere establecer un diálogo entre fotografía y texto en cada página, también se pretende crear un puente entre la página de la izquierda, el estado "negro" de SC, y la de la derecha en blanco, las personas anónimas que con la verbalización de su recuerdo ayudan a SC, y las fotografías de cada uno de esos relatos, realizadas por ella, que son una especie de terapia, ya que en su diversificación la apartan de la fotografía única del teléfono que representa todo proceso depresivo-neurótico del relato único y obsesivo.

Vale la pena insistir en el desfase temporal existente a dos bandas, entre la fotografía del teléfono y el texto que la acompaña, y entre esta pareja y la del relato anónimo y la ilustración de SC. Una contradicción funcional por otro lado. Dejando de lado la fecha real de la toma de la fotografía del teléfono, el tiempo al que remite es al momento álgido, como venimos diciendo, del dolor, la apertura del abismo. Pero precisamente porque se abre un pozo negro en su interior, ese tiempo fotográfico que es

un instante se dilata y se instala en ella como ese no-tiempo en el que puede convertirse cualquier fotografía al provocar el efecto congelante de la mirada de la Medusa, un purgatorio en el que queda atrapada, ni viva ni muerta, ni en el pasado ni el presente, como una ausencia total al no estar en sí. En el día 21 reconoce “mirar fija el teléfono, como paralizada”. Evidentemente mientras va avanzando la curación se va liberando de la fotografía, de ese instante eterno y mortificador. De hecho, la ambivalencia de la imagen fotográfica explica que ésta pueda pasar de representar la mirada de Medusa que paraliza a SC y que, sorprendentemente, también sea el escudo de Perseo que la protege: la fotografía del teléfono representa así la causa del mal y su posible curación, ya que de ese vector congelado surgen tanto la implicación narcisista del espejo como la distanciamiento emocional de la ventana.

El tiempo del texto que la acompaña es también complejo porque remite a diversos planos, por supuesto en primer lugar a la conversación telefónica en la que ella se entera de que está con otra, pero también a recuerdos anteriores y sentimientos posteriores. Es como si la noticia, cuyo centro representa la fotografía, se expandiera en ondas concéntricas como al caer una piedra en un lago. Evidentemente es el texto, en sus fugas y variaciones, el que va transformando el tiempo de la fotografía. En cambio, el tiempo del texto, a pesar de ampliarse en círculos en torno al presente atemporal de la fotografía, también abarca el tiempo real del proceso de curación en París, constituido por esos 99 días. Y en este aspecto se une en diálogo con la pareja de fotografía y texto de la derecha, ya que es esa coexistencia de una imagen fija y un texto circular, frente a fotografías diferentes con textos narrativos lineales y claros, la que favorece que, simultáneamente, SC destruya en su mente la imagen del teléfono y consiga aplacar el ruido.

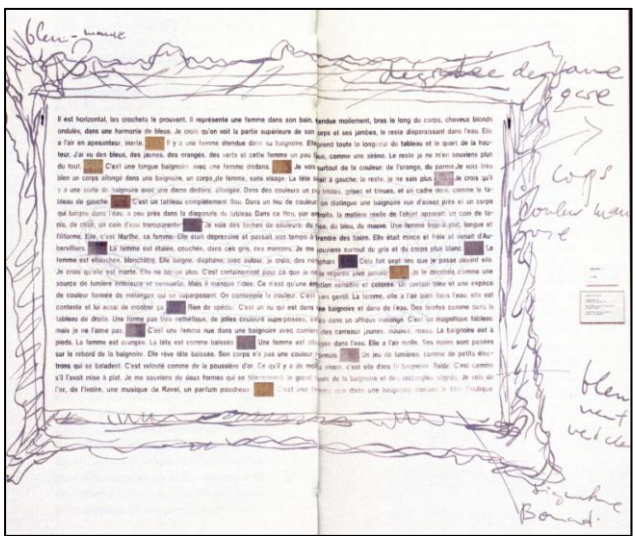
5.2.3) La memoria de los otros

Las ausencias y la capacidad de la palabra de restaurar las imágenes es lo que encontramos en los trabajos *Disparitions* y *Fantômes*. En ambos, el asunto posmoderno de la autoría ya es demasiado patente para obviarlo, pues SC únicamente coloca el marco de la obra, realizada por gente anónima, en el contexto del museo y con el membrete de pintores famosos. Lo que SC plantea en *Fantômes* a los vigilantes de museos es una verdadera ekfrasis, es decir la descripción de unos cuadros ausentes por medio de palabras en base a lo que recuerdan de ellos, ya que son personas que estaban en contacto diario con los cuadros, vigilantes de las salas donde se exponían las obras. Además, les pide que hagan de memoria un dibujo del cuadro ausente. Lo interesante de este proyecto es que SC lo lleva a cabo como instalación, ya que aprovecha el clásico letrero de un cuadro que queda en la pared, cuando está siendo restaurado o expuesto en otro museo, para rellenar el espacio vacío dejado por el mismo: si nos paseamos por el museo y vemos el espacio vacío podemos preguntarnos qué cuadro será si no lo conocemos, o invocarlo en nuestra mente si lo hemos visto antes, imaginarlo en cualquier caso a partir del título que hemos leído y reconstruir su imagen a partir de lo que recordamos. Evidentemente se parte de este segundo supuesto y SC crea un marco artificial en la pared dentro del cual los vigilantes deben inscribir sus descripciones verbales de la imagen que recuerdan del cuadro, a modo de sustitutas del cuadro como imagen-objeto.

Si bien parece que en este trabajo la fotografía es la cenicienta, quedando en un segundo plano, pues el motivo central son cuadros que ahora existen gracias a las palabras, en realidad ejerce un rol muy importante. Aunque en principio las fotografías

tan sólo representan la prueba visual de esta efímera instalación para que quede constancia de la misma, y con las cuales posteriormente se podrá realizar un libro sobre el tema, en realidad, aparte de esta indiscutible y primordial función práctica, el empleo de este medio técnico está inextricablemente ligado al tema de fondo tratado en esta banal situación de partida, ya que la ausencia espacial del cuadro es registrada por una máquina cuyo resultado visible, los negativos y los positivos, como explicábamos en la introducción, son el registro de una ausencia: vemos el rastro, la huella, de algo que estuvo ahí y ya no está. De ahí el título del trabajo: *Fântomes*. Toda fotografía contiene un aliento fantasmagórico e irreal, de tensión entre la existencia real de lo que vemos en la imagen, pero ausente en el espacio y tiempo en el que, como ahora, contemplamos la fotografía. Entonces, si la acción y la instalación ya tratan sobre una ausencia y la cámara después registra además esa ausencia, estaríamos hablando de una doble ausencia.

¿Cómo se entiende una doble ausencia y qué significa? A nivel teórico se trata de poner en práctica un metadiscurso, que, por muy inconsciente que sea para SC, indudablemente existe porque se está empleando el tema para hablar del medio y viceversa. Este mecanismo es de retroalimentación en el sentido de que el cuadro, por su ausencia, y la fotografía del no-cuadro, por ser registro de una ausencia, intensifican el valor de la misma: si un fantasma no es nada real, un fantasma delante de un espejo es más nada y menos real. La autoconciencia de cualquier medio expresivo es propia de los lenguajes artísticos, y más desde las vanguardias hasta la posmodernidad, movimientos en los que muy a menudo se ha llegado al nihilismo o al paroxismo expresivo porque el discurso artístico planteado genera un autodestructivo giro sobre sí mismo. Llegados aquí, ¿qué función tienen los textos, las descripciones orales de los vigilantes y transcritas en el interior del “marco” lingüístico que ocupa el espacio fantasma del cuadro? En principio ejercen la tarea apuntada al principio, es decir un comentario ekfrástico sobre la pintura ausente. Lo provocador de enmarcar dichas descripciones como si se tratara del cuadro, es que lo que se nos presenta como ocurrencia o entretenimiento, que como máximo podría aspirar a ser catalogado como simulacro insustancial, está subrepticamente colándonos la teoría de que toda imagen únicamente es comprensible desde el lenguaje; cualquier imagen, sea pintura, imagen del recuerdo de la pintura o la fotografía de las palabras que reconstruyen la imagen del recuerdo de la pintura, todas ellas, pueden existir y ser conectadas únicamente por mediación de la palabra.



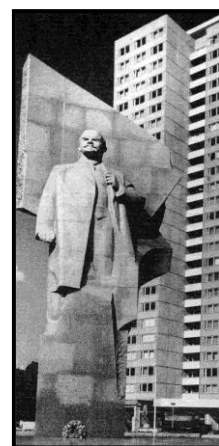
Un aspecto derivado de este mecanismo conceptual es el cuestionamiento de las instituciones modernas como los museos, el papel que juegan en preservar las imágenes, al tiempo que se pone de manifiesto que toda crítica y hermenéutica de las artes visuales es un asunto de lenguaje, pues es el medio empleado para hablar de cuadros. Las implicaciones fenomenológicas que plantea esta acción son densas pero abiertas, ya que únicamente se plantean indirectamente, sin dar ninguna explicación.

5.3.4) La memoria histórica en *Souvenirs de Berlin-Est*

En este trabajo, la acción de recuperar la memoria de los símbolos ideológicos colocados en espacios públicos se realiza por mediación de los habitantes que los conocieron. Se inicia con la reproducción del texto de la Declaración de la Cámara de los Diputados, en Berlín, en junio de 1992, mediante la que se propone una comisión sobre los símbolos de la ex-RDA y su desmantelamiento. Hay que pensar que el tema elegido, a pesar de su carga política, apunta más bien hacia la crítica de los grandes discursos; basta con referirnos al título para percibir la ironía incluida en el mismo, ya que la palabra *souvenirs* incluye cierta connotación de recuerdo mínimo sin mayor importancia, alejado precisamente de la memoria nacional identitaria. No hay más que



recordar las películas *La mirada de Ulises* y *Goodbye Lenin*, sobre la extinción de los regímenes comunistas en Europa del Este para pensar en la importancia de los símbolos y la potencia de dichas imágenes en el momento en que desaparecen del espacio público: la escultura de Lenin desmantelada, Danubio abajo, en el primer film mencionado, y la que es desmontada en Berlín, en el segundo: muerta la imagen, muerta la ideología. Ahora bien, la desaparición de la imagen no es tan simple en la elaboración mental de un individuo, pues va ligado a otras muchas referencias emocionales que se cuecen en el interior de cada uno. Y esa es la lección de



Goodbye Lenin que, partiendo de la fachada ideológica de todo un país, la ex-RDA, asocia dichos símbolos a las vivencias y apegos particulares que una persona tiene con los pequeños elementos cotidianos.

Es necesario acotar la práctica de SC en este trabajo, porque ella no es una documentalista que investiga el pasado de todo un pueblo, sino que se limita a preguntar, al azar, qué recuerdan de algunos elementos, por tanto los textos son en realidad transcripciones de testimonios orales. Por otro lado, es importante recalcar que este trabajo también trata sobre la percepción del espacio. Lo que llamamos espacio público es en realidad un espacio intermedio, que no es privado, nuestro, pero tampoco es que sea de otros, ya que su definición moderna implica que se trata de un lugar compartido por todos los ciudadanos y que por ende corresponde a todos el deber de gestionarlo y el derecho a disfrutarlo. Evidentemente estas implicaciones disminuyen en un régimen autoritario y en teoría aumentan en uno democrático. En este trabajo, la fotografía se presenta como topografía, ya que estudia los cambios del territorio urbano, pero dialogando con el punto de vista personal de la memoria de los ciudadanos.

La tensión que rige tiempo y espacio es sin duda la planteada por la presencia y ausencia de una serie de elementos. En relación a las fotografías en blanco y negro y de color se emplea un recurso narrativo estándar, ya que el color es más reciente que el blanco y negro en el desarrollo histórico; así, se parte del presente en color, pues aparece en primer lugar en el libro, y a modo de flash-back cinematográfico “escuchamos” las voces que, desde el presente, nos llevan hacia la imagen del pasado en blanco y negro, y situada al final de cada grupo. Este orden marca que el presente y la ausencia destacada del símbolo sean prioritarios, ya que la fotografía en color, además de aparecer primero, es más grande que la de blanco y negro, que aparece al final, después del texto, como si se nos invitara primero a imaginar, a participar rellenando

mentalmente el espacio vacío que aparece en la fotografía en color por medio de las palabras de los transeúntes. El recurso narrativo nos opone también una dictadura pasada, que solemos recordar en blanco y negro, como en los documentales (evidentemente no las surgidas en el último tercio del siglo XX), y una democracia presente, en color y con la ausencia de dichos símbolos.

Los textos de este trabajo, que varían entre uno y otro, ponen en evidencia lo compleja y personal que es la memoria, y cómo cada uno recuerda de manera diferente. Este efecto se consigue, o por lo menos se hace más evidente, gracias a la colocación de una fotografía en blanco y negro de ese símbolo de la época. El contraste con la fotografía actual en color, en la que aparece el espacio vacío, sin el símbolo, se constituye en nuestra mente de lectores como el espacio “general”, por actual, en el que esas voces que leemos hablan sobre su pasado, que se nos muestra en blanco y negro. El discurso visual habla sobre la pérdida, de algo que estaba y que ya no está. Ahora bien, tratándose de símbolos de un régimen autoritario, esa pérdida podría ser entendida como ganancia. Lo interesante de la recuperación de la memoria histórica es que lo que para unos puede suponer un acto de liberación para otros representa sufrimiento, ora por melancolía ora por tratarse de una experiencia traumática y, por supuesto, se puede plantear como un ejercicio neutro de perfilar una imagen almacenada en la memoria. SC juega con estas posibilidades desde el mismo momento en que plantea su encuesta, es decir, preguntando sobre el asunto como si fuera una reportera profesional que está realizando un documental. Aún así, ese rol que adopta se contrarresta con la presentación y disposición del material recogido. SC se centra en preguntar qué recuerdan de dicho símbolo, sea estatua, escudo o placa, pero no les pide su opinión sobre el régimen anterior. No hace falta leer nada para adivinar que esas opiniones ya saldrán por sí solas si su importancia es tal que vaya asociada de manera sólida al recuerdo del símbolo en cuestión. Así, los comentarios de las personas encuestadas mezclan las descripciones de la estatua de Lenin, la paloma picassiana de la paz, el emblema de la hoz y el martillo, etcétera, con recuerdos sobre su percepción de dichos símbolos y valoraciones, tanto estéticas como políticas, sobre la desaparición de los mismos.



Las descripciones de los berlineses ponen en evidencia algo muy obvio en la manera que tenemos de visualizar mentalmente algún elemento del pasado almacenado en la memoria. En primer lugar, la imprecisión y la duda, “Je n'ai que de vagues souvenirs” afirma uno en relación a la estatua de Lenin. Y por ejemplo otro, en relación a la paloma, dice: “il y avait une colombe et dessous cette légende: BERLIN, VILLE DE PAIX, ou quelque chose de ce genre” (el subrayado es mío). Un buen ejemplo de que la memoria



visual está contaminada por otras imágenes que hemos visto previamente: un berlinés recuerda la paloma con una rama de olivo en el pico, como suele ser usual, pero la fotografía en blanco y negro nos muestra claramente que esa paloma no tenía nada en el pico. La realidad y el recuerdo, por tanto, no coinciden, no ya en la carga emocional, si no en lo más básico. Otra persona ya no recuerda lo que decía el lema junto a la hoz y el martillo: “et il y avait une légende, *quelque chose* sur les arts et métiers... environ deux

mètres de large” (el subrayado es mío). O la aclaración en el olvido de algunos detalles: “Il y avait une inscription. Je ne sais plus au juste de quoi il était question et pourtant, autrefois, je passais souvent par là”, “Si je ne me trompe...”, “mais je ne me rappelle pas...”.

Otra característica de la imagen mental es que en parte su inestabilidad viene dada porque se va construyendo progresivamente, saltando de un detalle a otro e incluyendo un mecanismo de auto-corrección marcado por el lenguaje. Al verbalizar alguno de los detalles de esa imagen almacenada, “latente”, y salir a la superficie, construida por las palabras, se transforma en otra imagen que crea una tensión con el recuerdo. De ese modo la imagen final es el resultado de un experimento verbal de ensayo-error para perfilar mejor la imagen transmitida y acercarla al recuerdo que guardamos, como si intentáramos crear una fotocopia para un cliente al que no queremos defraudar. La duda y la imprecisión mencionadas antes forman parte de este proceso junto a otros elementos pragmáticos que tienden a modificar el discurso mediante la llamada de atención del oyente: “Marteau et faucille. *Non, attendez, marteau et compas, entourés d'une couronne de laurier*” (el subrayado es mío).

La formación de esa imagen imprecisa, que va rescatando detalles aleatorios a medida que vamos verbalizando la descripción, como característica del proceso de recordar, se nos muestra en primer plano gracias a la oposición dialéctica con las fotografías, ya que la imprecisión aparece desnuda, desarmada, ante la hegemónica precisión fotográfica. Ya sabemos de lo engañoso del detalle fotográfico como prueba de verdad, pero en este punto, al tiempo que las carencias del lenguaje descriptivo se ven resaltadas por la presencia de la fotografía, contrariamente, la contundencia de la imagen fotográfica parece confirmada precisamente por la asociación con el texto. Se contraponen la imagen “estable” de la fotografía, una imagen fija y captada de golpe para siempre, frente a la mental, frágil e inestable, porque está en un proceso continuo de cambio según como se verbalice. Con el puente dialéctico que establecen las palabras entre la imagen del recuerdo y la imagen fotográfica se evidencia la distancia entre ambas y se pone en entredicho el valor de verdad tal como veíamos en el capítulo anterior, pero insistiendo en la memoria: la fotografía es prueba de lo que allí hubo; sin embargo, esa prueba puede no significar nada para la persona que recuerda, igual que el referente original podía haber pasado inadvertido en el pasado y por tanto no recordarlo a posteriori. La verdad en la imagen de la memoria va ligada a las emociones que provocan el recuerdo de los referentes reales, mientras que en la fotografía simplemente a una disposición espacial (que puede ser modificada). El lenguaje, como puente, en realidad nada entre esas dos aguas: el afán de objetividad de la imagen fotográfica por un lado, precisión y amplitud de detalle, y la emotividad y valor personal por otro.

El valor emocional de dichos referentes para estas personas suele aparecer en su recuerdo entrelazado con la descripción, como si fuera indisoluble. No obstante las opiniones sobre su sentido y la desaparición de los mismos del escenario público suelen verse al final del discurso. Respecto a lo primero, encontramos valoraciones de tipo estético que prueban que la cercanía o lejanía en el imaginario emocional es directamente proporcional a la implicación de cada uno en la evocación de dichos símbolos: “Je n'ai que de vagues souvenirs. Disons que je n'entretenais pas exactement avec lui ce que l'on pourrait appeler un rapport personnel. Il ne m'a jamais vraiment intéressé. Je ne me suis jamais déplacé exprès pour lui rendre visite. Je ne possède même pas sa photo”. O en relación al gusto personal percibimos la apatía: “Je ne peux pas dire si, oui ou non, c'était beau”, pero también la contradicción no admitida de

echarlo de menos: “Il ne me manque pas, mais j’aimerais mieux qu’il soit là”. Respecto a lo segundo, podemos encontrar variedad de opiniones en relación al símbolo y su desaparición, si bien lo más destacable es lo antes apuntado respecto al abismo existente entre una dictadura y su ideología como sistema de gobierno de un pueblo y la vivencia íntima de los ciudadanos de los símbolos de esa dictadura.

En algunos casos se aprecia el desdoblamiento entre la conciencia de lo que representa históricamente y la percepción emocional de que es al mismo tiempo algo que perciben como propio y que le han arrebatado: “Que l’on ressentie ou non cette absence n’est pas la question; c’était l’emblème national. Il aurait très bien pu rester. (...) C’était allemand. Nous l’avons vu si souvent que nous ne le remettions même pas en question”. Y que puestos a cambiarlo lo prefieren antes que otros logos más llamativos y globalizantes, propios del imperio yanqui: “On pourrait très bien laisser les choses telles quelles. Comme des traces. Plutôt que de laisser la place aux enseignes de Coca-Cola”.

Esta última declaración es esclarecedora en relación al planteamiento de lo que significa este trabajo para SC, pues esta persona habla de “traces”, rastros o huellas, para definir los símbolos en el caso de que los hubieran mantenido como presencias físicas, es decir, huellas del régimen anterior con el fin de mantener la memoria colectiva y personal. La primera para no olvidar el oprobio de la dictadura, y la segunda



para que su desaparición no supusiera un quiebro excesivo en la mente de los berlineses incapaces de asumir interiormente esa ausencia de forma tan expeditiva, ya que en su interior pueden seguir vivos esos símbolos superponiendo la imagen almacenada en el pasado a la que nos transmiten los ojos en el presente, realizado con ese gesto tan usual de cerrar los ojos para recordar mejor: “En fermant les yeux, je le vois encore, à l’endroit même où se trouve à présent la fontaine”. La persistencia del recuerdo provoca una lucha interior entre la



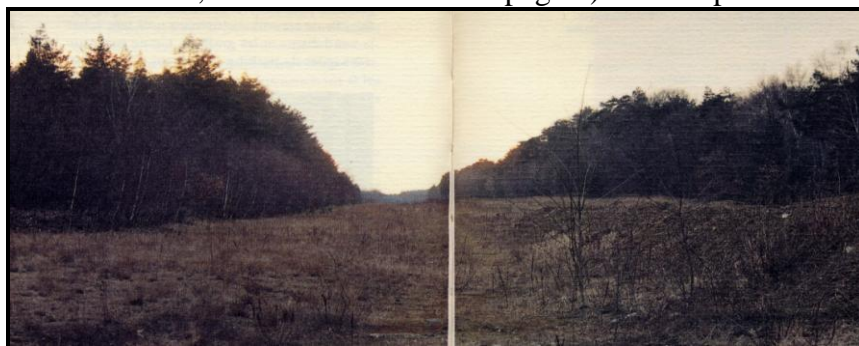
fotografía en blanco y negro, que representa la dependencia del pasado, y la de color, que es la ausencia presente: “Il y a de la résistance dans ce trou. Dans ma tête, c’est encore là. Comme un fantôme. Je le vois.” Ese “trou” es un agujero negro que simboliza a nivel general el derrumbe de las ideologías tras la caída del muro y quizás cierta nostalgia de la voluntad original del comunismo de educar libres a los individuos: “Un compas pour faire des cercles: la forme parfaite. Les instruments de l’utopie n’existent plus. Il ne reste que l’utopie, mais une utopie vide. Nous ne voyons plus que le vide”.

Otra derivación interesante de las transformaciones urbanas que sufre una ciudad al pasar de un régimen a otro son los cambios en la denominación de numerosas calles, y cómo de nuevo la memoria personal de cada uno va por detrás de las decisiones políticas; así, en una ciudad como Barcelona, todavía hay gente que se refiere al Paseo Nacional en lugar de Passeig de Borbó, o Conde de Asalto para la actual Sant Pau, etc. En Berlín, la antigua Willem-Pieck Strasse pasó a llamarse Trostrasse, y ésta es la airada reacción de denuncia de uno de los berlineses preguntados: “A vrai dire je trouve cette manie de rebaptiser les choses un véritable non-sens, un façon de gommer les identités. Moi je refuse de dire Trostrasse, je continue à l’appeler Willem-Pieck

Srtrasse”. Para estas personas, pues, el lugar físico no es un rastro de lo que allí había sino una ausencia que problematiza su recuerdo; la huella en realidad es la fotografía en blanco y negro que muestra la presencia del pasado y la fotografía en color es la huella de la ausencia en el presente. Y por supuesto el texto se halla en medio, intentando conectar ambos.

Esta experiencia refleja un carácter democrático en lo estético e ideológico, por medio de un dispositivo muy eficaz que consiste en mostrarnos el rostro poliédrico de los símbolos como imágenes, al tiempo que dejando claro que una imagen, una fotografía, no vale más que mil palabras. Personalmente para los “afectados” esta experiencia también se asemeja a la de una visita a un psicoanalista, cuya función la desempeñaría SC, quien no realiza el menor comentario aparte de la pregunta inicial, hacia ellos, y la disposición del material de cara a nosotros, los espectadores.

Al final del libro se genera una inversión en la que SC aparece como directora de ese aparente documental objetivo, pues encontramos una fotografía a doble página (todas las demás son menores, insertas en una misma página) de un espacio extraño,



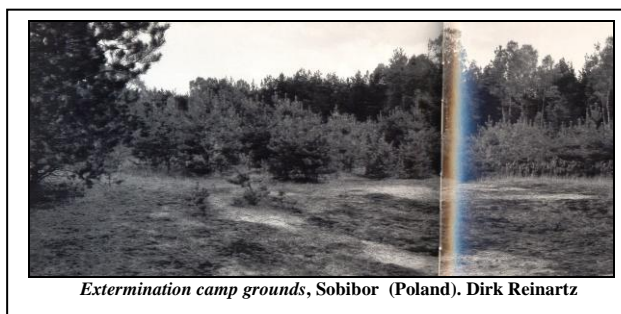
indeterminado, entre bosque y descampado, por donde pasaba el muro de Berlín en la zona de Dreilinden, como indica el pie de foto. La fotografía es en color siguiendo con la tónica de asociar el color al presente, aunque se trata de unos colores desvaídos y mortecinos. La diferencia con las anteriores fotografías es que no aparece la correspondiente pareja en blanco y negro, de cómo era antes ese espacio que nos muestra la de color, ni tampoco encontramos textos en los que se reproduzcan los recuerdos de los berlineses sobre ese lugar antes de la caída del muro. Se trata por tanto de una decisión de la autora del libro, que condiciona todo lo expuesto hasta entonces y el sentido final de este trabajo. Así, SC aparece como artista al romper la dinámica del doble discurso objetivo en relación a la imagen fotográfica, cómo era y cómo es el lugar, en diálogo con el texto, cómo lo recuerdan los habitantes. Ahora, al desaparecer doblemente ese diálogo, el visual entre pasado y presente, entre blanco y negro y color, y el visual con el textual, la prueba “objetiva” y el recuerdo personal, un silencio extraño se impone en la contemplación de este espacio que nos muestra la última fotografía. ¿Qué significa y qué efectos tiene que ahora no coloque ni la fotografía del pasado ni los textos de los berlineses, como había hecho durante todo el libro? ¿Por qué lo hace SC? Para responder a estas cuestiones no hay más que partir de la misma fotografía, analizar qué muestra y qué implica lo que no muestra.

Se trata de un espacio desolado; pues aunque hay bosque a derecha e izquierda no es una fotografía de paisaje al uso, en tanto que no presenta una disposición determinada de elementos que nos invite a la contemplación ni transmita un estado preciso de ánimo: resulta extraordinariamente difícil que este lugar se convierta en la proyección de un paisaje interior en el que quien lo contempla se pueda posicionar

como sujeto, tal como la estética occidental nos ha aleccionado desde la ilustración y el romanticismo. Si algo transmite este anti-paisaje son emociones más cercanas a la desidia, que impiden cualquier tipo de implicación del que contempla la fotografía. Los árboles incluidos se nos muestran como una masa informe, sin detalle ni definición. A esto último ayuda la baja saturación en el color mencionada antes, que se integra en la estrategia general de SC de aplicar una práctica amateur de la fotografía, sacrificando voluntariamente la calidad de la imagen para transmitir con mayor intensidad la posición del testigo. Además, en este caso, la baja definición de la imagen ayuda a crear un espacio estéril, terreno baldío, lugar vacío de cualquier referente reconocible e identificable. La masa informe de los dos bosques, a derecha y a izquierda, pero también al fondo, son tan similares que ayudan a crear la ilusión de espejo, claro que *a grosso modo*, ya que la disposición del terreno intermedio no es exacta en ambos lados de la imagen; por ejemplo, el arbolito muerto está más escorado hacia la derecha. De todas maneras, esa sensación de que ambos lados son idénticos, reflejos mutuos, dinamita la base de las ideologías y sistemas políticos que dividieron al pueblo alemán durante 40 años. Al desaparecer el muro únicamente queda la huella de una cicatriz en ese terreno de nadie que era el muro, y que nos recuerda lo ilusorio e inútil de dicha construcción.

Ese terreno intermedio es en la fotografía un lugar indeterminado porque, aunque el pie de foto nos proporcione información y nos indique su valor histórico, como referencia cultural ha perdido su valor testimonial. El referente ha dejado de existir en la foto porque la cámara ha registrado precisamente la ausencia del muro, que ya sólo permanece en la memoria de los que lo vivieron y las imágenes de archivo. El hecho de que ambas posibilidades de recordar abandonen el presente de la fotografía en color deja a ésta sola ante la ausencia de su propio registro de una ausencia, pues si la fotografía capta algo que al mirarla a posteriori ya no está tal como se nos aparece en el presente, en este caso el propio discurso del medio fotográfico incide de nuevo en el registro de una doble ausencia, que es lo que en realidad está apuntalando el pie de foto, pues es el que imprime en nuestra mirada proyectada sobre el lugar fotografiado un aura fantasmal, ya que de por sí el lugar ha perdido totalmente su aura. El pie de foto invoca el espíritu pasado de lo que ese lugar era y ya no es, ni en el momento de tomar la fotografía ni mucho menos de contemplarla. Esto genera una extraña sensación de melancolía y desasosiego porque ese lugar fotografiado nos repele por lo inhóspito al tiempo que nos atrae por el morbo de saber lo que esa cicatriz en el terreno alojaba en el pasado.

El registro fotográfico de un referente ausente en el tiempo y en el espacio, el muro de Berlín, en realidad insiste sobre la figura central de este trabajo, que no son los símbolos de la ex-RDA sino la posición que adopta el testigo ante ese pasado y ese cambio histórico. Es decir, cómo se puede posicionar alguien ante lo que allí se vivió y cómo da testimonio respecto a dicho proceso una vez desaparecido. En este sentido vale la pena traer a colación la obra de Dirk Reinartz, *Deathly still*, y Mikael Levin, *War story*, que, también a mitad de los años 90, realizan trabajos “fototopográficos” sobre el rastro dejado por algunos campos de concentración nazis y



Extermination camp grounds, Sobibor (Poland). Dirk Reinartz

sobre la guerra en general. Ambos comparten con SC algunas imágenes en las que únicamente vemos un espacio rural indefinido, pero sabemos lo que hubo. En todas ellas reina un silencio y un vacío aterradores que, como indica el título, mantienen en un ámbito atemporal el aliento de la muerte aplicado al discurso histórico: “To hear the silence is to face the last insistent question-can history repeat itself?” (Reinartz, 46).

El paralelismo entre esos trabajos y éste de SC radica en la expulsión de la figura del testigo y la anulación de todo testimonio. En relación al Holocausto, lo allí cometido fue tan inconcebible y tan inasumible por quienes lo vivieron que la memoria de los hechos queda anclada como trauma y desvinculada de la experiencia espacial de dónde aquello ocurrió: la desconexión emocional entre vivencia pasada y el lugar dónde aquello ocurrió es tal que la posibilidad de dar testimonio a través de una fotografía es nula. Así pues, la magnitud del Holocausto bloquea la posibilidad de registrar en fotografías los lugares donde ocurrieron sin poder evitar que se deslicen hacia imágenes triviales y clichés vacíos, a través de los cuales los testigos no podrían identificarse, ni mucho menos reconducir sus experiencias pasadas en alguna suerte de transformación catártica. Como explica Ulrich Baer, “their works challenge our understanding of the nature of proof by presenting a staged and self-conscious refusal of information, a framed emptiness, as evidence of the crime’s enormity” (Baer, 81).

La intención de estos autores y de SC al lanzar al espectador a un espacio inhabitable por la extraña sensación de no-lugar que ofrece, no es otra que la de situar al testigo en una experiencia radical de orfandad y vacío interior en la que la intelección del espacio y tiempo pasados se hace imposible. En el trabajo de SC resulta mucho más potente esta imagen después de la serie central de parejas que sólo colocar una foto del muro. En este caso, como en los anteriores del centro de Berlín Este, lo que llama la atención es el vacío, porque en este lugar no queda ni rastro de hormigón o cualquier elemento constructivo que, como prueba arqueológica, haga referencia al muro. La cicatriz que adivinamos en el terreno, insisto, se la debemos al pie de foto, pues si no, esto podría ser también la representación de un claro de un bosque.

La expulsión del ser al contemplar este *No man’s land* nos lleva irremediabilmente a tratar sobre la posición que ocupa el testigo. Una posición que no puede ser más que problemática, ya que en la visión de este anti-paisaje final se mezcla el testigo que representa cada berlinés, SC como presunta autora de la fotografía en color, y nosotros como espectadores. Si, como decíamos, la figura de SC desaparecía a lo largo del trabajo era porque se mantenía la ilusión del documental objetivo al no separarse de la estructura de la pareja de fotografías junto a las palabras de los berlineses. Al final, sin embargo, la presencia única de la fotografía en color parece estar reclamando su autoría en la persona de SC y, en un rebote lógico, hacernos pensar que ella es también la autora de las anteriores en color, por lo que se desvanece en parte la objetividad del trabajo.

Otro efecto curioso es que si nos situamos en el rol de SC como reportera ella podría ser también la que busca en archivos las imágenes en blanco y negro correspondientes al mismo espacio, como un montador que recoge material de archivo para documentar un asunto. Eso es lo que nos dice el sentido común, pero al leer los textos y ver las fotografías, mentalmente nos olvidamos de SC y parecería que las



fotografías en blanco y negro surgieran de las palabras de los berlineses, como una visualización de las mismas, a lo que sin duda ayuda la cualidad más abstracta y onírica del blanco y negro.

La posición del testigo, en tierra de nadie, como la foto, significa que no está en el pasado, pues la imagen en blanco y negro ya ha desaparecido, pero tampoco en el presente, pues se trata de un terreno baldío en el que ya no está el referente que da valor histórico a esa imagen que, como en los recuerdos de los berlineses, persiste en la memoria. Aquí el pie de foto funciona como información histórica, pero nos está diciendo que pierde todo su valor emocional para el individuo debido a lo que nos muestra la fotografía y que los recuerdos no se pueden borrar con una decisión burocrática. La extrañeza de ese lugar, por tanto, invade tanto al testigo real del evento, del cambio de la presencia hacia la ausencia, es decir los berlineses, la testigo del registro de la ausencia, SC, y a nosotros, testigos virtuales del registro de una ausencia o espectadores del resultado del registro de la doble ausencia que es la fotografía aquí mostrada. De modo que ese espacio indeterminado interroga a cualquiera, a los que vivieron el cambio, tanto los de un lado como del otro del muro, a la testigo y a nosotros, que por estar fuera de ese espacio adoptamos la posición de espectadores neutros que no se implican.

En *Souvenirs du Berlin-Est* se pone en entredicho la función de registro de la fotografía y también se nos está indicando que, como todo, también terminará por desaparecer emocionalmente y quedar en el simple referente histórico de los libros de texto, pero sin ningún valor: se pierde el testigo. Y el valor y el mensaje que este proceder conlleva sobre el acto de recordar y el valor de ser testigo del pasado. Se trata de un discurso que cuestiona el valor de la memoria y cómo el recuerdo de experiencias traumáticas es inasumible para muchos ante todo si ha sido desvalijado por la insistencia masiva de los medios de comunicación. En otras palabras, al testigo no le queda más que el vacío, la ausencia de imagen, y el silencio, la ausencia de testimonio. Y esto sucede porque se enfrenta a una experiencia límite, el terreno limítrofe donde se siente el testigo y que representa ese vacío dejado por la antigua frontera marcada por el muro. El espacio y el tiempo como lugar y momento real de una persona y de un pueblo, a la par que metáforas de la ausencia de espacio y tiempo interiores en el que esa persona y ese pueblo puedan situarse.

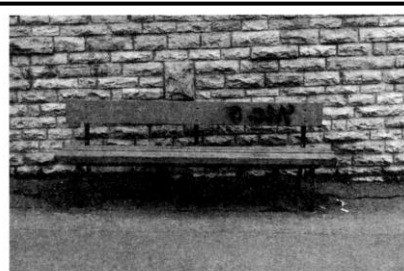
Ese territorio es el lugar y tiempo en el que se encuentran los berlineses como testigos, un lugar indeterminado, ni en el pasado ni en el presente, del que no pueden dar cuenta exacta. Aunque persiste una imagen, que no es ni en blanco y negro ni en color, esta pierde su valor y se envuelve de un halo de misterio ante el silencio que le impone la desaparición del texto, el enmudecimiento del lenguaje. Esta fotografía representa una nada porque esa ausencia espacio-temporal no se puede entender ni asumir. Así que el diálogo fotografía-texto no intenta en realidad reflejar objetivamente o explicar mejor los cambios espaciales vividos en Berlín-Este, sino que esto último aparece a lo largo del trabajo como un camino por el que SC nos hace transitar con los ojos vendados para, al final, quitarnos la venda ante ese imagen fantasmagórica, y que nos demos cuenta, por nosotros mismos, de que ese diálogo es el de dos cojos que se sostienen mutuamente para intentar salir adelante, renqueando más que caminando.

5.3.5) La memoria íntima en el espacio público en *L'Erouv de Jérusalem*

La similitud con *Souvenirs de Berlin-Est* consiste en que ambos trabajos versan sobre la relación personal entre el espacio público y el privado, aunque el de Berlín constituye un lugar indeterminado y el de Jerusalén es habitado por medio de las vivencias íntimas de sus habitantes. Asimismo, en ambos trabajos el registro fotográfico de ese espacio trata en realidad sobre el recuerdo de experiencias pasadas, hecho almacenado en la memoria y representado por el texto, de modo que lo foto-topográfico se une inextricablemente al paso del tiempo. En el caso de Jerusalén, el ámbito que constriñe el espacio público no es sólo por causas político-ideológicas, como en el antiguo Berlín-Este, sino también por razones religiosas, porque en el fondo es lo que ha definido desde siempre a la ciudad de Jerusalén. El concepto de frontera, de división entre dos lados, marcado en el primer trabajo, aquí es doble, ya que aparece en algunos relatos la vivencia de separación entre israelitas y palestinos. Y eso que estos recuerdos y el momento en el que SC realiza su trabajo no son tan dramáticos como la situación actual, en la que se está construyendo un auténtico muro que pretende separar Israel de todo el territorio palestino.

Además de esa separación, lo original de este trabajo es relacionar las experiencias personales no sólo con esa situación política sino con la religiosa por medio del *erouv* que circunda la ciudad. La frontera religiosa que constituye el *erouv* se conforma como una fortaleza que coarta las libertades individuales. En teoría una fortaleza o muralla protege al ciudadano de los enemigos exteriores. Dicha asunción, más que ironizada aquí, se cae por su propio peso. En primer lugar porque la muralla ya no existe (excepto en la parte vieja de la ciudad), sólo es un alambre que, como explica la propia SC al principio, “n’a des sens que pour les religieux, il est invisible aux autres”, si bien hay que apuntar que un cuarenta por ciento de los judíos de Jerusalén parece que respetan la ley sagrada del *Erouv*. Las fronteras y términos similares son empleados espontáneamente por los habitantes de Jerusalén encuestados. Así, en la historia del banco: “Maintenant, c’est fini, j’ai oublié, mais je revois toujours cette separation, cette frontière entre le banc et la fenêtre”.

En segundo lugar, la estrategia de desviar la atención de lo impuesto hacia la apropiación íntima de los espacios públicos potencia el valor individual dejando esa frontera de alambre, que precisamente es un límite invisible, en una nada. Evidentemente estos lugares tienen una fuerte carga emotiva para estas personas, ya que ante la pregunta de SC todas las personas responden con experiencias pasadas que les han marcado tanto que no puede dejar de proyectar el pasado en el espacio presente. Así, desde la primera historia, en la que una chica recuerda un chico que la perseguía y que siempre se sentaba en un banco frente a su casa sin decirle nada: “Quand je regarde ce banc, je vois un jeune homme assis”. En el segundo relato recopilado por SC, una persona recuerda el lugar exacto de la calzada



I l s'agit d'un banc. Devant le numéro 20 de la rue Bezalel. Quand je regarde ce banc, je vois un jeune homme assis. Cela se passait en 1966. J'avais dix-sept ans. Un jour, des amis sont venus me dire qu'un garçon du quartier était tombé amoureux de moi. Il s'est mis à me suivre. Il me suivait tout le temps. Mais sans jamais m'adresser la parole. Si j'allais au cinéma, il était assis derrière moi. Quand je rentrais, il s'asseyait sur le banc situé en face de la porte d'entrée de mon immeuble. Il ne disait rien, restait durant des heures. Il était toujours là. J'ai commencé à dormir dans le salon parce que la fenêtre donnait sur la rue. A l'abri derrière les stores, je soulevais discrètement les lamelles en bois et je le regardais. Il ne savait pas que j'étais là, pourtant son regard était tourné dans ma direction. Ça a duré longtemps. Plusieurs mois. Mais jamais il n'a parlé. Un jour qu'il n'était pas sur son banc, je me suis mise à la fenêtre. J'avais des bigoudis sur la tête. Tout

donde un autobús le hizo perder una pierna cuando tenía siete años: “De nombreuses années se sont écoulées, j’emprunte cette rue presque chaque tour et je ne peux jamais m’empêcher de me souvenir. Etrangement, je considère que ce morceau de route m’appartient. Une partie de mon corps est restée là”. La misma exactitud lacerante del recuerdo surge en la duodécima historia, en la que una mujer señala a SC la piedra exacta en la que su ex novio apoyó la mano en el momento de decir que la dejaba por otra:

Et moi, je n’avais pas la force de regarder son visage, alors je fixais cette main. La pierre sur laquelle elle reposait est la sixième pierre en hauteur et la troisième après la porte verte, au numéro 41. Je l’effleure quand je passe par là. Comme par masochisme pour toucher du doigt mon malheur.

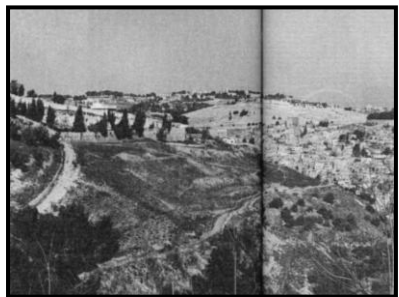
Las fotografías de estos lugares de recuerdos tan intensos no sólo funcionan a modo de ilustración y prueba del lugar referido por estas personas, sino que adquieren también la estremecedora categoría de auténtica huella del pasado. Por eso, por la intensidad con que esas personas vivieron estas experiencias, la imagen del pasado continúa superponiéndose a la del presente. Y, como hemos visto en otros trabajos, el texto despierta los fantasmas que todavía pululan por ese lugar. Mientras que la fotografía continúa ejerciendo su ambiguo papel semántico, pues si primero miramos la fotografía, que por algo aparece antes que el texto, ésta no nos dice nada, pero si la volvemos a mirar después de leerlo, lo dice todo: el banco, la calzada y la piedra del muro adquieren tal densidad semántica que ejercen un poder hipnótico sobre el espectador, un hechizo alucinado que lo lleva a escenificar mentalmente la escena relatada en el texto.

En el caso del banco podemos “ver” el fantasma de ese chico desconocido. En la calzada se nos ponen los pelos de punta al pensar que exactamente ahí ocurrió el accidente del autobús y sobre todo porque esa persona explica que considera que ese trozo de calle le pertenece ya que ahí perdió la pierna. Y en el caso de la piedra de la pared, el poder destructivo de su visión viene dado por ese masoquismo reconocido por la propia mujer, como si esa pared anónima se transformara en un muro de las lamentaciones privado, más allá de toda cuestión religiosa. En los tres casos, podemos comprobar cómo el efecto de atracción sobre el espacio retratado se debe a las palabras elegidas por estas personas, lo que demuestra que se trata de una experiencia emocional real. Sobre todo, ese maleficio que ejerce la conjunción de fotografía y texto sobre el lector-espectador consigue situarnos en la mirada alucinada de esas personas, que ante la visión de esos lugares, reviven la escena pasada y viven la experiencia de situarse en el no-tiempo, a caballo entre el pasado y el presente. Insisto en la conjunción con el texto porque para nosotros, sin la colaboración de la palabra, esos espacios retratados no tendrían ese poder de convocar el pasado y resucitar a los ausentes.

En el tercer relato, la frontera entre lo público y lo privado viene marcada por la luz de mediodía, que podemos contemplar en la fotografía, que crea para esta persona un rincón, su territorio privado a pesar de estar en la calle: “C’est vite devenu mon domaine privé. C’était mon soleil. Je avais des droits sur ce triangle de lumière”. Además del impedimento físico del muro, es muy poderosa la unión que se establece en este relato entre espacio y tiempo pasados, pues esta persona intenta recuperar en ese lugar la luz que percibió en un momento dado y que ha guardado en su interior: es la formalización verbal desde la emoción de que en la fotografía confluyen tanto espacio como tiempo.


El mismo impedimento físico aparece en el quinto relato, en el que la muralla de la residencia presidencial le impide a esta persona, desde hace muchos años, acceder al prado y a la roca donde iba siendo niño: “C’était là que j’avais établi mon territoire. (...) Il représente tout mon enfance. Ma chose à moi”. De nuevo, como en WM surgen los espacios asociados a la infancia como único territorio en que el individuo puede recobrar la calma ante la vorágine del cambio. Lo trágico es que esa recuperación es únicamente una operación de la memoria que difícilmente puede coincidir con el espacio y tiempo presentes, como reconoce el hombre cuyo espacio público elegido es un lugar rural junto a la muralla vieja que él mismo define como tierra de nadie: “Jusqu’en 1967, on regardait la muraille de la vieille ville sans pouvoir toucher ce mur, qui était au-delà du no man’s land”. Asimismo esta persona asocia la ciudad con una encrucijada (“carrefour”), por su situación especial en el territorio. Sin embargo, creo que esa percepción espacial, inconscientemente, está asociada en la mente de esta persona a la forma de vivir el tiempo, pues cuando relata su intensa vivencia de la luz del alba en ese lugar afirma lo siguiente: “Il est certain que la lumière qui m’a frappé est toujours là à l’aube, mais je n’aurais peut-être pas eu la même impression en la voyant à nouveau. L’enchantement de la première fois n’existe que dans ma mémoire”.

La constatación de esta verdad en relación al irremediable paso del tiempo, que no por simple dejar de ser difícil de aceptar, a la imposibilidad de repetir el pasado, es lo que creo que está detrás de esa forma extrema de catalogar el terreno como tierra de nadie o encrucijada. Si bien ya hemos empleado anteriormente estos términos para referirnos metafóricamente a la vivencia del tiempo como una experiencia de estar en un terreno inhóspito e irreconocible, es en este relato donde se conforma de forma más clara, por tratarse de una sensación sencilla no racionalizada, el hecho de que cuando hablamos de las ausencias espaciales en realidad es como si indirectamente otra voz superpuesta estuviera hablando de la ausencia temporal, es decir de la pérdida y de la lenta asunción de la muerte. En este mismo sentido, la fotografía, que necesariamente refleja un espacio, por mediación del mismo nos habla del paso del tiempo. Las fotografías, como ventanas o puertas en la muralla, nos pueden llevar al otro lado, al misterio de la condición humana. Y el texto articula todo eso, engarza espacio y tiempo de forma coherente para el que mira la imagen; es decir, hace de bisagra para que la ventana y la puerta se puedan abrir y cerrar, nos invita a mirar y a pasar al otro lado. En el séptimo relato un hombre cuenta lo siguiente:

	<p>A mon arrivée à Jérusalem en 1953, la première chose que je suis allé voir, c’est la frontière. Je me suis accoudé à un parapet, au centre-ville, là où se trouve maintenant le Rabinat, j’ai regardé en direction du mont des Oliviers, et j’ai vu l’autre côté : Augusta Victoria, la vie, les autobus, les voitures. Et à cinq cent mètres, les soldats jordaniens. J’étais fasciné. J’ai pensé que la vraie Jérusalem était là-bas. J’avais vingt-deux ans. J’étais en ville, dans la rue principale de Jérusalem et je regardais une autre ville. Je regardais une Jérusalem que, d’après moi, je ne pourrais jamais toucher.</p>
---	---

De nuevo, esa visión real de la especial situación espacial de la ciudad, del otro Jerusalén, del otro lado, se puede extrapolar a la intuición de lo desconocido, la “fascinación”, el otro lado es el auténtico y éste no, el otro no se puede tocar, sólo mirar.

En el noveno relato se insiste en esa frontera: “Ce chemin représentait pour moi, de façon très claire, la fin de la guerre, la coexistence, la curiosité de l’autre, des autres, derrière le mur qui séparait l’Est et l’Ouest...”. Y en el decimocuarto podemos leer lo siguiente:

	<p>Quand je suis arrivé en 1959 à Jérusalem, il n’y avait qu’un hôtel isolé au sommet de cette colline. L’Hôtel Diplomate était véritablement le dernier bistrot sur la piste. Au-delà, il n’y avait rien, mais ce rien-là était très puissant. C’était une frontière à ne pas franchir. Une frontière invisible, beaucoup plus radicale que la vraie, celle de la rue Jaffa avec son mur. Ici, elle était immatérielle. Transparente mais claire. Sur l’autre versant, il y avait l’autre territoire, l’autre culture, l’autre destinée, l’autre histoire.</p>
---	---

En el cuarto relato se nos cuenta que alrededor de este pozo del patio de la radio israelita se intercambiaban todo tipo de secretos, profesionales y privados, por lo que para esta persona, al verlo, le resuenan en la cabeza una polifonía de ecos de tanta importancia en su memoria que le gustaría preservar el espacio relacionado: “J’aurais voulu les protéger. Les entourer d’un fil protecteur invisible”. Creo que este comentario es clave para recalcar la intención de este trabajo de deslindar lo artificial-público de lo auténtico-privado, y cómo lo primero se transforma en lo segundo a través de experiencias concretas de individuos concretos, y no por decisiones institucionales. Es como si ese pozo hubiera escuchado todas esas historias y de él fueran emergiendo después todas esas voces y recuerdos, y por ello esta persona hubiera querido construir una muralla que los preservara, para que no se escaparan de ese lugar, para que no se olvidaran y desaparecieran para siempre.

Por un lado, este deseo fáustico de detener el tiempo es parte de la razón de ser de la escritura y del engaño que ofrece la fotografía; y por otro lado, esa muralla invisible no puede por menos que hacernos pensar en el *erouvim*, que, según la propia SC, es como una frontera invisible para los que no respetan el *Shabbat*. Lo más importante del ansia de proteger los recuerdos del enemigo exterior, el paso del tiempo y la muerte, es que esta persona emplee la misma idea adoptada por las autoridades religiosas judías cuando no disponen de murallas reales. La comparación entre ambas “fronteras invisibles” es que unas son impuestas para mantener un orden moral y religioso y otras surgen como una necesidad vital ante la angustia del paso del tiempo y la ausencia.

6) Percepción e identidad. Ventanas, espejos y sombras.

6.1) Mirada y visión en Wright Morris

En la edición de sus foto-textos, a WM le interesa cambiar el punto de vista en la mirada del espectador-lector. Precisamente el juego de desplazamiento de la mirada de derecha a izquierda y viceversa pretende crear un diálogo que transforme progresivamente la mirada en un viaje de ida y vuelta sobre los mismos elementos, al tiempo que profundicen en las apariencias para buscar otros significados no evidentes en la superficie. Es más, ese desplazamiento físico del ojo de un lado a otro, intentando adaptarse alternativamente al código escrito y al visual, genera irremediamente un desplazamiento interno del significado del signo lingüístico, así como del sentido de la imagen fotográfica. El desplazamiento interno del sentido es el que puede producir la alteración interna de la identidad, pues al cambiar su concepción sobre el mundo, su forma de mirarlo, cambia simultáneamente su forma de mirarse a sí mismo, su identidad. En este sentido, subyace continuamente una preocupación epistemológica por la manera en la que percibimos y entendemos el mundo. Preocupación que aparece explícita al tratarse directamente de la mirada. WM despliega su visión especular de la realidad, en dialéctica continua entre el que mira y lo que es mirado, de lo activo de la mirada a lo pasivo de la misma; es decir, entre una voluntad creadora y transformante de la realidad a una aceptación de la misma que en realidad transforma al que mira.

Viene a decir WM que el mirar es la primera forma que tiene el hombre de habitar el mundo, su casa estará allí donde se pose su mirada, para después darle la vuelta y sugerir que es el hombre el que es habitado interiormente por lo que mira, que es el lugar el que crea la mirada: el espacio en el que se potencia la mirada conforma ésta, y se constituye un puente entre el hombre y su entorno, como único modo posible de estar en el mundo, así que la identidad viene definida por lo que uno mira. Si la mirada es un vaivén pendular entre el hombre y el mundo se puede entender mejor la necesidad íntima de WM de expresarse con la palabra escrita y la imagen fotográfica, de crear también en la forma un diálogo continuo entre lo visible y lo invisible, entre lo que vemos y lo que creemos ver. La oscilación entre la lectura y la mirada pretende poner de manifiesto en el interior del lector esa oscilación sin solución que va de la fotografía al texto, de lo más superficial del mundo a lo más profundo de su significado, de la visión a su intelectualización, de la percepción al concepto. Y en esa oscilación es donde el hombre encuentra su propia identidad.

6.1.1) La visión enmarcada

La ventana, asociada a la cámara como marco perceptivo y conceptual, despliega en WM un sinfín de connotaciones que ya hemos expuesto en la presentación sobre sus novelas. En este ámbito, además de la aparición literal de la ventana, se deben considerar englobados todo tipo de elementos que contengan la reflexión sobre la percepción enmarcada de la realidad como modo de entenderla, tanto en las fotografías como en los textos. Entre éstos últimos también hemos visto ya algunos ejemplos, como el texto de la foto del granero-ascensor en *The Inhabitants*, cuya rendija, a través de la que los niños miran el paisaje del pueblo, funciona a modo de ventana-ojo o visor de la cámara. En *The Home Place* la ventana de las mazorcas, asociada al texto que comentábamos sobre la dialéctica ciudad-campo, plantea paralelamente la dialéctica de la mirada de dentro hacia fuera y viceversa. Esquema que con tanta asiduidad hacía acto


de presencia en sus novelas y en su autobiografía. La ventana como visor de la cámara nos ofrece en la conjunción de esta fotografía de las mazorcas y su correspondiente texto una “ilustración” del *voyeur* urbano que, rodeado de la impersonalidad y desconocimiento que ofrece la ciudad, no siente esa curiosidad por descubrir la intimidad de los otros mirando por la ventana, mientras que la privacidad en el campo desaparece al reducirse tanto el número de personas como la distribución abierta del espacio en el que se relacionan. Esta interpretación sobre la privacidad viene justificada en el texto cuando Clyde diserta cínicamente sobre como se relaciona la gente en la ciudad:

They take a man at his face value, as they figure it's his own face, a fairly private affair, and the only one he has. They don't roll the eyelids back to peer inside of it. They don't leer at you with the candid camera eye. They lead what you call private lives, which is not so much what you know about them, as what you know is none of your dam business. That's a good deal. A smart city man would make use of it (Morris, 1999, 37).

En este párrafo queda manifiesto el desdén del personaje por la hipocresía y egoísmo al que lleva la vida en la ciudad, y que en cierto modo cualquiera tiene que adoptar si quiere sobrevivir. La superficialidad e hipocresía de la mirada sobre el otro se contrasta idílicamente con el “ojo franco de la cámara”, que se supone que perdura en el habitante rural, pues la mirada del granjero no es “bífida”, no está contaminada ni asfixiada por las dobles y traicioneras intenciones, es pura y directa, identificando así la objetividad de la fotografía con la inocencia del paraíso, que ve y registra las cosas tal como son. Clyde intenta hacerle entender a su tía que, a pesar de los muchos años que ha vivido en la ciudad, hay algo esencial de ese lugar a lo que se siente muy unido:

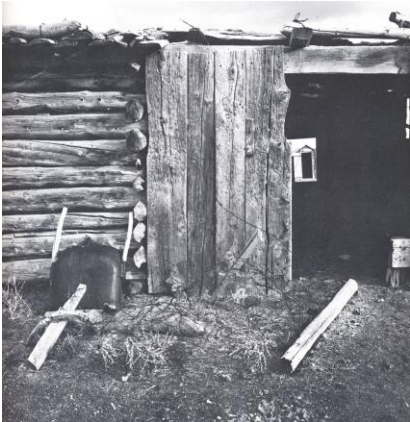
“I'm trying to feel at home out here.’ *I looked out the window, at the yard, and said, ‘Something happened out here, in four or five summers, that thirty years of hell and high water, and twenty years of the city, has not changed in me’* ” (El subrayado es mío). De nuevo la insistencia en la ventana, porque es como si toda su cosmovisión se hubiera formado y continuara formándose partir de la figura que mira a través de una ventana.

En *The Inhabitants*, quizás la pareja trigésimo séptima resulte paradigmática por la insinuación del conflicto entre percepción y verdad, así como porque deja claro que la ventana, como trasunto del visor de la cámara, tiene muchas derivaciones; que siempre suponen, no lo olvidemos, fotografiar el propio acto fotográfico, incluyendo una reflexión sobre nuestra manera de ver y entender el mundo.

<p>Hard to say whether PeeWee Canby lives in New Mexico — or Vermont.</p> <p>I'd let them grasshoppers spit right in my hand and then rub the juice in my hair for luck—and I got it—one summer I found a two dollar bill. I did, yes sir, I did—but then I lost it before I could spend it, there wasn't anyone in that dam fool town who would believe it was mine. Oh my, and when I think of the Chautauqua, more dam buggies than I'd ever seen an full of women with the popcorn burner sparkin' their eyes. And after the show there was the big boys and the girls. I'd hide in the ditch grass and hear them girls giggle and make little cries. And when it was over bygolly I'd stand and look at the grass. Just stand there like a dam fool kid and stare at the grass. Sometimes it was still warm, like a buckboard seat to the palm of your hand, and I would sit there—like I'm doin' now—and think how it was.</p>	
---	--

El texto en negrita afirma que es difícil decir si un tal PeeWee Canby vive en Nueva México o en Vermont, dos estados tan distantes entre sí, mientras que en la foto observamos un juego barroco de ilusión y perspectiva en el que aparece un doble enmarcado, un pasillo negro a través del cual se desliza la mirada buscando la verdad al final, en mi opinión un símbolo visual del conocimiento de la realidad y de uno mismo, que, además, referido al espacio, como la misma fotografía indica, trata de la ilusión del espacio tanto en fotografía como en la realidad; es decir, que si PeeWee Canby vive en Nuevo Mexico o en Vermont es tan poco relevante para el tema de *The Inhabitants* como dónde en concreto esté tomada la fotografía.

Otro ejemplo es la fotografía vigésimo tercera, en la que vemos un cobertizo con algunos troncos por el suelo y, a la derecha, una puerta por donde podemos ver el interior oscuro, al fondo otra puerta del mismo cobertizo, y después otro cobertizo también con la puerta abierta y el interior oscuro. Esta línea de fuga, de cierres y aperturas, de luz y sombra, funciona como un viaje alegórico de conocimiento. En el texto, el narrador recuerda cómo era el “viejo”, detalles que no puede olvidar de él, que mantenía todo su pelo con más de ochenta años, así como su granja, que no quiso nunca abandonar. El cobertizo mismo de la fotografía y algunos elementos como los troncos y lo que parece una carretilla nos llevan a suponer que ese es el cobertizo del viejo, que esas son sus cosas. La frase final, “I can’t get over the feeling that the old man is still there”, cumple de nuevo con la intención de radiografiar el presente para mostrar la pervivencia en las cosas: las personas mueren, pero su alma permanece en sus objetos y en los lugares donde estuvieron. La lectura del texto nos lleva a ver el fantasma del viejo deambulando por el cobertizo de la fotografía.

<p>Some men put up with the paving leaving, the women leaving, even the rain — but when the land itself started leaving they had to give up.</p> <p>Never forget how the old man kept his hair. Eighty some, but don't think he lost a hair. Dam near everything else, but he kept that. And he went right on thinking that he kept the land. He'd been on it sixty-five years and right to the last he refused to sell it—but how in the hell you keep it from blowing away? W^ couldn't get him to move, he'd play like he was deaf and we couldn't budge him. All we could do was sneak a little food in the house and leave him there. Then one day I found him hitching himself up to the plow. There he was, standing there in the harness, and by god he was stone blind. I tell you he went blind rather than see that land blow away. He had to eat it, had to breathe it, but by god he refused to watch it blow. Well-what's left is mine, but I can't bring myself to sell or to live on it. I can't get over the feeling that the old man is still there.</p>	
---	--

En definitiva, el “the old man is still there” funciona claramente como *index*, el viejo ha dejado su huella en el mundo y la fotografía lo registra, además de funcionar como fetiche emocional para avivar el recuerdo. La relación entre el texto y la fotografía explicita la tensión que existe *per se*, aunque no siempre se perciba, en la contemplación de una fotografía, en lo que estaba y ya no está.

La vejez se explora también en otras parejas de texto y fotografía, como en la vigésimo sexta, cuyo texto, encabezado por la frase en negrita, “Or Old people gone”, que se trata de una oración disyuntiva porque podemos conectarla con la anterior, en la que se dice “What people aren’t there are young people going”. En un principio, si seguimos el hilo argumental del texto en negrita, hay un momento previo en el que se habla de toda la gente que se ha ido a Chicago, que “está ahí”, asociada a fotografías de

casas y calles urbanas y no rurales; pero el “está ahí” se refiere simultáneamente a Chicago y a la fotografía, siendo ésta una transposición de la emigración entendida como ausencia, de modo que la fotografía, al no aparecer nadie, funciona como reflejo de esa ausencia, como inversión, en lugar de servir de recordatorio del familiar emigrado como suele suceder. Todo ello se estructura mediante ese marco encuadrado en otro marco: un lugar percibido a través de otro, y el pasado a través del presente.

En la contemplación única de la siguiente pareja de fotografía y texto de *The Inhabitants*, la breve oración primera, y sobre todo el texto principal, transforma la imagen de la ventana con cortina raída, vista desde fuera, en una misteriosa y escalofriante imagen de la soledad y la muerte. El abandono de la mayoría de construcciones fotografiadas por WM, que en otros casos se relaciona con el texto por oposición de muerte y vida, adquiere aquí un cierto paralelismo de contenido. Lo desconocido de lo cual se habla en el texto, la muerte, genera sensaciones diversas, pero dice que hay algunos que saben lo que es; ese final (“They Know what it is”), que es una pregunta en forma de afirmación, enlaza directamente con la imagen para preguntar una vez más ¿qué ves? y ¿qué significa lo que ves?

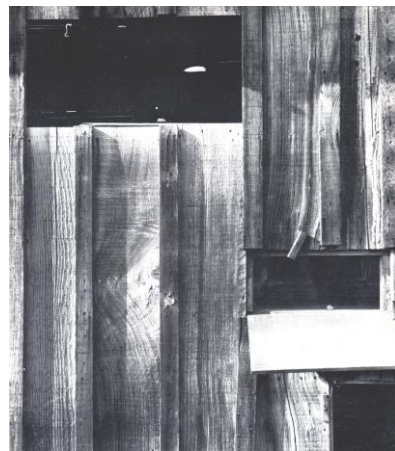
Or old people gone.

Some call it fire, some call it murder-what does it matter what you call it when you sit up in bed, your eyes wide, and hear it go by? You sit up in bed and wonder it next time it'll be for you. Every town has a smell a little bit different than the next town, a smell of its own, but they all got the same cry in the night. That's what you hear when you sit up in bed and forget to lie backer maybe you walk in the bathroom and have a good look at your face. That's what you hear, and that's what you see in your face. When a man died They used to ring bells, but when men die like they do in the city, bells aren't much use-you need something that people can hear. You need something to scream at you in the night. You need something that says everything unsaid about you, what you never dared say to your neighbours, or to yourself. You need something that says all of that in just one word, just one shriek, and that's what we got. So long as we got that sound we know how it is each with other, we know we're all lonely, we know we're like kids scared to death. And knowing it is better than just lying there. Some call it fire, some call it murder, some call it just an accident. Mister. Then there's some who don't call it-they listen. They know what it is.



A boy can't help where he begins anymore than he knows where he is going. And where do you go when the signs don't point anymore?

A kid is a kid because he's what he is in little pieces. He's all broken up like a jigsaw loose in its box. He's just what we make of him and we never make more than we can use, we do what we can to try and make less. Whoever uses the pieces left over, or tells him they're there? Whoever tells him that he was born with the whole of a man somewhere in him, but that half of him is never fitted, scattered on the floor? How is he to know when he's living in hell that heaven is also part of him—not something he gets when he's gone, but has while he's here? How is he to know when the men who fit him are just half men? They don't even know that fitting kids is what a man is for. They don't even know that what a man's dreamed any kid can dream and some can aspire to—they don't even know that what a man's been any kid might be. And they don't seem to know that a kid is more than a man is. To get men you subtract—to get kids you add up the whole damned works.



Otro ejemplo similar al del cobertizo del viejo, de fotografía simbólica con aperturas y cierres, es la trigésima pareja de *The Inhabitants*. La imagen asemeja a una composición abstracta, en la que podemos ver de cerca, ocupando todo el encuadre, una pared o valla de madera con tres aperturas rectangulares. Si el tema de la anterior era la vejez y la necesidad de pertenecer a un lugar, aquí nos vamos al otro extremo, a la infancia, a su indeterminación vital y a su ignorancia sobre la vida, ya que el texto es una reflexión a modo de pregunta continua sobre esa ausencia de perspectiva del niño sobre el mundo y sobre sí mismo, esa inocencia que le impide ver al adulto como un ser con carencias, con agujeros negros y vacíos, y en su lugar percibe una unidad sin fisuras, en la que no faltan piezas y todas encajan entre sí.

La imagen, en relación al texto, se presenta entonces como un puzzle roto o permanentemente inacabado; y así lo dice el texto principal, ya que le faltan piezas. En definitiva, la fotografía es una metáfora de la infancia y del proceso de convertirse en adulto, y descubrir esa carencia y esa ausencia, ver los agujeros negros en uno mismo y no fuera. Al terminar el texto dice que para obtener un hombre hay que restar y en cambio para un niño hay que sumar, dejando claro que la infancia se vive como unidad y la madurez como fragmentación, de modo que el niño percibe el mundo como uno porque él es una unidad y el mundo una continuación de esa unidad; mientras que el adulto, al tomar conciencia de la distancia entre su ser y el mundo, relativiza su propia percepción de sí y del exterior, fragmentando la mirada, multiplicándose su identidad.

Otro ejemplo del asunto que ahora nos ocupa es la pareja que se nos muestra en decimoséptima posición. En la fotografía podemos ver una puerta con un cristal ovalado en el medio, y en el que se ve reflejado el ramaje de un árbol. Estos elementos son altamente significativos en WM como ya hemos visto, y en general son símbolos del conocimiento y sus contradicciones. La puerta ejerce un rol similar a la ventana pero más activo, pues si ésta permite mirar y ver, aquélla sirve para acceder a otra dimensión, como la comunicación con otro mundo, con otra visión. De representar simbólicamente una actitud más pasiva se pasa a una más activa que incluye a la primera, ya que la puerta también tiene un marco que sirve para mirar a través de él, pero además invita a traspasarlo y modificar lo que vemos.

<p>Seems like when you start with something like Grandpa you end up with something like Mitchell —</p> <p>Let's see now—there's Will, an there's Anna, an there's Paul, an then there's— Uncle Toby? An then there's Toby, an there's Clara, there's Maude—let's see now, that's seven, now who would be eight? As sure as God made little apples we was eight— There's you Uncle Mitchell! Why bless me—so there is. Let's see now, there's Will, Anna, Paul, an Toby, there's Clara, Maude—an then there's . . . You— Umhmmh—there's me.</p>	
---	--

Como además aquí se conjuga la puerta con el efecto primordial del espejo, el reflejo, la superposición de estos dos elementos crea una complejidad añadida. Si leemos el texto entendemos que la fotografía funciona como una ilustración simbólica de lo que dicen las palabras. En el texto se hace un repaso a los miembros de una

familia, el árbol reflejado en la puerta, y finalmente se da cuenta que falta él mismo por contarse: el *voyeur* hace las veces de observador, pero descubre que lo que en realidad está mirando es a él mismo, ya que él se incluye en el retrato que estaba haciendo de su familia. Se trata de un juego óptico de perspectiva que, aunque se apunte en la fotografía, no se entendería sin el texto, quedándose en una sugerencia amorfa o demasiado vaga.

En la pareja 81 de *God's country and my people* vemos una fotografía fragmentada de una cómoda con candelabro, retrato y espejo, similar a otras de *The Home Place* pero no empleada entonces. La visualización conjunta de un espejo y una fotografía establece un diálogo similar al de la anterior pareja comentada, pero de forma más explícita, ya que el "árbol familiar" reflejado en la puerta anterior ahora viene representado por una fotografía. En el espejo vemos una fractura, por lo que las franjas de la colcha de la cama reflejadas en él no coinciden. Un espejo roto que refleja mal lo que tiene delante es un elemento muy sugerente en relación al tema tratado en el texto. En este caso el texto recuerda o reinventa un diálogo entre WM y su padre en el que aquél le pregunta a éste que cómo era su madre, y responde que tenía ojos azules y el pelo era castaño y ondulado. Pero le vuelve a preguntar porque a WM no le interesaba el físico sino cómo era realmente ella. El retrato de la chica que vemos en la fotografía podría ser o no el de la madre, pero lo que cuenta es el magnetismo y el embrujo que ejerce la fotografía de alguien lejano que casi no conocemos pero hemos oído hablar mucho, máxime si es la madre de uno.

IN THIS occasion I asked him, point-blank, what my mother was like. He thought a moment, replied, "Wavy brown hair, blue eyes."

"I mean, what was she like?" He was reminded that I was something like her, perhaps too much. He looked at me and said, "Kid, you got her eyes, you know that?" It is a custom of the country to know that. It is a custom of the people to look you in the eye, but not through it. To look you in the face, but not behind it. My father looked me in the eye and cried, "If your mother had lived, I wouldn't be lying here now!" He slapped the want ads in his lap until they buckled. He seldom expressed himself in such strong terms. Did he mean that my pioneer, sharp shooting mother would have kept him from jaywalking in Chicago? That her hand on his arm would have kept him firmly on his feet? Our lives would have been different, but it told me little of what she was like. Thirty years would pass before my father's ghost would put a similar question to his son. "Kid," he would say, "what was your father really like?" How can I tell, not knowing if he had his mother's eyes? "Your mother was a remarkable woman," he said, closing the subject, "and don't you forget it." That is a custom of the country I still observe.



El diálogo que se establece en la fotografía entre el retrato y el espejo roto es una traslación del problema que se plantea en el texto, el de si conocemos realmente a las personas, incluso a las que tenemos más cerca. Mirando una fotografía de alguien que apenas conocemos, ¿qué podemos obtener que no sea el físico? Si bien en este aspecto es infalible en cuanto a la exactitud, a la que no llegan las palabras por muy precisas y meticulosas que sean en la descripción de alguien, ya que siempre generarán "retratos" diferentes en la imaginación de cada cual. Pero cuando nos planteamos cómo era realmente esa persona como le pregunta aquí WM a su padre, entonces es la fotografía la que se nos muestra como un misterio plano y abierto a la imaginación del que mira el retrato, y las palabras en realidad ayudan a ensanchar ese misterio. Nos interesa insistir en el hecho de que WM asimila en su fuero interno que ha heredado no los ojos, que es

el aspecto superficial, sino la mirada de su madre, y que a través de sus ojos ella sigue mirando en este mundo. Se trata de una conexión espiritual con ella. El espejo roto representa la necesidad al tiempo que imposibilidad de ver más allá del rostro reflejado, de trascender la tiranía de las apariencias, pero también que todo reflejo es un engaño. Al final de este texto el padre sólo sabe decirle a su hijo que su madre era una mujer notable y que no se olvide de ello.

I Have not forgotten. She sees the new world through my eyes. Its topsoil can still be seen flowing under the bridges or breathed in the air of faraway places, and top men can be found who blow farther and wider than the soil. To get away from this place has been their passion, but few can report any measurable progress. Mine is on record. The landscape lies within me and proves to be a fiction that resists erosion. The child breathes it in the air and the orbiting astronaut will take it to the moon. Both landscapes generate the illusions common to the inhabitants of dry places, testifying to the notion that where men find the least there they see the most. Already those in orbit are learning to live out of this world. Already games are played where no rain falls and the grass is greener than the plastic carpets on the mounds of graves. Our feet in the dust bowl, our eyes on the Rose Bowl, we look for what is missing in the Lost & Found column, advertise for Help Wanted, or disappear without a trace to reappear in the snapshots of a dead man's wallet. The mother's eyes and hair provide clues for the recovery of what has never been lost.

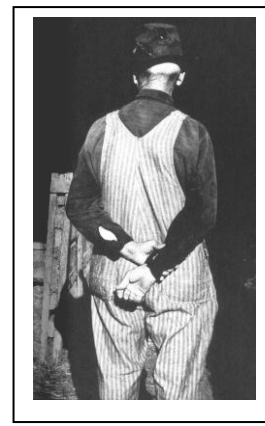
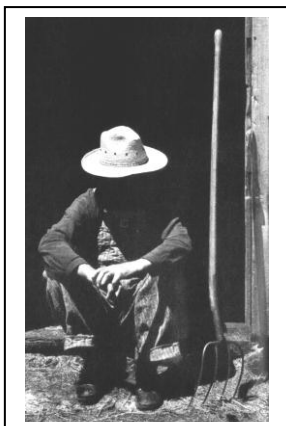


La última frase de ese texto continúa en la pareja siguiente, la antepenúltima de *God's Country and My People*, que es uno de los pocos casos de este libro en el que un texto conecta con el siguiente. Aquí vemos otra casa solitaria y destartalada en mitad de la árida pradera de Nebraska, pero que no había sido usada previamente en los otros foto-textos. El texto responde al padre al comenzar, diciendo que no ha olvidado y que ella, su madre, ve el mundo a través de sus ojos, (“I have not forgotten. She sees the new world through my eyes”), y un breve ensayo global sobre la visión del paisaje de Nebraska: “The landscape lies within me and proves to be a fiction that resists erosion”.

El problema de la mirada y la realidad vuelve a tratarse aquí a través de la dialéctica dentro-fuera, dejando claro que el paisaje es una proyección, una invención del paisaje visto con los ojos del cuerpo. La última frase se muestra a modo de indicio sobre la concepción de WM de la memoria (“The mother's eyes and hair provide clues for the recovery of what has never been lost”), pues entiende que los elementos del pelo y los ojos de la madre en los que se deleitaba imaginando que provenían de ella son sólo formas de vivificar el pasado, de revivir lo que nunca muere, son otros fragmentos más

al igual que las fotografías y las palabras de sus familiares sobre ella. Pero teniendo en cuenta que no la conoció, todos esos elementos le ayudan a recordar algo que no vivió, de ahí la invención de la madre y del paisaje, y de ahí también el espejo roto de la fotografía anterior.

En *The Home Place*, el texto de la novela se inicia con una pregunta, “What's the old man doing?”, y en la fotografía vemos un hombre mayor saliendo de una



puerta con un neumático en la mano. Este viejo, presumiblemente Harry, el tío de WM en la realidad, es de las contadísimas personas que aparecen en fotografías de WM, aunque no la única de este libro, pues encontramos además de ésta, una en la página 50, en la que el viejo aparece de espaldas observando algo, otra en la que está sentado (126), y la última (176), en la que se le ve de espaldas entrando en el cobertizo.

En ninguna de las tres fotografías donde Harry es retratado se le puede ver el rostro. Es importante destacar que la ausencia de retratos en las fotografías de WM está evitando la dialéctica de las miradas enfrentadas ya que su fotografía, no así su literatura, se centra en el punto de vista del que mira lo que le rodea, como si el único diálogo posible pudiera llevarse a cabo con las cosas y no con la diabólica y sibilina mirada humana, generadora de infernales reflejos. Las únicas personas que aparecen en fotografías, y aquí sí, sobre todo retratos, son en las fotografías que hay en la casa de sus tíos.

A efectos estructurales de esta foto-novela, la foto final del viejo Harry saliendo de la puerta del cobertizo o granero se nos ofrece como un recibimiento a los otros personajes (Clyde, su mujer y su hijo) que acaban de llegar a la granja, pero también a los lectores. Clyde vuelve después de muchos años a esta granja, por ello va a empezar a recordar cosas que tenía completamente olvidadas.

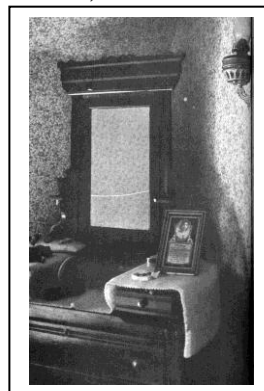
La forma de mirar del protagonista, ese demorarse en la contemplación de los espacios fijándose en todos los detalles y reteniéndolos, es la mirada de la fotografía, es la acusada percepción del ojo de la cámara al que Clyde, al igual que a otros términos fotográficos, tanto hace referencia en su narración. Esto no debería extrañarnos si recordamos lo usual de este proceder en la escritura de WM en general, no ya sólo el interés en la percepción de sus personajes sino más en concreto una percepción asociada a la práctica fotográfica. En este caso concreto no se trata de una manía injustificada, en tanto que proporciona al lector la sensación del observador distanciado que es Clyde respecto de lo que le rodea y de sí mismo, pues al tratarse de un personaje en búsqueda de sí mismo se descentra y adopta diferentes puntos de vista, lo que le lleva también a focalizar la atención en su propio mirar. En este sentido, las fotografías de ventanas, puertas, espejos y fotografías, son un síntoma, una prefiguración de ese estado ambiguo de estar dentro y fuera de la escena y de sí mismo.

Un ejemplo más conceptual es la fotografía de la página 86, en la que vemos una caseta enmarcada por una construcción de madera con red. En el texto la narración nos cuenta que están en una tienda en el pueblo y que Clyde cruza la calle y va a la barbería, o sea nada que el lector pueda asociar o relacionar; pero aunque no sepamos qué diablos pinta esa caseta aislada en esa parte de la narración, lo que sí retiene nuestro ojo es el marco ante la casa, que es como una ilustración de cómo mira el personaje, que, aunque no haga fotos en la novela, lo mira todo como un fotógrafo: enmarcando y diseccionando la realidad que está viviendo en ese momento, como si apretara el disparador de una cámara imaginaria para congelar ese momento en el que algún elemento de la realidad le punza por dentro, coincide con una emoción interior y la despierta, aunque no acabe de entenderla inmediatamente. Fotografiar el entorno mentalmente es un modo de llamar la atención sobre un elemento exterior y en cierto sentido retenerlo para poder digerir esa mirada a posteriori y comprenderla.

En este sentido, encontramos diversos momentos en los que las descripciones se centran en esos elementos relacionados con la fotografía, y no sólo en relación a Clyde sino también a otros personajes, pues obviamente todos ven con la mirada fotográfica de WM: “She-Stepped back, as if she held a camera, to focus on me” (123). O también:

“The camera eye knows no privacy, the really private is its business, and in our time business is good. But what, in God’s name, did that have to do with me? At the moment, I guess, I was that kind of camera” (138). A este recurso podríamos añadir la minusvalía de Clara, que usa un ojo de cristal que debe taparse continuamente para ver bien con el otro. Esta situación le ofrece a WM un juego dialéctico muy interesante, pues es como si un ojo afectara al otro, y el fallo en el ojo, símbolo de la percepción incompleta, recuerda al breve análisis que hacíamos en la presentación de WM sobre su novela *Ceremony in Lone Tree*, que es muy posterior a *The Home Place*: “I looked right straight at Clara’s good eye, which is blurred and a little faded—not so good, really, as the strain has worn it out” (35).

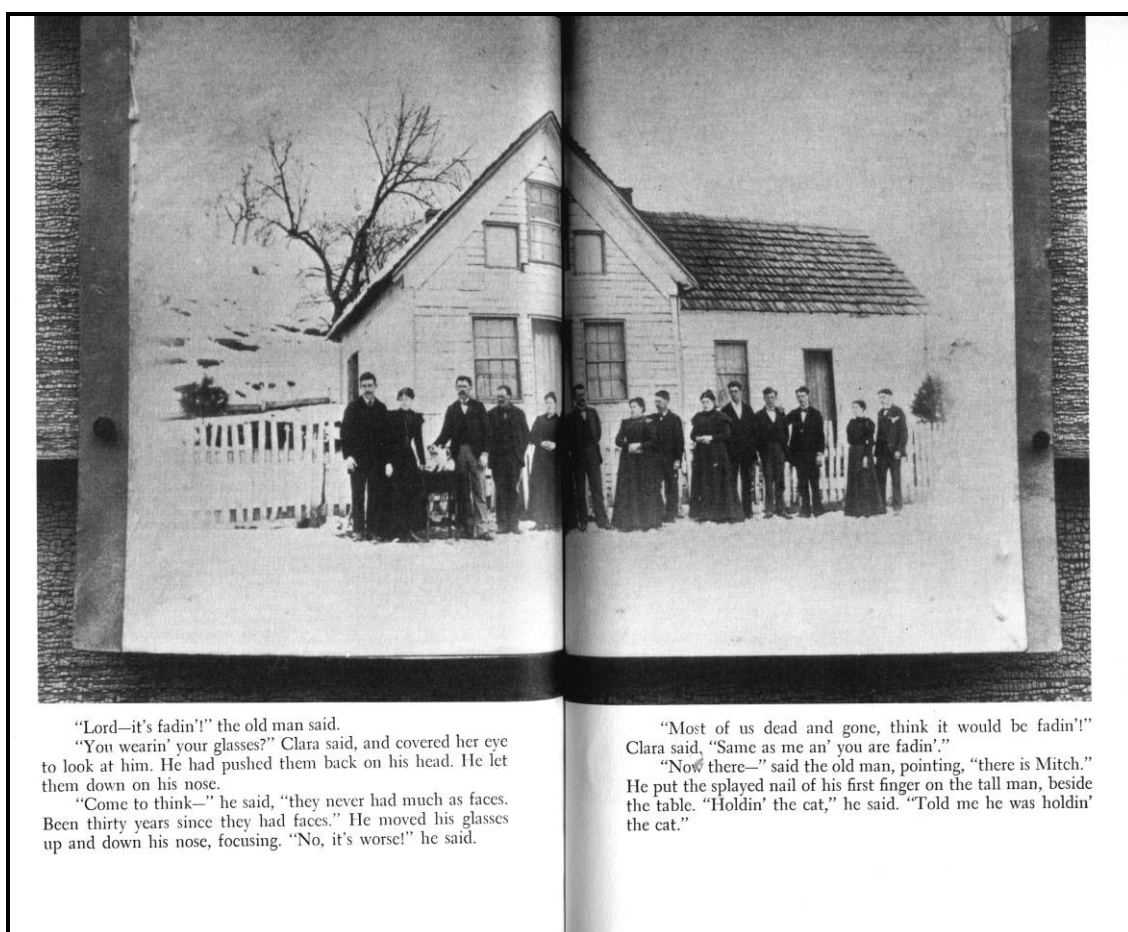
Volviendo a la ya analizada visita a la casa de Ed, cuando Clyde y Peg van al dormitorio principal la mirada debe apartarse de la fotografía de la cama, concentrarse de nuevo en las palabras y activarse la imaginación para seguir el recorrido por la habitación. En este dormitorio Clyde encuentra una cómoda sobre la cual hay varios retratos de la familia, incluidos los de su tía Clara, su padre y su madre. En la novela se alternan los retratos dentro de las fotografías, con casos como éstos en los que los retratos que se mencionan ekfrásticamente en el texto no son reproducidos en ninguna fotografía. La función de este repertorio de “limpios daguerrotipos”, que la mirada del protagonista va recorriendo, consigue despertar en él el interés por su propia identidad. Las fotografías familiares deben ser entendidas como espejos de memoria en los que Clyde aprende a enmarcar su pasado, a encuadrarse y enfocarse a si mismo. Las fotografías de su familia funcionan como espejos porque le devuelven su propia mirada. Y de esta función nos informa indirectamente el espejo presente, en el que no se ve nada reflejado porque ese contenido está en el texto. La mirada devuelta altera su propia conciencia, viendo como extraños a los seres encapsulados en las imágenes, viéndose, por efecto rebote, extraño a si mismo: el primer paso para conocerse es asombrarse ante esa extrañeza infinita, ante la propia existencia, ante el mundo y uno mismo.



Encontramos retratos como elementos de las fotografías en tres ocasiones más (20, 56 y 123). Este desfile de retratos en la novela, ya sea en el texto, ya en las fotografías, ya en ambos, culmina su sentido en las páginas 154 y 155. Y este es el único caso de toda la novela en el que una fotografía se extiende a doble página, reservando sólo para el texto unas pocas líneas en la parte inferior de la imagen, en ambas páginas. Esta antigua fotografía decimonónica representa a gran parte de la familia del padre de Clyde, en realidad de WM, delante de una casa en Nebraska. En el texto, Clara va a buscar esta fotografía y la trae al salón. La fotografía en si no se nos muestra hasta que doblamos la página, y en realidad se puede apreciar que aquí aparece clavada en la pared exterior de la casa, cosa que Clyde hace posteriormente a este momento de la narración, comprobando una vez más la existencia de un desajuste temporal entre lo que cuenta el texto narrativo y la fotografía. Primero es la palabra, la que introduce la aparición de la fotografía para el lector, y al mostrársenos aparece ya clavada, adelantándose a la narración.

La observación de la fotografía por parte de todos los presentes se convierte en un rito de asombro y consternación, de amarga asunción de la verdad suprema de la muerte, donde la fotografía se convierte en alegoría de la misma. Al ver la foto, Harry dice: “Lord—it’s fadin’!” (154). Esta situación da pie a la indeterminación, al juego de

las apariencias, en el que cada persona de la fotografía es como un maniquí sobre el que cada cual puede colocar el rostro que desee y asociarle un nombre: a pesar de encontrarnos ante la verdad indiscutible de una fotografía, cada uno ve lo que quiere ver y recordar. Por otro lado, el problema real y práctico de que la imagen haya empezado a destruirse y los rostros sean difícilmente reconocibles sirve para dar un salto perceptual, al funcionar una vez más el efecto rebote entre los rostros retratados en la fotografía y los vivos que los contemplan. Como si la fotografía tuviera vida propia parece que al morir los retratados fueran perdiendo sus rasgos, desapareciendo de la fotografía al igual que desaparecen poco a poco de la memoria de los vivos; se borran en nuestra imaginación los rostros de aquellos que conocíamos y ya no están, y el hecho de esfumarse se presenta como si se fuera ampliando el olvido; al tiempo que recuerda a los que todavía están vivos que también ellos morirán, que están desapareciendo poco a poco. Esa es la sensación que se obtiene al escuchar la respuesta de Clara a su marido: “Most of us dead and gone, think it would be fadin’. Same as me an’ you are fadin’ ”.



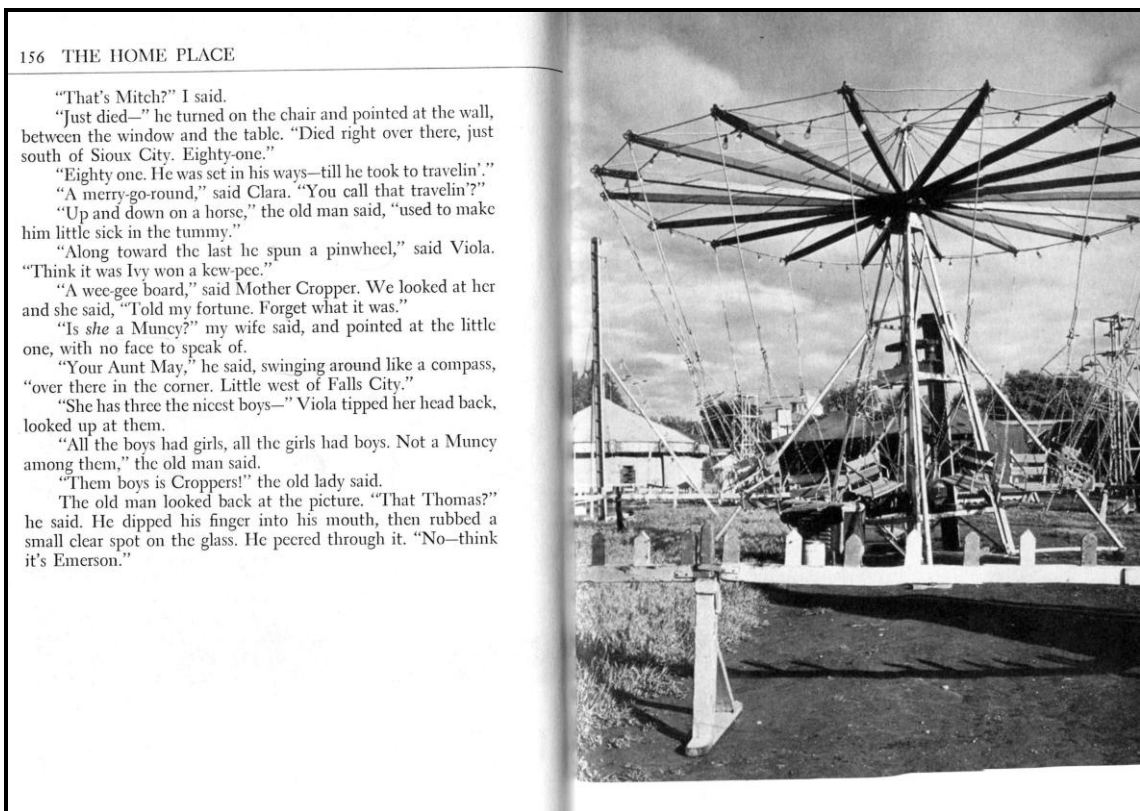
“Lord—it’s fadin’!” the old man said.
 “You wearin’ your glasses?” Clara said, and covered her eye to look at him. He had pushed them back on his head. He let them down on his nose.
 “Come to think—” he said, “they never had much as faces. Been thirty years since they had faces.” He moved his glasses up and down his nose, focusing. “No, it’s worse!” he said.

“Most of us dead and gone, think it would be fadin’!” Clara said, “Same as me an’ you are fadin’.”
 “Now there—” said the old man, pointing, “there is Mitch.” He put the splayed nail of his first finger on the tall man, beside the table. “Holdin’ the cat,” he said. “Told me he was holdin’ the cat.”

Esta fotografía, con esa maquetación prevalente sobre el resto, funciona a modo de médium, creando una estrecha unión con los muertos, como ya decíamos antes respecto a *God’s country and my people*, una comunidad de vivos y muertos, en los que estos deambulan y ejercen su influencia sobre los vivos. A partir de aquí y durante varias páginas todo gira entorno a los rostros que aparecen en la imagen, haciendo un repaso a todos los que ya han fallecido. A cada persona le va a corresponder una fotografía rural con algún elemento que lo representa. En esta serie, el texto se va adelgazando progresivamente, confiriendo a las fotografías una mayor relevancia, un

mayor peso visual en la doble página de texto y fotografía, al tiempo que las palabras adquieren un tono solemne y piadoso de misa de réquiem por los muertos.


La señora mayor, tía-abuela, ayuda con su religioso cierre por cada difunto: “Amen!”. Aquí las fotografías describen en primer lugar a los muertos a través de algún aspecto de su tierra, ofreciéndose como exvotos simbólicos, como objetos que contienen el alma de los difuntos, algo que los representa y los mantiene en comunicación con los vivos. Sin embargo, en una segunda lectura esa fotografía también salta a un nivel trascendente y universal, de modo que el lector se sienta más identificado y conmovido. De nuevo el aspecto deíctico de la fotografía aparece como esencial en esta rueda de reconocimiento: “That’s Mitch?” pregunta Clyde a los presentes. Y en la fotografía, a la derecha, vemos un tiovivo de la época. En el texto, hablando de Match, se nos dice que murió con 81 años y que le dio por viajar, dando vueltas por ahí como un molino, o como un tiovivo. Si ésta podría ser la descripción de Mitch, también hay que recordar cuántas veces el espíritu humano se ha visto asediado por el tedio de la repetición de lo mismo, la condena de dar vueltas para no ir a ningún lado, que es lo que representa el tiovivo.



Muy diferente en el tono es *Venetian Journal: A love affaire*, donde se trata también, pero con mayor intensidad que en los anteriores foto-textos, la pérdida de la identidad a causa de la confusa percepción, aunque de forma no trágica sino como una celebración desenfadada. Se apunta en este libro hacia una deconstrucción de los signos gracias al tan barroco dispositivo del espejo y el interés en el punto de vista, la perspectiva cambiante y la profundidad de campo. Y es que Venecia es una ciudad barroca. Es sin duda una manera complacida de ver y vivir esta ciudad, en la que el espejo y el reflejo, ya empleados directamente por WM en sus anteriores trabajos, adquieren aquí plena carta de ciudadanía.

Los balcones y la ropa tendida de un lado a otro de la calle debe ser algo que impresiona a un paseante americano porque proviene de una cultura anglosajona en la que no existe el abigarramiento urbano en el que los vecinos se comunican entre sí desde sus casas, representando el balcón un espacio de apertura, entre lo privado y lo público, desde el que se puede mirar, pero también uno puede ser visto. El balcón confiere un elemento extra a la ventana, pues el observador anónimo se expone al espectáculo que contempla. En primer lugar, aunque su mirada sale del limitado marco perceptual de la ventana, continúa disponiendo de un panorama fijo. Y en segundo lugar, los paseantes pueden contemplarlo a él más fácilmente. De este modo mirar desde un balcón se presenta como una tímida tentativa de querer participar del espectáculo al tiempo que no dejar de ver los toros desde la barrera.

Las cuerdas que van de una ventana o balcón a otro son modos de representar esa comunicación, esa vida diaria que a WM le llama la atención y fotografía, siendo un detalle más de que, a pesar de la ausencia directa de personas, se percibe más vida callejera que en sus fotografías de casas de la etapa previa americana. WM se considera en Venecia un “ceiling voyeur” porque su curiosidad nace del pasear sobre los interiores de las casas, de las que en un principio tan solo puede ver el techo. Para él es una nueva forma de mirar en la que cambia la perspectiva horizontal de la pradera americana, y por tanto la cámara fija de gran formato, por los cambiantes puntos de vista de la abigarrada urbe europea donde surgen los contrapicados gracias a la más manejable cámara de 35 mm. El interés por la vida privada ajena se realiza así desde una óptica diferente, sobre todo porque la ventana ya no enmarca a los suyos, y sobre todo a sí mismo y su pasado.

<p>NOW THAT we are hers Dora bangs on counters and buys American soap flakes with a new assurance. The coupon that comes in the box she keeps for herself. For the Signora WM, she says, as she orders, and then stops on the Zattere for an espresso. I am pointed out, as I pass, as a writer of American movies. She likes movies. She is eager to see those starring my wife. It also pleases Fabrizzio, the waiter, to be serving such a writer and movie mogul. Here in the sun on the Zattere things are looking up. He wipes off the seat where he wants me to sit. He serves with my espresso a paper napkin. That is unheard of. He reminds me one only lives once.</p> <p>I do not write for the movies, I am no mogul, but in Venice I am less sure of this than elsewhere, the trompe l'oeil speaking with more persuasion than the facts. With Fabrizzio and Dora I have in common the instinct for fiction, the craving for illusion, and what is a mogul if he is not a purveyor of high romance?</p>	
---	--

Las fotografías de escaparates que encontramos en este libro recuerdan a las de Atget de París, en las que se resalta el aspecto absurdo de ciertos productos, a través del juego, pues la ventana que es todo escaparate visto desde fuera también ofrece, como un espejo, reflejos al que mira y el deseo de entrar dentro. En este caso parece una tienda, y se juega a la confusión entre una tienda de novias y una de disfraces y complementos festivos. Así es Venecia, la ciudad del carnaval más elegante y barroco del mundo, donde la máscara es la reina del escenario público. Todo el mundo sabe que el carnaval es un mundo al revés transigido, limitado y represor en el fondo, porque pone de manifiesto deseos y necesidades que los participantes esconden el resto del año; Venecia, aunque no oficialmente, está de carnaval interior todo el año.

La relación de la fotografía con el texto, sin ser ilustrativa ni ser referido el escaparate en palabras, no podía ser más clara en la temática mencionada. Lo que se

intuye visualmente se reflexiona a partir de una anécdota del matrimonio WM con Dora, la mujer que les ayuda, y Fabricio, un camarero. Resulta que en el texto se nos cuenta que ellos piensan que WM es guionista de películas americanas además de magnate. La obviedad para él y para el lector de que no es lo que creen que es funda precisamente la necesidad íntima del juego, de sumarse alegremente al baile de disfraces y participar en el intercambio de identidades que es el carnaval: “the *trompe l’oeil* speaking with more persuasion than the facts”. WM acepta el juego como un guiño y llega a decir que no sabe quién es realmente: ¿será en realidad un guionista de Hollywood? El baile de máscaras del carnaval consiste en dejarse llevar por lo que los demás creen que uno es.

Otro intercambio de identidades se produce directamente en la fotografía decimocuarta, donde se ve un mendigo durmiendo a la puerta de una tienda cerrada, pero si miramos a la puerta de cristal vemos a un hombre reflejado que está haciendo una foto, y que no es otro que el propio WM. Esta practica inusual para WM, incluirse él mismo en el acto fotográfico, genera un complejo diálogo de identidad y alteridad, similar al escaparate pero de forma más directa y potente. Fotografíar el propio reflejo marca una tendencia hacia el narcisismo, hacia el egocentrismo quizás, pero que representa finalmente una búsqueda de uno mismo, un primer paso de auto-interrogación. Pero, además, al incluir su propio reflejo junto a la figura real del mendigo, se juega a confundirse con ese desconocido, a meterse en su piel, a disfrazarse por un día para cambiar de nombre y de vida. El texto trata de las diferencias entre los turistas y los nativos, por ejemplo en el hábito latino de la siesta, cuando todas las tiendas cierran. Su mujer le hace notar que se están adaptando a las costumbres locales sin darse cuenta, es decir a comer pasta con queso, vino y un expreso, y a echar la siesta, que es precisamente lo que está haciendo el mendigo a la entrada de la tienda cerrada.

THE CAMPO SAN LUCA, with one exception, is as empty as mid-Sunday morning. The shops are shuttered, the streets and alleys are vacant except for a few souvenir-hungry tourists. A holiday, perhaps? Not one of those we find on the calendar. Custom decrees that every day is a holiday after lunch. These greedy merchants, although eager for the tourist dollar, close up shop right when the tourist wants to spend it—after eating, and fortified by, a good lunch. Simply because there is no time or place for the tourist to spend them, millions of lire are carried off elsewhere. But custom is custom.

I forget just when it was—it came so easy and naturally—we first kicked off our shoes and took a little nap. You’ve had the soup and the pasta, the cheese and the wine, the fruit and the espresso, and then you have the siesta. It was my wife who pointed out how accustomed to the custom we had become.



Finalmente, en este foto-texto veneciano hay un magnífico ejemplo sobre lo que conlleva el impulso de fotografiar el instante, el deseo de captar la realidad en una fracción de segundo. Ese acto es como querer incluirse en la escena que se está viviendo, es querer saltar el espejo y vivir para siempre en el teatro de la vida, y ser al mismo tiempo director y actor de la obra. Esta necesidad imperiosa de vivir el presente lleva a plantearse la tramposa mecánica del dispositivo fotográfico en relación al mirar y al vivir. La idea es que se fotografía para conservar tanto lo fotografiado como ese momento vital, para recordarlo después; pero esa postergación permanente que supone el fotografiar algo para verlo después lleva al fotógrafo a no vivir lo que está fotografiando en ese momento, a no percibirlo directamente con sus ojos, sin

intermediarios protésicos de por medio, viviéndolo en el presente y no rompiendo el instante real y no el falso de la fotografía.

Esta problemática es de lo que trata la pareja de texto y fotografía número 24, donde se nos cuenta que él y su mujer están paseando y ven una escena con un gato digna de fotografiar, por lo que su mujer le pregunta si ha hecho la fotografía. La reflexión de WM es que la escena más importante no la ha inmortalizado en una fotografía, porque ha podido más en él un respeto casi religioso, de contemplación, de no alterar el curso natural de la vida con la artificialidad del disparador de la cámara. Baste recordar el aspecto depredador que encierra la “caza” de imágenes. La disyuntiva que aquí surge es la de dejarse llevar por la obsesiva necesidad de capturarlo todo cual tópico turista, o ser capaz en ciertas ocasiones de desprenderse del ansia coleccionista del cazador de añadir una pieza más a su “álbum”, de olvidarse de la precisión detallista de la fotografía y entregarse a la caduca e impredecible capacidad de la memoria que, sin embargo, siempre será más productiva; y esto último es lo que WM, en numerosas ocasiones y en su novela más conocida, había definido como *campo de visión*: “My eyes were not so sharp as the lens of the camera but they would prove to have a wider field of vision”.

NEAR SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONI, made holy by Carpaccio, the alley we followed ended in a court where a piece of bent pipe provided a fountain. A big white and grey tomcat, indifferent to our intrusion, stood erect as if to snatch fish from the stream of water, his left paw delicately placed on the bent pipe for balance. In that posture he took little bites of the water, as the dogs of my boyhood took it from sprinklers, or garden hoses. Between bites, showing his long pink tongue, he licked the drops from his cheeks and whiskers. His thirst sated, still indifferent to us, he took himself off.

"What a picture!" cried my wife. "did you get it?"

I got one, but not the other. I had settled for the blurred, vulnerable impression on my mind's eye. More basic than my impulse to capture the moment had been my instinct not to disturb it. My eyes were not so sharp as the lens of the camera but they would prove to have a wider field of vision. The cat that got away, of all the cats in Venice, would prove to be the most memorable. The camera confronts the traveller with a choice of impressions—a souvenir that is sharp, and goes into his album, or one that is unrecorded, fragmentary, doomed to fade, and inexhaustible.




En conclusión, WM coloca por encima la percepción directa a la mediada de la imagen fotográfica. Frente a la descripción del encuentro con el gato, desencadenante de esta reflexión, en la fotografía evidentemente no aparece ningún gato, ya que desvirtuaría el mensaje del texto, a pesar de que hay otras fotografías con felinos en el libro. Tras haber leído el texto, el espacio vacío de la calle que aparece en esta fotografía es en si mismo como un metadiscurso sobre el valor de fotografiar el instante. Instante entendido como comprensión súbita y contemplación de una escena de belleza absoluta, como una reverencia a la naturaleza y un claro desmarque respecto a la vertiente fotográfica del fotoperiodismo e incluso del documentalismo fotográfico, a pesar del respeto hacia la realidad que en teoría éstos persiguen, pues se entiende la comprensión del mundo como una imagen alquímica que se genera a posteriori entre la memoria y el entendimiento, y que la imagen fotográfica no puede sustituir, por lo que se emplea este medio como un recurso de diálogo con la realidad pero no para copiarla y mantenerla.

Teniendo esto en cuenta, la calle vacía que aparece en la fotografía no es relevante si tiene algo que ver con la calle del gato, es decir, si es la misma calle pero momentos después de que se fuera corriendo o es la misma calle fotografiada otro día. Lo que si es pertinente de la calle de esta fotografía en relación al texto es que esté vacía; y aunque hemos visto hasta la saciedad espacios vacíos en la fotografía de WM, en este caso ese vacío resuena a modo de una plasmación del propio acto fotográfico: aun teniendo una fotografía, el texto nos dice que es una no-fotografía. Esta particular negación de la fotografía podría suponer no hacer fotografías; aunque de lo que se trata es de que una fotografía siempre es una imagen de otra cosa, pero no de lo que se tiene delante de los ojos y mucho menos de lo que realmente vemos. Lo que se busca siempre es algo más allá, por eso se desconfía del valor del instante de la captura, así como del referente real, porque se entiende que la manera de mirar, enmarcando en una imagen, provoca que la escena “pierda color” respecto al momento en el que acontece el encuentro entre la realidad y el fotógrafo.

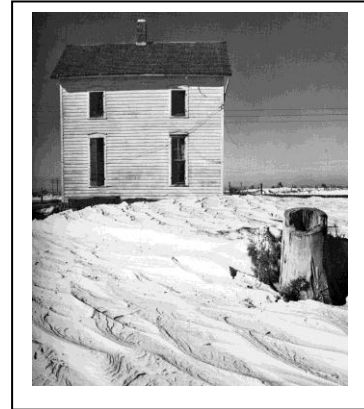
6.1.2) La percepción transformante

En la fotografía que aparece en segunda posición en *The Inhabitants* se ve una casa, donde lo más importante es el paisaje. Un paisaje atípico porque es inferior al nivel del suelo como se puede observar. La casa, aún siendo el elemento más visible, no es el más importante, ya que dos tercios de la imagen lo ocupan las formaciones geológicas del terreno arcilloso creadas por el agua. Digamos que en el encuadre se ha optado conscientemente por primar las formas geológicas frente a un paisaje convencional, pero al mismo tiempo ese encuadre no ha eliminado la casa, sino que la ha incluido. Y es que se trata de una imagen donde el simbolismo radica en la relación de la casa con ese paisaje a sus pies. En primer lugar, y sin leer el texto, la impresión que provoca la imagen es de extrañeza ante ese paisaje y de la pequeñez o impotencia de lo humano frente al poder de la naturaleza. El texto orienta en una dirección, explicita el motivo por el cual ese paisaje deja de ser simplemente un espectáculo de la naturaleza para convertirse en un estado del alma, y sobre una inquietud determinada. El texto inicial en negrita dice: “It’s getting harder than ever to tell what an American is”.

<p>It's getting harder than ever to tell what an American is —</p> <p>There was a time there was more than room enough for everybody, it was there to be had, it didn't have to be made. But in my time what room there is has to be made. In my time a solution of topsoil is something more than muddy water, and a river of it is more than a river is meant to be. The Big Muddy is something more than a river's name. In my time the Land can be seen from nearly all of our great bridges-flowing beneath, a rich solution of America. Landscapes creating seascapes everywhere. And as to what an American is nearly any man can tell you-I can give you the answer of the American who lives here.</p> <p>He says an American is a man who minds his own goddam business-you can see for yourself that he's minded it goddam well. That in his own terms he's a dam good American.</p>	
--	--

En mi opinión este paisaje no convencional asociado a esas palabras crea incertidumbre en el lector, remueve sus cimientos más íntimos provocándole desasosiego acerca de cuestiones que no se plantea en la vida cotidiana.

Es posible que algo de todo esto ya estuviera en la mirada de algún lector al ver la fotografía, por lo que el texto confirmaría su mirada y también es posible que vea la fotografía independientemente de lo que dice el texto, pero si la imagen no le provoca inquietud, seguramente la constatación de la ignorancia que nos transmite el texto no resonará tampoco en su interior. El texto principal interpreta el paisaje que vemos como el resultado de un marino, lo que es una constante en la visión de WM sobre la llanura central de Nebraska; o sea, percibir su territorio natal como un gran mar: “Landscapes creating seascapes everywhere”. Y hay otros textos y fotografías donde se hace referencia al mar, por ejemplo en la vertiente visual encontramos fotografías con nieve, en las que, gracias al copiado, la distribución y el contraste del elemento blanco, se imitan las crestas de las olas, creando la ilusión de un mar que inunda las casas de los habitantes.



Volviendo a la anterior, se trata de uno de esos paisajes metafísicos a través del cual WM plantea lo que es ser un auténtico americano; la respuesta, “He says an American is a man who minds his own goddam business”, introduce la voz de los americanos que viven en ese paisaje, en esas casas, la voz de los habitantes. En este caso, el canto épico general del libro ya se ve contrarrestado por esa voz individual, la de un habitante tipo, ejemplar del lugar. Esta distancia permite a WM tratar el tema planteado desde la cotidianidad, desde los tópicos, provocando otra nueva tensión con la fotografía: en este fragmento final del texto podría aparecer una mirada de soslayo a la fotografía como interrogándola de nuevo, como poniendo en cuestión una vez más lo que significa. Si la primera mirada era más de curiosidad, y la segunda, tras leer parte del texto, era de estupor, esta tercera bien podría plantearse como una síntesis irónica en la que se pasa de un nivel metafísico a uno prácticamente vulgar.

La relación que se establece entre la fotografía y el texto que encontramos en vigésimo segunda posición también destila un tono entre filosófico y poético. Aquí el único elemento real de conexión que aparece en ambas, imagen y texto, es la sombra. En la fotografía se puede ver una casa y en el césped se aprecian sombras discontinuas que provienen de los árboles situados a la derecha de la imagen y que no podemos ver. La sombra como símbolo platónico de la existencia aparece algunas veces en la obra de WM. En esta fotografía también es importante el encuadre, al dejar la mitad inferior de la imagen, constituida por terreno con hierba, no sólo para dejar espacio a las sombras sino porque el texto se inicia con una frase en la que el narrador afirma que las sombras

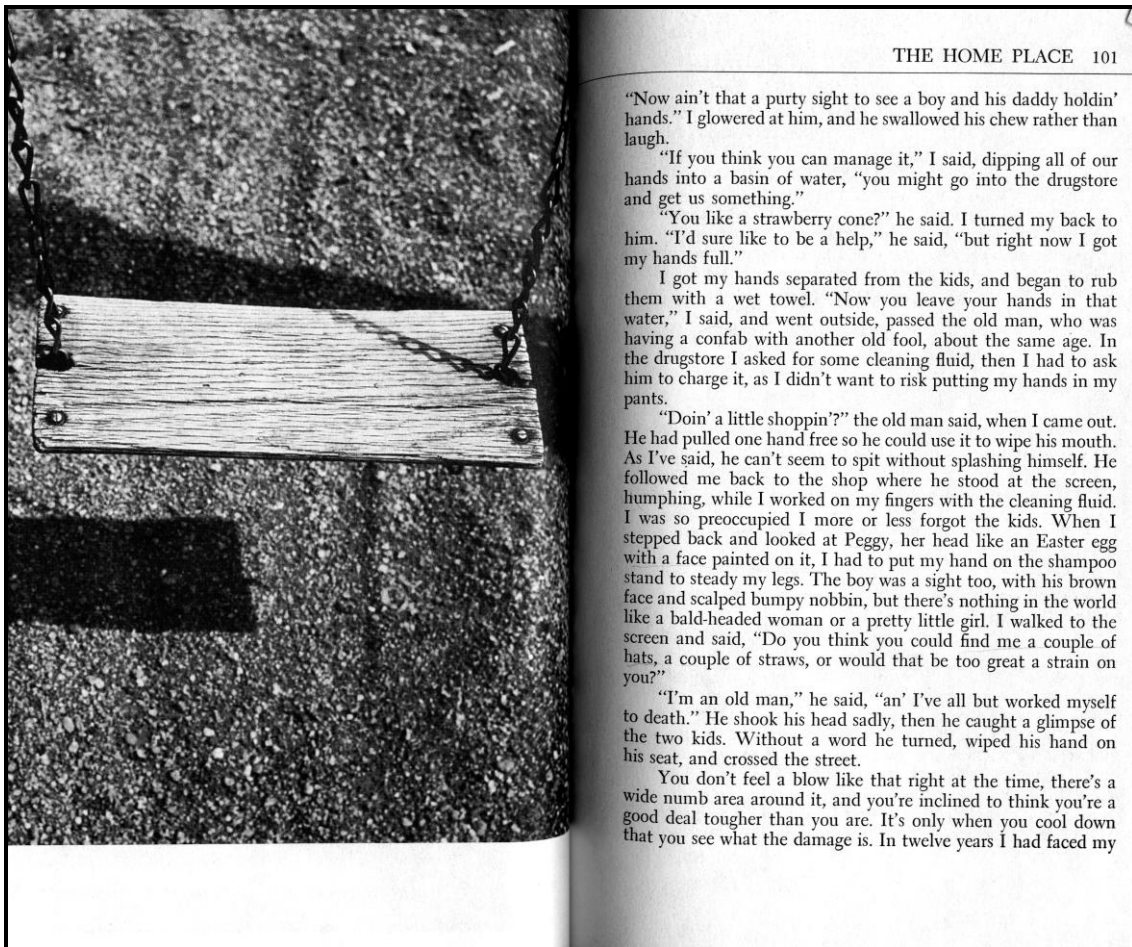
I might have ended up myself if it hadn't been for Martha Lee. She left with the paving — the paving went east, so she went east too. Sometimes I wonder if there had been no paving, nothing leaving, if she would have stayed. If she had stayed — chances are I would still be there. Shadows are the way things lay-me-down. Daddy can lay-me-down across the street. Mr. Clarke's store can lay-me-down on the barn and the barn can lay-me-down on Mr. dark. Everything that stands up must lay-me-down. The fence, tracks in the road, birds that fly low, poles, trees, myself. Everything tall must lay-me-down like everything short. Everything hard as flat as everything soft. Everything loud as quiet as everything still. Even birds know why and have to lay-me-down too. Even the night must come and lay-me-down to sleep.



son la forma en la que las cosas lo “tumban”; en todo el texto se repite este verbo con otros ejemplos; hasta el último, en el que la noche, como metáfora de la muerte, también dice que lo tumbará para dormir. El amplio y uniforme espacio horizontal que vemos de tierra y no de casa en la fotografía, sólo atravesado por las misteriosas sombras, es el paisaje que genera el texto en el alma.


Como ya hemos podido comprobar encontramos también una serie de fotografías cuya relación con el texto se acerca más a lo simbólico que a la ilustración. Ciertamente es que en este nivel de relación las posibles lecturas entre fotografía y texto se disparan, y se puede caer en las interpretaciones impresionistas. En primer lugar, en la página 32 de *The Home Place*, vemos una fotografía de una esquina exterior del cobertizo junto al que hay un soporte de madera con una cadena, que tiene un alto poder simbólico de opresión. En el texto Clyde, Peg y Clara discuten sobre la posibilidad de vivir en la casa de Ed teniendo en cuenta que es una granja y que Clyde no sabe cultivar la tierra ni criar animales. Peg se enfada con su marido y se va. La cadena podría representar al mismo tiempo el matrimonio y la tierra.

Por otro lado, el columpio con sombra que vemos en la página 100 supone de nuevo una composición fotográfica que tiende a lo abstracto y por ello se potencia su valor alegórico. En el texto no aparece ningún columpio y lo que se cuenta es que Clyde va a una tienda a comprar un limpiador para las manos tras el incidente en el que los niños se quedan con el papel atrapa-moscas pegado en el pelo, y Eddie Cahow los debe rapar en la peluquería. Si este es el argumento narrativo de esta página, la fotografía no puede ser en absoluto una ilustración de este episodio; así pues, su poder alegórico se



podría asociar más bien a la misteriosa respuesta que le da el viejo Harry a Clyde cuando éste le pide si sería mucha molestia para él intentar conseguirle un par de sombreros para sus hijos (“I’m an old man,” he said, “an’ I’ve all but worked myself to death.”), y porque después sacude la cabeza tristemente al tiempo que mira de reojo a los niños y cruza la calle en silencio. Pero también esta actitud del viejo lleva a pensar a Clyde sobre si mismo: “You don’t feel a blow like that right at the time, there’s a wide numb area around it, and you’re inclined to think you’re a good deal tougher than you are. It’s only when you cool down that you see what the damage is” (101).

En ambos casos existe un diálogo que se puede proyectar al existente en la fotografía entre el columpio y su sombra; primero, se abre un abismo entre la infancia y la vejez, cuya diferencia temporal dura lo que un columpio en bajar y subir, visto y no visto, como el instante de disparar la cámara; así es la vida, la cual se le cruza por las pupilas al viejo Harry; es una mirada fugaz pero preñada de sentido; triste pero resignada al ver a los que empiezan a vivir, los hijos de Clyde. En segundo lugar, Clyde se siente culpable por el percance con los niños y percibe la respuesta del viejo como una bofetada de realidad, que le hace ver cómo es realmente, saliendo una vez más de la etapa del espejo, de la mirada narcisista que se complace en el reflejo-mismo, para así cambiar la mirada sobre si mismo, accediendo a su otro reflejo, a la oscura sombra que su alma también proyecta sobre el mundo. La dialéctica de miradas enfrentadas entre el viejo y el adulto que nos ofrece el texto es la que hace al hombre cambiar por dentro: la fotografía del columpio es como el rastro de intercambio de conocimiento entre la mirada sabia de la vejez y la confusa de la crisis adulta.

<p><i>I</i>N AN abandoned eastern quarter, crossing a bleak campo, we made our way through and among a troupe of actors in the midst of an historical movie. Swords clashed. Suits of armor clattered as soldiers bearing spears pursued a young man and a maiden in the guise of a priest. Through his megaphone the distracted director asked us to please move a little faster. Who did we think we were? I thought it a good question. In Venice we are all actors seeking new options, in search of new roles. When I thought about it later I felt that his movie would have been better if we had been in it. A prophetic touch! Tourists fleeing the pressures of history. A little confusing, perhaps, but truer to Venice, where the <i>deja vu</i> is truer to life. The time machine in Venice runs forward and backward, and the instant replay is one of its innovations. One moment you are on the lip of the future, then careened into the past. If there is a questionable illusion in Venice it is what one assumes to be real in the present, like the daily news.</p>	
--	--

Un caso diferente es la fotografía 41 de *Love Affair: A Venetian Journal*, en la que vemos un edificio ennegrecido al fondo con un puente de frente, y en el texto se cuenta una divertida anécdota en la que están filmando una película y el director confunde a WM y a su mujer con extras y les grita por el megáfono que anden más rápido. Esta nueva confusión lleva a WM a darle la vuelta al equívoco y a considerar que ciertamente, siendo Venecia el escenario perfecto de una película continua, todos los que la habitan son actores que cambian de papel a la vuelta de la esquina, lo que de nuevo pone de manifiesto la identidad de la ciudad como un baile de máscaras liberador en el sentido de que hay que dejarse llevar por el juego de la confusión. Así, el puente, un elemento de lo más común en Venecia, que es una construcción que sirve para ir al “otro lado”, se presenta como una posibilidad que atrae y seduce, que invita a cruzarlo hacia ese lado oscuro y desconocido; un puente que sirve de comunicación con la

otredad, con el misterio. El baile de máscaras se presenta en esta ciudad como una necesidad a la que hay que adaptarse, a la que el visitante debe entregarse relajado si quiere conocer la ciudad y disfrutarla.

Todos estos ejemplos nos sirven para destacar esa forma especial de WM de percibir la realidad que le rodea con diversos grados de simbolización; pero el caso más potente de transformación interior es el que despliega mediante la mirada de Clyde en *The Home Place*.

A lo largo de la foto-novela encontramos cinco fotografías con mecedoras. La insistencia se explica porque se trata de uno de los elementos simbólicos alrededor del que se construye la intuición del personaje sobre la verdad de su identidad, de su forma de ser y de sentir, y sobre su propia visión de América. Las fotografías de elementos que se repiten en la novela, así también las de espejos, las de mazorcas de maíz y los retratos fotográficos son como un leve pero persistente goteo, ya que tienen la función de calar paulatinamente en el lector; pues igual que en el protagonista son imágenes que están pugnando por salir de su subconsciente, de brotar a la superficie y ser verbalizadas en un auténtico proceso de anagnórisis, en la que la mirada exterior y la interior se funden en una única imagen: percepción y conocimiento conforman el auténtico logos.



come a Polzen, nephew of hers— Now who told you, I says, was the oldest lady there that day? Ed Cropper, he said. So there it was, all over town.”

Ivy stood up and looked at his watch, left the room. Aunt Clara stalked in, wiping her hands on the dry tail of her apron, and Jenny came in with a straight-backed chair from the porch. She sat on it, slipping her feet out of her tight, mail-order pumps, her toes curling around the side rungs.

“I see here,” the old man said, “John Bull’s havin’ quite a time.”

“John who?” said the old lady.

“Says the King never did figure matters out. The Prime Minister says to the King, now I’ll write it out and you sign it. The House of Commons says it to the Prime Minister. There’s a Parleyment in there. Don’t know what they do.”

“Don’t think they do anything any more,” Clara said.

“That Meditrain sea was never much use to anybody, just a cussed nuisance, now she’s passed it to Uncle Sam. Here, she says, see you keep them Eye-talians from squabblin’. My, she’s smart. So we send over a ship or two—”

“The Prince of Wales would of made the finest one after Alfred,” said Clara. “He was always to be found among the miners and the poor.”

“All them Royalty is related,” said the old man. “Anybody else they put ‘em in jail, but if you’re Royalty they see to it it’s all right. This Queen Victoria turned out most of ‘em. The Kaiser, he was a boy of hers, and that there last Cesar of Roosha. No Rooshan a-tall. He was an Englishman.”

“From Wales,” said the old lady, “—in a wooden boat. When they die they roll them into the sea.” Her teeth snapped shut on a piece of blue yarn she had put to her lips, forgotten about. “Harry Muncy,” she said, “now where’s that picture?” She craned around slowly, like a turtle.

“What picture’s that?”

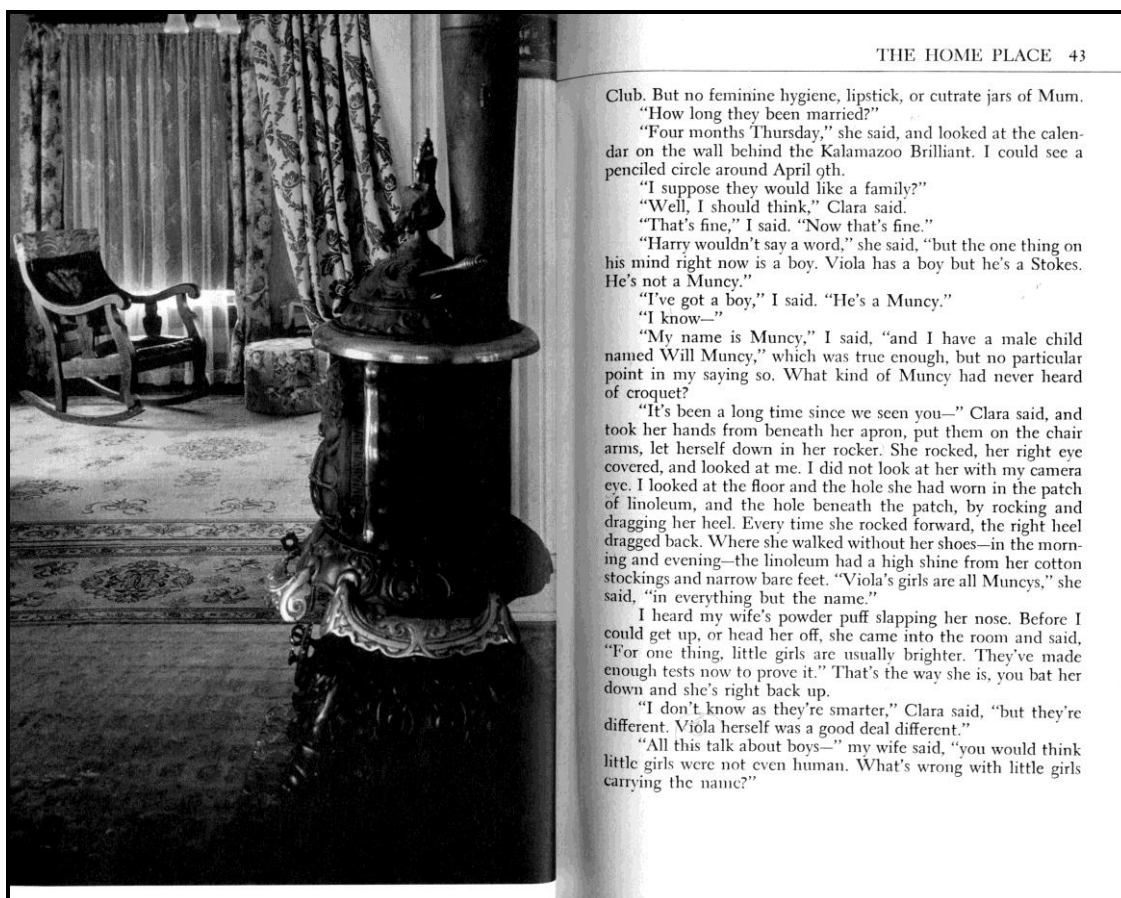
“Now you lookee here,” she said, “you know very well there’s just one picture.” She chewed at the yarn, like a piece of spaghetti, working it slowly into her mouth.

Viola came in and said, “It was there last—” and pointed at

Primero le llama la atención la marca, incluso el agujero, que había hecho con el tiempo el tacón de su tía al balancearse en la mecedora: “I looked at the floor and the hole she had worn in the patch of linoleum, and the hole beneath the patch, by rocking and dragging her heel. Every time she rocked forward, the right heel dragged back” (p.43). En la fotografía colindante al texto de esta escena de la novela se ve una

habitación con una chimenea y una mecedora junto a una ventana, pero esa mecedora no puede ser la ilustración de la referida en el texto, más que nada porque el suelo descrito en el texto es de linóleo y en la fotografía vemos una gran alfombra. Sin embargo, en la fotografía anterior de la silla, ésta se halla sobre un suelo de linóleo, junto a una puerta que podría ser la misma que vemos en el último tramo de la novela (151).

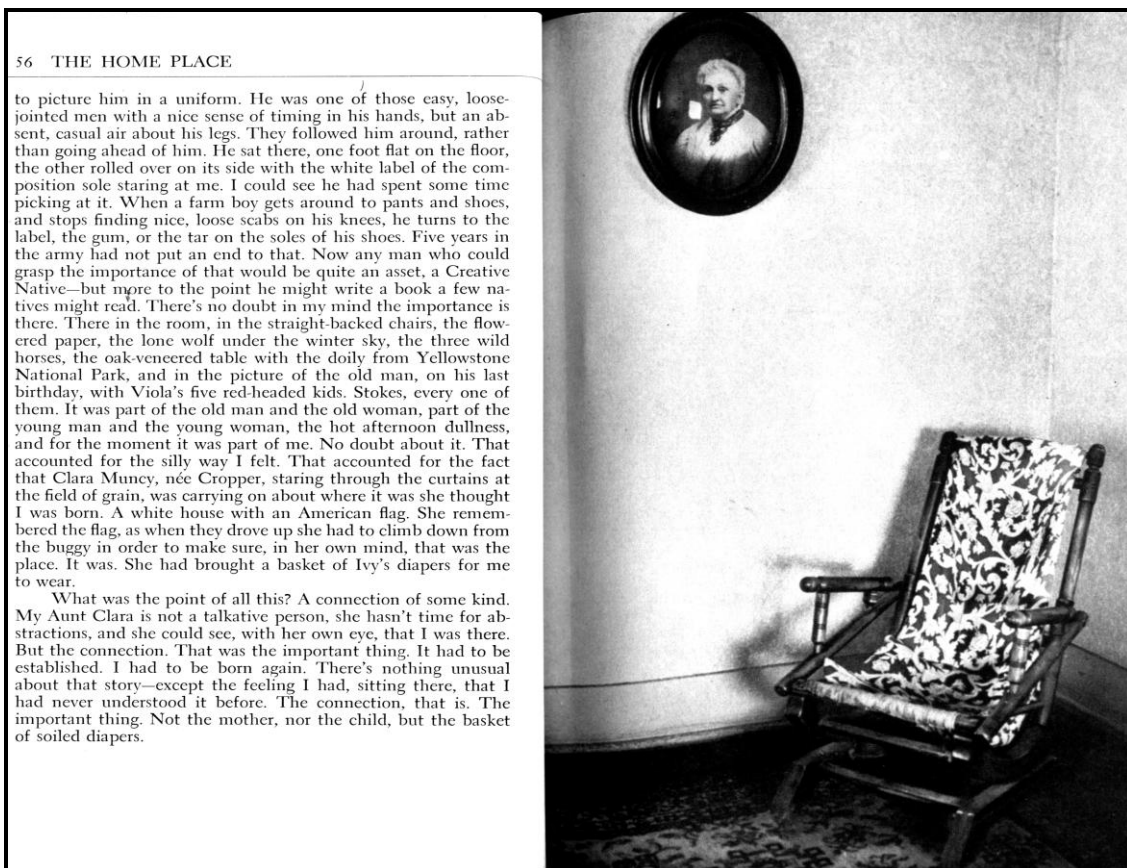
En esta fotografía vemos una mecedora oscura sobre el mismo suelo de linóleo y junto a la misma puerta u otra idéntica a la de la silla de cien páginas antes. La de la página 151 podría ser la mecedora del texto de la página 43, pero tampoco se ve el agujero en el suelo, eso es cuestión de imaginación porque seguramente es parte de la ficción del texto, sobre todo teniendo en cuenta que WM se basó en el relato de Henry James "The figure in the carpet".



Club. But no feminine hygiene, lipstick, or cutrate jars of Mum.
 "How long they been married?"
 "Four months Thursday," she said, and looked at the calendar on the wall behind the Kalamazoo Brilliant. I could see a penciled circle around April 9th.
 "I suppose they would like a family?"
 "Well, I should think," Clara said.
 "That's fine," I said. "Now that's fine."
 "Harry wouldn't say a word," she said, "but the one thing on his mind right now is a boy. Viola has a boy but he's a Stokes. He's not a Muncy."
 "I've got a boy," I said. "He's a Muncy."
 "I know—"
 "My name is Muncy," I said, "and I have a male child named Will Muncy," which was true enough, but no particular point in my saying so. What kind of Muncy had never heard of croquet?
 "It's been a long time since we seen you—" Clara said, and took her hands from beneath her apron, put them on the chair arms, let herself down in her rocker. She rocked, her right eye covered, and looked at me. I did not look at her with my camera eye. I looked at the floor and the hole she had worn in the patch of linoleum, and the hole beneath the patch, by rocking and dragging her heel. Every time she rocked forward, the right heel dragged back. Where she walked without her shoes—in the morning and evening—the linoleum had a high shine from her cotton stockings and narrow bare feet. "Viola's girls are all Muncys," she said, "in everything but the name."
 I heard my wife's powder puff slapping her nose. Before I could get up, or head her off, she came into the room and said, "For one thing, little girls are usually brighter. They've made enough tests now to prove it." That's the way she is, you bat her down and she's right back up.
 "I don't know as they're smarter," Clara said, "but they're different. Viola herself was a good deal different."
 "All this talk about boys—" my wife said, "you would think little girls were not even human. What's wrong with little girls carrying the name?"

Después de cerrar el trato de la casa de Ed, se sientan a charlar en el salón, y allí Clyde empieza a fijarse en los detalles de la habitación, por ejemplo en la marca que ha dejado el piano de antaño en el papel de la pared cuyas flores tienen mayor viveza al estar menos gastadas que el resto de la pared. Con la observación detallada empieza a recordar: "Over this square, in an oval frame, was the picture of three wild horses, their manes flowing against a dramatic stormy sky. That picture once hung over my bed as Ivy had been very fond of horses" (55). Lo chocante es que la fotografía a la izquierda no contiene nada de esto: se trata de un primer plano de un conjunto de retales e imperdibles, presumiblemente útiles de labores domésticas de Clara, que tanto podría estar presente en el salón como no estar allí. Y por otro lado, en la página 94, encontramos un primer plano de un piano, cuando en el texto colindante Clyde está

hablando sobre su familia con Eddie Cahow en la barbería, y en absoluto hablan de ningún piano. Si ese piano está en la barbería, o es una imagen mental de Clyde que recuerda el de su tía al hablar de la familia, resulta casi imposible de dilucidar; seguramente, en esta línea, podría ser una combinación de los dos, habida cuenta que todos los elementos fotografiados, aunque no se mencionen en el texto, y aunque den pie a otras imágenes más simbólicas, se supone que son vistos por el personaje con los ojos del cuerpo en el espacio circundante donde se desarrolla la novela.



56 THE HOME PLACE

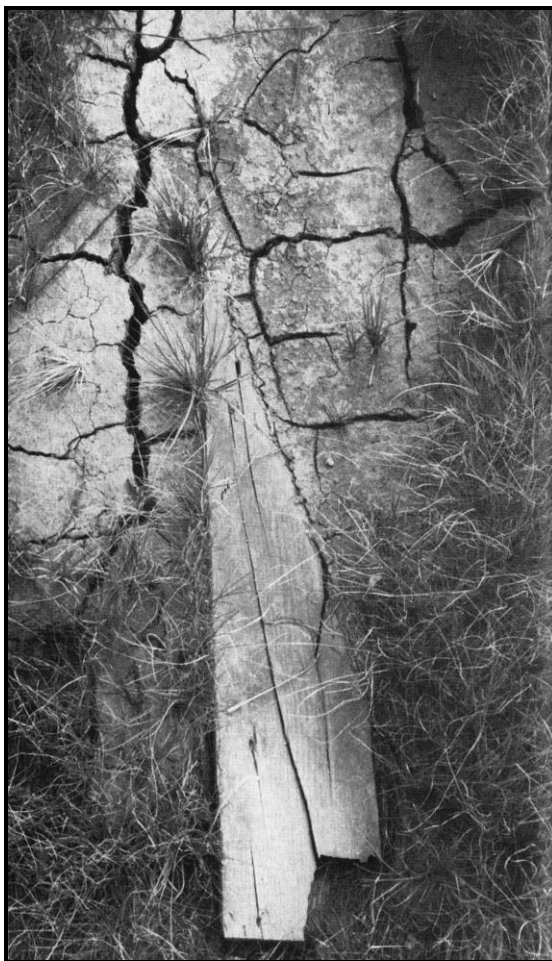
to picture him in a uniform. He was one of those easy, loose-jointed men with a nice sense of timing in his hands, but an absent, casual air about his legs. They followed him around, rather than going ahead of him. He sat there, one foot flat on the floor, the other rolled over on its side with the white label of the composition sole staring at me. I could see he had spent some time picking at it. When a farm boy gets around to pants and shoes, and stops finding nice, loose scabs on his knees, he turns to the label, the gum, or the tar on the soles of his shoes. Five years in the army had not put an end to that. Now any man who could grasp the importance of that would be quite an asset, a Creative Native—but more to the point he might write a book a few natives might read. There's no doubt in my mind the importance is there. There in the room, in the straight-backed chairs, the flowered paper, the lone wolf under the winter sky, the three wild horses, the oak-veneered table with the doily from Yellowstone National Park, and in the picture of the old man, on his last birthday, with Viola's five red-headed kids. Stokes, every one of them. It was part of the old man and the old woman, part of the young man and the young woman, the hot afternoon dullness, and for the moment it was part of me. No doubt about it. That accounted for the silly way I felt. That accounted for the fact that Clara Muncy, née Cropper, staring through the curtains at the field of grain, was carrying on about where it was she thought I was born. A white house with an American flag. She remembered the flag, as when they drove up she had to climb down from the buggy in order to make sure, in her own mind, that was the place. It was. She had brought a basket of Ivy's diapers for me to wear.

What was the point of all this? A connection of some kind. My Aunt Clara is not a talkative person, she hasn't time for abstractions, and she could see, with her own eye, that I was there. But the connection. That was the important thing. It had to be established. I had to be born again. There's nothing unusual about that story—except the feeling I had, sitting there, that I had never understood it before. The connection, that is. The important thing. Not the mother, nor the child, but the basket of soiled diapers.

En la página siguiente, Clyde continúa mirando la habitación, y en la fotografía ahora vemos una esquina con una mecedora sobre una alfombra y arriba un retrato ovalado de una señora mayor. De nuevo, partiendo de este punto de la narración, los elementos que aparecen en la fotografía podrían corresponder al salón donde están los personajes o no, lo que acaba por justificar que esa relación carezca de importancia definitiva para la novela. Clyde se dice a si mismo que lo que busca está ahí (“There’s no doubt in my mind the important is there”), sin saber todavía qué es lo que busca; su mirada observadora y descriptiva se pasea lentamente por la habitación, de modo que en este caso texto y fotografía coinciden en una misma forma de estar del protagonista, en una forma de habitar el espacio con la mirada y la palabra, congelándose la acción narrativa, pues predomina la descripción y la reflexión junto al tiempo congelado de la fotografía. Entonces se pregunta a si mismo: “What was the point of all this? A connection of some kind” (56). En el siguiente párrafo insiste en la necesidad de encontrar esa conexión para renacer de nuevo, para recuperar algo de si mismo, y habiendo recordado una vez cuando su tía le trajo una bolsa de pañales de su primo Ivy, dice: “The connection, that is. The important thing. Not the mother, nor the child, but the basket of soiled diapers” (56). Como si fuera un arqueólogo, al que lo que más le

interesa son los restos materiales, pues el rastro dejado en las cosas usadas no miente sobre sus dueños; mientras que el intentar definir a alguien por su aspecto físico, e incluso por sus palabras, lleva al desconcierto y a la ambigüedad.

La conexión que Clyde busca tiene que ver con la mecedora, con una historia familiar que dice conocer de siempre, pero que nunca había entendido, y que ahora, sentado en una de esas mecedoras, entiende de golpe. En la página siguiente (p. 59), Clyde cuenta que su abuela materna emigró hacia el Oeste únicamente con su marido, su Biblia y su mecedora, y que cuando las cosas se pusieron mal tuvo que abandonar a su marido, la Biblia y finalmente quemar la mecedora para no morir de frío; pero antes de prenderle fuego le quitó el asiento acolchado y se lo enrolló en el brazo para conservarlo, y cuando llegó a su destino lo colocó en una mecedora nueva y sentados en ella crecieron todos los miembros de la familia.



THE HOME PLACE 59

There's a story in the family, on my mother's side, that my Grandmother Osborn started west with her man, her Bible, and her cane-seated rocking chair. As things got bad she had to give up both her man and the Bible, and to keep from freezing to death she had to burn the chair. But first she unraveled the cane-bottom seat. She wrapped it around her waist, and when she got to where she was going she unwrapped it, put it in a new chair. Her kids grew up with their bottoms on it. That cane seat was the connection with all of the things, for one reason or another, she had to leave behind. Which was what these women were doing with me now. They were putting a cane seat, an approved one, in my bottomless chair. Making the connection. The rest would follow, naturally.

Now the trouble with a feeling like that, a sentiment, or whatever you want to call it, is the way you feel when it slips away from you. I've reached the point where I spoil a good many fine sensations because I know, while I'm having them, that they won't last. In an hour or two, a day at the most, I would wonder what the hell it was, if anything, that I was connected with. I would fall back on my work, my troubles, my wife and my kids. Real things. All of them. The connection would be on that busy party-line that was too much for our mothers, our fathers, and for ten or twelve million of their kids—like me. Small town expatriates, all of us. The smart thing is to say there is no connection, but you can't get over the feeling that your Grandma, or the old man, were very much wiser in the matter than you managed to be. That's the kind of feeling I admire, but after a good deal of experience I find it leaves me unconnected with myself. You have to tinker around the best you can. To make a connection with something, I spread my feet, which are large, and looked at the carpet on the floor. Rural Oriental, a fine Axminster. Under my feet there was a little nap, but where the old man rocked there were strands of burlap, like mop droppings, worn into the floor. Under the rug, however, there was still the floor. That was a connection, of a kind, and I stretched out my legs, as I have to if I want to get into my pants. My pipe was in my pockets somewhere.

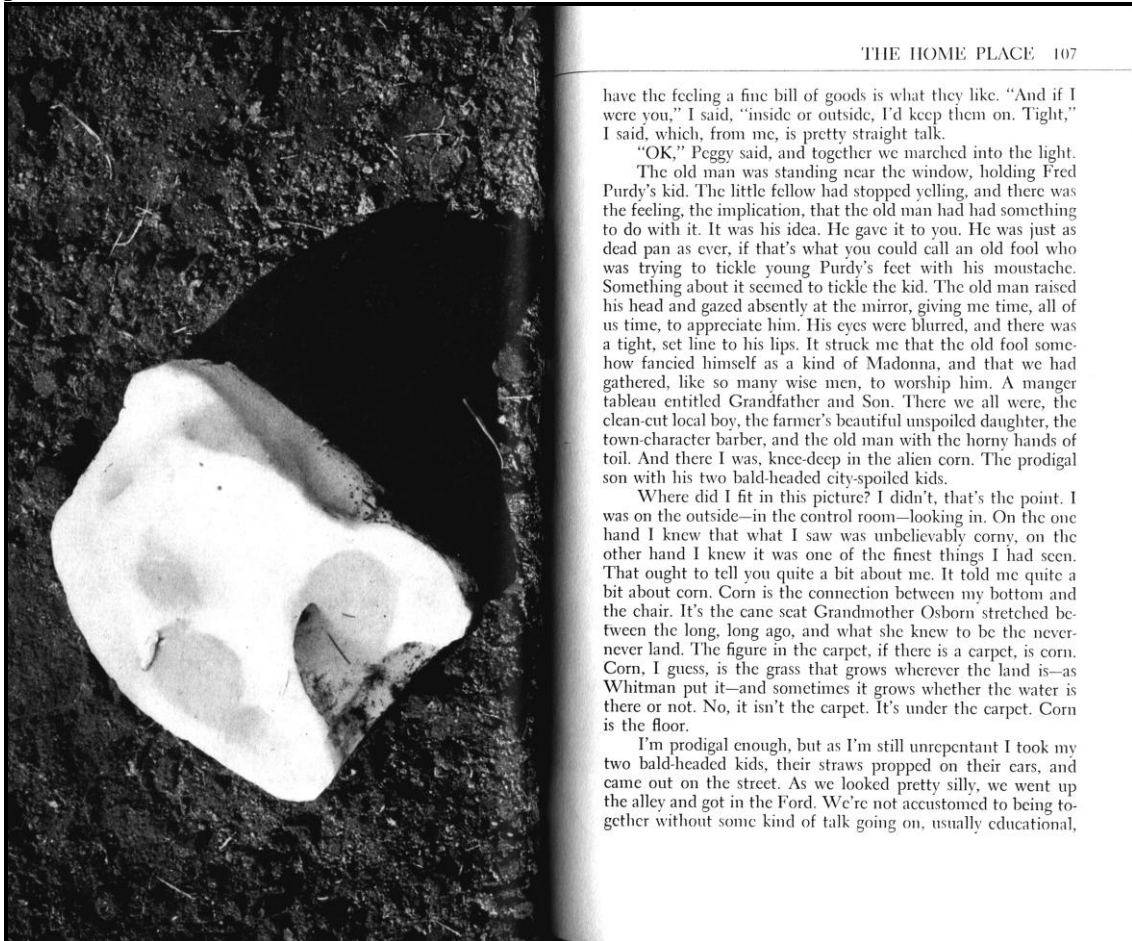
"Watch what you're doing," my wife said, "you're wrinkling

Sin duda, ni la mecedora ni el cojín son los mismos pero el protagonista ve en esta historia familiar un hilo que le une a su abuela que, por cierto, podría ser la mujer que hemos visto en el retrato ovalado (57), previamente a ser mencionada en el texto de la página 59. En la fotografía que acompaña a esta historia vemos un tablón semienterrado en la tierra agrietada, el cual, siendo un elemento de madera como las mecedoras, da la impresión de mostrársenos como recuerdo de esa historia familiar, como rastro heroico de la determinación femenina en su familia. Sin embargo, en un plano más alegórico se podría tratar también de una imagen del proceso del recuerdo y

entendimiento, el tablón, a modo de iceberg, se ve parcialmente, pero se debe intuir lo que esconde debajo, lo invisible, que nunca es como lo habíamos imaginado.

Visto lo visto, se puede entender que la unión de fotografía y texto en esta novela pretende representar de alguna forma indirecta la búsqueda de la verdad en el mundo visible, la pertinaz insistencia en querer ver signos que significan algo, y que el protagonista debe escudriñar y desentrañar, hurgar en su interior dormido en busca de asociaciones que hagan encajar los signos exteriores con las imágenes de su rompecabezas interior.

El instante de comprensión inesperada es súbito en su aparecer, pero también en su desaparecer; pues, como explica Clyde poco después, la conexión, el sentirse conectado con él mismo y con el exterior, es una emoción inteligente no controlable a voluntad (“In an tour or two, a day at the most, I would wonder what the hell it was, if anything, that I was connected with”). El mismo Clyde reconoce el carácter arbitrario y posiblemente forzado de esas supuestas conexiones, como si se tratara más de un deseo ansioso, de una idea prefigurada, que de una auténtica experiencia de conocimiento con algún valor real (“The smart thing is to say there is no connection, but you can’t get over the feeling”). Ante estas dudas es como si Clyde no se quedara satisfecho y siguiera buscando más señales, significados ocultos en las cosas que le rodean y entonces se fija de nuevo en la alfombra gastada con estrías justo donde se mece el viejo Harry, y Clara le dice: “If you’re lookin’ for the figure, you’re just about ten or twelve years too” late”. Esta frase se encuentra ya en la siguiente página, donde la fotografía cambia de tema y avanza, también en el texto, la pequeña excursión que harán al pueblo.



have the feeling a fine bill of goods is what they like. “And if I were you,” I said, “inside or outside, I’d keep them on. Tight,” I said, which, from me, is pretty straight talk.

“OK,” Peggy said, and together we marched into the light. The old man was standing near the window, holding Fred Purdy’s kid. The little fellow had stopped yelling, and there was the feeling, the implication, that the old man had had something to do with it. It was his idea. He gave it to you. He was just as dead pan as ever, if that’s what you could call an old fool who was trying to tickle young Purdy’s feet with his moustache. Something about it seemed to tickle the kid. The old man raised his head and gazed absently at the mirror, giving me time, all of us time, to appreciate him. His eyes were blurred, and there was a tight, set line to his lips. It struck me that the old fool somehow fancied himself as a kind of Madonna, and that we had gathered, like so many wise men, to worship him. A manger tableau entitled Grandfather and Son. There we all were, the clean-cut local boy, the farmer’s beautiful unspoiled daughter, the town-character barber, and the old man with the horny hands of toil. And there I was, knee-deep in the alien corn. The prodigal son with his two bald-headed city-spoiled kids.

Where did I fit in this picture? I didn’t, that’s the point. I was on the outside—in the control room—looking in. On the one hand I knew that what I saw was unbelievably corny, on the other hand I knew it was one of the finest things I had seen. That ought to tell you quite a bit about me. It told me quite a bit about corn. Corn is the connection between my bottom and the chair. It’s the cane scat Grandmother Osborn stretched between the long, long ago, and what she knew to be the never-never land. The figure in the carpet, if there is a carpet, is corn. Corn, I guess, is the grass that grows wherever the land is—as Whitman put it—and sometimes it grows whether the water is there or not. No, it isn’t the carpet. It’s under the carpet. Corn is the floor.

I’m prodigal enough, but as I’m still unrepentant I took my two bald-headed kids, their straws propped on their cars, and came out on the street. As we looked pretty silly, we went up the alley and got in the Ford. We’re not accustomed to being together without some kind of talk going on, usually educational,

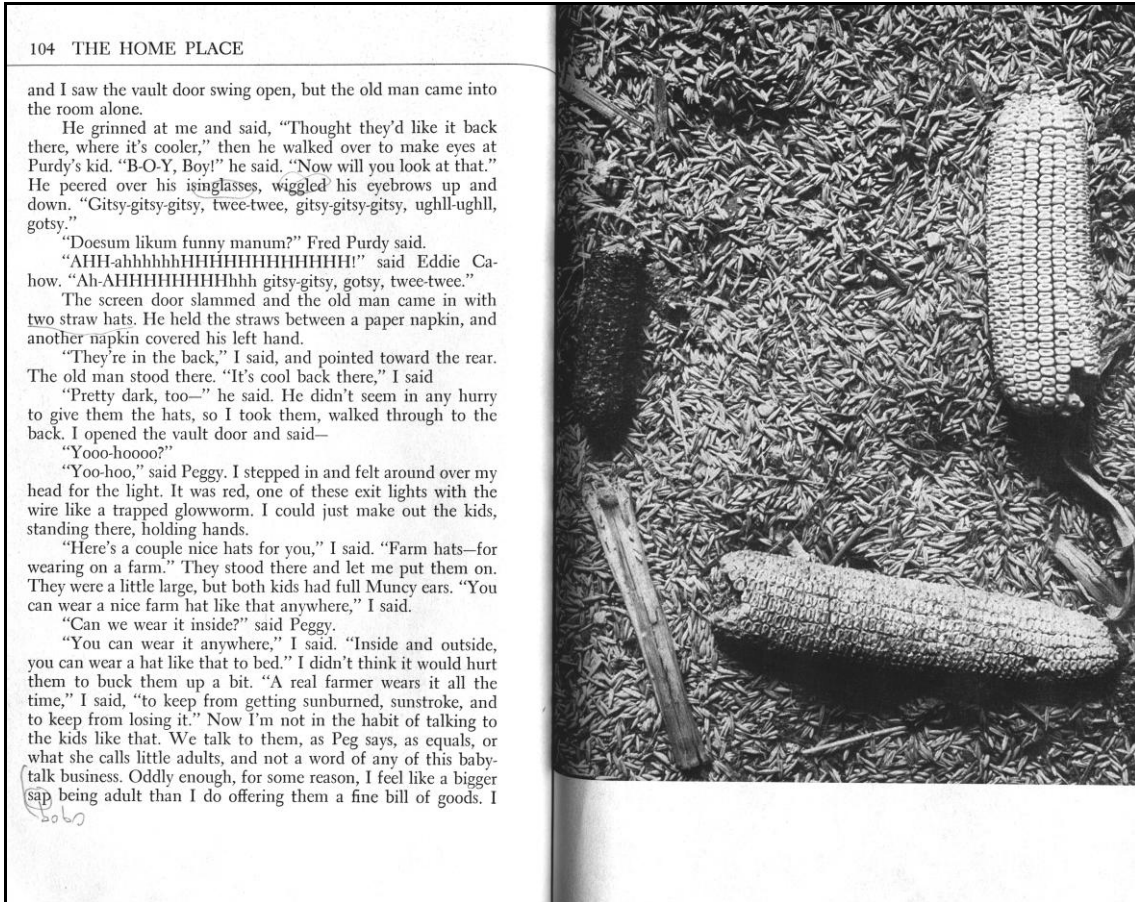
Sobre el tema del entendimiento, la concepción que WM tiene de la delicada y controvertida relación entre percepción y concepto, ya aquí, en este foto-texto, se aprecia su ambivalencia entre una tendencia marcadamente platónica o neo-platónica, en la que la mirada con los ojos del cuerpo y con los ojos del alma se funden en un único acto de entendimiento, y otra que cínicamente negaría esta misma tendencia, como si dicha concepción dependiera de unas emociones que oscilarían entre el idealismo y su mal asumida imposibilidad, o el cinismo como síntoma comportamental de una incapacidad de asumir lo incontrolable de este tipo de conocimiento.

En la página 107, Clyde cuenta que el viejo Harry saluda mirándose en el espejo de forma narcisista para que todo el mundo pueda admirarlo como si fuera una “Madonna”; lo que lleva a Clyde a componer mentalmente un cuadro titulado “Abuelo y nieto”, en el que todos se distribuyen alrededor del patriarca adorándolo, incluido él, “el hijo pródigo”, arrodillado en el *ajeno* maíz. Y dice *ajeno*, extraño, porque se siente fuera del cuadro: “Where did I fit in this picture? I didn’t, that’s the point. I was on the outside-in the control room-looking in” (107). ¿Qué sentido tiene aquí una fotografía de un trozo de hielo en la tierra?

No puede tratarse más que de una imagen conceptual, en la que se representa el propio acto fotográfico como corte radical del tiempo. La imagen de un hielo, que estará siempre congelado, nos hace constatar el fraude que el instante supone: no es más que una ilusión óptica de la conciencia porque el hombre no puede situarse fuera del tiempo. La congelación sería únicamente una representación artística como necesidad del inconsciente para equilibrar el paso del tiempo y la pulsión de la muerte, y una forma de intentar organizar la selva de signos que rodea a la mirada y que debe discriminar, seleccionar, encuadrar; que es en definitiva lo que está haciendo su mente cuando superpone la imagen mental del cuadro de “abuelo y nieto” sobre las personas presentes, adoptando el punto de vista de la cámara, que se sitúa detrás y artificialmente “inmortaliza” a su familia en un retrato imaginado, ya que una fotografía real no podría explicar el sentimiento ambiguo de este “hijo pródigo”. Ese estar fuera del cuadro demuestra que en la novela es un personaje perdido en busca de su identidad, que no acaba de encontrar su lugar en el mundo, y que por ello se ve a sí mismo mirando la escena, se auto-sitúa fuera del marco, al otro lado de la cámara, como permanente observador del mundo y de sí mismo.

Estar fuera es no tener un lugar, pero ya se sabe que en el proceso de auto-conocimiento, las inversiones imprevistas rigen el camino, y así el estar fuera de sí puede ser un primer paso para volver a sí mismo y conocerse. Como se suele decir, para percibir algo hay que situarse fuera, a cierta distancia, ya que sin perspectiva no puede surgir el verdadero conocimiento. El maíz donde se arrodilla, que aparece en fotografía en la página anterior (105), le hace ver una conexión mayor con la anterior de la mecedora, que representa el mensaje de verdad y autenticidad que pretende recuperar Clyde al volver a su tierra natal, al “Home Place”; algo que, siguiendo el patrón de la teoría de la reminiscencia, había olvidado y que ahora, con la distancia temporal, recuerda de nuevo y entiende completamente. De modo que este “paisaje” de maíz es una representación simbólica de esa conexión, a modo de *claro del bosque*, o de momento de comprensión súbita en el que la contemplación de un paisaje despierta el entendimiento, y el que contempla se funde con lo que contempla, uniéndolos a ambos el hilo de lo que se comprende: el *logos* une las dos caras de la moneda, forma y fondo, en un breve instante, que es el símbolo. La fotografía y la palabra unidas pretenden ser la expresión de esa experiencia. Pero, ¿qué es lo que Clyde entiende?

Corn is the connection between my bottom and the chair. It's the cane seat Grandmother Osborn stretched between the long, long ago, and what she knew to be the never-never land. The figure in the carpet, if there is a carpet, is corn. Corn I guess is the grass that grows wherever the land is—as Whitman put it—and sometimes it grows whether the water is there or not. No, it isn't the carpet. It's under the carpet. Corn is the floor (107).



and I saw the vault door swing open, but the old man came into the room alone.

He grinned at me and said, "Thought they'd like it back there, where it's cooler," then he walked over to make eyes at Purdy's kid. "B-O-Y, Boy!" he said. "Now will you look at that." He peered over his isnglasses, wiggled his eyebrows up and down. "Gitsy-gitsy-gitsy, twee-twee, gitsy-gitsy-gitsy, ughll-ughll, gotsy."

"Doesum likum funny manum?" Fred Purdy said.

"AHH-ahhhhhHHHHHHHHHHHHHHH!" said Eddie Cahow. "Ah-AHHHHHHHHHHhh gitsy-gitsy, gotsy, twee-twee."

The screen door slammed and the old man came in with two straw hats. He held the straws between a paper napkin, and another napkin covered his left hand.

"They're in the back," I said, and pointed toward the rear. The old man stood there. "It's cool back there," I said

"Pretty dark, too—" he said. He didn't seem in any hurry to give them the hats, so I took them, walked through to the back. I opened the vault door and said—

"Yooo-hoooo?"

"Yoo-hoo," said Peggy. I stepped in and felt around over my head for the light. It was red, one of these exit lights with the wire like a trapped glowworm. I could just make out the kids, standing there, holding hands.

"Here's a couple nice hats for you," I said. "Farm hats—for wearing on a farm." They stood there and let me put them on. They were a little large, but both kids had full Muncy cars. "You can wear a nice farm hat like that anywhere," I said.

"Can we wear it inside?" said Peggy.

"You can wear it anywhere," I said. "Inside and outside, you can wear a hat like that to bed." I didn't think it would hurt them to buck them up a bit. "A real farmer wears it all the time," I said, "to keep from getting sunburned, sunstroke, and to keep from losing it." Now I'm not in the habit of talking to the kids like that. We talk to them, as Peg says, as equals, or what she calls little adults, and not a word of any of this baby-talk business. Oddly enough, for some reason, I feel like a bigger

sap being adult than I do offering them a fine bill of goods. I

En definitiva, la mecedora, el agujero en la alfombra, los retratos, todos son pequeñas intuiciones que se relacionan según Clyde con el maíz, que aparece como elemento integrador y definitorio del "Home Place" americano al que se siente unido de una manera atávica; una idea de América un tanto épica, más vinculada a los primeros colonos y aventureros, así como cercana a la tierra y al espíritu de celebración vital de Whitman, como el propio Clyde indica.

El final de la novela pretende relacionar todos esos signos externos que han ido adquiriendo densidad por partida doble: en las fotografías y en el texto. Las primeras han servido para marcar un ritmo sostenido del elemento real desde el que parte la visión. El texto ha otorgado sentido, ha interpretado el valor de dichas imágenes desperdigadas en el inconsciente del protagonista, y los ha unido como las piezas de un puzzle: la visión que genera la emoción del encuentro, o re-encuentro, es la que "ve" el encaje de las piezas.

The carpet wears out, but the life of the carpet, the Figure, wears in. The holy thing, that is, comes naturally. Under the carpet, out here, is the floor. After you have lived your own life, worn it out, you will die your own death and it won't matter. It will be all right. It will be ripe, like the old man. Nothing happens to a man overnight but sometimes what has been

happening for years, every day of his life, happens suddenly. You open a door, or maybe you close it, and the thing is done. It happens. That's the important thing (176).

Igual de simbólica es la última frase, en la que se dice que el dibujo de la alfombra se había gastado hacia dentro (“The figure on the front of the carpet had worn through to the back”), como si fuera reversible, como si volviera al lugar de donde había salido. El concepto de reversibilidad en realidad es muy útil para entender la concepción de las imágenes y del recuerdo. Si usáramos el símil de la *camera obscura*, y la caverna platónica, como ese oscuro y misterioso lugar de donde las sombras salen a la luz, donde se conjugarían las imágenes exteriores, percibidas, y las interiores, el resultado serían “otras” imágenes, con dos caras, de las que a veces veríamos una cara y a veces la otra, y sólo en contadas ocasiones, cuando el entendimiento nos asiste, veríamos la fusión de ambas: el símbolo.

6.2) Espejos y reflejos en la obra de Duane Michals

6.2.1) El efecto espejo



Changements

Este autorretrato de DM nos sirve de punto de partida para focalizar la atención en la insistencia del elemento protagonista de la imagen: el espejo. Ya sabemos que fotografiarse mirando un espejo es un acto semiótico que plantea la cuestión de la identidad de forma compleja al basarse en un reflejo en el que el sujeto que fotografía es al mismo tiempo fotografiado, y además se nos está fotografiando a nosotros, los espectadores. El diálogo de miradas enfrentadas provoca una multiplicación *ad infinitum* de la pregunta ¿quién fotografía?, que DM aúna en su obra a la de ¿quién escribe?

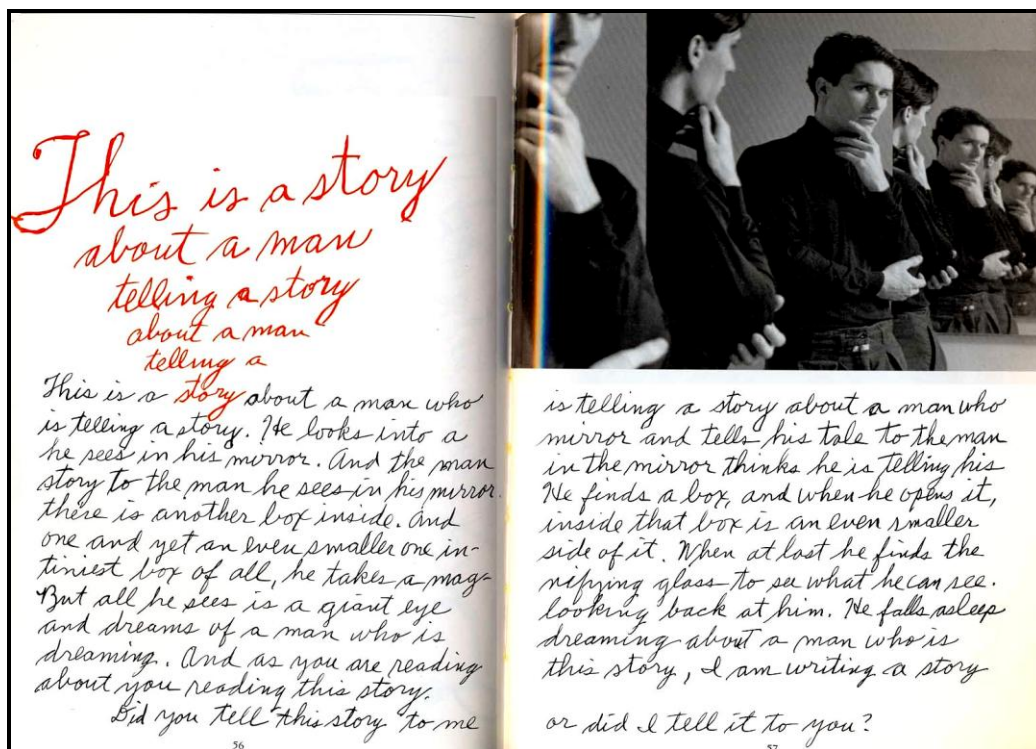
Así que veremos cómo DM usa simultáneamente fotografía y texto para hablar del mismo problema, porque es consustancial a la naturaleza de ambos medios. Fotografiar un espejo es fotografiar el propio acto fotográfico, ponerlo en evidencia, hablar de lo que supone la imagen fotográfica como medio de relación entre el sujeto y el mundo y, como el espejo que es toda fotografía, nos devuelve nuestra propia imagen. Al metalenguaje fotográfico el lenguaje añade paralelamente el suyo propio para poner en evidencia también que la palabra es un medio igual de ambiguo; y que esta contradicción interna de ambos medios de expresión no tiene su origen en otro lugar que en el ser humano. Por eso, hablar de identidad y alteridad al tiempo que de uso conjunto de fotografía y texto es hablar de lo mismo.

Sin duda este autorretrato haría pensar en un primer momento en un acto narcisista, pues fotografiarse a sí mismo es como contemplarse y querer guardar esa imagen propia como antídoto contra la decadencia y la muerte. Y esto sin duda es cierto, pues ya ha quedado clara la tensión interna que reina en la fotografía ante el paso del tiempo; precisamente este autorretrato trata de ello, pues se incluye en un libro, *Changements*, que habla de los cambios ante el envejecimiento. Sin embargo, veremos que el narcisismo en la obra de DM, capital como tema en sí mismo, se plantea como un posible primer paso en el largo camino del auto-conocimiento. DM pretende hacer obvio en su obra que el que se mira a sí mismo puede ahogarse en su propio reflejo, enamorarse de sí mismo. Pero también la identidad autofagocitante puede transformarse en alteridad y llegar al conocimiento de que el ser humano es permanentemente otro.

Esto se puede conseguir gracias a la fotografía y la escritura porque el usar un metalenguaje fotográfico o lingüístico actúa de reflejo para la propia persona al evidenciarse que el significado de una fotografía o de una palabra es en última instancia algo elusivo que se escapa a nuestra comprensión. Las preguntas que nos devuelven las fotografías y textos de DM, ‘¿quién fotografía?’ y ‘¿quién escribe?’ provienen, o

desembocan, de la pregunta clásica ‘¿quién eres?’. La trascendencia filosófica viene avalada por el propio DM, que en estos lares se muestra muy explícito a lo largo de su obra. Así, en *Questions without answers* incluye un texto sobre la pregunta a la Esfinge, dejando claro, como el título del libro, que la condena del ser humano es hacer preguntas que no tienen respuesta: “The sphinx waits eternally to reveal the secret of the great mystery to those who would ask. But alas, we, who live perpetually in the shadow of the eclipse and who have never seen light, or been blinded by the sun, do not know what questions to ask. Therefore consider that all is mystery and our reality is one of its disguises”.

DM deja claro que considera que todo lo que podamos ver del mundo y de nosotros mismos, todo lo que podamos decir, no son más que apariencias, denominadas por él ‘disfraces’. El desquiciante juego enfrentado de espejos no nos llevará a ninguna entidad reconocible porque no la hay. La supuesta esencia no es algo existente que podamos alcanzar y entender, pues no hay más esencia que la apariencia, y a la pregunta ¿Quién eres? sólo se puede responder que somos un ser fenoménico cuya identidad se define por lo transitorio aunque busque lo permanente. Así lo explica DM: “Il n’ya pas de ‘Je’, mais uniquement cet événement qui en tombe ni s’élève. Tout ce qui je peux dire pour le moment, c’est qu’il y a uniquement cet événement. Mais non, il n’y a même plus cet événement. Non simplement le fait d’être. Être maintenant” (Michals, 1978b, 23). Por ello, el ser humano, como Sísifo, está condenado a perseguir sin descanso la idea de que existe algo más. Y esto es lo que explican estos diálogos entre fotografía y texto centrados en el elemento del espejo. La tensión entre identidad y alteridad que mantiene el hombre consigo mismo es la batalla que se libra en el interior de la palabra y de la imagen fotográfica. Si ambas, poniendo eso de manifiesto pueden servir de reflejo al hombre para que entienda su naturaleza, entonces poner fotografía y palabra una frente a la otra puede servir para que, reflejándose mutuamente, iluminen su propia oscuridad.



Posiblemente el mejor ejemplo para captar todo esto, ya sí desplegando un uso conjunto de fotografía y texto, sea la pieza titulada “This is a story about a man telling a story about a man telling a story”, la cual se podría decir que constituye un compendio alrededor del espejo de los diversos elementos que DM ya ha empleado en otros trabajos para explicar su concepción laberíntica de la identidad. Aquí lo vemos en la versión de *Downside up, outside in and frontwards* (Michals, 1993).

La complejidad compositiva del que mira es mayor que en el autorretrato de DM, porque aquí no queda claro si hay dos personas o una: el juego de perspectivas confunde sobremanera al espectador, pero a cambio se explicita visualmente el efecto de reflejos interminables que ya contenía conceptualmente la fotografía anterior. La percepción de que sean dos hombres viene avalada por el texto, que asegura que un hombre le cuenta a otro una historia y así sucesivamente. El texto es una especie de reflexión en cajas chinas que “narra” la misma idea que despliega la fotografía, de modo que se complementan argumental y reflexivamente. El texto, ya desde el título en rojo, expresa la misma mecánica del reflejo dentro del reflejo de la fotografía por medio de una estructura sintáctica de inclusión sucesiva de oraciones idénticas dentro de la original. Las cajas, los sueños, todo en el texto entra dentro de la misma vorágine visual de la fotografía, ya que no podemos ver el final del proceso de reflejos continuos. DM culmina el tortuoso rompecabezas del texto con su mayor preocupación repetida en casi todas los trabajos de esta temática: “Did you tell this story to me or did I tell it you?”

Después de construir el texto en tercera persona, por lo que el autor desaparece y nosotros somos espectadores, el salto al diálogo entre la primera persona, el narrador-autor DM, y la segunda, el lector, pretende que, una vez expuesta la doctrina identitaria, nos incorporemos a ese mundo de confusión, que nos identifiquemos con lo que vemos y leemos porque no está hablando de un personaje de una obra de arte sino de nosotros mismos. Llegados aquí cobra sentido la confusión óptica de la fotografía de si hay uno o dos hombres, igual que lo retórico de la pregunta final, ya que el ‘tú’ y el ‘yo’ se presentan como una entidad intercambiable.

Al poner en duda la autoría de la historia narrada y la identidad del hombre del espejo, otro aspecto que pretende explotar esta disposición interminable de reflejos y cajas chinas es suscitar la duda sobre el original y la copia. Cuando uno se adentra en un laberinto ocurre que al no encontrar la salida pretende volver a la entrada pero tampoco la encuentra. Del mismo modo, aquí ocurre que al no discernir el último reflejo y mirar atrás tampoco se puede precisar el origen. Mediante el espejo se pretende sembrar esta semilla de confusión en el interior del hombre para que dude de su propia realidad, para que deje de pensar que él tiene una entidad autónoma definida, y que el grado de realidad de eso que llama ‘yo’ es igual de evidente que todos esos reflejos. De modo que si dudamos sobre cuál es el original y cuál la copia estamos dudando sobre la realidad del mundo y de nosotros mismos, sobre nuestra identidad. Para este fin el uso de la fotografía viene como anillo al dedo porque es un tipo de imagen que lleva implícita más que ninguna la engañosa consideración de ser una *copia* de la realidad.

6.2.2) Narciso. Reflejos y máscaras.

Ya veíamos en la presentación de DM que la representación del narcisismo es constante en su obra y que en muchos casos se muestra explícitamente. En los casos a los que se añade el texto a la fotografía vamos a ver cómo el valor de Narciso evoluciona desde la ilustración y explicación del mito hacia un uso particular del

mismo, relacionado con la paternidad. En “Narcissus becoming a Narcissus” (1992b) vemos un rostro recubierto de narcisos delante de un espejo, con el texto en la página izquierda que dice lo siguiente:

The enchantment of reflections
love is born of enchantment
the sweetest slumber of the heart.
Narcissus was startled by the beauty
of the face,
that floated like the moon on water
his eyes embraced their twins,

and were bound to their gaze forever.
mesmerized by the mirage,
he entered the reflection,
the way one enters a dream,
from which would never awaken.
narcissus withered to whiteness.

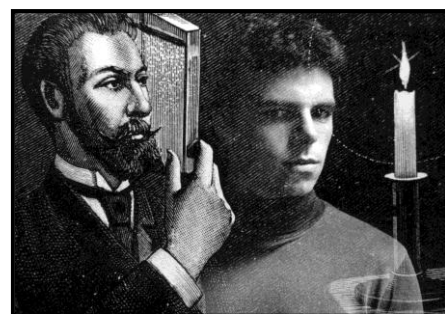
Tanto la fotografía como el texto son de una gran artificialidad, pero es lo que pretende mostrar DM. La primera, además del consabido espejo –ahora ya no es el reflejo en el agua–, incluye la flor que se supone creció en el lugar donde murió Narciso a modo de símbolo para identificar esta escena moderna. Sin embargo, en la imagen que se describe en este texto poético no se menciona la palabra espejo, aunque sí el reflejo de su rostro “que flotaba como la luna en el agua”. De hecho, la palabra “reflejo” aparece dos veces, además de “espejismo”, para explicar que Narciso estaba hipnotizado, y el término “gemelos” para referirse a los ojos reflejados y a los que los ojos originales se quedan unidos de por vida.

En definitiva, DM despliega en esta pareja de fotografía y texto sus obsesiones sin apartarse del relato clásico del mito griego, únicamente representándolo a su manera. En el texto cabe destacar el fragmento en el que Narciso “hipnotizado por el espejismo entra en el reflejo como uno entra en un sueño”, porque ese acto de entrar en el espejo representa el punto de inflexión en la visión de DM sobre el tema de la identidad. Es cierto que entrar en el espejo, como Alicia, es el primer paso para descubrir otra cosa diferente, ya que en el caso de Narciso se “marchita en la blancura”. Esta metáfora, narrativamente el momento en que Narciso se ahoga, hace referencia, además de a la flor, a la disolución de la identidad: que todo sea blanco representa la expansión de lo mismo y la ausencia de cualquier marca: la hoja en blanco. Para DM, la muerte de Narciso representa la condena a vivir en lo idéntico, cuando para él la lección del espejo es que la identidad sólo se puede definir en lo diferente partiendo de lo mismo. Y en ambos casos es como entrar en un sueño, pues para el “budista” DM cualquier definición de la identidad es una ilusión de los sentidos.

Un primer cambio en la representación de la identidad idéntica a sí misma partiendo del mito lo representa el díptico “Narcissus” (Michals, 1976), en el que la figura del joven adquiere profundidad al entrar en la dinámica del tiempo, al añadir el tema de la vejez y la cuestión de la descendencia. En la primera fotografía vemos a un joven mirándose a sí mismo, pero en el reflejo de una mesa en lugar de en el agua o en un espejo. El texto ya no contiene una narración del mito, más o menos poética, sino que reconstruye una doble mirada desde la perspectiva del viejo que recuerda su juventud, pues desde el presente de la escritura surge la mirada sobre el pasado; en concreto se trata de una mirada que mira el propio mirar de entonces, una metamirada que melancólicamente contrapone la sorpresa y frescura de descubrir la propia belleza de joven con la mirada presente que entiende que el reflejo en el espejo, que pensaba eterno, ha desaparecido.

Lo interesante de esta construcción textual es la adjetivación de esas dos miradas, pues a pesar de que el mensaje global sea de lamento ante la juventud perdida, la primera mirada, la que mira y admira su propia belleza en el espejo, es descrita como “curiosa”; mientras que la segunda, la que se desencanta comprobando que la imagen guardada ya no está, se define como “maravillosa”. Esta inversión entre el tono general del texto y la particularización de ambos puntos de vista pretende equilibrar el valor de ambas miradas, la del joven y la del viejo, resaltando así la importancia vital de la perspectiva adquirida con la edad, ya que el primer adjetivo, “curiosa”, nos sitúa en la distancia desencantada del adulto que puede observar con tranquilidad y desapego cómo era antes, en lugar de la mortal fascinación de la mirada juvenil, inmersa en ella misma. Mientras que la mirada de la vejez sobre sí misma es definida como “maravillosa” porque precisamente permite ‘ver’ y comprender estoicamente todo esto, aceptarse tal como se es, entender las edades del hombre tal como son. De este modo, en una única aunque doble mirada, se reúnen la memoria y el entendimiento gracias a la perspectiva que proporciona el paso del tiempo y la experiencia de la vida.

Como imagen es más interesante la segunda, en la que vuelve a aparecer el joven de antes mirando su reflejo, pero debido al encuadre no lo vemos a él, y únicamente apreciamos, oscurecido, el perfil de su reflejo en la esquina inferior de la mesa. Ahora el protagonismo de la imagen lo adquiere DM, cuya cara aparece apoyada de lado en la mesa y con los ojos cerrados, es decir que no se está contemplando a sí mismo como el joven Narciso. Sin embargo, esta fotografía no representa únicamente la ampliación de la primera, siguiendo la línea del texto, sino una reelaboración del narcisismo en base a la figura del hijo. El texto únicamente se compone de una oración: “En mi sueño vi el rostro de mi hijo no nacido”. La mirada sobre el pasado se transforma en un sueño en el que la resignación ante la irrecuperabilidad de la mirada vanidosa sobre sí mismo propia de la juventud pretende perpetuarse por mediación de un hijo: usar al hijo de espejo en el que mirarse cuando el espejo ya no le devuelva esa imagen narcisista. La cabeza alicaída y los ojos cerrados de DM representan al mismo tiempo la mirada interior del recuerdo y la comprensión contenida en el primer texto, así como la mirada que en su sueño recupera una dosis de deseo. La tensión interna del texto es también la de la fotografía, pues se establece entre esa identidad pasada, cuya pérdida es asumida al tiempo que añorada, y el




deseo de recuperación futura, de proyección más allá de la muerte y el olvido.

El tema del hijo no nacido es una obsesión para DM. El hijo inexistente como reflejo del padre da lugar a otros trabajos, como el collage de fotografía y dibujo en el que se ve a un padre de otra época dibujado y la fotografía de un chico, mientras que el texto se limita a poner de manifiesto lo mismo que en el díptico anterior: “In my dream I saw the face of my unborn son, and he was fair and called me father” (Livingstone, 167). Ante la soledad del propio reflejo y la caducidad natural del mismo, Narciso intenta rehacerse con un reflejo alternativo que cubra el instinto de verse a si mismo más allá de los límites naturales de la vida.

Podría parecer un acto egoísta en tanto que lo que el padre quiere es un doble de si mismo, un hijo que sea un reflejo de si mismo para que su imagen no muera cuando él ya no esté. Ahora bien, igual que el mito de Narciso puede ser un primer paso para asimilar la alteridad propia del ser humano, la imagen del hijo en la que el padre quiere verse reflejado puede transformarse, si no se queda en eso y el padre atraviesa el espejo, en una oportunidad de verse en otro, de ver que el *otro*, el hijo como igual a si, no es su reflejo, sino que él mismo, el padre, es el reflejo del hijo como diferente de si.

En este sentido, en esta otra fotografía mostrada abajo (Livingstone, 48), el niño toma el relevo del protagonismo, pues es él el que mira de frente a su padre, además de corresponderle la voz del texto. El niño se dirige al padre en un canto que demanda protección y descubre la dependencia del hijo sobre el padre, pero que al ser leído adquiere el tono de una nana para dormir a los niños. La inversión se produce porque el que ha escrito esto, DM en realidad, es al mismo tiempo el niño que fue y el padre que nunca será. Por ello, en la fotografía vemos al padre de espaldas al espectador y por ello se muestra más neutro o misterioso, al no poder ver lo que expresa su rostro, mientras que en el niño recae el peso visual al encontrarnos con su mirada, igual que con su voz en el texto.

Teniendo en cuenta la insistencia en el tipo de composiciones visuales en la obra de DM, en las que se ve a alguien de espaldas que se mira a si mismo en un espejo, no es descabellado afirmar que en un momento dado percibamos al padre como observador de si mismo, de su propio pasado y de su propia identidad, de modo que el niño que vemos es un espejismo, no es su hijo que lo está mirando sino él mismo que le habla a su padre, un reflejo compuesto por el recuerdo del pasado, él mismo de niño, y el deseo del futuro, el niño que él como padre nunca tendrá. Por supuesto la imagen inicial, un niño que mira a su padre y le pide protección, se conjuga con la segunda lectura, el padre que recuerda ser niño.

	“Carry me daddy, All the way home. I’ll lean on your shoulder, Even after I’ve grown. And when we get there, Tuck me in bed, I’ll still be your son.	Even after you’re dead. While I am dreaming, Sing me a tune, A song of my birthright, The sun and the moon.”
---	--	---

Dicha superposición tiene como virtud reflejar la repetición de los ciclos vitales, el hijo que pasa a ser padre, pero también que un padre nunca deja de ser hijo y necesita también protección, aunque sea viéndose reflejado en su hijo. El diálogo que se

establece insiste en el tema de la dependencia paterno-filial, pero no sólo del hijo hacia el padre, sino también al revés, ya que todo padre ha sido hijo. Por otro lado creo que resulta evidente que este intercambio de lecturas sobre lo que vemos en la fotografía no se produciría si no existiera el texto, de modo que el mensaje final no tendría nada que ver con lo que pretende DM, y la fotografía quedaría descolgada de su obra al no poder ser interpretada correctamente.

Otro ejemplo de cómo el narcisismo explícito supone un punto de partida es el retrato frontal en primerísimo plano de un joven, titulado “To some other father son” (Livingstone, 51), en el que el hombre que habla en el texto llega a plantearle al joven al que se dirige, presuntamente el que vemos en la fotografía, su deseo de haber sido el amante de su madre para poder reclamarlo como hijo. El deseo choca en la segunda parte del texto con la realidad de que, como indica el título, es el hijo de otro padre y no el suyo, que DM expresa con la imagen clásica del árbol y la sombra (“You cast no shadow from my tree”), comparando a ese no-hijo con una rama fantasma.

I wish that I had been your mother's lover
and that we had slept with one another
on some summer's night,
so that I might claim of you, the natural father's right.
And the blood that pulses through your veins, I wish were mine, the very same.
And your strength that I can plainly see,
I wish had also come from me
Would that you had issued from my fountain's joy,
You sweet and sturdy smiling boy.
But this is the harsh reality, that like some phantom limb
You cast no shadow from my tree.
(...) So I can point and show and guide.
What I need to give, you do need to take
We share this living gift,
For both our loving sakes.

En la fotografía “Who am I?” (Livingstone, 175), la imagen deformada que refleja el espejo nos viene a decir que nuestras imágenes mentales modifican inevitablemente lo que percibimos. Ahora el joven Narciso ya no ve una imagen idéntica de su belleza, sino una imagen distorsionada, un extraño que lo mira lanzándole esa pregunta del título. Evidentemente lo que representa este reflejo monstruoso es también el desdoblamiento de la personalidad, la aparición del otro en el seno del yo, como si surgieran unos siameses por partogénesis. Por eso a la pregunta “¿Quién soy?” responde primero que es dos y no uno, y muchos otros después. Pero en todo caso esa pregunta sobre la identidad empieza a contener la respuesta “No lo sé” como resumen de un torbellino en el que desaparece cualquier elemento que pudiera conformar el ‘yo’:



Je suis ce qui est vécu, l'univers centré dans l'œil du spectateur. Il y a une qualité de sensation ressentie comme étant moi-même, qui tel «l'œil» de l'ouragan est le centre calme de la tempête de la conscience. Le point exact de moi-même, dans ce calme, est considéré comme un trou noir, dans lequel ma réalité la plus pure, l'absolu, ne peut s'échapper à elle-même. Je suis lié à l'absolu par le cordon de la conscience. Je fixe maintes et maintes fois ma réflexion dans le miroir. Puis cligne de l'œil sans reconnaissance car

mon regard révèle qu'il n'y a personne là. Toutes les descriptions de moi sont comme des berniques fixées sur moi. Rien ne m'appartient vraiment. Mon nome es un mot comme n'importe quel autre son qui, répété, se fond en babillage. Mon amour-propre apprécie le faux luxe de la vanité, ornement cosmétique qui me projette dans le cercle le plus éloigné de l'illusion. Je me distrais de nouveautés. Mais elles ne sont pas moi. Je m'identifie à des folies. Mais elles ne sont pas moi. Je suis complice de ma propre ignorance. Sous la loupe de mon attention ma personnalité a la permanence du brouillard. Je communique avec moi-même dans un monologue. Mes questions résonnent dans mon esprit. Toutes ces réflexions m'épuisent, il faut que je me repose. Mais qui s'endort et rêve?

Destacan en esta larga reflexión la superposición de imágenes literarias en torno al espejo, pues viene definido como el “ojo del huracán”, en cuyo centro, en calma, se halla la “tormenta de la conciencia”. La imagen interior del espejo se equipara con un “agujero negro” que es equiparable al centro del ser. La confusión obliga a mirar una y otra vez el reflejo en un intento de identificar algún rasgo permanente, y por ello DM emplea el término “fijar”, que es también el empleado en fotografía para estabilizar definitivamente una imagen. Si precisamente en este reflejo el que mira descubre que el ‘yo’ no es una entidad estable, fija, entonces la intención de congelar algún trazo identitario en ese rostro reflejado no puede más que deformarlo, porque el efecto rebote del espejo nos devuelve esa imagen de nosotros que, al ser la identidad fluctuante, ya no coincide con nosotros mismos y no nos reconocemos. De modo que el fracaso de “fijar” la imagen de si mismo, representado en el espejo por la deformación del rostro, conduce a un “parpadear” perplejo, cuya instantaneidad corresponde también a la de la cámara al apretar el disparador y seccionar un fragmento de tiempo y espacio de uno mismo. El problema de que raramente nos percibimos a nosotros mismos igual que nos perciben los demás. Lo más parecido para vernos fuera de la imagen que nos hemos formado de nosotros mismos es cuando vemos a un extraño en el espejo y no lo que queremos ver. Entonces del monólogo surge el diálogo.

En definitiva, hemos comprobado cómo, al penetrar en el espejo, el narcisismo acaba autodestruyéndose y la imagen de si mismo que devuelve el espejo estalla en fragmentos que contienen reflejos diversos, de modo que de la identidad fija se pasa al baile de identidades, convertido a menudo por DM en un juego de disfraces. El cambio de identidad es un tema constante en su obra y le fascina la idea del otro como parte del yo, los gemelos, el alter-ego, las múltiples personalidades etc. Aplicado a su propia representación los ejemplos ya citados más consistentes en los textos son los que tienen alguna dosis autobiográfica. Del primero hay un retrato curioso de medio cuerpo, “Portrait of Stefan Mihal” (Livingstone, 73), sobre cuyo rostro se ha pintado una máscara de color rojo.



Aparte de que dudemos de que el hombre fotografiado sea DM, lo importante es precisamente resaltar la presencia de esa máscara pintada. Lo primero en realidad no es relevante, porque si tenemos en cuenta que Stefan Mihal es un alter-ego, otra identidad de DM, la ocultación del rostro a posteriori nos comunica que el cuerpo real que haya

tras la máscara no es importante; de hecho es parte de la identidad de Stefan Mihal permanecer como un extraño, un desconocido irreconocible. Con ello DM consigue imprimir a este alter-ego la representatividad suma de la alteridad, pues él dice ser Stefan Mihal, pero en realidad vemos a un desconocido irreconocible: Dionisos.

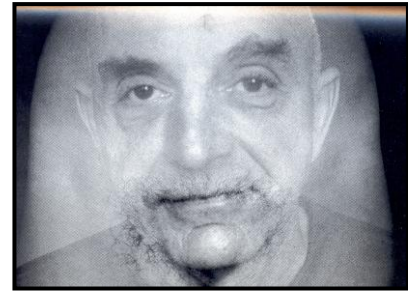
Otro retrato con máscara es “Self portrait as a death mask” (Michals, 1988), en el que, ahora sí, se trata del rostro de DM, y por ello se titula “autorretrato”. Al positivar el negativo, mediante un trozo irregular de cartón, DM aplica una reserva sobre gran parte de su rostro, de modo que esa zona del papel fotográfico queda subexpuesta a la luz, consiguiendo ese efecto de tez pálida, sobre todo por contraste con el resto del cuerpo y de la fotografía. El rostro de la muerte es asociado a una máscara en su totalidad, pues no se trata ya de una máscara como complemento o añadido, sino como parte integrante de la imagen; lo que viene confirmado también por el título, que reza: “autorretrato *como* máscara de la muerte”, en lugar de “*con* máscara”. Es decir, que se pretende crear la ilusión de que es algo real y auténtico, que la persona está implicada en su totalidad, y que no se trata de un juego de carnaval. La máscara como huella no puede dejar de ir asociada al medio fotográfico porque un retrato fotográfico es como una máscara funeraria. Sobre la obsesión de DM con la muerte no vale la pena insistir más, sólo recordar que tiene varios autorretratos relacionados con el tema, como los ya mencionados anteriormente.

Tantas son las identidades que contiene una persona que DM opta también por el aspecto lúdico en lugar del trascendente. Así, la más burlesca es la identidad del Dr. Duanus, con la que ya aparece DM en un autorretrato como mago que extrae una cabeza de una chistera, “Dr. Duanus famous magic act” (Livinstone, 88), o con una peluca rubia delante de un anuncio de repuestos pilosos para calvos, y con el pie de foto: “A portrait of Dr. Duanus on Toupee Pride Parade Day 2006” (Michals, 2006).

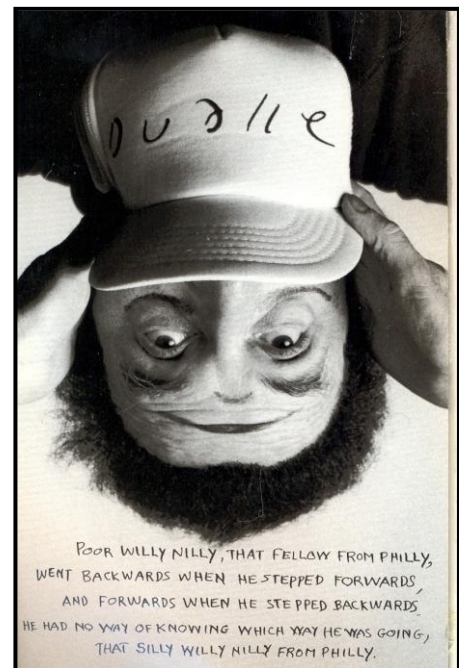
Otra reciente identidad transformada es la helenización de su nombre, Dimitris Michaleides, en el segundo trabajo sobre Cavafy (Michals, 2007), donde lo vemos en una secuencia departiendo con un tal “Konstantinos Kavaphes”, individuo que juega el rol del poeta a lo largo de todo el libro. En otras ocasiones vemos a DM autorretratándose con transformaciones diversas, ya sea por medio de un simple cambio en su aspecto, como por técnicas fotográficas. Algunos de estos autorretratos aparecen sin texto, como la que aparece posando como un diablo, imitando el famoso retrato que Richard Avedon le hiciera a Charles Chaplin. En “Duane Duck” (Michals, 1984b) juega con las sombras chinescas que tanto entretienen a los niños formando con sus manos la forma de un pato y recordando fonéticamente a uno de los personajes más conocidos de la iconografía popular: el pato Donald (“Donald Duck”). Normalmente las sombras de animales se hacen únicamente con las manos y lo que nos suele interesar es el perfil de la forma conseguida que se proyecta en la pared, no las manos que han logrado conformar esa forma, y ni mucho menos la persona a la que pertenecen esas manos. Al contrario, DM se incluye él mismo en la toma fotográfica, junto a la sombra del pato. Es como un autorretrato doble, que incluyera el efecto y el truco, el original y la copia, que no pretende engañar.



Otros autorretratos, como “Myself with feminine beard” (Michals, 1984b), aparecieron primero de forma individual y más tarde fueron reeditados con texto. Éste autorretrato con doble exposición está en la línea del surrealismo y, como apuntamos en la primera parte, está basado en *Le Viol* de Maigrutte, aunque es posible que también haya una referencia a la intervención de su admirado Duchamp sobre la Mona Lisa. Si en este caso, al pintarle a la Gioconda unos bigotes, el artista francés pretendía evidenciar la homosexualidad de Leonardo, tal como analizara Freud, DM lo subvierte irónicamente al autorretratarse, mediante una doble exposición, con el pubis de una mujer. Si bien cualquiera podría decir que este retrato también refleja una fantasía cunilingüe, si atendemos a su obra en general y a su declarada homosexualidad, este gesto más bien parece ser una declaración sin aspavientos de la misma, a la par que una manera de decir que parte de su identidad tiene que ver más con cierta sensibilidad femenina que con lo que normalmente se considera que es ser un hombre.



En *Downside up, outside in and frontwards* encontramos este autorretrato inverso en el que la gorra nos dice que es Duane, pero el texto nos informa que se llama Willy Nilly en una serie de frases absurdas que juegan con la ortografía del nombre para crear, con una ritma facilona y machacona, un ritmo repetitivo propio de entretenimiento infantiles: “Silly Willy Nilly from Philly”. El efecto de la inversión de los espejos se aplica también con el traje del mundo al revés, al mundo de Alicia, en el que todas las acciones desencadenan su contrario sin que el afectado lo perciba como tal. Por eso la fotografía se ha editado al revés con el rostro pintado al derecho, pero con el texto de nuestro sentido, para resaltar la contradicción identitaria entre el personaje creado que vemos y el real que no vemos tras la gorra y la peluca que ejerce de barba.

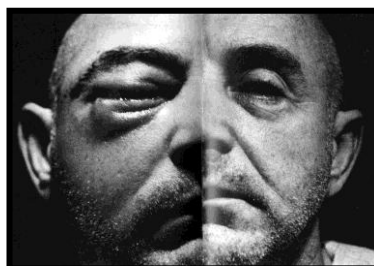


Del mismo modo en *Sleep and Dream* encontramos un texto ahora de tono serio que explica nuestro desconocimiento del verdadero orden espacial de la realidad. La fotografía consiste en un ‘sandwich’ de tres negativos de una misma persona con el efecto de inversión por partida doble, de derecha a izquierda y de arriba abajo, por lo que ilustra de forma sencilla y directa la sentencia del texto: “Creemos que todo está del derecho pero en realidad está del revés.”



A DM le gusta jugar a ser otros fotógrafos y artistas famosos, a imitar su obra para reírse de la misma pero también a través del texto; simultáneamente ejerce el rol de

crítico de arte posmoderno, de los que DM ser mofa al elaborar peregrinas interpretaciones para justificar el valor de la fotografía y que sean consagrados como artistas para ingresar en el seno del mercado del arte. La mayoría de estos disfraces artísticos se encuentran en *Fotofollies* (Michals, 2006). Del mismo modo que modifica la ortografía de su apellido en sus alter-ego, Stefan Mihal y el Dr. Duanus, también, al imitar a otros fotógrafos altera ligeramente el nombre para reírse de ellos. La identidad y la alteridad como chanza a la que no hay que hacer mucho caso ni tomarse demasiado en serio. O podríamos entenderlo como juego de relax, para equilibrarse, frente a tanto trabajo de tono serio y trascendente. En el autorretrato a la manera de Nan Golding (Dr. Duanus/ Nan Jolden), en el que vemos un retrato en blanco y negro compuesto de media cara de DM con otra media muy similar que tiene un ojo a la virulé para hacernos recordar un famoso auto-retrato en color de la fotógrafa de “The Ballad of sexual dependency”.



El imitador Dr. Duanus realiza más tomas “a la manera de” otros fotógrafos, como Sherrie Levine, para parodiar la idea del apropiacionismo en el arte contemporáneo y evidenciar lo inane de tal proceder. El texto dice: “A Dr. Duanus photograph of a Sherrie Levine photograph of a Evans photograph”, junto a lo que seguramente se trate de una reproducción directa de la famosa fotografía de Evans de la campesina Alle Mae Burroughs (Agee & Evans). Algo similar a la fotografía que imita el estilo de Ed Rusha, “Twenty rolls of toilet paper from twenty men’s rooms in twenty gay bars on Santa Monica Boulevard in west Hollywood in the manner of Ed Rusha”; pero, por supuesto, el rollo de papel es siempre el mismo. En otro lugar de este libro encontramos una fotografía de una casa con la pregunta “Who took this picture?” y varias opciones de fotógrafos conocidos, como William Eggleston, Stephan Shore y Joel Meyerowitz, entre otros. Al final de la página y escrito al revés, como en las secciones de pasatiempos de revistas, aparece la solución: *Dr. Duanus*. La intención de esta broma es obvia al ir precedida esta sección de la frase “Stump the collectors”, con grafía y colores propias del cómic que hacen aún más chocante para los coleccionistas la presencia de una fotografía de un artista prestigioso en ese contexto.

Para criticar la facilidad con la que se dan premios a cualquier obra, en una secuencia de cinco fotografías aparece DM sacándose un moco y comiéndoselo bajo la identidad del Dr. Duanus: “The Beavis and Butt-head Bruce Nauman prize for Highschool, Hi-jinx, Ha, Ha, Ha, Hi-hart is awarded to Dr. Duanus’s Series, ‘I pick my nose and eat a Booger.’” *Beavis and Butthead* fue una serie cómica que se emitió en los años noventa en EE.UU., mientras que Bruce es un artista conceptual que prima el *body art* y el *funk art*. En este último libro también aparece su satírico personaje Sindy Sherman, tras la pregunta “Who is Sindy Sherman?” encontramos una serie de retratos con textos que se mofan del discurso intelectual al interpretar el significado de las fotografías. En este retrato incluido aquí, DM se planta, igual que la auténtica Sherman, una peluca rubia para imitar el famoso autorretrato de chica intelectual, pero añadiendo un texto que desvirtúa toda la crítica contenida en la fotografía original (a la izquierda) al tiempo que le sirve para reírse de los críticos.

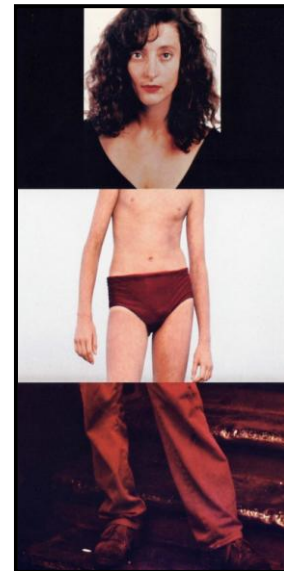


“Sidney steals Wittgstein’s *Tractatus Logicus Philosophicus*, a violently defiant act not dissimilar in significance to that other revolutionary Luther’s stand at the church door in Wittenberg, thereby assaulting the capitalist’s paradigm of women as mere charge account chicks, and simultaneously de-mythtifying Wittgstein’s relevance to 21st century epistemological discourse.”



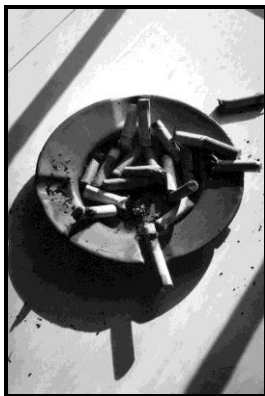
Para burlarse de los clichés de la nueva cultura oficial en relación al mundo homosexual elabora un collage que conecta con una reciente película de éxito: “Jack and Ennis love to play tennis on Brokeback mountain”, y en la cual se ven dos vaqueros cabalgando con raquetas superpuestas en la mano y rodeados de mujeres desnudas. Asimismo, el alter-ego Dr. Duanus se amplía precisamente en su identidad irónica, pues el texto que acompaña la fotografía dice: “A collage by Dr. Duanus, the artist formerly known as Prince”. El juego es una burla del cambio de nombre artístico que adoptó hace unos años el popular cantante norteamericano, al pasar a llamarse “The Artist”.

Otros ejemplos de fotógrafos y artistas de los que DM se mofa mediante el rol de crítico son Andres Serrano, mediante la fotografía de una cruz que arde clavada sobre una mierda, y Robert Mapplethorpe, con una secuencia de cinco fotografías en la que finalmente estalla un globo alargado que un hombre intentaba hinchar, clara alusión a lo *light* y poco sustancial que es la obra de este fotógrafo, también homosexual, que estetiza lo pornográfico y que desagrada tanto a DM. También conforma un retrato como un tríptico en el que el busto, el tronco y las extremidades inferiores corresponden a diferentes fotógrafos: “The Düsseldorf avant-garde foto Kunst Akademie of Derriere-Garde photography. Thomas Ruff and/or Rieke Dijstra and/or Wolfgang Tillmans”. Tenemos así un collage de un individuo imposible, monstruoso, como si se tratara de un cosido a lo Frankenstein. Sin embargo, lo monstruoso más que en el retrato compuesto rebota a los autores debido al texto. Y es que la ironía crítica reside en la doble construcción de los nexos copulativos y los disyuntivos, ya que nos ofrecen la posibilidad de elección entre uno y otro, para decir que en el fondo este collage visual pone en duda tanto la identidad de quien se retrata como la identidad del que retrata, ya que podría ser de un fotógrafo u otro. Si tanto da es como decir que todos son iguales, que nada los diferencia y que por tanto su trabajo fotográfico no tiene un valor artístico.



Y, sorprendentemente, las parodias de DM también alcanzan a la artista de la cual nos ocupamos en esta tesis: Sophie Calle, rebautizada como Sally Calley. La compara irónicamente con el “foto-inspector Cluzot de Francia”, y le atribuye esta fotografía con texto, titulada “The ash tray”, en la que vemos un cenicero repleto de colillas que, según el texto que la acompaña, “In search of Sartre Sex”, supone la prueba de una relación burguesa entre la práctica del sexo y el fumar, por un lado, y del existencialismo sartriano por otro, en la piel de una mujer hastiada que DM equipara a la protagonista de la película de Luis Buñuel *Belle de jour*. En el texto, DM adopta

elementos característicos de la obra de SC al mencionar que se disfraza de camarera, que documenta todo lo que encuentra, además de emplear el capital término de “huellas”.



Sally Calley, the Foto Inspector Clouzot of France, disguises herself as a chamber maid at Le No-Tell Motel to document the cultural artifacts of existential infidelity and finds her evidence in a tell-tale ashtray full of Gauloise cigarette butts both with and without lipstick traces. It is common knowledge the French smoke before, after and during sex with an occasional interruptus for a puff or two of cannabis during cunnilingus. And who was that bored, haute bourgeoisie belle du jour trapped with her self-loathing, disgust and nausea between the being and nothingness of the human condition's no exit?

6.2.3) Espejos con texto

En “Eleanor” (Livingstone, 1997) suponemos que la historia que se narra en el texto corresponde a la mujer que vemos de espaldas y cuyo rostro aparece reflejado en el espejo. En este caso el texto ni cita el espejo ni plantea cuestiones metafísicas, sino que se limita a contar una historia de algo terrible que presenció y no contó a nadie, por lo que el silencio mantenido a lo largo de los años ha creado una pesada carga en su interior culpabilizándose del hecho presenciado. En primer lugar destaca en este texto que, a pesar de tratarse de una historia concreta, no se diga qué es lo que ocurrió exactamente. DM lo deja a nuestra imaginación.



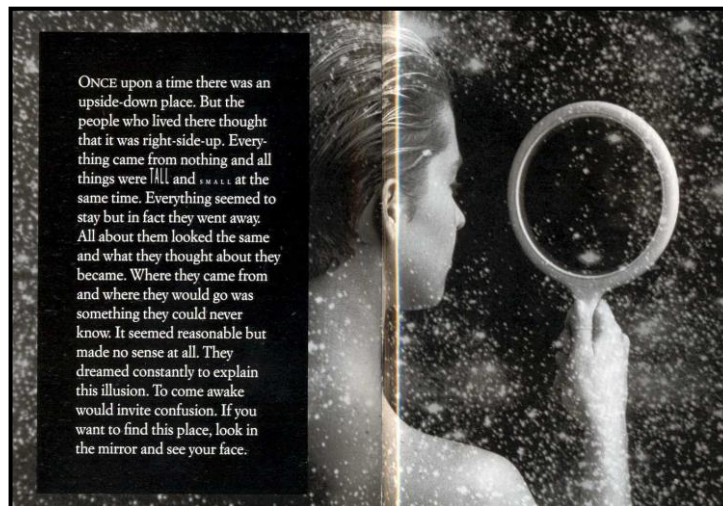
ELEANOR

Once when she had been a young girl, Eleanor saw two men doing something terrible. It was so awful that she became sick. But she could tell no one. Her lips could not form those disgusting words, and she remained silent. So she began to share their secret. Somehow she became trapped in their secret with them. Slowly a relentless guilt and a need for repentance began to possess her. And she would spend the rest of her life feeling guilty for something she had not done. And Eleanor would never tell.

En el rostro leemos aquello que hemos leído antes en el texto, es decir el texto hace que veamos lo que hay tras ese rostro, que veamos lo invisible. Con esta historia DM pretende hacernos ver que el dicho clásico de que el rostro es fiel reflejo del alma es una falacia, ya que toda cara es una máscara, mientras la procesión va por dentro. Es cierto que muchas veces se pueden determinar *grosso modo* sentimientos generales según la expresión facial como alegría, tristeza, enfado, etc. Pero ante todo, lo que aquí se pretende demostrar es que el motivo de ese sentimiento, reflejado o no en el rostro, puede ser decisivo. En este caso la clave es el silencio. El silencio de la fotografía. Corre paralela esta historia de Eleanor con la decisión artística de DM de aunar el silencio excesivo de la fotografía, el reflejo asfixiante de únicamente verse a si mismo, con la palabra como puente dialéctico entre uno mismo y el mundo. El guiño hacia el lector/espectador es la mirada del reflejo de Eleanor, pues al mirarnos es como si DM nos preguntara, ¿Y tú? ¿Tienes también

silencios enterrados, imágenes latentes que no han visto la luz? Si esto es así, diría DM, la palabra es el agente químico que revela esa imagen interior. Precisamente el texto opta por no explicar lo que sucedió para estar a la par con el silencio mantenido por Eleanor todos estos años. ¿Se podría decir que el espejo funciona como un confesor o un psiquiatra? No sería una cura de urgencia, pero sí un instrumento para ayudar a diagnosticar la enfermedad, como una radiografía. La verdadera función terapéutica vendría dada por la palabra, la palabra como catarsis para el espíritu. Lo que no se dice no existe, por eso no vemos a la Leonor de carne y hueso, sino un reflejo de ella. Leonor nos está mirando a nosotros, igual que DM en su autorretrato inicial, por lo que el texto también nos afecta a nosotros.

En *Downside up, outside in and frontwards* (Michals, 1993) encontramos otro retrato de una mujer con espejo que no va a partir de una historia particular, como en “Eleanor”, sino de una alegoría del género humano. En este caso, a pesar de que la posición de cuerpo y espejo es casi idéntica a la anterior, no vemos el reflejo de su rostro en el espejo, y en su lugar aparece una constelación de



estrellas que forma una continuidad con el paisaje que envuelve a la mujer a su alrededor, ya que esta fotografía consiste en una superposición de dos negativos. De este modo, el elemento protagonista de la fotografía adquiere la doble función de ventana y espejo. Lo primero es obvio por lo ya explicado, la continuidad del paisaje hace que el marco del espejo-ventana únicamente tenga la función de seleccionar un aspecto de ese paisaje donde se halla inmersa la mujer. Ahora bien, a pesar de no contener reflejo sigue funcionando como espejo, por la forma y la posición delante de la mujer, como si ella se estuviera contemplando. Si esto es así significa que su reflejo es lo que la mujer ve en el espejo, por tanto su identidad no viene definida por el aspecto superficial de su rostro sino por el universo.

Mirar hacia fuera y mirar hacia dentro es lo mismo, y la imagen doble que vemos en la fotografía querría erigirse en metáfora de la doble condición renacentista del hombre como ser en el que se engarza el microcosmos con el macrocosmos, un universo dentro de otro. La idea es la misma que en la secuencia “The human condition”; pero aquí, además, viene apoyada por el texto, el cual, sin embargo, no menciona directamente el asunto sino que opta por explicarlo mediante un cuento. Y es que ya la primera oración está definiendo la tipología textual como la de un cuento infantil, con la fórmula “Érase una vez había un lugar...”, y definiendo ese lugar como un mundo al revés en el que sus habitantes piensan que están del derecho. Se trata por tanto de una ejemplificación del libro en el que está contenida esta fotografía y texto, pues el título es casi idéntico.

Acto seguido el texto pasa a describir ese lugar paradójico y contradictorio para, finalmente, cambiar de la tercera persona de la narración a la segunda, y dirigirse directamente al lector exhortándolo a que mire en el espejo y vea su propio rostro si

quiere encontrar ese lugar. De modo que, llegados al final, el texto coincide plenamente con la fotografía. Ese lugar, que en un cuento solemos adjetivar de remoto por lo imaginario de sus características, está en realidad más cerca de lo que creemos, nos viene a decir DM, ya que está dentro del espejo, es decir es un reflejo de nosotros mismos. Si somos un microcosmos dentro de un macrocosmos, pero ambos idénticos, la ventana-espejo de la fotografía podría interpretarse también como una lupa, en el sentido de que un pequeño ejemplo de ese universo que envuelve a la mujer es ella misma como representante del género humano.

Finalmente, con una lupa acabaríamos viendo lo mismo que con un telescopio, pues lo más grande es lo más pequeño, ambos son espejos de nosotros mismos. Cuando miramos más allá o más acá siempre estamos contenidos en esa imagen, y el punto de vista no puede escapar de la mirada; al contrario la crea, como tampoco lo que miramos está libre de nuestra mirada.

En el mismo libro (Michals, 1993) encontramos un fotomontaje de dibujo y texto titulado “Miss Kitty”, en clara referencia a la gata de *Alicia a través del espejo*. El hecho de insertar a una gata mirándose al espejo, todo ello dibujado, mientras un chico, fotografiado, la mira mirarse, tiene que ver con el diálogo entre ficción y realidad que DM establece en paralelo con la obra de Lewis Carroll. En el libro de Carroll, la estupefacción corresponde a Alicia y no a la gata, que calla ante la urgente pregunta de su dueña al final del relato (“You see, Kitty, it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course but then I was part of his dream, too! Was it the Red King, Kitty? You were his wife, my dear, so you ought to know. Oh, Kitty, do help to settle it! I’m sure your paw can walk!” But the provoking kitten only began on the other paw, and pretended it hadn’t heard the question. Which do you think it was?” (Carroll, 1936, 271)).



“Miss Kitty thought she was pretty
She preferred the looking glass
To hiding in the grass.
Once she saw a mouse in the house,
But she didn’t care.
What could compare to her shinny coat, she’d
gloat.

And her tail, well it was the best, not like the rest.

“What perfect paws”, she purred.
There was nothing dearer to her than the mirror.
All at once there was a crash, and her treasured mirror

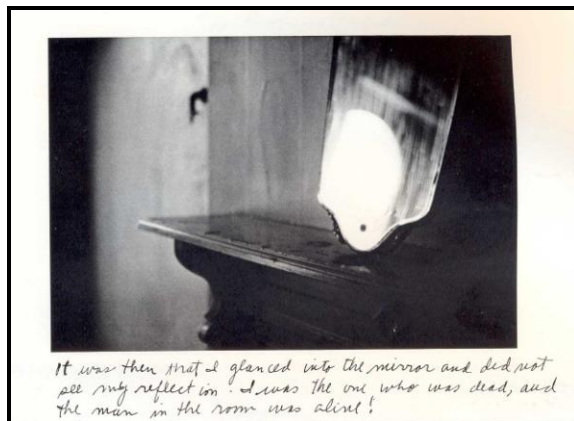
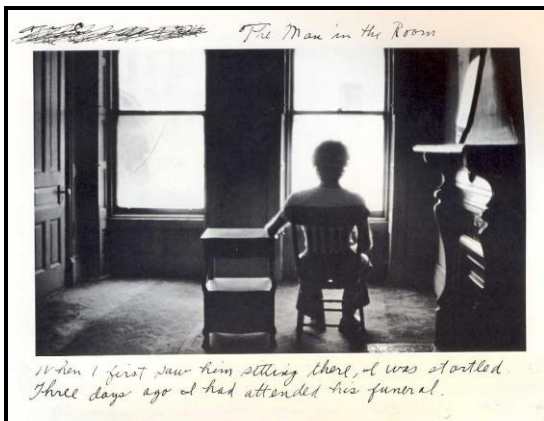
Smashed!

Miss Kitty reflection flew in twenty directions.
She grew sad at the sight of her shattered self.
Little by little, she grew smaller and smaller.
Soon she was the size of a dollar.
We could all see something was wrong.
When we turned around she was all but gone.
Without her reflection, she just wasn’t there.
Now Kitty’s a fur ball under the chair.

Adjudicar la sorpresa a un animal que no es consciente de su propio reflejo, aunque lo vea, tiene la función de desviar la atención de nuestra forma usual de percibirnos, para precisamente decirnos que normalmente no nos vemos ni en un espejo, exactamente igual que un gato normal. El texto nos cuenta que para la gata su espejo era su único interés, contemplándose vanidosamente como la más bella y desentendiéndose

incluso de las actividades propias de los felinos. Hasta que el espejo se rompe y su reflejo se fragmenta. Entonces, ante la ausencia de una imagen completa y unívoca de sí misma, la gata empieza a empequeñecer y desaparece.

La secuencia “The man in the room” (Michals, 1976) consta de 7 fotografías (En esta reproducción se han obviado la tercera, la cuarta y la última) en la que vemos un hombre de espaldas sentado en una silla. El texto construye una sorpresa final que consiste en una inversión de roles equiparable a las populares películas *The sixth sense* y *Los otros*. Para conseguir la sorpresa y el estupor del lector-espectador es necesario que éste se identifique con el protagonista. Por ello la voz del texto es en primera persona y las fotografías están tomadas como si el punto de vista fuera de ese ‘yo’ que habla en el texto, además de explicitar el efecto y otorgar personalidad al fantasma, coincide el encuadre fotográfico con su mirada: vemos lo que ve el muerto.



Dice el protagonista que estaba atónito al ver a ese hombre sentado allí porque había estado en su funeral tres días antes, por lo que debemos deducir que se trata de un fantasma. Sin embargo, en la quinta fotografía vemos un espejo; de hecho es la única de las siete en la que no aparece el hombre de espaldas. El texto ya marca narrativamente que éste es el momento clave de la historia que se nos cuenta, pues empieza “Fue entonces que...”. En el espejo no vemos nada y el texto continúa: “...miré en el espejo y no vi mi reflejo”. Así el protagonista se da cuenta de que él es el fantasma y en cambio el hombre de la silla está vivo. No proyectar reflejo en un espejo, igual que dice la leyenda respecto a los vampiros, es no tener imagen propia y por tanto estar muerto.

En consecuencia, por muy diabólicos y desconcertantes que sean los reflejos constituyen la esencia de la vida humana, mientras que la ausencia de los mismos supone estar fuera de la existencia. En la sexta fotografía el fantasma vuelve a mirar al hombre de espaldas y dice que todo empieza a estar borroso, que ya no se acuerda de quién es ese hombre y finalmente que él mismo se está difuminando. Paralelamente, en la fotografía vemos como el hombre está borroso por la simple aplicación técnica de un desenfocado de la lente.

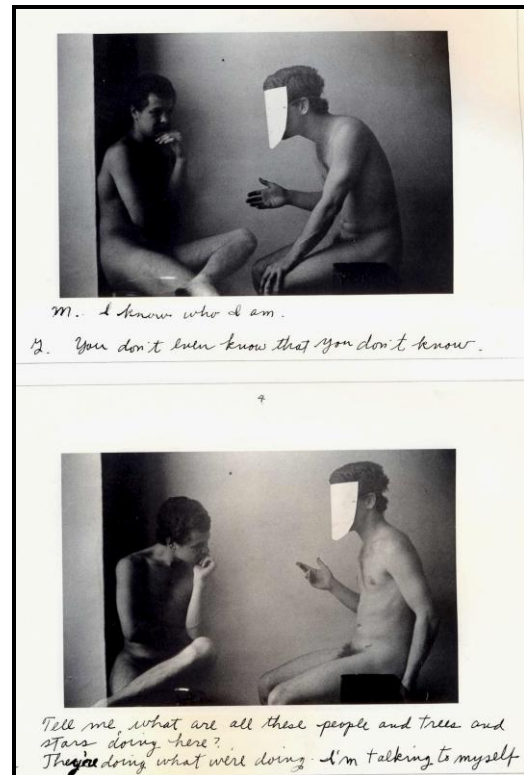
Argumentalmente se entiende que el protagonista, una vez asumida su condición de muerto gracias al no-reflejo, puede dejar de ser un fantasma y morir totalmente, pues en la última fotografía el efecto de emborronamiento general se amplifica. Curiosamente la disolución del fantasma comienza con su percepción exterior, verlo todo borroso, para después percibirlo en sí mismo. Verse borroso, perder los perfiles de uno mismo, constituye un recurso excelente para explicar la disolución de la identidad. El premeditado desenfoque de la imagen del cuerpo, ya lo había hecho DM en la secuencia sin texto, “La muerte visita a la vieja”. Nada nuevo por tanto. Algo así como lo que el genial Woody Allen hace vivir a uno de los personajes de *Deconstructing Harry*; claro que como metáfora de una crisis de identidad y no de la muerte absoluta. En este caso, la visión y conciencia de no proyectar un reflejo propio es lo que destruye las certidumbres del protagonista sobre su condición existencial, lo que provoca su disolución interna. Si bien el mito de Medusa hace hincapié en que es el reflejo de la mirada lo que congela, aquí es la ausencia lo que “mata” al fantasma y le permite abandonar el purgatorio, el terreno intermedio que representa la imagen fotográfica, en la que vagan los espíritus que no están ni vivos ni muertos. El espíritu abandona el escenario, deja de ser errante, encapsulado en un tiempo muerto, y por ello desaparece también de la fotografía. La muerte como desaparición progresiva, una paulatina caída en el olvido.

El inquietante efecto perseguido en esta secuencia es meternos en la piel de un fantasma que cree estar vivo para después darle la vuelta a la tortilla y que nos veamos de otra manera y sobre todo pensemos en la muerte de otra manera (“Morir no tiene nada que ver con lo que habría imaginado”). No es lo mismo comenzar la narración con el punto de vista de un fantasma, que hacer creer al espectador o lector que los muertos son los otros para, de repente, tras una suerte de eventos que confunden el espíritu del protagonista, descubrir que es al revés. De esta forma se consigue hacer germinar en el espectador/lector la semilla de la duda sobre lo que ve, pues se transita por un discurso de lo real a lo irreal. El uso de la fotografía desempeña el papel de bisagra entre ambos mundos, pues representa la realidad al tiempo que inventa la mirada imposible sobre ella de un fantasma. Y, en el medio de la historia, un espejo como clave narrativa.

En “A man talking to God” (Michals, 1976) ya no encontramos directamente el elemento del espejo, ni en el texto ni en las fotografías, pero sin duda sus efectos siguen operando en la estructura interna de esta secuencia, compuesta de cinco fotografías, que escenifica a dos hombres dialogando, uno de ellos con una sencilla máscara de papel que, según el texto, es Dios.

Ya en la primera intervención del hombre se pone de manifiesto la unión de texto y fotografía al basarse ambos en el efecto rebote del espejo, pues aquel le dice al supuesto Dios que se parece a él llevando una estúpida máscara, a lo que el dios responde que es él llevando una máscara estúpida. La repetición de las palabras funciona a modo de eco, igual que una máscara contiene en última instancia la función del espejo para aquel que la mira. La inquietud y el temor al mirar a una máscara

incluye el miedo a ver la cara que oculta la misma. Es el temor de Dios de las culturas primitivas que representaban numerosos dioses bajo la forma de una máscara. De modo que el terror al misterio que oculta la máscara es en realidad el terror a descubrir que detrás de la máscara no hay nada, que ésta es simplemente un espejo que devuelve su enigma al hombre, que finalmente descubre que está solo en el universo.



Dios es por tanto una proyección mental del hombre para mitigar su radical soledad, a la par que el reflejo por medio del cual el hombre puede entender eso. Las palabras que devuelve el eco no son exactamente idénticas, pues debería decir “Eres como yo” en lugar de “Soy como tú”, planteándose la cuestión de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, pero no es Dios, es sólo su reflejo. Se presentan afectadas por igual la imagen y la palabra, porque se trata de un reflejo que corrige la inversión del espejo de derecha/izquierda, del yo/tú, para dejar claro que a pesar de todo la semejanza no es lo mismo que lo idéntico.

Encontramos en este texto una enigmática frase, “Estoy hablando conmigo mismo”, que establece que el ficticio diálogo que vemos y escuchamos es en realidad un monólogo, según la intervención textual, de Dios consigo mismo, como un ente cuyo discurso gira entorno a si mismo sin poder escapar, sin poder adquirir perspectiva sobre si mismo, como si el narcisista fuera Dios y nosotros únicamente ese pobre reflejo en el que Dios se mira. Ante lo cual, en la última fotografía, el aturdido hombre le espeta a Dios que no entiende nada y éste le responde que no importa.

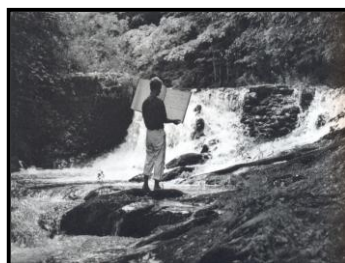
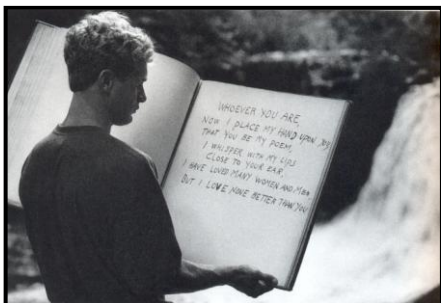
Las palabras y las fotografías funcionan en todos estos ejemplos con la misma dinámica, la de crear por sus propios medios la sensación de que hay dos cuando hay uno. Desdoblarse en su propio seno, que es lo propio de las artes apofánticas. Así, el poner dos medios expresivos cuya condición interna es idéntica es equiparable a poner al hombre frente al reflejo de si mismo que es Dios. Un medio explicita al otro, igual que Dios clarifica la posición del hombre en el mundo. La fotografía frente a la escritura

como reflejos enfrentados, diferentes pero iguales en su condición, pues uno habla del otro, uno cobra mayor sentido al mirarse en el otro, que no apoyarse.

6.2.4) Libros y fotos como espejos

Otro tipo de composiciones en las que encontramos el efecto espejo sin que aparezca directamente son las relacionadas con el libro visto como objeto e incluido en las fotografías e incluso en el texto. La diversidad de trabajos en este sentido es amplia pero el afán que los anima es precisamente visualizar la estrecha relación estructural que hay entre ambos medios de expresión, pues tanto fotografía como palabra, al mostrarse como espejos el uno del otro (¿cuál es espejo y cuál reflejo?) nos hacen dudar del grado de realidad del ser humano.

En primer lugar habría que comentar el homenaje ya citado que DM le hace a Walt Whitman (Michals, 1996), en el que libros gigantes aparecen junto a jóvenes desnudos. Igual que DM representa la concepción del hombre como microcosmos integrado en la inmensidad del universo aquí el pensamiento panteísta de Walt Whitman lo impulsa a representar al hombre integrado en la naturaleza mediante una variedad de series con el mismo elemento: un chico con uno de esos libros gigantes. Todas las fotografías de *Salute Walt Whitman* se sustentan en una obvia puesta en escena, por la artificiosidad de las posturas; sin embargo, el homenaje al poeta no es exactamente una ilustración de sus poemas sino una visualización interpretativa de lo que DM considera importante de su espíritu: “Canto las canciones que cantó Walt Whitman. Están en mi mente. Soy como él”. Las oposiciones del moderno discurso de Whitman casan bien con el carácter contradictorio de la fotografía, en el límite de una época nueva, tecnología y democracia, frente al romanticismo.



La poesía propia de de Whitman, de comunión con todos los seres vivos, nos sitúa en las antípodas del espejo como reflejo de uno mismo, convirtiéndose sus palabras en otro tipo de espejo donde tenemos que aprender a mirarnos en nuestros semejantes. El hombre como hermano y compañero, un sentimiento de alegría primitiva, en el que el yo y el tú se identifican, recuperando el ideal bíblico de que el verbo se haga carne, que la letra y el espíritu se hagan uno; por eso dice Walt Whitman:

*Comrade, this is no book,
Who touches this touches a man,
(Is it night? are we here together alone?)
It is I you hold and who holds you,
I spring from the pages into your arms . . .*

Decir que la letra tiene cuerpo, que puede ser tocada como si en ellas se contuviera el poeta es querer acercarse al máximo a los lectores por medio de la

escritura, a lo cual DM le añade la fotografía. El yo con todos, el reflejo en los jóvenes, la identidad homosexual como algo natural y gozoso, se recrea en la visión de los cuerpos jóvenes. DM recupera estas ideas y las homenajea no sólo realizando fotografías sobre chicos jóvenes y bellos, sino que para “ilustrar” la idea del poeta de que sus palabras estaban vivas las coloca dentro de la imagen, para que las veamos y las leamos. Así, la percepción de DM se centra siempre en el reflejo en si mismo y en los otros.

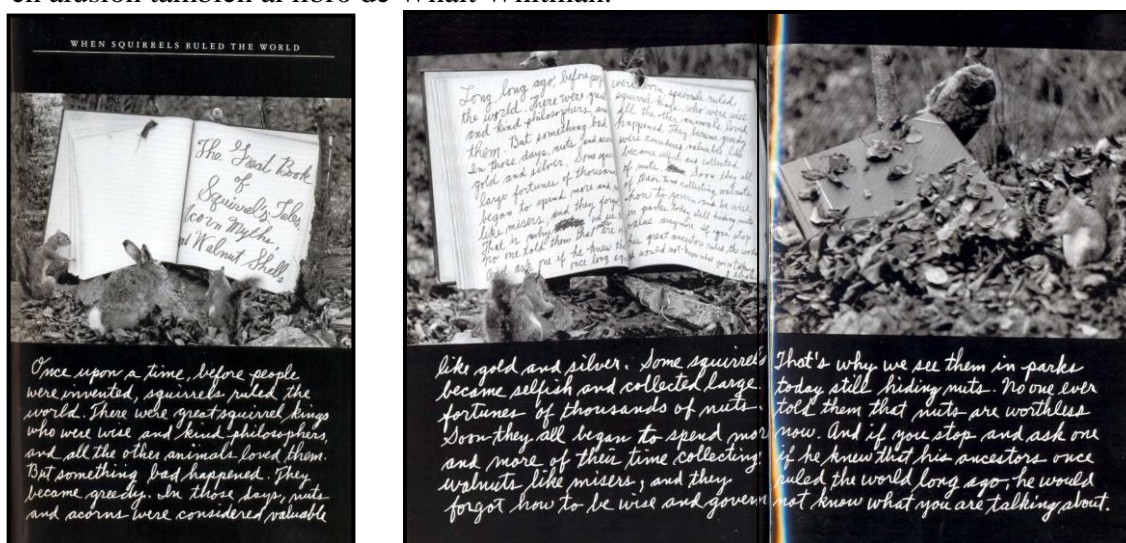
El espejo, por tanto, es un principio por medio del cual el propio reflejo del autor entra en el proceso de auto-conocimiento que se disuelve para ser sustituido por el aprendizaje de verse reflejado en los otros que son como él, otros ‘yoes’ con los que se identifica y con los que expresa su identidad. El espejo puro y duro, el autorretrato fotográfico, entendido como el símbolo perfecto de Narciso deja paso al reflejo de la escritura: de nuevo la imagen como muerte y la palabra como vida. Las fotografías de libros ejercen el rol de ese otro reflejo, más rico que el del espejo a secas: el espejo de las letras, en el que uno puede verse a si mismo y expandir su identidad sin limitarse a una imagen del rostro. En realidad, y no creo que haga falta insistir en ello, este paso es natural, ya que la imagen que refleja el espejo permite estancarse en la superficie o transformarse en el detonante de esa exploración identitaria a partir de lo que vemos. Y a partir de esa imagen en precario equilibrio que es todo autorretrato es factible que surja la palabra para apuntalarla en uno u otro sentido.

El verse reflejado en otros pretende también promocionar un diálogo con los otros, que son los lectores de estos libros. En ocasiones la promoción del diálogo se ejerce únicamente por medio del discurso escrito, pero en otras se añade la imagen de otras personas. La amistad, de la que Whalt Whitman era un gran cultivador, es tema prioritario que orienta los textos y las fotografías de este libro. En general son secuencias que funcionan a modo de interpretación de la escritura cósmica y vital de Whalt Whitman, del hombre orgulloso de si mismo pero con un sentido panteísta del mundo. En DM, igual que en Whitman, hay el intento de fusionar cultura y técnica con la naturaleza, imagen y palabra. Por ejemplo, en *Salute* hay una secuencia que WM repite en otros trabajos, y es la progresiva ocultación de un individuo o de un libro por las hojas del bosque. En este caso el chico está leyendo un libro, por lo que la imagen final, a doble página y sin margen, funciona como metáfora visual y lingüística. El cuerpo, la carne del hombre y las letras del libro, que atraen las hojas, imitando el proceso vital del humus, significa la desaparición del rostro, de la fotografía, a la par que del libro. Pero es una desaparición “natural”, como un ciclo vital sano, en el que palabra e imagen, tras surgir del polvo, vuelven a él, al silencio.

La escritura está siempre inscrita en ese soporte también creado para contener los trazos humanos, sin embargo esos libros aparecen siempre como elemento de comunicación entre el hombre y la naturaleza. El libro está descontextualizado de otros libros por lo que se reniega de lo erudito y la acumulación de conocimientos, y se prefiere la poesía a la literatura, la intuición al estudio. Como la naturaleza manda, el libro sirve de humus para renovar el ciclo natural. Igual que el cuerpo humano, el libro vuelve al polvo para alimentar la tierra y un nuevo ciclo. Las hojas de otoño caen y cubre las del libro.

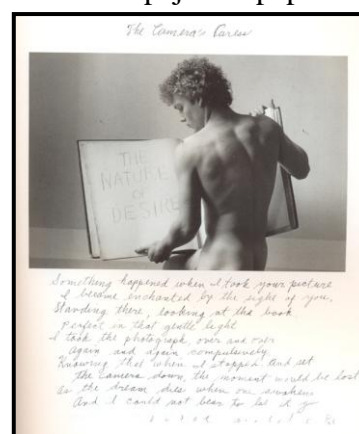
Aquí vemos “When the squirrels ruled the world” (Michals, 1993), texto que repite el esquema del cuento infantil ya observado: se empieza con el “Once upon a time...” y se narra una historia inverosímil centrada en el mundo imaginario: “las ardillas controlan el mundo”. La historia que se nos cuenta en el texto dentro de los

libros fotografiados es la misma que en el texto que aparece debajo de las imágenes. Si bien los dos están escritos a mano, el del libro, como es natural, es negro sobre blanco, la letra sobre el papel; pero, en cambio, el texto inferior aparece en blanco sobre fondo negro. El texto del libro se puede leer en la segunda fotografía, pero en la primera sólo aparece lo que podemos deducir el verdadero título de este libro de ficción, “The Great Book of squierrels’ Tales, acorn Myths and Walnut shells”, mientras que en la última fotografía el libro yace cerrado y semienterrado por las hojas. Es decir, si queremos leer la historia completa debemos ceñirnos al texto inferior y no leer en las fotografías, pues falta el principio y final de la historia. La secuencia fotográfica representa esquemáticamente el proceso de lectura del libro, el pasar páginas para finalmente cerrar el libro. Es entonces cuando éste empieza a ser cubierto por las hojas del bosque, en alusión también al libro de Walt Whitman.



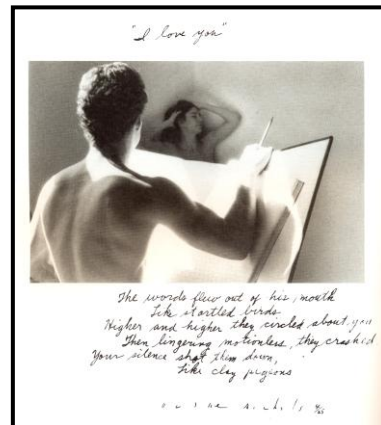
El espejo-escritura también es para DM un modo de saltar el espejo del papel en blanco y conectar con el lector, y que éste se sienta cercano al autor, pero con ese juego de pérdida de identidad se pretende crear una confusión sobre la identidad individual y crear una conciencia global de humanidad, de cierta hermandad. “The camera’s Caress” (Michals, 1992a) sin duda sigue la línea whitmaniana de celebración de la vida y del sexo, y podemos afirmar que tiene un título sugerente porque añade el sentido del tacto al visual. La intensidad del deseo contenido en la mirada del fotógrafo DM es lo que permite esa sinestesia. Y es que esta fotografía y texto tratan sobre el deseo, de lo que nos informan diligentemente las palabras escritas en mayúsculas en una página del libro de la fotografía, a modo de subcapítulo de un supuesto tratado sobre la naturaleza humana. Sin embargo, no basta con este subtítulo para aclarar la imagen, pues el texto escrito abajo desarrolla el asunto desde una perspectiva personal.

“I love you” (Michals, 1992a) sigue otra característica del poeta, la celebración del amor a hombres y mujeres y la belleza de ambos, pues a pesar de que DM sea homosexual, y no bisexual como Whitman, lo cierto es que huyó de ciertos clichés de la



comunidad gay americana y no sólo retrato a hombres desnudos sino también a mujeres para hablar del amor y el deseo heterosexual.

The words flew out of his mouth
Like startled birds
Higher and higher they circled about you
Then lingering motionless, they crashed
Your silence shot them down
Like cly pigeons.



La complementariedad de fotografía y texto se explicita en diversos trabajos mencionados de DM en los que el libro es motivo fotográfico, no únicamente como objeto y centro de interés sino que además su contenido se muestra con la misma escritura manual que DM incluye en los márgenes de sus fotografías. El incluir el libro y la escritura en la toma, como elemento primordial de la misma, o en todo caso acompañado de la correspondiente puesta en escena, constituye en un primer análisis un claro intento de integrar la imagen y la palabra en la visión-lectura de una misma necesidad expresiva, que se presenta en una escritura desdoblada, la del código alfabético y la de la luz. Esta formulación se apoya también en la práctica de DM de escribir los textos directamente sobre el papel de copia fotográfica, tanto si hay fotografía como si no; esto último se produce en algunos casos en los que precisamente el texto trata de la ausencia de la imagen. El escribir sobre papel fotográfico indudablemente acerca la idea original de Talbot y la propia etimología del término fotografía: la escritura *de* la luz. Un ejemplo de ello, texto sin fotografía, es “It is no accident that you are reading this” (Livingstone, 1997, 15), donde leemos lo siguiente:

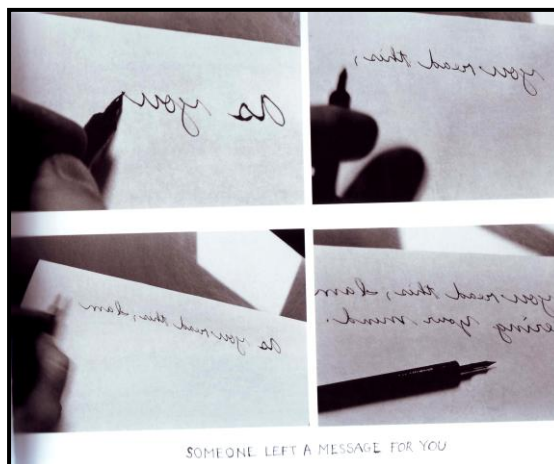
I am making black marks on white paper. These marks are my thoughts. And although I don't know who you are reading this now, in some way the lines of our lives have intersected here on this paper, for the length of these few sentences we meet here. It is no accident that you are reading this. This moment has been waiting for you. I have been waiting for you. Remember me!

Ambas escrituras son “marcas negras”. Léase el “hacer marcas negras sobre el papel en blanco” como referido tanto a la escritura de palabras, como a la “escritura” de la luz, y se seguirá que con el “estas marcas son mis pensamientos” también se refiere a la fotografía: la imagen fotográfica no representa la realidad sino lo que él piensa sobre la realidad. El texto se dirige a un lector que se debe ver reflejado en la escritura, igual que DM, igual que el texto hace más nítido el reflejo de la fotografía al mirarse. La ausencia de imagen en este caso implica una apuesta por la imagen mental, por la concentración. Esta opción cobra valor si la insertamos en el contexto de fotografías con textos, pues se presenta como una pausa para calibrar y valorar el peso de la palabra y de la fotografía en un discurso tan reflexivo.

Si la fotografía explicita la mirada interrogante sobre el espejo, la fotografía del libro funciona como el espejo del alma. El juego infinito de reflejos recreado por la superposición de espejos en “A story about a story” funciona igual ahora pero integrando el texto en la misma fotografía, para que quede más claro que ambos medios expresivos deben servir al lector para interrogarse sobre si mismo. Por medio de la escritura-espejo se trata directamente el tema de la identidad como alteridad, muy especialmente la que a DM le interesa resaltar, que es el fino y enigmático lazo que une

al autor con el receptor. El yo de los textos que esconde DM pretende seducir al lector para que entre en su juego de reflejos y se pierda en él y con él, para que ya no sepa quién es de igual modo que el propio DM dice no saber quién es.

En esta línea observemos la pareja “Someone left a message for you” (1981c), en la que el texto ya no sólo está integrado de golpe en una única fotografía, sino que recurre a una secuencia de cuatro fotografías para segmentar una única oración en cuatro sintagmas, la cual obviamente no cobra sentido total hasta que llegamos a la última fotografía, ya que con esta disposición se pretende hacer partícipe al lector de un proceso centrado en hipnotizarlo.



Se trata de fotografiar en secuencia el proceso de la escritura, pues cada medio de expresión se presenta como reflejo del otro, como analogía. La pluma incluida en la fotografía, como la imagen de El Lissitzky, que representa la unión de la escritura y la imagen. El aspecto y modo verbal inciden en la acción en desarrollo, por lo que una única imagen no ayuda a dosificar el proceso y así enfatizar el efecto sobre el lector. La posición de la pluma aparece borrosa en la segunda fotografía y movida en la tercera, con el fin de transmitir la ilusión de que el mensaje está siendo escrito al tiempo que lo leemos, simultáneamente. La última fotografía indica que la secuencia, lógicamente, se ha acabado, pero no necesariamente tendría también que informar de lo mismo respecto al mensaje, para ello el recurso expresivo empleado en la fotografía es la posición horizontal de la pluma sobre el papel, para que el lector no especule con un contenido extra y se centre en la contundencia de esa letanía. Es como si se lo apropiara o lo devorara, aunque el texto dice que es él, el lector, el que entra en la mente del escritor, en realidad es la imagen del texto la que fagocita a ambos.

Esa fotografía de una escritura-lectura representa el lugar de encuentro de ambos, donde se intercambian las identidades, y el escritor ya no sabe si es lo que escribe o quien le lee, al tiempo que el lector también se pierde y ya no sabe si es el que lee o quien ha escrito ese texto. De ahí el enigmático título de la secuencia: ¿quién es ese alguien que ha dejado el mensaje?, y ¿quién es el tú? Que DM no quiere que se le identifique con el “yo” del texto o ese alguien, ni que el “tú” sea únicamente el lector, además de por el anonimato en el uso continuo de los pronombres personales se pone de manifiesto por otra función que cumple la imagen fotográfica en esta secuencia, que es la de insistir en el efecto distorsionador del espejo. Y es que el mensaje que se va escribiendo a lo largo de las cuatro fotografías se despliega siempre de derecha a izquierda. Así DM quiere cambiar su papel de artista por el papel del lector-espectador y que nosotros hagamos lo propio, es decir que no haya una distinción entre ambos,

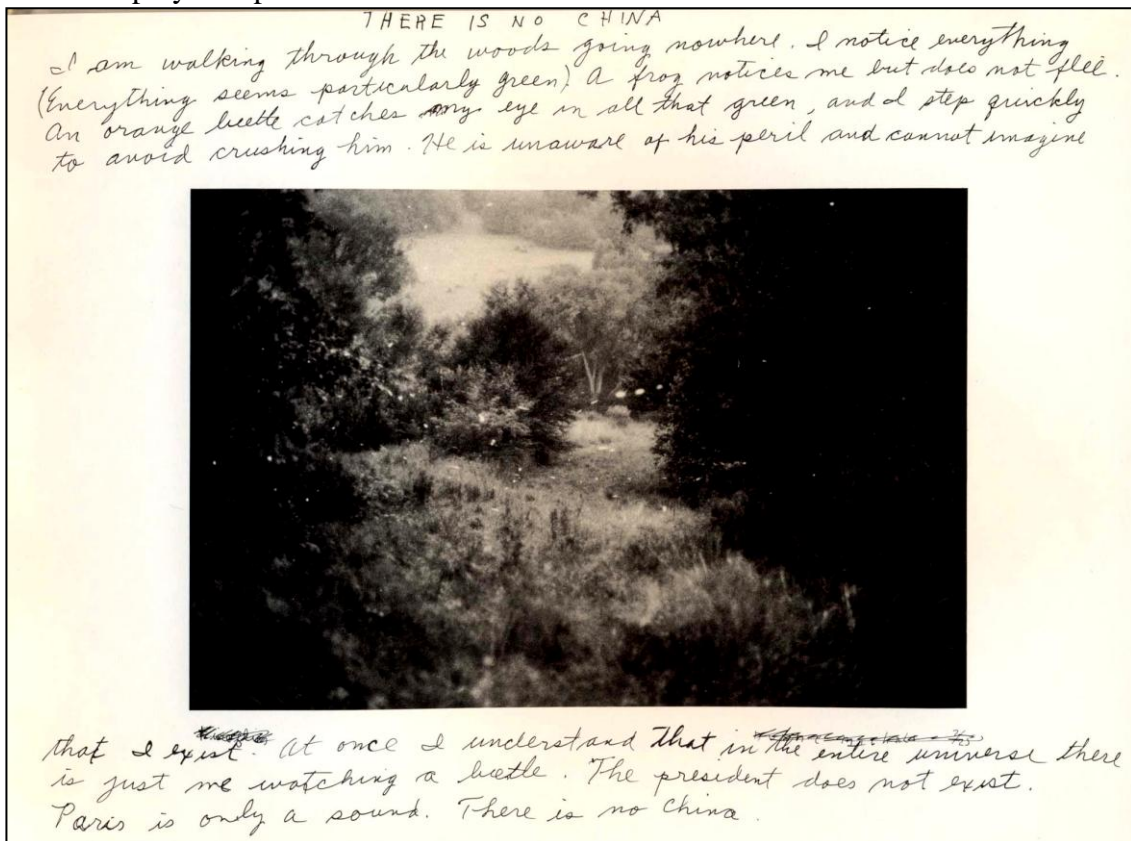
6.2.5) Percepción y soledad

Para terminar este capítulo considero oportuno resaltar ciertos aspectos de la pareja de fotografía y texto titulada “There is no China” (1981c), porque podemos aunar lo tratado en este capítulo con temas anteriores, básicamente la representación de un

espacio vacío al que el texto le añade todo aquello que no se ve, y por supuesto dejando de lado si lo descrito en el texto es real o imaginario.

Ahora nos interesa destacar el rol predominante del 'yo' inscrito en ese escenario fotografiado por medio del texto, porque además es un yo que se manifiesta por medio de sus percepciones sobre lo que le rodea, las cuales le sirven para posicionarse: "I am walking through the woods, going nowhere. I notice everything (Everything seems particularly green)".

Además de lo ya visto en el capítulo primero sobre el contenido invisible de la fotografía, acaparado por el texto, llama la atención este paréntesis en el que se insiste en el color verde cuando la fotografía es en blanco y negro. El contraste entre el vacío gris e insulso del espacio fotografiado y lo descrito en el texto. De hecho la mala calidad de la copia no es un accidente, sino que el encuadre sin motivo, el grano y la falta de detalle, que proporcionan un aspecto borroso como de fotografía amateur, conforman el espacio indeterminado hacia el que el yo del texto dice dirigirse. Si la fotografía representa un espacio detenido podría parecer que entonces el texto lo complementa añadiendo el movimiento: el yo adquiere vida y transita por la imagen, que se expande en el tiempo y el espacio.



Sin embargo, ese espacio indeterminado y congelado se alía con el "ir a ningún sitio" del texto, de modo que el movimiento del yo en realidad es un girar sobre sí mismo, un yo que pivota sobre un punto fijo, la fotografía, como un tiovivo. El aislamiento del yo es entendido súbitamente a través de los elementos que se recrean en el texto, la rana y el escarabajo, que funcionan a modo de reflejos en los que el narrador puede percibir precisamente su soledad, la radical separación de cada individuo respecto al resto del mundo, excepto de eso que estamos percibiendo a cada instante:

A frog notices me but does not flee. An orange beetle catches my eye in all that green, and I step quickly to avoid crushing him. He is unaware of his peril and he cannot imagine that I exist. At once I understand that in the entire universe there is just me watching a beetle. The president does not exist. Paris is only a sound. There is no China.

La percepción de un paisaje y la comprensión del entendimiento, no racional, enlaza epistemológicamente con la instantaneidad de la fotografía. Sin embargo, ya habíamos comentado en la primera parte que se trata de una *liaison* engañosa, un efecto ilusorio, pues el tiempo detenido en realidad no es el propio de esa comprensión súbita que transforma al yo como un relámpago, o en todo caso es parte de un proceso en el que el discurrir mental va aliado a lo que los ojos perciben y necesariamente preceden a esa apertura al conocimiento y a la existencia en el centro del yo. El paseo, el verde follaje, los animales, forman parte del perderse propio de los místicos, dejar de conocerse como hasta entonces para conocerse de verdad: “el que se pierda se encontrará”. Del vacío surge el lleno y del silencio la palabra: “There is no China”.

Esta frase, por tanto, adquiere connotaciones diferentes como título y como broche final del texto. En un primer momento es una frase meramente informativa, que incluso no entendemos. Al final es un sintagma cargado semánticamente, con resonancias metafísicas. La no existencia de China es una declaración existencialista en la que la China real no es más que un referente elegido por lo extremo, en la lejanía y el tamaño, para contrastar con la pequeñez del yo presente, que sin embargo comprende que sólo puede estar seguro de la existencia de si mismo y de lo que percibe a cada instante. Lo real por tanto es el yo y lo que ve y entiende. Visión y entendimiento, el ojo del cuerpo y el ojo del intelecto.

Esta fotografía, como espacio real e irreal, se erige como casa de ese yo perdido que se encuentra a través del reconocimiento de una radical soledad, pero no precisamente por el apego a referentes reales, porque lo que vemos en la fotografía está relacionado levemente con el espacio descrito en el texto, un bosque, y nada en absoluto con lo que le ocurre al yo del texto. Por tanto, ni el espacio ni el tiempo de la comprensión se relacionan con la fotografía. Lo que relaciona texto y fotografía es la extrañeza de ésta, que entronca con el misterio sobre la identidad humana contenido en el texto. Además, esto último se intenta transmitir por medio de una experiencia individual y personal –el yo que recorre el bosque y encuentra el “claro” –, y no por medio de una explicación; por ello la función de la fotografía no es otra que funcionar de espejo en el que el lector pueda ver reflejado ese misterio que todos llevamos dentro.

Los elementos del texto ayudan a perfilar y activar ese reflejo y darle profundidad a una imagen plana. La experiencia del yo del texto tiene que ser personal para que el lector pueda identificarse, pero precisamente también por eso es una experiencia anónima, por mucho que detrás se encuentre DM. Lo mismo que la voz del texto no tiene nombre, la fotografía no tiene referencias reales, construyéndose un marco adecuado para que el lector haga suya esa experiencia, funcionando texto y fotografía como espejos del ser.

Como conclusión de este epígrafe nada mejor que el texto sin fotografía de “A fail attempt on photographing reality” (1981c), en el que DM une su frustración ante el medio fotográfico con la analizada fórmula de la fotografía “This is a story about a man telling a story about a man telling a story”, pues se relaciona magníficamente con el asunto que ahora nos ocupa:

How foolish of me to believe that it would be that easy. I had confused the reality of trees and people with reality itself and I believed that a photograph of these transient appearances

to be a photograph of it. It is a melancholy fact that I can never photograph it and can only fail. I am a reflection photographing a reflection within reflection.

Duane Michals, el fotógrafo a través del espejo, que pretende ir más allá de las apariencias de la imagen fotográfica, mostrar aquello que no vemos en ella, para finalmente volver al origen del reflejo y sentenciar que no somos más que apariencias en continua transformación.

6.3) Entre el yo y los otros. Sombras en la obra de Sophie Calle.

Qui est cette femme ? Est-elle au moins amoureuse ? Est elle une dingue? N'est-elle pas en train de nous mentir? A-t-elle même une existence ? Sophie Calle existe-t-elle ou n'est-elle qu'une créature de la personne qu'elle feint de suivre, ce fameux Henri B. dont on ne découvrira pas le visage?

Hervé Guibert

6.3.1) La sombra de los otros

Si bien SC oscila entre el voyeurismo y el narcisismo que simbolizan los elementos de la ventana y el espejo, éstos no abundan en su obra, ni en las fotografías ni en los textos. Su postura no es la de la observadora con un punto de vista, a través del cual fijar su mirada, ni tampoco la del reflejo del que se ve o mira su propio mirar. Como avanzábamos en su presentación es más bien la sombra la que define su obra conjunta de fotografía y texto, entendida ésta como rastro, huella o índice y como “sombra ontológica”. Para entender la peculiaridad de SC en el uso conjunto de fotografía y texto no hay más que analizar de qué manera se muestra ella y cómo muestra a los demás; pero también cómo la perciben los otros, porque resulta que en ese lugar difuso donde se cruzan las dos miradas se encuentra su identidad y la de los otros.

Un primer ejemplo ya citado sería “Une jeune femme disparaît”, trabajo en el que se nos muestran huellas como efecto de la ausencia de esa chica desaparecida que precisamente es una sombra involuntaria de la propia SC, ya que la chica quería ser como la artista. De este modo y sin quererlo, al fotografiar las pertenencias quemadas en el apartamento de la desaparecida Benedicte Vincennes, SC está marcando el rastro de la chica, pero también el suyo propio.



Otro ejemplo sería *Rituel d'anniversaire*, ya analizado en parte, en cuyo inicio encontramos una dedicatoria en la que SC agradece a algunos de sus amigos que salen mencionados directamente y en general a todos los invitados por los regalos.

No obstante, es destacable que la impersonalidad del tono general también afecta a los invitados a los aniversarios, debido a que SC no habla de ellos directamente en los textos ni mucho menos aparecen en ninguna fotografía. Las personas que ofrecen esos regalos existen como sombras. Su entidad, si tiene alguna importancia, viene marcada por el objeto regalado. No es que sus amigos sean fantasmas o que no tengan importancia para SC, sino que sus personas son dejadas de lado porque el trabajo gira entorno a los objetos y a la figura de SC, ya que éste es uno de sus proyectos “egocéntricos”, en los que es ella, o su declarada vanidad y miedo a ser olvidada, el motivo inicial que impulsa este ritual por espacio de 10 años, aunque esta impersonalidad sea en realidad una impostura estética, un disfraz.

Un indicio fotográfico de la figura ausente o sombra de los invitados son las fotografías ya analizadas de la mesa fotografiada al principio y al final de este trabajo, es decir antes de que lleguen y después de que se hayan marchado. Digo que los invitados son sombras porque no es que no existan sino que vemos una huella representativa de su presencia, la mesa final, y algunas menciones indirectas en los textos de “Réperes”. Los mencionados directamente son los menos. En primer lugar

están los padres de SC, los que, sin asistir necesariamente a los banquetes, le hacen sus regalos. SC se encarga de hacérselo saber sobre todo en los años en los que no puede organizar la fiesta (1982, 1987 y 1988). Las fotografías de estos años nos muestran la vitrina con los dos regalos de sus progenitores: siempre el padre le regala algo relacionado con el mundo artístico (Dos cuadros y una fotografía) y su madre aparatos para la casa (una cocina, una televisión y un video). Respecto a invitados cuyos nombres aparecen mencionados encontramos a Lawrence Weiner, un tal Marc Bustamente (año 1980) o Greg Shepard (año 1992).

Otro indicio, éste textual, sobre el carácter objetual y ritualístico del trabajo y la importancia secundaria de los invitados es que, en los textos de “Remarques”, SC se preocupa de mencionar siempre el regalo que le ha hecho el desconocido que algún amigo suyo ha invitado. No menciona el nombre, porque precisamente eso no tiene importancia, ya que es un desconocido y prefiere que lo siga siendo para los lectores. Pero sí que le genera curiosidad saber qué regalo le ha hecho esa persona anónima porque precisamente no lo conoce. Así, los lectores buscamos en la vitrina con más morbo el regalo mencionado por SC como si buscáramos a ese desconocido, que cobra cierta vida misteriosa, frente a los otros, que si bien para nosotros no son ni desconocidos, pues no existen, para SC son sus amigos. El invitado es catalogado por SC como desconocido, aunque seguro que ella le puede poner un nombre y una cara, que es lo que no nos ofrece a nosotros, dejándolo en desconocido, en sombra. La decisión de dejarlo en el anonimato es una forma de involucrar a cualquier lector-espectador en cada uno y todos de los 10 aniversarios, de que nos integremos sin pudor, como observadores o espías que pasen desapercibidos como sombras, en esa mesa de amigos de SC que no menciona directamente.

En su proyecto *La garde-robe* (Calle, 1998), el hombre es de principio a fin una sombra. Dicha sombra se va constituyendo por fragmentos, constituidos por cada fotografía de cada prenda, como si estuviéramos vistiendo a un maniquí; pero claro, ¡el maniquí de un hombre invisible! La invisibilidad de este hombre nos lleva a tener que imaginarlo, aunque con unos elementos reales como son las prendas regaladas por SC. El toque final es que esa sombra, debido a los imponderables del juego-ritual que establece SC, es una sombra incompleta: “La panoplie est restée incomplète: mon homme n’a pas de manteau et va nu-pieds”. Igual que el hombre invisible para ser visible tenía que llevar todo el cuerpo cubierto, este desconocido no tiene pies y le falta volumen: “Le jour où il sera totalement vêtu par mes soins, j’aimerais le rencontrer”.

Nunca estará vestido totalmente, será sólo una sombra imaginada, decorada eso sí, por las elecciones reales de SC. Ese hombre sin nombre ni pies representa la sombra de un deseo y, para que el deseo no se destruya al chocar con la realidad, SC prefiere que el hombre permanezca en la sombra, no concretarlo en una entidad nombrable y visible. Por eso usa el condicional (“me gustaría encontrarme con él”), porque en el fondo prefiere negarle la realidad corpórea total, prefiere que siga siendo invisible, que siga siendo un deseo no materializado; es decir, una imagen y una palabra, y no una persona.

La fotografía, como reina de la visibilidad, no puede más que captar esas prendas regaladas porque en el fondo tal hombre no puede ser fotografiado. Ni sabemos su nombre ni vemos su rostro, únicamente las fotografías de la ropa que le ha regalado. Que la ropa se constituya en sombra del deseo de SC y no sea una sombra o huella del hombre real viene dado por el simple hecho de que las fotografías de las prendas que se

nos muestran son anteriores a que SC se las regale al hombre, por lo que éste todavía no las ha llevado puestas, no las ha amoldado a su cuerpo.

6.3.2) El rastro de las sombras en *L'Hôtel*

El anonimato de los clientes de *L'Hôtel* cuyas pertenencias SC registra está en consonancia con el lugar intervenido artísticamente. Sin embargo, esta apreciación debe ser observada a la inversa: no es que SC mantenga dicho anonimato, porque es una característica del lugar, si no más bien que SC se interesa por ese lugar porque le atrae y le ofrece un espacio de trabajo en el que la persona



desaparece para dar paso a las sombras que suponen los clientes para cualquier camarera de habitaciones. Son ausencias indirectas a las que se accede por mediación de los objetos que les pertenecen, así como por el rastro dejado a su paso por la habitación. Sin embargo, esto es parte del juego que desarrolla SC en este hotel, porque hay que insistir en una constante de la obra de SC ya expuesta, y es que si bien formalmente, en el uso de fotografía y texto, como venimos diciendo, se asemeja a un discurso positivista, en realidad el medio no persigue ningún fin, porque cuando un detective, policía, antropólogo o arqueólogo recopila una cantidad determinada de material del tipo que sea, es para probar una hipótesis o llegar a unas conclusiones. Y este no es el caso.

Podríamos argumentar que cuando menos SC pretende conocer a las personas que investiga; sin embargo, aparte de no llegar a ninguna reconstrucción psicológica de esos clientes, la sensación predominante que tiene uno al acercarse a este material visual y textual es que la única meta de SC es el mirar por mirar, el simple acto de espiar y acceder a esos lugares y esos objetos secretos y el jugar a los disfraces, pues se prueba ropa de los clientes y usa productos suyos, como maquillaje y perfumes. La acción de espiar por supuesto viene acompañada de la apertura de las maletas, si no tienen candado, leer postales, cartas y diarios. Su curiosidad es tal que los días que encuentra en la puerta el cartel de “Non disturbare”, sobre todo cuando es varios días seguidos (como ocurre durante tres días en la habitación 45) se percibe cierta ansiedad en las notas de SC por no poder acceder a la habitación. El no poder espiar la hace sentirse como pez fuera del agua, sin la droga u oxígeno que necesita para seguir viviendo, llegando a plantearse si realmente la habitación está ocupada, ya que acerca la oreja pero no oye nada. SC tiene la necesidad de saciar su sed, de continuar con su tarea.

Evidentemente SC tampoco es una policía o forense como formalmente podría dar a entender, porque interviene levemente en el escenario del crimen, ya que lo modifica, por ejemplo comiéndose los restos de un croissant, unos bombones o recolocando en su lugar el espejo escondido que no les gustaba a los clientes. Estas intervenciones de SC, al dejar de lado la ilusión del disfraz de infiltrada, es como si se hubiera calado otro disfraz, el de camarera; en los primeros ejemplos adopta espontáneamente una actitud que también es parte de las camareras reales, pues seguramente muchas recogen cosas para ellas, mientras que en el último ejemplo del espejo está ejerciendo su rol de camarera responsable. Lo primero nos sirve para acercar

a la realidad la curiosidad y el morbo de lo que parece una actitud extravagante de la obra de SC, ya que sin producir un texto ni ser sistemáticas seguramente muchas camareras espían a los clientes o sus pertenencias. Por lo tanto, observa, registra y toma notas, pero al haber guiños de su participación espontánea, rompe con el respeto a la objetividad del escenario: si fuera un policía o forense la despedirían por romper la cadena de pruebas y modificar el escenario del crimen. Sin duda esos actos constituyen notas irónicas con las que SC quiere deslindarse de la seriedad de todos esos roles que ejerce: camarera, espía, policía, arqueóloga, etc.

Cuando la identidad de los clientes es mencionada por mediación del pasaporte, las cartas o los diarios, es sólo bajo la forma del nombre, ya que el apellido está abreviado (Olivier R., Antoine C. Patricia M.). Esta salvaguarda de la identidad parece imprimir cierta veracidad al nombre propio y la inicial del apellido, pero nadie nos asegura que SC no haya inventado tanto el nombre como la inicial, por lo que entonces la forma de mencionarlos sería una estrategia para despistar. Las descripciones son pocas y breves, un par de veces en base a la fotografía del pasaporte, como en el caso de la clienta de la habitación 26: “Anna L., chevaux châains, 1.53, née en 1956 a Milan” (138). Y en algún caso por el encuentro imprevisto de la camarera SC con el cliente en el momento de “hacer” sus tareas. Aunque no es frecuente que SC se dedique a imaginar cómo son los clientes o sus vidas, en una ocasión se hace una composición del cliente en base al contenido del armario: “Je en déduis qu’il est aujourd’hui vêtu d’un pantalon bleu, d’un tee-shirt bleu, d’un anorak” (16). Y más tarde, cuando la sorprende en la habitación, confirma su hipótesis y nos ofrece una descripción básica del hombre: “Il est habillé comme je l’avais prévu, il a environ vingt-huit ans, des cheveux blonds, un visage mou. Je vais m’efforcer de l’oublier” (17). Pero lo más llamativo aquí no es la descripción sino el posterior comentario, igual que con los seguimientos detectivescos su objetividad en la recogida de pruebas y su distancia y anonimato respecto a los clientes no le impide implicarse emocionalmente con ellos y colarnos comentarios personales en la estructura básica del informe o cuaderno de campo.

Comentarios emocionales que oscilan entre el apego y el desapego, o por lo menos un desapego querido. Otro ejemplo que oscila entre la descripción y la implicación personal es cuando tropieza con el cliente alemán de la habitación 44: “Il a un gentil sourire” (43). Al llegar un nuevo cliente a esta habitación SC percibe la misma discreción y simpatía, e imagina un encuentro entre ambos clientes: “Image furtive d’une rencontre manquée” (45). Esta percepción sí que denota un gusto por la fantasía, la ficcionalización de la realidad regulada por el azar y las casualidades del destino, tan cercana a la narrativa de Paul Auster, pues ambos comparten el gusto o interés por los encuentros fortuitos entre desconocidos. Y en este caso ese no-encuentro pone el dedo en la llaga sobre el espacio intermedio que supone la habitación por la que desfilan sombras que el destino y la realidad no quieren que se crucen. Si bien sobre el joven de la 25 primero decía que debía olvidarlo, al marcharse dice que lo echará de menos: “Il va me manquer” (18). ¿Qué es realmente lo que va a echar de menos si antes se imponía el olvido?

Considero que lo que realmente precisa SC no es a las personas, sino su presencia difusa, o su ausencia intermitente, que deja rastros y huellas que ella puede recoger. SC está diciendo que va a echar de menos su sombra y no su persona; y es que la va a echar de menos porque se va del hotel no porque no esté. El descubrimiento que realiza en la habitación 29 también es sintomático de esta postura: “*Mon première couple en voyage de nocés*” (167). Al apropiársela con el adjetivo posesivo está dejando

claro que le interesa la pareja por estar en viaje de novios y estar en un lugar tan romántico como Venecia, pero en realidad no le interesan esas dos personas como tales sino como piezas de caza, como si SC fuera una entomóloga que acaba de atrapar un deseado espécimen de escarabajo que faltaba en su colección. Y una colección, no lo olvidemos, que no es de tipos humanos sino de los rastros que dejan en el espacio acotado de la habitación del hotel.

Si un entomólogo, o un naturalista, encontrara el rastro del escarabajo deseado, se alegraría, como SC al descubrir la pareja de novios; pero se alegraría infinitamente más si pudiera localizarlo y atraparlo. En cambio SC no, porque lo que persigue del escarabajo es únicamente el rastro. SC juega a ser una entomóloga, pero también juega simultáneamente a no serlo. Igual que con todos los roles que adopta: fingir ser algo, pero fingirlo mal a propósito.

El interés por el rastro de los clientes no se detiene exactamente en sus pertenencias, sino que llega a comprobar, día a día, las modificaciones de los objetos en el espacio investigado: si han avanzado en la novela que están leyendo o el crucigrama que están haciendo, o si hay alguna entrada nueva en los diarios. Como si la habitación estuviera habitada por fantasmas que alteraran el escenario para burlarse de los vivos. Precisamente otra técnica de dar cuerpo a esos fantasmas, esos clientes ausentes que dejan su sombra en la habitación, es mediante la voz. SC crea una especie de eco o doble de lo que dicen mediante las grabaciones magnetofónicas que realiza de los diarios y de las postales. Podría copiarlo, pero eso le llevaría demasiado tiempo, o podría fotografiar las páginas, pero no dispone de la cámara adecuada. A nosotros evidentemente nos llega en formato de texto, pero sabemos que es una transcripción del texto original leído por SC. Partiendo de esta opción no cuesta mucho imaginar a SC leyendo en voz alta en la habitación, saliendo de sus labios las palabras de otros. Así, el texto ejerce como voz de esos fantasmas que no podemos ver en la habitación, ayudando a dar cierta entidad inmaterial a las sombras de los clientes ausentes. Todo este compendio de elementos en torno a ellos crea ese extraño efecto de morbo que genera el entrar en un espacio privado pero anónimo. Se trata de un lugar de comercio, de tráfico de sombras, porque la sombra que proyectan esas personas en el lugar se hace nuestra.

Para remarcar el papel subsidiario que desempeñan los clientes, vale la pena recordar que la estructura del trabajo se inicia con la fotografía en color de cada habitación con la cama hecha, para después pasar al informe detallado, día por día y hora por hora, de las investigaciones realizadas con todos los clientes que desfilan por esa habitación. Esto significa que el espacio es previo a los clientes, ya que se nos presenta la habitación, y no a tal o cual cliente. En toda la información recogida de las pertenencias prima el criterio del dónde, seguido del cuándo, y



no del quién, porque el lugar elegido es permanente y los clientes son sombras transitorias y variadas. Por ello, aunque parezca que se estudia a las personas, lo que se está registrando únicamente es la alteración anónima del espacio. La sensación de cansancio por repetición de lo mismo que podríamos tener al leer el libro también le afecta a la propia SC durante el trabajo: “Une étrange sensation de déjà-vu. Les images

se confondent. Les jours et les clients se superposent. Ceux-là, ne les ai-je pas déjà visités” (92). La tiranía de lo mismo no distingue a los clientes, sino que los cosifica, ya que les da forma a partir de sus pertenencias, confundiéndose en una masa informe.

Superponiendo la ya analizada y relativa objetividad de la información recogida por SC en todas las habitaciones al hecho de que en realidad no sabemos nada de estas personas, nos queda otra sombra que se nos cuelga entre la actividad llevada a cabo y la forma de hacerlo, y es la propia SC. Precisamente porque su mecánica de trabajo pretende adoptar unos roles y unas técnicas que nunca acaba de crearse, esas formas destilan el mismo aroma de simulacro, de disfraz. La atención acaba por centrarse necesariamente en la autora. No en los objetos, ni en los propietarios de esos objetos, sino en ella. Se habla en el arte posmoderno del fin del autor, y pareciera que, con todas estas estrategias de implicar a desconocidos y retirarse ella del escenario, está cumpliendo ese veredicto de los críticos. Pero ya hemos podido comprobar que su sombra difusa siempre está presente de una u otra manera.

6.3.3) Las persecuciones

Seguramente sean las acciones relacionadas con el seguimiento de desconocidos lo que más llama la atención en relación a este capítulo. Me refiero a “Filatures parisiennes” y “La suite vénitienne”, pero también a lo contrario, es decir, cuando SC se hace seguir por un detective en “La filature” y en “20 ans après”, ya que ambas constituyen la otra cara de la moneda de estas peculiares performances. En todas ellas podemos comprobar de forma clara que tanto los desconocidos que sigue SC como el detective que la sigue a ella son percibidos como sombras; pero ella, de cara al lector, también se constituye en una entidad no definida, dependiente de esas sombras. En estos trabajos, la unión de fotografía y texto, en fondo y forma, apunta precisamente a esa percepción, debido a las propias características de estos dos medios expresivos.

En las “Filatures parisiennes”, de finales de los 70, se conforma la personalidad artística de SC. “Filatures” significa literalmente “vigilancia”, y es como ir “tras los pasos” de alguien sin perder su sombra, que es como decir tras el rastro directo de alguien, siguiendo a la persona pero también sus huellas. La fotografía en este sentido presta su propia condición de huella al acto en sí que supone fotografiar una persona en estas condiciones de seguimiento y vigilancia. En su cuaderno SC anota tanto sus impresiones como acciones emprendidas en el seguimiento que realiza de personas totalmente anónimas y escogidas al azar. Aparte del anonimato se trata de acciones sin motivo ni finalidad, y realizadas *in media res*; es decir, que ningún evento determinado propicia su comienzo ni tampoco su final. Es por ello que en ningún momento SC pretende conocer a esa persona, ya que siempre realiza un seguimiento al modo de un detective, anotando y registrando sus movimientos y consignando el lugar y tiempo de cada uno de ellos; y por supuesto sin que la descubran, sin entrar en contacto con ellos en ningún momento.

Las dos herramientas empleadas para relatar el seguimiento son precisamente las dos que suele emplear un detective cuando se le contrata para este tipo de servicios: notas para consignar las coordenadas espacio-temporales, y fotografías como pruebas de lo anterior y de otro tipo de informaciones. Evidentemente para un detective, en el desempeño de su trabajo, hay variantes según las demandas del cliente sean mayores o menores, pero cuando se le pide que haga un seguimiento sencillo se limita a relatar en el informe, de forma clara y escueta, las acciones y breves descripciones, y a tomar fotografías que respalden dicho informe. Las fotografías pueden ser desde diversos

ángulos pero, si tenemos en cuenta que se está siguiendo de incógnito a esa persona, las tomas de espaldas serán las más factibles y de hecho las más frecuentes, si no se quiere ser descubierto o no se dispone de potentes teleobjetivos. Y esto es lo que hace precisamente SC.

Posiblemente tenga mucho que ver la falta de conocimientos técnicos y preparación de SC en el medio fotográfico, en el hecho de que sus fotografías tengan tanto desenfoque o estén movidas, o que la luz no sea la adecuada, pero lo cierto es que estas imágenes adquieren una estética especial por medio de la cual esos desconocidos se vislumbran a veces como bultos, manchas borrosas o figuras no definidas: sombras en definitiva, cuya visión se conjuga además con el texto en un lugar de encuentro que explica las acciones emprendidas por SC. En un informe al uso, el detective no existe; no tiene ni imagen ni voz porque su labor es la de desaparecer, adoptando al máximo en su lenguaje un tono neutro y objetivo que se acerque al de la cámara fotográfica que emplea para registrar al sujeto que sigue. Ahora bien, en sus textos, SC oscila, como ya hemos comprobado en otros trabajos, entre la formulación escueta y directa y los comentarios personales. Ni que decir tiene que esto no debería sorprender, ya que SC no es una detective, a no ser porque precisamente adopta ese tono neutro y pretendidamente objetivo con lo que se crea la ilusión de calco del discurso preciso del detective. La falta de sistematicidad y uniformidad en el uso del lenguaje y las intromisiones subjetivas dificultan la designación tipológica del texto, provocando una fisura por la que se cuele también la sombra de SC entre las sombras que persigue.

6.3.4) La obsesión sin perfil en *Suite vénitienne*

La base de lo que hace SC en *Suite vénitienne* ya está en “Filatures parisiennes”, pero ahora el juego se intensifica al tratarse de un hombre específico, Henry B., al que, aunque también por azar y brevemente, sí que ha conocido en una galería tras haberlo seguido, y porque su decisión de continuar con el seguimiento le surge de repente al saber en el cóctel de la galería que Henry B. se marcha a Venecia.

En la cuestión espacio-temporal, SC sigue de nuevo el patrón formal de la precisión, de la anotación de datos objetivos, y como un detective inscribe en sus notas el *dónde* y el *cuándo*, empezando por el día a modo de capítulo de un diario, pero también la hora de cada acción o conjunto de acciones. Y esta práctica la cumple desde el principio de su seguimiento en la estación de París (“Lundi 11 février 1980 / 22 h. Gare de Lyon. Quai H. Départ du train en direction de Venise” (43)) hasta el final en el mismo lugar (“Dimanche 24 février 1980/ Le train de Bologne entre à gare de Lyon, voie J, a l’heure prévue” (107)). La objetividad que imprime esta mecánica va aliada a la sucesión de fotografías como pruebas objetivas de esos datos inscritos, de modo que se compenetran mutuamente verificando uno al otro.

Asimismo, SC anota todos los trayectos e incluso lo dibuja sobre un mapa. Todo esto ya lo conocemos en la forma de trabajar de SC. Ahora bien, en este trabajo dicho proceder se ve alterado claramente por las variantes textuales que se apartan de ese tono objetivo. Dichas interferencias generan una lectura ambivalente del conjunto de textos y fotografías. Un aspecto visual del texto es el cambio en el estilo de fuente empleado: normalmente la cursiva es la empleada para hacernos partícipes de sus sentimientos y pensamientos, mientras que el texto normal se centra en la descripción objetiva de las acciones llevadas a cabo tanto por Henry B. como por ella misma. A veces estos textos en cursiva se presentan, narrativamente hablando, como incisos —ocurrencias—, que

surgen de forma espontánea en mitad de la tarea principal que constituye el seguimiento objetivo.

Es como si SC hubiera inventado un género nuevo: el informe/diario de un detective. Sin embargo, hay que aclarar que la decisión de qué anotaciones deben ir en tipo de letra normal y cuáles en cursiva resta una cuestión totalmente subjetiva por parte de la autora. En *Suite vénitienne* nos interesa centrarnos en que dicho seguimiento es tan absorbente (pues SC quiere anotar todo de él, cada gesto, movimiento, etc.) que es como si quisiera mimetizarse en la persona que sigue, como si fuera una actriz estudiando un personaje ya existente al que, más que imitar, debiera interiorizar. El seguimiento se revela así como una necesidad vital propia. Es como si poco a poco SC apareciera más en el texto pero simultáneamente se fuera vaciando de sí misma para dejar paso a la figura de Henry B. Se trata de un vampirismo indoloro, porque el sujeto afectado no se entera de nada.

La alterización de SC comienza por lo externo, por su aspecto, que ella misma decide cambiar para seguir a Henry B. Con dicho fin adopta el disfraz de detective, precisamente cuando acontece el carnaval en Venecia. Los elementos primordiales de dicho disfraz son una peluca rubia y una gabardina. El elemento técnico que incorpora es una cámara Leica con un objetivo “squintar”, el cual, mediante un juego interno de espejos, permite tomas laterales mientras la cámara sigue apuntando al frente; de este modo el sujeto fotografiado no se percata de nada. Este objetivo es un elemento clásico del seguimiento detectivesco, pero también lo empleó mucho antes Paul Strand para sorprender a la gente en la calle.



Aunque obviamente el disfraz tiene la función de evitar ser reconocida por Henry B. o llamar su atención, lo cierto es que su atuendo semeja una caricatura de la figura del detective, cercano al tópico del género novelesco o cinematográfico. En el texto SC se describe a sí misma como en un ejercicio de autorretrato: “Je porte un imperméable beige, un foulard et des lunettes noires” (44). Más tarde deja también constancia de los nuevos elementos empleados para disimular: “Je porte mes lunettes noires, un chapeau, et j’ai le visage camouflé par le journal que je fais semblant de parcourir” (57). La única fotografía que disponemos de SC correspondiente a este autorretrato textual se la debemos a un fotógrafo ambulante, pero aunque no la hace ella se podría decir que ejerce también la funcionalidad de un autorretrato. Como si fuera consciente de lo ridículo de su disfraz, dice: “En perruque blonde, la main tendue, remplie de graines pour les pigeons, à la merci des regards: j’ai honte. S’il me voyait...” (103).

Lo importante es la idea de disfrazarse, de jugar a ser otra, en el aspecto visual, externo, porque en el interno, el texto, se nos muestra la SC oscilante entre su rol objetivo de detective y sus miedos y deseos sobre el desconocido y el seguimiento en general. Le llama la atención que “por primera vez en su vida” la piropeen en la calle con un “belle blonde” (50); pero es eso lo que le permite el disfraz: realmente ser percibida como otra, sentirse otra. El tópico detectivesco resulta más cómico debido a la alternancia entre la seriedad y las dudas al llevar el disfraz. Por un lado notamos el convencimiento y determinación con las que emprende la acción, pues de hecho, en su primera salida con la peluca, un hombre la sigue durante diez minutos y ella lo deja hacer para comprobar el efecto del disfraz. Y por otro lado, el pavor a ser descubierta la obliga a preguntarse en diversas ocasiones si los transeúntes se dan cuenta de que es un

disfraz o incluso si la reconocen, lo cual obviamente es un miedo irracional porque nadie la puede reconocer si nadie la ha conocido antes sin peluca.

Hay que destacar que este seguimiento viene precedido por una búsqueda, ya que cuando SC llega a Venecia no sabe dónde está Henry B. Y esa agotadora búsqueda, que dura varios días hasta que localiza su pensión tras llamar a más de cien hoteles y pensiones, nos desvela ya la peculiar relación que su psique establece con ese desconocido al que quiere seguir. SC realiza muchas otras actividades que también aparecen anotadas, en los momentos en que no lo busca o lo sigue; por ejemplo, para distraerse, sigue un rato a un repartidor de flores de cuyo acto contamos también con la prueba fotográfica: “Durant quelques instants, pour me changer les idées, je suis distraitement un livreur de fleurs – comme s’il devait me mener à lui” (51). La última oración modal expone que para SC esta acción carece de valor y que evidentemente no le va a ayudar a encontrar a Henry B. Sin embargo es interesante que piense eso porque seguir al vendedor de flores es una extensión de su trabajo en general, ya que si siente que seguir el rastro de una sombra, el vendedor de flores, le va a llevar a otra sombra ausente, Henry B., es porque en cierto modo ya tiene interiorizado el acto de seguir a cualquiera en la calle como una forma propia de ser, en la que el azar deseado, pero no provocado, se vive como algo necesario. De ahí la importancia para SC de seguir sus impulsos en el momento.



SC denomina este proceder como un “método”; el cual, obviamente, no tiene nada de sistemático, pues consiste en un simple vagar por las calles a la espera de un encuentro casual e improbable: “Je pars à la recherche d’Henri B. à travers les rues de la ville, au hasard de ma promenade. La méthode est facile, élémentaire et reposante, même si elle s’est montrée jusque-là peu efficace” (83). Ese dejarse llevar en realidad representa otro aspecto psicológico recurrente en la obra de SC, y es el afán de obedecer, aunque sea a sus propias normas impuestas al principio, de no tomar decisiones propias que le aparten de la idea inicial: seguir a Henry B. a Venecia. Ni más, ni menos. Nos tenemos que imaginar a SC como un alma en pena y obsesionada, para la que el resto de transeúntes no existe, sólo la figura mental de Henry que guarda en su memoria. Y atención al término “silueta” aquí empleado, porque es el contorno de una figura en la que el contenido interior desaparece, igual que una sombra: “Je cherche des yeux un type de silhouette, je ne vois pas le reste” (59).



Como en el texto podemos leer lo que SC piensa y siente, comprobamos su desánimo al llegar a Venecia, ya que se nos presenta sin ganas ni siquiera de vestirse con su disfraz de detective: “Je n’ai pas pris la peine de coiffer ma perruque, je ne suis pas maquillée; je ne crois pas suffisamment à la présence d’Henri B. dans cette ville” (44). La soledad y la duda sobre lo que está haciendo nutren miedos imaginarios que tienen que ver con su dependencia de esa figura construida en la psique de SC: “Je me glisse dans les rues. Une crainte me saisit: il m’a reconnue, il me suit, il sait” (47).

Cuando los empleados le explican a la hora que sale, a la que vuelve, etcétera, a SC le invade de nuevo la ansiedad de sus propias expectativas : “A cette évocation si concrète des habitudes d’Henri B. la peur me saisit à nouveau. J’ai peur de le rencontrer, j’ai peur que la rencontre ne soit médiocre. Je ne veux pas être déçue” (61).

Psicológicamente, SC pone en escena la potencialidad del deseo de estrellarse con la realidad como un claro trasunto de una relación amorosa idealizada, propia de una adolescente que antes prefiere verse sumida en sus temores que entrar en contacto con la sombra de su deseo. Como ejemplo tenemos la prefiguración mental del encuentro tan temido como deseado, pues SC se plantea precisamente si debe ser frontal, es decir enfrentarse directamente a él con la aterradora posibilidad de ser reconocida, o por el contrario seguir con la estrategia detectivesca, que le permite mirar de soslayo sin ser vista. Y es que esta escenificación imaginaria se produce precisamente por intermediación de la cámara fotográfica cuando está practicando con su objetivo “squintar”: “Le jour où Henri B. sera là, devant moi, songerai-je à le photographier ainsi, en regardant ailleurs? Je ne crois pas” (50). La infructuosa búsqueda de los primeros días es asimilada estoicamente con una presencia en negativo, por eliminación, de la sombra o silueta de Henry B. en el espacio recorrido por los ojos y la cámara de SC: “Je rencontre sans cesse les mêmes visages, jamais le sien. J’en arrive à trouver une consolation dans le fait de savoir qu’il n’est pas là où je le cherche. Je sais où Henri B. n’est pas” (51). El vagabundear sin destino es simbolizado por su percepción de estar perdida en un laberinto al que se lanza conscientemente por mor de su intención de no evitar ese futuro incierto y peligroso: “Je me vois aux portes d’un labyrinthe, prête à me perdre dans la ville et dans cette histoire. Soumise” (44).

SC escoge el vaciamiento interior como forma de sumisión, la anulación de las clásicas potencias del alma –memoria, entendimiento y voluntad–, con tal de cumplir la misión auto-impuesta de forma fría y evitando así todos esos quiebros de ánimo: “*Je refuse de réfléchir à ma présence dans ces lieux. Je ne dois pas y penser. Je dois cesser d’imaginer les issues possibles et de me demander où me mène cette histoire. Je la suivrai jusqu’à sa fin*” (57). Pero lo que debemos destacar aquí es que no sigue a una persona llamada Henry B., sino “una historia”, de modo que queda claro que SC busca vivir una aventura incierta, ficcionalizar su aburrida vida, ser otra.

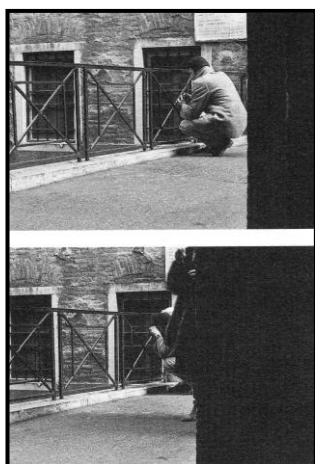
En este contexto hay que insertar la cita de Proust que SC recuerda al pasear: “Je vais me promener sur la plage du Lido. Je pense à lui et à cette phrase de Proust: «Dire que j’ai gâché des années de ma vie, que j’ai voulu mourir et que j’ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n’était pas mon genre»” (57). Es obvio el efecto de filtro previo que ejerce en SC la lectura de Proust sobre su percepción de Henry B.: la literatura alimenta esa sombra que crece en su interior. Es por ello que más tarde, a raíz de esta cita proustiana, SC se auto-analiza al verse invadida por un doble miedo: a no encontrarlo, primero, y a perderlo, después, y que la reconozca y se acabe el seguimiento: “Je ne dois pas oublier que je n’éprouve aucun sentiment amoureux pour Henry B. Ces symptômes, l’impatience avec laquelle j’attends sa venue, la peur de cette rencontre, ne m’appartiennent pas en propre” (57). Hay que destacar que SC vive esos sentimientos hasta ahora expuestos con una distancia sobre su propia persona, categorizándolos de síntomas, como si los viviera otra persona diferente a ella misma. Si son síntomas lo son únicamente de la alterización que sufre, de la oscilación entre la SC que quiere cumplir la misión emprendida sin más, y la SC que expone el laberinto emocional que se despliega en su interior al comenzar esta aventura.

Respecto a la categorización de Henry B. como sombra no se debe pensar que se trata de una proyección literaria, o simplemente de un producto de la imaginación de SC. El juego de SC es más complejo porque primero vemos que ella misma no acaba de asumir totalmente esos filtros previos, y segundo porque el aspecto objetivo del trabajo se sigue manteniendo. No hay más que leer el fragmento en el que SC está en la calle esperando que Henry B. y la mujer salgan del anticuario; SC tiene frío y ganas de abandonar su posición, pero recapacita diciendo: “Je ne veux pas devoir imaginer, supposer” (76). Es decir, no quiere ficción, porque si quisiera ficción no estaría tomando fotografías y anotando lo que esas personas hacen. Se trata de una declaración de intenciones en la que se proclama que mantiene un acercamiento hacia la realidad, todo lo discutible que se quiera, pero que también es una tendencia en la obra de SC. El esfuerzo por acercarse a la realidad sin intervenir y dejar que se muestre tal cual, no tiene que ver con el realismo, porque éste es un estilo de la narrativa de ficción.

En la misma línea se sitúa el papel que juegan algunas personas con las que SC se cruza, pues establece con ellos cierta complicidad, como aliados en la búsqueda y el seguimiento: “J’ai besoin d’allies” (60). Estas personas, curiosamente, en lugar de tacharla de loca, también quieren ayudarla, así como participar del morbo del proyecto, entrar en el juego, y por ello SC se sorprende (“Leur complicité me déconcerte” (57)). SC tiene una fotografía de Henry B. tomada en las calles de París, que displicente muestra a diversa gente para saber si lo han visto. Por ejemplo, su amiga Luciana ejerce el rol de chivato al servicio de la policía, ya que un día le dice a SC que lo ha visto en un bar.

En general, es como si SC fuera desplegando una red de colaboradores o contactos, falsos agentes, en los que delegara parte de la función detectivesca. También, cuando espera en la puerta del anticuario, ante la tardanza de Henry B. y su acompañante femenina, se aprovecha del interés de un hombre por su persona y ejerce el rol de amante celosa explicándole al desconocido que Henry B. está con otra y que quiere saber qué hacen sin que él se entere. Y el hombre accede adoptando también por unos minutos el papel de informante. También visita a un arquitecto, “un autre inconnu, M.C., dont on m’a donné l’adresse à Paris” (82) que también la ayuda en su tarea. Además, los empleados de la pensión le pasan información de los hábitos de Henry B., gracias a la intervención del propietario donde se aloja ella. Y, finalmente, visita al doctor Z., otro contacto previo, que la ayuda dejándole su balcón para proseguir con la vigilancia; de hecho podemos contemplar aquí las copias de contacto de las tomas en picado realizadas desde ese lugar que nos permiten ver un cúmulo de sombras desconocidas, ajenas a la de Henry B. pero que se constituyen en extensión de estas sombras colaboradoras. Así pues, la participación de estos personajes tiene una doble función. En primer lugar, asumen como juego ese rol, real por otro lado, de detectives secundarios, y en segundo lugar amplían el espectro de sombras que giran en torno a SC.





Un aspecto de la creciente y obsesiva dependencia de SC respecto a la sombra de Henry B. es que a las fotografías del seguimiento incorpora fotografías realizadas desde el mismo lugar en el que ella lo ha visto a él tomar una foto. Así, en ocasiones disponemos primero de la fotografía de Henry B. haciendo una foto, por ejemplo de un canal, e inmediatamente después podemos ver una fotografía de ese canal: “Après avoir photographié à mon tour le canal, la maison, ces lieux qu’il fixait, je reprends la poursuite” (85). La obsesión y



determinación mencionadas se aprecian claramente por la celeridad y precisión demostradas por SC en esta tarea; como si su mimetización de Henry B. quisiera ser tan exacta que ambas fotografías, además de mostrar lo mismo, se superpusieran en el tiempo para conformar una sola mirada, Henry B./SC: “Avec quelques secondes de retard je l’imite, m’efforçant de faire la même photo, *Campiello dei Meloni*” (70).

Esta pulsión de hacer exactamente la misma fotografía continúa en el relato de SC llegando a parecerse a esos mimos que por la calle imitan a un paseante en todos sus gestos sin que se dé cuenta para despertar la sonrisa del resto de viandantes, en este caso de los lectores: “Au beau milieu du campo San Angelo, je le vois. Il me tourne le dos et photographie un groupe d’enfants qui jouent. Vite, je l’imite” (83). Evidentemente las acciones de SC se pueden catalogar de performance callejera, pero su sentido va más allá del simple divertimento cómico, porque sin duda en la repetición de estos gestos SC va tejiendo un proyecto de doble de Henry B.; como si SC, en la obediencia debida a la persona que ha decidido seguir, intentara borrar su propia identidad alterizándose en la figura de Henry B. Tal es la obediencia y el progresivo vacío propio que al imitarlo no podemos hablar, ya lo hemos dicho, de comicidad, ni tampoco de curiosidad, cuando el acto fotográfico no sólo intenta superponerse y fundirse con el original, sino que intenta también captar lo que mira Henry B. y lo que le llama la atención, por ejemplo señalándolo con el índice: “Nôtre parcours commence: campo san Angelo, calle del Spezier, ponte de la Cortesia – il tend son doigt vers le canal comme pour signaler quelque chose à la femme. Je prends une photo dans la direction indiquée –campo Manin–, leurs chemins se séparent subitement, elle tourne à gauche, lui à droite” (83). Lo que pueda significar *campo Manin* para Henry B. carece de importancia, no perdemos nada no sabiéndolo, pues lo que ha guiado a SC a realizar esta fotografía es pegarse lo más posible a Henry B., y poder ser tan rápida que sus reflejos reaccionen automáticamente a sus gestos, ser un clon o en definitiva reaccionar tan rápido como su sombra, convertirse en su sombra.



Con estas fotografías, y por contigüidad narrativa, se genera el efecto de que estamos mirando con los ojos de Henry B., viendo lo que él acaba de ver hace unos instantes, como si esa fotografía la acabara de tomar él y no ella. El deseo de querer ver lo mismo que él, de ver a través de sus ojos, es una imposibilidad existencial que la cámara y la fotografía ponen en evidencia, porque si bien la cámara puede captar el

paisaje casi idéntico al primero, al adoptar el mismo punto de vista, la fotografía misma, con su silencio, no puede dejar de incluir la carga psicológica del acto fotográfico. En fin, que una persona no puede saber jamás lo que está viendo otra por mucho que mire en la misma dirección que él. O dicho de otro modo, la objetividad del punto de vista de la cámara es destruida precisamente porque los puntos de vista siempre son subjetivos.

El nivel de dependencia al que se llega en este peligrosa performance que, no lo olvidemos, a pesar de ser un juego artístico también es la vida real, provoca reacciones en la psique de SC al tener una pesadilla muy sintomática de cómo su conciencia también se debate juzgando sus propios actos; en este caso para además proyectar el rol del super-ego en la figura de la mujer que acompaña durante unos días a Henry B. En el mal sueño resulta que se le acercan los dos y le reclaman que ya está bien de seguirlos:



Et la femme qui l'accompagne m'inquiète; la nuit dernière j'ai fait un cauchemar: il vient vers moi et s'exclame: "Ecoutez cela suffit!" Plus loin dans le rêve, cette femme lui ordonne de ne plus sortir dans la rue afin de déjouer mes recherches. Elle court après moi, tombe accidentellement dans le Grand Canal. Je saute dans l'eau sale et la ramène sur la terre ferme. Je disparaís. Elle se demande qui est cette blonde qui l'a sauvée de la noyade et s'est enfuie sans laisser de traces (81).

La presión interna que sufre SC en su propia conciencia y moral sobre lo que está haciendo es una forma de la psique de librarse momentáneamente de tener que asumir la responsabilidad y tomar una decisión al respecto, pues el miedo que la paraliza es lo que provoca que inconscientemente prefiera que la descubran a tener que ser ella la que deje de seguirlos. Pues aunque obviamente ese "Basta" está originado en la propia SC, ya que inconscientemente también ella duda y se cansa de lo que está haciendo, su dependencia instintiva y su tozudez la incapacitan para tomar la decisión de dejar de seguirlos. Esta dependencia *in crescendo* va pareja al aumento de tensión al acercarse más a él, como impelida por una fuerza gravitatoria incontrolable, y como consecuencia contamos con más y mejores fotografías de él, casi siempre de espaldas, pero cercanas a él. Sobre todo el texto delata que se avecina un inevitable choque:



J'ai peur qu'il ne fasse brusquement volte-face et me voie accouplé dans les ordures. Je décide de passer silencieusement derrière lui et de l'attendre plus loin. Je baisse la tête et traverse prestement le pont. Henri B. ne bouge pas. *Je pourrais le toucher.* (...) . Au moment précis où je franchis à nouveau le pont, il se redresse. Il ne semble pas m'avoir remarquée. (...)



Il est seul, je deviens imprudente. Je m'approche trop de lui?" (85).

El no deseado encuentro se produce sin que ella se percate, ya que al acercarse tanto se ha hecho vulnerable, visible, y su imprudencia tiene como consecuencia que

finalmente él haya reconocido sus ojos, precisamente lo que ya había temido SC y motivo por el cual bajó la vista al pasar cerca de él. Que la reconozca en los ojos es también una forma de decir que la ha traicionado la mirada, es decir la avidez de querer verlo todo de él, la propia razón de ser del proyecto iniciado. Así, finalmente, él la sorprende saliendo de un edificio en el que el había entrado previamente, tal como nos muestra la fotografía. De repente lo tiene delante y se le acerca:



Brusquement je me trouve face à lui, qui rejoint déjà la sortie. Il me croise, me frôle, me dévisage, et sort. J'attends un peu avant de quitter les lieux. Aussitôt dehors je le vois, assis sur le rebord du pont Cavello, à une dizaine de mètres sur ma droite. Il me regarde. Sans laisser transparaître mon émotion, résolument, je traverse la place, contourne la statue équestre que je feins de contempler. Je sens ses yeux sur moi. Je longe l'aile droite de l'hôpital. Il y a là un renforcement. J'y serai enfin à l'abri de son

regard. Il faut que je me calme. Je m'appuie contre une colonne et ferme les yeux. *Sa solitude m'a rendue audacieuse. Par ma faute j'ai distrahit son parcours. Il est intrigué. Je devrais m'éloigner, pourtant je reste près de lui. Je suis peut-être lasse déjouer seule...* Je soulève les paupières : Il est devant moi, tout près. Nous sommes seuls. Il ne dit rien. *Il a l'air de réfléchir- quelques secondes de grâce-, essaie-t-il de se souvenir?* Et puis il parle : «Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher!» Il se recule pour me photographier. Il propose: «Voulez-vous que nous marchions ensemble?» Je fais signe que oui (91).

Una vez reconocida, le devuelve la jugada fotografiándola. Aunque él no sabía nada hasta ahora y era ella la que lo seguía parece que ahora SC se plantea si no es ella la víctima inconsciente al haber estado en realidad a su merced y disposición. Una vez que la figura o silueta adquiere cierta consistencia en el relato, SC se nos muestra explícitamente a su merced, sumisa como ella se planteaba, accediendo a pasear con él cuando querría salir corriendo. La carga masoquista también sale a relucir al tomar forma la relación que venía cuajándose en el interior de SC entre esclava y señor. Su parquedad monosilábica (sólo le responde con un *Sí* o *No*), se origina en el miedo del siervo hacia el amo pero también en la veneración hacia la figura del padre o de la autoridad. Henry B. la ha descubierto a medias, ya que seguramente no sabe el alcance de lo que está haciendo SC. Ella le da la vuelta a la situación, viéndose a sí misma como una sombra manipulada por él desde el principio: *“J'aime la maladresse avec laquelle il cache sa surprise, son désir d'être maître de la situation. Et si, en fait, j'avais été la victime inconsciente de son jeu, de ses trajets, de ses horaires...”* (92).

Sin embargo, esa chispa masoquista, ese deseo de seguir jugando, únicamente proviene de SC, no de Henry B. Y ella en cierto modo ya sabía que el desequilibrio que se estaba planteando y que la ignorancia de él no haría más que incrementar su constitución como entidad proyectada por los deseos de SC: *“Il y a un tel décalage entre ses pensées et les miennes. Je suis seule à rêver. Les sentiments d'Henri B. ne font pas partie de mon histoire”* (61). Henry B. en realidad no participa, no es ni un actor secundario ni un extra en la obra-performance organizada por SC, sino un figurante o un actor de cartón piedra que está de fondo, integrado en el decorado irreal de la ciudad de Venecia. Al encontrarse y adquirir voz la figura de Henry B., el sufrido y erótico velo de la misteriosa sombra se desvanece, y ella entiende en todo su alcance el desfase entre

sus difusos sueños y la realidad: “Qu’avais-je imaginé ¿Qu’il allait m’emmener, me provoquer, m’utiliser ¿Henry B. n’a rien fait, je n’ai rien découvert. Il fallait une fin banale à cette histoire banale” (93). La banalidad no es voluntaria sino reflejo de una carencia total de sentido, una ausencia de identidad.

Al despedirse, SC intenta fotografiar a Henry B. y él le dice que no es un juego, al tiempo que se tapa la cara (“Je tente de le photographier, il met sa main devant son visage pour le cacher et il s’écrie: «Non, ça n’est pas du jeu!» Nous nous disons au revoir, simplement. Je crois qu’il esquisse un sourire. Il s’éloigne sous les arcades. Je le photographie de dos et le laisse aller” (93)). La potencia indicial y simbólica de esta fotografía es tal porque, en un primer nivel de análisis, la imagen se corresponde totalmente con lo narrado. Y en el plano simbólico, lo borroso, oscuro y desenfocado de esta imagen con la mano protegiéndose nos transporta del plano real de la obsesión de SC, y por tanto el acto instintivo de Henry B. de proteger su intimidad y su imagen, al miedo irracional proveniente de la lectura mítica de la fotografía como imagen que paraliza, que mata. De ahí el intento primitivo de no querer ser fotografiado; no querer ser una huella, o mejor dicho la sombra de una huella, e ingresar así en el reino de las sombras. En el Hades.



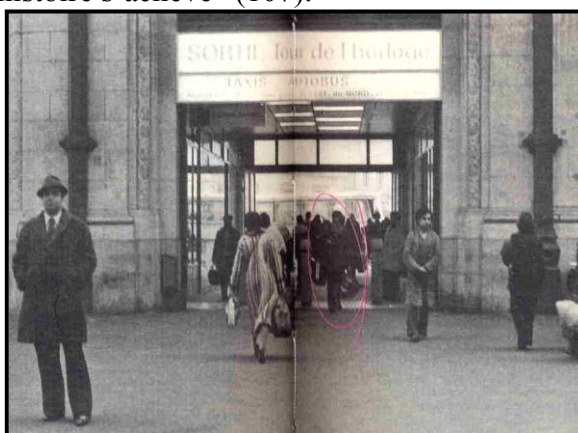
Resulta significativo que después del decisivo encuentro ella se vaya al carnaval y baile durante horas. Después duerme en un banco con un arlequín y al despertarse al alba recorre el camino hecho junto a Henry B. el día anterior. El carnaval simbólicamente es una danza como la de Dionisos, en la que se celebra el triunfo de las apariencias y la confusión liberadora. Sin embargo, al despertar con la resaca de la noche, SC vuelve al lugar como una criminal, impelida tanto por el deseo de supervivencia –encontrar pruebas que la comprometan–, como por la irresistible atracción que ejerce la víctima sobre el criminal. Uno secuestra emocionalmente al otro.

El problema en la alterización de SC es que al desandar el camino realizado ya no puede deslindarse a sí misma de su propia idea de Henry. No obstante considera que ya no puede seguirlo, pues se imagina siendo él imaginándola a ella detrás, siempre acechante: “Je ne peux plus le suivre. Il doit être inquiet, se demander si je suis là, derrière lui maintenant il pense à moi –mais je serai sur ses traces. Différemment” (96). Impresionante comentario porque es en el momento en que decide dejar de seguirlo cuando más proyecta su dependencia sobre él. Hasta aquí llega la fabulación, y vemos cómo ha crecido la sombra en su interior. Los días siguientes son de hastío y pérdida de sentido: “L’après-midi s’écoule ainsi, dans le même abandon qu’hier, la même absence. Mon aventure avec lui aurait-elle pris fin parce qu’il m’a découverte, parce qu’il sait?” (103). Pero incluso después del encuentro, si bien ya no se atreve a seguirlo por las calles, todavía necesita verlo, espiarlo a hurtadillas, aunque él ya lo sepa: “Si je le vois sortir je ne le suivrai pas. Je désire simplement le regarder à la dérobée, encore une fois, le photographier, mais je ne voudrais pas l’agacer, lui déplaire” (98).

Finalmente, ante la duda, vuelve a ser el destino el que decide por ella, ya que se entera de que Henry B. deja la pensión y se va de Venecia. Ante esta evidencia el vacío se abre en SC, el espacio de la ciudad pierde sentido sin el motivo por el cual vino y la dependencia de Henry B. sigue manifestándose hasta el final: “*Que faire à Venise sans lui? Je pense qu’il faut partir, mais j’envisage aussi de reprendre sa chambre, de*

dormir dans son lit” (105). Decide irse pero sabiendo qué tren ha cogido él y a qué hora llega a París, por lo que para concluir su aventura decide que tomará una última fotografía de Henry B. en la estación: “*Je sais que je le verrai une fois encore*” (106), como si fuera una enamorada que ha asumido lo irreversible de la separación. Y efectivamente, cuando llega a París lo espera y toma la última fotografía de Henry B. saliendo de la estación de Lyon: “*Je le photographie une dernière fois alors qu’il franchit l’enceinte de la gare. Je n’irai pas plus loin. Il s’éloigne, je le perds de vue. Après ces treize jours passés avec lui, notre histoire s’achève*” (107).

Resulta irónico lo de los trece días pasados con él, porque suena a unas vacaciones con un amante, cuando en realidad ha establecido un mínimo contacto uno de los días. Por ello, al mismo tiempo, es revelador de lo que supone ese “pasar con él”, ya que para SC no ha estado *sola* sino acompañada por la sombra de Henry B., poseída por apropiarse de ella. En esta última fotografía (en la edición de 1998, pero no en la anterior de 1988), SC ha marcado a



Henry B. con un círculo rojo a modo de principio y conclusión, como si estuviera diciendo al mismo tiempo: éste es al que hay que seguir, o lo contrario, éste es al que *no* hay que seguir. El círculo rojo se asemeja al trabajo detectivesco o policial al querer limitar el “sujeto” de interés. Las marcas a posteriori sobre el positivo limitan aún más el previo punto de vista elegido para la cámara en el momento de la toma, por lo que se trata de una búsqueda aún más exhaustiva sobre la realidad. Este círculo rojo alrededor de la sombra de Henry B. es muy elocuente porque esas marcas en el contexto investigador tendrían sentido al principio de la investigación, pero no al final, sobre todo cuando durante todo el trabajo no hay ninguna, y cuando ahora, al final, ya nos ha dicho SC que no va a seguirlo más. Por tanto es la anti-marca del seguimiento, o se puede entender como que en este momento final, después de haberlo seguido, necesita rodearlo de un círculo porque le pertenece, él a ella y ella a él.

El deseo de aventura que la lleva a embarcarse en este seguimiento es tan intenso porque en realidad proviene de una incapacidad de creerse lo que se está viviendo. Es la incapacidad del hombre posmoderno de acabar de creerse sus deseos, de vivirlos espontáneamente para desilusionarse después. El hastío provoca en el sujeto posmoderno una distancia con las propias emociones que le hace trastocar el orden normal del proceso, pero que al mismo tiempo le lleva a rebelarse. Sin embargo, el entusiasmo y tenacidad en vivir con intensidad esa aventura está viciado desde el inicio, desde el mismo momento que decide emprender la aventura al tiempo que convertir esa experiencia en un trabajo artístico, por ello la intensidad de ese deseo es pareja a la impostura. El informe no es un informe, el diario no es un diario, SC no es SC, pero tampoco Henry B. En definitiva todos estos aspectos son esbozos que únicamente pueden conformar una sombra.

Cuando SC dice “*Je suis Henry B.*” significa en español “Yo sigo a Henry B.”, pero teniendo en cuenta todo lo que hemos visto de su dependencia de este desconocido, podríamos traducirlo también como “Yo soy Henry B.”, ya que en francés la primera persona del verbo *suivre* y *être* se conjugan igual y ninguno de los dos precisa de un

complemento preposicional de régimen verbal. Así, SC podría entrar dentro de la formulación “Soy porque sigo” o “Sigo luego existo”. La alteridad radical de estos seguimientos parte del hecho de que, como ya hemos dicho, no se sigue a otro, sino a otro yo, a una sombra del propio deseo. Conclusión fácil: toda sombra está anclada al origen que la produce, pero como ella no sigue al origen sino a la sombra ella misma se convierte en una sombra.

Ciertamente el abuso del término podría plantear la crítica de que hay un juego excesivo de sombras sin clarificar, sobre quién es la sombra y quién la proyecta, pero es que resulta que el efecto real de una sombra se ve distorsionado cuando cambia la luz o existen diversos focos proyectándose sobre el sujeto origen de la sombra, hasta el punto de doblarla o crear un débil espectro de sombras diversas y difusas. De hecho esto es lo que ocurre en *Suite vénitienne* siguiendo la reflexión de Jean Baudrillard, co-autor de la primera edición del libro:



To shadow another is to give him, in fact, a double life, a parallel existence. Any commonplace existence can be transfigured (without one's knowledge), any exceptional existence can be made commonplace. It is this effect of doubling that makes the object surreal in its banality and weaves around it the strange (eventually dangerous?) web of seduction (Baudrillard, 1988, 79).

Si la fotografía representa esa huella indicial de la sombra que sigue y el texto, cómo esa sombra, se expande en el interior de SC, la unión de ambos crea un espacio de sombras intermedio. Siguiendo el camino del texto, la contemplación de las fotografías tomadas de Henry B., y sobre todo la del bulto borroso tapándose la cara, resultan inquietantes porque por encima del relato de los hechos ese bulto borroso, esa sombra informe, también es SC.

6.3.5) El perseguidor perseguido en *La filature*

La clave de este trabajo es la siguiente frase de SC al salir de su casa: “Je l’ai fait payer pour qu’il me suive et il l’ignore” (113). Aunque en las anteriores “filatures” y en Venecia ella era la que seguía y ahora es seguida, en realidad la posición de poder de SC se muestra aquí, pues antes dependía totalmente de las personas que seguía, mientras que ahora es ella la que marca el ritmo. Así, la falsa alteración de roles se debe a la maquiavélica ignorancia del detective, la cual lo coloca en una posición de inferioridad que hace que aparezca ante los ojos de los lectores como un pelele, un capricho de los deseos de SC, quien pasa del masoquismo de Venecia a un sadismo intelectual, pues SC disfruta sabiendo que él no sabe lo que le está haciendo. En circunstancias normales, al leer el informe del detective, éste no existiría en absoluto, pues nos centraríamos en el informe de la persona a la que sigue, pero como en este trabajo contamos además del informe con las notas de SC, el detective adquiere cierta entidad. Debido al propio punto de partida de este trabajo, tanto el narcisismo como el voyeurismo adquieren una extraña dinámica de relevos y dependencias mutuas.

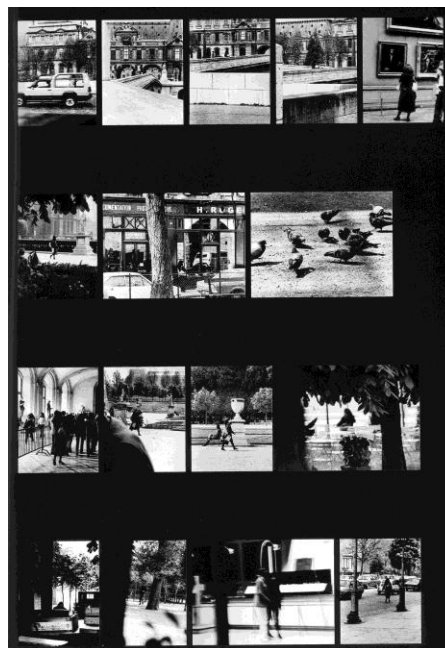


Es obvio que el planteamiento incluye el interés de SC de saberse mirada, y por ende fotografiada, porque uno de los motivos para contratar al detective por mediación de su madre es disponer al final de las fotografías y poder mirarse a sí misma. El narcisismo de dicho proceder es parcial porque al mirarse a sí misma lo hará por mediación de las fotografías de otro y no como consecuencia del propio acto fotográfico. En este caso a SC le interesa mirarse a sí misma por medio de otros ojos, o sea, que le gusta que la miren pero a ella también le interesa el *cómo* la miran, que no necesariamente el *quién* la mira. Pero seguramente lo que más excita a SC es el hecho de saber que esa mirada que la controla no tiene ningún interés personal en ella, es banal. Para el detective, SC no es SC, es “la surveillé”, la vigilada; es decir, en el lenguaje profesional del detective las personas no son más que sujetos anónimos que siguen por encargo, son sombras sin personalidad. Y eso es lo que le interesa percibir a SC al leer el informe del detective a la par que ve las fotografías de su persona.

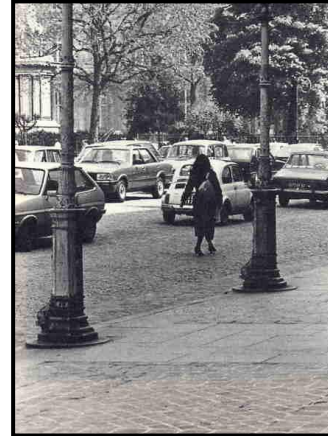
Si *La filature* oscila entre la realidad y la ficción en parte se debe a que, en ese relato doble, el del detective se ve interrumpido por las fotografías tomadas a SC, mientras que el texto de ella es continuo pero se nutre de la ausencia de la imagen de quien habla. Irremediablemente la voz de SC se cuela entre las palabras del detective desacreditándolo. En este contexto las fotografías tomadas a SC se erigen como una prueba no de un seguimiento detectivesco sino de una burla y de un simulacro.

Por otro lado, también sabemos que SC quiere ver al detective en fotografías en el momento de seguirla y por eso le pide a un amigo que lo siga y ejerza el rol de detective del detective. De modo que, como ya vimos en el capítulo 1, del detective tenemos esas fotos del amigo de SC, ya que las pocas fotografías que toma ella no se muestran en el trabajo. Sin embargo sí que aparece descrito en el texto, pues en un momento dado, jugando con la ventaja de saber que la siguen, lo descubre al otro lado de la calle: “Mes yeux rencontrent alors, de l’autre côté du boulevard Saint-Germain, ceux d’un homme d’environ vingt-deux ans, 1,70 m, cheveux châtain courts et raides, qui sursaute et entame un brusque et maladroit mouvement de repli derrière une voiture. Je devine que c’est «lui»” (115).

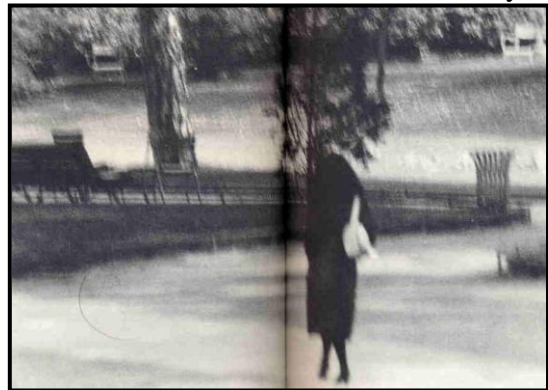
Aparte de la comicidad de la escena, que caricaturiza al pobre detective y seguramente hace disfrutar en secreto a SC, resulta que la persona que no debería existir, el detective, entra en escena como una sombra, catalogada permanentemente por SC como “lui”, o todos los pronombres equivalentes de la tercera persona masculina. El entrecomillado sostiene esa percepción especial que SC tiene de ese hombre que no es un hombre de carne y hueso sino otra sombra más de sus propios deseos. El detective, como personaje involuntario, es un convidado de piedra, un Don Juan que conquista a SC sin proponérselo. En cierta manera, el juego de teatro montado por SC es una subversión del mito masculino porque demuestra que el conquistador sevillano no se enteraba de la misa la media, algo así como la reelaboración que también hizo Valle-Inclán con el Marqués de Bradomín en las *Sonatas*.



La potente ironía de que el detective no sepa nada de todo esto y que ella piense en él continuamente, a pesar de no saber nada y no querer saber nada de él, representa que el deseo surge del vacío, de lo oscuro de un individuo, y que cada uno se monta la película a su gusto. La presencia de esa sombra que lo persigue es continua en el pensamiento de SC y acrecienta su dependencia de “él”; de este modo, tras haberlo detectado, SC tiene miedo de haberlo perdido, como si ya no lo sintiera, y se pone a caminar por mitad de la calle como si eso fuera una oportunidad para facilitar su tarea y volver a sentir su presencia detrás: “Depuis notre «rencontre» du carrefour de l’Odéon, pas une seconde je n’ai senti sa présence. Je marche au milieu des rues” (116). Y después la ansiedad se transforma en tranquilidad, como si ya hubiera establecido una unión secreta con él: “Désormais je lui fais confiance. Je n’ai plus peur de le perdre. Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J’ai choisi son emploi du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu’il a influencé le mien” (116).

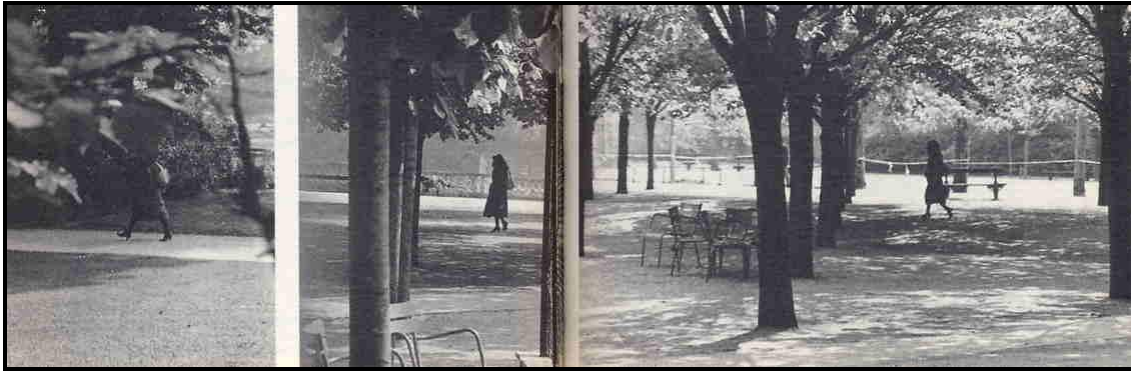


La mutua dependencia que SC adjudica a su relación está evidentemente descompensada. Y precisamente este desequilibrio es el que explicita que esa relación no sea más que la sombra de una real, pues no existe como tal. La situación de saberse seguida le provoca a SC un deseo entre infantil y perverso de ser deseada por ese desconocido. Infantil porque en ningún momento intentará el contacto, como con Henry B. en Venecia, prefiriéndose deleitarse en su imaginación para no poner el deseo en peligro mediante un contacto real que deshiciera el hechizo. Y perverso porque ese deseo es el suyo y no el de él. Esta erótica del extraño, la primitiva atracción por un desconocido, el sueño de ser violada por una máscara, proviene de un narcisismo controlado o mediado, pues SC disfruta escenificando ese deseo dirigido hacia ella sin la participación del otro. Cuando por la mañana va al cementerio recuerda una historia infantil que puede estar en el origen del deseo de ser observada en secreto: “Ce trajet je l’ai quotidiennement répété, des années durant, quand j’allais à l’école. Il me plaisait alors d’imaginer qu’il y avait un homme caché dans le caveau de la famille R., et que s’il survivait c’était grâce à l’amour que je lui portais et à la nourriture que je venais scrupuleusement déposer pour lui sur la pierre” (113).



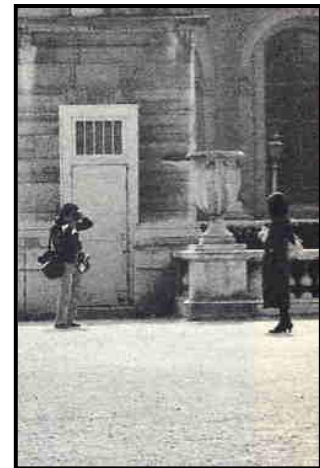
La dependencia afectiva de la sombra del detective llega a establecer unas pautas de comportamiento en SC similares a las de una enamorada, pues pasa del miedo, “J’ai peur de “le” voir” (114), al deseo de arreglarse para él, pues dice en su texto que su razón de ir a la peluquería ese día es para “él”: “C’est pour “lui” que je me fais coiffer. Pour “lui” plaire”(114).

SC llega a establecer en su interior la ficción de un gran amor con el que quisiera compartirlo todo, hasta los lugares especiales: “Je desire “lui” montrer les rues, les lieux que j’aime. Je veux qu’il traverse avec moi le Luxembourg ou j’ai joué toute mon enfance et échange mon premier baiser avec un élève du lycée Lavoisier en 1968” (114).



El episodio de su primer beso adolescente es similar en contenido psíquico al anteriormente mencionado trayecto infantil, pues en ambos casos, al querer compartir esos recuerdos con la sombra del detective, se trata de una perversión voyeurístico-narcisística en la que SC desea que un desconocido la observe mientras realiza el acto sexual con otro. Es decir, ella quiere desdoblarse participando en una acción en la que otros, por mediación de ella misma, la observan. De este modo puede sentirse mirada pero también ver cómo la miran, ejercer de *voyeur* consigo misma.

Es esta especial posición intermedia, sin perfiles claros, entre el voyeur y el objeto de deseo, la causa de que en este trabajo SC se desentienda de la toma de fotografías; ese papel se lo deja a ellos, al detective y a su amigo, para después poder contemplar las imágenes de ella misma hechas por el detective y las de éste hechas por su amigo. Curiosamente, en el texto, SC explica que todo el día lleva su cámara y que hace fotografías, hecho también apuntado por el detective; sin embargo, ella no incluye dichas fotografías junto a sus notas. Ahora bien, sí que incluye una única fotografía de ella misma, realizada con su cámara pero por otra persona, un vendedor ambulante en el parque, que sin saberlo también está actuando en el teatro de sombras, realizando su pequeño rol de mediador, exactamente igual que el fotógrafo ambulante de Venecia. Por supuesto el detective sí que incluye en su informe la fotografía que ilustra este momento de la narración, la cual adquiere una potencialidad como “ilustración” de la razón de ser del propio trabajo, ya que dicha fotografía se erige como un guiño imperceptible para el incauto detective sobre lo que ella está haciendo con él.



El relato de SC termina con un verdadero dardo en la solidez preestablecida de la figura del detective. ¿Y si no fuera una máquina que únicamente registra lo que otros hacen? ¿Y si también tuviera deseos y le hubiera atraído SC al seguirla? Es como si la insistencia de SC de que ese desconocido la deseara quisiera en el fondo romper el discurso objetivo del informe, y que esa sombra se convirtiera en un hombre que pudiera desearla. Así, las últimas notas de SC, borracha, en el hotel del amante de esa noche: “Avant de fermer les yeux, je pense à “lui”. Je me demande si je lui ai plu, s’il pensera à moi demain” (118).

Como punto final a este capítulo cabría relacionar la tendencia de SC a adoptar identidades varias, no siempre con disfraz incluido, con el símbolo de la sombra que aquí nos ocupa. La primera fotografía incluida en el trabajo, SC disfrazada con gabardina, es una prefiguración de la pregunta que, al contrario que nosotros, podría hacerse el detective pero no se hace: ¿A quién estamos siguiendo?

Con las pruebas varias empleadas como trabajo de campo, ya sean las fotografías, las grabaciones o entrevistas, SC imita al antropólogo, al psicoanalista, y finalmente al artista, pero todos son disfraces llevados a medias, pues se nota que en ninguno de ellos acaba de sentirse cómoda; o mejor dicho, se cansa incluso de aparentar el rol elegido mientras ejerce de detective, antropóloga, etc. Por eso todo es un juego, porque dentro del ambiente posmoderno de la desidia y el descreimiento, ninguno le acaba de convencer ni llenar el suficiente tiempo como para ser *eso*, ni siquiera un artista, ni en un trabajo completo. La imitación de técnicas y códigos expresivos, tanto en las fotografías como en el texto, se realiza de forma asistemática, y la objetividad pretendida con tales procedimientos se ve trufada en su interior con la figura indeterminada de SC, que aparece y desaparece.

La presencia de SC oscila entre los dos medios empleados. A veces su figura es continua en las fotografías y otras veces su voz se cuele en el texto, pero prácticamente no la vemos, como en *La suite vénitienne*, *La filature*, *L'Hôtel*, etc. O su presencia es absoluta en el texto, como en *Histoires vraies + dix*, o alterna la intensidad de su voz con la de los otros, como en *Douleur exquise*. Como veíamos en el capítulo anterior, incluso cuando desaparece del escenario, como en *Souvenirs de Berlin-Est*, *Fântomes* y *L'erouv de Jérusalem*, siempre hay un elemento que la delata detrás de las voces ajenas y las fotografías también aparentemente objetivas. La oscilación general de sus trabajos, entre el Yo y los Otros, no es clara ni contundente. Sobre todo, cuando se relaciona con los demás, al echarse en falta un retrato sólido o creíble de ellos, así como las interferencias de una SC también diluida o borrosa. Esto provoca el efecto de sombra, en el que los demás se convierten en huellas o rastros de la artista. Y viceversa.

Conclusiones

7) Comparación entre los tres autores

7.1) Los libros de fotografía y texto

Los estilos de sus textos son de lo más variado porque en parte cada uno proviene de unas coordenadas culturales y generacionales diferentes. WM se ve a sí mismo como escritor que narra ficciones, por muchas innovaciones de la novela moderna que incorpore a su acervo literario. Sin embargo, tiene una visión que quiere expresar de un modo diferente, y por ello usa también en un principio la fotografía, aunque en realidad sea un narrador que impone un estilo muy definido de prosa entre narrativa y poética.

DM, mal que le pese, es un fotógrafo, pues aunque él mismo no se perciba como tal, su propia trayectoria y los resultados confirman que todas las variaciones introducidas, incluida la escritura (no se olvide que no es la única), giran en torno a la imagen fotográfica; y sus textos, *per se*, no contienen un gran valor creativo independientemente de las fotografías; de hecho no había pretendido ser escritor ni nunca se ha jactado de ello. Son textos de un tono más reflexivo, entre lo literario y lo filosófico, coqueteando con el aforismo y con el poema como molde genérico.

En tercer lugar, SC es una artista en el sentido contemporáneo del término, ya que no le importa ni la calidad de los textos ni de las fotografías, ni siquiera ser la autora de ninguno de los dos. Todos sus proyectos emplean desde el principio ambos medios como algo natural, pues ya está aceptado en el mundo artístico, y no tiene que enfrentarse en ningún momento a las críticas que recibió DM por parte de otros fotógrafos, ni mucho menos tener que elegir entre ambos medios, como sí le ocurrió a WM por cuestiones tan prosaicas como las ventas editoriales. En parte por ello, el estilo de SC es la pretensión del anti-estilo, de la ausencia de toda retórica, apareciendo como un texto objetivo que se quiere con una función meramente informativa, y con una tipología textual en ocasiones cercana a los informes, catálogos e inventarios. Lo que les proporciona valor, apartándolos del informe real, es precisamente el contexto global de cada proyecto; o mejor dicho, que precisamente el fin para el que están siendo usados no es el de un inventario o registro mercantil, ni un informe de cuentas, ni un catálogo de un museo o un informe policial. El sentido del texto, más que su significado nos lo proporciona el contexto y, por supuesto, su relación con la fotografía que lo acompaña.

Sin embargo, y a pesar de las diferencias en el estilo, todos ellos comparten en sus textos la función poética del lenguaje, en tanto que el mensaje se centra en la forma y pretende referirse al propio mensaje, apartándose de una u otra forma de una mera función referencial.

Los tipos de fotografías que proponen estos tres autores representan formas de hacer y concepciones muy diferentes del valor y uso de la imagen fotográfica. Ninguno de los tres estudió fotografía, aunque sólo DM es en parte reconocido como fotógrafo.

Para WM la fotografía debe ser un fiel reflejo de los objetos retratados; por ello la técnica y la objetividad en la toma son esenciales, pues la imagen captada de esta forma mantiene el respeto hacia esos objetos. Sin embargo, el valor de las imágenes resultantes no vale nada al contemplarlas si no conectan con la imagen interior de cuya inspiración nació la necesidad de atrapar esos objetos en imágenes. De este modo se

hilvanan en WM la objetividad y la subjetividad: empleando un artilugio técnico en la línea positivista del siglo XIX, pero no para catalogar o inventariar esos objetos sino para contrastar una visión subjetiva que se tiene de ellos.

En DM, la subjetividad salta al medio fotográfico desde el pensamiento, más que desde la visión, para intentar convertir ese soporte visual en el reflejo de lo que sucede realmente en el interior de un individuo: aquello que no vemos y parcamente verbalizamos. De ahí todas las técnicas empleadas para manipular la visión directa y objetiva de la fotografía tradicional y “documental”, al estilo de WM, pues no le interesa la imagen captada por la cámara sino la imagen inventada, la que cada individuo puede idear en su cabeza y luego producir. Sin embargo, por otro lado y a diferencia de WM, la técnica en la toma y el positivado no es tan importante. WM usa una cámara de gran formato y emplea mucho tiempo en el copiado para sacar el máximo partido al negativo, mientras que para DM la técnica y la calidad de la copia están supeditadas al mensaje. A pesar de que DM pone en práctica una amplia gama de recursos técnicos todas las manipulaciones a posteriori de la imagen real tomada con la cámara son únicamente vías para obtener una imagen mental que “ilustre” una idea. Lo curioso es que el fotógrafo profesional es DM y no WM, y ya decíamos que las imágenes de este último han pasado a formar parte de algunas historias de la fotografía por su calidad intrínseca, mientras que las de aquél han sido integradas en la historia del medio por sus originales apuestas al crear secuencias y conjugar las fotografías con texto, pero no por la calidad individual de las mismas.

En lo que se refiere a SC ya sabemos que no le interesa la técnica fotográfica ni la calidad de la imagen, y ya decíamos que incluso a veces encarga la toma y el revelado, desentendiéndose del “engorroso” trabajo técnico. Sus fotografías son apreciadas por su uso como pruebas en un proyecto en el que, igual que en DM, la idea del mismo y los textos elaborados poseen en ocasiones más peso que las fotografías. Es cierto que la misma SC comentaba que su dedicación artística empezó con la decisión de ser fotógrafa, pero en su trayectoria artística comprobamos que fue sólo un impulso inicial y que ésta no le interesa en realidad, a no ser que sea para expresar sus inquietudes personales. Lo cual no significa que, en algunos trabajos, saque gran partido de la ontología de la imagen fotográfica.

En la obra de SC la fotografía casi siempre aparece conscientemente como complemento del texto y de lo que se quiere contar. Esto no quiere decir que la imagen sea menos relevante, ya que sin ella la obra de SC no sería la misma, ni que se trate únicamente de ilustraciones, pues su valor referencial, a tenor de las experiencias narradas, es demasiado fuerte para limitarse únicamente a ese plano. En su obra, a partir de los años 90, hemos encontrado algunos trabajos en los que la fotografía adquiere un empaque especial, ya que su relación con el texto se torna más problemática y sustancial en el mensaje global. Como artista posmoderna su autoría se centra en recoger los materiales, unirlos y darles un sentido. El sentido de la obra no reside en el aura del producto resultante, en relación a los medios que sean, fotografía y texto, sino en la sorpresa que provoca la peculiar mezcla del plano vital con el creativo.

En el estricto medio fotográfico también llama la atención que las fotografías que aparecen en su obra, a pesar de su modernidad y aparente espontaneidad, respetan las reglas aristotélicas de la tragedia establecidas en la *Poética*, con el fin de otorgar mayor verosimilitud a lo narrado. Pero tampoco es de extrañar si partimos de la consideración de que la mezcla de realidad y ficción en la obra de SC tiene mucho de teatro, y que parte de la función cumplida por sus fotografías es la espacial, es decir, el

escenario donde se desarrollan esas acciones narradas. Ya apuntábamos en su presentación que para SC la baja calidad de las imágenes es directamente proporcional a su espontaneidad, y por tanto a la verosimilitud de la historia. Esta táctica consciente emplea por tanto el medio fotográfico de una manera que le proporciona al texto una dosis extra de realidad para hacer de contrapeso a las *in-creíbles* extravagancias autobiográficas que cuenta el texto. Insistamos de todos modos en que una cosa es verosimilitud y otra verdad, pues en numerosas ocasiones no podemos saber si lo narrado y lo mostrado es cierto o se trata de un juego más.

Si bien es cierto que en WM el acercamiento a la realidad por medio de la fotografía también se nos ofrece como contrapeso a la ficción del texto y como escenario del mismo, SC se limita más al valor de prueba de la imagen fotográfica, mientras que WM tiene una visión interior por medio de la cual pretende acercarse con el mayor de los respetos al objeto fotografiado; por ello su pretensión fotográfica en un principio concuerda más con lo documental y la técnica del gran formato, así como un copiado tendente a destacar toda la gama tonal de grises para “copiar” la realidad. El realismo de SC, al contrario, no pretende destacar la apariencia de realidad, sino la apariencia de verdad existencial, de prueba. Por ello, en su estética fotográfica importan menos los matices en la escala de grises, la calidad de los colores, la definición y el grano de la imagen, y se resalta el desenfoque y los contrastes, porque el valor de la sombra, como huella de un real, es más importante.

Sobre las fotografías de WM, tal como explicábamos en su presentación, estamos de acuerdo con los críticos, como Longmire (2002), que aducen que las fotografías tienen tal calidad y son tan sugerentes que, a pesar de estar supeditadas a un proyecto intertextual, son suficientemente potentes sin el texto. Al contrario, las fotografías de SC no tienen valor por sí mismas, y las de DM, tanto las individuales como las secuencias realizadas con texto no se pueden entender sin él. Por otro lado, a diferencia de WM y DM, como ni la estricta autoría de todas las fotos ni de todos los textos es de SC, el concepto de autor se amplía y, como herencia de las vanguardias, en la obra de SC se considera que la firma sobre el proyecto es suficiente, sin que tenga que realizar la labor de creación pero sí la de ideación, la de pensar un proyecto, organizarlo y juntar todo el material.

En relación al libro como soporte de sus obras, la progresión en la forma de trabajar y presentar estos productos híbridos también es sintomática del cambio de sociedad y visión del producto. Si bien hemos recibido la obra de los tres en soporte libro, lo cierto es que el camino es diverso. En el caso de WM los fototextos eran pensados para ser publicados en un libro y las únicas exposiciones sobre su obra, teniendo en cuenta que era más escritor que fotógrafo, fueron al final de su vida y únicamente de fotografía, en ningún caso de los foto-textos, que cayeron en el olvido hasta ser rescatados hace pocos años.

En el caso de DM, si bien reconoce que aprecia más el resultado final en el formato libro, desde el principio sus obras fotográficas eran expuestas en galerías y museos, primero sin texto y luego con él; de ahí que su índice de publicaciones sea tan amplio, porque en realidad muchas veces se remiten a exposiciones o nuevas ediciones, recopilaciones, etc.

Y, como ya sabemos, el inicio artístico de SC a la entrada de la década de los ochenta tiene que ver mucho con el toque que encierra del estar de vuelta de todos los experimentalismos formales y conceptuales previos, pues sus proyectos en primer lugar son acciones que, simultáneamente, y después, se plasman en fotografías y texto; y el

conjunto final, presentado de diversas formas, se expone en galerías y museos para, finalmente, tiempo después y no en todos los casos, editarse en libro. Quizás el ejemplo más evidente donde comprobar este proceso es en la retrospectiva del Centre Pompidou y su catálogo paralelo de 2003, ya que en su edición, además de incluir trabajos que ya existían como libros, se incluyeron éstos y otros que no habían aparecido nunca publicados, haciendo referencia visual a sus respectivos montajes en las salas de exposición. Con esto, no obstante, no pretendo sugerir que el formato libro constituya una opción secundaria para SC, pues también se pone de manifiesto su cuidado e interés por la edición de sus obras.

La forma elegida por los tres autores para publicar las fotografías con el texto también está vinculada a su tiempo. Que los fototextos de WM fueran ya entonces un experimento se refiere básicamente al hecho de colocar un tipo de textos literarios con unas fotografías de calidad, pero no a la forma en sí misma, porque en la disposición espacial de estos libros, WM resulta bastante clásico, sobre todo si lo comparamos con DM y SC. Los fototextos de WM nos presentan una división espacial contundente entre un medio y otro, frecuentemente con la clásica disposición del texto a la izquierda y la imagen en la *belle page*; palabra e imagen aparecen simultáneamente, pero se pretende que sean percibidas por separado, por el hecho de estar en dos hojas diferentes: primero vemos y después leemos.

El texto literario y la fotografía se mantienen separadas pero en la misma página o páginas contiguas, en lo que Kibedi Varga llama “interreferencia” (en Monegal, 2000, 120), una en cada página, sin inscribirse en ningún momento el texto en el marco de la imagen. Es cierto que leer y ver al mismo tiempo es prácticamente imposible, por muy unidos que estén texto y fotografía, pero las decisiones adoptadas por DM o SC tienden a un acercamiento formal mayor que WM, lo que a la postre ayuda a fusionar ambos medios expresivos. Por ejemplo, DM literalmente inscribe sus textos a mano junto a la fotografía de formas diversas, pero sin tener que descartar la reproducción en moldes de imprenta de algunos de sus textos; lo cual le adjudica una mayor flexibilidad y cercanía, tanto entre ambos medios como del propio autor con los lectores.

En SC, si bien la escritura manual desaparece, existen otras opciones de diseño para destacar formas diversas de presentar el intento de colaboración entre texto y fotografía, como la interesante decisión en *Douleur exquisite*, cuyo texto blanco se acorta y oscurece progresivamente hasta fundirse en el negro de la página. La posición estática y uniforme de textos y fotografías en los libros de WM está en consonancia con el punto de vista fijo que se obtiene de una cámara de gran formato. El objeto fijo supone mostrar, y el móvil, el texto, se aferra a la narración y la inventiva. Es cierto que ni DM ni SC suelen llegar a practicar la inclusión de su escritura sobre la imagen, pero las variaciones son mayores que en WM.

Otro aspecto no presente en los fototextos de WM, y relacionado con lo anterior, es el carácter secuencial y narrativo que sí contienen muchas fotografías de DM y SC. Ambos también practican la posición fija y la función espacial de la fotografía como WM, pero además trabajan con el aspecto narrativo y temporal de la imagen al relacionar las fotografías con el texto. DM en lo que respecta a las secuencias, con y sin texto, y ella, en los trabajos en los que las fotografías acompañan al texto en un desarrollo narrativo, y que en cierto modo también construyen una secuencia, tal como sucede en las persecuciones de Venecia y París.

Los motivos de estos autores para unir texto y fotografía son diversos, partiendo de la trayectoria creativa de cada uno. En primer lugar hemos insistido en que WM fue

un novelista, pero también que a través de sus novelas pueden apreciarse similares preocupaciones epistemológicas que en los fototextos. Cuando le preguntaron sobre el abandono de la fotografía respondió que para escribir novelas precisaba mucho tiempo, pero que nunca había abandonado la fotografía: “Many novels are crowded with photographically vivid portraits. My own, for example. So I do not give up the camera eye when I am writing—merely the camera” (Morris, 1989, 148). Interesante es sin duda este amplio concepto de la visión fotográfica, que consiste en una mirada observadora que capta la realidad, por lo que el generar o no una imagen analógica en el soporte papel es secundario. Esta manera de escribir “fotográficamente” le sorprendió a él mismo cuando empezó a hacerlo en los años 30, tal como recuerda en su autobiografía: “It became apparent that I was making images with the characteristics of photographs, such as the eye for detail and the aura of detachment, of impersonal observation” (Morris, 1982, 16). Sin duda lo innegable es que si finalmente WM optó por la escritura y no por la fotografía, o la mezcla de ambos, sería por algo, y no sólo porque su editor le avisara de las bajas ventas y le recomendara que *The World in the Attic*, continuación de *The Home Place*, fuera publicado sin fotografías.

Existen ciertos escritos de WM en los que él mismo clarifica su doble aproximación inicial a la fotografía y a la escritura y sobre todo a la decisión de unirlos. Parece ser que cuando comenzó a escribir ya había adquirido su primera cámara Rolleiflex. Esto podría suponer que la fotografía precediera a la escritura, si bien en su autobiografía WM nos asegura que la escritura fue su motivación inicial: “It is writing that led me to photography. And you will see why if you study the prose pieces. I was trying to lay my hands on the object itself. The photography seemed the logical way to achieve such ends” (Morris, 1964, 97). Y poco después insiste en su apego a la escritura frente a la limitación de la fotografía: “I began as a writer. In my effort to possess the ‘ding an sich’ I tried the resources of photography. They are considerable but limited. Reality is not a thing but a conception, and the camera cannot conceive. I tried to overcome this limitation by a marriage of sensations in the mind of the beholder” (Morris, 1964, 98).

Nos queda claro que al unir texto y fotografía, WM pretendía dotar al texto de una visualización de la realidad, al tiempo que confiaba en superar la limitación de la imagen mecánica. En cualquier caso, aparte del manifiesto trasvase entre imagen literaria e imagen analógica, la cuestión de cuál fue primero se presenta como irrelevante para nosotros pues, como explica Trachtenberg (2002), lo pertinente respecto a los fototextos de WM debe ser la simbiosis entre fotografía y texto. Lo que si podemos afirmar es que este tipo de híbrido entre literatura y fotografía responde en parte a una coyuntura vital y artística muy concreta, que se sitúa en la juventud de WM, en un momento de búsqueda de su propio camino artístico. Según Wydeven (1979), en su primera etapa, WM le otorga más importancia a las sensaciones y a lo perceptual, mientras que después lo conceptual y la crítica social adquieren más peso. WM llega simultáneamente a la escritura y a la fotografía como un medio para satisfacer sus necesidades expresivas, indudablemente vinculadas, como hemos visto, a su propia infancia en Nebraska, tema esencial en *The Home Place* y en *God’s Country and My People*, así como la traumática muerte de la madre y la ambigua relación con el padre en este último.

A pesar de que la propia trayectoria artística y sus declaraciones expongan que en WM es prioritaria la escritura a la fotografía, limitándonos a los fototextos, hemos podido comprobar que sin lugar a dudas existe una preocupación estética por unir

ambos medios expresivos, generando un mensaje lo más cooperante posible a pesar de las obvias dificultades que ya percibía entonces:

My own position was that of a writer who very early saw the visible as a complement to the verbal. Of course I asked, why not combine them?-and I did. Experience led to complications. (...) There will be a continuing harvest of photo-text books, but only a few combine forms that arise from a single vision. I use the same eyes to type the pages of a novel and to focus the image on the ground glass (Morris, 1989, 148).

De tal modo que texto y fotografía se separan tanto como se acercan. En este sentido, WM encuentra interés por los foto-textos en una lucha vital de opuestos:

Rather than ponder the photograph, they describe my impressions. I found in what I had written the verbal images that enhanced, and enlarged upon, the photograph. The unexpected resonance and play between apparent contraries, and unrelated impressions, was precisely what delighted the imagination. I saw that this was often equally true of the pairings of friends, pets and lovers. In the unanticipated commingling of opposites the element of surprise was life-enhancing (Morris, 1982, 18).

Los críticos han opinado de formas diversas en relación a los foto-textos de WM, ora alabándolos ora criticándolos en relación al tema que en esta investigación nos ocupa: la unión de fotografía y texto. Usualmente las divergencias surgen al comparar individualmente entre sí los tres fototextos principales en blanco y negro (no suelen mencionar *Love Affair: A Venetian Journal* por el motivo ya expuesto de que se aparta temática y formalmente de los otros libros). No es de extrañar ya que, tal como explica Raymond L. Neinstein, la unión de fotografía y texto que ofrece WM no resulta fácil de digerir: “WM’s photo-texts employ a problematic -juxtaposition of two modes of seeing, where each mode of representation casts doubts on the other” (Neinstein, 125). Sin embargo, como hemos ido viendo, la duda que uno genera en el otro puede formar parte de su transformación como medio expresivo, y en lugar de percibirse como un impedimento convertirse en un acicate para la intensificación del mensaje: el misterio y la ambigüedad pueden ser el mensaje en sí mismo. Por ello, según Roy K. Bird (1985, 88), los fototextos generan una interdependencia mutua en la que ninguno de los dos medios se superpone ya que ambos se supeditan a una transformación mutua.

Respecto a *The inhabitants* se ha resaltado su excesiva ambición (Howard), y Granville Hicks ha enjuiciado los textos como muy dispersos en relación a las fotografías, en concreto por intentar mostrar lo que es ser un americano (en Morris, 1970, XXII). Jefferson Hunter ha afirmado sin tapujos que WM fracasa en sus pretensiones: “Speaking is for photographs only a metaphor, and *The Inhabitants* never quite succeeds in employing words and pictures in a complementary technique” (Hunter, 58). Evidentemente, lo que aquí se critica es la relación global de las fotografías y los textos de este libro, no la calidad individual, ni la idea original de ponerlos juntos según la temática tratada en el libro. Así, este crítico, al comparar el foto-texto inicial con *God’s Country and My People*, considera que éste último sí que funciona equilibradamente: “*God’s country* asserts the coequality of images and words. Moreover, it makes images co-operate. (...) and they create none of the problems of the unconnected fictional vignettes in *The Inhabitants*” (Hunter, 59). Es interesante mencionar que el fotógrafo Walker Evans fuera de idéntica opinión: “*God’s Country and My People* is his third and, I believe, most effective attempt to walk back and forth between words and pictures in such a way that his readers will feel themselves on a voyage of their own—to the American past that he tries to recapture” (en Coles, 189).

La aparente unanimidad se debe sin duda a que en *The Inhabitants* WM complica la relación entre ambos medios expresivos al ofrecer textos y conexiones muy diversas y apartadas de cada imagen concreta, no así del tema general; lo que en ocasiones puede llevar al lector al desconcierto, al escepticismo y al aburrimiento, porque no es nada descabellado preguntarse si en muchos casos daría igual colocar una fotografía u otra, invirtiendo el orden si es que lo hay. Es comprensible por tanto que críticos como Hunter y fotógrafos como Evans protesten ante un experimento que consideran fallido, si lo que se pretendía, como afirmaba WM, era producir una simbiosis y un tercer lenguaje o visión como resultado de la unión de los dos medios expresivos. Curiosamente se alude al primero y el tercer foto-texto, y la única foto-novela, *The Home Place*, no es motivo de tantas opiniones, seguramente por su dificultad, pues sin duda resulta más fácil crear relaciones estrechas entre fotografía y texto, y analizar críticamente, cuando éste último es breve y no está unido directamente con los otros.

De todas maneras hay algunas opiniones con las que no podemos estar de acuerdo, como la de Wilson (1975, 11), que afirma que *The Home place* es más convencional que *The Inhabitants* en base a su consideración superficial de que las fotografías de aquél funcionan como ilustraciones de la novela; y ya hemos demostrado la complejidad y variedad de relaciones significantes que establecen las fotografías con el texto narrativo en ese libro.

Lo interesante de la posición de DM respecto a la relación de fotografía y texto es que, igual que WM, considera la imagen fotográfica como un medio expresivo limitado, por lo que el uso de las palabras surge como una necesidad ante esa carencia. Ahora bien, DM es un fotógrafo, y, a diferencia de WM, nunca ha abandonado la fotografía para dedicarse únicamente a escribir como sí hiciera WM. Es cierto, todo hay que decirlo, que desde que DM incorporó la escritura a sus libros de fotografía, a principio de los años 70, la gran mayoría de ellos siguen mostrando el diálogo entre ambos medios. DM va más lejos que WM, porque dicho diálogo se radicaliza y profundiza a causa del simple hecho de continuar con la práctica fotográfica, y a pesar de las cada vez más intensas constataciones de lo limitado e insatisfactorio de la imagen fotográfica. Es la continua práctica textual sobre la fotográfica la que le hace reflexionar con mayor enjundia sobre las carencias fotográficas, a la par que dicha conciencia sobre la fotografía le ayuda a mostrar en silencio los límites del lenguaje: “En dépit de tout leur pouvoir descriptif, les photos sont vouées à l’échec. Les mots eux aussi sont vains. Plus le sujet est important, moins le langage se révèle nécessaire pour en parler. Et finalement, il ne sert même plus à rien, il n’y a plus qu’à regarder l’autre droit dans les yeux, en silence. Il n’y a rien à ajouter...” (Michals, 1978b, 15).

El silencio que pide DM es el recurso metafórico para dejar claro lo que comparten tanto la fotografía como la palabra: la incapacidad última para representar la realidad o expresar el ser. En la obra de DM se perciben unos picos de exasperación estética en los que la fotografía y el texto se socavan mutuamente o, si se prefiere, que colaboran en sus deficiencias mutuas. Podríamos decir que colaboran para mostrar su radical otredad. A DM le gusta moverse conceptualmente en los límites del lenguaje y de la imagen, negando la capacidad de ambos para expresar una verdad asible, sin por ello cejar en el empeño. Precisamente porque la única manera de constatar y entender lo limitado del lenguaje y de la imagen como medios de expresión y representación del mundo es tender siempre hacia ese imposible, ejercer siempre de Sísifo, dinamitar la identidad del sujeto y la entidad del objeto. A pesar de la variedad de trabajos de DM,

en tono y forma, que llegan hasta nuestros días, justo cuando cumple 76 años, considero que esta visión expuesta corresponde en gran medida al núcleo de sus preocupaciones vitales e inquietudes artísticas, explicando en parte la causa y las implicaciones del uso conjunto de fotografía y texto.

Bien diferente es el caso de SC. La etiqueta de artista, ni escritora ni fotógrafa, tiene su razón de ser, ya que ninguno de los dos medios le interesa más que el otro, ni entra en declaraciones directas o indirectas sobre la cuestión: a SC le importa su idea y cómo transmitirla, dando la “casualidad” que emplea fotografía y texto juntos. De hecho se podría decir que de los tres es quien realmente lleva a cabo la unión de ambos, ya que, formalmente, en casi todos sus trabajos se mezclan ambos medios. Es decir, se trata de una práctica habitual en ella, y no de un experimento como en WM, después abandonado, ni de una necesidad ulterior ante la insatisfacción con la imagen fotográfica como es el caso de DM. No, SC lleva a cabo sus proyectos con toda naturalidad y por eso no se plantea si la fotografía es mejor o peor que el texto, ni cuál fue primero en su carrera o cuál de los dos se puede considerar más relevante. Por ello, aparte de que sea una artista con poco más de 50 años, son escasos los artículos o estudios que ahonden en dicha cuestión y pocos los críticos que se pronuncien al respecto.

Ahora bien, también hemos comprobado en el análisis de su obra que el hecho de que dicha práctica conjunta se realice espontáneamente, como algo asumido y no como un permanente cuestionamiento epistemológico, no quita que en algunos trabajos como *Douleur exquise* y *Souvenirs de Berlin-Est*, SC nos exponga a una profunda reflexión sobre el diálogo entre el lenguaje y la imagen en general (y la fotografía en particular) como medios de expresión. Lo cual denota que, por muy inconsciente que sea, a SC también le interesan todas las cuestiones que surgen del hecho de unir ambos medios. Lo curioso es que esto sucede en una segunda etapa creativa, a partir de los años 90; igual que en DM, que se interesa en la propia obra por los problemas de la relación entre la imagen (en ambos casos no sólo la fotográfica) y el texto en su etapa a partir de los años setenta. En DM coincide la preocupación epistemológica con la inclusión del texto en sus fotografías, mientras que SC ya realizaba esta práctica desde el principio, pero sin preocuparse directamente de esas cuestiones hasta los proyectos mencionados y otros como el de los ciegos o el de Jerusalén.

Lo que une a ambos autores frente a WM es que dicha preocupación es fruto de una evolución creativa y una reflexión metalingüística, mientras que en WM es precisamente el origen de sus preocupaciones artísticas, las cuales, cuando se consolida como estricto novelista en su segunda etapa, se concentran únicamente en el texto, marginando la producción real y efectiva de fotografías y por supuesto la conjunción con su propia escritura. Esta diferencia, entre WM por un lado y DM y SC por otro, se añade a las que sin duda muestran que, en el ámbito de la sociedad occidental y contemporánea, las diferencias generacionales son más importantes que las estrictamente geográficas.

7.2) Realidad y ficción

Considero que el hecho de que los tres autores empleen conjuntamente fotografía y texto se debe a una pulsión interna que brota a la superficie como un conflicto entre lo imaginario y lo real. Es cierto que en todos ellos hemos encontrado ejemplos de uso de la fotografía como apoyo que realza lo narrado o explicado en el texto a modo de ilustración que potencia la realidad del referente fotografiado, porque la fotografía ofrece al texto un respaldo de verosimilitud, aunque no siempre de verdad.

Sin embargo, el tipo de texto empleado tiende a diluir el poder referencial de la imagen fotográfica, a ficcionalizarlo. A partir de ahí lo más llamativo de la contaminación mutua de características entre texto y fotografía consiste en que ambos generan una tensión oscilante entre el referente contenido en las palabras y en las fotografías. La tensión plantea lo real como un misterio, pues cada medio enfatiza el aspecto del que carece el otro, desencadenando un terreno de arenas movedizas en el que se evidencia que ni la fotografía es tan real ni el texto tan ficticio. Y, aunque en grado diferente y de maneras diversas, hemos observado esta retroalimentación mutua en los tres autores. Si bien DM tiende más hacia lo simbólico y SC hacia lo indicial, en la obra de WM parecen poseer igual importancia ambos aspectos: la conjugación de la vertiente óptica y de la química de la imagen fotográfica calibra una visión mediadora en la que el espacio y el tiempo, la realidad y la imaginación, se quieren fundir en un único discurso. De ahí el afán de unir fotografía y texto.

WM es heredero de la visión clásica de la fotografía y representante involuntario del documentalismo americano, pero incorpora la imaginación que representa el texto de ficción para reequilibrar la visión de la imagen fotográfica como una copia de la realidad: “In the face of all evidence to the contrary, we persist in feeling, if not in believing, that facts are what photographs give us, and that however much they lie, they do so with the raw material of truth” (Morris, 1982, 53). WM parte de una concepción de la creación como un acto en el que se mezcla lo real y lo imaginario, por lo que no se le puede atribuir únicamente un análisis sociológico o realista, sobre todo teniendo en cuenta su estilo de fotografía, que considera que le perjudicó en su recepción por parte de un público en el que predominaba la obsesión americana por lo real. Además de por insertarse él mismo, le guste o no, en la época del documentalismo fotográfico de los años treinta: “I still have this problem. The similarity of my subjects-abandoned farms, discarded objects-to those that were taken during the depression, and were specifically taken to make a social comment, distracts many observers from the concealed life of these objects” (en Knoll, 147). La fotografía en WM es tanto una imagen referida a la realidad como una anti-imagen, una imagen simbólica. Y muchas veces es esto último simultáneamente con lo primero: existe el referente y es importante, pero quiere adquirir la condición de símbolo y no solo de *index*.

DM tiende más hacia el aspecto simbólico, dejando fuera de la discusión la realidad del referente fotografiado. Es cierto que WM emplea la doble naturaleza de las cosas (la casa-arca y el mar-llanura en *God's country and my people*) y DM la multiplicidad de significados de las cosas (así el abrigo-sombra-nube-sudario que representa la culpa en “Private Acts”), pero en el primero, por la técnica misma empleada en la producción de la imagen fotográfica y el contexto general de su obra, la referencialidad de los objetos reales presentados en la imagen es tan importante como la visión poética o simbólica que se deriva de ellos, mientras que en el caso de DM los objetos pierden peso en cuanto a su existencia individual como cosas. Incluso muchas veces ni la verosimilitud es importante, ya que encontramos numerosas escenificaciones

oníricas cuyo interés en emplear la imagen fotográfica se centra en la apariencia de realidad de la misma, pero precisamente para ponerla en solfa, distanciarse del gusto tan engañoso por la semejanza como criterio de realidad y a su vez de verdad. Mientras que la veneración que WM siente por esas casas y esos objetos fotografiados quiere hacernos entender que son importantes por sí mismos, que su significado misterioso reside en ellos mismos.

WM otorga a los objetos un carácter sagrado y por ello la fotografía, para no perder la emoción de su contemplación, se constituye en verdadero acto fotográfico de mirada presencial. Por eso la calidad fotográfica es tan importante, aunque a posteriori el resultado fotográfico de dicha emoción sea empleado en el contexto de un texto ficticio donde se inserta. En SC, en cambio, los objetos tan asociados a su vida perduran con ella, por lo que las tomas fotográficas de los mismos provienen de decisiones ulteriores para narrar brevemente el origen experiencial de dicho valor. Lo cierto es que el valor del fetiche como huella de un real se corresponde en ambos, menos en DM, con el uso de la fotografía como imagen fetichista en tanto que preserva “algo” de los objetos, personas o lugares fotografiados.

En las secuencias de DM, el sentimiento y/o la idea guían la narración referencial de lo que vemos y leemos, pero en ningún caso interesa destacar una supuesta verdad de los hechos. En algunas secuencias, las fotografías son ilustraciones de alegorías, como la muerte, con imaginaria cristiano-occidental, pero no de elementos reales (“The enormous mistake”). Otras son como fotogramas de una narración visual, ya antes de incluir el texto, así en “Take one and see Mountain Fujiyama”, donde aprendemos que la dicotomía entre lo real y lo onírico es introducida mediante una calculada ambigüedad entre el punto de vista fotográfico y el textual. Precisamente la no concordancia exacta entre lo que vemos y lo que leemos es lo que más diferencia a DM de los otros dos autores en la expresión del conflicto entre lo real y lo inventado, debido a que su intención es siempre la de hacernos dudar de nuestros sentidos para inculcarnos la idea de que la frontera entre la realidad y el sueño es bien difusa, y que se trata de un constructo de la razón. La razón del miedo y el miedo al vacío. En ese contexto, el uso de las imágenes fotográficas, de apariencia tan real, para ilustrar simultáneamente lo que vemos, estando despiertos o dormidos, tiene un claro apoyo en la cosmovisión de la vida humana como un laberinto de ilusión y sueño donde quedamos atrapados sin poder salir. De modo que ese doble uso apunta a que así como el sueño se nutre de lo percibido y lo sentido, durante la vigilia muchas veces proyectamos imágenes oníricas en la realidad, pensando que ésta es tal como la vemos.

A modo de clásico de *exemplum*, DM parece aleccionarnos en numerosas secuencias sobre los engaños de la visión: vemos lo que queremos ver y no lo que tenemos delante. La identificación de la cámara con la visión ocular pretende así denotar la objetividad de ambas, pues si en numerosas fotografías lo que vemos no es real sino imaginado significa que la cámara también puede mentir, como en el caso del hombre abandonado que cree ver a su ex-novia en la calle en “Person to Person”. Las visualizaciones de imágenes interiores, aunque deban entenderse como proyecciones mentales y constructos, igual que un texto, resultan imposibles de considerar si la cámara fuera realmente un registro de lo que se ve en la realidad. Precisamente, para atacar esta concepción de la fotografía, DM añade el texto, porque le interesa destacar que la realidad no es lo que vemos con los ojos del cuerpo sino lo que imaginamos de ella.

Sin ser un objetivo general ni trascendente, como sí lo es para DM, SC también se mofa del discurso que cree en lo real: nada mejor que el ejemplo del detective que engaña a la madre de SC para entender que una tipología textual con un cierto prestigio social, como es la del informe detectivesco, unida a las fotografías como pruebas, es recibida como una verdad incontestable de lo acaecido. Los intersticios o huecos dejados entre el texto y las fotografías son los que revelan que, en la pretensión indicial de la imagen fotográfica, se suelen confundir los criterios de acontecimiento y de verdad: que algo haya ocurrido puede no esconder ninguna verdad; puede no significar nada al no haber intencionalidad.

De la intención surge el punto de vista y éste crea el objeto. Si en WM y DM parece más perentorio remarcar que la realidad es un producto más o menos subjetivo, SC, superado ya este paso, se limita a mostrar la realidad desprovista de un claro punto de vista que la defina. Por un camino diferente —demostrar que la transparencia excesiva no es comunicativa—, se llega a la misma conclusión respecto a la imposibilidad de representar la realidad sin alguien concreto que lo haga. Esta disfunción suele mostrarse en la obra de SC mediante la insistencia estilística en la objetividad textual y fotográfica, ya que detrás no hay nada, sólo la engañosa mueca de una máscara.

En DM encontramos, sobre todo cuando aparece el texto, una mayor insistencia que en WM en la anti-imagen; es decir, en las críticas a la capacidad de la imagen fotográfica para reproducir la realidad, a tenor de que, igual que para WM, la realidad es considerada por DM como producto de nuestras percepciones y no como algo externo que pueda ser percibido por sus cualidades intrínsecas. De modo que para ambos la objetividad de la fotografía es una falacia, ya que es la visión humana, dependiente de la generación de imágenes mentales, la que proporciona el sentido a esas imágenes mecánicas. SC también trata este asunto en *Douleur exquise*, donde la colaboración entre fotografía y texto le sirve para mostrar que la recepción personal de la realidad depende de las imágenes mentales. WM y DM optan por introducir el texto en las fotografías porque la imaginación, como productora de realidad, se bifurca en un soporte verbal y uno visual. Esa bifurcación expresiva se va entrelazando en su despliegue en virtud de ese origen y necesidad comunes, acercándose y alejándose a causa del conflicto primigenio entre lo que vemos con los ojos y lo que imaginamos. La producción visual y la textual constituyen un doble camino, que recorren separadamente pero con idéntica y paralela motivación. Ambos autores demuestran que el catalogarlo como conflicto no es negativo en tanto que se trata de un fenómeno productivo y vital que genera significados nuevos. Por tanto, la confrontación de texto y fotografía se plantea como un diálogo hermenéuticamente abierto que se va construyendo como una espiral de doble hélice. Vienen a decir ambos que, debido a que la realidad no existe *per se*, o al menos tal hipótesis no es verificable, la fabulación forma parte de los objetos y hechos físicos que nos envuelven.

La transformación de la realidad evidentemente se consigue impulsada por la palabra, por ejemplo mediante los demostrativos empleados para insistir en la realidad de lo presentado en la fotografía. WM, sin embargo, los usa indistintamente para señalar lo visible en la imagen fotográfica o lo que sólo lo es en la imagen mental que se desprende del texto. Por efecto de la contaminación mutua de características entre lo real y lo imaginario de ambos medios, lo que apunta el texto adquiere una cualidad extra de realidad en la imagen; pero se trata de un efecto turbador, como si lo desconocido entrara en lo conocido, y lo irreal se transformara en real. WM lo expone como un

acontecimiento, mediante una única pareja de fotografía y texto, mientras que DM suele expresarlo como un proceso por medio de las secuencias. En su obra, el aspecto indicial de la fotografía suele desempeñar un rol secundario, ya que se trata de imágenes conceptuales, surgidas de ideas, en las que el “hic et nunc” de la toma es menos relevante, por lo que los demostrativos adquieren una cualidad alegórica y no estrictamente referencial dentro de las coordenadas espacio-temporales. Cuando ese valor aparece destacado no es real ateniéndonos a estrictos valores referenciales y cronológicos, tal como veíamos en “Private Acts”. Incluso en la realista y objetiva SC ha quedado demostrado que el aspecto indicial de sus tomas en numerosas ocasiones no concuerda con lo que el texto nos cuenta, llegando incluso a engañarnos al presentar como pruebas hechos que jamás sucedieron dónde y cuándo se dice en el texto y se muestra en la imagen, mayormente en *Des histories vraies*: la historia del torero muerto en la plaza de Sevilla o la boda, real por lo que representa pero falsa si interpretamos la fotografía de la boda como un acontecimiento “legalmente” verificable. Una boda que se presenta como representación o escenificación de un sentimiento auténtico apunta hacia los acontecimientos sociales como un juego ambivalente en el que el significado de los mismos oscila entre lo que representan y lo que significan para los participantes.

La realidad o falsedad de lo presentado visualmente y lo narrado en el texto afecta terminalmente a la propia entidad de ambos medios, pues si uno pone en duda la realidad del otro, o enfatiza su capacidad de invención, está dinamitando su propio prestigio. Lo más interesante en el plano de la verdad y la invención de estos trabajos autobiográficos es que la variedad de registros textuales disloca la conciliación entre lo que vemos, presentado siempre como prueba fehaciente de un hecho real, y lo que el texto dice: una cosa es que el referente sea real y otra bien distinta es la historia que se nos cuenta. No podemos saber a ciencia cierta si los pechos mostrados son los suyos ni si la historia sobre su crecimiento es una anécdota real o una invención. Asimismo, la existencia del zapato rojo puede no ponerse en duda, pero eso no es óbice para que dudemos de que la narración que cuenta SC sea una mezcla de realidad y ficción. Ciertamente, dentro de la lógica global de *Des histories vraies*, el valor de ese zapato rojo fotografiado es indicial, por el valor personal de la pieza, mientras que el zapato fotografiado por DM en “The enormous mistake” únicamente tiene un valor simbólico; por el tono del texto el lector se desentiende rápidamente del objeto real al que nos remite ese zapato fotografiado por DM, buscando mentalmente significados atribuibles a ese objeto, dentro de la alegoría general en que se convierte esta secuencia. Conceptos y no imágenes.

En DM la transparencia y opacidad de la técnica del “sandwiching” es paralela al sentido del texto en tanto que ambos, fotografía y texto, son formas de revelar o desocultar la realidad, de traspasar la superficie de las cosas. Recordemos que esta técnica de superposición de negativos era empleada en la fotografía espiritista para hacer creer que algo invisible se hacía visible mediante un medio, la fotografía, que no miente. Inversamente, en DM no se usa para embaucar, pues se parte de que el receptor sabe que dicha técnica expresa una imagen simbólica que muestra una verdad no verificable con pruebas y formalmente muy codificada por la imaginería occidental y cristiana.

El aparente retorno de lo real que supone la obra de SC, en oposición a los dos autores americanos, se inserta en general en las prácticas posmodernas de desacreditación sin límites de los medios de expresión artísticos. Es cierto que DM emplea texto e imagen conjuntamente como modo de destacar que el arte no es la

realidad, pero la opción de SC tiene más que ver con la voluntad de no querer posicionarse, de escurrir el bulto ante cualquier manifestación visual y textual que suponga la asunción de un mensaje interpretable. Lo real en SC es un juego por su excesiva transparencia mostrada. Tanto la imagen fotográfica como el texto revelan en su obra unas grietas por medio de las cuales el juicio nos induce a dudar de lo que las pruebas muestran. Igual que SC se disfraza de *stripper*, de novia y juega roles diversos en su propia vida, también adopta estilos narrativos y posicionamientos fotográficos que son disfraces. El exceso de información, en tono y apariencia objetivos y veraces, quiebra una primera lectura por su falta de finalidad. Es el disfraz por el disfraz, pues entre el juego serio y el trabajo descreído SC representa las máscaras de la modernidad, atenuadas por el reconocible toque posmoderno de una ironía que aparenta cierto desapego y escepticismo.

En un primer momento, en *L'Hôtel*, dejando de lado el pastiche estético que conforman unidos el discurso textual y el visual para crear ese *lugar del crimen*, el interés por los restos materiales, por los objetos empleados por los clientes, podría compararse sin problemas con la voluntad estética de los habitantes de WM o con *The house I once called home* de DM. Sin embargo, en estos trabajos el rastro material sí que va unido a la ausencia, porque el discurso entronca con la memoria. La tensión es mayor, y la ausencia y la memoria tienen un fin trascendente para el observador. No así en la obra de SC. La contrapartida en la estrategia de la artista francesa es que, al desaparecer la dosis de ficción que relaciona el texto y las imágenes, se realza el efecto realista desde una óptica voyeurística, ya que si bien los propietarios son desconocidos para nosotros, se nos están mostrando sus auténticos efectos personales, y aunque no sea en el espacio íntimo de sus hogares, como en las casas de WM, estamos accediendo secretamente a un espacio privado que les pertenece transitoriamente.

Precisamente la invasión de la privacidad es una característica inversa a los fototextos de WM, ya que esa actitud propia de SC de no respetar la intimidad, de espiar la vida ajena, le otorga curiosidad y excitación en la contemplación de estos objetos fotografiados, porque sabemos que esa visita es una operación que realizamos sin el consentimiento de esas personas, y porque la visión de esos objetos es tan real que inquieta. En WM podemos comprobar que guardar y mantener la privacidad ajena era algo que preocupaba seriamente en esa época, pues el autor no se muestra nunca con el descaro que hace SC (también DM) y siempre estaba tenso por cómo acercarse al otro sin molestar ni invadir su intimidad. En parte, ese respeto sumo a los otros se nutre del mismo sentimiento que explica su relación casi mística con la realidad, pues la contemplación de los objetos que fotografía se logra mediante la distancia justa con el sujeto. Todo esto desaparece con SC, ya que la intimidad ajena, y la suya, debe ser objeto de espectáculo público. La discreción de WM le impediría aceptar los proyectos de SC como Arte: "I am prepared to admit, for the sake of discussion, that the photographer might be an artist, but not that the invasion of privacy is a form of art" (Morris, 1951, 51).

Es característica de la posmodernidad una apropiación de lo real en la que al diluirse la polaridad objetividad-subjetividad; la excesiva transparencia mostrada en las fotografías acaba por destruir la indicialidad documental de los objetos retratados, al tiempo que el valor estético y trascendente que los puede elevar a la categoría de símbolo. Igualmente, la ausencia de personas en las habitaciones del hotel de Venecia no tiene nada que ver con las de las fotografías de WM, pero tampoco con DM, pues, tal

como analiza Sauvageot, en el caso de SC se esconde una inquietante ausencia de mensaje:

À cote de la surenchère taxinomique de ces indices, les photographies se distinguent par le vide obsessionnel qu'elles traduisent. Mis à part quelques objet personnels, chaussettes, culotte de pyjama, pantoufles, mouchoir, les photographies des chambres ne signifient rien d'autre que leur désertion. L'objectif se concentre sur les draps froissés, les oreillers abandonnés, les décors surannés, en bref sur la vacance de leur fonction, sur la négation des lieux. Ces images ne disent rien d'autre que l'absence, non pas l'absence de ceux qui les habitent ou les ont habites, mais l'absence de sens. De telle sorte que l'interrogation s'impose: ou est l'oeuvre et que signifie-t-elle?" (Sauvageot, 63).

Insisto en que parte de la obra de SC deviene simulacro cuando las fotografías se "leen" junto a los textos, pues convierten las habitaciones y los objetos fotografiados en *L'Hôtel*, por ejemplo, en imposturas, en lugar de erigirse en la imagen de un espacio simbólico o alegórico, tal como ocurre en los autores americanos. Sin embargo, y esto es lo desconcertante en SC, tampoco constituyen el registro objetivo del lugar. El vacío al que aboca dicha ambivalencia desata una ironía de doble dirección que lo destruye todo, pues queda desacreditado el afán objetivista tanto de la palabra como de la imagen mecánica, no menos que su potencialidad subjetiva y generadora de mundos ficticios o simbólicos. Se duda de modelos periclitados y se ponen en tela de juicio tanto la vertiente positivista como la romántica: ni aprehensión del mundo ni expresión del yo, aunque ambas se manifiesten como el Guadiana.

7.3) Espacio y tiempo

Los escenarios representados por las fotografías de estos tres autores son bien diferentes, pero tanto si nos referimos al espacio rural de Nebraska en la obra de WM, con mayor o menor carga autobiográfica dependiendo del libro, como a la casa natal de DM frente a sus espacios irreales y oníricos, o al deambular de SC por las urbes reales de París, Venecia, Berlín o Nueva York, los tres autores acaban convergiendo en la concepción espacial del “terrain vague”, ante todo por las resonancias que esos lugares fotografiados alcanzan mediante la intervención del texto. Lo interesante es que esta tierra fronteriza que percibimos en las imágenes es deudora tanto del tono del texto como del valor temporal de la fotografía: el *No man's land* es parejo al *Fugit irreparabile tempus*.

Si bien la temática de la vuelta al hogar es idéntica a la de WM, frente a sus elusivos textos, ya sean los directamente ficticios como los supuestamente autobiográficos, lo cierto es que el discurso de DM en relación al uso conjunto de fotografía y texto es más experimental aunque finalmente mucho más directo. DM explicita, en forma y fondo, en el texto y en las fotografías, todas las implicaciones y reflexiones alrededor de la temática de la vuelta al hogar familiar. Para ambos la búsqueda de las raíces es un proceso crítico que parte del espacio donde se desarrolló su infancia. Y en este sentido la fotografía desempeña en un principio el clásico rol del escenario presente desde el que se desencadena el proceso de rememoración, mostrado y activado mediante el texto.

En la serie “I remember Pittsburgh”, DM nos sitúa en la onda del álbum familiar, pero también en la pretensión de recuperar los lugares perdidos de la infancia que ya no existen debido al envejecimiento o debido a las transformaciones urbanas. Y aunque desde ópticas diferentes es lo mismo que encontramos en los trabajos de WM, sobre todo en *The Home Place* y en *God's country and My People*, e incluso en las historias ajenas que recopila SC en *L'erouv de Jerusalem*. En el primero, más que cambios urbanos del pueblo se muestra la decadencia rural frente al hombre crecido en la gran ciudad y que vuelve al campo con una imagen infantil e idealizada del mismo.

Obviamente, en el caso de la obra de SC, lo más característico es que no se trata únicamente la memoria personal de la artista sino la ajena y anónima de transeúntes elegidos al azar, ya sea en Berlín o en Jerusalén. Las historias de SC destacan por tratar de los habitantes de un lugar territorialmente muy problemático, que intentan hacerse un hueco ocupando el espacio urbano con los recuerdos de vivencias íntimas sobre esos rincones, fotografiados para restituir en parte la pérdida y como acto de solidaridad y reclamación cívica. Sin embargo, en *Histoires vraies*, SC sí que incide directamente en la memoria personal al rescatar anécdotas íntimas, pero en ningún caso centrándose en la vuelta al hogar que componen los dos autores americanos. En ellos, la presencia del lugar de la que parten los recuerdos agudiza la ausencia de las personas implicadas, así como la figura del niño que fueron ambos.

En la relación fotografía-texto partimos de que el recuperar la vivencia infantil en ese espacio presente supone que el texto es vida, pero vida pasada, y la fotografía muerte, pero muerte presente; ya que el vacío y la decadencia que muestran las imágenes nos orientan hacia la sensación de ausencia. La dialéctica que se va estableciendo entre fotografía y texto consigue aumentar la tensión presencia-ausencia, invirtiéndose los términos vida y muerte, en cuanto la alternancia entre la lectura y el visionado va trasladando las características de un medio al otro. Esta es la idea de la que parte DM, que suele ser más explícito, porque el recuerdo ante la visión del espacio

familiar de la casa no se realiza únicamente mediante el contraste entre el tono del texto y la fotografía, como ocurre siempre en WM, sino además mediante la técnica cinematográfica del *flashback*, aplicada a las secuencias fotográficas del trabajo autobiográfico que es *The house I once called home*. La explicitación semántica del título entre casa y hogar evidencia la diferencia entre el espacio físico y el espacio vivencial: la ausencia como desencadenante de la presencia: poder que detenta la imagen fotográfica. El contraste presente-pasado revela el choque entre la forma de mirar de antaño y la actual, que se superponen como un “fotomontaje”, literal en lo que respecta a los lugares y a las personas. La consideración de que las voces de los textos pertenecen a espíritus que deambulan por las fotografías se hace explícita en las secuencias fotográficas de DM, aunque también en los textos DM describe literalmente como fantasmas a los integrantes de su familia, a los que resucita con sus trucajes fotográficos.

Ya hemos destacado el efecto del texto para otorgar realidad a la imagen fotográfica que tan real se suponía. En contraste, como dice Coles respecto a WM, pero también aplicable a DM e incluso a SC, las fotografías de espacios vacíos “hablan” porque invitan al susurro del lenguaje, a lo que se oye, pero no se llega a pronunciar, de modo que el texto se encarga de dar cuerpo a esos fantasmas amortajados en el purgatorio de la imagen fotográfica: “Wright Morris assigns no captions to his photographs, but many of them speak—to the point where one can almost hear voices pointing things out as the pages turn” (Coles, 193). Las fotografías de casas e interiores son radiografías latentes del reino de las voces que se va sedimentando en nuestro interior, provocando lentos y aleatorios ecos que resuenan mejor en el silencio y el vacío de estas fotografías. Y que esto se perciba del mismo modo en la obra de DM y SC sólo muestra que se trata de una característica propia de la imagen fotográfica que se manifiesta claramente cuando se le añade el texto.

En cierto sentido WM sugiere, DM explica y SC muestra. La estrategia de WM es más indirecta y elusiva porque confía desde el principio en la propia potencialidad de la imagen fotográfica para, junto al texto, generar la atmósfera fantasmagórica: los espíritus no se ven con los ojos del cuerpo, pero se intuye su presencia precisamente por el rastro que dejan en el lugar y en los objetos. Y el texto ejerce de eco de esos espíritus: no podemos verlos pero podemos oírlos, amen de intuirlos, mediante ese rastro: hablan las habitaciones en las que vivieron y los objetos que poseyeron. Partiendo de la opción de WM, se podría calificar el ardid técnico de DM como innecesario, ya que mediante la fotografía “sándwich”, en la que vemos al mismo tiempo el lugar presente en ruinas y el pasado habitado, se explicita en exceso ese terreno intermedio temporal que ya consigue suscitar el texto junto a una única imagen fotográfica. La memoria es un edificio en ruinas, por lo que la doble transparencia de esas fotos se erige en protagonista conceptual al mostrar lo invisible, lo que la cámara no puede captar.

Se demuestra que la casa es un elemento clave en el uso conjunto de fotografía y texto porque engloba tanto aspectos relativos a la realidad y a la ficción como al espacio y al tiempo, y esto se observa de manera palpable en los dos autores americanos. Curiosamente es en DM, el más *anti-realidad* de los tres, donde destaca el aspecto real de la casa natal pues, además, en los valores referenciales hay plena coincidencia entre texto e imagen. En cambio, la vuelta al hogar y al pasado en WM es únicamente autobiográfica en el tercer foto-texto, *God's Country and My People*, mientras que en el resto el material real de las fotografías sirve como punto de partida a los textos ficticios. Las casas de WM se levantan como símbolos frente a la casa de DM, que es única e

irrepetible. Este ejemplo se presenta como excepción inversa dentro de la trayectoria general de ambos autores. La concepción fotográfica de WM, que no todas las casas fotografiadas, parte de lugares reales de su infancia, pero el texto varía en grado entre la ficción y la autobiografía, desde lo más universal en lo que respecta a tiempo y espacio, *The Inhabitants*, a lo más personal en *God's Country and My People*, al mostrarse lugares reales de Central City y menciones textuales a sus padres, pasando por el espacio real fotografiado de la granja de sus tíos Harry y Clara, aunque con texto de ficción en *The Home Place*.

Por otro lado, en las supuestas historias autobiográficas de SC, hemos comprobado cómo se mezcla lo real y lo inventado jugando con las tipologías textuales adecuadas y un tipo de fotografía pretendidamente objetiva que insiste en la presencia de la prueba como criterio de verdad de lo que se cuenta: si hay foto de *eso* que dice el texto, entonces el contenido completo del texto es verídico.

Conociendo a DM podríamos sentenciar sin ningún esfuerzo que éste no tendría ningún problema en aceptar que la memoria no es fotográfica, que lo que recordamos es en parte una ilusión, pero lo cierto es que en su obra más autobiográfica, la serie "I remember Pittsburgh", pero sobre todo *The house I once called home*, seguramente estén más despejadas de imaginación que la de WM, en parte quizás porque éste elaboró sus foto-textos en plena juventud, mientras que DM lo hizo con la tranquilidad y la distancia que proporciona la vejez.

A pesar de que afirmemos que el punto de partida de la memoria es el espacio fotografiado, del que brota el texto como narración, también se ha demostrado que la imagen fotográfica es simultáneamente tiempo porque nos habla de la muerte. Y, a su vez, el texto representa virtualmente el espacio porque la experiencia que narra se conforma a partir de la vivencia de dicho espacio en la imaginación antes de volver al espacio real habitado en el pasado. Lo peculiar en los tres autores es que el diálogo texto-fotografía es el que realza este aspecto, pues ni el texto ni la fotografía por sí solos podrían crear dicho efecto con la potencia que se consigue al colocarlos juntos, sobre todo por los intercambios de características generados entre ambos medios expresivos. Por ejemplo, hemos visto en WM y en DM cómo la soledad de las fotografías agudiza una sensación de vacío melancólico al situarse en oposición a esos textos más alegres y emotivos. En *The Home Place* el aspecto narrativo, frente al poético de la imagen única, se cuele de alguna manera en las fotografías creando una dislocación espacio-temporal que ayuda más si cabe a crear una extraña atmósfera de lugar y tiempo intermedio, ni habitado ni deshabitado, propicio para que broten los fantasmas del pasado pero también para que las voces que resuenan y las imágenes que se superponen al presente del protagonista diluyan la identidad de éste, convirtiéndolo en un ser atrapado en la imagen fotográfica, como reflejo de esa otra imagen del pasado que cuenta el texto.

La melancolía contenida en los tres autores debido a la ausencia, profundizada por la fotografía, es más acusada en algunos trabajos de DM, como "The empty garden", en el que la ausencia del amado genera un vacío interior que nubla la vista, y donde la imagen también representa la muerte espiritual presente frente al texto que expresa la vida pasada y recordada. El siguiente paso tras haber caído en las emponzoñadas aguas del recuerdo persistente es la neurosis que representa SC en *Douleur exquisite*, donde el texto empieza a girar en torno a la imagen fija del teléfono, en un ombliguismo que desencadena un torbellino de recuerdos obsesivos. Una disociación entre el normal fluir de la mirada y la imaginación: anuladas palabra e imagen, la fotografía representa lo peor de su poder mortífero y la palabra pierde su

función de puente entre el individuo y el mundo. Sin sentido, tanto imagen como palabra se encierran en sí mismas, retroalimentándose en su desdicha y quedando la persona atrapada en sus no-imágenes y no-palabras mentales.

Sin duda, la fotografía, como portadora de una experiencia traumática, pero también curativa, está presente en los tres autores, pero lo que tiene de especial en la artista francesa es la originalidad del planteamiento estructural paralelo entre el trauma personal rememorado veinte años después y la colección de traumas ajenos que le sirvieron como terapia para superar el propio. Y, sobre todo, para recalcar el concepto de que el recuerdo obsesivo es ciego y sordo, por lo que para recuperar el habla y la visión limpia hay que olvidar y callar. La forma de trabajar de SC nos muestra un exceso de ego, así como todo lo contrario: la orientación hacia los demás como una manera de olvidarse de los propios fantasmas del pasado. En el caso de *Souvenirs de Berlin-Est*, el trauma es claramente no perteneciente a SC, sino a los berlineses, captados éstos entre lo individual y lo colectivo. Con su silencio en este trabajo y en *L'erouv de Jerusalem*, SC está apostando por la construcción personal e intrasferible del patrimonio espacial de la memoria frente a los artificiosos discursos políticos e históricos, sean del lugar y época que sean. SC muestra cómo, ante el inexorable paso del tiempo, la única patria que le queda al hombre son los rincones del pasado donde se desarrollaron las historias que conforman la patria chica de cada uno. Son historias mínimas y anónimas pero universales: el microcosmos elevado a macrocosmos.

En sus textos, los tres autores emplean los demostrativos como marcas lingüísticas propias de la tensión referencial inherente a la imagen fotográfica, amén de ser un ejemplo lingüístico de la unión espacio-temporal, ya que aunque en principio sirven para señalar objetos y personas en el espacio, también se usan para señalar el presente o el pasado. De todas maneras su unión se ha comprobado más impactante cuando en el texto señala algo o a alguien en el espacio virtual de la fotografía, y si además, como sucede siempre en WM, pero también en los otros dos autores, eso que el texto señala no aparece en la imagen; entonces, el efecto temporal de la marca deíctica, por tratarse de una imagen analógica, se acrecienta y marca en la imagen la huella de una ausencia: una huella que sólo el texto puede trazar, como molde expresivo de una mirada determinada. Digamos que es la ausencia de los objetos o las personas lo que impulsa a los tres autores a fotografiarlos. Por ejemplo, la fotografía del rastro del muro y el silencio textual que la acompaña en *Souvenirs de berlin-Est*, de SC, representa un agujero negro en la memoria de los berlineses: las ausencias físicas provocan fantasmas mentales, el conflicto entre el testigo y el testimonio. Entre el percibir y el entender se abre un abismo de difícil digestión.

Los retratos son empleados como modo de recordar a los muertos, de comunicarse con ellos, de recordar la propia condición mortal al tiempo que conjurarla momentáneamente y librar a los muertos del olvido. Ya analizábamos esto con más envidia en la obra de DM "I remember Pittsburgh". A pesar de la ausencia casi absoluta de retratos en las fotografías de WM, hay que recordar el importantísimo retrato decimonónico original que aparece en *The Home Place*, ya que ese episodio de la novela contiene todo lo dicho respecto a retratos, familia y muerte. Cuando su tía Clara le enseñó a WM la fotografía familiar de 1888, éste la sacó fuera, la clavó en las tablas de un lateral de la casa y le hizo una foto; y eso es lo que vemos en *The Home Place*: "Was it in this way I hoped to postpone what was vanishing? A simpler ritual of survival would be hard to imagine. By stopping time I hoped to suspend mortality" (Morris, 1982, 47). Se trata de la fotografía de una fotografía. Como bien dicen los

protagonistas de esta foto-novela, el tiempo también borra los rostros de la imagen, igual que de la frágil memoria.

Esto último nos sirve para destacar otro aspecto claro en los tres autores en lo que se refiere al proceso de recordar, y que el doble discurso fotografía-texto resalta de forma especial. Se trata de que lo que recordamos no son hechos objetivos, sino que la imaginación rellena los huecos de esa imagen mental, informe y cambiante, por oposición a la exacta imagen fotográfica. Tanto WM como DM lo reconocen por activa y por pasiva. El primero explicó en sus ensayos y su autobiografía que ya no sabía qué era memoria y qué ficción; y en sus foto-textos hay buenos ejemplos de ello, como la peluquería de Eddie Cahow en *God's Country and My People*, que funciona como un escenario real a la par que imaginario, en tanto que el encuentro acaecido entre sus padres, escuchado y jamás vivido, pasa de la imaginación a convertirse en un recuerdo propio. DM también introduce el recuerdo de esta imaginación del niño que transforma la realidad en *The house I once called home*. Y SC, en cierta manera hace lo propio al relatarnos sus *Histoires vraies*, pues está recuperando algo de la necesidad infantil de fantasear con la propia vida. Sin embargo, quizás sea SC la que, en *Souvenirs de Berlin-Est*, al dejar hablar a personas anónimas, lo expone de forma más convincente.

Si bien el tiempo extremo está presente en los tres autores es en DM donde más se percibe el paso del tema clásico del tiempo pasado al discurso sobre el instante. La brevedad y la felicidad como culmen, tiempo que se dilata, pero confundiendo el instante fotográfico y la eternidad, (por ejemplo en la fotografía de la chica “The happiest moment in my life...”). La dolorosa conciencia del *fugit irreparabile tempus* alcanza el paroxismo en las construcciones foto-textuales de DM, siendo “Now is becoming then” sin duda la más representativa. La fotografía no dice nada sobre lo que vivimos y lo que eso representó para cada uno, por ello precisa del texto, y por ello la insistencia en las imágenes sin personas para hablar tanto del pasado como la imposibilidad de representarlo. En todo caso, la oposición entre el instante fotográfico, que se erige como momento de plenitud, y la contemplación de la imagen que representa dicha felicidad pasada, genera una aguda conciencia del paso del tiempo, pero sobre todo de la fugacidad de la vida y de lo que vivimos creyendo eterno. La soledad del presente impulsa a ficcionalizar el pasado, modificándolo y en ocasiones magnificándolo, convirtiendo un tiempo dilatado en un instante inexistente como lucha contra el envejecimiento y la muerte. En esta coyuntura el empleo conjunto de fotografía y texto no debería sorprendernos lo más mínimo.

Finalmente, el asunto de la reutilización de fotografías, que se da en los tres autores, aunque mayormente en WM, demuestra la concepción de la imagen fotográfica como vector del que pueden surgir diversas realidades según el punto de vista. Punto de vista cambiante en la misma persona según transcurre el tiempo. Es decir, que exactamente igual que con un texto, una fotografía, más allá de sus aspectos indiciales, puede sugerir diversas lecturas según dónde y cuándo se contemple, incluso por una misma persona como es el caso. Los tres autores reutilizan fotografías propias y aplican escritos diferentes, lo que demuestra que la fotografía no es una imagen objetiva de la realidad sino un soporte en el que se fraguan vivencias cambiantes, pues el punto de vista no es fijo para nadie, se altera por igual al cambiar de lugar y tiempo.

7.4) Percepción e identidad

Limitémonos a remarcar en este subcapítulo lo que considero demostrado que caracteriza a cada autor, en lo que respecta a este tema, a partir de los tres elementos destacados a lo largo de este trabajo. En primer lugar, si encontramos ventanas, espejos y sombras en los tres autores es porque en realidad los tres hacen referencia al medio fotográfico, aunque también son previos a él, en producciones textuales y representaciones pictóricas, debido al sugerente aspecto metafórico que contienen en relación a la representación del mundo y la percepción del hombre mismo. Pero al mismo tiempo no se puede negar que la forma de percibir el mundo y a uno mismo, y de representarlo, desvela que cada uno de los tres elementos predomina en uno u otro autor, marcando también la relación entre fotografía y texto.

A WM le interesa la transformación de lo visible, los significados que adquiere lo que vemos, pero dicha transformación acaece siempre en diálogo entre el sujeto y el objeto, pues percepción y entendimiento van unidos tal como aseguraban las corrientes más influyentes de la fenomenología. Por eso, la ventana tiene un valor mediador: no es ni el marco conceptual racionalista ni el medio de *copiar* la naturaleza. DM en cambio se aparta más de la realidad en la medida que le interesa lo invisible, ya que como no cree en lo que nuestros ojos ven y considera que la carga psíquica tiene mayor peso sobre la configuración visual de la realidad, su cosmovisión artística, fotográfica y textual remite siempre al espejo: la realidad es un reflejo de nuestra mente. En tanto que la obra de SC exhibe alternativamente un exceso de realismo e intimidad que se solapan y subvierten mutuamente, ni la realidad ni su propia persona parecen adquirir una entidad definida, quedándose en el reino de las sombras.

WM es básicamente un escritor en el que predomina el narrador omnisciente, por mucho que emplee material autobiográfico y su mirada interior, y es por ello que en su rol de fotógrafo se posiciona siempre detrás de la cámara, mirando de dentro afuera, desde el clásico punto de vista que ofrece la ventana entendida como perspectiva segura con la que contemplar el mundo. La ventana es una decisión conceptual que rige el acto perceptivo para mejor entender el mundo. Sin embargo, dicha ventana, asociada al paradigma racionalista, no coarta la subjetividad del individuo, ya que epistemológicamente, al modo de los neoplatónicos, para WM la mirada es lo primero, porque habita y es habitada por lo que mira. Es por ello que, como escritor y fotógrafo, a pesar de ese punto de vista fijo y seguro que confiere la ventana del observador, la mirada se construye y transforma la realidad de sí mismo y de América: su territorio personal es lo que la cámara capta y lo que el texto revela. De ahí las imágenes reales vistas con una doble lectura, a modo de símbolos. El punto de vista de la ventana, como posición fija, ayuda a la elaboración del sentido. En el puzzle identitario de Clyde en *The Home Place*, las mecedoras, mazorcas y demás objetos fotografiados se erigen como piezas reversibles cuyas imágenes no encajan en un sentido global, aunando percepción e identidad, a menos que se intuya dicha lectura *otra*, que va construyendo el texto al hilo de la narración para finalmente ensartar esas piezas, los objetos fotografiados, y conformar la visión global. El realismo en WM, insistamos, está lejos del sueño de la mimesis, pues es tan importante como la forma personal de apropiarse emocionalmente dichos objetos. Como ejemplo valga la reacción que WM tuvo en Virginia, donde vio una casa con un árbol muerto, sintiendo la necesidad de fotografiarlo. Entonces se planteó la realidad y subjetividad de la fotografía y la relación entre el acto y la contemplación:

Would that image restore my original impressions, or would they be replaced by others? To what extent would this new image, cut off from its surroundings, constitute a new structure? How much of the reality had it captured? How much had it ignored? Whether or not it had been my intent, I would end up with something other than what was here. It would be a new likeness, a remarkable approximation, *a ponderable resemblance but not a copy* (Morris, 1982, 22).

Ahora bien, a un nivel más elevado, el tema principal de WM es el misterio al que se remite el mundo, el aspecto invisible de lo visible, el afán de desocultar la realidad sabiendo que toda explicación es una sombra de la existencia: “I see my subject through the lens, but I conceive the picture in the darkroom. Photography is *camera obscura*” (Morris, 1989, 143). El sentido que surge en el espacio indeterminado en el que confluye la mirada del hombre con la realidad, en la caverna o *cámara obscura*, es fluctuante, es doble, y por eso ni la palabra ni la fotografía pueden si no apuntar en la dirección del misterio, asistirse mutuamente en su desamparo, más que colaborar para lograr un producto completo, como si se unieran las dos partes divididas del símbolo, del hombre, remitiéndonos al famoso mito del andrógino. El interés de WM por las conexiones entre percepción y representación bien podrían provenir de su forma de ordenar el espacio y de percibir la luz en la soledad de una habitación. Esto, unido a la pérdida de la madre, se podría relacionar con el análisis psíquico del niño que sufre la ausencia, estableciendo un recorrido psíquico por las necesidades expresivas de WM desde su infancia en Nebraska:

La seguridad que busca es la fiabilidad del camino que lleva de la percepción a la representación. En efecto, fotografiar es recorrer constantemente el camino de la percepción (el estado psíquico saturado por los sentidos en el que se encuentra el fotógrafo en el momento de la toma) a la representación (la imagen fotográfica que subsiste como único testimonio de dicho momento). La búsqueda de esta fiabilidad no deja de tener relación, en última instancia, con la actitud psíquica del niño que juega a reforzar la presencia materna en sí mismo. En efecto, bajo la amenaza de ser olvidado, el niño se ve debilitado en su capacidad de representación. El sentimiento de abandono psíquico va acompañado por una intensificación de la actitud de percepción -mediante la cual el niño trata de asegurarse de su existencia en el mundo-, en detrimento de la actividad de representación. Asimismo, fotografiar es asegurarse de que el camino que lleva de la percepción a la representación permanece abierto; es materializar ese camino (Tisseron, 75).

La tensión permanente entre percepción y representación es lo que lleva tempranamente a WM a buscarse a sí mismo, a expresarse artísticamente para superar la angustia, mediante palabra y fotografía, como buscando un tercer producto resultado de ambos. En este sentido, la síntesis de una tercera visión partiendo de la ventana sería un intento de liberarse tanto de su reflejo, como repetición de lo mismo, y de su sombra, como persecución de lo otro, o si se quiere, evitar también quedarse atrapado en la imagen de uno mismo o la del mundo: “Note that the notion of a “third view” goes a good way toward dissolving the distinction between “window” and “mirror” as heuristic metaphors for the photograph- neither a picture of the world or a reflection of the photographer’s inwardness” (Trachtenberg, 2002, 23). Si bien la apreciación de Alan Trachtenberg resulta muy clarificadora de cara a la comprensión de los foto-textos, lo cierto es que para WM lo que la ventana representa supone tanto un punto de partida como un anclaje recurrente en su visión fotográfica y narrativa. La metáfora albertiniana del cuadro como ventana abierta al mundo predomina con creces en la obra de WM

frente a la metáfora del espejo, a pesar de que la subjetividad que conlleva la mirada interior por medio del reflejo esté presente en su obra de forma implícita. En la línea fenomenológica de Husserl y Merleau-Ponty, WM piensa que lo perceptual es esencial para una comprensión completa del mundo, porque el cuerpo es un recipiente que acumula los primeros contactos con el mundo, no pudiéndose distinguir la sensación de la percepción.

En lo que se refiere a DM, decíamos en su presentación que se trata de un fotógrafo que al estar más interesado por su propio mundo interior gira la cámara hacia sí, y de ahí que surjan tantos autorretratos y espejos en los que también aparecen otras personas. El acto narcisista de dicho proceder es sin embargo superado al querer romper el maleficio del espejo y traspasarlo, pues para DM la enseñanza del mito es que lo idéntico ahoga y lo diferente vivifica. Es por ello que intenta representar con este medio lo que piensa o imagina para romper el juego interminable de los espejos, entre el yo y el mundo. Llegado a este punto es donde surge la necesidad de la escritura que acompañe a la fotografía, pues se trata de un discurso reflexivo más que de ficción.

Aunque en ocasiones encontremos las tipologías textuales propias de cuentos y poemas, el contenido básico de todas esas formas empleadas constituye la transmisión de un mensaje al modo de las clásicas fábulas con un contenido pedagógico. Dicha enseñanza, sin caer ni mucho menos en la moralina, siempre gira en torno a la preocupación de la identidad universal del ser humano, más allá del origen de cada cual. Para DM, el hombre, como ser fenoménico, se caracteriza por la imposibilidad de fijar una identidad, ya sea en palabras o en fotografías. La identidad es permanentemente alteridad: “Je est un autre”, que diría Rimbaud. Por lo que cualquier retrato o autorretrato es una máscara, que en ocasiones DM interpreta en clave humorística, sobre todo si se trata de él mismo. Frente al término moderno de *individuo*, en DM es más adecuada la elección del original griego *persona*, porque la subjetividad romántica como entidad independiente es una ilusión. La permanente mutabilidad identitaria debe situarse en el marco de la aguda conciencia temporal comentada en el apartado anterior, porque el tópico virgiliano del *fugit irreparabile tempus* es, según DM, lo que impide que fijemos ninguna entidad duradera: en DM la fragmentación del reflejo del espejo y su laberíntica multiplicación surgen como constatación de que lo que subyace a la escritura o a la fotografía, lo que no se puede decir ni se puede ver, se nos escapa en el mismo momento de escribirlo o fotografiarlo. Ahora bien, DM considera que, siendo la alteridad y el cambio la única identidad permanente del ser humano, debemos aceptar dicha condición y representarla, ya sea en tono de lamento o de celebración. El reflejo en el espejo, por muy diabólico que sea, es consustancial al ser humano. Así en “The man in the room”, donde el protagonista aprende la lección de que es un fantasma, que no está vivo, porque carece de reflejo propio.

Esta consideración sobre el ser del hombre se intenta transmitir mediante los reflejos interminables del dispositivo del espejo, cuyos efectos construyen también los textos. La interdependencia entre texto e imagen se presenta así como una bifurcación de la representación de dos medios en un mismo soporte. Siguiendo con la línea pedagógica, DM intenta implicar a los lectores/espectadores en su dinámica de reflejos identitarios mediante la confusión entre los pronombres personales para que, como Alicia, atravesemos el espejo hacia otra realidad diferente en la que podamos percibir las cosas de forma inversa a la usual. Para ello, el diálogo fotografía-texto es sumamente útil, porque ayuda a entablar el diálogo autor-lector para que en último caso éste interiorice el diálogo e incorpore a sus hábitos cotidianos el acto de mirarse al espejo.

Todo ello como inicio de un proceso de auto-conocimiento en el que, gracias al efecto espejo entre ambos medios expresivos, nos *miramos* en el texto y nos *leemos* en la fotografía.

En SC, que es tanto *voyeur* como narcisista, no predominan ninguno de los dos elementos anteriores, ventana o espejo, ni mucho menos aparecen como *leitmotiv* creativo. Si SC pasa tan rápidamente del mirar a los demás a mirarse a sí misma, y más compulsivamente que los otros dos autores, es porque en ella hay una cierta carga de gesto o juego, tal como analizábamos en su presentación, y porque su implicación emocional en lo que hace y crea es equivalente a un simultáneo desvinculamiento y distanciamiento irónico que salta la ventana y rompe el espejo. Del mismo modo, SC cambia de la obediencia debida a la sombra de Henry B., anulando su voluntad, a controlar la sombra del detective. En ambos casos se trata de sombras, porque la perversión de los dos polos parte del hecho de que ni Henry B. ni el detective son conscientes de la situación: no hay ni punto de vista ni reflejo, porque en estos trabajos no habla ni de sí misma ni de los otros.

Una característica capital que hemos podido comprobar respecto a la sombra como elemento definitorio de la inclasificable obra de SC es que contiene un amplio espectro de connotaciones. En lo que se refiere al aspecto formal que duda cabe que, a diferencia de los dos americanos, en SC es más frecuente la fotografía como rastro, por lo que el aspecto indicial relativo a la química es más importante que lo icónico o simbólico propio de la óptica. La sombra fotográfica, como huella o prueba, aliada con las tipologías textuales que pretenden constatar hechos, es difusa porque revela el fracaso del mito de la información. Pero SC también se distancia del subjetivismo, al no cuajar un punto de vista claro y determinante, ya que el texto está salpicado de asimétricas dosis de desidia, distanciamiento y el consabido tono aséptico del informe o catálogo.

Por todo esto resulta tan complicado en ocasiones determinar si SC mira hacia fuera o hacia dentro, si hay ironía o no. Se disfraza igual que hace DM, pero si en éste el disfraz es presentado como tal, en SC a veces no sabemos si interpretarlo como tal o como su verdadera piel. SC ofrece un juego y baile de máscaras en el que parece querer decir que toda identidad es una representación, un papel en una obra de teatro en el que simultáneamente podríamos ser actor y director, organizando y representando, metiéndonos en el papel y distanciándonos. Bien podría interpretarse como una visión trágica de la vida y el arte, tal como Nietzsche entendiera el primitivo mundo griego, si no fuera por las fallas que quiebran tanto la posición de la directora como la de la actora; pues SC suele aparecer y desaparece de tal manera, del texto y de las fotografías, que es imposible trazar una imagen definible: se queda en borrosa silueta. Paralelamente, la cuestión de la identidad se puede entender mediante la confusión entre realidad y ficción, que es también mayor en SC, tal como analiza Magali Nagarchtel: “L’imago photographique cache le vrai visage de l’auteur pour n’en dévoiler que le rôle. Celui-ci se confond avec la personne, comme le personnage avec l’acteur. Sophie Calle crée un monde à part, autonome, inspiré directement du réel. A la différence des univers oniriques de Duane Michals, ceux de Sophie Calle restent prosaïques” (Nagarchtel, 2000, 67).

Considero que habría que marcar la diferencia entre la otredad a partir del espejo de DM y la otredad de la sombra en SC. La primera es el resultado de un proceso de identificación que se disgrega en reflejos, la segunda brota directamente de lo desconocido mutuo, del yo y de los otros, envolviéndose ambos términos en la

oscuridad que representa la sombra de su deseo. En “Suite vénitienne” analizábamos cómo el tal Henry B. que persigue es captado como una sombra, un ente únicamente con perfil pero sin contenido psíquico, otra silueta, que en realidad es una proyección mental del deseo de la propia SC, por lo que ella misma, al vaciarse de identidad y representarse por mediación de ese deseo, se convierte en una sombra. La sombra es plana, no tiene profundidad, pero es que da la impresión de que a ella le interesa percibir a los demás y a sí misma como entes bidimensionales.

La oscilación entre el yo y los otros que se produce en la obra de SC debe ser entendida como parte de la identidad y formas de representar propias de lo posmoderno. Sin embargo, ¿por qué habrían de ser percibidas como sombras las personas de sus trabajos, incluida ella misma, más que las de los otros autores, si precisamente el grado de realidad en la obra de SC es definitivamente mayor que en WM o DM? La respuesta es que en los primeros la categoría de sombra va asociada naturalmente a la ficción que plantea el texto, mientras que en SC la existencia real de esas personas realza por contraste su percepción como sombras.

Para concluir, sería pertinente insistir en que este perfil de la obra de SC, netamente posmoderno y a la vez personal, corresponde a su primera etapa creativa en los años ochenta. A partir de los noventa, en lo que corresponde a una etapa de mayor madurez creativa, hemos resaltado una serie de trabajos en los que el juego de sombras, si bien sigue presente en lo que se refiere a la posición identitaria de SC, deja espacio al tratamiento de la imagen y la palabra desde un plano más trascendental y humano, más allá del vacío de las máscaras.

8) Fotografía y textualidad

Visto lo visto, considero que podemos entender algunos motivos de la aparición simultánea de fotografía y texto. Los usos observados apuntan a que el motivo de añadir texto a la fotografía no consiste únicamente en un capricho aplicable a los tres autores analizados, ya que subyacen unas motivaciones lo suficientemente universales como para ser tildado de experimento pasajero. Bien al contrario, entre la parte teórica y el análisis específico de la obra de los tres autores seleccionados, se puede observar que la razón de unir ambos medios expresivos proviene de una necesidad expresiva inherente a los propios medios empleados. De hecho, lo más característico al considerar la posibilidad de un tercer producto expresivo, un híbrido entre fotografía y texto, es que la colaboración que en esta tesis nos planteábamos rebasa la complementariedad.

Las intersecciones son interesantes porque derriban los tópicos, como que la imagen copia y la poesía inventa, que la imagen corporeizada mata a la imagen mental o que un texto ilustrado corta la imaginación. Creo que hemos observado ejemplos en los que la fotografía, más que limitar la imaginación la potencia, gracias, eso sí, a la aparición conjunta del texto. Los espacios oníricos que desencadena una fotografía pueden ser tan potentes, o no, como un texto. De modo que unir ambos sirve para favorecer dicha posibilidad. Que a partir de ella surja el texto no significa que sea imprescindible, sino que se constituye como prueba de que la imagen fotográfica, contrariamente a la visión positivista, ya contiene el germen de la ficción; es decir, que el texto es una actualización del abanico de posibilidades que la pluridimensionalidad significativa de este tipo de imágenes contiene.

Así pues, partiendo de la fotografía, y tal como explica Alan Trachtenberg, no creo que queden reticencias para aceptar que el efecto de atracción que ejerce sobre el texto supera la necesidad de rellenar el silencio de la imagen y anclar su significado: "Photographs have a way of inviting or enticing language, not for the sake of completing or specifying a "meaning" (as in photographs with a documentary purpose) but more contingently, as something camera images do, some aspect of their character as traces of a worldly act of seeing" (Trachtenberg , 1996, 111). Y, considerándolo desde el otro lado, cuando el texto reclama a la fotografía ésta no se limita a la ilustración ni al enmarcado espacial de la acción narrada en el texto, aunque esa intención inicialmente también pueda aparecer. Incluso cuando esto ocurre la naturaleza final del texto se ve modificada por la idiosincrasia de la imagen fotográfica.

Al observar estas creaciones se disuelve rápidamente la duda de si su sentido se mantendría invariable al presentarse por separado fotografía y texto. Sin lugar a dudas, el producto resultante no es sólo la suma de sus partes: en la obra analizada lo que leyéramos o viéramos por separado sería bien diferente de la aparición conjunta. Ahora bien, la presentación de fotografía y texto tampoco es en puridad una unión, ya que no llega a producirse nunca la fusión de ambos: por muy cercanas que se sitúen y bien compenetradas que estén, temática y formalmente hablando, no se puede negar que son dos códigos diferentes que deben ser descifrados por separado. De hecho, se ha comprobado que el orden de lectura del texto o visionado de las fotografías afecta a la interpretación que hagamos del conjunto, por ello se genera un diálogo continuo, de ida y vuelta entre fotografía y texto, que los transforma a ambos, de tal manera que las supuestas características propias de cada medio se difuminan y se delegan al otro medio, en lo que Sperti (2005) denomina como alterización mutua.

Un hecho seguro que demuestran estos productos híbridos es la necesidad expresiva, y la conciencia intuitiva de sus autores de que lo que se quiere expresar no se

agota ni con el texto ni con la imagen. Y, más aún, que al ponerlos juntos, en el diálogo creado entre ambos, tampoco se agotan mutuamente, sino que se retroalimentan en una espiral creciente que dispara las interpretaciones finales según cómo cuadremos cada fotografía con su correspondiente texto. Más aún si consideramos las secuencias de fotografías o los textos más compactos y narrativos, ya que las relaciones se problematizan ante la necesidad de tener en cuenta las imágenes anteriores y las posteriores, así como la progresión del texto al interpretar una única imagen o un fragmento del mismo.

Al ponerlos juntos podría parecer en un primer término que se iluminan mutuamente, restringiendo el significado de ambos discursos por separado y consolidando un mensaje único, pero las carencias de uno se ven reflejadas en el otro, de modo que permanece un resquicio de misterio, de obra abierta, que debe ser interpretada por cada receptor. Me parece indudable que estos productos híbridos se conforman como un viaje que el receptor debe arriesgarse a emprender en solitario; de tal manera que el horizonte de sentido se mantiene en una amplitud de posibilidades, al relacionar palabra y fotografía, que puede llevar a unos al claro del bosque y a otros a un terreno árido.

Realmente, tal como insistía WM, ¿se parte de una visión única? Llama la atención la cantidad de veces que hemos oído, por boca de los autores analizados (y de otros mencionados en la I parte), la explicación de que los productos híbridos de fotografía y texto se complementan, y que no debemos buscar la dependencia de uno respecto del otro. En los casos de colaboraciones de fotógrafos y escritores, quizás su causa sea algo tan sencillo como preservar la vanidad artística de los dos participantes, pues no decirlo de antemano, ante el riesgo del producto que ofrecen, podría favorecer que el receptor sintiera la tentación de elegir un medio y desechar el otro, o cuando menos calibrar al alza uno frente al otro. En el caso de autores únicos podría considerarse como un aviso ante el temor de que la conjunción no funcione y que el lector tenga la misma intención de abandonar uno de los dos medios. Temor por tanto al fracaso de que lo que se ofrece no sea recibido como un tercer producto ni tan siquiera como dos discursos paralelos.

Tal como constataba Michel Tournier, y ante la obvia dificultad de unir fotografía y texto, lo ideal, y por ello más difícil de encontrar, es precisamente que no se trate de una colaboración sino de una única autoría, porque tal coyuntura favorece, aunque no asegura, que la elección de los dos medios se deba a una única visión en la que precisamente la temática tenga que ver con las propias características de la fotografía y la escritura, y no que una suponga un añadido complementario de la otra. Considero que, si no en todos, en numerosos trabajos de estos tres autores se puede comprobar con creces la alianza en la intención creativa y el producto resultante. Lo que demuestra la tesis de que la unión de ambos medios adquiere una dimensión especial si se trata de un mismo autor que, mediante estos dos medios expresivos, se enfrenta a una misma voluntad creadora. Y, si entonces existe un tercer lenguaje, lo que indudablemente se incluye es una exposición interna de los dos medios expresivos empleados, mediante los temas analizados en sus obras, que resaltan esas características que pueden compartir la imagen fotográfica y el texto.

Repitamos que las diferencias obvias son las que marcan un primer nivel de comparación y complementariedad entre fotografía y texto, marcado por el reparto de funciones: verdad e invención, mostrar o fabular, y espacio frente a tiempo. Sin embargo, en un segundo nivel se aprecia que las conexiones más potentes se generan

cuando hablan de lo mismo, de algo que en realidad comparten ambos medios más allá de las diferencias, por lo que la hermandad entre fotografía y texto es especial, frente a otras posibles, como texto y música, texto y pintura o fotografía y música. No es sólo que estos productos mixtos superen el umbral de la complementariedad, evidentemente siempre presente, sino que la alterización mutua que los transforma es de orden funcional, pues obviamente no se produce ni una metamorfosis ni se modifica exactamente la naturaleza de cada fotografía o cada texto; en todo caso se resaltan mutuamente, se enfatizan *negativamente*. Esta negatividad radica en un núcleo compartido entre ambos medios y que parte de lo que llamábamos sus carencias expresivas. Esa misma temática que permite la complementariedad es la que favorece el hecho de que al colocar juntos fotografía y texto se genere un efecto especial de cuestionamiento estético sobre la naturaleza del otro medio, de tal manera que con los propios mecanismos “metalingüísticos” de cada uno no se alcanzarían los mismos resultados que apareciendo juntos.

Palabra y fotografía se hermanan mejor en el descubrimiento de que, frente a artes como la música, comparten el terreno fronterizo y ambivalente del signo, de la ausencia y vacío permanente de sentido último. Esa ausencia interna es la que sostiene la obsesión por la presencia y la dialéctica continua en la que el mundo se llena y se vacía, de imagen y de palabra: “Le va-et-vient entre les deux systèmes sémiologiques - figuratif et discursif-, avec des mécanismes de transferts multiples, des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins aléatoires, régit l’unité invisible des deux réalités -la présence et l’absence – a la fois semblables et antagonistes” (Sauvageot, 211).

El hecho de juntar fotografía y palabra en un espacio de comercio fronterizo como el libro se debe a que, como ya expusiera Susan Sontag, y recurrentemente pone en práctica DM, la fotografía en un libro se conforma como la imagen de otra imagen. El libro, como continente real a la par que metáfora, va inextricablemente unido a la problemática naturaleza de estos dos sistemas de expresión, claramente orientado a buscar el terreno donde se confundan los límites entre identidad y alteridad; el espacio propio no resuelto de cada medio de expresión que se intersecciona con el del otro, de modo que mediante la conjunción se consigue que cada medio sea metáfora del otro para hablar ambos de lo invisible, ante lo que no se puede ver, y del silencio, ante lo que no se puede decir.

Hemos podido observar en tres generaciones diferentes de autores, más los mencionados en la I parte, que el uso conjunto de fotografía y texto va adquiriendo una prestancia de normalidad a lo largo del siglo XX. Lo que antes de la II Guerra Mundial era un experimento para libros o para periódicos, después se convierte en algo más aceptable, y al final del siglo XX ya es patente en cualquier discurso artístico, extendiéndose a diversos soportes y contextos. Sin duda el interés de las vanguardias de entreguerras por mezclar géneros tuvo mucho que ver con el auge y la normalización artística posteriores de estos híbridos, hasta llegar al desinhibido mundo posmoderno que nos ha tocado vivir.

Es una realidad que, tal como muchos críticos afirman, entre ellos Mitchell (1986), las transgresiones de las fronteras entre texto e imagen son ya la norma y no la excepción, y que la hermandad de las artes, según Corbacho Cortés (1998), tiene un futuro prometedor. En este contexto se puede reevaluar la máxima horaciana del ‘Ut pictura poesis’, en el sentido de que la función poética engloba la imagen en metáforas, pues por mucha comunicación que haya entre imagen mental y texto o fotografía, ya

hemos aclarado que son tres cosas de diferente naturaleza. Es cierto que la imagen mental afecta a la lectura y a la percepción de una fotografía, y éstas a su vez generan nuevas imágenes mentales. De modo que la imagen mental se transforma nutrida por otras imágenes preceptuales, tanto provenientes de una visión directa como indirecta, del ámbito artístico, ya sea un dibujo, una pintura, una fotografía o las que se generan en la lectura. Lo remarcable es que la imaginación se sitúa en el origen y final de todas las imágenes: fundan el acto de la escritura y el acto fotográfico, así como la lectura de un texto y la mirada sobre la fotografía. Sin embargo, que la imaginación sea la matriz de la fotografía y del texto, en ningún caso puede llevarnos a considerar que la naturaleza primigenia de todas ellas sea idéntica. ¿Si dudamos de la entidad de la palabra o la fotografía, qué diríamos de la volátil imagen mental?

El escepticismo posmoderno se ejemplifica con la vuelta de lo real en SC, pues se trata de un simulacro de descentramiento. Las sombras que abundan en su obra son un trasunto de la nueva caverna platónica, de imágenes como sombras, en que se ha convertido la cultura occidental a finales de siglo XX. Un retorno no pretendido e inconsciente que se vende como una superación de todas las viejas dicotomías pero que esconde la necesidad de aplacar la angustia ante la asunción definitiva de la pérdida del significado que trajo la modernidad, el trágico desvinculamiento del hombre y el mundo y la consecuente soledad. Así, la realidad es una sombra, el sentido es una sombra, el yo es una sombra... La conjugación de texto y fotografía ya no es inocente y conforma un conjunto de sombras difusas y evanescentes que afecta a los límites de todo lo que toca.

Todo ello frente al discurso clásico de WM, que intenta partir de un punto de vista fijo, la ventana, o al de DM, que a pesar de sus espejos y reflejos, parte también de una consideración sólida y también clásica sobre la condición humana. Más allá de estos tres autores analizados, que históricamente este tipo de productos híbridos se afianzara como práctica en el siglo XX, tiene que ver con la trayectoria descrita sobre el peso de uno u otro medio y la forma de acercarse a ambos. Después de que en el siglo XIX fuera primero la literatura y los escritores los que se interesaran por la fotografía, independientemente de si además la practicaban o no, el análisis histórico y la evolución de las relaciones entre estos dos medios indica que, si bien la fotografía nació ligada a la pintura, su singularidad interna, a pesar de ser una imagen, compagina mejor con aspectos tratados en un texto de corte literario, ya fuera para complementarse o para tratar idénticos temas. Por eso no es descabellado afirmar con Frances Català-Roca que la fotografía ofrece mayor sintonía con la literatura que con la pintura. Si lo que las asoció inicialmente fue la imitación de la naturaleza y la disposición espacial, se puede explicar porque lo primero procede de una coyuntura cultural determinada, y lo segundo sólo es parte de la verdad. ¿Por qué si no los lugares vacíos, tan frecuentemente observados en estos trabajos, no tienen el mismo efecto en un cuadro que en una fotografía? Es cierto que ambas pueden desencadenar una narración, pero en el caso de la fotografía el espacio vacío que vemos junto al desconcertante *tempo* fotográfico de la mirada sobre el soporte es más propicio para la invención, porque al estar más ligada a la realidad, en espacio y tiempo, que la imagen pictórica, provoca una mayor tensión con ella.

Para que se produzca una colaboración de este tipo, es necesario insistir en que la tipología textual empleada se aparte de un uso estrictamente referencial, si no queremos denominarlo como texto literario, porque su significado se ofrece al lector como una apertura participativa. Un tipo de texto que, centrado en la función poética del lenguaje, tiene entidad propia, de modo que al ser independiente de la cuestión de la

referencialidad no es ni verdad ni mentira. Del mismo modo, las fotografías empleadas suelen no responder a un carácter informativo o documental. Ahora bien, lo más interesante es que ambos medios ejercen de juez y parte, porque es precisamente la unión lo que puede determinar la consideración de fotografía y texto como un producto más artístico que documental. Así, en SC, que el texto no sea leído únicamente con una intención referencial e informativa depende en último caso del diálogo establecido con las fotografías. O en WM, que las fotografías no sean observadas con el ojo documentalista de los años treinta depende del texto de ficción insertado. Cada medio asume una condición especial por la intervención del otro, de manera que aislados podrían ejercer un rol más prosaico; por ejemplo una fotografía detener su plurisignificación al ser presentada bajo esas coordenadas documentales y un texto podría ser meramente referencial o tratarse de un tipo de texto de reducidos ecos.

En este contexto, es preciso remarcar que no todas las colaboraciones de texto y fotografía generan el tipo de discurso estético aquí expuesto. Esto significa que la colaboración tiene la capacidad de ahondar y poner al descubierto unas características inherentes en la escritura y la fotografía, pero que no todo tipo de escritura y fotografía actualizan dicha potencialidad: no es lo mismo emplearlos como meros medios de comunicación que, además, como discurso estético sobre el mundo y la condición humana. Por eso, cuando hablamos de colaboraciones, se demuestra que la realizada entre dos autores diferentes puede derivar con mayor facilidad hacia la ilustración y la explicación, ya que, al no partir de una visión única, resulta más limitada. También se ha demostrado que las condiciones para que una fotografía o un texto sean recibidos como un producto especial tienen tanto que ver con las características internas de cada medio como con elementos ajenos a ellos pero igual de determinantes, sobre todo los relacionados con el contexto de producción del mensaje, la intención del emisor y la recepción del producto. Y, obviamente, dichas condiciones no son estáticas sino que evolucionan, manteniendo una relación dialéctica con el entorno cultural. Así, la ambigüedad, la intención y la ironía no dependen sólo del autor sino de esas condiciones en las que se genera el mensaje, que ayudan a establecer un pacto referencial entre emisor y receptor a modo de guía hermenéutica. Por supuesto, dicha guía puede ser subvertida y entonces la forma en que leamos o veamos puede confundirnos, alterándose en mayor grado el valor de la fotografía y del texto.

Estos parámetros ayudan a dinamitar lugares comunes sobre el medio fotográfico, pero también sobre la palabra escrita, pues a través de numerosos ejemplos hemos observado que el criterio de verdad y falsedad, de realidad y ficción, varía enormemente según hacia donde se oriente el punto de vista, fotográfico y textual. El texto puede reforzar un aspecto documental de la imagen por el tipo de tono, por lo que de rebote él mismo adquiere cierta condición de veracidad y autenticidad, pero también puede resaltar la ambigüedad de la imagen, despertando sus propios fantasmas. Como decía Roland Barthes, las fotos son signos que no cuajan ni fermentan; precisamente porque se proyectan en muchas direcciones sin trazar ninguna, son maleables y aptos de ser manipulados por el texto. Pero la operación de encauzamiento que ejerce el texto sobre la fotografía también puede transformarlo a él. En el diálogo fotografía y texto cada uno se pierde a sí mismo porque lo connotativo y lo denotativo son características que se trasvasan y aparentemente dejan de pertenecer en exclusividad a uno u otro medio. O, como decía John Berger, ambos medios se ayudan pero no se salvan de sus propias carencias, de los propios límites que los mantiene en tensión equidistante, como reflejo de la misma distancia que se abre entre el yo y el mundo, y entre el yo y lo otro.

Se puede colegir que tanto en la palabra como en la fotografía hay una tensión continua entre la realidad y la representación, y que al aspecto mimético de lo real hay que superponerle el de transformación de lo real. La conjugación de fotografía y texto ayuda a entender la fascinación por lo real y la constatación de que el mundo existe independientemente del hombre precisamente porque le es imposible percibirla sin los filtros propios de cada subjetividad. La distancia entre el mundo y el hombre es responsable del desfase entre lo que se quiere representar y lo finalmente representado. El triángulo lingüístico referente-significado-significante es paralelo a la relación que se establece entre el referente y la imagen analógica y su significado, en tanto que el significado de la palabra o de la fotografía comparten la indeterminación del sentido final. Por ello ambas son artes apofánticas, por la ambigüedad reinante en el plano del significado.

Lo que les interesaba de la fotografía a los escritores decimonónicos, europeos y americanos, era tanto su aspecto espacial como el temporal. El primero más relacionado con la tradición pictórica y racionalista: recordemos el símil de la cámara y la ventana para entender el objetivo epistemológico de la cámara de fotos, en tanto que dominando el propio mirar se controla y representa de forma más certera la realidad. Pero, además, dicho mecanismo, desde el racionalismo a la fenomenología pasando por el idealismo, no podía dejar de constatar, aunque con resultados bien diferentes, que dicho objetivo epistemológico de observación de la realidad se podía girar hacia uno mismo, de modo que se termina centrando la mirada en el propio mirar y después en el propio sujeto que mira. Tanto en filosofía como en las producciones artísticas, dicha trayectoria es universal y responde al camino gnoseológico de dentro hacia fuera para volver al interior, que resume la máxima socrática de que lo primero y último en conocer es el propio ser humano.

El segundo aspecto se alza como la auténtica novedad que suponía enfrentarse a una imagen analógica y no sintética. A saber, una imagen en la que el tiempo formaba parte de su naturaleza de forma más similar a lo que representa un texto que lo que podía concebir un dibujo o un cuadro. Y en este sentido dominaba el aspecto más misterioso e inquietante de la imagen fotográfica. Ambas, la vertiente óptica y la química, forman parte simultáneamente del discurso fotográfico desde los inicios del medio, si bien vale la pena insistir en que el entorno ideológico en el que fraguó la necesidad del nuevo medio fue el responsable de que los ejemplos de colaboración de la fotografía con textos creativos se retrasaran hasta el siglo XX. La fotografía, como culminación de la clásica obsesión occidental de la *mimesis*, del signo natural frente al convencional, hizo que la cuestión química de cómo fijar la imagen de la *cámara obscura* quedara relegada a un segundo plano. El positivismo coronó a la fotografía como una de sus herramientas estrellas en la empresa de conquista de la realidad. Y así la fotografía fue elegida por un tipo de escritura, fuera literaria o no (naturalismo y antropología), que pretendía ser un calco de la realidad, es decir *ser como* la imagen fotográfica. Mientras que una escritura o fotografía que no deseara simplemente informar ponía en entredicho la verdad positivista. Haciendo esto, tanto la palabra como la fotografía se acercarían a su verdadera condición fronteriza. Es cierto que la imagen fotográfica le otorga cierto grado de realidad al texto. Pero ni todo el texto es ficción ni todo en la imagen fotográfica es verdad, oscilando entre ambas características. La aparición del texto se debe a la insuficiencia de la imagen fotográfica como paradigma de la más profunda insatisfacción con la realidad. Visto desde el otro ángulo, la aparición de la fotografía vino a suplir una necesidad de aproximarse a la realidad y una

fascinación por la imagen contenida desde siempre en la escritura, pero no asumible al mismo nivel.

Una vez generada la conjunción sólo es cuestión de tiempo e insistencia en el apareamiento de estos dos medios que cada autor se dé cuenta de que no tienen nada que ver con la realidad, aunque tienden irrefrenablemente hacia ella. A pesar de que en los discursos intelectuales el aspecto temporal de la fotografía no se destaca claramente hasta el último tercio del siglo XX, partiendo siempre del análisis semiótico de Pierce, lo cierto es que en los textos literarios del XIX abundan ya los usos centrados en el paso del tiempo y sobre todo en la memoria. Asimismo, también en el XIX ya está presente el otro aspecto principal que acercaría la imagen fotográfica al texto literario, que es su potencialidad como generadora de ficción. Pues también habría que recordar que la invención de la fotografía se produce cuando culturalmente predomina en Europa un movimiento denominado romanticismo, cuyos escritores, frente al resplandor de las luces, se orientan hacia la oscuridad del ser humano, destacando el poder de la imaginación frente a la razón y una visión más dialéctica frente al estatismo neoclásico.

La visión romántica de la fotografía se centra en la química porque superficialmente éste fue el elemento que determinó la cristalización de ese tipo de imagen, y porque entroncaba con la tradición medieval de la alquimia, en la que la química no era una ciencia sino una suerte de magia que tenía mucho de misterio: recordemos siempre el estupor que ha llegado hasta nuestros días ante la aparición de la imagen fotográfica en la cubeta de revelado o en general la contemplación misma de un imagen ya positivada. La orientación romántica hacia los mundos medievales se debe a esa necesidad de dejar abierta una puerta de escape ante las directrices de una razón que constriñe la realidad hasta asfixiar al individuo, trastocando un tipo de escritura y concepción de la imagen fotográfica que pretenden calmar la pulsión de muerte del ser humano, como si no existiera, ofreciendo del mundo una imagen detenida de perfección basada únicamente en el parecido. Por eso el aspecto químico de la fotografía funda el discurso temporal que atrae a los escritores que, más que en la copia exacta de la realidad, se interesan por la memoria, el paso del tiempo y la muerte.

Si partimos de que el uso más característico de la fotografía es el indicial, demostrar que lo retratado ha existido, tanto si el cómo o el cuándo que explica el texto es real o ficticio, entonces, el desfase entre el falso instante fotográfico, que a su vez es el abismo o herida abierta entre el momento de la toma y el de la contemplación, favorece la irrupción del texto como modo de explicar el trauma de la distancia, espacial y temporal, del sujeto con el objeto, el irresoluble conflicto humano que pretende simultáneamente poseer y representar la realidad.

En esta tesitura el motivo de la aparición del texto junto a la fotografía brota de la constatación melancólica de esa distancia, de la pérdida de realidad y sentido, y de la angustia ante la intuición de que el ser humano no pertenece a ningún lugar de los mostrados en las imágenes fotográficas, pero sobre todo que no puede tener descanso en ningún lugar porque está de paso, porque va a morir. La representación del mundo es un intento de crear algo permanente frente a la transitoriedad humana y el explicar consiste básicamente en verbalizar el conflicto de la fascinación ante la imagen como modo de librarse de la tiranía del referente, de la condición narcisista que mata al que se ahoga en su reflejo. Nada nuevo en nuestra cultura, de ahí que una forma de teorizar sobre la estética de la imagen fotográfica sea recurriendo a la literatura clásica, en clave mítica, o a la literatura psicoanalítica, en clave científica, porque ambas parten del núcleo del

símbolo. En cuanto al texto, ya tienda más hacia la ficción o hacia la exposición, constituye una necesidad expresiva para no caer en el narcisismo de la imagen detenida:

La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen. “Después” significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla. Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa (Blanchot, 244).

A pesar de que lo característico de la imagen fotográfica sea la indicialidad, no podemos separar el discurso óptico del químico porque sin la existencia del primero no percibiríamos la tensión tan particular que se establece en la presentación conjunta de fotografía y texto entre la semejanza y la verdad, y a su vez entre la verdad y las coordenadas espacio-temporales.

Queda claro que la conjunción ayuda a diluir las fronteras clásicas de que la imagen se constituye en espacio y el texto en tiempo. Sin llegar a negar ni mucho menos la diferenciación potenciada por Lessing en el siglo XVIII, lo cierto es que en el caso de la imagen analógica, el texto, más que ofrecer a la foto el carácter temporal, aquello de lo que carece, en realidad ayuda a que emerja una característica inherente a este tipo de imágenes y no propia de la pintura, que es en lo que pensaba Lessing al asociar la imagen al espacio. De igual modo, la fotografía, por su visualización más *realista* de los lugares retratados, está resaltando el espacio virtual del texto, que también es el suyo propio. A lo que ayuda el texto literario, en relación al pretendido carácter espacial de la fotografía, es a derribar su unidimensionalidad como prueba de autenticidad, pues el espacio fotográfico es real e imaginario al mismo tiempo. Es cierto que esa disposición espacial habrá existido, pero no quiere decir que sea verdad.

La vuelta al hogar, a cualquier hogar pasado, entendido como espacio concreto que contiene unas vivencias determinadas, puede derivar en una caída en la nostalgia, un ahogarse en las aguas quietas del estanque de Narciso, pero también puede conformarse en una dialéctica de superación. Normalmente hemos visto que primero acontece la muerte de la imagen y del texto para después renacer con una visión nueva. La imagen mata si no surge el poder liberador del texto, pero también el texto se convierte en ruido si la fotografía se limita a lo que muestra y no permite la irrupción de la imaginación. El fetichismo es como querer estar en *ese* lugar y *ese* tiempo por siempre jamás; emoción infantil de querer pervivir en la imagen del recuerdo, y por eso al volver al lugar se fotografía. El impulso del acto fotográfico, guiado por una imagen mental, genera una dialéctica con el acto de contemplación que únicamente el texto, como verbalización clarificadora y sintética de lo intuitivo en ese proceso puede desvelar, hacer visible al intelecto. Acción que pasa a ser terapéutica cuando ambos medios expresivos se compenetran, porque los libera del estancamiento en la imagen mental retenida.

La comparación metafórica entre la revelación que surge de una lectura comprensiva, en el que la letra se une al espíritu, el significante al significado y ambos al sentido, y el revelado de la imagen fotográfica, en el que un agente químico hace surgir de repente la imagen latente, impresa pero no visible, apunta a la concepción

unitaria de que tanto la imagen fotográfica como el texto son códigos que deben ser esclarecidos mediante una comprensión basada en un sentido que no es permanente y se nos escabulle. Desde esta óptica, el trauma es el de la distancia del sujeto con el referente en el espacio-tiempo, pues la contemplación del mismo, en *otro* lugar y *otro* tiempo, tanto en la memoria como en la imagen fotográfica, genera la necesidad de recrearlo; lo que indiscutiblemente conlleva recuerdo e invención, impulso simultáneo de restitución ante la pérdida del referente y de la consecuente asunción y representación de dicho drama mediante el poder liberador de la imaginación: sin ficción por partida doble no hay producción creativa, y tanto la fotografía como el texto se abisman y se estancan. Por todo ello, texto y fotografía representan ese no-lugar y ese no-tiempo que son propios de la condición humana. El espacio fotográfico es parejo al espacio de la escritura como espacio intermedio que refleja la condición oscilante del hombre entre sentirse habitante de un lugar y exiliado del mismo, que a su vez refleja la condición de extrañeza ante su propio ser en relación al mundo: paraíso y exilio. Pero paraíso y exilio en el tiempo.

Si lo óptico se centra en el espacio, en la representación, y lo químico se asocia con el aspecto indicial de la imagen fotográfica, con el rastro o huella de lo contenido en la imagen, generando el tenso discurso temporal de la imagen fotográfica, la magia y el misterio de la imagen fotográfica radica en que empieza por el espacio y acaba en el tiempo: en relación al texto, empieza con la complementariedad y acaba en la compenetración. Se inicia históricamente como la ambición máxima de la representación exacta de la naturaleza y acaba introduciendo una semilla nueva en la mirada que afecta a la propia escritura de tal modo que ésta acaba buscando su acercamiento a la fotografía de formas diversas. Por otro lado, si desde la invención de la fotografía ambas vertientes están presentes, cabe decir que la potenciación de una u otra depende también del espíritu de sus usuarios, de si para ellos prima la necesidad del documento o la melancolía del paso del tiempo.

Así pues, el aspecto temporal puede ser tan importante como el espacial, y lo poético y lo científico se pueden mezclar en la imagen fotográfica. Que en el siglo XIX destaque en fotografía el valor de copia de la naturaleza por encima de otras consideraciones no debe extrañarnos a tenor de lo ya expuesto respecto a la mimesis y la tradición renacentista. Por el mismo motivo tampoco debe sorprendernos que la explotación del lado oculto de la imagen fotográfica se muestre inicialmente como una corriente subterránea. La fotografía nació de la pintura como oposición, o complemento, a las letras, pero en su larga y dolorosa separación, en la que la pintura se liberó del yugo de la *mimesis*, la fotografía adquirió también carta plena de ciudadanía y brotó lo que ya contenía en su propia naturaleza y se intuía: que la cuestión de la verdad es tan relativa como en el texto y que lo determinante de la imagen fotográfica no es la semejanza respecto al referente sino su existencia pasada, pero marcada a su vez por el mismo criterio ambivalente de verdad e invención. En realidad, toda semejanza en fotografía es una correspondencia entre la imagen mental y la imagen fotográfica y dicha correspondencia se construye a partir de una visión sintética y no de la copia completa de la realidad.

Además, es capital la demostración de que la fotografía también puede mentir, engañar sobre la existencia, sobre todo si esa es nuestra intención, y que a su vez el texto puede ayudar a ello. La fotografía, como prueba de la existencia de algo, aparte de su veracidad o no, no es suficiente para demostrar una hipótesis, una teoría, una tesis. La manipulación que puede ejercer el texto sobre el sentido de esa *prueba* es enorme,

demostrando que la fotografía de algo puede constituirse en prueba de su existencia, si el contexto de emisión y recepción así lo pactan, pero no necesariamente es fundamento de sentido: su significado y valor son tan interpretables como en el texto. Si insistimos en la intención es porque los modelos culturales de presentación del producto final pueden determinar si ambos medios son leídos como un documento, y entonces fotografía y texto se apoyan mutuamente en su finalidad de constatar hechos, o como arte, y entonces ambos se erosionan mutuamente destruyendo la presunta objetividad y destacando al contrario la subjetividad inherente a ambos medios.

Dicho de otro modo, la mirada no es inocente, ni existe un punto de vista objetivo, como se quería hacer creer respecto a la cámara fotográfica en el XIX, pues el mundo como representación no puede ser una *copia* o un *registro*. Y, siguiendo a Gombrich, la imagen, ora pictórica, ora fotográfica, no es un signo natural (entendido como un sistema de códigos), sino que, igual que el signo lingüístico, está regido por diversas convenciones. Ni la palabra ni la fotografía son un espejo neutro al darse la posibilidad de la interpretación y la tensión que comparten en el tipo de colaboraciones a los que nos referimos. El texto sería el agente revelador de la imagen fotográfica, el activador de esa *otra* imagen latente que se oculta bajo la imagen superficial que vemos. En la comparación metafórica sin duda es el texto el que ejerce un rol mayor frente a la fotografía, pues en relación a ésta no podemos llegar a afirmar que ejerza de “revelador” del texto, de hermenéutica del mismo, aunque sí que es cierto que la presencia de la imagen fotográfica potencia algunas lecturas del texto que éste por sí solo no ofrecería con la misma intensidad.

En perspectiva histórica, la tradicional guerra entre la escritura y lo visual se nos muestra como una disputa relacionada con la dificultad del hombre por aceptar su condición bicéfala, como si denigrar un sistema en favor de otro le calmara la ansiedad vital que le genera el vacío existencial y la soledad. Pero, como en épocas de crisis sociales abundan las transgresiones, también se han visto acercamientos: la utópica hermandad de las artes podría querer pretender la creación de un signo total, que fuera símbolo, recuperando las dos caras de la moneda, como si la unión de imagen y palabra supusiera la unión del signo natural y el convencional, superando las barreras de la división que salvaran al hombre de la inevitable corrupción del sentido y la angustia espacio-temporal. El signo natural al que fue asociado en principio la fotografía (recordemos: *grafía de* la luz, no *con* luz) se presenta como deseo adánico de identificación con la naturaleza, mientras que la palabra, como signo convencional, bailaba entre la carne y el espíritu, intentando unir significante y significado, y que el símbolo volviera a ser tal y cobrara vida.

Es posible que contemplando la trayectoria histórica nos invada esta tentación de considerar el producto híbrido del foto-texto un síntoma individual de la crisis inherente a los 2000 años de cultura occidental-cristiana, un intento de aunar aquello que fue separado, un síntoma desesperado de unir las dos partes del signo, de devolver la naturaleza a la unidad perdida, deshacer la ambigüedad diabólica. Si la intención inconsciente era la de unir dos medios históricamente con sus altos y sus bajos, el resultado es el de la constatación de que el que se acerca a la fotografía es porque percibe algo que ya ha percibido en la escritura, y, viceversa, que el que se aproxima a la escritura es porque ya ha sentido lo que escribe o lee al mirar una fotografía.

La insatisfacción, la tensión del tiempo que provoca la ausencia de significado seguro es lo que surge de la grieta epistemológica abierta al enfrentarse un medio de expresión con el otro: ausencia, silencio, muerte. Escribir y fotografiar, leer y mirar una

fotografía, coloca a la persona ante su propia condición: la máscara. Se trata de un *ser otro*, en otro tiempo y otro espacio diferente al de la escritura/lectura y al de la mirada. Un permanente *ser otro* que lo tensiona por dentro partiendo de la dicotomía espacio-temporal que tienen en común texto y fotografía en relación con el referente del signo o de la imagen. Tal como afirmaban Foucault y Derrida, entre tantos otros, la radical otredad de la escritura es marca del ser humano, del ser limítrofe, que no del límite, que diría Eugenio Trías. Y, por ello, la imagen y la palabra tienen en común la ambigüedad, pues son artes apofánticas que aunque quieran tender hacia el límite, hacia el cerco del aparecer, nunca llegan a él: en cuanto lo dicen o lo muestran desaparece la realidad a la que apuntan, debido a la distancia, del signo y del tiempo/espacio. Son intentos del limes, de la condición fronteriza del ser humano, pues a la pregunta ‘qué es la realidad’ indefectiblemente le acompaña la pregunta ‘quiénes somos’, en tanto que lo que podamos percibir del mundo depende de la cuestión ontológica. Entender el mundo como una ventana, un espejo o una sombra, y ver y verse mediante estos esquemas perceptivo-conceptuales, no es más que un punto de partida, pues ni la ventana supone únicamente un racionalismo estricto ni el espejo un delirio de reflejos o la sombra una alteridad difusa.

Hemos visto que el lenguaje y la imagen, y más en concreto la palabra literaria y la imagen fotográfica, son sistemas de representación diferentes aunque equiparables, ya que comparten un mismo origen de representación del mundo en tanto que los dos son reflejos de la realidad, y pueden ser espejos o sombras, transformar al individuo o precipitarlo en el abismo. A pesar de todas las interacciones vistas, éstas no hacen más que hablar de ausencias y carencias. Las unas de las otras, como en un espejo. La colaboración entre fotografía y texto se presenta como un espejo al que se le enfrenta otro espejo, dejando de saber quién habla de quién, o qué de qué. El *trompe l'oeil* de dicho mecanismo es el responsable de las interferencias entre ambos medios, de que lo que pensábamos que era lo propio de un medio pase al otro y que finalmente el origen de los efectos obtenidos deje de tener importancia ante la atmósfera global creada entre ambos medios.

La confusión transforma el intersticio surgido entre el texto y la fotografía en alucinación en la que nada es lo que parece: ni la realidad, ni el espacio, ni el tiempo son exactamente los mostrados ni en la fotografía ni en el texto. Y, por descontado, ni nosotros somos nosotros mismos, pero tampoco ese *otro* que vemos reflejado en la fotografía o en el texto. La relación de definición mutua por negatividad parte de una concepción del arte en la que, como dijera Nietzsche, la ilusión y la vida se compenetran en un continuo baile entre la apariencia y la realidad, sustentando un discurso que imposibilita fijar un punto de vista debido a la traslación permanente del sentido.

Bibliografía

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A., (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid.
- ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, (2002), (Intr. Carlos Fuentes), *Nudes*, D.A.P., New York.
- ANSON, Antonio, (2000), *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia.
- AA.VV., (1986), *Images. Illusion and reality*, Australian Academy of Science, Canberra.
- AA.VV., (1990), *Roland Barthes et la photo: Le pire des signes*, Contrejour, Paris.
- AA.VV., (1996), *Objects in mirror are closer than they appear (Los Objetos de este espejo están más cerca de lo que parecen)*, Actar, Barcelona.
- AA.VV., (2003a), *La photographie et le livre*, Trans Photographic Press, Paris.
- AA.VV., (2003b), *Cartier-Bresson. Des images et des mots*, Delpire, Paris.
- AA.VV., (2004), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris.
- AA.VV. (2005), *Paris i els surrealistes*, CCCB, Barcelona.
- ADAMS, Robert, (1994), *Why people photograph*, Aperture, New York.
- ADES, Dawn, (2002), *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona.
- AGEE, James & EVANS, Walker, (2000), *Let us now praise famous men*, Violette Editions, London.
- ALBERTI, Leon Battista, (1950), *Della Pintura*, (Edizione critica a cura di Luigi Malle), G.C.Sansoni Editore, Firenze.
- ALDECOA, Ignacio, y MASATS, Ramón, (1996), *Neutral Corner*, Alfaguara, Madrid.
- ALEXANDRESCU, Sorin, (1995), "La photo, ou le récit inachevé", à HOEK, Leo H. et Meerhoff, Kees (Eds.), *Rhetorique et image*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam.
- ARISTÓTELES, (1991), *Poética*, Leviatán, Buenos Aires.
- ARMSTRONG, Carol, (1998), *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, MIT Press, Cambridge, Massachussets.
- ARROUYE, Jean, "Des Histoires Vraies + dix de Sophie Calle. Photographie et Autobiographie", à MÉAUX, Danielle, et VRAY, Jean-Bernard (Edit.), *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp.65-73.
- ARNHEIM, Rudolf, (1998), *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona.
- (1999), *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid.
- ASENSI, Manuel (Edit.), (1987), *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco libros, Madrid.
- ATGET, Eugène, *Eugène Atget*, (1997), Aperture Masters of Photography, Könemann, Cologne.
- ATKINS, Robert, (1996), "Goodbye lesbian/gay history, hello 'queer sensibility': meditating on curatorial practice", *Art Journal*, vol. 55, n°4, New York.
- ATWOOD, Ann, (1977), *Haiku Vision in Poetry and Photography*, Scribner Book Company, New York.
- AUBENAS, Sylvie, et LACARRIÈRE, Jacques, (2001), *Voyage en Orient*, Bibliothèque National de France/ Hazan, Paris.
- AUBIER, Dominique (text), MORATH, Inge (Photographs), (1955), *Fiesta in Pamplona*, Robert Delpire, Paris.
- AUGÉ, Marc, (1992), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona.
- AUMONT, Jaques, (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- AUSTER, Paul, (1992), *Leviathan*, Anagrama, Barcelona.

- (1995), *Smoke & Blue in the face: Two films*, Hyperion, New York.
- (2001), *La invención de la soledad*, Anagrama, Barcelona.
- AYALA, Francisco, (1984), *Cervantes y Quevedo*, Ariel, Barcelona.
- BACHELARD, Gaston, (1970), *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BAER, Ulrich, (2002), *Spectral evidence. The photography of trauma*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- BAILEY, Ronald H., (1975), *The photographic illusion: Duane Michals*, An Alskog book, published with Thomas Crowel Company, Los Angeles.
- BALDESSARI, John, (1981), *Exhibition and catalog* (coordinated by Robin Dodds), The New Museum, New York.
- (2005), *A different Kind of order (Arbeiten 1962-1984)*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob, (2008), *Fotomontaje*, Cátedra, Madrid.
- BARTHES, Roland, (1964), "Rhétorique de l'image", en *Communications*, 4, Seuil, Paris.
- (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris.
- (1977), *Image, music, text*, Fontana Press, London.
- (1983), *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
- (1986), *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- (1987), *El susurro del lenguaje. Más allá del lenguaje y la escritura*, Paidós, Barcelona.
- (2001), *La torre Eiffel*, Paidós, Barcelona.
- BASILICO, Gabriele, (2008), *Arquitectura, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*, La Fábrica Editorial, Madrid.
- BATCHEN, Geoffrey, (2004a), *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- (2004b), *Forget me not. Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, New York.
- BATE, David, (2004), *Photography & Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B.Tauris, London.
- BAUDELAIRE, Charles, (1980), *Baudelaire. Ouvres completes*, Éditions Robert Lafont, Paris.
- (2005), "El público moderno y la fotografía", en *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado Libros, Madrid, pp. 229-33.
- BAUDRILLARD, Jean, (1978), *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona.
- (1986), *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- (1988), "Please Follow me", in BAUDRILLARD, Jean & CALLE, Sophie, *Suite vénitienne. Please Follow me*, Bay Press, Seattle, pp. 76-87.
- (1995), *Le crime parfait*, Galilée, Paris.
- (2000), "Facticidad y seducción", en BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc *Figuras de la alteridad*, Taurus, México D.F., pp. 83-104.
- BAZIN, André, (1980), "The ontology of the photographic image", in TRACHTENBERG, Alan, *Classic Essays on photography*, Laete's Island Books, New Haven, Connecticut pp. 237-44.
- BEALS, Carleton, (1934), *The Crime of Cuba* (with a portfolio of photographs by Walker Evans), J.B.Lippincott Company, Philadelphia.
- BEATO, Felice, VON STILLFRIED, Raimund, et LOTI, Pierre, (2000), *Japon fin de siècle*, Arthaud, Paris.

- BECKMAN, Robert, (1982), "Michal's camera lies to tell truths", in *Arts Insight*, Vol. 3, N° 1, Indianapolis, p.3.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, y TRULLÀS, Isidre, (1985), *Rimas*, Colección Palabra e Imagen, Editorial Lumen, Barcelona.
- BELTING, Hans, (2007), *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires.
- BENJAMIN, Jessica, (1998), *Shadow of the other. Intersubjectivity and gender in Pshycohanalysis*, Rouledtge, New York.
- BENJAMÍN, Walter, (2004), *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia.
- (2006), *Berlin childhood around 1900*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- BENET, Juan, y COLITA, (1971), *Una tumba*, Lumen, Barcelona.
- BELL, Susan, (30/11/2003), "Fine art or grim evidence?", in *The Sunday Telegraph*, London.
- BELLO, Xuan, (2002), *Historia Universal de Paniceiros*, Debate, Madrid.
- BENNETT, Dereck, (1998), "La coincidencia de Darwin, los zoos y la fotografía", en FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y fricción*, Mestizo, Murcia, pp. 97-102.
- BERGER, John, (1972), *Ways of seeing*, Penguin, London.
- (1986), *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Hermann Blume, Madrid.
- (1997), *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia.
- (2000), *Fotocopias*, Alfaguara, Madrid.
- (2001), *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2002), con MOHR, Jean, *Un séptimo hombre*, Huerga y Fierro Editores, Madrid.
- BERGSON, Henri, (1968), *Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BERNAHRD, Thomas, (2002), *Extinción*, Alfaguara, Madrid.
- BETSCH, William (1991), *The Hakima. A tragedy in Fez*, Aperture, New York.
- BIOY CASARES, Adolfo, (1988), *A la hora de escribir*, Tusquets, Barcelona.
- BIRD, Roy K., (1985), *Wright Morris. Memory and Imagination*, Peter Lang, New York.
- BISCHOFF, Simon, (Edit.) (1994), *Paul Bowles. Photographs*, Scalo, New York.
- BISCHOFF, Werner, FRANK, Robert & VERGER, Pierre, (1956), *From Incas to Indios*, Robert Delpire, Paris.
- BLANCHOT, Maurice, (1992), *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.
- BOGARDUS, Ralph F., (1984), *Pictures and texts. Henry James, A.L. Coburn, and New Ways of Seeing in Literary Culture*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- BOIS, Yves-Alain, (April 2000), *Sophie Calle*, Artforum, New York.
- BOLTANSKI, Christian, (2002), "Rencontre", en FERENCZI, Thomas (Edit.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, Editions Complexe, Bruxelles, pp. 263-270.
- BONIN, Philippe, (2006), *Images Habitées*, Creaphis, Saint-Etienne, France.
- BORDIEU, Pierre, (1990), *Photography. A middle-brow art*, Standford University Press, Standford.
- BOUBAT, Edouard, (1973), *Miroirs. Autoportraits*, Éditions Denoël, Paris.
- BOULOUMIÉ, Arlette, et GANDILLAC, Maurice, (1991), *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, Paris.
- BOWLES, Paul, avec GASTELI, Jellel (Photographies), (1991), *Tanger. Vues choisies*, Éditions Éric Koehler/Sand, Paris.
- (1995), *Poemas 1926-1977*, Visor, Madrid.
- BOYCE, David B., (January-February 2003), "Duane Michals: photographer, storyteller", *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, Boston.
- BRASSAÏ, (1949), *Camera in Paris*, Focal Press, London.

- (1952), *Brassaï*, Éditions Neuf, Paris.
- (1964), *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris.
- (1968), *Brassaï*, The Museum of Modern Art, New York.
- (1988), *Henry Miller: The Paris Years*, Arcade Publishing, New York.
- (1997a), *Letters to my parents*, The University of Chicago Press.
- (1997b), *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris.
- (2000), (sous la direction d'Alain Sayag et d'Annick Lionel-Marie), *Brassaï*, Centre Pompidou/Seuil, Paris.
- BRECHT, Bertolt, (2004), *ABC de la guerra*, Ediciones del caracol, Madrid.
- BREDAHL, A. Carl, (June 2004), " 'What's Western about Morris's *The Field of Vision* ' my students ask", *The Midwest Quarterly*, Pittsburgh State University, Pittsburgh.
- BRETON, André, (1937), *L'amour fou*, Gallimard, Paris.
- (1964), *Nadja*, Éditions Gallimard, Paris.
- BROSSA, Joan, y MADOZ, Chema, (2003), *Fotopoemario*, La Fábrica Editorial, Madrid.
- BRUNET, François, (2000), *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, (2001), *La vida exagerada de Martín Romaña*, Anagrama, Barcelona.
- BÜCHLER, Pavel, (1999), *Ghosts Stories*, Proboscis, London.
- BUCK-MORSS, Susan, (2001), *Dialéctica de la mirada*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- BUFALINO, Gesualdo, (1992), *Il tempo in posa*, Sellerio Editore, Palermo.
- (1998), *Tommaso y el fotógrafo ciego*, Anagrama, Barcelona.
- BUISINE, Alain, (1994), *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Éditions Jaqueline Chambon, Nîmes.
- BURGER-UTZER, Brigitta, & GRISSEMANN, Stefan, (Edits.), (2003), *Frank Films. The film and video work of Robert Frank*, Scalo, Zurich.
- BURGIN, Victor, (1982), (Edit.), *Thinking photography*, The Macmillan Press Ltd, London.
- (1986), *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, Macmillan Education Ltd., London.
- (1997), "Art, Common Sense and Photography", in EVANS, Jessica, (Edit.), *The Camera Work Essays. Context and Meaning in Photography*, Rivers Oram Press, London.
- BÜRGER, Peter, (1987), *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona.
- BURKE, Peter, (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- BUYDENS, Mireille, (1998), *L'image dans le miroir*, La Letre Volée, Bruxelles.
- BIOY CASARES, (1988), *A la hora de escribir*, Tusquets, Barcelona.
- (1985), *La invención de Morel*, Seix Barral, Barcelona.
- CAIZERGUES, Pierre, (2003), *Jean Cocteau et l'image*, Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier.
- CALABRESE, Omar, (1997), *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona.
- CALDWELL, Erskine, (1974), *Tobacco road*, Heinemann, London.
- CALDWELL, Erskine & BOURKE-WHITE, Margaret, (1995), *You have seen their faces*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia.
- (1939), *North of the Danube*, The Viking Press, New York.
- (1941), *Say, is this the U.S.A.*, Duell, Sloan and Pearce, New York.

- CALLE, Sophie, (1988), con Jean Braudillard, *Suite vénitienne. Please Follow me*, Bay Press, Seattle.
- (1991), *A suivre*, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- (1995), con Greg Shephard, *No sex last night/Double blind* (Film).
- (1998), avec la participation de Paul Auster, *Doubles Jeux*, Actes sud, Arles.
- (1999a), with the participation of Paul Auster, *Double Games*, Violette Editions, London.
- (1999b), *Souvenirs de Berlin-Est*, Actes sud, Arles.
- (2000a), *Les dormeurs*, Actes Sud, Arles.
- (2000b), *Fantômes*, Actes Sud, Arles.
- (2000c), *Disparitions*, Actes Sud, Arles.
- (2002a), *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, Arles.
- (2002b), *L'Erouv de Jérusalem*, Actes Sud, Arles.
- (2002c), *La Marche, l'art. Sophie Calle parle de Sophie Calle*. Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo). Publication du 'Research Center for the Arts and Arts Administration', Keio University (en français et en japonais), Tokyo.
- (2003a), *M'as-tu vue*, Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, Paris.
- (2003b), *Douleur exquise*, Actes Sud, Arles.
- (2005a), *Appointment with Sigmund Freud*, Thames & Hudson, London.
- (2005b), con Balduci, Fabricio, *Unfinished*, Actes Sud, Arles.
- (2007), *Prenez soin de vous*, Actes Sud, Arles.
- CALVINO, Italo, (1970), "L'avventura di un fotografo", in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino, pp. 36-45.
- CAMART, Cécile (avril, 2002), "Sophie Calle, alias Sophie Calle: le 'Je' d'un Narcisse éclaté", *Art Press*, Paris, pp. 30-35.
- CAMILLERI, Andrea, (2003), *La forma del agua*, Ediciones Salamandra, Barcelona.
- CARAION, Marta, (2003), *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Droz, Genève.
- CARACALLA, Jean-Paul, et PRÉVERT, Jaques, (2000), *Le Paris de Prévert*, Flammarion, Paris.
- CARPENTIER, Alejo, y GRANDAL, (1982), *La ciudad de las columnas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- CARROLL, Lewis, (1936), *The Complete Works*, Random House, New York.
- (1975), *Lewis Carroll. Photos & Letters*, Franco Maria Ricci Editore, Parma.
- (2001), *El día de asueto de un fotógrafo*, Editorial Montesinos, Mataró.
- CARTIER-BRESSON, Henri, (1956), *D'une Chine à l'autre*, (Préface de Jean Paul Sartre), Robert Delpire Éditeur, Paris.
- (2003), *Fotografiar del natural*, Gustavo Gili, Barcelona.
- CARVALHO HOMEN, Raul & DE FÁTIMA LAMBERT, Maria, (2006), *Writing and seeing. Essays on word and Image*, Rodopi, Amsterdam.
- CASAJÚS QUIRÓS, Concha, (1998), *Manual de arte y fotografía*, Editorial Universitas, Madrid.
- CATALÀ-ROCA, Francesc, (1995), *Impressions d'un fotògraf. Memòries*, Edicions 62, Barcelona.
- CELA, Camilo José (textos) y COLOM, Joan (fotografías), (1964), *Izas, rabizas y colipoterras*, Lumen, Barcelona.
- CHAMPFLEURY, (1997), "La légende du daguerréotype", en *Les bons contes font les bons amis*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, pp.55-64.

- CHASSEY, Éric, (2006), *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Gallimard.
- CHELLY, Kaoul, (1935), "Photographie", *Repertoire des Themes de Marcel Proust*, Gallimard, Paris, pp.53-4.
- CHÉROUX, Clément, FISCHER, Andreas, (2004), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard.
- CHEVALIER, Jeanne, y VALENTE, José Ángel (1994), *Campo. Así en la tierra como en el cielo*, Mestizo, Murcia.
- (1999), *Calas*, Editions Canal 1, Bienne.
- CHÉZAUD, PATRICK, (2005), "L'image pré-texte", à LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, *Texte/Image: Nouveaux problèmes, Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 52-66.
- CHRISTIE, Agatha, (1993), *Mrs. McGinty's dead*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- CHOÏ, Céline, (2002), "The Daybooks of Edward Weston: When Words Do Not Fail", in HANSOM, Paul, *Literary modernism and photography*, Praeger, Wesport, pp. 108-120.
- CHOINIÈRE, France & THÉRIAULT, Michèle, (2005), *Point & Shoot. Performance and Photography*, Dazibao, Montréal.
- CIAPUSCIO, Guiomar Elena, (1994), *Tipos textuales*, Universidad de Buenos Aires.
- CLAIR, Jean, (1989), *Méduse. Contribution à une antropologie des arts visuels*, Gallimard, Paris.
- (1996), *Elogio de lo visible*, Seix Barral, Barcelona.
- CLERGUE, Lucien, (1980), *Langage des sables*, Agep, Marseille.
- COCTEAU, Jean, (2000), *Photographies et dessins de guerre*, Actes sud.
- COLARD, Jean-Max, (9/09/1998), "Entretien avec Sophie Calle, Femme d'actions", en *Les Inrockuptibles*, Paris.
- COLEMAN, A.D., (1998), *Light Reading. A photography critic's writings, 1968-1978*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- COLES, Robert, (1997), *Doing documentary work*, Oxford University Press.
- COLLI, Giorgio, (1996), *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid.
- COLMAGRO, Stefano, (Edit.), (1995), *Elogio dell'ombra*, Marsilio, Venezia.
- COMES, Rosa (poesies), ARGENTE, Xavier (fotografies), 3: *atzar*, Arola Editors, Tarragona.
- CONAN DOYLE, Arthur, (1922), *The coming of the fairies*, George H. Doran Company, New York.
- (1923), *The case for spirit photography*, George H. Doran Company, New York.
- (1926), *The History of Spiritualism*, (2 illustrated volumes), George H. Doran Company, New York.
- (1952), *The Complete Sherlock Holmes*, Doubleday & Company, New York.
- (Edits.) GIBSON, John Michael and LANCELYN GREEN, Richard (1982), *The Unknown Conan Doyle. Essays on photography*, Secker & Warburg, London.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina, (1998), *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- CORTÁZAR, Julio, (1959), *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (1963), *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- con D'AMICO, Alicia, y FACIO, Sara, (1968), *Buenos Aires. Buenos Aires*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (1974), *Último Round*, Siglo XXI, Madrid.
- con ANDRADE, Alecio de, (1981), *París: ritmos de una ciudad*, Edhasa, Barcelona.

- (1984), *Prosa del observatorio*, Editorial Lumen, Barcelona.
- con OFFERHAUS, Manja, (1994), *Alto el Perú*, Siglo veintiuno Editores, Mexico D.F.
- COULANGE, Alain, (1999), *La magie, sinon rien. Remarques sur des images*, Filigrane Éditions, Trézélan.
- COUSINEAU, Penny, (January 1996), "In my fantasies, I'm the man. Sophie Calle's true stories" *Parachute. Contemporary Art Magazine*, Montreal.
- CÓZAR, Rafael de, (1991), *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Ediciones El carro de la Nieve, Sevilla.
- CRUMP, Gail Bruce, (1978), *The novels of Wright Morris. A critical interpretation*, University of Nebraska Press.
- CZACH, Marie, (Curator Exhibition), (1973), *Photographer as poet*, The Arts Club of Chicago.
- CHATWIN, Bruce, (1993), *Far Journeys. Photographs and notebooks*, Viking, New York.
- (1998), *Winding paths*, Jonathan Cape, London.
- CHEVRIER, Jean-François (1982), *Proust et la photographie*, Éditions de l'Etoile, Paris.
- DAGHISTANY, Ann, (Edit.), *Spatial Form in narrative*, Cornell University press, Ithaca, New York.
- DAMISCH, Hubert, (2001), *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Seuil, Paris.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, (1986), *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid.
- DE BENEDETTO, Lucia, DE PELLEGRIN, Fulvio, e ORLANDONI, Massimiliano, (1998), *Ombre dei pensieri*, Edizioni Brillarelli, Castelfidardo (Ancona).
- DE MAN, Paul, (December 1979), "Autobiography as De-facement", in *MLN* 94, pp. 920-22.
- (1996), *La ideología estética*, Altaya, Madrid.
- DE NAEYER, Christine, (2002), *Paul Nougé et la Photographie*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles.
- DEBAT, Michelle, (Edit.), (2003), *La photographie et le livre*, Trans Photographic Press, Paris.
- DEBRAY, Régis, (1992), *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona.
- (1994), *L'oeil naïf*, Seuil, Paris.
- DELANOË, Jaques, (1996), *Les pionniers de la photographie: Nicéphore, Hippolyte, Félix et les autres*, Terre de Brume Éditions, Dinan (Bretagne).
- DELEUZE, Gilles, (2006), *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, Argentina.
- DELIBES, Miguel (textos), y MASPONS, Oriol (fotografías), (1962), *La caza de la perdiz roja*, Colección Palabra e Imagen, Editorial Lumen, Barcelona.
- DENHAN, Scott & MCCULLOH, Mark, (Edits.), (2006), *W.G. Sebald. History-Memory-Trauma*, Walter de Gruyter, Berlin.
- DEPARDON, Raymond, (1997), *La ferme du Garet*, Actes Sud.
- (1998), *En Afrique*, Seuil, Paris.
- (2000), *Errance*, Seuil, Paris.
- (2004), *Paroles prisonnières*, Seuil, Paris.
- avec GUILLEBAUD, Jean-Claude, (1996), *La porte de Larmes*, Seuil.
- DERRIDA, Jaques, (1989), *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.
- DI GIROLAMO, Constanzo, (1982), *Teoría Crítica de la literatura*, Crítica, Barcelona.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo, (1990), *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Visor, Madrid.
- DISERENS, Corinne, (Edit.), (2004), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press Ltd., London.

DOISNEAU, Robert y PENNAC, Daniel, (1993), *La vie de famille*, Hoëbeke, Paris.

DOW ADAMS, Timothy, (2000), *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press.

DUBOIS, Philippe, (1986), *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona.

DUNCAN, Michael, (July, 1995), "Queering the discourse", in *Art in America*, University Art Museum, Berkeley, California.

DURAND, Régis, (1998), *El tiempo de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca.

DUTTLINGER, Carolin, (2004), "Traumatic photographs: Remembrance and the technical media in W.G. Sebald's *Austerlitz*", in LONG, J.J. & WHITEHEAD, Anne, (Edits.), *W.G. Sebald-A critical companion*, Edingburgh University Press, pp.155-71.

ECO, Umberto, (1990), *Obra abierta*, Ariel, Barcelona.

--- (1992), *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.

--- (1995), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona.

EDEL, Chantal (Edit.), BEATO, Felice (photographies) et LOTI, Pierre (textes), (2000), *Japon fin du siècle*, Arthaud, Paris.

ELLENZWEIG, Allen, (August 1980), "The homosexual Aesthetic", in *American Photographer*, 5, CBS Publications, New York.

EMILE-ZOLA, François et MASSIN, (1979), *Zola photographe*, Denoël, Paris.

EVANS, Jessica, & HALL, Stuart, (Edits.), (2001), *Visual Culture: the reader*, Sage Publications, London.

EVANS, Walker, (1969), "Photography", in *Quality: The Image in the Arts* (pp.168-191), Kronenberger, L. (ed.), Atheneum, New York.

--- (Introd. by James Agee), (2004), *Many are called*, Yale University Press & The Metropolitan Museum of Art, New Haven, Connecticut.

FALCES, Manuel, y VALENTE, José Ángel, (2001), *Para siempre: la sombra*, Fundación Telefónica, Madrid.

FERNÁNDEZ CARRERA, Gaston, (1986), *Le photographie, le néant. Digressions autour d'une mort occidentale*, Presses Universitaires de France, Paris.

FERRATER MORA, José, (1969), *Diccionario de filosofía*, Editorial Sudamericana Buenos Aires.

FRANK, Robert, (1963), *Zero Mostel reads a book*, The New York times.

--- (1985), *Robert Frank*, Thames and Hudson, London.

--- (1998a), *The Americans*, Scalo Publishers, Zurich.

--- (1998b), *Thank you*, Second Scalo Editions, Zurich.

--- (2001), *Hold still. Keep going*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

--- (2004), *Story lines*, Steidl Publishers, Göttingen.

FICINO, Marsilio, (1989), *De amore. Comentario a "El Banquete de Platón"*, Tecnos, Madrid.

FLAUBERT, Gustave, Avec LOUARN, Michel (phot.), et LOUSTAE (Dessins), (2001), *Voyage en Egypte. Sur les pas de Flaubert*, Éditions du Garde-temps, Paris.

FLEISCHER, Alain, (2000), *La pornographie, Une idée fixe de la photographie*, La Musardine, Paris.

FLUSSER, Vilém, (1990), *Hacia una filosofía de la fotografía*, Editorial Trilla, México D.F.

FOERSTNER, Abigail, (2/6/1996), "Revolution in Black & White", *Chicago Tribune*, p.5

FOLSOM, Ed, (1994), *Walt Whitman's Native Representations*, Cambridge University Press.

- FONTCUBERTA, Joan, (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (1998), *Ciencia y fricción*, Mestizo, Murcia.
- (2003), (Edit.), *Estética Fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2004), (Edit.), *Photography. Crisis of history*, Actar, Barcelona.
- FORBES, Elizabeth, (19/9/1991), "Image and Reality", *The Times Union*, Section C, Rochester, N.Y., p.3.
- FORD, Richard, (2003), *El día de la independencia*, Anagrama, Barcelona.
- FRADE, Pedro Miguel, (1992), *Figuras do espanto*, Edições Asa, Porto.
- FOUCAULT, Michel, (1968), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México D.F.
- (1994), *Hermenéutica del sujeto*, Ediciones de La Piqueta, Madrid.
- (1996), *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona.
- (2004), *El pensamiento del afuera*, Pret-textos, Valencia.
- FRANCK, Joseph, (1981), "Spatial form in modern literature", in SMITTEN, Jeffrey R. & DAGHISTANY, Ann, (Edits.), *Spatial Form in narrative*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- DOW ADAMS, Timothy, (2000), "The mirror without a memory. Wright Morris", en su *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press, pp.176-204.
- FREUD, Sigmund, (1955), "Beyond the Pleasure Principle", in *The complete Psychological works of Sigmund Freud. Vol. XVIII*, The Hogarth Press, London, pp. 7-64.
- (1963), "Resistance and Repression", in *The complete Psychological works of Sigmund Freud. Vol. XVI (1916-17)*, The Hogarth Press, London, pp. 286-302.
- (1989), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid.
- FREUND, Gisèle, (1993), *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- FRIZOT, Michel, (Ed.), (1998), *A New History of Photography*, Könemann, Köln.
- FRIZOT, Michel, et DUCROS, Françoise, (Eds.), (1987), *Du bon usage de la photographie. Une antologie de textes*, Photopoché, Paris.
- FULLAT, Octavi, (2002), *El siglo Postmoderno*, Crítica, Barcelona.
- GACHE, Belén, (1999), "Manuscrito hallado en un bolsillo, de Julio Cortazar", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS)*, Dresden.
- GADAMER, Hans-George, (1993), *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- (1995), *Langage et vérité*, Gallimard, Paris.
- GALASSI, Peter, (1981). *Before photography: painting and the invention of photography*, The Museum of Modern Art, New York.
- GALÍ, Neus, (1999), *Poesía silenciosa, pintura que habla*, El acantilado, Barcelona.
- GARCÍA LORCA, Federico, (1987), *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, (1970), *Cien años de soledad*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- GARCÍA MONTERO, Luis, (1994), *Habitaciones separadas*, Visor, Madrid.
- GARNER, Gretchen (2003), "New Paradigms. Uelsmann, Michals and Samaras", in *Disappearing witness. Change in twentieth-century American Photograph*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 110-121.
- GAUTIER, Théophile, (1981), *Voyage en Espagne*, Éditions Gallimard.

- GAUTHIER, Guy, (1996), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid.
- GATTINONI, Christian, et VIGOUROUX, Yannick, (2002), *La photographie contemporaine*, Editions Scala, Paris.
- GENOVALI, Sandro, (2002), *L'evocazione dell'Ombra. Mario Giacomelli*, Edizione Charta, Milano.
- GENTLEMAN, Amelia, (13/12/2004), "The worse the break-up, the better the art", *The Guardian*, London.
- GERNSHEIM, Helmut, (1949), *Lewis Carroll. Photographer*, Chanticleer, New York.
- GERZ, Jochen, (1986), "Jochen Gerz", in *Behind the eyes*, SFMOMA, San Francisco Museum of Modern Art, pp. 67-79.
- GINART, Belén, (26/4/2004), "Joan Fontcuberta", *El País*, Madrid.
- GINSBERG, Allen,
 --- (1990), *Photographs*, Twelvetees Press, Altadena, California.
 --- (1993), *Snapshot poetics. A photographic memoir of the beat era*, Chronicle Books, San Francisco, 1993.
- GIROLAMO, Constanzo di, (1982), *Teoría Crítica de la literatura*, Editorial Crítica, Barcelona.
- GODFREY, Tony, (1/1/1995), "Sophie Calle at the Boymans Museum", *Art in America*, New York.
- GOLDBERG, RoseLee, (2005), *Performance Art*, Thames & Hudson, New York.
- GOLDBERG, Vicky, (Edit.), (1971), *Photography in print. Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- GOMBRICH, E.H., (1998), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (textos) & SAURA, Carlos, (fotografías), (2002), *El rastro*, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona.
- GONZÁLEZ, Diego, (1/02/2008), "El tiempo amarillo", *El periodico. Extremadura*, Cáceres.
- GONZÁLEZ ALGUACIL, Paula, (enero/agosto de 1999), "Ritual de lo habitual: Sophie Calle", *Crítica abierta*, nº 2, Madrid.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura, (2003), "Sophie Calle, or the delusions of the artist", in *The Mind's Construction Quarterly*, London.
 --- (2005), *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHAND FIZ, Simón, (Edits.), (2003), *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Istmo, Madrid.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael, (2001), *Análisis de la imagen*, Laberinto, Madrid.
- GÓMEZ ISLA, José, (2005), *Fotografía de creación*, Nerea, San Sebastián.
- GOODMAN, Jonathan, (January 1997), "Duane Michals at Sidney Janis", *Art in America*, New York.
- GOODMAN, Nelson, (1976), *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona.
- GORDON, Linda & OKIHIRO, Gary Y. (Edits.), (2006), *Impounded. Dorothea Lange and the censored images of the Japanese American Internment*, W.W. Norton & Co., New York.
- GORSKI, D.P. et al., (1966), *Pensamiento y lenguaje*, Grijalbo, México D.F.
- GOYTISOLO, Juan (textos) y MUÑOZ, Isabel (fotografías), (1998), *Fuerte como un turco*, Galaxia Gutemberg, Barcelona.

- GRAHAM, Victor E., (1966), *The Imagery of Proust*, Blackwell, Oxford, pp. 150-51.
- GRATTON, Johnnie, (2002a), "Experiment and Experience in the Phototextual Projects of Sophie Calle", in RYE, Gill & WORTON, Michael, (edits.), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester University Press, pp. 157-70.
- (2002b), "Sophie Calle's *Des histoires vraies*: Irony and Beyond", in HUGHES, Alex & NOBLE, Andrea (Edits.), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, University of New Mexico Press, 2003, Albuquerque, pp. 182-97.
- (2003a), "Sophie Calle's True Stories: More of the Same?", *Paragraph*, vol. 26, n° 3, pp.108-22.
- (2003b), "Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle", à LANGLET, Irène (edit.), *Le Recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 125-32.
- GRAVES, Robert, (1991), *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona.
- GREEN, Roger, (4/2/1990), "Photographer travels back to childhood", *The Times-Picayune*, New Orleans, p. 12.
- GRIMAL, Pierre, (1997), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidòs, Barcelona.
- GROJNOWSKI, Daniel, (2002), *Photographie et langage*, José Cortí, Paris.
- (2005), "Le roman illustré par la photographie", à LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, *Texte / Image: Nouveaux Problèmes. Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 170-184.
- GRUNDBERG, Andy, (1990), *Crisis of the real*, Aperture, New York.
- GRUPO μ , (1993), *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid.
- GUETTINGER, Roger J., (1968), "The problem with Jigsaw Puzzles: Form in the fiction of Wright Morris", *Texas Quarterly*, vol. 11, Spring, Austin, Texas, pp. 209-220.
- GUIBERT, Hervé, (1991), "Panégyrique d'une faiseuse d'histoire", *A suivre*, Sophie Calle, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- (1981), *L'image fantôme*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- (1995), avec BERGER, Hans Georg, *Lettres d'Égypte*, Actes Sud, Arles.
- (1999), *La photo, inéluctablement*, Gallimard, Paris.
- GUICHARD, Jean-Paul, (2004), "Poker menteur: de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle", à MÉAUX, Danielle, et VRAY, Jean-Bernard (Edit.), *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp.73-81.
- GUILLEN, Claudio, (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona.
- (1998), *Múltiples moradas*, Tusquets, Barcelona.
- HADDON, Mark, (2004), *El curioso incidente del perro a medianoche*, Círculo de lectores, Barcelona.
- HAMANI, Laziz, BALADI, Lara, JELLEL, Gasteli, BOUTROS, Nabil, BARRADA, Yto, (photographies), avec NAOUM, Nabil (texte), (1998), *Impressions d'Afrique du Nord*, Éditions Revue Noire, Paris.
- HAMILTON, David (Photographs), & ROBBE-GRILLET, Alain (Text),
- (1971), *Dreams of a young girl*, William Morrow and Company, New York.
- (1973), *Sisters*, William Morrow and Company, New York.
- HAMON, Philippe, (2001), *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, José Corti, Paris.
- HAMMOND, Mary Sayer, (1986), *The camera Obscura: A chapter in the Pre-History of Photography*, Dissertation at The Ohio State University, Columbus.

- HANSOM, Paul, (2002), *Literary modernism and photography*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, pp.71-89.
- HARIMAN, Robert & LUCAITES, John Louis, (2007), *No caption needed. Iconic Photographs, public culture and liberal democracy*, The University of Chicago Press, Chicago.
- HAVERTY RUGG, Linda, (1997), *Picturing ourselves. Photography & Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago.
- HAWTHORNE, Nathaniel, (1967), *The house of seven gables*, Norton & Company, New York.
- HEARTFIELD, John, (1977), *Photomontages of the nazi period*, Universe Books, New York.
- HEBREO, Leon, (1986), *Diálogos de amor*, PPU, Barcelona.
- HEIDEGGER, Martin, (1987), *De camino al habla*, Odós, Barcelona.
- (1990), *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- (1995), *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (1998), *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- HEGER, Klaus, (1974), *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*, Ediciones Alcalá, Madrid.
- HEILBRUN, Françoise et MOLINARI, Danielle, (1999), (Edits.), *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo. Photographies de l'exil*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- HERMANGE, Emmanuel, (2002), "L'invention de la critique photographique: Un plaisir exalté de l'ekphrasis (1851-1860)", *L'invention de la critique d'art*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.
- HERNÁNDEZ, Miguel, (1966), *El rayo que no cesa*, Austral, Madrid.
- HENRINÁNDEZ-D'JESÚS, Enrique, Y GERBASI, Vicente, (1996), *La semejanza transfigurada. Fotografías intervenidas*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- HOEK, Leo H. et MEERHOFF, Kees (Edits.), (1995), *Rhétorique et image*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam.
- HOLLANDER, Gad, and BICK, Andrew, *The palaver*, Book Woorks, London, 1998.
- HORACIO, (1981), *Epístola a los Pisones*, Bosch, Barcelona.
- HOWARD, Leon, (1968), "Wright Morris", in *Pamphlets on American Writers*, n° 69, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- HUBERT, Judd D., (1996), "The Frame as Metaphor", in EDSON, Laurie, *Conjunction. Verbal-Visual Relations*, San Diego State University Press, pp. 10-25.
- HUGHES, Alex, (2003), "Hervé Guibert's Autobiography: Self-portraiture in *L'image fântome*", in HUGHES, Alex & NOBLE, Andrea (Edts.), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003, pp. 182-97.
- HUMPHREY, Jacqueline, (28/6/1996), "Prodigal son exhibit covers varying viewpoints", *The News & Record*, New York.
- HUNTER, Jefferson, (1987), *Image and Word. The interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Harvard University Press.
- HUTCHINGS, Stephen, (2004), *Russian Literary Culture in the Camera Age. The word as image*, Routledge, New York.
- INFANGER, Harold, (1969), *The crippling thralldom of nostalgia in two Nebraska novels by Wright Morris*, Thesis of Master of Science in Education, Chadron State College, Nebraska.

- INFANTINO, Stephen C., (1986), *Proust and Photography: Studies in Single-Lens Reflexivity*, University of Southern California, Los Angeles.
- ISENBERG, Horst, (1987), "Cuestiones fundamentales de tipología textual", en Bernardez, Enrique, (Edit.), *Lingüística del texto*, Arco/Libros, Madrid, pp. 95-129.
- JABÈS, Edmond, (2002), *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Galaxia gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- JACKSON, William Henry, (1986), *Time exposure. The Autobiography of William Henry Jackson, 1843-1942*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- JAKOBSON, Roman, (1981), *Lingüística, Poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Editorial Crítica, Barcelona.
- JAGUER, Edouard, (1982), *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion, Paris.
- JAMES, Henry, (1963), "The real Thing", en *The complete Tales of Henry James*, vol.8, J.B. Lippincott Company, New York, pp. 229-258.
- JAY, Paul, (1984), *Being in the text*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- JEFFREY, Ian, (1996), *Photography. A Concise History*, Thames & Hudson, London.
- JIMÉNEZ, Víctor, VITAL, Alberto y ZEPEDA, Jorge (Coord.), (2007), *Tríptico para Juan Rulfo*, Editorial RM, México.
- JOLY, Martine, (2003), *La imagen fija*, La marca, Buenos Aires.
- KANT, Immanuel, (1989), *Crítica de juicio*, Espasa-Calpe, Madrid.
- KATZ, Leslie, (March/April 1971), "Interview with Walker Evans", *Art in America*, 59, pp. 71-93.
- KEATS, John, (1997), *Odas y sonetos*, Hiperion, Madrid.
- KEHL, D.G., (2000), "Writing the Long Desire: the function of Sehnsucht in *The Great Gatsby*", *Journal of Modern Literature*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana.
- KERNAN, Sean, (January/February 1981), "Duane Michals interview", *Camera Arts*, Fort Lauderdale, Florida, pp. 32-119.
- KESTNER, Joseph, (1981), "Secondary illusion: the novel and the spatial arts", in SMITTEN, Jeffrey R. & DAGHISTANY, Ann, (Edit.), *Spatial Form in narrative*, Cornell University press, Ithaca, New York.
- KNIGHT, Diana, (1997), "The woman without a shadow", in RABATÉ, Jean-Michel, *Writing the image after Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp.132-143.
- KLINE, Katy, (1998), "In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman", in CHADWICK, Whitney, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 66-81.
- KNOLL, Robert E. (Edit.), (1977), *Conversations with Wright Morris*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska.
- KOPPEN, Erwin, (1987), *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, J.B.Metzlersche, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- KOFMAN, Sarah, (1999), *Camera obscura: of ideology*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- KOSUTH, Joseph, (1992), *Letters from Wittgenstein*, Abridged in Ghent, Imschot, Uitgevers.
- KRAUSS, Rosalind, (1989), "Photography's Discursive Spaces", in BOLTON, Richard, (Edit.), *The contest of meaning*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 286-301.

- (1990), "A note on photography and the simulacral", in SQUIERS, Carol, *The Critical Image. Essays in contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, pp.15-27.
- (2002), *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- KRIEF, Jean-Pierre, et al., (1997), *Contacts*, La Sept Art Visions CNP, France (Video).
- KRIEGER, Murray, (1992), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- KRUGER, Barbara, (1996), *Love for sale*, Harry N. Abrams, New York.
- (1998), *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Tecnos, Madrid.
- KUSHNER, Robert, (January 2002), "Duane Michals at Pace", *Art in America*, New York.
- LACAN, Jaques, (1966), "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", en *Ecrits I*, Seuil, Paris p. 89-97.
- (1971), "La signification du phallus", en *Ecrits 2*, Seuil, Paris, pp.103-115.
- LAFARGUE, Bernard, (2004), "Les toilettes photographiques de l'intime", à MÉAUX, Danielle, et VRAY, Jean-Bernard (Edit.), *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp. 160-65.
- LAGUILLO, Manolo, (1995), *¿Por qué fotografiar?*, Mestizo, Murcia.
- (2007), *Barcelona, 1978-1997*, MACBA, Museu D'Art Contemporani de Barcelona.
- LALOU, Étienne, (1980), *Le photographe aveugle*, Seuil, Paris.
- LANGE, Dorothea & TAYLOR, Paul, (1999), *An american Exodus. A record of human erosion*, Jean-Michel Place, Paris.
- LANGFORD, Martha, (Edit.), (2005), *Image & Imagination*, McGill-Queen's University Press, Kingston, Ontario.
- LAMBRECHTS, Eric & Salu, Luc, (1992), *Photography and Literature. An international bibliography of monographs. Vol.1*, Mansell, London.
- LAMBRECHTS, Eric & Salu, Luc, (2000), *Photography and Literature. An international bibliography of monographs. Vol.2*, Continuum, London.
- LARDREAU, Fabrice, (1998), *Les tirages flous ne sont pas facturés*, Denoël, Paris.
- LARRAIN, Sergio avec NERUDA, Pablo, (1991), *Valparaiso*, Éditions Hazan.
- LEACH, Karoline, (1999), "Photographing angels", en su *In the shadow of the dream child. A new understanding of Lewis Carroll*, Peter Owen, London, pp.61-77.
- LARROSA, Jorge, (1998), *La experiencia de la lectura*, Laertes, Barcelona.
- LAVIN, Maud, (7/1/2000), "Double Game", *Art in America*, New York.
- LE BON, Laurent, (Dir.), (2005), *Dada*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- LEVIN, Mikel, (1997), *War story*, Gina Kehayoff, Munich.
- LEWIS, Ben, (2005), "Sophie Calle. A conceptual heart", *Art Safari*, BBC-4, London (Video).
- LEDO, Margarita, (1998), *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, Madrid.
- (2005), *Cine de fotógrafos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- LEE, Rensselaer, W., (1967), *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W.W. Norton & Company, New York.
- LEJEUNE, Philippe, (1986), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Megazul-Endymion, Madrid.
- LEMAGNY, Jean-Claude, (1992), *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Éditions Nathan, Paris.

- LESING, Gotthold Ephraim, (1977), *Laocoonte, o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Editora Nacional, Madrid.
- LEVERANT, Robert, (1977), *Zen in the art of photography*, Images Press, Berkeley.
- LEVI STRAUSS, David, (1986), "Stairway to a third Image", *SF Camera Work Quarterly*, Vol. 13, nº 2-3, San Francisco, pp. 6-8.
- (2003), *Between the eyes. Essays on photography and politics*, Aperture, New York.
- LIVINGSTONE, Marco (Edit.), (1997), *Duane Michals. Photographe de l'invisible*, Éditions de la Martinière, Paris.
- LOGAN, Owen & BOWLES, Paul, (1989), *Al Maghrib: photographs from Morocco, 1983-1988*, Polygon & The third eye center, Edinburgh.
- LONGMIRE, Stephen, (December 2002), "Wright Morris: reinventing a photographer", *Afterimage*, New York.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, (1998), *Asedios a lo indecible*, Editorial Trotta, Madrid.
- LORY, Alice Anne, (1961), *Wright Morris and the American mother*, Thesis of Master of Arts, Montana State University, Bozeman.
- LURY, Celia, (1998), *Prosthetic culture. Photography, Memory and identity*, Routledge, London.
- LYONS, Nathan, (Edit.), (1966), *Photographers on Photography*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- LYOTARD, Jean-François, (1986), *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid.
- LLAMAZARES, Julio, (1991), *La lluvia amarilla*, Seix Barral, Barcelona.
- (1994), *Escenas de cine mudo*, Seix Barral, Barcelona.
- LLEDÓ, Emilio, (1991), *El silencio de la escritura*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.
- (1970), *Filosofía y lenguaje*, Akal, Madrid.
- MACLEISH, Archibald, (1938), *Land of the free*, Harcourt, New York.
- MADDEN, David, (1960), "The hero and the witness in Wright Morris field of vision", in *Prairie Schooner*, vol. 34, Fall, The University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 263-78.
- (1964), *Wright Morris*, Twayne Publishers, New York.
- MADESANI, Angela, (2008), *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- MALANGA, Gerard, (Edit.), (1985), *Scopophilia. The love of looking*, Alfred van der Marck Editions, New York.
- MALÉCOT, Claude, (2003), *Le monde de Victor Hugo vu par les Nadal*, Éditions du Patrimoine, Paris.
- MALMBERG, Bertil, (1966), *La lengua y el hombre*, ediciones Istmo, Madrid.
- MARCENARO, Giuseppe, (2004), *Fotografia come letteratura*, Mondadori, Milan.
- MARESCA, Sylvain, (1996), *La photographie, miroir des sciences sociales*, L'Harmattan, Paris.
- MARIN, Louis, (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris.
- MARRA, Claudio, (2000), *Fotografia e pintura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- (2001), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- (2002), *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Clueb, Bologna.
- MARSÉ, Juan, (2000), *Rabos de lagartija*, Editorial Lumen, Barcelona.
- MARTIN, Julie, (7/9/2000), "Maria, Myself and I", *The New York Times*, New York.
- MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos, (2004), *El índice. La Huella de la Manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura*, Institució Alfons el Magnànim, València.

- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, (1998), *Foto de familia*, Anagrama, Barcelona.
- MARZAL FELICI, Javier, (2007), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, Madrid.
- MASPERO, François, (photographies de Klavdij Sluban), (1997), *Balkans-Transit*, Éditions du Seuil.
- MATEO DÍEZ, Luis, y DE DIEGO, Amaia, (2001), *Balcón de piedra. Visiones de la plaza mayor*, Ollero & Ramos, Madrid.
- MAYNARD, Patrick, (1997), *The engine of visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- MÉAUX, Danièle et VRAY, Jean-Bernard, (2004), *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MEDEIROS, Margarida, (2000), *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, Zahirio & Alvim, Lisboa.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, (1994), *Historia del espejo*, Herder, Barcelona.
- MELVILLE, Annette, (Edit.), (1985), *Farm Security Administration, Historical section. A Guide to Textual Records in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington D.C.
- MÉNDEZ-RAMÍREZ, Hugo, (1999), *Neruda's Ekphrastic Experience*, Bucknell University Press, London.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1985), *Le visible et l'invisible*, Gallimard.
- (1999), *Fenomenología de la percepción*, Altaya, Barcelona.
- MERTON, Thomas, (2000), *Diario de Asia*, Editorial Trotta, Madrid.
- MESTRES, Albert (poesies), y GENÍS, Alexandra (fotografies), *Llum*, Arola Editors, Tarragona.
- METZ, Christian, (1990), "Photography and Fetish", in SQUIERS, Carol, *The Critical Image. Essays in contemporary Photography*, Bay Press, Seattle.
- MICHALS, Duane, (1969), *Sequences*, Doubleday & Company, New York.
- (1971), *The journey of the Spirit after Death*, Winter House Ltd., New York.
- (1972), *Things are queer (Die dinge sind seltsam)*, FotoGalerie Wild, Köln.
- (1976), *Real Dreams: photostories*, Adison House, Danbury, New Hampshire.
- (1977), *Photographs. Photographs with text. Sequences. Sequences with text. Texts without photographs*, (folleto de exposición), Philadelphia College of Art, Philadelphia.
- (1978a), *Homage to Cavafy. Ten Poems by Constantine Cavafy. Ten Photographs by Duane Michals*, Adisson House & Princeton University Press.
- (1978b), *Merveilles d'Égypte*, Éditions Denoël-Filipacchi, Paris.
- (1981a), *A visit with Maigritte*, Matrix Publications, Rhode Island.
- (1981b), *Changements. Photographies et textes*, Éditions Herscher, Paris.
- (1981c), *Photographs with written text*, Municipal Van Reekmmuseum of Modern Art, Amsterdam.
- (1984a), *Photographs, sequences, texts, 1958-1984*, Museum of Modern Art, Oxford.
- (1984b), *Sleep and Dream*, Ilustrum Press, New York.
- (1986), (Introd. by Renaud Camus), *Duane Michals*, Centre National de la Photographie, Paris.
- (1987), *The nature of desire and other works*, Sidney Janis Gallery, New York.
- (1988), *Album: The portraits of Duane Michals*, Twelvetrees Press, Pasadena, California.

- (1990a), (Con estudio de Max Kozloff), *Now becoming then*, Twin Palms Publishers, Pasadena, California.
- (1990b), *Duane Michals*, Photopoche, Paris.
- (1991), *Poetry and tales*, Sidney Janis Gallery, New York.
- (1992a), *Photography and reality. 1958-1990*, Olympus European Photo Gallery, Winterswijk, Holland.
- (1992b), *Eros & Thanatos*, Twin Palm Publishers, Santa Fe, New Mexico.
- (1992c), *Paris stories and other follies*, Janis Gallery, New York.
- (1993), *Downside up, outside in and frontwards*, A Sonny Boy Book, USA.
- (1996), *Salute, Walt Whitman*, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico.
- (2001a), *Duane Michals habla con Enrica Viganò*, La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid.
- (2001b), *Questions without answers*, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico.
- (2003), *The house I once called home*, Enitarmon Editions, New York.
- (2004), *Das theater des täglichen lebens/ The theater of real life*, Verlag, Essen.
- (2006), *Foto Follies. How photography lost its virginity on the way to the bank*, Steidl, Göttingen.
- (2007), *The incredible adventures of Constantine Cavafy*, Twin Palms Publishers, Santa Fe, New Mexico.
- with MEYER, Danny & ROMANO, Michael, (2001), *Second Helpings from Union Square Café*, Harper Collins Publishers, New York.
- MITCHELL, W.J.T., (1986), *Iconology. Image, text, Ideology*, The University of Chicago Press.
- (1987), "Going too far with the sister arts", in HEFFERNAN, James A.W., *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the visual arts, Vol.1*, Peter Lang, New York, pp. 1-11.
- MICHAUD, Yves, (2003), *L'art à l'état gazeux*, Éditions Stock, Paris.
- MIGNOLO, Walter, (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Editorial Crítica, Barcelona.
- MIKHAILOV, Boris, (1998), *Unfinished Dissertation*, Scalo, Zurich.
- (2003), *A retrospective/ Eine Retropektive*, Scalo, Zurich.
- MILLER, Henry, (1961), *Tropic of Cancer*, Grove Press, New York.
- MILLER, Arthur & MORATH, Inge, (1969), *In Russia*, The Viking Press, New York.
- (1979), *Chinese Encounters*, Farrar, New York.
- MOHOLY-NAGY, László, (2005), *Pintura, fotografía, cine*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MOLINERO CARDENAL, Antonio, (2001), *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Omnicon, Madrid.
- MONEGAL, Antonio, (Edit.), (2000), *Literatura y pintura*, Arco libros, Madrid.
- (2007), (Edit.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós, Barcelona.
- MONTGOMERY BARRON, Jeannette & GRAHAM, Jorie, (1998), *Photographs & poems*, Scalo, Zurich.
- MORA, Gilles, (1998), *Photospeak*, Abeville Press, New York.
- MORA, Gilles, et NORI, Claude, (1983), *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Editions de l'Etoile, Tours.
- MORMORIO, Diego (Edit.), (1988), *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti/Albatros, Roma.
- MORRIS, Wright, (1940), "The Inhabitants", in *New Directions in Prose and Poetry*, New York, pp. 145-80.

- (1941), "Landscape with figures", in *New Directions in Prose and Poetry*, New York, pp. 253-77.
- (1945), *The man who was there*, Charles Scribner's Sons, New York.
- (1949), *The world in the attic*, Charles Scribner's Sons, New York.
- (1951), "Privacy as a Subject for Photography", in *Magazine of Art*, vol. 44, february, New York, pp. 51-5.
- (1952), *The works of love*, Alfred A. Knopf, New York.
- (1953), *The Deep Sleep*, Charles Scribner's Sons, New York.
- (1956), *The field of vision*, The New American Library, New York.
- (1962), *Ceremony in lone tree*, The New American Library, New York.
- (1963a), *Cause for wonder*, Charles Scribner's Sons, New York.
- (1963b), *The territory ahead: Critical Interpretations in American Literature*, Atheneum, New York.
- (1964), "Letter to a young critic", *The Massachussets Review*, Vol. VI (Autumn/Winter), pp. 96-99.
- (1966), "The origin of a species 1942-57", *The Massachussets Review*, vol. 7, winter, pp.121-135.
- (1968), *God's country and my people*, Harper & Row, Publishers, New York.
- (1970), *Wright Morris. A reader*, Harper & Row, New York.
- (1972a), *The Inhabitants*, Da Capo Press, New York.
- (1972b), *Love Affair: A Venetian Journal*, Harper & Row Publishers, New York.
- (1975), *Structures and artifacts. Photographs, 1933-1954*, (Incluye una entrevista con Wright Morris), Sheldon Memorial Art Gallery & University of Nebraska Press, Lincoln.
- (1977), *The Fork River Space Project*, Harper & Row Publishers, New York.
- (1978), *Earthly Delights, Unearthly adornments. American writers as image makers*, Harper & Row Publishers, New York.
- (1980), "Where the West begins", in *Prairie Schooner*, vol. 54, 1980, The University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 5-14.
- (1981a), *Will's boy*, Harper & Row, New York.
- (1981b), "Photographs, Images and Words", in ALINDER, James, (Edit.), *Untitled, n° 25. Discovery & Recognition*, The Friends of Photography, Carmel, California.
- (1982a), with ALINDER, Jim, *Picture America*, Little, Brown & Company, Boston.
- (1982b), *Photographs & Words*, The Friends of Photography & Matrix Publications, Rhode Island, New York.
- (1985), *A cloak of light*, HarperCollins Publishers, New York.
- (1989), *Time Pieces. Photographs, Writing and Memory*, Aperture, New York.
- (1992), *Origin of a species*, (con estudios de John Szarkowski & Sandra S. Phillips), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), San Francisco.
- (1993), *Writing my life*, Black Sparrow Press, Santa Rosa, California.
- (1999), *The Home Place*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska.
- MORDZINSKI, Daniel, (1999), *Lumières du sud. Portraits et récits d'écrivains d'Amérique Latine*, En Vues, Indre (France).
- MUJICA, Hugo, (1998), *La palabra inicial*, Editorial Trotta, Madrid.
- MUNGER, Barry (Edit.), (1996), *Caught in the act: the photographer in contemporary fiction*, Timken Publishers, New York.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, (1993), *Beatus Ille*, RBA Editores, Barcelona.

- (2005), “La vida entera en Blanco y negro”, en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg Editores, Barcelona, pp. 9-11.
- (5/04/2008), “Memoria fotográfica”, suplemento cultural Babelia, *El País*, Madrid.
- MURRAY, Les, (2002), *Poems the size of photographs*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- NACHTERGAEL, Magali, (2000), *Vérité et fiction: l'exemple de Sophie Calle*, Mémoire de maîtrise sous la direction du D. Grojnowski, Université Denis Diderot Paris VII, Paris.
- (Mai 2005), “L'image écrite: 50 ans d'expériences, un panorama mobile”, *L'Art même*, n° 27, Bruxelles.
- NADAR, (1979), *Quand j'étais photographe*, Arno Press, New York.
- (1998), *Correspondance. 1820-1851. Tome 1*, Editions Jaqueline Chambon, Nîmes.
- NARANJO, Juan, (Edit.), (2006), *Fotografía y antropología*, Gustavo Gili, Barcelona.
- NEINSTEIN, Raymond L., (1979), “Wright Morris: The Metaphysics of Home”, in *Prairie Schooner*, vol. 53, Summer, The University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 121-55.
- NELSON, Carolyn W., (1967), *The Spiritual Quest in the Works of Wright Morris*, Dissertation of the University of Chicago, Chicago.
- NERUDA, Pablo, (1984), con LARRAIN, Sergio, *Una casa en la arena*, Colección Palabra e Imagen, Editorial Lumen, Barcelona.
- (1999), *Obras Completas I*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores Barcelona.
- (2004a), con ROGOVIN, Milton, *Neruda at Isla Negra*, White Pine Press, Fredonia, New York.
- (2004b), con ROGOVIN, Milton, *The House in the sand*, White Pine Press, Fredonia, New York.
- (2004c), *Confieso que he vivido. Memorias*, Seix Barral, Barcelona.
- NERVAL, Gerard, (1997), *Voyage en Orient*, Imprimerie Nationale, Paris.
- NEWHALL, Beaumont, (2002), *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- NICKEL, Douglas R., (2002), *Dreaming in pictures. The Photography of Lewis Carroll*, SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) & Yale University Press, New Heaven.
- NIETSCHZE, Freiderich, (1980), *El origen de la tragedia*, Espasa-Calpe / Austral, Madrid.
- NOLTE, Fred Otto, (1940), *Lessing's Lagoon*, Lancaster Press, Lancaster, Penssylvania.
- NOUDELMAAN, François, (1998), *Image et absence. Essai sur le regard*, L'Harmattan Paris.
- O'GRADY, Timothy, PYKE, Steve, (2000), *Je ne savais lire le ciel*, Actes Sud, Arles.
- OLLMAN, Leah, (July 2003), “Wright Morris at the Cantor Arts Center, Stanford University”, *Art in America*, New York.
- ORTEGA Y GASSET, José, (1985), *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Espasa-Calpe / Austral, Madrid.
- ORTEL, Philippe, (2002), *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Éditions Jaqueline Chambon, Nîmes.
- OTTO, Walter, F., (1997), *Dioniso. Mito y culto*, Ediciones Siruela, Madrid.
- PANIKKAR, Raimon, (1996), *El silencio del Buda*, Ediciones Siruela, Madrid.
- OVIDIO, (1994), *Metamorfosis*, Espasa-Calpe / Austral, Madrid.

- PARR, Martin and BADGER, Gerry, (2004), *The Photobook: A history*, 2 Volumes, Phaidon Press Limited, London.
- PAZ, Octavio y ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, (1982), *Instante y Revelacion*, Círculo Editorial, Mexico D.F.
- PENROSE, Roland, (2003), *The road is wider than long*, J. Paul Getty Trust, Los Angeles.
- PEREC, Georges, (2004), *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona.
- PEREGO, Elvire et DELPIRE, Robert, (2006), *Je ne suis pas photographe...*, Photopoche nº 100-Actes Sud, Arles.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, (1988), *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid.
- (1991), “La producción de lo real en el arte”, introducción a FIEDLER, Konrad, *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, (2004), *La reina del sur*, Alfaguara, Madrid.
- (2007), *El pintor de batallas*, Punto de Lectura S.L., Madrid.
- PESSOA, Fernando, (1991), *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona.
- PHILLIPS, Christopher, (Edit.), (1989), *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, New York.
- PIERANTONI, Ruggero, (1984), *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Paidós, Barcelona.
- PLA, Josep, (2002), *El quadern gris*, Destino, Barcelona.
- PLANTADA, Esteve, y CANO CASTELLS, Francesc, (2000), *Kosovo. 25 poemes, 25 imatges*, Ajuntament de Granollers (Barcelona).
- PLATON, (2000), *Fedro*, Alianza, Madrid.
- PÖGGELER, Otto, (1993), *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza Universidad, Madrid.
- POIROT, Luis, (1990), *Pablo Neruda. Absence and Presence*, W.W.Norton & Company, New York.
- POLLAK, Oliver B., (2002), “Wright Morris and the Jews”, *Shofar*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana.
- PRAZ, Mario, (2007), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid.
- PROSSER, Jay, (2005), *Light in the Dark Room. Photography and Loss*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PROUST, Marcel, (1988), *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swan*, Alianza Editorial, Madrid.
- PUELLES ROMERO, Luis, (2007), *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*, Cendeac, Murcia.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain, (1992), *Istanbul. Le regard de Pierre Loti*, Castreman Images.
- RABB, Jane M. (Edit.), (1995), *Literature and Photography. Interactions, 1840-1990*, University of Mexico Press, Albuquerque.
- (1998), *The short story & Photography, 1880's-1980's*, University of Mexico Press, Albuquerque.
- RAIMONDI, A., (2004), “Lo specchio del barocco e le immagini del presente”, in VENTURI, Gianni e FARNETTI, Monica, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento. Tomo I*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 3-19.

- RATCLIFF, Michael, (September/October 1975), "Duane Michals", *The Print Collector's Newsletter*, New York, pp. 93-98.
- RECHT, Roland, (2006), *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au dauerréotype*, Christian Bourgois Éditeur.
- REEVE, Catherine, (4/3/1988), "Inner Explorations of Duane Michals", *Chicago Tribune*, Chicago, p. 76.
- REINARTZ, Dirk & GRAF VON KROCKOW, Christian, (1995), *Deathly Still*, Scalo, New York.
- RIBALTA, Jorge (Ed.), (2004), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- RIDING, Alan, (13/12/2003), "Hidden lives made public", *International Herald Tribune*, Paris.
- RIIS, Jacob A., (2004), *Cómo vive la otra mitad*, Alba editorial, Barcelona.
- RÍOS, Julián, (2007), *Cortejo de sombras*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- ROBBE-GRILLET, Alain, (1955), *Le voyeur*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1962), *Instantanés. 3 visions réfléchies*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1984), *Le miroir qui revient*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- ROCHE, Denis, (1982), *La disparition des lucioles*, Éditions de l'Étoile, Paris.
- RODCHENKO, Alexandre, (1988), *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Philip Sers, Paris.
- con TRETJAKOV, Sergei (1980), *Samozveri: selbst gemachte Tiere*, Walther König, Köln.
- RODENBACH, Georges, (1993), *Bruges-la-Morte*, Atlas Press, London.
- ROGOVIN, Milton (Photographs) & NERUDA, Pablo (Poems), (1985), *Windows that open inward: images of Chile*, White Pine Press, Buffalo, New York.
- ROHSTEIN, Arthur, (1978), *The depression Years, as photographed by Arthur Rohstein*, Dover Publications, New York.
- ROSLER, Martha, (1989), "In, around, and afterthoughts", in BOLTON, Richard, (Edit.), *The contest of meaning*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 303-340.
- ROYO, Jordi, (2004), *La imagen poética: algunas consideraciones*, Ediciones Bassarai, Vitoria-Gasteiz.
- ROQUE, Georges, (1996), "The Role of Language in Seeing an Image", in EDSON, Laurie, *Conjunction. Verbal-Visual Relations*, San Diego State University Press, pp. 85-106.
- ROWELL, Margit & WYE, Deborah, (Edit.), *The russian avant-garde, 1910-1934*, Moma, New York, pp.208-220.
- ROWLEY WILLIAMS, Megan, (2003), *Through the negative. The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature*, Routledge, New York.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, (1998), "Dialogue and double allegiance. Some contemporary artists and the historical avant-garde", in CHADWICK, Whitney (Edit.), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self Representation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 128-154.
- RULFO, JUAN, (1983), *Inframundo*, (Textos de Gabriel García Márquez, et al.), Ediciones del Norte, 1983, New York.
- (1995), *Juan Rulfo fotógrafo*, (con un ensayo de Samuel Tarsicio Valencia Posada), Editorial Colina, Medellín.

- (2001), *México: Juan Rulfo Fotógrafo*, (Textos de Carlos Fuentes, et al.), Lunwerbq Editores, Barcelona.
- (2002), *Juan Rulfo. Letras e imágenes*, (Introducción de Víctor Jiménez), Ediciones RM, México D.F.
- SALGADO, Sebastião, (1997a), *The struggle of the landless*, Phaidon Press Limited, Le-Mont-sur-Lausanne (Switzerland).
- et AL., (1997b), *Une ouvre de Sebastião Salgado*, Editions Muntaner, Marseille.
- SALMON, Jaqueline, et Bailly, Jean-Christophe, (2006), *Rimbaud Parti*, Marval, Champagne-Ardenne.
- SAN AGUSTÍN, (1988), *Confesiones*, Espasa-Calpe / Austral, Madrid.
- SANTORO, Vittorio, (1993), *Portraits. Nudes. Clouds*, Memory/Cages Editions, Zurich.
- SANS, Jordi (fotografies) y RAFOLS, Ferran (poesies), (2003), *De sots i salts. Variacions sobre el moviment*, Arola Editors, Tarragona.
- SANZ, Fina, (2008), *La fotobiografía*, Kairós, Barcelona.
- SARTRE, Jean-Paul, (1940), *L'imaginaire*, Gallimard.
- SAURA, Antonio, (1999), *Fijeza y otros ensayos*, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- SAUVAGEOT, Anne, (2007), *Sophie Calle. L'art caméléon*, PUF, Paris.
- SAVATER, Fernando, (1995), *Diccionario filosófico*, Planeta, Barcelona.
- SAVELLI, Julie, (1999), *L'intimité mise en je(u)*, Maitrise de Lettres Modernes, Université Toulouse-Le-Mirail, Toulouse.
- SCOTT, David, (2005), "Visual culture: Minding the Gap", in HEUSSER, Martin, et al. (Edit.), *On verbal/Visual Representation. Word & Image Interactions 4*, Rodopi, Amsterdam.
- SCIANNA, Ferdinando, (1989), (con textos de Manuel Vázquez Montalbán y Leonardo Sciascia), *Le forme del caos*, Art & Srl, Udine.
- SCIASCIA, Leonardo, e SCIANNA, Ferdinando, (1965), *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo Da Vinci Editrice, Bari.
- SCHAFFER, Elinor, (2003), "W.G. Sebald's Photographic Narrative", in GÖRNER, Rüdiger, (Edit.), *The anatomist of Melancoly*, Bamberg, Munchen, pp. 51-62.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (1990), *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid.
- SCHARF, Aaron, (1994), *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid.
- SCHLOSSMAN, Berly, (1997), "The descendent of Orpheus", in RABATÉ, Jean-Michel (Edit.), *Writing the image after Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 144-159.
- SCHNEIDER, Richard, (January 2003), "Visual modalities", *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, Boston.
- SCHWARTZ, Marcy E.& BETH TIERNEY-TELLO, Mary (Edits.), (2006), *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*, University of Mexico Press, Alburquerque.
- SEBALD, Winfried Georg, (1996), *The emigrants*, New Directions Books, New York.
- (2001), *Vertigo*, Editorial Debate, Barcelona.
- (2002), *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona.
- (2003a), *Los anillos de Saturno*, Debate, Barcelona.
- (2003b), *On the Natural History of Destruction*, Random House, New York.
- SEKULA, Allan, (1989), "The body and the archive", in BOLTON, Richard, (edit.), *The contest of meaning*, MIT Press, Cambridges, Massachusetts.

- SHAWCROSS, Nancy M., (1997), *Roland Barthes on Photography. The critical tradition in Perspective*, University Press of Florida, Gainesville, Florida.
- (2002a), "Image. Memory. Text", in HUGHES, Alex, & NOBLE, Andrea, (Edits.), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003, pp. 89-102.
- (2002b), "Counterpoints of view: the american photo-text, 1935-1948", in SHLOSS, Carol, (1987), *In visible light. Photography and the american writer: 1840-1940*, Oxford University Press.
- SHAW-EAGLE, Joanna, (6/30/2001), "Voyage from the real to surreal", *The Washington Times*, Washington.
- SHETTY, Nalini V., (1965), *The fiction of Wright Morris*, Thesis, University of Pittsburgh, Pennsylvania.
- SIEVEKING, Lance & BRUGUIERE, Francis, (1926), *Beyond this point*, Duckworth, London.
- SISKIND, Aaron & LOGAN, John, (1976), *Aaron Siskind photographs. John Logan poems*, Visual Studies Workshop, Rochester (NY).
- SCHWAZERBACH, Anne Marie, (1992), *Loin de New York*, Petite Bibliothèque Payot, Paris.
- (1995), *Auf der Schattenseite. Reportagen und fotografien*, Lenos Verlag, Basel.
- SNYDER, Joel, (1980), "Picturing Vision", in MITCHELL, W. J. T., (edit.), *The Language of images*, The University of Chicago Press, pp. 219-46.
- SOLÁNS, Piedad, (2000), *Accionismo vienés*, Nerea, Madrid.
- SOMMER, Frederick, (1971), *Words & Images*, University of Arizona Press, Tucson.
- (1987), *The Mistress of this World Has No Name*, Denver Art Museum.
- SONTAG, Susan, (1979), *On photography*, Penguin Books, London.
- (2003), *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- SOUGEZ, Marie-Loup, (1994), *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid.
- (Coord.), (2007), *Historia General de la Fotografía*, Cátedra, Madrid.
- SOULAGES, François, (1998), *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Nathan, Paris.
- SOULAGES, PIERRE, (2004), *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, La Marca, Buenos Aires.
- SPENCE, Jo, (2005), *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, (catálogo exposición), MACBA, Barcelona.
- SPERTI, Valeria, (2005), *Fotografia e Romanzo*, Liguori Editore, Napoli.
- STEICHEN, Edward, (1983), *The family of man*, Museum of Modern Art, New York.
- STOICHITA, Victor, (1999), *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid.
- SZARKOWSKI, John, (1966), *The photographer's eye*, The Museum of Modern Art, New York.
- STARCK, Robert & DANCE, Lynn, (1977), (prólogo de Wright Morris), *Nebraska photographic documentary project*, Sheldon Memorial Art Gallery & University of Nebraska, Lincoln.
- STRAND, Paul (1952), avec ROY, Claude, *La France de Profil*, La Guilde du Livre, Lausanne.
- (1955), insieme a ZAVATTINI, Cesare, *Un paese*, Einaudi, Torino.
- STRINDBERG, August, (1963), *Som Fotograf*, Bonniers, Stockholm.
- SZYMBORSKA, Wislawa, (1997), *Paisaje con grano de arena*, Lumen, Barcelona.
- TABUCCHI, Antonio, (1995), *Nocturno hindú*, Anagrama, Barcelona.

- TAGG, John, (2005), *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- TALENS, Jenaro, CASTILLO, José Romera, TORDERA, Antonio, Y HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente, (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid.
- TANNER, Stephen L., (September 1999), "Hemingway's trout fishing in Paris: a metaphor for the uses of writing", *The Hemingway Review*, University of Idaho, Moscow, Idaho.
- TAYLOR, Sue, (6/22/1999), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Art Journal, New York.
- TESKRAT, Serge, (1998), *La photographie postmoderne*, Treillières (France).
- THOMPSON, Jerry L., (2003), *Truth and photography*, Ivan R. Dee, Chicago.
- THÉLOT, Jérôme, (2003), *Les inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- THOMAS, Lew, (Edit.), (1979), *Photography and language*, NFS Press, San Francisco.
- TIPHAIGNE DE LA ROCHE, Charles-François, (1760), *Giphantia: or a view of what has passed, what is now passing, and, during the present century, what will pass, in the world*, Robert Horsfield, London.
- TISSERON, Serge, (1996), *El misterio de la cámara lúcida*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- TODOROV, Tzvetan, (1967), *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris.
- (1977), *Teorías del símbolo*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.
- (1978), *Les genres du discours*, Seuil, Paris.
- TOMÁS, Facundo, (2005), *Escrito, pintado. Dialéctica entre la escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- TOURNIER, Michel, (1979), *Des clefs et des serrures. Images et proses*, Chêne/Hachette, Paris.
- (1981), avec Edouard Boubat, *Vues de dos*, Gallimard.
- (1984), avec Edouard Boubat, *Journal de voyage au Canada*, Robert Lafont, Paris.
- (1986), *La goutte d'or*, Gallimard, Paris.
- (2002), *El crepúsculo de las máscaras*, Gustavo Gili, Barcelona.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe, (1989), *La cámara fotográfica*, Anagrama, Barcelona.
- TRACHTENBERG, Alan, (1962), "The craft of vision", in *Critique*, 4:3, pp.41-55.
- (1990), *Reading American Photographs. Images as History*, Hill & Wang, New York.
- (1996), "Wright Morris's Photo-texts", *The Yale Journal of Criticism*, n° 9, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp.109-119.
- (2002), *Distinctly American: The photography of Wright Morris*, Merrel, London.
- TRASSARD, Jean-Loup, (1987), *Tardifs Instantanés*, Gallimard, Paris.
- (1989), *Territoire*, Le temps qu'il faut, Cognac.
- TRAINER, Russell, (1966), *The Lolita complex*, The Citadel Press, New York.
- TRÍAS, Eugenio, (1991), *Lógica del límite*, Ediciones Destino, Barcelona.
- (1996), *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona.
- (1999), *La razón fronteriza*, Ediciones Destino, Barcelona.
- TUCKER, Martin, (1965), "The landscape of Wright Morris", in *Lock Haven Review*, Lock Haven, vol. 7, Pennsylvania, pp. 44-51.
- TUPITSYN, Margarita, (1996), *The soviet photograph, 1924-1937*, Yale University Press, New Haven.
- TUSON, Jesús, (2001), *Una imatge no val més que mil paraules*, Empúries, Barcelona.

- VANMEENEN, Karen (1999), "36th annual Society for Photographic Education National Conference", *Afterimage*, Tucson, Arizona.
- VARGAS LLOSA, Mario, y MISERACHS, Xavier, (1967), *Los cachorros*, Lumen, Barcelona.
- VATTIMO, Gianni, (1993), *Poesía y ontología*, Universitat de València.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, (2003), *Geometría y compasión*, Modadori, Barcelona.
- VICENT, Manuel, (1984), *Daguerrotipos*, Debate, Barcelona.
- VIGANÒ, Enrica, (2001), *Conversaciones con Duane Michals*, La Fábrica, Madrid.
- VILA-MATAS, Enrique, (2007), "Porque ella no lo pidió", en su *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, pp. 215-76.
- VON CHAMISSO, Adelbert, (1982), *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, Bruguera, Barcelona.
- VOUILLOUX, Bernard, (2005), "Texte et Image ou Verbal et Visuel?", à LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, *Texte/Image: Nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp.17-31.
- VOZMEDIANO, Elena, (4/07/2001), "Duane Michals dentro del reflejo", en *El cultural. El mundo*, Madrid.
- WARNER, Marina, TAYLOR, Roger and BAKEWELL, Michael, (1999), *Lewis Carroll*, The British Council, London,
- WATERMAN, Arthur E., (1962), "The novels of Wright Morris: An escape from nostalgia", in *Critique*, 4:3, pp. 24-40.
- WEEGEE, (1973), *Naked city*, Da Capo Press, New York.
- WEEKS, Ted, (1/2/1994), "Sequential photographs", *Folio Weekly*, vol.7, n° 43, Jacksonville (Florida).
- WEINBERG, Jonathan, (1996), "Things are queer (Duane Michal's photo series as a trope for queer studies)", *Art Journal*, vol. 55, Issue 4, New York.
- WENDELL HOLMES, Oliver, (June 1859), "The stereoscope and the Stereograph", in *Atlantic Monthly*, Vol.3, Issue 20, The Atlantic Monthly Company, Boston, pp. 738-749.
- WENDERS, Wim, (Autumn, 1996), "Surface and Illusion", *Aperture*, New York.
- WESTON, Edward, (1961), *The Daybooks of Edward Weston. Volume I. Mexico*, Aperture, New York.
- WHITE, Minor, (1966), "The camera mind and eye", in LYONS, Nathan, (edit.) *Photographers on photography*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, pp. 165-75.
- (1969), *mirrors messages manifestations*, Aperture, New York.
- (2000), *Life is like a cinema of stills*, Baldini & Castoldi, Modena.
- WHITMAN, Walt, (1982), *Complete Poetry and Collected Prose*, The Library of America, New York.
- WILSON, J. C., (1975), "Wright Morris and the Search for the Still Point", in *Prairie Schooner*, vol. 49, Spring, The University of Nebraska Press, Lincoln, pp.154-63.
- WILLIAMS S., Susan, (1997), *Confounding Images. Photography and portraiture in antebellum american fiction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- WYDEVEN, Joseph J., (1979), *Structures of consciousness in the works of Wright Morris*, Thesis of Philosophy, Purdue University, Indiana.
- (1998), *Wright Morris revisited*, Twayne publishers, New York.
- YATES, Steve, (ed.), (2002), *Poéticas del espacio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ZAFÓN, Carlos Ruíz, (2008), *El juego del ángel*, Planeta, Barcelona.

- ZAMBRANO, María, (1990), *Claros del bosque*, Ariel, Barcelona.
- (1993), *La razón en la sombra*, Siruela, Madrid.
- ZELICH, Cristina, (2001), *Conversaciones con Joan Fontcuberta*, La Fábrica, Madrid.
- ZOLA, Emile, (1923), *Le roman experimental*, Bibliothèque-Charpentier, Paris.
- (1982), *Emile Zola, photographe*, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, (1984), *Mirar la imagen*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- ZUZUNAGA SCHRÖEDER, Mario, (1996), *El territorio fotográfico. La fotografía revisitada*, Actar Editorial, Barcelona.