

Ojos que no ven

Sobre las palabras y las imágenes

ANTONIO ANSÓN

Ojos que no ven

Sobre las palabras y las imágenes

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2023

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: J. Lequeu, *Saca la lengua*, siglo XVIII, dibujo.
Biblioteca Nacional de Francia, París.
© ACI / Alamy

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Antonio Ansón, 2023
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 17.682-2023
I.S.B.N.: 978-84-376-4641-1
Printed in Spain

PREFACIO

Formas del caos

Empecé interesándome por la fotografía como fenómeno visual, y por la relevancia que la práctica fotográfica había tenido en la vida de las personas y, por lo tanto, en el arte. La fotografía es comparable en importancia al desarrollo de la imprenta como punto de inflexión en la historia de la humanidad. Ambas supusieron una forma nueva de ordenar las cosas del mundo y dar forma al conocimiento. Es la vida, con sus circunstancias científicas, económicas, históricas, filosóficas y cotidianas, la que exige una respuesta al arte. Los cambios de carácter estético reaccionan ante esas necesidades que irrumpen en la existencia de las personas. No a la inversa.

Una de las aportaciones más trascendentales de la fotografía a la historia de la estética y del pensamiento moderno ha sido la cámara compacta, que la marca Kodak lanzó en 1888. La burguesía, que accede al poder con las revoluciones liberales de finales del XIX, encuentra en los estudios de los retratistas el modo de representarse como la nueva clase social dominante desplazando a la pintura. La cámara compacta, poco después, es una herramienta al servicio de la también nueva clase social obrera e industrial, y supone la verdadera democratización de la imagen como forma de autorrepresentación. Con el tiempo, ese proletariado, convertido en clase media, encontrará en el álbum de familia el medio para narrar los vínculos relacionales y los afectos de esa nueva y extensa colectividad en Occidente que hunde sus raíces en la revolución industrial o, lo que es lo mismo, la revolución máquina. Si el usuario de

los retratistas del XIX fue la burguesía, Kodak convirtió a la nueva clase trabajadora emergente en autora de su propia historia reflejada en las páginas del álbum, hoy sustituido por los teléfonos móviles y las redes sociales. El álbum y las redes cuentan la historia de los que no tienen historia, y el arte y la literatura hacen suyos a esos nuevos héroes para convertir sus vidas irrelevantes en algo relevante. Charles Baudelaire narra un día fastidioso en el que tiene que aguantar a una retahíla de imbéciles. Arthur Rimbaud, un paseo por la periferia industrial de una ciudad sucia y maloliente. Gustave Flaubert cuenta la historia de una mujer de provincias que se aburre y engaña a su marido. Robert Doisneau fotografía a una pareja que se besa a su paso por el ayuntamiento de París. Edgar Lee Master hace significar las vidas insignificantes de los habitantes de un pueblucho. Jim Jarmusch se interesa por un conductor de autobús que escribe poemas. La fotografía alcanzó su desarrollo pleno en el ámbito doméstico con las primeras vacaciones pagadas, cumpliendo así el sueño de sus inventores, que anunció Arago ante la Academia de las Ciencias y de las Artes en 1839. La revolución máquina trae consigo una revolución política que reclama protagonismo y visibilidad, pues la conciencia social y la consciencia visual crecen y se desarrollan al unísono.

El álbum de familia se ha convertido en el paradigma de la novela de los días sin días. Esos personajes anónimos van a tener a su disposición una herramienta con la que dar testimonio de unos pocos acontecimientos de su existencia. Pero el álbum de familia no solo es la manifestación de un libro que cuenta la vida de unos personajes sin historia, sino que ha terminado convertido en el modelo narrativo de la modernidad. La manera de contar con sencillez los acontecimientos que discurren por sus páginas ha modificado a su vez las estrategias narrativas y los temas de la novela contemporánea. *En busca del tiempo perdido*, *El amante* no son otra cosa que álbumes monumentales, y al álbum deben su origen y su método. Por eso la fotografía ha tenido una importancia mucho mayor que el cine, esencialmente naturalista, en esas transformaciones que afectan al modo de contar historias y, por ende, también al conjunto de las artes. No sin razón Günter Grass afirma en *El tambor de hojalata* que la mejor de las novelas nunca podrá competir con cualquiera de nuestros álbumes de familia, y el fotógrafo Ferdinando Scianna termina su *Quelli di Bagheria* reivindicando que la mayor aspiración de una fotografía es terminar en uno de esos álbumes.

Esta y otras reflexiones sobre la importancia del medio fotográfico y su influencia en el ámbito literario me llevaron a suponer que la rela-

ción entre fotografía y literatura iba mucho más allá, y afectaba al modo en que las palabras se relacionaban con las imágenes. Remontando en la pregunta y en el tiempo, llegué a una primera conclusión: que las imágenes habían estado siempre acompañadas de una narración. Y ese texto narrativo, inseparable de las imágenes, se manifestaba de manera explícita unas veces, e implícita siempre. Un repaso de las herramientas para construir historias visuales, desde los petroglifos y las pinturas rupestres hasta *La Libertad guiando al pueblo*, pasando por la de Trajano, puso en evidencia que esas imágenes no solo eran imágenes, sino que estaban acompañadas de un relato a modo de banda sonora. En todas esas formas de representación tenía lugar un desplazamiento que llevaba el aquí de lo visual a un más allá que nada tenía que ver con el bisonte, unos soldados o una mujer semidesnuda saltando por encima de los muertos en una barricada. Querían decir otra cosa.

Hay un momento en la historia de los mundos y las gentes representadas en imágenes en el que las imágenes se propusieron renunciar a, e incluso rechazar, cualquier narración, cualquier otra cosa que no fuera imagen, representación. Y otro tanto sucede con las palabras. El lenguaje también experimentó un mismo fenómeno por el cual la palabra ya no quería contar nada y solo aspiraba a ser palabra. De esta manera, la imagen se volvió imagen y nada más, y la palabra se convirtió solo en palabra. Materia. Forma, color, sonido. Para las nuevas imágenes y palabras el desplazamiento dio paso a la mismidad.

¿Cuándo tiene lugar esa separación entre lo que parecía inseparable? ¿Por qué? ¿Y cuáles fueron las consecuencias?

Observando esos acontecimientos de carácter tanto estético como científico e histórico, me di cuenta de que el recorrido cultural de Occidente estaba dividido en tres grandes etapas: la divina, la humana y, por último, la etapa máquina. De este modo, el artefacto fotográfico se convertía en el epítome de ese periodo máquina caracterizado por una creciente presencia de todo tipo de artilugios para ver y para vivir inseparables de nuestra existencia, con los cuales convivimos y dialogamos de manera habitual sin darnos cuenta.

Ojos que no ven comienza su andadura en orden cronológico, es decir, en sentido contrario a mi razonamiento inicial. En un principio las palabras y las imágenes se manifestaban en la armonía de aquellos que no se conformaban con ver, sino que necesitaban igualmente escuchar el relato que contenían esas imágenes parlantes. La primera parte se pregunta sobre ese vínculo hasta el momento de su ruptura.

La segunda parte reflexiona sobre el papel que ha desempeñado la fotografía en los temas y las formas que han conducido a la literatura a las puertas de la modernidad, prestando una especial atención a los autores en español. El álbum de familia como modelo narrativo es uno de ellos, pero también la sustitución del tropo, que había regido la expresión en el arte y la literatura hasta el comienzo de la etapa máquina, por el concepto de imagen como productor de sentido que propuso Lautréamont. También la fotogenia, que implicó un cambio sustancial en los parámetros estéticos desplazando el acento del objeto al sujeto, del resultado a la mirada, haciendo necesaria la creación de museos del objeto y museos de la mirada. El retrato, el duelo, la memoria que se transforma con la fotografía dejando de ser una actividad intelectual para convertirse en un ejercicio visual descrito por Pavese en esos versos dramáticos de «verrà la morte e avrà i tuoi occhi» o las palabras del replicante Nexus-6 antes de apagarse bajo la lluvia.

PARTE I

Palabras e imágenes

1

Welcome to the Machine

En el bolsillo izquierdo de mi americana guardo la cartera con dinero, documentos, tarjetas de crédito y tres fotos de carné de seres queridos. En el bolsillo derecho llevo mi móvil, que contiene unos cientos de imágenes que documentan días de afectos, con sus idas y venidas. Entre un bolsillo y otro transcurre la historia breve del papel a los bits. Entre mi cartera y mi móvil hay sin embargo una distancia enorme que se mide en cientos de miles de imágenes producidas al minuto. La generación bisagra a la que pertenezco ha sido testigo del ocaso de la imagen analógica y la irrupción de la digital, es decir, la sustitución del álbum familiar por los muros en las redes sociales. Nunca antes la humanidad había sido capaz de producir y representarse con tanta profusión e inmediatez. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Si aceptamos con Jonathan Crary en su *Techniques of the Observer* (1990) que la fotografía no fue la causa sino el síntoma de las transformaciones de una sociedad a finales del siglo XIX que necesitaba inventar la fotografía para contarse, también hoy las redes sociales son el síntoma, no la consecuencia, de una nueva forma de narrar quiénes somos. Por otra parte, contrariamente a lo que sucede con la fotografía analógica en papel y el álbum como modelo del libro, estamos asistiendo a una forma narrativa que está condenada a la extinción, la biografía visual de varias generaciones arrojada sin remedio a un limbo inaccesible de ceros y unos.

La fotografía, muy por encima del cine, que desde sus comienzos hasta hoy mismo se sirve del modelo narrativo lineal naturalista, es el

lenguaje de la modernidad. De todas las formas que el hombre ha utilizado para comunicarse, pensemos en la pintura, la escultura, la música, la danza, el humo, los olores, los gestos, la arquitectura, la moda, los tatuajes..., la fotografía se diferencia en tres aspectos cruciales. En primer lugar, nunca antes una herramienta para la comunicación había estado al alcance de todos de manera generalizada. Para producir una imagen fotográfica no se necesita ninguna preparación. Seguidamente, esa producción se lleva a cabo a través de una máquina. Y por último, y más trascendental e importante, nunca antes un medio de comunicación había tenido la presencia y formado parte de la vida y de la sociedad de modo tan consustancial y generalizado como lo está la fotografía.

La historia de la humanidad está dividida en tres periodos, cada vez más breves en su sucesión temporal. Cada uno de estos tres momentos tiene como signo de identidad a Dios, al hombre y a la máquina. La etapa divina, la etapa humana y, finalmente, el periodo máquina, que hemos conocido hasta ahora y puede considerarse concluido, dando paso a un ciclo caracterizado por lo virtual, empezando por la vida.

La etapa divina, que concluye en el Renacimiento, tiene a Dios como medida, referencia y centro del mundo. Dios es la razón que explica el funcionamiento de las cosas y ordena la sociedad y el arte. Los seres humanos, así como su representación en la superficie de la historia y del cuadro, ocupan un lugar en el tiempo y en el espacio de acuerdo con su relación con esa idea de Dios. La realidad en este periodo divino es bidimensional. Arriba y abajo. Cielo e infierno. La tierra es el centro sobre el que gira el universo y Dios es el logos que ordena el mundo.

La etapa humana, que apenas dura cuatro siglos, arranca con el Renacimiento. Dios es sustituido por el hombre. Irrumpe el modelo heliocéntrico de Copérnico. La Tierra, junto con Dios, deja de ser el centro. La medida de lo humano va a ocupar ahora el lugar dominante. Tampoco Dios es ya la razón de las cosas, sino el hombre, con su capacidad para ver, medir y explicar mediante la ciencia empírica y experimental, sustentada principalmente en la observación. La perspectiva en pintura es el resultado de una abstracción geométrica ideada por la geometría y las matemáticas. El mundo pasa de ser divino a humano, el espacio bidimensional de Dios se vuelve humanamente tridimensional. La fotografía, al servicio de la ciencia desde su nacimiento, representa la cúspide de esa capacidad humana para observar y el comienzo de la hegemonía de la máquina.

Émile Zola en el prólogo a su *Novela experimental* (1880) define al escritor como un científico que observa, y a la novela, como un laboratorio donde el escritor lleva a cabo sus experimentos, llegando a definir al novelista como «fotógrafo de la realidad». Sin embargo, la fotografía se va a convertir sin quererlo en un tropiezo para la ciencia inductiva. La cámara fotográfica desbarata el concepto mismo de ciencia experimental haciendo saltar por los aires la confianza que hasta entonces la humanidad tiene en su «experiencia», es decir, en sus sentidos, en aquello de lo que dispone para ver, tocar, oír y pensar cuanto le rodea. Tomás, el apóstol incrédulo, que desafió la resurrección de Cristo hasta que su mano no tocase el lanzazo que abrevió su muerte en la cruz, a modo de metáfora de la ciencia experimental, se equivocó.

El motor de combustión a finales del siglo XVIII señala el momento en que la máquina comienza su imparable presencia en nuestras vidas. La revolución industrial es la revolución de las máquinas. No es casual que el filósofo británico Gilbert Ryle, a mediados del siglo XX, utilizara la imagen del «fantasma en la máquina» para rebatir la dicotomía cuerpo/mente. Nuestro diálogo hoy con las máquinas es permanente, desde la compleja conducción de un automóvil, la breve conversación con el cajero automático o la desquiciante automatización de todos los servicios públicos, incluidos los que atienden las necesidades biológicas más básicas en las cabinas que hacen las funciones de urinarios, ordenadores de todo tipo, hasta el desafío de la inteligencia artificial. Buena parte de las funciones mecánicas del cuerpo humano son reemplazadas en caso de error por máquinas que prolongan la vida o la completan cuando falta alguno de sus miembros, la diálisis, piernas y brazos suplantados, implantes para ver, oír y masticar. «Bienvenido a la máquina, hijo, bienvenido», cantaba Pink Floyd a mediados de los años setenta, y continuaba: «¿Dónde has estado? Tranquilo, está bien, ahora sabemos dónde has estado. Bienvenido, hijo, bienvenido a la máquina». El centro de la vida ya no es el hombre. La medida y el sentido de lo que es y ocurre están determinados por las máquinas.

En todo arte hay una parte física —escribía Paul Valéry en *Pièces sur l'art* (1931)— que ya no puede ser tratada ni vista como antaño, ni puede sustraerse al conocimiento y la potencia moderna. La materia, el espacio, el tiempo ya no son lo que eran hace veinte años. Es de esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, actúen sobre la misma inventiva, vayan incluso a modificar la misma noción de arte.

La fotografía es la máquina que convierte el mundo en imágenes atrapándolo. Lo reproduce pero no lo representa. Lo toma, para luego transformarlo, pero no lo imagina. Al «tomar» una foto, estamos poniendo en marcha una estrategia intelectual asociada a una máquina que colocamos ante las cosas para que se hagan imagen. «Take a picture» en inglés, «scattare una foto» en italiano o «prendre une photo» en francés, porque la máquina, en este caso, no esculpe, pinta o dibuja, sino que se apropia, absorbe y transforma, como el señor Karma en el cuento de Kôbô Abe, por lo que será juzgado y condenado. Hoy en español se ha extendido el uso de «hacer» una foto, pero existió, presente en artilugios de la prehistoria como el «tomavistas», y todavía se usa el término «tomar» una foto. Expresiones como *photogenic drawing* de Thomas Wedgwood, *photography* acuñado por Hercules Florence y John Herschel o el mismo *pencil of nature* de Talbot son préstamos del mundo de la plástica a falta de lo que será enseguida una experiencia genuinamente fotográfica. Una foto es un *objet trouvé* surrealista. Un *ready made*. O más bien lo contrario. El urinario de Duchamp parte de un gesto fotográfico donde lo que cuenta no es el hacer, sino el mirar y el tomar. El objeto cede su lugar al sujeto. Ese es el desplazamiento clave en la historia del arte moderno que suscita la aparición de la fotografía y al que volveré más tarde.

Hemos dejado de ver lo que ocurre a través de nuestros ojos para ver a través de las máquinas. La luna deja de ser el símbolo romántico del amor para convertirse en un astro con cráteres y sombras. Nadar, subido a su globo aerostático, permite a los parisinos contemplarse desde las alturas y gracias a la iluminación artificial bajar hasta las cloacas bajo sus pies. Viajar a los lugares más alejados y peligrosos desde los nuevos álbumes de fotos.

Mediante un golpe de clic y sin abandonar nuestra confortable butaca, podemos viajar, con restricciones también, a cualquier lugar del planeta gracias a imágenes satélite dando por buena la propuesta que en 1794 hizo Xavier de Maistre yendo de un lado a otro sin parar hasta el agotamiento alrededor de su habitación, ahorrándonos así las insufribles esperas en las salas de embarque, las indigestas comidas bajo celofán, amén de todo tipo de bichos, turistas y enfermedades horribles que nos esperan en destino.

La modificación de los límites espaciales que supuso para el viejo mundo tener consciencia de la existencia de «otro» mundo es comparable a la expansión del imaginario visual que trajo la fotografía. La má-

quina y la industria fotográfica eliminaron las fronteras visuales y cambiaron, por muy paradójico que pudiera parecer viniendo de un artefacto que reproduce las cosas con fidelidad y objetividad, el concepto mismo de realidad.

La fotografía permite contemplar por primera vez la pata de una mosca, la muerte antes de la muerte, la de Joachim Ziemssen en el sanatorio de Davos ante su propia radiografía. Ver la vida antes de la vida gracias a las imágenes que el científico suizo Lennart Nilsson captó dentro del seno materno en los años sesenta. La fotografía está presente a lo largo de nuestras vidas, de la ecografía 5D que se ofrece a los futuros padres al retrato que ilustra las lápidas donde el difunto, indefectiblemente, pone cara de muerto, sin olvidar la práctica extendida hasta hace bien poco del retrato *post mortem*. La fotografía puso de manifiesto que las máquinas ven más y mejor.

Edgar Degas dejó de pintar lo que veían sus ojos para pintar lo que veía la máquina, y comenzó a representar los caballos al galope tal y como los mostraba el experimento fotográfico de Eadweard Muybridge poniendo de manifiesto que nuestra percepción es imperfecta y nos traiciona, que no podemos confiar en los sentidos, que la experiencia es engañosa, que las cosas suceden de otro modo. Entonces, ¿qué caballo es más legítimo, el de los ojos o el de la máquina? ¿El caballo de Artemisión o el caballo de Muybridge? ¿El de Velázquez o el de Degas? La ciencia experimental y empírica se tambalea porque hay cosas que no podemos ver ni tocar y no por ello son menos reales que la realidad física y material. No por casualidad Robert Louis Stevenson escribe en 1886 *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, el doctor y su doble, lo oculto, escenificando la dualidad que somos, el yo consciente y el supraconsciente que llevamos escondido y que en ocasiones protesta, se manifiesta e incluso nos traiciona, y que Sigmund Freud convirtió en objeto de estudio científico mediante el psicoanálisis. Más tarde el surrealismo, o suprarrealismo, que significa «más allá de la realidad», lo convirtió en enseña literaria haciendo suyas las palabras de Baudelaire cuando defendió que los pintores, enfrentándose a la teoría naturalista de Zola, no debían pintar lo que ven sino lo que sueñan. La máquina puso de manifiesto que existe una realidad invisible que, a pesar de no poder verla con los ojos, no por ello es menos real. El santo Tomás estaba equivocado. Nuestros sentidos nos engañan y para creer no necesitamos tocar. Con la máquina podemos verlo todo, incluso aquello que no podemos ver.

Desde que el señor Röntgen atravesó la mano con anillo de su señora mediante rayos X allá por 1895, la fotografía ha pasado a formar parte de nuestra medicina de manera generalizada. Radiografías, resonancias magnéticas, ecografías, escáneres, tomografía computarizada, endoscopias, colonoscopias, gastroscopias, broncoscopias, angioplastias... Se diagnostica y se opera mediante cámaras. Recordemos la importancia que la radiografía tiene en el argumento de *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann. Las cámaras pueden deslizarse sin problema por todos los agujeros de nuestro cuerpo. Me recuerdo perfectamente consciente observando cómo una sonda provista de un ojo se deslizaba a través de mi cuerpo hasta llegar a mi corazón para suprimir mediante ablación por calor mi síndrome de Wolff Parkinson White. Para observar el correcto funcionamiento renal mediante contraste, se inyecta al paciente yodo, un procedimiento que puede compararse con la preparación de un daguerrotipo. Camillo Golgi descubrió la técnica de impregnación argéntica, utilizada también en el colodión, procedimiento que permitió a Santiago Ramón y Cajal el estudio del sistema nervioso. Hay que recordar que Ramón y Cajal practicó con pasión la fotografía desde la adolescencia y a lo largo de su vida, con autorretratos, fotos a su familia y sus viajes por Italia, Londres y Estados Unidos, y conocía las técnicas del colodión, el gelatino-bromuro, el autocromo, como puede leerse en *Recuerdos de mi vida* (1901-1917) y su *Fotografía de los colores* (1912). En ambos casos se trata de una sensibilización química a la luz que permite ver. La diagnosis como acto fotográfico.

La fotografía se ha convertido en la mayor y más eficaz forma de identificación y control social, desde el documento nacional de identidad hasta las pruebas periciales de la policía, con restricciones en las libertades cuando es el ciudadano el que pretende fotografiar a las fuerzas de orden público. Ya lo adelantó el Gran Hermano de George Orwell y Paul Virilio en su *Máquina de visión* (1988).

Esta presencia de la máquina visual en nuestras vidas ofrece una forma vicaria de percepción y comprensión de la realidad. Ya no conocemos las cosas de forma directa a través de nuestros sentidos, sino que sabemos de lo que ocurre más allá de nuestros sentidos.

Dialogamos permanentemente con máquinas, desde el automóvil, el teléfono, los cajeros automáticos, las redes sociales, las compras por ordenador y la atención al paciente hasta todo tipo de cámaras, como señalaba más arriba, utilizadas por la medicina, o la docencia telemática

ca, que ha puesto en evidencia la pandemia del COVID-19 desde 2019. La pandemia, al igual que la fotografía en su momento, también es un síntoma y no la causa de las cruciales transformaciones sociales que se han estado fraguando desde hace años apuntando a una nueva etapa en la historia de los seres humanos emparentada con lo virtual: la amenaza invisible de un virus planetario.

La aparición de la fotografía en el panorama de las herramientas de representación del mundo es comparable en importancia a la que tuvo la imprenta en el siglo xv. La imprenta, el libro, fueron recursos para ordenar el conocimiento y, por lo tanto, las cosas y los hombres. La fotografía significa una nueva manera de dar un nuevo orden, en este caso visual, al caos del mundo. Por eso Ferdinando Scianna tituló su libro *Le forme del caos* (1989). El libro y la cámara fotográfica, lo que pensamos y lo que vemos, son dos formas diferentes de explicar la realidad. El nacimiento de la fotografía supuso un cambio de parámetros estéticos y culturales que incidió en todos los órdenes del arte y de la vida con consecuencias, en algunos aspectos, devastadoras. «Las razones que suelen invocarse para descartar la posibilidad de que un “espíritu de la época” determine e impregne todas las manifestaciones artísticas parecen similares a las aducidas en contra de la posibilidad del vuelo del abejorro: el volumen y el peso del insecto, la reducida superficie de sus alas, excluyen dicha posibilidad; sin embargo, el abejorro vuela», un argumento que Mario Praz propone con humor en *Mnemosyne* (1971) y que funciona para el caso de la fotografía. La etapa máquina está radicalmente marcada por lo visual.

La memoria, antes de la fotografía, es un ejercicio intelectual. Los grandes viajeros, Marco Polo, Ibn Battuta, narran, cuentan y detallan. Con la fotografía, sin embargo, la memoria deja de ser un relato para convertirse en objeto visual. La fotografía ya no necesita explicar nada, describir nada, porque consiste en un gesto déictico, no intelectual. Marco Polo explica cómo es Constantinopla. Maxime Du Camp, contrariamente a lo que hacía su amigo Flaubert en sus notas mientras viajaban juntos por Egipto a mediados del siglo xix, no necesita perder el tiempo explicando cómo son las pirámides, sencillamente las señala con un gesto fotográfico diciendo «aquí las tienes», así son. La fotografía muestra con un «así es» que no necesita adjetivos ni medidas. Antes de la fotografía el viajero «recuerda» lo vivido. Con la fotografía está presente lo que hemos visto y nos arrebató la muerte. Por eso el personaje Nexus-6 interpretado por el actor Rutger Hauer en la película de

Ridley Scott *Blade Runner* (1982) se lamenta de todas aquellas cosas que ha visto y se perderán para siempre como lágrimas en la lluvia. Por eso mismo Cesare Pavese pone el acento en lo primero que la muerte arrebató, tus ojos; «vendrá la muerte y tendrá tus ojos», escribe, no las cosas que has vivido sino las cosas que has visto. El título que Mario Praz elige para su libro de viajes, durísimo con España, es precisamente *Il mondo che ho visto* (1982).

Por otro lado, en esta nueva etapa virtual que se vislumbra, la fragilidad del soporte digital de las imágenes y la facilidad para su consumo y posterior envío a las papeleras de móviles y ordenadores contrastan con la durabilidad del papel. Hace falta mucho empeño para destruir una copia fotográfica en papel, y esa destrucción tiene en muchos casos una dimensión ritual y fetichista de la que carece el soporte efímero del archivo digital. La mujer que humilla a su examante enviándole autorretratos obscenos en el cuento de Juan Carlos Onetti «El infierno tan temido» (1957), o Mlle Vinteuil en un momento lésbico ante el retrato de su padre muerto a modo de escarnio y venganza. La práctica de algunos coleccionistas de memorias anónimas que dedican su esfuerzo a salvar de la extinción fotos y álbumes de familia abandonados en contenedores contrasta con ese insondable sumidero en forma de minúscula nada en el que sucumben las alegrías y las penas de miles de usuarios. La memoria de toda una generación de usuarios de fotografía digital va a desaparecer.

Si con la fotografía empezamos a ver y comprender lo que ocurre más allá de nuestros sentidos a través de una máquina, hoy la máquina es ya un nuevo órgano que empieza a crear una nueva realidad o mejor incluso una realidad revelada, tal y como se presenta en la página de inicio de la Cyborg Foundation y explica su fundador Neil Harbisson. No se trata de algo virtual, explica Harbisson, sino de una realidad real que existe mediante los implantes conectados a su cerebro. Gracias a la cibertecnología tiene lugar esa epifanía de la percepción, fenómeno comparable en el tiempo a la revelación del galope del caballo por Muybridge. Así Degas dejó de pintar la realidad de los ojos para pintar la realidad de la máquina.

La cámara fotográfica, no obstante, se sitúa fuera y actúa como un filtro a través del cual vemos y que nos permite organizar el sentido visual del mundo. Sin embargo en el *cyborg* la máquina forma parte del cuerpo, hombre y máquina son ya la misma cosa. La inteligencia artificial y la realidad virtual señalan el final de esta prehistórica etapa inau-

gurada por la cámara fotográfica que se sustenta en lo visual. Resulta imposible predecir hacia dónde y hasta dónde nos conduce ese camino que comparte la vida con el ordenador del coche, el teléfono móvil, los implantes para ver, oír y caminar, la comunicación más allá de la palabra tal y como la hemos conocido hasta ahora.

Más allá de la vida y también de la muerte, así lo exponía hace ya muchos años Naief Yehya en *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción* (2001) y en su reciente *Mundo Drom. Breve historia ciberpunk de las máquinas asesinas* (2021).

Quizá la principal transgresión que supone el *cyborg* —escribía Naief Yehya hace veinte años— sea que su conciencia no es forzosamente una unidad ni está necesariamente vinculada al cuerpo, sino que puede estar distribuida en una variedad de programas o agentes especializados (los cuales pueden estar geográficamente dispersos).

Y como el futuro siempre va más deprisa que nuestra imaginación, las palabras de Yehya se han materializado en Neil Harbisson, primer *cyborg* reconocido de la historia, conectado vía satélite mediante implantes y Bluetooth, lo cual le permite tener experiencias sinestésicas reales y no tanto literarias o estéticas como Rimbaud o Scriabin al transformar colores en sonidos o ver colores que existen pero que solo se pueden percibir gracias a sus implantes. Se trata de comprender una realidad que va más allá de nuestra comprensión porque recibe información inédita a través de sentidos inéditos también. Como dice el inuit en el anuncio de Play Station 2 realizado por David Lynch, para recomponer el puzle de esa realidad ya no sirven los ojos, necesitamos la visión, o lo que es lo mismo, «el ojo que identifica ya no ve» (Rafael Sánchez Ferlosio, *Campo de retamas*, 2016).

Empezamos a ver las consecuencias de estar permanentemente *conectados* a modo de proto-*cyborgs*. Hace dos décadas Naief Yehya se atrevía a hacer un pronóstico que entonces sonaba a ciencia ficción y hoy empieza a hacerse realidad:

Del nuevo orden postbiológico, los hombres convivirán con máquinas y *cyborgs* de todos los órdenes. Poco a poco, el medio se irá transformando en beneficio de estos últimos, de manera que los hombres quedarán marginados de numerosas actividades, serán in-

capaces de aprovechar o entender los avances tecnológicos, al igual que hoy en día la mayoría de los septuagenarios (*de hace veinte años*) son incapaces de usar internet. Los seres humanos se irán quedando al margen del progreso, hasta que tal vez sean relegados a reservas donde estén a salvo de un mundo que se irá tornando demasiado inabismable, complejo y peligroso para ellos.

Las gestiones de todo tipo a través del teléfono móvil e internet crecen de manera exponencial al tiempo que se reduce la atención personal en asistencia médica, bancos, seguros o cualquier tipo de asunto administrativo, creándose un vacío tecnológico en ocasiones insalvable para muchos. Somos testigos del final de la etapa máquina, que apenas ha durado siglo y medio, desde la revolución industrial, la revolución de las máquinas. La sociedad mecánica a la que pertenecíamos, en la que todavía era posible intervenir con las manos, entender y reparar aquello que se rompía, se ha transformado en una red de conexiones informáticas inmaterial. En esta nueva etapa virtual las personas ya no son dueñas ni controlan las herramientas que utilizan, convertidas en simples usuarios en el mejor de los casos; si acaso son capaces de manejarse en el laberinto de funciones de cualquier terminal telefónico. De este modo, hemos pasado de dueños a servidores de la tecnología. De máquinas a *cyborgs*.

Paradójicamente, no es el caso de la práctica cotidiana de la fotografía. La simplificación del gesto fotográfico reducido a pulsar un botón ha variado bien poco desde que Kodak lanzara sus cámaras compactas con el célebre eslogan «usted apriete el botón —nosotros nos encargamos del resto». Sí que se ha transformado de forma radical la manera de compartir esas imágenes. Si el álbum de familia en papel es un proceso mecánico que pertenece a la etapa máquina, las imágenes en redes sociales, que son el nuevo espacio para difundir y compartir el ejercicio narcisista del retrato y del autorretrato que ya denunciaba Baudelaire, forman parte ya de la etapa virtual, y con ella una memoria inmaterial y suspendida en el limbo de la nube que, como señalaba más arriba, está condenada a la disolución. La fotografía nace con tres sueños, los tres cumplidos, el de ponerse al servicio de la ciencia, el de convertirse en retrato y el de hacer su práctica accesible a todos; así lo anuncia Arago en su intervención de 1839 ante las Academias de las Ciencias y de las Artes.

Si el colodión húmedo y el retrato son la metáfora del acceso al poder de su autorrepresentación por parte de la burguesía a finales del

siglo XIX, la cámara compacta y las instantáneas encarnan el ascenso de la clase media en los años sesenta y la conquista de su propia imagen, momento álgido del uso doméstico de la fotografía. Y si el personaje anónimo que está presente en esos álbumes y detrás de cada una de las imágenes que los componen es el cabeza de familia, los protagonistas y dueños de la producción digital en la nueva etapa postmáquina ya no son los padres, para quienes la producción, compilación y difusión de esas imágenes están fuera de su alcance, sino los hijos y las redes sociales a través de sus teléfonos móviles. Juan Martín Prada ofrece en *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (2018) un amplio y documentado repertorio de variaciones y consecuencias del uso de la imagen en ese limbo que es el espacio social de la Red.

La verdadera revolución de la fotografía ha consistido en generalizar el acceso a la práctica fotográfica de manera sistemática y cotidiana, con sus dos máximas manifestaciones en el álbum de familia y hoy las redes sociales. La conversión de la fotografía en arte es comparable a lo ocurrido con las máscaras africanas a principios del siglo XX, y a la que se refiere Hans Belting en *Pour une anthropologie des images* (2004). Las máscaras africanas fueron reconocidas y asimiladas por el cubismo sin tener en cuenta la función aplicada de esos objetos. La herramienta para la ceremonia religiosa se convirtió así en expresión artística. En este proceso de reconocimiento la máscara fue vaciada de su dimensión mágica, reducida a su forma, a la epidermis, e incorporada a los hallazgos estéticos de las vanguardias. En este nuevo contexto ornamental la máscara ya no sirve para el rito del gurú. Tampoco la fotografía y el fotógrafo hechicero.

Cuando la fotografía alcanzó su estatus artístico, fue expropiada de su dimensión ritual, de su función simbólica. En el acto fotográfico ya no hay ceremonia, reunión de fieles, iglesia. La fotografía como rito se acabó. El álbum de familia como depositario de una memoria compartida ya no ocupa el corazón de la tribu. El álbum como espacio para nuestras ceremonias fue sustituido por las redes sociales y sus nuevos códigos. El bautizo con los padrinos, la primera comunión con el grupo de los otros comulgantes y el retrato en el estudio del fotógrafo del barrio, con la secreta ambición de ser el elegido para ocupar el premio de la exposición en el escaparate y admirado por todos los vecinos de la manzana, han dado paso a otros ritos. La foto de bodas, los cumpleaños. Aquellas fotos de difuntos a los que se les pintaban los ojos para que siguieran viendo pasar las horas de los vivos, o se les sentaba en una

silla junto a los todavía vivos o se les cosían unas alitas de ángel como en el cuento de María Teresa León «Locos van y vienen» (*Morirás lejos*, 1942); el retrato dedicado con cariño y un abrazo lleva ahora adjunto un *hashtag*.

Hoy los egos se exhiben y se devoran sin piedad en los muros de las plataformas sociales. La herramienta está en crisis. La dimensión simbólica y mítica de la fotografía ha cambiado de función y su mecanismo se ha desactivado. Ya no hace referencia al «otro lugar» que la imagen-metáfora moviliza, se limita al ejercicio de la imagen-artificio, a ser única y exclusivamente ella misma. Imagen rasa. Ya no sirve para convocar el imaginario de los hombres en la ceremonia de la vida y de la muerte. La fotografía convertida al fin en obra de arte. En nada más que fotografía. En otra cosa que no sea imagen, representación de sí misma.

Cuando aparece la fotografía, no existen palabras para describir ese nuevo procedimiento de representación de la naturaleza, y para conseguirlo se echa mano del recurso más conocido y que más se le parece, la pintura, el dibujo, la acuarela, el grabado. Niépce en sus cartas habla de «aguadas» y «granulado», del «objeto que ha sido pintado», y distingue entre «copia de grabados» y «puntos de vista de paisaje», es decir, lo que sería una imagen propiamente dicha tomada del natural. Los términos que las crónicas de los contemporáneos utilizan para describir el invento pertenecen al ámbito de la plástica. El lenguaje todavía tiene que imaginar las palabras necesarias y propias para describir eso para lo que todavía no hay palabras. Se habla de barniz, de pincel, de trazo, de grabado al buril o de grabado al humo. Por esa misma razón, en un principio, se ve en la fotografía una amenaza para la pintura, porque la pintura es el referente inmediato utilizado para la representación del mundo, y la pintura no puede competir, ni en sus mejores sueños, con la extraordinaria precisión del daguerrotipo, que sorprende a Delacroix.

El escritor y crítico Jules Janin apuntaba en 1839 que «nunca el trazo de los más grandes maestros compuso similar dibujo [...]. El arte ya no tiene nada que debatir, ya no puede competir con este nuevo rival», para hacer hincapié en aquello en lo que más tarde terminaría convertida la fotografía: «el Daguerrotipo será el compañero indispensable del viajante que no sabe dibujar y del artista que no tiene tiempo de dibujar. Está destinado a popularizar entre nosotros, y a bajo costo, las más bellas obras de arte», añade, para acabar con el «aura» que añoraba ya Walter Benjamin. Cuando Benjamin, con la fotografía definitivamente asentada en el panorama de los procesos de representación,

anuncia esa destrucción del «aura» de la obra de arte única, sigue pensando en la fotografía en términos pictóricos. Esta amenaza, o al menos concurrencia entre pintura y fotografía, sustenta la reveladora distinción entre parecido y similitud que el escritor y dibujante suizo Rodolphe Töpffer incluyó en *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois: De la plaque Daguerre* en 1841, inclinando la balanza a favor del parecido fruto de la inteligencia y sensibilidad en este caso del artista plástico.

Si la fotografía se convierte en parte del tejido social, no es gracias a los artistas, sino a pesar de ellos. Cuando Beaumont Newhall prepara la exposición *Photography (1839-1937)* en el MoMA de Nueva York, la fotografía recibe el marchamo definitivo del arte. A partir de ese momento se empieza a neutralizar la esencia misma del medio fotográfico como herramienta mercenaria y espuria. La dimensión más utilitaria, funcional y servidora de la práctica fotográfica corresponde precisamente a su naturaleza más subversiva e irreductible. Colocar a las imágenes fotográficas un marco y un paspartú ha supuesto limitar, someter y neutralizar la dimensión más irreverente del medio, que nació, sobre todo, con voluntad gráfica. Un montaje expositivo como el que realizó Edward Steichen en 1955 con *The Family of Man* es mucho más moderno y menos ortodoxo que la mayoría de las muestras que se pueden visitar hoy en museos y salas de exposiciones. La fotografía cotidiana, los fotógrafos ambulantes de bodas, bautizos y comuniones como Martín Chambi, los profesionales al servicio de la arquitectura como Marville o Atget, o de la botánica como Anna Atkins o Karl Blossfeldt, el álbum de familia y Lartigue, o la prensa amarilla y Weegee, o la publicidad, o la astronomía, o la antropología, o la pornografía, nutren las historias de la fotografía, y no pocos artistas han echado mano de estos registros para articular y dar curso a sus propuestas vanguardistas. Lo artístico de la fotografía no es una condición sino una consecuencia.