



UW

UNIVERSIDAD DE
VALPARAÍSO

PUERTO DE IDEAS

Ferdinando Scianna

El espejo vacío
Fotografía, identidad y memoria

La Editorial UV de la Universidad de Valparaíso ha decidido liberar este texto para descarga gratuita con el fin de facilitar el acceso al mismo y seguir difundirlo.

Ferdinando Scianna (Bagheria, Italia, 1943)

Es uno de los fotógrafos más destacados del último tiempo. Comenzó a tomar fotografías en la década del sesenta, mientras estudiaba literatura, filosofía e historia del arte en la Universidad de Palermo. Fue en esa época cuando comenzó a retratar —de una forma muy particular— a la gente de Sicilia. En 1963, el escritor italiano Leonardo Sciascia visitó su primera exposición fotográfica, cuyo tema era las fiestas populares, en el centro cultural de Bagheria. Scianna y Sciascia se hicieron muy cercanos y esta amistad resultó fundamental para la carrera del fotógrafo. Scianna se trasladó a vivir a Milán, en 1966. Al año siguiente, comenzó a trabajar para el semanario *L'Europeo*, primero como fotógrafo y más tarde como periodista. En París, escribió para *Le Monde Diplomatique* y *La Quinzaine littéraire*; durante esa época conoció al célebre fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, cuyo trabajo le había influenciado desde su juventud. En 1982, ingresa en la agencia internacional de fotografía Magnum. Ha publicado numerosos libros, entre los que destacan: *Obiettivo ambiguo* (2001), *La Geometria e la Passione* (2009), *Autotratto di un fotografo* (2011) y *Lo specchio vuoto: Fotografia, identità e memoria* (2015). El 2013, dictó una conferencia en el Festival Puerto de Ideas de Valparaíso.

Ferdinando Scianna

El espejo vacío
Fotografía, identidad y memoria*

* El autor dictó una conferencia el 8 de noviembre del 2013 en el Festival Puerto de Ideas de Valparaíso, titulada «Más allá del encuadre: fotografía, identidad y memoria», parte de esta conferencia se convirtió en un libro que publicó —este año— la Editorial Laterza en Roma y que ha sido traducido —por primera vez al español— especialmente para esta edición.

© Ferdinando Scianna
El espejo vacío
Fotografía, identidad y memoria

Traducción: Jorge Aulicino



Proyecto UVA2393
«La UV contribuye a la disminución
de las brechas de acceso al arte,
la cultura y el patrimonio»

© Editorial UV de la Universidad de Valparaíso
Vicerrectoría de Vinculación con el Medio
Av. Errázuriz N° 1108, Valparaíso

Colección Puerto de Ideas
Primera edición, noviembre 2015
Versión digital, abril 2024

ISBN: 978-956-214-148-2
Registro de Propiedad Intelectual N° 258483

Directora editorial: Jovana Skarmeta B.
Editora general: Arantxa Martínez A.

Coordinación fomento lector: Constanza Castillo M.

Diseño y diagramación: Gonzalo Catalán V.
Corrección de estilo y de pruebas: Rubén Dalmazzo P.

Administración y ventas: Francisca Oyarce V.
Contacto: editorial@uv.cl
www.editorial.uv.cl

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida
o transmitida, mediante cualquier sistema, sin la expresa
autorización de la editorial.

Sugerencia para citar este libro electrónico:
Scianna, Ferdinando. *El espejo vacío*. *Fotografía, identidad y memoria*.
Editorial UV, edición impresa 2015, edición digital 2024.

UW

UNIVERSIDAD DE
VALPARAÍSO

PUERTO DE IDEAS

Ferdinando Scianna

El espejo vacío
Fotografía, identidad y memoria

Prefacio

Casi siempre que le propongo a alguien sacarle una foto, suele reaccionar tapándose rápidamente la cara con las manos, con una coquetería que disimula a duras penas una cierta angustia: «Es que salgo muy mal. Es irremediable, no soy fotogénico. Sería un milagro que saliera bien; mejor trate de tomarme por sorpresa, aunque no lo veo fácil porque nunca me ha pasado». Muy pocos se atreven a afirmar que en las fotos salen bien. Esta resistencia solía ser una actitud femenina, pero hoy puede decirse que, al menos en este terreno, los hombres han alcanzado la igualdad.

Este «síndrome» está documentado prácticamente desde el nacimiento de la fotografía, como registraba Flaubert en la entrada «daguerrotipo» de su *Diccionario de las ideas recibidas*: «Lo difícil es devolver una sonrisa». Dicho rechazo no se trata simplemente de una muestra de recelo ni atañe sólo a los fotógrafos profesionales: hasta en situaciones familiares vemos a abuelos, tíos o primos huir despavoridos en cuanto alguien saca una cámara. La cosa empeora cuando se muestran las imágenes. El disgusto se refleja en las caras, anuncio del inevitable «Por Dios, que salgo mal»

o el más frecuente y rencoroso «Me tomaste mal», que puede acabar dramáticamente con el retrato roto en mil pedazos.

Naturalmente, los fotogénicos siempre son los demás.

Una vez fui a Rovereto, Italia, a ver una exposición de Antonello da Messina, donde, además de sus retratos más conocidos, había otros de sus familiares y amantes e, incluso, obras que se hallan dispersas entre Filadelfia, Washington y la Romaña. En el tren en el que viajé de regreso, cuatro mujeres de distintas edades que volvían de una excursión conversaban entre carcajadas y grititos de horror al mostrarse unas a otras, en los celulares y en la pantalla de una cámara digital, las fotos que se habían sacado. Las autoras de los retratos respondían alegremente, dándolos por buenos, y continuaban sacando fotos con fervor, con la esperanza de satisfacer tanto a la amiga modelo como a sí mismas. Era un espectáculo divertido y muy instructivo sobre cómo el objeto de la comunicación se ha convertido en la propia comunicación, ahora ya carente de todo valor de comunicación real. No pude menos que preguntarme si Antonello da Messina, retratista eximio, también habría tenido que vérselas en su época con problemas similares a los que yo, modesto fotógrafo, he tenido que enfrentarme con frecuencia, sólo que los suyos aumentados por el hecho de que sus clientes eran señores muy poderosos.

Hace tiempo que dejé de reaccionar ante estas manifestaciones neuróticas con desdén o sarcasmo. La larga experiencia profesional y la reflexión que inevitablemente ha acompañado mi trabajo de fotógrafo me han hecho entender mejor el origen de estas aprensiones, atemperando mi respuesta gracias a las largas argumentaciones que me doy a mí mismo para tranquilizarme y explicarme la causa de este comportamiento. De un modo u otro, a todos nos produce inquietud contemplar nuestro retrato, pues se trata de una práctica cultural sutilmente mágica que nos interroga, como pocas, sobre nuestra propia identidad. En estas páginas expongo esos argumentos, caóticos y fragmentarios, los mismos que desde hace años expreso en conferencias, conversaciones y libros, donde recopilo mis experiencias y pensamientos sobre las relaciones existentes entre fotografía, cuerpo, identidad y memoria con el propósito de desentrañar el sentido de lo que, desde hace más de medio siglo, es mi oficio.

Obviamente, no soy filósofo, psicólogo ni sociólogo. Tampoco uno de mis amigos neurocientíficos, quienes me han contado hipótesis fascinantes que comienzan a dar respuesta a algunas de las numerosas preguntas que nos hacemos sobre nuestra delicada relación con la imagen, en particular con la propia. No soy más que un fotógrafo que comparte con ustedes sus divagaciones.

I. La eterna guerra con el espejo

Cuando hablamos de «cuerpo» y «fotografía», en cierto modo es una redundancia. La fotografía se ocupa del primero, de lo visible, de los seres animados, de los que obtiene imágenes. Aquí nos vamos a referir sobre todo al retrato fotográfico, que desde sus inicios tuvo un éxito contundente, tal vez porque responde a una inquietud muy anterior al advenimiento de la propia fotografía: la relación de la representación de nuestro cuerpo y rostro con nuestra identidad, es decir, con nuestra conciencia.

El fuerte vínculo entre imagen e identidad viene de antiguo y ha acompañado desde siempre al ser humano, como atestiguan las improntas de las manos que dejaron nuestros antecesores en las paredes de las cavernas. Para nuestros antepasados no debe de haber sido fácil entender que, más allá de los objetos del mundo circundante, tanto animados como inertes, hay otros que son misteriosos fantasmas que nos engañan con su falsa realidad, como ilusiones: las imágenes. Más difícil aún debe de haber sido entender que esta falsa verdad, esta relación engañosa entre las cosas y sus imágenes, comprendía, además, la propia imagen: nuestro cuerpo y nuestro rostro, fundamentos de nuestra identidad. Nuestra conciencia tuvo que llevar a cabo una larga y compleja cavilación hasta desembocar en un

determinante descubrimiento que produjo un destacado mito de la cultura occidental: el mito de Narciso.

Según la versión de Ovidio, este mito trata de un joven muy apuesto que, al mirar el agua de un estanque, ve la imagen de otro joven tan bello que se enamora de él. Narciso no se reconoce a sí mismo; ve a otro. Ese engaño y esa ignorancia dan lugar a la desgracia, pues al tratar de alcanzar al otro, Narciso se arroja al agua, de la que no sabe que es al mismo tiempo espejo, y muere. Por suerte, se transforma en una hermosa flor que lleva su nombre.

Hace unos años, conversando con la profesora de filosofía de la ciencia, Simona Morini, sobre los vínculos entre la fotografía y las ciencias cognitivas, me impresionó mucho saber de la existencia de apasionantes estudios de psicología infantil que prueban que el ser humano sigue viviendo, en su más tierna infancia, la compleja aventura simbolizada en el mito de Narciso. Así, algunos filmes de un equipo de investigadores franceses dirigidos por el psicólogo René Zazzo muestran, entre muchos experimentos, a unos niños jugando frente a una superficie reflectante, un espejo falso detrás del cual se ubica la cámara. Cuando, al cabo de un rato, los niños descubren su imagen en el espejo, su reacción es absolutamente idéntica a la de Narciso. Lo primero que quieren hacer con ese *otro* que ven en el espejo es jugar.

Tratan de alcanzarlo físicamente, se acercan, buscan tocarlo en vano, se retiran y hacen como si no estuviera, lo ignoran o, mejor dicho, fingen ignorarlo, lo miran de reojo. Como el otro no quiere jugar, también ellos simulan desinterés.

Paso a paso, lentamente, se produce esa difícil transformación en la conciencia que nos permite elaborar el concepto de nuestra propia imagen. De hecho, hasta que el niño no desarrolle esa difícil noción no se pasa al siguiente experimento, más complejo todavía, que consiste en pintarle la nariz. Cuando descubre que también el otro —el del espejo— tiene la nariz sucia, vuelve a acercarse para suscitar una relación con él e intentar borrarle la mancha. El niño continúa viendo al personaje del espejo como a otra persona, pues intenta tocarlo, pero se encuentra con una superficie lisa y fría. Sabe que se trata de algo distinto a un niño de verdad, una entidad misteriosa que, probablemente, está comenzando a elaborar: la imagen, un objeto que *parece* pero que no es.

Hará falta que pase mucho tiempo y que la conciencia despliegue un gran trabajo antes de que el niño, al ver al otro con la nariz pintada, deje de intentar borrar la mancha en la imagen del espejo y se lleve la mano hacia su propio rostro para hacerlo. Curiosamente, la mancha desaparecerá también de la nariz del otro, ese al que no se puede tocar y que no quiere jugar. Por increíble que parezca, al final el niño comprenderá que enfrente

no tiene a otra persona, sino a sí mismo, una imagen de sí mismo que lo representa y lo replica.

Este perturbador descubrimiento que sólo los humanos y algunos primates muy evolucionados están en condiciones de hacer no sobreviene antes de los dieciocho meses. Lacan habla de un «estadio del espejo» en torno a los siete u ocho meses, pero los científicos que han estudiado el fenómeno empíricamente lo colocan mucho más adelante. El cachorro humano descubre que los otros lo ven a él desde fuera, pero también que existe un artilugio que le permite verse a sí mismo; tal vez llegue a la conclusión de que quienes lo miran lo ven como una imagen. En otras palabras, que nosotros y los demás tenemos un «dentro» (la conciencia) con el que experimentamos y aprehendemos tanto lo visible como la existencia del mundo.

Se puede afirmar, tranquilamente, que este descubrimiento firma el acta de nacimiento de la conciencia humana. Sin embargo, pronto empiezan los problemas. Narciso se deja caer a plomo sobre el hermoso joven y muere con él, mientras que el niño que descubre que su imagen es algo que *es* la cosa pero *no* es la cosa y luego se descubre a sí mismo a través del reflejo, comienza a plantearse, probablemente sin transición, el problema de la comunicación con los demás a través de esa imagen. Tanto más si escucha frases como «límpiate, que estás sucio»,

«ven que te peino, así estás feo», «ahora nos ponemos la ropa más linda». Descubre, en suma, que usando el cuerpo podemos construir la imagen de nosotros que ofreceremos al mundo.

Han pasado miles de años desde las desventuras del bello pastor. El ser humano ha inventado tecnologías cada vez más sofisticadas para producir superficies reflectantes en las que observar su imagen, aunque no siempre lo que vemos hace que caigamos enamorados (salvo los eternos narcisos). El espejo nos sigue permitiendo modificar nuestra imagen para ofrecer a los demás nuestra preferida, la que queríamos que vieran como verdadera. Durante toda la vida construimos esa imagen, concreta e imaginaria a la vez, para sacar provecho de ella y aumentar la seguridad en nosotros mismos. Así, del mito de Ovidio llegamos a Freud, quien con el término «narcisismo» definió una patología de la conciencia: no ya la ignorancia de uno mismo, sino la hipertrofia de una vanidosa autoconciencia.

A lo largo de la historia, el ser humano ha desarrollado la capacidad de reproducir la imagen de sí mismo sobre piedra, madera, tela, papel y otros soportes. Los retratos que encargaban los mandatarios eran signo de superioridad y dominio y fomentaban la ilusión de que las imágenes tienen el poder de garantizar la pervivencia en el tiempo. A ese respecto, Leonardo Da Vinci escribió que el buen pintor debe medirse con el espejo,

del cual debe aprender para llegar a representar el mundo con exactitud. Sin embargo, por mucha habilidad que tengan, son pocos los artistas en condiciones de competir con el espejo a la hora de restituir, con absoluta fidelidad, la apariencia de realidad de los rostros y de las cosas, si bien es cierto que son capaces de mentir sobre lo que sus modelos quieren transmitir al mundo.

El espejo es, pues, un objeto de un misterio filosófico abismal, como nos enseñó de forma admirable Borges, y las imágenes que nos devuelve son insoportablemente lábiles y efímeras. Plantea interrogantes metafísicos que tienen mucho que ver con las preguntas fundamentales de la filosofía occidental sobre el ser y no ser, a las cuales las ciencias cognitivas y neurobiológicas comienzan actualmente a dar las contestaciones más interesantes. La neurociencia ha modificado las ideas que teníamos sobre los mecanismos de la percepción, sobre todo de la mirada, pero además ha confirmado, de manera dramática, que los procesos cerebrales relacionados con las imágenes vienen determinados por el desarrollo de la conciencia y de la identidad. En suma, somos personas porque también producimos imágenes, y al revés, producimos y consumimos imágenes para ser personas, para construirnos como individuos dotados de conciencia.

II. ¿Escritura de la luz o escritura con la luz?

La «invención» de la fotografía por parte de varios genios europeos durante la primera mitad del siglo XIX representa una auténtica revolución en la cultura occidental de la imagen. Anteriormente, la producción de imágenes era confiada a personas que supieran emplear los variados lenguajes de representación del mundo, enriqueciéndolos. Desde las cuevas de Altamira, sobre cuyas paredes nuestros antepasados hicieron los primeros grafitis, hasta Picasso, todas las imágenes que ha producido el ser humano se obtuvieron a partir de la experiencia, del talento y a veces del genio de las personas. Esta afirmación, es válida no sólo para la pintura y la escultura: se habla de imágenes también en literatura, en poesía e, incluso, en música. El hecho de haber comenzado a producir esos elementos aparentemente inútiles (que nada tenían que ver con las funciones biológicas primarias como comer, aparearse, retrasar lo más posible el momento de la muerte, etc.) fue determinante para nuestra supervivencia y supremacía respecto de otras especies, incluso humanas: la que prevaleció fue el *Homo Sapiens*.

Con la fotografía, el ser humano pudo producir, por primera vez, imágenes no a mano, sino *tomadas* directamente de la realidad mediante un proceso técnico-óptico-mecánico-

químico y, en la actualidad, electrónico. En palabras de Alberto Savinio:

Cuando se inventó la fotografía, fue como si el mundo hubiera despertado de un profundo sueño. La invención de la fotografía señala un punto de transformación en la trayectoria de la humanidad que supera en ciertos sentidos la conquista de Constantinopla, el descubrimiento de América y otras piedras angulares de la Historia. Si se desean contraponer hechos de igual significado a este invento crucial, habría que remitirse a la historia del pensamiento y buscar en el archivo de los acontecimientos que han cambiado no la faz, sino la psique del mundo; citar el paso de la Escolástica a los principios de la nueva filosofía por obra de *sir* Francis Bacon; es más, remontarse a Sócrates y al descubrimiento de la conciencia.

¿Qué sucedió? ¿Cómo sucedió? ¿Por qué?

En la primera mitad del siglo XIX, en plena época positivista, comenzó a reafirmarse la necesidad de elaborar una explicación científica del mundo, de mensurarlo, de construir, en suma, una idea sobre el mismo que no fuera imaginaria, sino verificable y que, en lo posible, se correspondiera con la realidad. En ese contexto, se volvió

fundamental la búsqueda de nuevos instrumentos para la difusión de las imágenes que se producían. «Los hombres descubren aquello que necesitan», ha constatado Alberto Savinio. En ese momento histórico hacía falta la fotografía y los hombres la inventaron.

En realidad, la palabra «invención» es discutible porque ya existía la cámara oscura, que los pintores usaban desde hacía siglos: primero fue una habitación con un agujero en la pared y después, un artilugio con una lente que transformaba la realidad en imágenes al invertirla sobre una superficie. También se sabía que en la naturaleza existían materiales sensibles a la luz, es decir, que se ennegrecían al recibir luz. De hecho, Nicéphore Niépce, considerado el padre de la fotografía, buscaba el cliché, un instrumento que sirviera para fijar las imágenes y que finalmente desembocó en el daguerrotipo, una imagen de gran detalle que se fijaba sobre metal.

Es decir, los conocimientos básicos ya existían. En cambio, se desconocía cómo interrumpir el proceso de ennegrecimiento de las imágenes que, a través de un agujero estenopeico (posteriormente aumentado por un objetivo), se proyectaban sobre una superficie sensible a la luz. La auténtica novedad consistió en el uso del hiposulfito de sodio, sugerido a Fox Talbot por *sir* John Herschel, quien también propuso bautizar con el nombre de *fotografía* a esta nueva tecnología capaz de producir

imágenes mediante la intermediación óptico-mecánico-química de una cámara y un material sensible. Este descubrimiento supuso, literalmente, una revolución comparable al descubrimiento copernicano de que no es el Sol el que gira alrededor de la Tierra, sino la Tierra la que gira alrededor del Sol (concepto complicado y lento de digerir hasta el punto de que, siglos más tarde, seguimos diciendo: «el Sol sale» o «el Sol se pone»).

El lenguaje testimonia el enraizamiento de ciertas ideas con las que hemos concebido el mundo y seguimos haciéndolo, ideas filosóficas o científicas muy difíciles de erradicar. Se dice que el fotógrafo «hace» fotos, pero se trata de un abuso lingüístico. Es cierto que utiliza el dedo índice, el mismo instrumento que, según los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Dios utilizó metafóricamente para crear el universo, pero el fotógrafo es mucho más humilde y lo usa para apretar un botón de la cámara que hace que, por una fracción de segundo, se abra una ventanita. En esa fracción de segundo, la luz que el mundo refleja se inscribe en una superficie sensible que originalmente era un extracto químico sobre una película y hoy es un sensor electrónico, el cual resulta modificado por la luz que se refleja sobre las cosas y los seres humanos y los hace visibles. Asimismo, se habla de «representación fotográfica», pero el fotógrafo no «representa»: se limita a manipular un instrumento que permite

registrar las imágenes. Esta operación y su resultado son la «fotografía», término que deriva de la síntesis de dos palabras griegas, *phos/photos* y *graphia*. Pero ¿qué quiere decir exactamente? ¿Quiere decir «escritura de la luz» o «escritura con la luz»? Ese es el quid de la cuestión.

Si interpretamos la palabra como «escritura de la luz», entonces los fotógrafos somos los peritos, los intérpretes, para los lectores: es el mundo el que, con pluma de luz, se escribe a sí mismo a través de las ondas luminosas que chocan contra él, reflejándolo. No me cabe duda de que, como hombre de ciencia que era, así lo entendía sir John Herschel, y así lo entiendo yo. Por otra parte, es la definición de fotografía que encontramos en el diccionario de Tommaseo: «Arte de hacer que la luz dibuje sobre un cuerpo, a tal fin preparado, las imágenes de los objetos». Si, por el contrario, interpretamos la palabra como «escritura con la luz», entonces estamos diciendo que usamos la luz para escribir, que somos escritores, y nos ponemos en la línea del arte y del arbitrio, sublime si se quiere, pero siempre subjetivo.

El problema es que ambas interpretaciones conviven legítimamente en este invento problemático, ambiguo y central en la cultura contemporánea, tanto que el historiador Eric Hobsbawm, en su libro *El siglo breve*, afirma con naturalidad que la fotografía y el cine fueron los lenguajes fundamentales del siglo XX y cambiaron nuestra

relación con el mundo, nuestras relaciones afectivas, nuestro vínculo con la memoria e, incluso, las convicciones científicas que por muchísimo tiempo gobernaron nuestra relación con la realidad. La fotografía penetró hasta tal punto en las fibras más íntimas de nuestra cultura y de nuestra vida cotidiana que, si desapareciese de golpe, no seríamos capaces ni de tomar el bus en la esquina de casa.

Una característica peculiar de la fotografía es que no sólo nos muestra la parte visible de una cosa o de un rostro, sino que inmoviliza y preserva un instante del mismo. En ese sentido, es un hecho tecnológico y conceptualmente nuevo porque, además de dar cuenta de un fragmento de la imagen del mundo, constituye una tajada de espacio-tiempo. Así, si mostramos una fotografía de nuestra madre, ya fallecida, decimos: «Esta es mi madre». Lo que en realidad mostramos es un pedacito de papel sobre el cual vemos una imagen en la que reconocemos a nuestra madre, pero esa imagen es *también* y *sobre todo* una «instantánea», como se suele llamar. Más allá de la imagen, ese papel contiene un instante irrepetible de tiempo y de la vida de nuestra madre que se impone como real, por eso las fotografías resultan tan importantes y las protegemos en portafolios o en el álbum de familia.

La fotografía ha hecho que nos creamos la ilusión de que la invocación fáustica «¡detente,

Tiempo!» pudiera estar al alcance de la mano y de veras pudiéramos detener el tiempo, al menos por un momento. Esa monumental quimera revela una inquietud de la cultura occidental y, en particular, de la sensibilidad contemporánea. Sabemos que se trata de una ilusión imposible, y sin embargo...

Una de las reflexiones sobre la fotografía más profunda y fascinante es la que hizo Roland Barthes en su famoso libro *La cámara lúcida*. Se dice que es un ensayo, pero más que un gran ensayo sobre semiología, a mí siempre me ha parecido una extraordinaria novela sobre la elaboración del duelo.

Tras fallecer la madre de Barthes, el duelo le lleva a buscar en el álbum de familia y entre los papeles acumulados en cajas una foto de ella para verla tal como la recuerda y cómo el dolor pretende recuperarla. En ese proceso, Barthes se interroga sobre el significado de la fotografía, y no es una paradoja que al final del viaje reconozca esa imagen y ese rastro de la memoria en una foto que se nos muestra en el libro: una imagen de su madre de niña en un *jardin d'hiver*. Una imagen, por lo tanto, anterior a que el destino hubiese convertido en madre a aquella niña.

Ese es otro aspecto fantástico de la fotografía: hacer como si cualquier instante de la vida de un hombre o de una mujer pudiese resumir toda su vida y su sentido. Como el aleph imagi-

nado por Borges: una pequeña esfera cambiante de dos o tres centímetros de diámetro capaz de contener en su interior todo el espacio cósmico sin mella de su vastedad. (Cabe preguntarse si no se puede leer aquí una analogía mágica con el objetivo de la cámara fotográfica). O como la enteleguía de la que nos habla Leonardo Sciascia en un memorable ensayo sobre el tema del retrato fotográfico y la identidad, *Il volto sulla maschera*: ese instante en el cual se despliega una línea de tiempo que va de san Agustín a Borges. De ese mismo modo, en un retrato se materializan, solidificados y mineralizados, los más arduos problemas que desde hace siglos se plantea el pensamiento humano, así como sus más encendidas fantasías. Todo lo que será y ha sido, el tiempo sustraído del tiempo y en espera del tiempo. O como Giorgio Agamben, para quien la fotografía es el lugar del juicio universal, donde el mundo aparece representado como se verá en el último día. Al igual que en ese momento, en la fotografía la multitud de los seres humanos está presente pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, a una sola vida, esa y no otra, inmortalizada por el ángel en el instante final. Un instante inmortalizado que contradice la Historia y el tiempo cronológico y que representa la cifra de la infinita recapitulación de una existencia. Como si, en el momento en que esa vida muere, ese instante fotográfico

contuviese potencialmente todos los instantes que componen una vida: *Tel qu'en lui-même, enfin, l'éternité le change*, escribía Mallarmé, la muerte transforma a cada hombre.

La madre de Barthes era ya su madre incluso antes de hacerse mujer, cuando aún era una niña; y el escritor la reconoce en esa fotografía de mujer-niña, probablemente con mayor intensidad que en otras en las cuales ya había adquirido la fisonomía que, como hijo, recuerda.

III. El tiempo móvil de la fotografía

Según Barthes, la fotografía sólo nos habla de lo que ya ha sido. A decir verdad, yo no estoy del todo de acuerdo con esta afirmación. Mi experiencia como fotógrafo, pero también como alguien que ha buscado pasar el duelo a través de la fotografía por la muerte de personas que he amado, me ha enseñado que no es así. Toparse con una imagen de tu padre o de una persona querida ya muerta, o incluso de una persona viva que te ha traicionado o que has perdido, no te dice «esto ya ha sido», sino que te confirma, en una especie de lacerante presente, que «esto ya no está», y no sirve de consuelo.

Es decir, mi experiencia pone en entredicho la idea de que una foto pueda detener el tiempo. De hecho, las propias fotos acumulan

tiempo: no lo suspenden ni permanecen inmóviles, cambian. Cambian porque nosotros lo hacemos y las vemos de distinta manera cada vez que las miramos. Prueben a mirar la foto de un novio o novia que les haya fallado o traicionado: se darán cuenta de que se ve distinto de cuando lo llevaban celosamente en la cartera o en la billetera para sacarla con afecto y ternura.

Cuando alguien muestra disgusto ante un retrato fotográfico suyo, siempre le digo: «Guárdalo y vuelve a mirarlo dentro de diez años. Verás cómo cambia». Si ustedes prueban a mirar una foto que no les gustaba, de la cual exclamaron hace veinte años: «Pero ¡qué mal salí!», es muy probable que ahora digan: «Bueno, después de todo me veía muy bien». Es decir, las fotos cambian y cambiamos quienes las miramos, porque ese instante ha sido sustraído del flujo del tiempo de manera objetiva, por decirlo así, pero es también el producto de un cruce entre la casualidad y la necesidad, lo que implica quiénes eran usted y el fotógrafo y cómo era el mundo que les rodeaba cuando la fotografía fue tomada.

Quise llamar a un libro mío de reflexiones sobre la fotografía *Objetivo ambiguo* porque así es este medio: ambiguo y objetivo al mismo tiempo. En tanto que fruto del clima científico-positivista, crea la ilusión de constituir un documento irrefutable, una verdad incontestable: las fotos se han utilizado hasta en los tribunales, o mejor di-

cho, se utilizaban, porque en la actualidad la tecnología digital ha puesto en duda su carácter de verdad. Hoy sabemos que la foto ya no representa una prueba irrefutable. La fotografía muestra, no demuestra, como escribí en un breve ensayo sobre las relaciones entre ética y fotoperiodismo. Una foto puede mostrar a un muerto, pero el asesino lo ponemos casi siempre nosotros.

El ritual para sacar una foto o posar ante el objetivo es siempre ambiguo porque no sólo entran en juego la cámara, el objetivo y la superficie sensible, sea esta electrónica o analógica: también participan el fotógrafo, árbitro de sus elecciones técnicas, que son asimismo éticas y estéticas; el estado de ánimo de la persona fotografiada; y las historias que ambos llevan a sus espaldas. En efecto, en un texto clave de 1967, *Pittura di ritratto e fotografia*, Mario Praz comentaba el tópico de que un retrato ejecutado por un pintor es una interpretación y, por consiguiente, una deformación, mientras que, por el contrario, una fotografía es objetiva y muestra la verdad. Nada más lejos de la realidad: el fotógrafo está siempre detrás del artefacto y es él quien toma decisiones: se acerca o se aleja, escoge un objetivo por oposición a otro, una película u otra; por no hablar del proceso fotográfico, en el que no intervienen sólo el momento de la toma, sino muchas otras etapas hasta el resultado final. Cuando todavía se usaba película, por razones de carácter técnico se

restituía del negativo al positivo, se invertía para volverla visible, con mayor o menor contraste, nítida o ligeramente movida o desenfocada, y en ese proceso de fijar la foto se desplegaba una arbitrariedad extraordinaria, partiendo de lo más básico: pasar a blanco y negro las imágenes que reteníamos, esas huellas de la realidad que, no obstante, carecían de una propiedad fundamental de la realidad misma: el color.

La fotografía, hija de la ciencia, persiguió el color desde sus inicios, considerando su ausencia una grave carencia técnica. Al final, el color fue encontrado, experimentado, transformado y mejorado; hoy en día es producido en forma electrónica y digital. Mientras tanto, sin embargo, tal vez porque en nuestra cultura fotográfica se vertieron numerosas elaboraciones visuales y estéticas precedentes (desde el dibujo hasta el aguafuerte, la litografía, etc.), dio tiempo a que la fotografía elaborase un lenguaje autónomo en blanco y negro que seguimos usando como si fuese natural. ¿Es porque nos adaptamos a esa falta de color o porque en el fondo, como explican los neurobiólogos, siempre hemos sabido que el color es arbitrario, un puro invento del cerebro?

Nuestro cerebro recibe las imágenes en blanco y negro junto con la información de la longitud de onda de la luz que las cosas reflejan, lo cual nos permite decodificar el color. Así, es nuestra mente la que, procesando estos datos, nos

dice si algo es rojo o azul. Pero parece que, cuando decimos «rojo», cada uno de nosotros entiende algo distinto; además de que las cosas, mientras las miramos, cambian de color según se encuentren al sol o a la sombra, de día o de noche, con luz natural o artificial. Sin embargo, nosotros continuamos diciendo que «vemos» a una chica con camiseta roja y ojos azules, aun cuando esos colores cambien continuamente.

También los colores de las fotos cambian con los años. Basta con mirar una imagen en color de hace apenas unas décadas para constatar cuán aproximado y arbitrario era el tono que en aquel momento nos satisfacía y que, creíamos, se correspondía perfectamente con la realidad del mundo. Paradójicamente, pese a la opinión común de que las imágenes fotográficas en color proporcionan más información sobre la realidad y son, por lo tanto, documentos más fidedignos que las imágenes en blanco y negro, a menudo las fotos en blanco y negro son percibidas como más fidedignas que las fotos en color.

IV. Modificar el presente, borrar el pasado

No cabe duda de que la irrupción de la fotografía en nuestras vidas puso en entredicho o, al menos, problematizó la relación entre nuestra

imagen y la del mundo, incluyendo un aspecto muy delicado y absolutamente central para cada uno de nosotros: nuestra identidad.

Naturalmente, la relación entre nosotros en tanto imágenes y el uso que de ellas hacemos como instrumento de comunicación con los demás no comenzó con la fotografía. Desde siempre, las personas han utilizado su cuerpo o, más bien, la imagen de su cuerpo para comunicarse con los demás. Una de las prácticas más antiguas que existen es la de decorarlo con imágenes a fin de modificarlo con objetivos mágicos, religiosos o incluso, en mi opinión, con el propósito de seducir. Este tipo de costumbres, así como las innumerables representaciones de cuerpos y rostros y la enorme tradición pictórica del retrato, estaban determinadas por la habilidad técnico-expresiva del pintor, esto es, del que producía las imágenes. Los retratistas eran considerados tanto más diestros cuanto más parecidas fueran las personas dibujadas o pintadas.

Desde el pasado más remoto nos han llegado retratos (principalmente de los poderosos) que presentan características diversas en las distintas civilizaciones, modificándose a lo largo del tiempo. En la cultura figurativa egipcia, por ejemplo, los retratos no son realistas: la imagen del faraón es, en cierto sentido, un signo, un símbolo, está siempre de perfil y tiene los ojos más grandes que los del resto de los personajes, pues

el tamaño de los ojos define la posición ocupada en la jerarquía social. Pero, si bien la imagen del faraón tenía carácter simbólico, ello no impedía entenderla como referida al personaje representado. Tanto es así que, a menudo, el nuevo faraón, si había hecho asesinar al anterior para alzarse al poder, ordenaba que la imagen de su predecesor se borrara meticulosamente, en una feroz *damnatio memoriae* que llega hasta nuestros días con la espectacular supresión estalinista de los asesinados por el partido. Por lo demás, ese comportamiento no es muy distinto del gesto aparentemente banal de romper la foto de la pareja que nos ha abandonado o de ese otro, mucho más inquietante, de romper aquellas imágenes nuestras que no nos gustan, que pensamos que no nos representan o que ya no nos representan, es decir, *damnatio memoriae* de una parte de nuestra vida. Un Narciso al revés que se reconoce en la imagen de sí mismo que la fotografía le devuelve, pero la rechaza hasta el punto de hacerla pedazos, de matarla. (Por no hablar de las prácticas mágicas, para nada desaparecidas, que conllevan pinchar con alfileres la imagen del enemigo odiado en una inmolación simbólica.). De manera más o menos consciente y dramática, sabemos que la idea que de nosotros se hacen los demás pasa a través de la imagen, y justamente por esta razón queremos imponer una imagen nuestra que nosotros mismos construyamos. La fotografía ha

puesto al alcance de todos la *damnatio memoriae* que, durante siglos, fue practicada por todos los poderes y que está, a menudo, en el centro de la Historia, con mayúscula.

Recuerdo un terrible relato de Milan Kundera en el que un hombre había tenido una relación con una mujer muy fea y odiosa, de la que se avergonzaba profundamente. El resto de su vida se dedica a buscar y eliminar obsesivamente cartas, fotos y cualquier huella o dato que pruebe la existencia de ese vínculo. No basta que la relación esté terminada, muerta y enterrada, es necesario que no haya existido jamás. Del mismo modo, a Stalin no le bastaba haber mandado asesinar a Trotsky; necesitaba borrarlo del pasado y de todas las fotos, sobre todo de aquellas en las cuales salían juntos.

Esta ansia de modificar el presente y borrar las partes del pasado que no nos gustan se topó de pronto con la fotografía, que desde su irrupción en la cultura occidental logró imponer la idea de que representa una prueba incontestable de la realidad, casi como si fuera un clon mágico. Cuando uno se encuentra frente al retrato que le ha hecho un pintor, puede decir: «Este pintor es un bruto, no sabe pintar, el retrato no se me parece en nada». Frente a una foto, las cosas se complican. De una foto no se puede decir: «No soy yo, no me parezco». ¿Cómo que no? Es una foto, la cámara estaba frente a ti, una foto no miente.

V. El parecido, invención moderna

Como hemos visto, sólo los ricos y poderosos tenían el privilegio de dejar en la Tierra imágenes suyas como señal de poder producidas por la especial habilidad, muy apreciada, de aquellos que tenían el talento de saber retratar.

Los retratos casi simbólicos de las imágenes egipcias quedaron social, religiosa y políticamente inmóviles durante siglos. *Grosso modo*, refiriéndonos a las culturas de las que somos herederos, se puede afirmar que sólo a partir de sociedades más articuladas como la griega, la representación de los poderosos comenzó a abandonar la abstracción simbólica para acercarse a los rasgos de las personas retratadas. Si prescindimos de las numerosas imágenes particularmente vívidas encontradas en ciertas tumbas etruscas, no es hasta la civilización romana que los retratos esculpidos, por poner un ejemplo, empiezan a representar, efectivamente, a la persona a la cual se refieren. En los que han llegado hasta nosotros podemos reconocer a César, a Séneca y a muchos otros personajes como personas concretas, con sus características e, incluso, con sus defectos. Sólo con la divinización de Octavio Augusto las imágenes que lo representan se vuelven más abstractas.

Con la Revolución francesa surgen nuevos sujetos sociales y tiene lugar la aparición y desarrollo de la burguesía. Esas clases y personas

nuevas sintieron un novedoso orgullo ante su propia identidad, no sólo como individuos, sino también como grupos sociales en ascenso. En virtud de estas profundas transformaciones, la exigencia con respecto a la producción de retratos cambió mucho. En ese sentido, no es de extrañar que el nacimiento de la fotografía haya coincidido con esta transformación social y cultural ni que la burguesía la reconociera como creación y símbolo de su propio triunfo político y cultural. El gobierno francés compró el invento del hábil Daguerre y, en 1839, el ministro de Ciencia, François Arago, lo presentó en público, pronunciando un célebre discurso en el parlamento. Desde entonces, casi dos siglos después, las imágenes fotográficas nos acompañan y definen en el arco entero de nuestra existencia: desde la sala de partos hasta la lápida de la tumba.

Por supuesto, la moda frenética del retrato ya estaba difundida antes de que el fulminante éxito de la fotografía contribuyese a multiplicar y democratizar esa práctica. Pienso, por ejemplo, en las siluetas y camafeos tan en boga entre la sociedad burguesa y la pequeña nobleza a comienzos del siglo XIX. Todas las damas de París llevaban en el cuello un camafeo engastado en oro o plata o se los regalaban a sus amantes. Había decenas de talleres de retratistas especializados en la confección de camafeos. Sin embargo, ya se empezaban a encargar retratos pintados de

los dueños de casa, los cuales ocupaban un puesto de honor en las habitaciones no sólo en las moradas de los nobles y de los burgueses de París o de Londres, sino también en las viviendas de provincia. Incluso en los hogares más modestos de la pequeña burguesía y de los campesinos acomodados, reinaban desde las paredes los retratos del padre y de la madre. Hasta que llegó la fotografía y se produjo un fenómeno.

En Europa, en el transcurso de pocas décadas, más de treinta y cinco mil pintores de retratos se vieron obligados a abandonar su profesión o a reconvertirse a toda prisa en fotógrafos. La fotografía era más rápida y, ciertamente, tenía un buen mercado, además de que la nueva categoría social en ascenso no le exigía al retrato la función simbólica y celebratoria que interesaba a los poderosos y a las clases dirigentes del pasado, pues quería algo mucho más «burguesamente» realista: retratos reconocibles, semejantes al modelo. Y en efecto, en cuanto a parecido, la mayoría de los pintores retratistas no podían competir con la fotografía, por hábiles que fueran. De ese modo, la fotografía salió victoriosa de la confrontación, en gran medida gracias a que se prestaba más a la transformación de la relación cultural con la propia imagen y al nuevo sentido simbólico de la misma producido a raíz del surgimiento de nuevas relaciones sociales entre los individuos y las clases, y sobre todo, del nacimiento del individuo

y de su conciencia social y cultural de ser el protagonista de la historia.

El historiador francés Philippe Ariès argumenta con un ejemplo iluminador el nuevo rol del individuo en la sociedad burguesa emergente. Hasta cierto momento del devenir de la humanidad, observa Ariès en *Historia de la muerte en Occidente*, al momento de la muerte los poderosos eran enterrados en magníficas y suntuosas tumbas en iglesias importantes. Europa está llena de esos monumentales sepulcros que, en la actualidad, se visitan como obras de arte. La gente común, por el contrario, era sepultada en tierra consagrada en el predio de las iglesias. No se exigía dejar consignado el lugar en donde quedaba el cuerpo ni ningún signo que recordase al individuo allí enterrado. Como mucho, se clavaba una cruz sobre un túmulo de tierra, aunque no era frecuente. Sin embargo, a partir del momento en que surgió la conciencia de la propia importancia, ya fuese individual o social, en los cementerios se propagaron no sólo las cruces, sino también letreros con el nombre del difunto y, poco a poco, lápidas con inscripciones e incluso frisos, adornos o plegarias. Después llegó la fotografía y los cementerios se convirtieron en un formidable archivo de rostros. Ahora podemos saber que en aquella tumba yace Fulano, mujer u hombre, que se llamaba de tal manera, vivió un determinado período de tiempo y tenía

tal aspecto. No es, por supuesto, una pirámide ni una ilustre tumba etrusca, pero representa, asimismo, un pequeño desafío a la eternidad.

Esta práctica, como es de entender, cambia completamente las cartas sobre la mesa. Entra en juego el sentido de la relación que cada uno tiene consigo mismo y con su propia identidad, así como con las personas queridas, con el mundo e, incluso, con la muerte. Y es que también después de la muerte, a través del derecho a la imagen, cada cual reivindica su identidad, individual e irreductible.

La pintura no hubiese podido satisfacer esta exigencia. No es de extrañar que en el terreno de la representación de los rostros y del retrato, la fotografía haya suplantado velozmente a esa expresión artística. Muchos intelectuales pensaron que el advenimiento de la fotografía había decretado el fin de la pintura, sobre todo algunos malos pintores, como Paul Delaroche, quien pronunció la célebre frase: «Después de la fotografía, la pintura ha muerto» (la suya sin duda lo hizo, pues él pasó a la historia principalmente por ese dicho idiota). Otros, como Baudelaire, se entregaron a furiosas invectivas que hoy parecen proféticas inquietudes contra un invento que, como un cometa, anunciaba el nacimiento de la sociedad de masas por él aborrecida.

La pintura no estaba muerta; sin embargo, comenzaba a morir aquella a la cual se había

confiado durante siglos como competencia principal la de describir la realidad. Liberada de ese rol, la pintura entraba en una nueva fase de su historia, que luce en todo su esplendor en la formidable respuesta de Picasso a cuantos objetaron que su retrato de Gertrude Stein no se parecía a la modelo. «Se parecerá», respondió, desdeñoso y fulminante. Esa contestación es una síntesis filosófica, ideológica, cultural e histórica del paso de la pintura desde su misión de representar la realidad hasta el traslado de esta incumbencia a la fotografía, que la acogió con despreocupada ligereza, asumiendo, asimismo, el fardo de la ambigüedad.

En la primera mitad del siglo XIX, esta falsa contraposición entre pintura y fotografía estuvo determinada por el protagonismo de la segunda en la relación entre imagen e identidad. En otra ocasión, el mismo Picasso, conversando con Brassai, se preguntaba de manera menos críptica: «¿Por qué me debería poner frente a la catedral de Ruan para hacer un dibujo lo más cercano posible a ella cuando, con una cámara, obtengo una imagen en la cual es posible distinguir hasta los ladrillos rotos de la fachada?». Del mismo modo debió de pensar Monet quien, después de la aparición de la fotografía, usó la catedral de Ruan como Morandi las botellas: no para describirla, sino como instrumento para expresar su visión estética del mundo.

En el otro bando se encontraba la fotografía, portadora de nuevas instancias de naturaleza científica y cultural que exaltaban su carácter documental, otro malentendido parcial del cual sufre desde el principio cierto tipo de fotografía y, sobre todo, ciertos fotógrafos que se sienten humillados al no ser considerados artistas. Se trata de otro problema de identidad, fundamentado sólo en parte. La fotografía, como ya hemos dicho, es ambigua y, a menudo, ha aprovechado su carácter documental para contar historias increíbles. Esa actitud ha terminado por prevalecer también en parte debido a la ansiedad de los fotógrafos de ser admitidos en los museos. En realidad, es sabido que, cuando las cosas mueren, normalmente es ahí donde terminan. ¿Qué asombro cabe si con la fotografía sucede lo mismo?

Dado que ya no parece ser de utilidad para la función histórico-cultural para la que había nacido y a la cual sirvió durante casi doscientos años, hoy a la fotografía sólo se le atribuyen funciones estéticas, similares a las de la pintura; grave error, en mi opinión, porque la imagen fotográfica es algo completamente distinto, como vengo diciendo desde hace ya medio siglo.

VI. Y esto no es nada: ¡no lo has visto en foto!

El nacimiento de la fotografía vino acompañado por un fundamentalismo positivista que no se detuvo ni siquiera ante el racismo. Personajes como el criminólogo Lombroso o científicos de primer orden como *sir* Francis Galton, inventor de la eugenesia, utilizaron la fotografía en un intento de convalidar las teorías más estafalarias e inquietantes. Así, en el terreno de la lucha contra la criminalidad, Galton sostenía: «Hoy disponemos de un nuevo y extraordinario instrumento de documentación y análisis de la realidad. ¿Por qué no usarlo para estudiar, entender y catalogar a los criminales para poder combatirlos mejor?».

Si pensamos en el retrato robot, hasta hace no mucho tiempo era un procedimiento incierto y farragoso. El testigo decía: «Era un hombre con cabello corto, rubio y con la nariz aplastada» y sobre la base de esta descripción aleatoria un especialista hacía un boceto que el primero rechazaba o aprobaba: «No, era distinto»; o «Sí, creo que el culpable se parece a este dibujo». Hoy en día tenemos computadores y sofisticados programas que establecen, con escaso margen de error, cuánto ha cambiado la fisonomía de una persona en treinta años, partiendo de una foto de esa antigüedad.

En el origen de todo esto yace un enorme y formidable esfuerzo que viene de antiguo, de

naturaleza científica, pero también política y social, de utilizar la fotografía de retrato como instrumento para catalogar a los delincuentes hasta en sus más mínimos detalles –nariz, ojos, orejas, cejas– en el intento de identificar las características físicas del Criminal (con mayúscula). Ello dio lugar a la posterior creación de artilugios terribles, aunque fascinantes: a partir de un cierto número de imágenes de criminales que habían cometido el mismo tipo de delito, Galton buscaba obtener una imagen única, utilizando una técnica gracias a la cual, imprimiendo en bajo contraste uno tras otro los retratos de esos malhechores, superpuestos en la misma hoja de papel sensible, los trazos comunes de varios de esos rostros prevalecían, produciendo una especie de retrato promedio del «criminal de criminales». El resultado, científico según Galton, permitía entender los rasgos comunes de las caras de estos delincuentes: qué tipo de frente, de nariz, etc.

Tras esta delirante antropología criminal se escondía la vieja creencia de que el rostro es el espejo del alma: los delincuentes no pueden sino tener caras repugnantes, es lo que piensa gente como Lombroso o *sir* Galton. Esta idea se resiste a morir, pues todavía hoy caemos en delirios pseudocientíficos que pretenden haber identificado el gen de la inteligencia, el de la matemática, el del alcoholismo y, naturalmente, el de la criminalidad. Esta obsesión de identificar al criminal a

través de la fotografía, nacida como autodefensa, se ha convertido en un ansia tan generalizada que en las sociedades estructuradas las personas deben circular con un documento en el bolsillo llamado (qué casualidad) carnet de identidad, en el cual una pequeña foto prueba que somos quienes decimos ser. A ella, el aparato social le atribuye el papel de certificar la más delicada de nuestras pertenencias, es decir, nuestra identidad. De hecho, en cierto sentido, además de certificarla, esa foto *contiene* nuestra identidad.

Si un policía nos detiene por una infracción y nos pide la licencia de conducir o el documento de identidad, se espera que nos parezcamos a la foto, no que la foto se parezca a nosotros. Hay que parecerse a la foto, de lo contrario no eres tú. Puede verse como un simple asunto de orden público, pero tiene una importancia cultural enorme porque significa que nuestra sociedad, en cierto momento de la historia, decidió depositar en la imagen y no en la persona el concepto de identidad, consecuencia extraordinaria de la increíble invasión social de la fotografía.

Es posible que esta específica utilización de las imágenes esté a punto de concluir. Es muy probable, de hecho, que dentro de no mucho tiempo, en lugar de la fotografía, haya un chip en el que esté registrado nuestro ADN, la estructura del iris, la historia de nuestras patologías e, incluso, las ideas políticas que profesamos en nuestra

juventud, nuestros platos preferidos, los libros que leemos y de qué manera nos gusta hacer el amor. En resumen, el fin de la formidable historia de la fotografía está cerca. Algunos dicen que es culpa de la informática. Pero la informática es una consecuencia, no la causa, de la pérdida de la función histórico-cultural que la sociedad confió a la fotografía, concebida como imagen de la realidad, puente entre nosotros y el mundo, entre nosotros y nosotros mismos. Desde hace varias décadas, este cambio se produce delante de nuestras narices. Por demasiado éxito, por exceso de éxito, la fotografía, así como sus hijos —el cine, la televisión y hasta internet con su aluvión de imágenes—, han acabado por llegar a una especie de sinsentido, una pérdida de significado de la propia función. Por eso han terminado en el museo.

Al genio de Baudelaire, a quien durante tanto tiempo se le reprocharon sus invectivas contra la fotografía, no pudo escapársele que un evento tan importante para la modernidad funcionaba como un eje cultural de la sociedad de masas y denunció sus posibles efectos y peligros.

En su libro de 1964, *Understanding media: the extension of man*, McLuhan relata en el capítulo «La fotografía: el burdel sin paredes» una anécdota que resume en qué se ha convertido nuestra relación con la fotografía con respecto a nuestra identidad. Una amiga se encuentra con una señora que lleva a un hermoso niño en el cochecito, se le acerca y le

dice: «¡Qué lindo es tu hijo!», y la madre responde con orgullo: «Y esto no es nada, ¡no lo has visto en foto!». Puede parecer una exageración, pero dice mucho sobre la distorsión total de nuestra relación actual con la imagen. Ya no hay imágenes del mundo o de nosotros, sino que sólo hay imágenes en lugar del mundo y de nosotros.

Mi mujer, ante cualquier retrato suyo, me reprocha: «No sabes fotografiar a las mujeres». Tal vez tenga razón; sin embargo, por necesidad me he dedicado hasta a la fotografía de moda y me ha ido bastante bien. En realidad, lo que ella quiere decir es que en esas fotos no sale guapa, como esperaba que yo la viese. El rechazo a nuestra propia imagen —tomada por un fotógrafo— revela la herida que esa foto ha infligido a nuestro amor propio y antes que admitir que nos parecemos a esa fracción de vida congelada en una imagen en la que no nos reconocemos, preferimos pensar, con rencor, que el fotógrafo es malo.

Sin embargo, caemos en la trampa cuando, por apuro o comodidad, entramos en una cabina fotográfica. Dentro nos sentimos seguros porque no hay fotógrafo, así que nos sentamos, leemos las instrucciones, giramos el taburete para tener los ojos a la altura requerida, una luz sale por la derecha y otra por la izquierda para que la imagen quede iluminada de manera homogénea, miramos al frente, apretamos el botón y, luego de ocho o diez segundos, se

dispara el flash. ¿Cuánto duran diez segundos? ¿Qué sucede en ese tiempo? Lo que sucede es que procuramos ofrecer al espejo (el cual, a falta de fotógrafo, esconde un horrible dispositivo sin emociones) la parte de nosotros que queremos mostrar. Pero es más fácil mentirle a un espejo que a un cínico dispositivo fotográfico.

La mayoría de las veces salimos como si estuviéramos constipados y luciendo una sonrisa falsa. Esa foto la llevaremos encima en nuestro documento de identidad durante cinco años, con esa misma sonrisa idiota que ni siquiera imaginábamos que nuestra cara podía producir. Es una cara de criminal lombrosiano, en general. La mirada de esa máquina se parece a la del policía que, después de un arresto, maniobra con criterios constantes el dispositivo inventado por Bertillon para realizar las fotos de prontuario, con las mismas pretensiones de neutralidad «humanitaria» e igualitaria que la guillotina tenía durante la Revolución francesa.

En resumen, en la soledad de la cabina se da, con toda claridad, el problema de la aparente neutralidad del ojo de la cámara. Se puede hacer el idiota ante ese espejo como los actores cómicos Walter Chiari, Alberto Sordi o Checco Zalone, pero en cierto momento, ¡paf!, tira una foto. Entonces uno piensa: «La fastidié». Es decir, no puede acusar a nadie de ser un mal fotógrafo. En ese instante, la paradoja incontestable de la ambigüedad de la

fotografía es que su arbitrariedad —tal vez casual, aunque programada— es consustancial a ella.

Fox Talbot había llamado a la fotografía nada menos que *calitipia* para añadirle el concepto de belleza. Por lo demás, la idea de que la fotografía debiese incluir un intento estético nace con la fotografía misma. Ahí el fundamento científico trastabilla, pues el intento estético es siempre una modificación de la realidad, si no una mitificación, porque además, sobre todo en el tema del retrato, la exactitud científica es auspiciada por criminalistas y policías, y temida por los inocentes.

Para mi abuela, el mejor fotógrafo de su pueblo, Bagheria, era el que retocaba mejor las arrugas o le hacía un retrato que se asemejara a quien ella quería ser, no el que la mostrara tal cual era. A lo largo de su historia, el retrato fotográfico ha obedecido a hipocresías en absoluto sutiles. Le pedimos el prestigio de la exactitud técnica y después esperamos que sea manipulada, trucada, del mismo modo que la manipulaban los pintores cortesanos.

El truco y el maquillaje son prácticas que hunden sus orígenes erótico-rituales en la noche de los tiempos, precediendo en milenios a la llegada de la fotografía, pero esta ofrece sofisticadas técnicas de retoque, cada vez más perfeccionadas; nuevas coartadas, tortuosas y muchas veces hipócritas. Mucho antes de que naciera el Photoshop,

ya existían maestros del retoque. En mi pueblo había un fotógrafo muy apreciado porque, por medio de hábiles manipulaciones, sabía hasta «resucitar» los rostros de clientes muertos.

Sin embargo, más que a resucitar a los muertos, se han consagrado muchos esfuerzos a rejuvenecer y embellecer a viejos y feos, incluyendo ese «maquillaje» de la Historia que consiste en hacer desaparecer a ciertos vivos, como enseñó Stalin. En el *Libro de la risa y del olvido*, Milan Kundera cuenta que la historia de la Checoslovaquia de posguerra se encuentra resumida en una foto oficial del presidente Klement Gottwald que durante años estuvo colgada en las paredes de todos los despachos estatales del país. El gorro de piel que lleva el político en dicha foto pertenecía al camarada Vlado Clementis, que se lo había prestado ese día porque hacía mucho frío. Originariamente, en la foto Clementis figuraba junto a Gottwald, pero después de que lo asesinaran, empujándolo por una ventana, fue borrado de todas las imágenes. Su gorro de piel, empero, quedó sobre la cabeza de Gottwald. Si no se sabe que ese gorro pertenecía a Clementis, no se sabe nada sobre la mentira de la historia oficial y criminal de la Checoslovaquia comunista.

El retoque como mentira, en suma, consiste en modificar los documentos por interés político y de poder, incluso por intereses personales, psicológicos, de vanidad o de seducción.

La práctica de hacer que las fotografías mientan sobre nosotros, igual que hacemos frente al espejo, ha tenido gran influencia en el uso de las imágenes en política, en el nacimiento y la explosión del divismo, en la publicidad, en el periodismo y, en estos días, en las redes sociales. Con Facebook hemos llegado a inventarnos hasta el álbum de familia y las consecuencias han invadido, incluso, la llamada realidad.

En la era de la postfotografía se puede comenzar a hablar de postrealidad y pseudohechos, según la precoz intuición del filósofo Gillo Dorfles. ¿Por qué limitarse a retocar un negativo o una imagen fotográfica o a inventar un álbum de familia cuando podemos cambiar nuestro rostro y nuestro cuerpo para ofrecer directamente a los demás la falsa realidad de nosotros mismos que deseamos? ¿Hay todavía dudas de que la cirugía estética es hija del retoque fotográfico? En un futuro no muy lejano, quien no quiera modificar aquellas partes de su cuerpo que no le agraden será considerado un extravagante o un fundamentalista reaccionario de la devaluada realidad.

VII. ¿Qué ocurrió con el cuerpo?

Hace varios años, en el transcurso de una entrevista, el director de cine Marco Ferreri me contó que en uno de sus filmes se había tenido que

enfrentar a las difíciles condiciones de vida que tienen lugar en esos conglomerados que brotan en las periferias de casi todas las megalópolis del mundo, por no hablar del drama de la alienación. Había elegido como localización para algunas escenas una zona emblemática de la periferia parisina, Nanterre, y mientras rodaba se había dado cuenta de que era muy difícil hacer coincidir visualmente el relato de la sordidez de esas vidas con las imágenes de la arquitectura y del paisaje urbano en los cuales se insertaban. Tratando de entender si era fruto de su incapacidad, en un momento dado vislumbró que el desajuste nacía, principalmente, del hecho de que esa arquitectura no había sido proyectada para vivir dentro de ella ni, por lo tanto, para contar esas vidas; por el contrario, esas estructuras urbanas habían sido proyectadas para ser fotografiadas. Se imponían como objetos o imágenes, no como lugares para vivir.

Vuelvo entonces a acordarme de la acertada observación de McLuhan ya citada, que para mí describe de manera muy eficaz el inicio de la era en la que vivimos. Tengo la impresión de que todo está proyectado para ser fotografiado, o fotografiado para que produzca imágenes que no se parezcan a las cosas sino, por medio de los pertinentes programas de retoque, cada vez más sofisticados, a las fotos para las cuales esas cosas han sido proyectadas.

De un tiempo a esta parte, hasta las fotos son hechas para ser fotografiadas. No es una paradoja. Recientemente, un autor ganó el premio Pesaresi de fotoperiodismo al fotografiar imágenes de Internet y de las redes sociales que habían sido tomadas por distintas personas durante las *primaveras* árabes y así lo admitió explícitamente, reivindicando una operación «conceptual». Otro fotógrafo galardonado, el canadiense Jon Rafman, obtiene sus imágenes de situaciones que selecciona en el programa Google Street Earth y las expone en prestigiosas galerías. A propósito de esto, National Geographic se preguntaba cuál es el significado de ser fotógrafo en la actualidad. Es un interrogante que muchos nos planteamos.

Hasta hace poco, de vez en cuando asistíamos a polémicas con ciertos fotógrafos de paisajes, sobre todo urbanos, que eliminaban sistemáticamente de sus escenas todo rastro humano, lo que daba como resultado un mundo que parecía haber sobrevivido a una bomba atómica. Un «fundamentalista» de esa tendencia llegó, incluso, a escribir indignado a uno de sus colegas, también fotógrafo de ambientes urbanos contemporáneos, reprochándole haber dejado en escena algunos seres vivos. Por lo demás, muchos retratos realizados por prestigiosos fotógrafos-artistas hoy se ven inertes.

El blog de mi amigo el periodista Michele Smargiassi a menudo alberga debates sobre la

ética del fotoperiodismo, la legitimidad de las intervenciones con Photoshop en las imágenes triunfadoras en el World Press Photo e, incluso, la utilidad de que esas imágenes cuenten un hecho cualquiera. El porcentaje de los que sostienen que no les importa o que el debate sobre la fotografía como documento ha sido superado, crece día a día en proporción geométrica.

Personalmente, estoy a favor de que la fotografía, incluyendo la de paisajes o arquitecturas, se constituya como reportaje y se proponga como narración y memoria de la realidad, es decir, de la vida. Un fotógrafo coterráneo mío, Massimiliano Serradifalco, me regaló en Navidad un entretenido libro titulado *Web Landscapes* de paisajes obtenidos al fotografiar fragmentos de Google Earth. Le devolví la felicitación para nochevieja y le escribí que esperaba que el año que nos disponíamos a comenzar, feliz o terrible, fuese realmente nuevo, y no viejo, «usado», registrado en alguna aplicación de Google.

El destino de la fotografía no me importa mucho, a decir verdad; en cambio, el de la realidad me importa bastante. Incluyendo el destino del cuerpo, a propósito del cual asistimos de tanto en tanto a apasionados debates periodísticos o pseudofilosóficos del tipo ¿el cuerpo ha desaparecido? ¿Sigue existiendo? ¿Volverá? Puede que el cuerpo esté desapareciendo, pero el proceso de beatificación de Juan Pablo II, por

ejemplo, conllevó por motivos rituales la exhumación del cuerpo. El alma se volverá santa, pero el cuerpo queda aquí, es una reliquia.

Tal vez la fotografía, con la velocidad con que las cosas suceden en estos días, haya transformado la época del cuerpo en la época de la imagen y hoy la imagen sea una reliquia. Si los militares bolivianos hubiesen tenido un poco más de cultura figurativa, no habrían fotografiado el cadáver de Ernesto Guevara en una posición que recuerda al Cristo de Mantegna, creando así una imagen-reliquia que dio la vuelta al mundo y provocó el ascenso definitivo del Che al empíreo de los mártires de la libertad y de la justicia. «Quien posee el cuerpo del mártir, posee la llave del poder», dijo un general argentino a propósito del cadáver de Evita Perón.

El cuerpo ha sido equivalente de miedo. El de Bin Laden fue arrojado al océano, es decir, a un lugar que no pudiese convertirse en meta de peregrinaje o de donde no pudiera ser robado, como ocurrió con el de Mussolini o el del presentador Mike Bongiorno. Barak Obama no sólo dispuso que el cadáver fuese arrojado al agua, sino que ni siquiera se mostrase la foto del cuerpo. ¿Por qué? Porque la imagen lo reemplaza y ya no basta con hacerlo desaparecer. También la imagen debe desaparecer, como si así se pudiese borrar la incómoda realidad, presente y pasada. Por lo demás, ¿no hacemos nosotros lo

mismo cuando rompemos en miles de pedacitos la foto de la pareja que nos traicionó o una foto nuestra que nos parece poco fiel? Cada día más, depositamos nuestra identidad en la imagen y convertimos nuestro cuerpo en un icono, retocándolo hasta el infinito en una operación mágica que se realiza desde hace milenios, pero que hoy se ha vuelto una praxis.

VIII. Uno, ninguno, cien mil

El concepto de fotogenia se empezó a construir a inicios del siglo pasado, aunque ya Flaubert había incluido entre los lugares comunes de su época aquello de que en las fotos nunca se sale parecido. En el diccionario de ideas comunes de Longanesi y Brancati se lee: «En las fotos siempre salgo mal».

¿Se trata de una estupidez inamovible? En ese caso, ¿qué quiere decir? ¿Que cada uno de nosotros padece, frente a su propia imagen, un narcisismo mental por el cual rechaza la verdad de la imagen fotográfica? (Coco Chanel, hacia sus cincuenta y seis años, declaró que su relación con el espejo se había convertido en una guerra cruenta). ¿De todas las imágenes fotográficas o solamente de las de uno mismo? En mi opinión, la cuestión es más compleja.

En su libro *La scacchiera davanti allo specchio*, el escritor Massimo Bontempelli afirma:

«Cuando uno se mira en el espejo y después se va, cree que todo terminó. De ninguna manera: se va para ocuparse de sus asuntos y no piensa más en eso, pero en el espacio invisible correspondiente a ese espejo permanece su imagen. Y en tanto él muere, un día u otro, y su cuerpo desaparece hasta el día del juicio final, en el espacio tras el espejo su imagen permanece, creo, eternamente». Al respecto, Oscar Wilde escribe: «Podemos mirarnos en el espejo como se miraba Dorian Gray, delegando en su retrato la degradación moral del alma, el declive del cuerpo».

Tanto Oscar Wilde como Bontempelli hablan de una imagen fija, el retrato, que no puede ser la imagen del espejo. En ella no hay tiempo. Es la fotografía, separada de nosotros, la que introduce el tiempo y la mirada del otro, la que nos propone un pasado-presente y nos interroga sobre un destino. Mirando la vieja foto de un chico, Barthes se pregunta espontáneamente: ¿Cómo habrá sido? ¿Habrá sido feliz? ¿Estará todavía vivo? Vemos al hombre, no la imagen. No podríamos hacerle esas preguntas a una imagen reflejada en un espejo. Es únicamente a través de una inversión fantástica entre vida y foto que podemos suponer una imagen que evoluciona, envejece y muere, en lugar de un hombre vivo que, al volverse imagen, conserva y fija su belleza, inocencia y juventud.

Uno, ninguno, cien mil. Un espejo terrible que nos refleja pero nos devuelve cada vez una

imagen tan distinta como distintas y numerosas son las personas que nos miran: como en el relato de Primo Levi, *Il fabbricante di specchi*, en el cual Timoteo inventa un dispositivo, el *Spemet*, que, aplicado sobre la frente de sus interlocutores, crea un espejo en el cual no se ve a quien lo mira, sino una imagen de cómo el otro lo ve a él. Una prisión de barrotes infinitos, construida por las miradas de los otros, en cada una de las cuales te ves como los otros te imaginan, no como eres. Vivir en el ojo de la gente, preocupación típicamente siciliana que obliga a estar siempre bajo los focos y a llevar permanentemente una máscara, obsesión que Luigi Pirandello transformó en una metáfora de la conciencia moderna. Porque reflejarse es quedarse solo, como el Vitangelo Moscarda de su obra *Uno, nessuno e centomila*. No se puede compartir la imagen que nos envía el espejo, porque el espejo instantáneamente anula el tiempo y deja sólo el espacio.

«Yo soy yo», dice el espejo. Pero, paradójicamente, también insinúa la sospecha de que existe otro mundo tras él donde habita un doble nuestro, la imagen de nosotros que siempre encontramos en ese reflejo. Para el Mattia Pascale de Pirandello, así como para la Alicia de Lewis Carroll, es irresistible la tentación de atravesarlo e intentar vivir otras vidas, tal vez posibles del otro lado, aunque impliquen el riesgo de no regresar.

El espejo provoca temores que han dejado numerosos rastros en la literatura. Mirarse en un espejo que no te refleje, como Drácula o como los fantasmas, sería una pesadilla terrible. O en un espejo donde las cosas y las personas, al revés que para Alicia, abandonan su lado y entran en el mundo real, trayendo consigo grandes perturbaciones. Sobre ese tema, Leonardo Sciascia escribió: «Habría que inventariar el lugar y el papel que los espejos han ocupado en la literatura, especialmente desde *Uno, nessuno e centomila* en adelante». En realidad, frente a este objeto tan misterioso y que guarda una relación tan estrecha con la fotografía, seguimos comportándonos como el Narciso del mito. Hay un bellissimo poema de Borges en el cual el poeta se pregunta qué hace el espejo cuando no hay nadie frente a él, cómo es que, cada vez que pasamos delante, invariablemente nos refleja, y lanza la hipótesis de que el espejo recuerda todas las imágenes que se han reflejado en él, de todos los hombres que han pasado delante, distraídos, llorando, radiantes o complacidos.

Para mí, estas reflexiones de Borges son una extraordinaria metáfora de la fotografía. Tal vez las fotos sean realmente la memoria de todos los espejos que han reflejado las cosas, los rostros y las imágenes de tantos hombres. Tal vez esas imágenes hayan salido verdaderamente de los espejos. Por una vez, no hemos sido nosotros los

que hemos roto el espejo en busca de quién sabe qué verdad sobre nosotros mismos y las cosas que se esconden detrás, sino que la lábil verdad de nuestras propias imágenes es la que ha salido del espejo para invadir el mundo y nuestro álbum de familia, para problematizar nuestra relación con la memoria hasta la saturación que hoy vivimos.

Así como es imposible bañarse dos veces en el mismo río, también es imposible que el espejo, con el tiempo, nos devuelva la misma imagen cuando pasamos frente a él. Oliver Wendell Holmes, intelectual norteamericano contemporáneo de Baudelaire pero, al contrario que este, enamorado de la fotografía, definió la nueva invención como un espejo con memoria. Pero ¿nuestra imagen fotográfica es igual a la que nos devuelve el espejo? Parece igual, pero no lo es. Fija no sólo nuestra imagen, sino también un instante en el tiempo de nuestra vida. No cambia cada vez que estamos frente a ella, como la imagen en el espejo, y sin embargo, como ya hemos dicho, es fija y al mismo tiempo móvil. Nos hace las mismas preguntas, pero de manera distinta.

Que la imagen fotográfica es muy distinta a la que nos devuelve el espejo lo demuestra el hecho de que, incluso después de llegar a reconocerse a sí mismo en el reflejo del espejo, el niño del experimento requiere aún de cierto tiempo para llegar a reconocerse en una foto, pues la

imagen fotográfica no vive duplicando nuestros gestos. Para lograr el reconocimiento, es necesario un nuevo proceso de decodificación, un difícil salto ulterior en el proceso de la conciencia. La fúnebre inmovilidad de la imagen nos sorprende e inquieta, pues nos devuelve una imagen de nosotros mismos cristalizada, congelada en un instante. Pero ¿se pueden detener los momentos, se pueden inmovilizar? La fotografía ha creado esta ilusión, pero sobre todo nos ha permitido dar un decisivo paso adelante en la elaboración de una conciencia de nosotros mismos porque parecía responder a una antigua pregunta fundamental, existencial y filosófica: ¿qué es eso tan misterioso en mi interior que me hace sentir que yo soy yo y que los otros son los otros?

A través de la experiencia de nuestra propia imagen alcanzamos a salvarnos del error fatal de Narciso. No es casualidad que ese fantástico mecanismo que transforma la experiencia en datos que modifican nuestra conciencia y construyen los recuerdos (es decir, la memoria; es decir, nuestra identidad) dé comienzo sólo después de que reconozcamos nuestra imagen en el espejo. Puede que todo lo sucedido antes continúe existiendo en zonas de nuestro inconsciente de no fácil acceso, pero no tendremos recuerdo de ello: los auténticos recuerdos se construyen sólo a partir del momento en que tomamos conciencia de nosotros mismos.

Tal vez el intervalo de tiempo y de crecimiento interior que atraviesa un niño desde que se reconoce a sí mismo en un espejo hasta cuando lo hace en una fotografía inmóvil implique que, en esa imagen, reconozca también la operación que desde hace poco ha comenzado a realizar: elaborar experiencias, transformarlas en recuerdos y estar en condiciones de recuperarlos, algo que quizás se deba a que los «átomos» de sensaciones que registramos y diseminamos en nuestro cerebro en espera de rescatarlos, como ladrillos con los que construir los recuerdos, se parecen en cierto modo a las fotos, ya que son instantes de vida congelados.

En su libro *La inmortalidad*, Milan Kundera propone esa hipótesis literario-fotográfica. En el intento nostálgico de recordar a las mujeres de su vida, Rubens, el protagonista de la novela, descubre que la memoria no filma, sino que fotografía. Lo que Rubens ha conservado de esas mujeres son fotos mentales, instantáneas de sus abrazos amorosos. Los recuerdos no sólo los elaboramos, sino que también los inventamos.

Cuenta el gran fotógrafo retratista Richard Avedon que

Cuando era chico, mi familia daba gran importancia a nuestras fotos-recuerdo. Las planificábamos, tenían dirección de arte. Nos vestíamos bien, posábamos delante

de costosas coches en casas que no eran la nuestra, pedíamos perros prestados. En nuestro álbum familiar he contado once perros distintos, pedidos en préstamo, en un solo año. Salíamos invariablemente sonrientes. Todas las fotos familiares se construían como un enorme embuste sobre lo que éramos, pero revelaban la verdad acerca de lo que queríamos ser.

El rechazo de una foto (en relación con la imagen que uno tiene de sí mismo y que quiere presentar a los demás) implica el rechazo de la característica incontestable de reproducción de lo visible que se le impuso a la fotografía desde su aparición. Pero este rechazo tiene legitimidad porque la fotografía no es solamente la reproducción de la parte visible de su objeto: es también un fragmento de tiempo. En efecto, sólo es huella incontestable de ese fragmento de segundo, de cómo el objeto se veía en ese instante, en esa situación físico-psíquica que puede ser inevitablemente distinta del instante precedente o sucesivo. Entonces, ¿cómo se puede pretender atribuir a ese instante gratuito y ambiguo, lindo o feo, un valor de emblemática verdad sobre nuestra identidad en el entero fluir de una existencia?

El rechazo, por tanto, es comprensible, más allá del hecho, como dije, de que si se vuelve a mirar esa imagen a cierta distancia de tiempo se

descubrirá que la idea que teníamos de nosotros mismos ha cambiado: han aparecido las primeras arrugas, la piel ya no está radiante, se ha perdido cabello, y la imagen que nos parecía mentir respecto de la que teníamos de nosotros mismos, ahora la aceptamos como el antecedente de un instante que querríamos correspondiese al complejo depósito de mutaciones que ha determinado nuestro presente. En suma, vale la famosa humorada de Woody Allen: desde cierto ángulo, con cierta luz y en ciertas condiciones psicológicas, especialmente de joven, podía parecer casi bello.

La imagen que tenemos de nosotros mismos y de los demás no corresponde casi nunca a un solo instante, como afirma Giovanni Arpino en una magnífica invectiva, *Contro la fotografia*:

Considero a las fotos embusteras, malignas, venenosas. Aquí ponen, allá quitan. Traicionan siempre. Rehacen la cara humana sin una pizca de tolerancia. La peor cámara que utiliza el hombre es la destinada a parir fotografías. Detesto verme en el espejo mientras me afeito, imagínense en un pedazo de papel... Las fotos siempre se equivocan. La verdadera foto no existe, ya que uno no está muerto y armado para siempre, y adiós.

No hay cámara que pueda capturarnos por completo porque ninguno de nosotros, como defiende

Arpino, vive y ofrece una imagen suya que dure más de un instante. Vamos construyendo una imagen de nosotros mismos, así como de los demás, que es el resultado mudable de una sumatoria compleja, a la vez objetiva y arbitraria, a partir de las tantas imágenes nuestras que vemos cada mañana en el espejo, en las fotos, incluso en las vidrieras que por un momento nos reflejan. Lo mismo sucede con nuestros familiares, nuestros compañeros a lo largo de la vida o los del trabajo, a quienes vemos habitualmente. Más que vernos en el espejo o ver a nuestros familiares cada vez que los tenemos delante, los «reconocemos» a partir de esa suerte de foto mental permanente, la memoria que hemos construido de ellos.

A veces, se produce un desvío que nos hace reaccionar como una cámara: viendo sólo ese instante. Nuestra palidez o la del otro, luego de una noche de insomnio; los signos de una enfermedad en el rostro del amigo, que tal vez se nos escaparon durante meses y que sólo cuando se acumularon se nos hicieron visibles; la imprevista toma de conciencia de los cambios en la fisonomía de un niño; incluso pasar frente a una refulgente vidriera y ver a alguien que nos parece conocer, para luego descubrir con sorpresa que éramos nosotros, pero en quien, a primera vista, había algo de familiar y extraño al mismo tiempo, comparado con la imagen que tenemos de nosotros en el mundo, en teoría precisa y fija.

Llevamos las imágenes con la certeza de su continuidad y repetición y de repente se revelan como lo que son: una ficción de nuestro cerebro, la ilusión de tener de nosotros y de los demás una imagen definitiva y constante, además de la ilusión del flujo temporal en el cual parece deslizarse el mundo. Nosotros percibimos principalmente «átomos» y sensaciones que compactamos como imágenes constantes con asombrosa rapidez o que, al contrario, montamos en una secuencia vertiginosa, transformándolos en una filmación. Esa idea de un presente continuo que tenemos de nosotros mismos es un truco, un engaño de nuestra corteza cerebral que hace que parezca un hilo ininterrumpido lo que en realidad es una secuencia fragmentada, una colección de fotogramas. Es una de las primeras cosas que me enseñó el científico Edoardo Boncinelli.

En resumen, si vemos a alguien mover las manos o encender una pipa, no se trata más que de un truco: en realidad, nuestro cerebro recibe a velocidad vertiginosa las imágenes que el mundo nos ofrece y los sonidos que otra persona emite al hablar, o transforma en palabras los signos que componen este texto. Estos sonidos y signos que forman palabras son inmediatamente ensamblados para convertirse en frases que, velozmente reunidas a su vez, percibimos como un discurso sensato. Sin embargo, todo en realidad llega a nuestro sistema nervioso bajo la forma de

átomos de percepciones con los que hacemos un montaje. Somos nosotros, nuestro cerebro, nuestra corteza cerebral la que construye la filmación. No podríamos vivir en el mundo si no fuésemos capaces de elaborar todos estos instantes en términos de continuidad y memoria.

Nosotros, nuestra conciencia, la memoria. En esta triangulación, puede que identidad, memoria y conciencia sean lo mismo.

IX. Memoria y fotografía

Siempre he pensado que la fotografía es, de algún modo, sinónimo de memoria. También pienso que tuvo un impacto radical sobre esa estructura fundamental de la conciencia y que representó una revolución en la manera de concebir y practicar esa compleja serie de procesos de nuestra corteza cerebral, voluntarios e involuntarios, a los que llamamos memoria.

La fotografía se ha enraizado y entrelazado con nuestro modo de ser y de vivir hasta tal punto que, muy a menudo, no nos damos cuenta de que ha modificado nuestra manera de pensar, de escribir, de recordar y de tantas otras cosas. En la medida en que me lo ha permitido mi pobre talento, en los últimos años he ido buscando en libros y en la generosa paciencia de mis amigos neurocientíficos respuestas a teorías psicológicas

o filosóficas que en el pasado resultaban satisfactorias y hoy no lo son en absoluto. Por eso, como punto de partida, les pedí a Edoardo Boncinelli, a Stefano Cappa y a otros neurocientíficos que me dieran una definición de memoria. El primero en contestar fue Cappa, quien me dio lo que recibí como una cariñosa bofetada, quizá destinada a devolverme a mi lugar de fotógrafo: la memoria es cualquier fenómeno que deje una huella en nuestra mente, en nuestro cerebro, pero agregó enseguida: «Lo primero que les digo a mis alumnos es que la memoria no es una foto». Un buen mazazo a mi idea.

Esta apreciación requiere, sin embargo, una aclaración. Hoy sabemos que en nuestro cerebro no existe una caja en la que se depositan los recuerdos que luego vamos a recuperar. El recuerdo no es una recuperación pura y simple de aquella huella, sino un complejo fenómeno de reconstrucción. Las huellas no se depositan en un solo lugar: en cierto sentido, se esparcen por todo el cerebro y después, basándonos en nuestras experiencias, expectativas y el propio cambio motivado por las experiencias registradas en nuestro cerebro, construimos literalmente el recuerdo, recuperando del conjunto de huellas lo que en ese momento nos sirve.

Es justo, por lo tanto, diferenciar con nitidez este mecanismo de la idea que normalmente nos hacemos de la fotografía. Durante mucho

tiempo, algunas funciones cerebrales fueron explicadas por vía de similitudes muy burdas: los mecanismos de la memoria se describían como una simple recuperación de recuerdos depositados en una especie de almacén, como si fueran paquetes en un desván. Incluso, a propósito de la visión, se recurría a paralelismos del tipo aparato visual=cámara fotográfica, ojo=objetivo, área occipital del cerebro=película, y demás.

La definición técnica de la memoria podría ser aplicada rigurosamente a la fotografía si, parafraseando a Tommaseo, se entiende por fotografía todo aquello que a través de un aparato óptico, químico o electrónico, deja una huella sobre el material sensible que lo recibe. Pero ¿la fotografía es sólo esto? Es también esto, sí, pero no solamente.

En la fotografía no está sólo la huella de aquello que la luz, al reflejarse sobre el mundo, vuelve visible y que luego, a través de la fatídica ventanita del obturador, escribe o impresiona sobre una superficie sensible. En realidad, esta sencilla operación es de por sí muy ambigua: para empezar, por la ventanita *no* entra *todo* lo real, sino solamente la parte de la realidad que el fotógrafo, mediante diversas manipulaciones, elige congelar y volver imagen. Una de esas manipulaciones es el encuadre, cuya práctica y concepto mismo pueden tener mucho que ver con la operación que el cerebro realiza al adquirir los recuerdos.

En la actualidad, el funcionamiento de los mecanismos cerebrales de la memoria es uno de los campos en los que la ciencia más ha avanzado, llegando hasta el análisis de las transformaciones celulares que se producen en el cerebro a lo largo del proceso. Así, sabemos, por ejemplo, que las experiencias vienen *marcadas*, en una especie de procedimiento de indexación. Si entendí bien las pacientes explicaciones científicas que me dieron, este procedimiento actúa como una especie de motor de búsqueda que recupera las huellas dejadas por las experiencias según su impacto y el contexto emotivo en el cual fueron vividas, distribuyéndose en numerosos lugares del cerebro, y posteriormente es todo el cerebro el que se pone en marcha para recuperar los recuerdos.

Hay muchos más fenómenos ligados a la memoria, es decir, huellas de experiencias vividas que condicionan y determinan nuestro comportamiento, que ocurren de manera automática, sin que intervenga la conciencia. Por ejemplo, aprender a conducir o recordar un número telefónico. ¿Cómo ocurre la selección y la reconstrucción?

A partir de la descripción de los mecanismos de adquisición de la memoria, se me ocurrió una hipótesis sobre las posibles semejanzas y diferencias con la actividad de un fotógrafo. Respecto de esa indexación, también el fotógrafo decide, en el momento del disparo y mediante el encuadre de una porción del mundo,

así como mediante el uso de distintos objetivos focales, qué debe «recordar» la película o el sensor electrónico. Con sus gestos, el fotógrafo elige un pedazo de mundo, de experiencia, y decide en qué instante imprimir la huella.

La fotografía ni siquiera es pasiva cuando se trata de recuperar la imagen registrada, como se creía erróneamente, al igual que cuando se creía que recuperar el recuerdo de la experiencia o de la sensación del *almacén* del cerebro era algo banalmente mecánico. Una persona no vive una experiencia, la registra, la manda a un depósito y luego, cuando la necesita, abre el almacén y la saca tal y como fue dejada en el momento en que fue vivida. En la actualidad sabemos que estos registros y recuperaciones no son neutros ni siquiera en el caso de la fotografía, pese a que el prejuicio pseudocientífico con el que pensamos en ella nos lo puede hacer creer. El fotógrafo toma decisiones basándose en una emoción y una reacción mentales, tal como hacen las emociones vividas, que «marcan» las experiencias enviándolas a varios almacenes de la memoria y dirigiendo luego la recuperación de los recuerdos, según ha demostrado el científico portugués Antonio Damasio.

Una vez, mi hermana, mirando una foto que le había tomado, exclamó: «Es increíble, en esta foto estoy igual que en otra que me tomaste hace quince años. La voy a buscar». «Déjala donde

está», le dije, «o verás que no es igual». Pero ella insistió y fue a desenterrar un viejo álbum de familia. Naturalmente, regresó desilusionada: «No, no soy la misma». ¿Qué había sucedido? ¿Aquella foto de hacía quince años era igual a esta de ahora, ella tenía un recuerdo falso o la imagen había cambiado? ¿O había cambiado mi hermana, que ahora la miraba? Antes de volver a verla, ella la recordaba igual a la presente, ¿o era su deseo (y su ilusión) de no haber cambiado lo que proyectaba sobre el recuerdo de la vieja fotografía un presente que cambiaba su memoria? En el almacén de la memoria había encontrado una foto igual; en el álbum, algo distinto.

Ciertamente, es más fácil mentirle a un espejo que a una foto. También se le puede mentir a un recuerdo, lo vemos con frecuencia. Pero ¿se trata exactamente de una mentira? Es decir, ¿hay una diferencia entre recordar momentos de nuestras vidas e inventarles imaginarios, o bien recordar es lo mismo que imaginar, como sostenía el escritor mexicano Federico Campbell? Los neurocientíficos dicen que existen muchas razones para afirmar que ambos mecanismos son muy similares y que en nuestro cerebro están ubicados en áreas contiguas.

Hace poco, al hacerme un autorretrato para un libro, me di cuenta de que «pescar» entre los recuerdos para reconstruirlos no es lo mismo que hurgar en un arcón. De hecho, al

«pescar» se está *eligiendo* entre los recuerdos que en ese momento parecen más funcionales para el relato, igual que cuando los narradores de ficción construyen una historia sobre una serie de «escenas madre». Las experiencias se viven, pero no siempre se pueden seleccionar; ojalá fuera así. Tal vez, como escribe el autor Alberto Savinio, para vivir sea más importante olvidar algunas cosas que recordarlas todas. Cuando el fotógrafo elige las imágenes que recordar, primero entre las experiencias y luego entre las fotos tomadas, cree estar seleccionándolas, pero si fuese así, cada vez que se tiene la sensación de haber fijado o «inmortalizado» una gran imagen, esas imágenes se deberían encontrar en todo su esplendor y perfección entre las reveladas por contacto, cosa que raramente sucede.

El fotógrafo no solamente «marca» las imágenes en el momento del disparo: entre muchas tomas, elige algunas que distingue con epígrafes, datos, complejas indicaciones y palabras clave que las hacen accesibles y recuperables en un moderno banco de datos. Si estas operaciones se hacen mal, si equivoca la palabra clave, el nombre o el epígrafe, la imagen muere, ya no la vuelve a encontrar. En suma, la construcción de un archivo de imágenes por parte de un fotógrafo es una tentativa de imitación de los mecanismos cerebrales de almacenamiento y recuperación de la información, que se hace sirviéndose

de sofisticados instrumentos elaborados por los computadores, si bien incomparablemente primitivos respecto a lo que puede llegar a hacer esa máquina portentosa que es nuestro cerebro.

Esta empresa de marcar una y otra vez las imágenes me apasiona. En mis cincuenta años de profesional he guardado más de un millón de fotos; desde hace casi veinte me ocupo de digitalizar e indexar una parte de ellas a diario. Al día de hoy son más de cincuenta y tres mil. Una pequeña parte en apariencia, pero en realidad muchísimas, quizá demasiadas, tantas como las que he decidido salvar del océano de la fealdad o de la insignificancia y que pueden servirme para mi trabajo o para construir un bloque para mí importante de mis experiencias como hombre y como fotógrafo.

Me sucede a veces que, al mirar de reojo en el monitor un pequeño fragmento de una foto mía antigua digitalizada, muy agrandada por mi asistente por las necesidades del retoque, yo la reconozca de inmediato, de manera incomprendible incluso para mí mismo. Está claro que ese trozo de registro fotográfico logra poner en movimiento un recuerdo, recuperándolo de quién sabe qué rincón de mi cerebro, con rasgos que pueden aparecer muy vivos (luz, expresiones, temperatura, sabor de una fruta, brillo de una sonrisa, grano de una piel) de la experiencia vivida en el momento de la toma. Otras veces, en

cambio, miro una foto antigua y no me suena de nada, lo que me produce una cierta inquietud. En ocasiones no basta ni siquiera que vaya a verificar los datos recogidos unos años antes, cuando aún estaba fresco el recuerdo de la experiencia, para traer a flote la memoria perdida. Esa foto es indiscutiblemente huella y prueba de una comparencia mía, física y emotiva, ante el hecho fotografiado. Todas las imágenes de un fotógrafo son, de algún modo, parte de su álbum familiar. Y no obstante, el hecho registrado en esas imágenes parece haberse perdido en la memoria. O quizás reaparezca mucho después, como ciertos nombres que no se logran recordar y luego, de golpe, sin explicación aparente, regresan a la mente.

Así, los estímulos «marcan» nuestras estructuras cerebrales y se asientan en distintos depósitos, según un sistema de indexación que permite recuperarlos más adelante; el hecho mismo de recuperarlos los vuelve a indexar de acuerdo con un estatuto nuevo y distinto, quizá privilegiado, en el vertiginoso reticulado de la memoria. Es lo mismo que sucede con mi archivo de imágenes cuando, después de una búsqueda sobre un tema específico, armo un nuevo álbum con las imágenes encontradas y elegidas.

Aunque no siempre nuestro cerebro es infalible, ni el proceso, obligatorio o automático. No siempre basta con saborear una *madeleine* para echar a andar el incoercible flujo de

recuerdos que permite a Proust escribir su *En busca del tiempo perdido*. Porque, además, las experiencias se acumulan, a veces se repiten, son similares aunque nunca exactamente iguales, y crean probables atascos y debilitamientos en los mecanismos de registro y recuperación de los recuerdos. Vivimos experiencias, pero no siempre decimos: «¡Ah, eso! Lo recordaré perfectamente». Quizás se nos ocurre decirlo, pero más bien refiriéndonos a situaciones que solemos olvidar con más facilidad. Sucede con mucha frecuencia que afirmamos: «Quiero olvidar este episodio desagradable»; en cambio, se trata de sucesos que difícilmente olvidaremos, pues rara vez este mecanismo funciona a nivel consciente. El proceso de experiencia y registro es un flujo continuo que coincide con la vida.

Hay ciertas cosas que recordamos y otras que olvidamos. De pronto, algo regresa cuando menos te lo esperas. Precisamente por estos inesperados retornos, sabemos que nada desaparece completamente en nuestro cerebro, salvo en casos de enfermedades terribles. Como escribió Umberto Eco, «No hemos logrado encontrar las reglas con las que funciona el olvido. Es inútil. Se pueden seguir las huellas para ir en busca del tiempo perdido, como Pulgarcito en el bosque, pero no se puede perder a propósito el tiempo recobrado».

No existe una técnica del olvido. Cuando se toman fotos, quedan ahí, aunque finalmente

se seleccionen algunas de manera consciente, marcándolas para poder reencontrarlas con facilidad. A veces no se seleccionan de inmediato, sino en un segundo momento, y otras se dejan de lado, se botan. Esas son las únicas que no pueden ser recuperadas. Las demás quedan, inexorables, e inexorablemente reaparecerán cada vez que se viaje dentro del archivo. Un fotógrafo realiza estos viajes casi a diario para buscar imágenes y componer nuevos montajes temáticos, geográficos y temporales de las fotos tomadas, y cada vez, se quiera o no, vuelven a plantarse ante sus ojos y en su memoria las fotos más feas e inútiles de todas, como cadáveres mal sepultados. Una montaña de imágenes horribles e insignificantes. Uno insiste en repetirse que es normal, que sólo los mejores fotógrafos tienen los menores porcentajes de fotos malas, que una foto buena de entre mil o diez mil ya es mucho. La confrontación continua y a diario con la propia mediocridad es una humillación incesante.

Por otra parte, está el regreso indeseado de todas las parejas que te traicionaron y a las que tú traicionaste. Los ex, los veranos con carreras en la rompiente, la procesión interminable de cumpleaños de los hijos, con las inevitables velitas de la torta y los remordimientos por tus frecuentes ausencias, tal vez de los hijos que no ves hace años. Y los amigos, los que perdiste de vista y te hacen sentir culpable o los que murieron, al igual que

tus abuelos y tus padres, e incluso muchas personas más que aparecen con la expresión aterrorizada que muchas veces adoptan en las pesadillas.

Muertos, muertos, innumerables muertos. Cada archivo es un inmenso cementerio. En el archivo de un fotógrafo que ha sacado fotos durante décadas, la muerte y la fotografía se vuelven compañeras y cada imagen hace estallar dentro del pecho no un recuerdo, sino una constelación de recuerdos, amasijos de nostalgias, vergüenza, diversión, tormento.

Puede que olvidar sea tan importante para nuestro equilibrio psíquico como recordar, pero, para un fotógrafo, poner los recuerdos entre paréntesis o borrarlos, a menos que se haga de modo dramáticamente voluntario, resulta muy difícil. Estoy preparando un libro de más de trescientos cuarenta retratos realizados durante cincuenta años, para cada uno de los cuales he escrito un texto. En el tiempo que me ha llevado hacer este libro, muchos de los personajes retratados han ido desapareciendo o bien ya estaban muertos al emprender la tarea, así que me produce ansiedad que, ya antes de su publicación, pueda convertirse en un libro póstumo.

Nuestro cerebro no puede «botar» voluntariamente las huellas de la experiencia que componen la materia con la que reconstruimos nuestros recuerdos, salvo en dramáticos casos de traumas. Por el momento, no se ha conseguido comprobar

empíricamente la «remoción» freudiana, muy distinta de la obliteración de la memoria, si bien ocurre a menudo que olvidamos cosas placenteras, no sólo las experiencias que preferiríamos no haber vivido. Afortunadamente, no estamos obligados a recordarlo todo.

Los fotógrafos captan de manera distinta los mismos objetos a la edad de diecinueve años y a la de sesenta. Ello ocurre porque cambia su visión del mundo y, por lo tanto, eligen de otra manera aquello que piensan que reúne los méritos para ser registrado. Este mecanismo por el cual registramos cosas distintas o de manera más incisiva y las distinguimos más fácilmente de otras proviene también del cerebro. ¿En qué consiste esta constante marcación y este complejo motor de búsqueda del que nos servimos para recordar? ¿Cómo actúan sobre los mecanismos de nuestra memoria las múltiples «prótesis» de registro, desde la escritura hasta la fotografía, pasando por el cine o internet, de las que ahora disponemos?

Son preguntas ante las cuales la investigación científica está dando muchas y muy interesantes respuestas. Desgraciadamente, son muchas menos las explicaciones sobre *cómo* y *por qué* olvidamos, sobre *cómo* y *por qué* perdemos mundos enteros del complejo universo de nuestros recuerdos, a veces de manera que perdemos catastróficamente todo, destruyendo con la memoria nuestra propia identidad como mujeres y hombres.

X. *Selfie*: el espejo vacío

En 2013, el *Oxford Dictionary* proclamó palabra del año el vocablo *selfie*. Pese a que entró en la competición en agosto, a la velocidad fulminante con la que hoy ocurren las cosas, la voz triunfó en apenas cinco meses. Se propuso una definición: «autorretrato compartido».

Todos hemos asistido a la evolución de este fenómeno: el mundo se ha vuelto una enorme concentración de personas con el brazo extendido en un gesto que podría ser la emulación inconsciente de un inquietante saludo político. Sin embargo, ahora todos esos brazos sostienen en la mano un celular-cámara que apunta hacia sus propietarios. Todos, hasta papas y jefes de Estado, se fotografían a sí mismos en funerales y lugares íntimos y secretos, esos que, hasta no hace mucho tiempo, se cerraban con llave por pudor y defensa de la intimidad, retretes y alcobas incluidos. A continuación, estas imágenes se suben a las redes sociales (por ejemplo, Facebook) y se sumergen en la enorme plaza pública del mundo. Son «compartidas», como se suele decir.

Esta práctica abarca ya a centenares de millones de personas que quizá, mientras escribo, se convierten en miles de millones. Se trataría de una dispersión viral de la antigua práctica del autorretrato. La novedad la supondría la explosión de lo *compartido*.

Todo el mundo tiene derecho a sus quince minutos de fama, como profetizó Andy Warhol. La pena es que no hay bastantes minutos para todos: por eso, si no me publican un libro, me hago un blog. Si no me entrevistan en la televisión, subo algún discurso mío a YouTube. Ningún diario publica mi foto; bien, me la hago yo y la «posteo» en una red social. Y como esa, miles, sin interrupción. Igual que otros cientos de miles de personas.

Pero alguien que está posando permanentemente despierta poco interés, sobre todo si, a su vez, está preocupado de posar ante sí mismo para producir autorretratos autorreferenciales. Se produce un cortocircuito, es como un pez que se muerde la cola. El teléfono-cámara, esa «ventana al mundo», usado como espejo, cuando la imagen de nosotros que vemos en un espejo no puede ser, por su propia naturaleza, «compartida». Por si fuera poco, antes de ser «posteados», un gran número de estos autorretratos se filtran con instrumentos de modificación electrónica de nombres extraños que retoman efectos de la fotografía analógica para hacer «artísticas» las imágenes (es decir, no realistas; en esencia, falsas): otro síntoma inquietante del desvío entre cómo nos vemos y cómo queremos vernos.

El trabajo del autorretrato no es, en absoluto, sencillo. Al situarme delante de un objetivo,

pongo poses por temor a su «objetividad», es decir, me transformo en imagen, me sustituyo por una imagen. Una cosa soy yo y otra, la imagen, pero, según señala Barthes, al posar para un retrato «soy al mismo tiempo lo que creo ser, lo que querría creer que soy y lo que el fotógrafo cree que soy». Para obtener un retrato en el que «lo que querría creer que soy» coincida con «lo que creo ser», es necesario eliminar al fotógrafo.

He aquí el resorte del autorretrato. Y he aquí, sobre todo, la esencia de la *selfie*. Todo lo contrario, en suma, del invento de Primo Levi en *Il fabbricante di specchi*. Aquí tenemos un *Spemet* que obliga a todos los espejos virtuales del interior de la cabeza de los demás (del *smartphone*) a reflejar de mí únicamente la imagen que yo quiero.

Hemos visto que esto no sucede en la cabina fotográfica, donde se realizan falsos autorretratos, en el fondo comandados por el piloto inconsciente de la tecnología de la máquina. La veloz tecnología digital de los *smartphones*, casi un espejo en el que se pueden inmovilizar al instante decenas y centenares de imágenes, controlarlas y cambiarlas, ofrece, en apariencia, la posibilidad de superar el problema: no posamos para ofrecer a la cámara y al mundo el mejor instante, el que vale la pena conservar y compartir, sino que producimos compulsivamente un incesante menú de imágenes nuestras para luego compartir las que salvamos y destruir el

resto. Esta operación, aparentemente salvadora es, en realidad, desesperada y destruye nuestra propia identidad. Hemos visto que ante el espejo, a través de complejas operaciones de acercamiento y rechazo del flujo temporal de nuestro reflejo, componemos incesantemente, a través de la memoria y el deseo, frágiles construcciones de la imagen que queríamos encarnase nuestra «verdadera» identidad, pero esta cambia constantemente al superponerse nuevas imágenes. Por eso tememos a la fotografía: porque inmoviliza un instante en el cual reconocernos o ser reconocidos.

Con la práctica de la autofoto y de compartir continuamente instantes de nuestra vida, delegamos en los demás la delicada construcción de nuestra identidad y su existencia misma. Respecto de la *selfie*, el psicoanalista Massimo Recalcati ha supuesto una especie de síndrome de Zelig, el personaje de la extraordinaria película de Woody Allen: vivir *como si*. Huir de la depresión a través de inyecciones continuas de narcisismo. La vida necesita de la autofoto para certificar que existe y porque conlleva la duda de la propia existencia. O tal vez, como propone Ernst Jünger, se ha convertido en una suerte de anestesia contra el dolor.

Sin embargo, confiar a los otros la certificación de nuestra identidad y existencia es muy arriesgado. Tanto es así que la práctica de la

selfie como autorretrato para ser compartido ya parece haber entrado en crisis. Tal vez funcionó al comienzo pero, en mi opinión, en pocos meses se infló, acercándose cada vez más al sentido exacto de la palabra *self*, «uno mismo». Autorretrato de uno mismo, entonces. ¿Y de quién, si no? ¿Qué tiene que ver el otro, los otros?

La aparición de Snapchat, una aplicación informática para el intercambio de imágenes creada en 2011 —sin mucho éxito al principio— por Brian Murphy, un estudiante de veinticinco años de Stanford, Estados Unidos, es un síntoma de esto. El invento consiste en un dispositivo que, después de unos segundos, destruye todas las imágenes y mensajes cargados desde *smartphones* y computadoras tanto en el punto de partida como en el de llegada, en tu *smartphone* y en el de los otros. No tiene nada que ver con la idea de las fotos como medio para salvar y conservar los instantes significativos de la existencia. Este programa vuelve totalmente irrelevante un flujo continuo de instantes salvados. Cada nueva imagen de uno mismo devalúa y anula la anterior, por lo que más vale destruirla. La aplicación no produce utilidades todavía, pero por Snapchat pasan ya cuatrocientos millones de mensajes y hace poco Brian Murphy rechazó una oferta de Facebook de tres mil millones de dólares para comprar su invento.

Basta de autofotografiarse y compartir: mejor autofotografiarse para compartir. O en todo caso, compartir por pocos segundos. Como un certificado de existencia en vida que dura apenas unos instantes, el tiempo mínimo para comenzar a huir. Quién sabe, tal vez en un futuro próximo las imágenes *selfie* se postearán sólo para sí mismas. Quizá el Zelig de masas en el que parece estar transformándose nuestra sociedad comienza a sospechar que no basta la imagen propia para certificar su existencia e identidad. Que el vacío del cual nace esta obsesión no se puede solventar con imágenes, pues más bien, en vez de hacerlo retroceder, las imágenes lo multiplican y lo convierten en un agujero negro que intenta deglutirnos.

Tal vez las *selfies* comienzan a tener miedo de acabar como Narciso, pero esta vez como un Narciso aterrorizado por el hecho de que en el agua tecnológica que lo refleja no ve a nadie.

Fotografías de Ferdinando Scianna*

* Selección de fotografías, escogidas por el autor para esta edición.



Daguerrotipo de familia.



Dani de Vito, retrato de la policia estadounidense.



Selfie en India, 2014.



La Condesa de Castiglione, 1860.



Fotomatón para cédula de identidad, Italia.



Mi retrato por la calle en Bangladesh.



Fotógrafo de calle en Bangladesh.



Fotógrafo en la calle, Santiago de Chile.



Fotografía de inicios del siglo XX.



Marpessa en el espejo.



Kami, Bolivia.



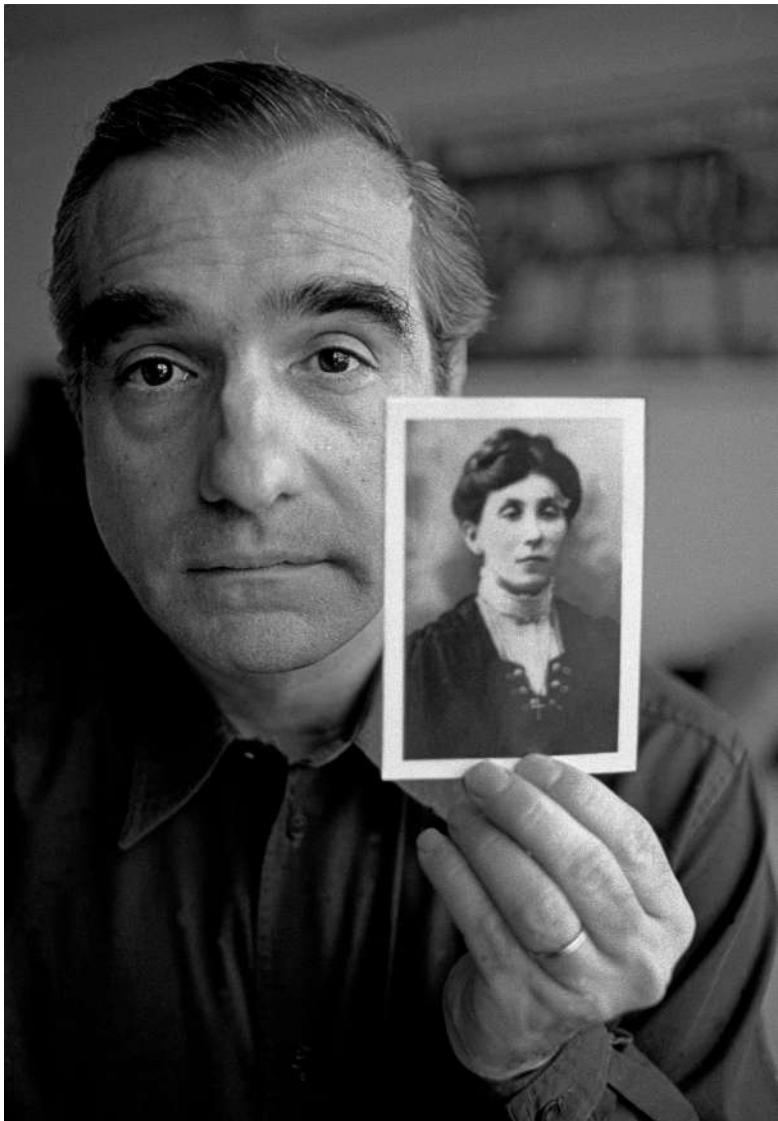
Carmen se mira al espejo.



Fotógrafo profesional en la Isla Mauricio.



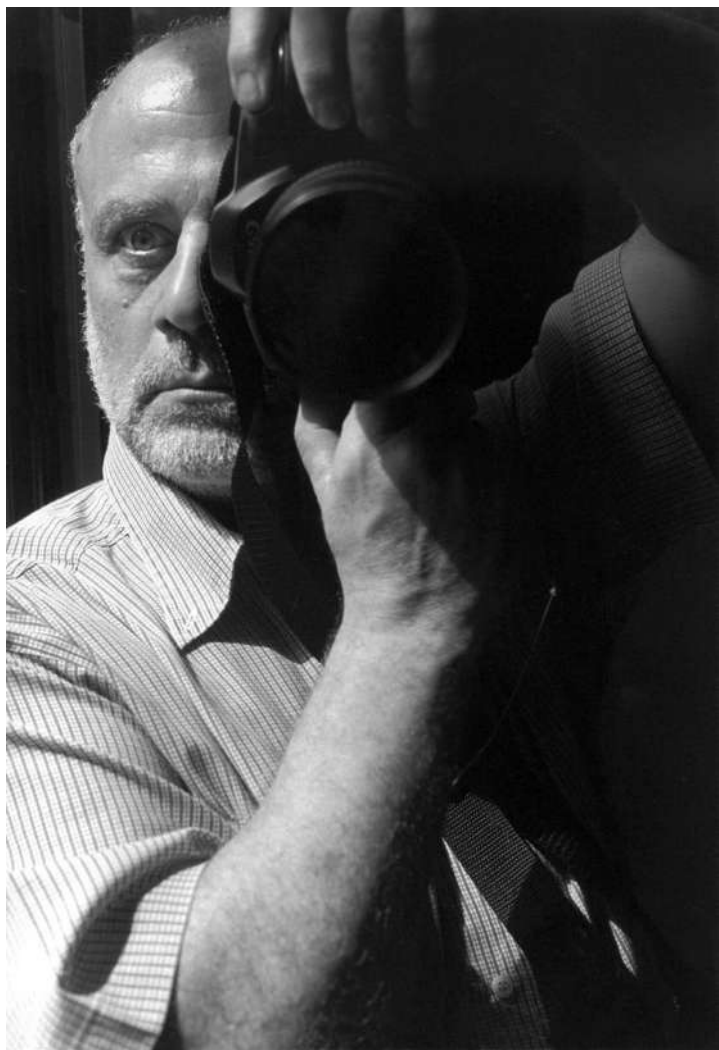
Retratos cruzados.



Martin Scorsese.



Carmen en el espejo.



Autorretrato.



Retratos.



Foto de familia olvidada.



Capri, foto en una tumba.



Venta de viejos retratos de familia.

Colección Pensamiento

La ciencia jovial («la gaya scienza»)

FRIEDRICH NIETZSCHE

(TRADUCCIÓN DE JOSÉ JARA)

La belleza de pensar

EDUARDO ANGUITA

Conversaciones con Enrique Lihn

PEDRO LASTRA

Naturaleza muerta

VICENTE SERRANO

El juego de ajedrez

BRAULIO ARENAS

Lucidez del abismo

PIERRE JACOMET

La palabra inicial

HUGO MUJICA

Conversaciones con Sergio Meier

CARLOS LLORÓ

Reflexiones con Jacques Rancière

(EDICIÓN DE PATRICIA GONZÁLEZ

Y GUSTAVO CELEDÓN)

La otra cara de Dios

HERVÉ CLERC

Pasión de enseñar

GABRIELA MISTRAL

Democracia

AGUSTÍN SQUELLA

Desobediencia

AGUSTÍN SQUELLA

La transparencia de las ventanas

MACARENA GARCÍA MOGGIA

Vestigios luminosos

GUSTAF SOBIN

Cartografías

Nicanor Parra o el arte de la demolición

NIALL BINNS

Manifiestos

El Estado y la educación nacional

VALENTÍN LETELIER

Igualdad

AGUSTÍN SQUELLA

Todas las verdades se tocan

ANDRÉS BELLO

Biblioteca y vida

GENEVIÈVE PATTE

Política y pasiones

CHANTAL MOUFFE

Héroes lectores

SERGE BOIMARE

Libertad

AGUSTÍN SQUELLA

Autoipoiesis

FRANCISCO VARELA

Verdad y mentira

FRIEDRICH NIETZSCHE

(EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE JOSÉ JARA)

Fraternidad

AGUSTÍN SQUELLA

Derechos humanos

AGUSTÍN SQUELLA

Dignidad

AGUSTÍN SQUELLA

Justicia

AGUSTÍN SQUELLA

Puerto de Ideas

La musa de la imposibilidad

ALBERTO MANGUEL

Paisaje, patrimonio cultural, tutela:

Una historia italiana

SALVATORE SETTIS

La pasión y la condena

JUAN VILLORO

El espejo vacío

FERDINANDO SCIANNA

De memoria

PEDRO GANDOLFO

Una escuela para la vida

NUCCIO ORDINE

La explotación mercantil del pasado

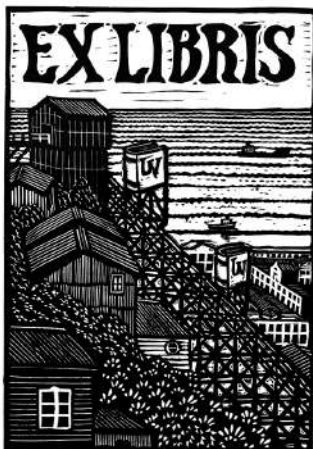
LUC BOLTANSKI Y ARNAUD ESQUERRE

Retrato de una mirada

DANIEL MORDZINSKI

PENSAMIENTO PROSAS MANIFIESTOS ACADEMICA POESIA

PROSAS MANIFIESTOS



Desde el puerto de Valparaíso, zarpan estos libros editados por la Universidad de Valparaíso, como gesto esencial de su misión de Universidad Pública. Encuadernados con costura a la vista, como homenaje y rescate del noble oficio de hacer libros. Y estos libros navegan a lo abierto, horizonte de toda poesía y pensamiento.

ACADEMICA PROSAS

PENSAMIENTO PROSAS MANIFIESTOS ACADEMICA POESIA

C O L O F Ó N

Este libro ha sido publicado por la Universidad de Valparaíso. Fue impreso en los talleres de Ograma Impresores. En el interior se utilizó la fuente Neuton –en sus variantes regular, italic y bold– sobre papel bond ahuesado 80 gramos. La portada fue impresa en papel Nettuno blanco ártico de 140 gramos. La encuadernación es con costura a la vista y se utilizó hilo de color negro. El grabado de la última página fue realizado por Cristián Olivos.

La versión impresa acabó el día tres de noviembre de dos mil quince. Esta versión digital –gratuita– fue creada y difundida el veintitrés de abril de 2024.



UW

UNIVERSIDAD DE
VALPARAÍSO
PUERTO DE IDEAS

Ferdinando Scianna (Italia, 1943) es uno de los fotógrafos más brillantes y reconocidos del último tiempo, quien, además, ha escrito numerosos libros sobre su oficio. El presente texto, conduce al lector —con un apasionante relato— por un viaje que abarca desde los inicios más remotos de la fotografía hasta las *selfies* actuales. En este recorrido queda de manifiesto el intenso diálogo de la fotografía con otras disciplinas como la pintura, la literatura y la filosofía. Scianna logra develar algunos de los enigmas de la fotografía: ¿Es la imagen la realidad? ¿Una foto es el pasado o puede ser también el futuro? ¿Qué simbolizan las millones de *selfies* que proliferan en las redes? Además del texto, este libro incluye veintiún fotografías del autor que constituyen el «Arte poética» de este extraordinario creador.

Esta publicación es el cuarto título de la Colección Puerto de Ideas y pretende ser una contribución al pensamiento contemporáneo.

