

Cuando todavía llevaba pantalón corto, a la edad de trece años si no recuerdo mal, sufrí un accidente que me dejó una marca indeleble con secuelas para el resto de mi vida. Con un compañero de clase extendíamos nuestra curiosidad e inventiva más allá de las materias escolares de química y, en la confluencia del juego irresponsable y de una precoz inquietud científica, empezamos a experimentar con pólvora negra como sistema de propulsión. En un momento de imprudencia, un artefacto que estaba manipulando me estalló en las manos. Fui sometido a operaciones de cirugía reparadora pero perdí varias falanges. Solo tengo medio dedo índice. El índice es el dedo que se utiliza para señalar. Yo solo puedo señalar a medias.

Las expresiones faciales y los gestos con las manos acaparan prácticamente el repertorio de la comunicación no verbal. La posición de la mano y de sus apéndices, los dedos, vehiculiza tanto un alfabeto reglado, por ejemplo el sistema dactilológico o lengua de signos para personas con discapacidad auditiva, como los códigos expresivos que condensan en señales y gestos mensajes autónomos, tales como agitar la mano como indicación de saludo o de despedida. De esa amplitud de funciones da cuenta también la nutrida gama de emoticones de dedos a nuestra disposición. No cabe duda, empero, de que en esas tareas comunicativas no verbales el dedo en el que recaen más cargas es el índice. Catalogado en la Terminología Anatómica Internacional de 1997 con el código A01.2.07.028 y con los nombres latinos de *index* y *digitus secundus* [II] *manus*, es sin duda el dedo más cotizado, no sólo por las compañías de seguros en caso de accidente laboral, también por la panoplia de acciones que ejecuta: indicar, indagar, desvelar, incordiar, molestar, tomar la temperatura o, incluso, provocar placer [no en vano la yema del índice es la zona del cuerpo con mayor densidad de receptores nerviosos y por tanto de mayor sensibilidad táctil]. El índice es protagonista además en otros muchos lances de comunicación, como por ejemplo señalar direcciones u objetos, mostrar una negativa moviéndolo a ambos lados de forma reiterada, o resaltar instrucciones u órdenes.

### **Las manos hablan**

Blandir el índice recogiendo los dedos con el pulgar adquiere significados distintos según la situación y el contexto cultural. En un comprimido recorrido semiótico advertimos como el índice participa en diversas categorías

de signos. Empezamos por los más primarios, los gestos denotativos, la pura acción de señalar un objeto para encaminar nuestra percepción hacia el mismo. Como una variante hay los gestos conductores, cuando el dedo no apunta a un objeto sino una dirección en el espacio y por tanto nos «conduce» u orienta. Ya con mayor grado de complejidad tenemos los gestos emblemáticos, que son señales emitidas intencionalmente y no reflejas, y cuyo significado es específico y consiste en suplir un enunciado verbal. Serían gestos traducibles directamente en palabras. Por ejemplo, señalarse el propio ojo significaría «te estoy viendo» mientras que colocarlo delante de los labios equivale a pedir silencio. Sigamos con los gestos enfáticos, que se producen durante la comunicación verbal para subrayar o dar más fuerza a lo que se está diciendo. Por ejemplo, para imprimir contundencia a ciertos puntos de un discurso. Los gestos laudatorios, que implican la acción de elegir, como cuando un orador señala a alguien del público indicando que es merecedor de aprobación. Los gestos patógrafos, que reflejan el estado emotivo y pueden expresar la ansiedad o tensión del momento, por ejemplo se esgrime el índice para mostrar firmeza o en un tono imperativo o de amenaza. Los gestos reguladores, que se utilizan con la finalidad de puntuar las intervenciones en la interacción. Por ejemplo, levantar el dedo para interrumpir y pedir la palabra. Como vemos, el índice se utiliza para señalar pero para mucho más. Y para este mucho más, con mi medio dedo yo solo puedo ejercer a medias.

Cabe plantearse cuánto hay de social y cuánto de natural en la adopción de estos gestos como signos de comunicación. La relación entre significante (el gesto) y significado (la información que pasa de emisor a receptor) ha quedado atribuida socialmente, de modo tal que, al educarnos de acuerdo a ciertos patrones culturales, aprendemos que en el seno de nuestra comunidad cada gesto tiene un significado y representa una determinada referencia. Algunos signos, sin embargo, aparentemente no han sido siempre aleatorios o simbólicos, sino que en sus orígenes hubo una relación icónica o indicial. ¿Hasta qué punto es innato y espontáneo el acto de señalar?

Apuntar con el dedo es probablemente el primer gesto intencionado que se hace en los primeros compases de la vida. Los psicólogos arguyen que el bebé lo realiza para coordinar la atención con los adultos. Señalar con el dedo es una declaración de intenciones: señalamos aquello por lo que estamos interesados o a lo que queremos que se preste atención. El dedo es la flecha que apunta hacia un determinado objeto. Dedo y objeto mantienen una prolongación

espacial, geométrica, física, y de ahí la condición indicial que se atribuye al gesto de apuntar. Actualmente se ha refinado esa interpretación al albor de nuevos estudios sobre la utilización del índice como flecha. Estos estudios sugieren que, más que apuntar, el dedo está «pinchando» el objeto dentro del campo visual del sujeto que realiza la acción. Es a raíz de estas hipótesis que los expertos creen que este gesto puede generarse como un acto involuntario del bebé relacionado con el deseo de hacer «contacto», o sea, como si fuera un intento de tocar las cosas. En ambos casos, no obstante, se trate de apuntar (redirigir la mirada del interlocutor hacia el objeto) o de pinchar (manifestar voluntad de contacto), la condición indicial del signo queda patente.

### **El dedo en la foto**

Si las posiciones de los dedos son determinantes en el momento de elaborar lenguaje, también reviste importancia como los conectamos y donde los ponemos. Algunas expresiones populares dan cuenta de ello. Meter el dedo en la llaga significa tocar un tema muy sensible, ahondar justo allí donde duele. Pero meter el dedo en la llaga no ha de suponer, por fuerza, ánimo de hacer daño hurgando en la herida. Si nos referimos al episodio de Santo Tomás incluido en el Evangelio de San Juan, nos remite más bien al requerimiento de ver para creer. Es decir, implica arrojar luz sobre un asunto prestando atención a lo que pueda resultar no creíble o inverosímil. Meter el dedo en el ojo, en cambio, sí supone necesariamente la intención dolosa de fastidiar. Lo de menos es el argumento o la justificación. Lo relevante es lastimar al otro, intentando provocar una reacción desairada y crispada. Meter el dedo en el culo, a pesar de lo que pudiera parecer, es en ocasiones muy aconsejable. No solo porque, según los médicos, el ano es el mejor sitio para tomar la temperatura corporal de manera exacta, sino porque sus ramificaciones nerviosas originan sensaciones gratificantes. Por supuesto, y para evitar ofender a nadie, siempre ha de mediar previamente la solicitud de permiso. Aunque luego es recomendable no chuparse el dedo hasta haberlo limpiado según los mínimos criterios de higiene. Para conocer la realidad en sus entresijos más íntimos, no hay nada como adentrarse en los lugares secretos y oscuros, eso sí, siempre con meticoloso pudor.

El dedo en la llaga, el dedo en el ojo, el dedo en el culo. Pero ¿y el dedo en la foto? ¿Qué razones nos impelen a meter un dedo en la foto? ¿A qué

ascendencia iconológica nos remite? Retrocedamos a las sátiras premonitorias del s. XVIII de Jonathan Swift, un filósofo injustamente degradado a escritor de relatos de fantasía. En uno de los viajes de Lemuel Gulliver, Swift lo aterriza en Lagado, la capital de la isla de Barnibarbi, en el Pacífico. Esa ciudad de sabios erigió una Academia cuyas tentativas para reformar las artes y las ciencias no tenían parangón. Por ejemplo, proponían extraer rayos de sol de los pepinos, edificar las casas empezando por el tejado, arar la tierra con puercos, utilizar arañas para obtener tejidos naturales o aprender la Filosofía por ósmosis. Gulliver visita la Academia justo cuando uno de sus arbitristas está llevando a cabo un curioso experimento sobre el lenguaje: la abolición de las palabras. Nuestro asombrado viajero nos reseña tan ingenioso método: «siendo las palabras simplemente los nombres de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas cosas de que fuese necesario hablar en el asunto especial sobre el que había de discurrir... Lo cual presenta como único inconveniente el que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos, se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de estos sabios, casi abrumados por el peso de sus fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse. Otra ventaja que se buscaba con este invento era que sirviese como idioma universal para todas las naciones civilizadas, cuyos muebles y útiles son, por regla general, iguales o tan parecidos, que puede comprenderse fácilmente cuál es su destino. Y de este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con príncipes o ministros de Estados extranjeros para quienes su lengua fuese por completo desconocida.»

Swift plantea revertir la invención del lenguaje y volver a utilizar las cosas y no los signos que las sustituyen para comunicarnos. Las cosas, sin duda, son iguales para todos y las palabras no. Pero como advierte Gulliver, el peso de las cosas limita el ámbito de nuestro léxico y en cambio todo el lenguaje nos cabe en la cabeza. Tal vez la fotografía podría aportar en esa disyuntiva una solución ventajosa que los académicos de Lagado no supieron vaticinar. La fotografía, en efecto, miniaturiza la apariencia de las cosas volatilizandolas pero dejando intacto su significado. En esta tesitura retomó bravísimo el testigo Dieter Graf, un escritor especializado en libros de viajes y guías turísticas

con más de cien países visitados en su haber, que se hartó de seguir sobrellevando las consecuencias de la fallida Torre de Babel y en 1992 dijo ¡basta! Habían pasado muchas generaciones desde entonces pero el castigo divino seguía vigente: de un país a otro, la población se expresaba en un idioma distinto y resultaba complicado entenderse. Graf era políglota, pero no lo suficiente para desenvolverse, por ejemplo, en suajili, urdu o inuktitut, y para un viajero empedernido las barreras lingüísticas podían ser frustrantes. Pero a grandes males, grandes remedios: Graf ideó un traductor universal (predigital), un diccionario visual de formato pasaporte, que incluía fotografías de más de 1.300 objetos de uso corriente. Ya no haría falta cargar con las cosas en un fardo, bastaría con llevar su imagen en una especie de diccionario visual. Su título: *Point it*. Según el editor, se han vendido más dos millones y medio de ejemplares, y entre sus usuarios agradecidos se encuentran tanto logopedas profesionales como los cascos azules de la ONU en sus misiones a países recónditos.

*Point it* permite hacerse entender en cualquier parte del mundo simplemente señalando una imagen. ¿Ignoramos el nombre de una determinada cosa? Pues no es problema: la localizamos en el catálogo y la señalamos. Nos encontramos en un restaurante en Indonesia o en el Tíbet y queremos comer pollo, pues simplemente señalamos la foto del pollo (es la ilustración de la portada). Necesitamos una aspirina, pues señalamos la foto de la aspirina. Queremos comprar un paraguas, pues señalamos la foto del paraguas. Hemos de tomar un taxi, pues señalamos la foto del taxi. Y así sucesivamente. El gesto de señalar con el dedo se rehabilita como lenguaje referencial de emergencia. Aunque en la práctica *Point it* se limita a funcionar solo como un kit de primeros auxilios lingüísticos. Por el contrario, es una mina para el semiólogo que nos estimula a reflexionar en particular sobre la relación entre palabras, cosas e imágenes. Dentro de ciertos límites, la sustitución de la palabra por la imagen funciona muy bien. Sobre los mostradores de comida rápida y en los menús de los restaurantes étnicos hay fotografías de los platos, de forma que incluso una persona muda puede pedirlos sin equivocarse. Si señalamos una imagen de una hamburguesa con queso al camarero, es muy poco probable que nos sirva un helado de pistacho. Por eso, en las fotografías casi siempre somos capaces de reconocer algo real y concreto, objetos pertenecientes a la realidad, y compartir este reconocimiento con los demás, incluso sin hablar.

Otra consideración respecto el sentido del acto de señalar es el contexto. Por sí solo la frase que implica el dedo que señala no es «quiero un pollo»

ni, por supuesto, «tráigame este pollo», sino «¿ve? Esta es la foto de un pollo? ¿Estamos de acuerdo sobre qué estamos hablando?». Es entonces el contexto lo que determina el lugar en el que el signo es ofrecido y la interpretación que se le presta. En un establecimiento en el que se sirven comidas, señalar al camarero un plato del menú equivale a expresarle nuestra elección: eso es lo que queremos pedir. Pero señalar ese mismo plato fuera del restaurante puede resultar incomprensible más allá de fijar la atención de nuestro interlocutor en él. Por tanto, para corresponder correctamente al significado del dedo señalante hay que atender una combinación de circunstancias contextuales. Pero meter el dedo en la foto entraña no solo el acto de señalar un objeto para expresar algún tipo de mensaje sobre ese objeto sino la voluntad de conferir protagonismo al señalamiento mismo. Así como en las fotografías de documentación arqueológica aparecen unas referencias (reglas o listones de medición) que ayudan a evaluar el tamaño de los objetos, y así como en las de evidencia forense se incluyen señaladores que hacen más comprensible la escena de un crimen o contribuyen a localizar la presencia de una prueba, un cierto fotoperiodismo dedicado a *nota roja* [que es como en Latinoamérica se conoce más comúnmente a la crónica de sucesos] se vale del recurso de captar situaciones en las que aparece un dedo señalando algo. Se trata de una fórmula específica y habitual en las publicaciones dedicadas a crímenes y catástrofes que se convierte en patrón iconográfico, y vale la pena indagar las razones que lo motivan. Empecemos analizando el contexto del soporte *nota roja*.

### La nota roja

La prensa sensacionalista se diversifica en múltiples tentáculos. Hay la nota amarilla, que navega por las aguas de lo escandaloso y aplica un estilo estridente a historias enredantes y de veracidad cuestionable. El color amarillo lo asignó Erwin Wardman en un artículo publicado en 1898 en el cual censuraba el periodismo poco riguroso y malintencionado. Dicho artículo llevaba por título «*We called them Yellow because they are Yellow*», un juego de palabras en inglés porque «*yellow*» significa tanto amarillo como cruel y cobarde; así la traducción sería «Las llamamos amarillas, porque son crueles y cobardes». Parapetado en estrategias populistas, el amarillismo abusa de informaciones infundadas con tal de dar la «noticia», sin importar que fuese exagerada o

incluso inventada, y provocar el interés del público con encabezados más llamativos por su desproporción y pirotecnia que por su contenido.

Luego hay la prensa del corazón o nota rosa, un periodismo que cotillea sobre la vida de celebridades y personajes públicos, y se centra sobre todo en los protagonistas de la farándula mediática. Los antecedentes de este tipo de notas son los viejos boletines que relataban los entresijos sociales de una comunidad, lo mismo nacimientos que defunciones, lo mismo cortejos, bodas y embarazos que disputas familiares, infidelidades y divorcios. Su público ha sido tradicionalmente femenino pero cada vez más el chismoreo deja de atender géneros. Su propósito básico, de hecho, es conmover y emocionar, y, desde una perspectiva sociológica, contribuye a fijar estándares y modelos a los que admirar y envidiar. Las actuales redes sociales tipo Facebook permiten hoy ese mismo intercambio de habladurías pero a un nivel mucho más cercano e instantáneo.

Luego tenemos la nota roja o noticias de sucesos, que se recrea, fundamentalmente, en hechos sangrientos: homicidios, actos violentos, violaciones, promiscuidad, tortura, criminalidad, atracos, en fin, sucesos escalofriantes. En este tipo de información se dice que «si no hay sangre, no hay nota». La nota roja concede esos cinco minutos de fama vaticinados por Andy Warhol a individuos hasta entonces anónimos e inadvertidos, por el simple de haber cometido algún delito escabroso o haber sido víctimas de él. Con la nota roja se refriega los ojos de los lectores con la maldad y la depravación que la sociedad entraña. Por un lado, alimenta el morbo, pero por otro funciona como un sistema de regulación o de acomodación a una violencia que puede ser subrepticia pero que está presente y es tan real como la vida misma. También cumple un papel de bálsamo consolatorio respecto a las miserias cotidianas: demuestra que por más que nos auto-compadezcamos, siempre hay al lado alguien aun más desgraciado.

Planteado desde una perspectiva moral, es obvio que en la nota roja subyace una agenda ultra conservadora. El crimen es concebido como producto de la desviación individual, desconectado de cualquier trama social o política. La maldad surge de arrebatos de los instintos depravados en contra de los preceptos de la doctrina católica. No hay responsabilidades subsidiarias, ni comunitarias ni históricas, todo se reduce al individuo que sucumbe ante el embate de las tentaciones, la bebida, los estupefacientes, la codicia y, sobre todo, la lujuria. Refiriéndose a la celeberrima y paradigmática revista *Alarma*,

pero extensible a toda la nota roja, Cuauhtémoc Medina escribe: «Se explota la fascinación por las conductas límite. Abunda sobre la crueldad sin medida; describe el sexo (coronado en el incesto) como demonio incontrolable; dramatiza la impredecibilidad de la muerte, y exhibe el travestismo y la homosexualidad como abolición de las clasificaciones sociales. En otras palabras, crea una geografía imaginaria de amenazas a esa forma de vida cotidiana que llamamos decencia. Pero en ese infierno es donde ocurren los relatos relevantes, de modo que «en el teatro de los casos reales», lo interesante atrae porque es condenable. Ese placer pareciera suspender la ética.»<sup>1</sup>

Esa suspensión de la ética facilita el juicio mediático, la justicia paralela. En efecto, la metodología informativa suele reducirse a describir el delito consumado y resuelto. Se exhibe al criminal detenido, a mayor gloria de la pretendida eficacia policial, o a la víctima, desahogada ahora en su papel de doliente. Las ilustraciones aportan el clímax: el asesino posa desafiante mientras enarbola la escopeta recortada o el machete, el arma homicida, o la víctima se enfrenta en un careo a su agresor, empoderada en su adquirida condición de heroína. Bajo esa retórica solo cabe el maniqueísmo más atroz, de buenos y malos absolutos, sin matices, sin antecedentes ni condicionantes: ese engendro con gaña patibularia que ostenta amenazadoramente su arma, solo puede ser culpable. No hay duda sobre su vileza, no queda defensa posible. La crónica expone el caso, procesa al acusado, lo condena y ejecuta la sentencia. El reportero se arroga a la vez las carteras de detective, de forense, de fiscal, de juez y de verdugo. Y todo esto, claro está, mucho antes de que tenga lugar el verdadero —enmarañado y tedioso— proceso judicial, antes de que se emita un veredicto y el inculpado sea debidamente sentenciado o absuelto. La nota roja surte el espectáculo que la burocracia y la tediosa realidad son incapaces de ofrecer: un espectáculo único, intenso y condensado en un presente, que no requiere precuelas ni secuelas. Por tanto, de los sucesos no hace falta efectuar seguimiento, se presentan como episodios puntuales y cerrados, todo resuelto, sin cabos sueltos. Y con un lenguaje asequible y una exposición de razonamientos primarios se renuncia a la complejidad de la vida, sin duda para no abrumar a los lectores mientras esperan turno en la peluquería o toman cervezas en la taberna. Las fotos de los criminales con sus puñales ensangrentados son

1 Cuauhtémoc Medina, «Alarma! Crimen y circulación. Crime & publishing», en *Poliester. Pintura y no Pintura*, vol. 2, n.º 6, verano 1993, pp. 18-27.

suficiente confesión, una confesión que no admite paliativos, no existe aquí la presunción de inocencia —so riesgo de mitigar el impacto de la noticia. A continuación, pues, se produce la aplicación del castigo en caliente: la infamia pública se propaga por los círculos cercanos al sospechoso, ya demonizado para siempre en su comunidad. El fotorreportero ha cumplido la última cláusula de su contrato simbólico: erigirse en verdugo y ejecutar la sentencia.

### El fotógrafo como guillotinator

Cabe aquí un inciso sobre la metáfora del fotógrafo como carníface o bederre. A finales del siglo XIX, cuando la fotografía había alcanzado en Francia notables cotas de popularidad, se produjo un trasvase terminológico curioso. En ese país para ejecutar la pena capital se procedía por decapitación mediante la guillotina. Los revolucionarios la habían adoptado a fin de que la pena de muerte «fuera igual para todos, sin distinción de rangos ni clase social». Hasta entonces sólo los miembros de la aristocracia gozaban del privilegio de ser ajusticiados sin sufrimiento: eran decapitados con una espada o un hacha, una muerte instantánea, con yuyu inevitable pero indolora, mientras que los plebeyos lo eran por ahorcamiento, estrangulación o, en el peor de los casos, sometidos a la rueda, un suplicio espeluznante en el que la agonía solía durar un día entero. La guillotina tradicional consistía en un armazón de dos montantes verticales entre los que se deslizaba una pesada cuchilla de acero. En la parte inferior se disponía un cepo de dos medias lunas (llamado *fenêtre*), en el que se encajaba el cuello del condenado. Para operar tal dispositivo se requería un equipo de tres verdugos. A menudo los condenados no se mostraban en sus últimos momentos muy colaborativos con las maniobras previstas para la decapitación y era menester usar la fuerza para colocar el torso en la posición correcta. Había el ejecutor principal, máximo responsable de la operación, secundado por su primer y segundo ayudantes. El segundo ayudante era un mindungui que montaba y desmontaba el artefacto, se ocupaba de su mantenimiento y le mandaban a buscar los cafés. Al ejecutor principal le correspondía el honor de accionar el resorte que hacía caer la cuchilla separando la cabeza del tronco, preferentemente a la altura de la cuarta vértebra cervical si las cosas iban bien. Y que las cosas fueran bien era competencia del primer asistente, que en evitación de movimientos bruscos o forcejeos imprevistos, a pesar de estar el reo maniatado, debía asir

la cabeza de éste por el cabello o por las orejas para inmovilizarlo por completo. Luego la cabeza cercenada quedaba en sus manos y era traspasada a una canasta mientras que la sangre se vertía en un barreño. Al primer ayudante se le llamaba «el fotógrafo» y su misión no concitaba envidias dado el riesgo que entrañaba de sacrificar los dedos, o incluso la vida, si no se procedía con la suficiente destreza y cautela.

¿Por qué en la jerga de los funcionarios de justicia se llamaba «fotógrafo» al verdugo asistente? Por un lado, porque postrado sobre la cabeza del reo con su postura encorvada se asemejaba a los retratistas de estudio que, al operar sus voluminosas cámaras de fuelle, se cubrían la cabeza con un paño negro para procurar la oscuridad que facilitase encuadrar y enfocar sobre el vidrio esmerilado del visor –un paño negro que se confundía con la siniestra capucha con la que el verdugo, tapándose la cara, preservaba su anonimato. Pero la razón fundamental obedecía a otro juego de palabras. La misión del fotógrafo era «*tirer le portrait*», hacer el retrato de alguien, tomar a alguien en foto a fin de inmortalizar un momento, o de inmortalizar la muerte misma. Pero «*tirer le portrait*» también significa tirar, sujetar o aguantar el rostro. Terminar con un rostro en las manos constituiría la modalidad más hiperrealista de retrato. Con todo lo cual se amplía el cruce metafórico entre la guillotina y la fotografía, hasta ahora limitada a considerar el obturador de la cámara, sobre todo el obturador de cortinilla, como una forma de guillotina rebanadora de la luz y del tiempo. Encaja, además, la figura del fotógrafo-guillotinator con esos sabuesos que cámara en ristre husmeaban sangre para hincar el ojo en la carne de cañón que habría de hacer correr tinta en las páginas de la nota roja.

El verdugo no mata, lo que mata es la guillotina. Tampoco lo hace el fotógrafo, es la cámara la que nos extrae de la vida para transformarnos en espectros. Pero en cierto modo, verdugo y fotógrafo comparten esa condición macabra de merodeadores de la muerte: ambos la anticipan, la anuncian y actúan como sus emisarios vicarios. Está claro que supone siempre un muy mal agüero la proximidad de un verdugo –al igual que la de un sicario, que sería su trasunto fuera de los aparatos de represión del Estado, porque el sicario no es más que un verdugo que va por libre, un verdugo sin acreditación. Y de su lado está igual de claro que la fotografía –y en eso Barthes ha sido profeta– aporta siempre algo funesto que es esa alusión a lo que ya no existe. Así, toda fotografía comporta algo de *memento mori* en tanto que recordatorio del paso imparabile del tiempo y de la fugacidad de la vida. Más

que erigir un arte de la luz, Daguerre sucumbió a las tinieblas, constituyéndose la fotografía como un dispositivo fundamental para relacionarnos con el tiempo que nos consume y nos conduce a la muerte.

La figura del mensajero de la muerte ocupa un lugar privilegiado en las mitologías de todas las eras y culturas. Anubis en el antiguo Egipto, Tánatos en el mundo helénico, Mors entre los romanos, Ah Puch en la mitología maya, Abbaddo personificando el ángel bíblico de la muerte, Azra'il el arcángel tenebroso en el Islam, Shinigami en la tradición japonesa... En ecosistemas culturales más angostos el relato se acomodaba a recovecos de fantasía más exótica: así en las leyendas celtas el Cù Sìth es un perro errante por los páramos rocosos de las Highlands a la búsqueda de almas que llevarse al más allá. El Nixcobt era un ser terrorífico de piel escamosa y dientes verdes, era el mensajero de la muerte que habitaba en las profundidades del Rin. O los *mazzeri* en Córcega, espíritus de la noche ligados a un territorio, encargados de negociar entre ellos la cuota de almas forzadas a abandonar cada año el reino de los vivos. Pero esas cosmogonías se agotaron. Cuando la Modernidad sustituyó el pensamiento mágico por mitologías laicas, el Olimpo se despojó de dioses y los puestos vacantes fueron ocupados por ideas de progreso y de racionalidad técnico-científica. Entonces, a falta de poder encomendarse a un mensajero de la muerte de la vieja guardia, o sea, *tout court*, la fotografía tomó el relevo. Y no lo ha hecho mal: ya sea como un mecanismo de mediación o control, como talismán o bálsamo, o como terapia para transmutar el dolor en duelo, la fotografía siempre ha estado presente a la hora de enfrentarnos a la muerte. La sociedad moderna ha hecho de la fotografía precisamente su medio para «nivelar» la muerte.

### ***El Caso, Alarma y Alerta***

El mejor ejemplo del género de nota roja en España fue el semanario *El Caso*, editado en Madrid entre 1952 y 1997, y conocido popularmente como «el periódico de las porteras» –un gremio cuyas parroquianas arrastran la rémora de pasarse el día contando chismes. Lo chistoso de esa publicación era que se prodigaba en reportajes de muertes y asesinatos ocurridos en países extranjeros y en cambio no se refería a más de un crimen español por edición semanal, una ridícula cuota impuesta por estricto mandato de la censura franquista, no fuera caso que los auténticos índices de criminalidad nacionales socavasen la

imagen de un régimen dictatorial que se vanagloriaba de procurar la paz y la concordia. El nacional-catolicismo salvaguardaba la virtud del pueblo español y desterraba todo acto criminal al extranjero.

A pesar de que la nota roja se considere un subgénero de bajo rango periodístico, los profesionales suelen convenir que funciona como un terreno de aprendizaje para aquellos noveles que empiezan a trabajar en medios informativos: les obliga a desarrollar el olfato necesario y a familiarizarse con las astucias que exige el oficio. De hecho, no pocos profesionales se han curtido precisamente en tales lides del reporterismo. Ese desempeño como campo de pruebas hace de la nota roja un ecosistema que, a pesar o gracias a su entramado cutre que encubre dinamismo y libertad de maniobras, auspicia la exploración de heterodoxas recetas gráficas, tipográficas y literarias en contraste con las encorsetadas rutinas de los medios convencionales. Seguramente, por tanto, sus propuestas traslucen en mayor medida los recovecos del espíritu del tiempo y, consolidadas o desestimadas, suponen una provechosa cantera suministradora de indicios significativos. Por ejemplo, filtrando las imágenes por el tamiz sorprende que aparezca con tanta frecuencia el mencionado patrón iconológico del gesto de señalar: algún personaje que sale en la imagen (una víctima, un testigo, un «experto», etcétera) apunta con el dedo alguien o algo de la composición para fijar bien la atención. Me propongo extraer jugo de la abundancia de esa reiteración, tomando como caso de estudio el repositorio iconográfico de la revista *Alerta*.

La cabecera de nota roja que ha sentado cátedra en México ha sido *Alarma* (1963-2014, aunque inactiva entre 1986-1991). En momentos de noticias de gran resonancia social, como el devastador terremoto de 1985, la revista alcanzó una difusión de dos millones y medio de ejemplares semanales. En 1986 el gobierno de Miguel de la Madrid, presidente de deplorable recuerdo que cerró su mandato con un sonado pucherazo electoral, emprendió la llamada *Renovación Moral de la Sociedad*. Con ese programa se proscribía la circulación más de 60 publicaciones ilustradas tildadas de pornográficas, sensacionalistas o atentatorias del debido decoro. No cuesta nada adivinar que muchas de ellas pertenecían a sellos editoriales desafectos a la política gubernamental. Pero la jugada surtía poco efecto porque, como artimaña para eludir la prohibición, no tardaban en reaparecer los mismos perros con distinto collar. Así llegaron al mercado cabeceras sustitutas como *¡Peligro!*, *Realidades y verdades*, *¡Custodia! Únicamente la verdad*, *¡Enlace!*, *Policíaco*

y *Alerta*. Tal pléyade de ediciones ha corrido suerte dispar pero por lo general han ido desapareciendo en los últimos años debido a la simultaneidad de dos factores: la competencia de internet, cuya implantación es cada vez más generalizada y facilita el consumo de violencia *gore* sin salir de casa, y la ostentosa saturación provocada por los pavorosos ajustes de cuentas entre narcotraficantes, que reduce a juego de niños los anticuados crímenes pasionales y las acciones de asaltantes de gasolineras.

A principios del año 2013, en el curso de unas intervenciones en el Musée Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône en Francia, curioseando en la colección del museo, dí con un conjunto de trescientas fotografías originales procedentes del acervo de *Alerta*, adquiridas por el entonces director de la institución, François Cheval, tras una reciente visita a México. Solicité copia digital de las imágenes y durante un tiempo alimentaron mi imaginario en pos de un nuevo proyecto que debía titularse «Sangre y Semen». De la misma forma que en el cuarto oscuro hacíamos virajes al sepia, al oro o al selenio, yo me proponía utilizar reproducciones de aquellas escenas truculentas para realizar virajes a la sangre y al semen, fluidos de evidente significación y cuyos componentes químicos (hierro, magnesio, zinc potasio, calcio, etc.) seguro que no desdeñaban reaccionar con los residuos de plata reducida. Un detalle de interés adicional de aquellas fotos originales destinadas a su impresión era que mantenían con visibles marcas de color rojo o azul las indicaciones de corte que los redactores pasaban a los operarios que debían confeccionar la diagramación de las páginas. Además, en el dorso aparecían valiosas inscripciones, con datos sobre el contenido de la imagen, y muchas veces se incluía el pie de foto, escrito en un mexicano florido y con una caligrafía rudimentaria. Fue entonces cuando advertí la pautilla del dedo *señalante*, pero no lo tomé en consideración porque la muestra no era lo suficientemente representativa y su profusión podía obedecer a la predilección de François Cheval, que desde luego hizo una muy buena selección.

Ajenos a todo esto, unos pocos años más tarde, la fotógrafa Cristina de Middel y el editor y coleccionista Ramón Reverté localizaron por casualidad el contingente entero del fondo fotográfico de *Alerta*, que estaba en posesión de una vendedora de chácharas del Centro de Anticuarios de la Plaza del Ángel en la Ciudad de México. El fondo estaría compuesto por cerca de cincuenta mil copias positivas. Para afrontar el dispendio de la adquisición, Cristina y Ramón recabaron la contribución de un tercer socio, el crítico y



examen de todas las disciplinas del conocimiento a la luz de los mecanismos del lenguaje: tanto el arte como cualquier otro tipo de manifestación social o cultural eran analizados como estructuras de un lenguaje. Bajo esta concepción, una imagen solo sería comprensible cuando fuera posible traducirla a la estructura lingüística que organiza la percepción. Sería lo mismo que decir que las imágenes son equivalentes a la estructura lingüística subyacente a su descripción textual y que sus componentes se reducen a la categoría de signos abordables según sus características funcionales.

Peirce ya mencionó la consideración de la fotografía como signo en su libro *Logic as Semiotics: The Theory of Signs* (1895-1902). En este texto Peirce aportaba la conocida clasificación de signos de iconos, símbolos e índices. El problema era como encajar la fotografía en ese esquema. Después de Walter Benjamin con *Una pequeña historia de la fotografía* (1931) y con *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1936) quedaba establecido que la cámara era un medio de producción mecánico y las fotografías, reproducciones de «lo real» (aunque Benjamin incluyera aquí el concepto de «inconsciente de lo real» que permeabilizaba su alcance). Pero el término «reproducción» se antojaba evidentemente antipático y muchos teóricos, Barthes entre ellos, se devanaron los sesos intentando afinar y nombrar de forma más escrupulosa la dependencia particular de la fotografía con la realidad, una dependencia que se resistía a las categorías semióticas de Pierce. En un ensayo previo a *La cámara lúcida*, «El mensaje fotográfico» (1961), Barthes se decanta por describir la fotografía como un «análogo perfecto» y añade que la fotografía es un mensaje sin código: sería el canal de transmisión y la recepción por parte de la audiencia lo que asignaría el significado. También diferenciaba entre denotación y connotación. La denotación sería la información proporcionada de forma «objetiva» con la descripción de la realidad, el objeto representado, el contenido analógico, mientras que la connotación se refiere a los valores añadidos a partir de una cierta retórica y que son interpretados desde códigos culturales y psicológicos. Lo connotado pertenece al estilo de representación y superpone rasgos expresivos estéticos y semánticos que son compartidos en el seno de una categoría cultural. Esa retórica puede operar estéticamente en el interior de la propia imagen, o en conexión al texto o a la plataforma institucional de difusión en la que la imagen habite. Con todo lo cual la respuesta de un observador a la imagen está conectada a su experiencia y a su inclusión en un sistema abstracto de lenguaje, moldeador de su propio régimen de realidad.

Este modelo puede ser impugnado de raíz. ¿Puede existir un mensaje sin código y que por tanto permita una lectura natural, innata e universal? Desde luego que no. Recordemos los famosos experimentos que consistían en mostrar fotografías a indígenas «primitivos» y ser éstos incapaces de identificar en aquellos pedazos de papel la representación de rostros u objetos. O los estudios del neurólogo y escritor Oliver Sacks sobre la ceguera congénita. En un ensayo titulado «To See and not See» (*The New Yorker*, 10 de mayo de 1993) Sacks se planteaba qué pasa cuando un adulto que ha sido ciego de nacimiento recobra de repente la visión. Fue el caso de Virgil, un residente de Oklahoma que a los 45 años protagonizó ese milagro y con ello ayudó a responder muchos de los interrogantes sobre la percepción que han obsesionado a filósofos, semiólogos y científicos. Al principio Virgil se sentía desconcertado por aquel magma caótico de datos visuales (luces, formas, colores) que era incapaz de procesar. Habitado a conectar con el mundo mediante el tacto, se acercaba los objetos a la cara para tocarlos con los ojos. No fue sino después de un costoso aprendizaje que logró valerse de la visión. Y respecto a la antítesis denotación/connotación, con parecidos argumentos esgrimidos contra la hipótesis del mensaje sin código se puede objetar que la denotación exista verdaderamente. No cabe plantear las cualidades de denotación y connotación como límites excluyentes sino como estadios graduales de una escala: todo es connotativo y lo único que varía es su grado de intensidad.

El uso ortodoxo de la cámara es propenso a producir imágenes denotativas, mejor dicho, imágenes con un bajo índice de connotación y un alto índice de iconicidad. Es lo que en la teoría del arte llamaríamos imágenes figurativas o realistas, aquellas que cumplen un pacto mimético o descriptivo con las cosas que representan. Barthes adscribe la fotografía a ese discurso realista pero tolerando pequeñas fisuras hacia lo prodigioso y lo subjetivo (el *punctum*). No es que haya un cordón umbilical entre la realidad y la fotografía, es mucho más: la fotografía es pura emanación de lo real, lo real impregna la imagen. Con lo cual la fotografía está en condiciones de ofrecernos una serie de dones que Barthes enumeró con ocasión de referirse a los retratos de Richard Avedon pero aplicables a la fotografía *in extenso*, siendo los primeros de estos dones «lo verdadero, la verdad, la sensación de verdad y la exclamación de verdad». En ese artículo, publicado en la revista *Photo* en 1977 para glosar una monografía de Avedon en Editions du Chêne, se cuele un pasaje que es toda una definición de principios: «Como producción, la Fotografía se ve sometida a dos coartadas

insoportables: tan pronto se la sublima en las especies de la «fotografía artística», que niega precisamente la fotografía como arte, como se la viriliza en las especies de la foto de reportaje, que obtiene su prestigio del objeto que ha capturado. Pero la Fotografía no es ni una pintura ni... una fotografía; es un Texto, es decir, una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido». La fotografía es un ejercicio de filosofía, una acción para pensar visualmente.

### La cámara deslucida

Según ese criterio, una fotografía no significa nada fuera del lenguaje. Pero en *La cámara lúcida* Barthes decía preferir mirar a ciertas fotografías con la mirada de un bárbaro sin cultura, diferenciando una co-presencia de dos aspectos significantes: uno que corresponde al aspecto codificado culturalmente (*studium*) y otro que trasciende la cultura y el lenguaje (*punctum*). Como consecuencia del *studium*, podemos decodificar la fotografía, mientras que el *punctum* nunca es parte de la cultura, es aquello que únicamente afecta al que mira con un efecto punzante. Barthes, por tanto, consume el tránsito de la posición estructuralista manifestada en «El mensaje fotográfico» a otra más meditativa y poética de la que hará gala en *La cámara lúcida*.

En ella importará más la dimensión intrínsecamente referencial de la fotografía que el pacto mimético establecido con la realidad. Lo que la imagen revela antes que la consecución de unos fines reproductivos es la inmanencia del objeto fotografiado, que se funde en la imagen. De esa fusión, la consecuencia es que el referente eclipsa a la misma fotografía, sentenciada entonces a la mudez. Eso es lo único genérico, todo lo transversal que podemos extraer de la fotografía; el resto son experiencias particulares que el referente de cada fotografía transmitirá. No hay un propósito general, un universal teórico que sacrifique la singularidad de cada imagen y prevalezca sobre ella. En palabras del filósofo Etienne Helmer, Barthes hace del discurso sobre el referente un verdadero *pharmakon*: a la vez veneno y remedio. «Remedio porque demostraba la singularidad de una fotografía; veneno porque impedía decirla realmente, porque invitaba a ver a través de las fotografías más que a ver en ellas, a penetrar en su superficie para encontrar las cosas que mostraban en vez de discurrir en ellas»<sup>5</sup>.

Amparado en la supremacía de lo visible sobre lo visual, de lo que se muestra sobre lo que se ve, Barthes desplaza entonces el foco del análisis hacia una depuración de lo que estima esencial en el proceso fotográfico. El acento recaerá ahora en el *ça-à-été*, ese arbitrio certificador de lo que ha sido, o ha existido, necesariamente, en algún lugar, en algún otro tiempo, delante de la cámara. La naturaleza básica de la fotografía se corresponde, pues, con la imagen referencial, con la imagen de registro, de rastro o de huella de los objetos, en síntesis, con la «imagen indicial», una imagen en *analogon* superlativo de lo real que se apremia a ocupar el mismo rastro dejado por su referente en el momento de la toma. Pero certificar una presencia pasada implica certificar una ausencia actual, y bajo el papel fundamental de certificador de presencias ausentes late siempre, como hemos visto, el certificado de la muerte. Algo así, según una bella comparación sugerida por Diego Coronado, «como la imagen dantesca de Orfeo volviéndose a mirar por última vez la figura humana de su Eurídice». Sucumbimos a la tentación de mirar, sucumbimos a la fascinación de la fotografía, nos aferramos al rastro de lo real que contiene, aunque ello nos cueste la certitud dolorosa de la pérdida.

A continuación Barthes sostiene que en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación. Antes de indicar algo sobre cada cosa, antes de volcarse en comentar el objeto fotografiado, la imagen fotográfica está siempre señalando con el dedo para acusar mientras exclama: ahí está eso, es lo que había delante del objetivo. Se podría objetar que, en ciertos casos, como acreditarían los usos fotoperiodísticos o jurídico-policiales, la imagen fotográfica sirve de testimonio delator de una evidencia sobre el comportamiento real de los hechos tal como han sido registrados por la cámara. Sin embargo, incluso en los casos en que prima el valor de prueba, el propósito principal de la fotografía radica en marcar y en señalar desde un punto de vista deíctico los indicadores de lugar y de persona –ese o esto estuvo aquí– y como tales, prosigue Barthes, sólo tienen valor dentro de la instancia del discurso que los fabrica.

Entonces ¿cabe o no cabe plantear sospechas sobre la autenticidad o falsedad de lo mostrado? Cuando examinamos las fotos con dedos señalantes procedentes del archivo de *Alerta* nos resulta evidente la pretensión de aplicar, de forma tan ingenua como rudimentaria, el principio del «*ça-a-été*» por partida doble o hasta triple. Para Peirce el signo indicial tenía que cumplir como requisito definitorio una relación de contigüidad existencial y material con su

referente, y entre los ejemplos que mencionaba específicamente para ilustrar ese concepto recalca la perforación causada por una bala como índice de ésta. Pues bien, entre las fotos seleccionadas aparecen captados muchos detalles de orificios de bala en un cadáver o bien impactos en un vehículo o en un muro, todos ellos debidamente remarcados por el dedo de un médico, un oficial de policía o algún testigo del suceso. Nos encontramos así ante un caso de la superposición de una triple indicialidad: el agujero de la bala o la herida, el dedo (el índice) que apunta y la fotografía misma. Tanto el objetivo de la cámara como el dedo focalizan nuestra percepción sobre el rastro de ese «algo» que ha pasado.

### Del escenario al espectador

Pero no podemos sustraernos a la obviedad de que se trata de situaciones teatralizadas y artificiales, en las que está claro que el modelo sigue las instrucciones del reportero. La puesta en escena es tan ingenua, rudimentaria y postiza que en vez de enfatizar, lo que hace es problematizar el valor probatorio de la cámara, sobre todo en un género como el de la fotografía forense y de sucesos, que se tendría que caracterizar justamente por un tratamiento aséptico y desretorizado de la información. Quizás Barthes, fascinado por es estatuto de teatralidad al que había dedicado también estudios entusiastas, quiso pasar por alto esta deriva: «¿Qué es la teatralidad? –se preguntaba en 1971–. No es decorar la representación, es ilimitar el lenguaje». Muy bien, pero entonces el «ça-a-été» deja de ser garantía de objetividad para librarse a la escenificación. De hecho, una escenificación triple porque toda fotografía implica la puesta en escena del objeto, de la mirada y del propio dispositivo fotográfico. Es de la conciliación de estas puestas en escena que emerge el lenguaje. Podemos no limitarlo, podemos conferirle toda la libertad abarcable, pero a expensas de comprometer la literalidad e incumplir el contrato de verosimilitud. Ante la imposibilidad de mostrar el «hecho» (la «realidad» que se cuenta en la noticia) los reporteros de *Alerta* recurren a la representación y a la búsqueda de elementos que puedan referenciar ese «hecho». La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye un *doble* de la realidad y se desentiende de la realidad misma. No se pretende tanto la representación como la equivalencia.

La escenificación ha sido una práctica consustancial tanto en la fotografía vernacular como en la nota roja, y sin duda viene emparentada con un

fenómeno más genérico, glosado por Marc Augé, de «escenificación del mundo», cuyo objetivo es la identificación y el reconocimiento más que el registro y el conocimiento. Barthes hace hincapié en la pose: el acto de posar ante la cámara significa que nos preparamos con consciencia para un acto en el que modelamos artificialmente (?) nuestra apariencia y reclamamos fotogenia. Del doble de lo real no se infiere lo falso sino otro real. Si comparamos la lectura que un espectador hace de una película o de una fotografía, nos damos cuenta de que comúnmente en el cine está prohibido mirar a cámara porque hace patente la presencia del operador, rompiendo la ilusión de una representación transparente, directa y sin mediador. Los actores han de jugar su papel como si no existieran las cámaras, ni los focos, ni los decorados ni el nutrido equipo de técnicos que interviene. Si por descuido un actor fija su mirada en la cámara, desvela la intrusión del artificio y nos excluye como observadores privilegiados. Para no perder credibilidad, es preciso invisibilizar las condiciones de fabricación de las imágenes. En fotografía, en cambio, cuando el modelo mira a cámara implica un reconocimiento recíproco de presencias, una doble conciencia de contacto. En el cine la escenificación se camufla para pretender naturalidad. En la fotografía la escenificación no se esconde y es tan obvia que precisamente por estar tan a la vista, nos olvidamos de ella y no la vemos.

Sin embargo, el hecho de posar, pues, es considerado por Barthes como un elemento teatralizante. «Al posar se altera el interior de uno mismo, me fabrico otro cuerpo, y me transformó con anterioridad en imagen». Y esa transformación interpela la multiplicidad de yos que nos conforma: el que creo ser, el que quiero que otros crean que soy, el que el fotógrafo cree que soy, y aquel de quien yo quiero ser. La pose da lugar necesariamente a una impostura teatral. Se podría convenir entonces que la impostura solo se elude cuando la cámara pasa inadvertida al modelo, como por ejemplo en las conocidos retratos tomados por Walker Evans en los vagones de del metro de Nueva York, que captan la ensoñación y el tedio de los viajeros completamente ajenos al objetivo indiscreto. O las instantáneas de Joan Colom cuando disfrazado de contable putero deambulando por las calles del Raval barcelonés se infiltraba en el ajetreo de izas, rabizas y colipoterras para pillarlas *in fraganti* con su Leica asomando bajo la gabardina. Pues bien, ni siquiera esos casos quedan exentos de teatralidad porque si la teatralidad la da la pose, hay que entender pose en sus dos acepciones para la fotografía. Tenemos el posado

de los modelos como estrategia de representación: que los personajes sean conscientes o no de ser captados por la cámara. Pero en la terminología técnica «pose» significa también el período de exposición a la luz del material fotosensible, el lapso de tiempo en que el obturador de la cámara permanece abierto. «Poner el objetivo en pose» significa dejar el objetivo abierto mientras el operador lo juzgue oportuno. Hay por lo tanto una pose «otra» que se produce en el corte del devenir temporal, o sea, en la interrupción de la vida. Esta pose, que en teoría fotográfica asociaríamos al «instante-decisivo» cartier-bressoniano, explicita por sí sola una intencionalidad por parte del fotógrafo y, para Barthes, toda intención implica componentes de teatralidad. Solo la fotografía involuntaria, o aquello involuntario en la fotografía, puede acercarnos a resultados no teatrales.

### ***Punctum*, la derrota del teatro**

Igual conclusión extrae Michael Fried, el gran apóstol de la estética antiteatral entendida como conquista de la Modernidad. Como es sabido, Fried arranca de Diderot para elogiar las prácticas pictóricas antiteatrales que se inician en la segunda mitad del siglo XVIII y convertirá su negativa categoría de teatralidad en el rasero con el que medir la producción artística de cualquier época, la contemporánea incluida. Para Fried, queda viciada de teatralidad toda obra que se relaciona de forma tramposa con el observador, coartando la libertad de su mirada y forzando el modo en que impone ser vista. La teatralidad equivale para empezar a afectación y banalidad. A tal descalificación habría que oponer la cualidad de «absorción» que podemos interpretar como ensimismamiento o autorreferencialidad. Si para Barthes la teatralidad incumbía los límites del lenguaje, para Fried lo que hace es interpelar los posibles modos de relación entre la obra plástica y el espectador. Su argucia consistirá en prescindir del espectador y, paradójicamente, ofrecerle así la posibilidad de mirar con absoluta libertad, sin la incómoda (?) sensación de que se cuenta con su mirada. La trampa es que hablamos de «sensación» y no de firme constancia. Es decir, Fried reconoce la presencia del espectador sin apelar a él, finge como si el espectador no si no estuviera allí. ¿Y no incurrimos en ese fingimiento, en esa ficción, en otra forma de impostura teatralizante?

En su breve pero jugoso ensayo sobre el *punctum*, uno tiene la sensación (de nuevo sensación y no firme constancia) de que Fried se las ve y se las

desea para llevar las aguas barthesianas a su molino. Así, escribe que para que una fotografía le parezca verdaderamente antiteatral a Barthes, debe conllevar algún tipo de garantía ontológica que no haya sido buscada por el fotógrafo y sugiere que el *punctum* funciona como tal garantía. Ah, pero ¿no habíamos quedado que el *punctum* brota de la interacción entre fotografía y observador? De acuerdo, no hablamos de público genérico sino de espectadores tomados de uno en uno, que son conmocionados por algún detalle de la fotografía que les afecta de forma individual y no compartida en base a su sensibilidad, vivencias, memoria, etc. En *La cámara lúcida* el *studium* y el *punctum* suponen la cuota de reflexión en la que el espectador recupera protagonismo respecto a la prevalencia de la referencialidad y se realza el valor de la subjetividad en la percepción. Entonces ¿no pasa que estamos regresando a la abominable teatralidad? El argumento de Fried deja abierta esa vía de agua que acabará provocando el hundimiento de su Titanic particular. Porque al margen de un discurso de gran elegancia intelectual, algunos de sus planteamientos de base zozobran. El peso de las imágenes en la configuración de la cultura visual y, por añadidura, la aplicación del baremo de la teatralidad no pueden ser tratados por igual a fines del siglo XVIII que a fines del siglo XX. En un caso la pintura y el dominio de lo artístico acaparaban la atribución de formatear una cierta visualidad. En contraste, dos siglos después, el arte se ve arrinconado en ese mismo empeño a un espacio reducido y elitista por los medios de comunicación de masas, la publicidad, los videojuegos, la cultura del ocio, las nuevas tecnologías de la imagen, los teléfonos móviles, internet, etc.

Hacia el final de su ensayo sobre el *punctum*, Fried lamenta que Barthes no llegara a ser testigo de dos grandes cambios que tal vez le hubiesen inducido a matizar sus apreciaciones: la llegada de la digitalización y las ampliaciones a tamaño gigantesco de fotografías artísticas de autores como Jeff Wall, Thomas Ruff o Andreas Gursky concebidas para ser expuestas en museos. ¿No es ingenuo pensar que ambos fenómenos han tenido una repercusión equiparable? ¿Nos han afectado mucho ese incremento considerable de las fotografías impresas en diasec o en cajas de luz, en plan *tableau*, que el mercado del arte se ha apresurado a celebrar? Pues Fried piensa que esa ruptura de escala modifica el sistema de percepción de fotografías, que habitualmente son de formato pequeño y se miran cuando uno está solo, en privado y con cierto recogimiento. En cambio, ahora pueden dirigirse a

más de un espectador al mismo tiempo e incluso ser contempladas a la vez por un público numeroso, con lo que la recepción adquiere una dimensión comunitaria. En fin, ni soy muy optimista respecto a la relevancia social de las repercusiones derivadas de lo que suceda en los guetos artísticos, ni compro el argumento de la innovación y trascendencia de la escala, sobre todo si comparamos con el papel que ya tuvo la fotografía en el cartelismo durante las vanguardias o el que pueda haber tenido más tarde con las vallas publicitarias y otros tipos de publicidad exterior.

### El gran teatro del mundo

Regresando a las fotos de *Alerta* ¿qué decir de la escenificación en la nota roja? Barthes abomina explícitamente de las fotografías de noticieros con escenas de muerte, de suicidios, de heridas, de accidentes... «No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristales, etcétera. Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase». Lo enojoso, por tanto, no es la teatralidad sino la ausencia de contacto visual que hace que la imagen se ofrezca pasivamente a la voracidad escópica del ojo observador, aunque eso contradiga la teoría de la pose teatralizante. Es cierto que en muchas de las fotos de nota roja, como las que se publican aquí, la dirección de la mirada no la indica un ojo sino el dedo señalante, que canaliza nuestra atención hacia aquello que hemos de ver. Pero en algunas tomas excepcionales sí aparece alguien que mira a cámara, nos mira, y establece aquella sintonía requerida por Barthes, aunque en esos casos se pueda aplicar lo que ya se deducía del retrato firmado por André Kertész del niño con el cachorrillo de perro: «De hecho, no mira nada; *retiene* hacia dentro su amor y su miedo: la Mirada es esto.» En *Alerta* cuando un personaje sostiene nuestra mirada puede que haya miedo, dudo que haya amor, lo que más abunda es el vacío de una mirada de estatua, incómoda por la pose que se prolonga y se está a la espera de una señal que libere de la actuación mercenaria a la que el reportero somete a su modelo.

Para empezar, los principales actores de nota roja no tienen reparos en reconocer una deuda con la industria del espectáculo y con la ficción dramática. Enrique Metinides, sin duda el más grande entre los fotógrafos del género, el llamado coleccionista de tragedias, decía «ver los escenarios de un crimen como

si viera una película». Su educación visual no se había forjado en las aulas sino en las salas de proyección de cines de barrio con las antiguas películas de gánsteres, y en consecuencia, sus tomas ostentan elaboradas composiciones y luces artificiosas, como las que se obtendrían en un estudio de rodaje. Aunque de hecho este es un efecto que reencontramos también en la aristocracia de la fotografía documental. Fotógrafos dotados de un talento magnífico como Sebastião Salgado o Cristina García Rodero rezuman tanta excelencia en sus trabajos que corren el riesgo de caer en el manierismo, de forma que la estética –la belleza– actúa de filtro desactivador de su fuerza testimonial. La escenificación, involuntaria o no, constituyó desde finales de la década de 1970, o sea, coincidiendo con *La cámara lúcida*, un plus creativo, formalizado alrededor de tendencias como la *Staged Photography*, cuyo teórico de cabecera fue A. D. Coleman con su texto fundacional «The Directorial Mode: Notes toward a Definition,» (Artforum 15, Nueva York, septiembre 1976).

Puede que las fotos de *Alerta* también trasciendan la «sensación de verdad» para recrearse en una «exclamación de verdad», pero bajo el manto de esa verdad excesiva subyace una sobreactuación que pone el artificio al descubierto. Desenmascarado por la gesticulación histriónica de los dedos acusadores, ya no hay duda de que el noema preconizado por Barthes obedece más a una operación de teatralidad que a la referencia preconizada tan tautológicamente. «Esto ha sido», sí, pero, y eso es lo que importa ¿que es lo que ha sido realmente? Es imperativo preguntarlo cuándo no hay espontaneidad sino construcción. Pero lo peor de todo es que la fotografía, por ella misma, nos dice muy poca cosa del «esto». Muy poca cosa mas allá del decorado y el disfraz. Y lo que de verdad nos interesa no es el decorado y el disfraz sino lo que puede quedar oculto detrás. De aquella referencia titánica solo quedan pies de barro, y de la tierra prometida de las verdades excesivas solo queda una fachada elegante pero hueca.

Quizás el problema radique en que toda fotografía está a la espera de un texto. Un texto que no tiene obligatoriamente por vocación extraer un sentido a la fotografía, sino hacerla trabajar, activarla en la prolongación de la mirada que la acompaña. Y esto quizás porque la fotografía no es *referencialmente* tan autosuficiente como habíamos imaginado. Lo veíamos de modo palmario en *Point it*. Señalamos una foto de un pollo y queremos decir que queremos un pollo *como* el de la foto, no exactamente el pollo de la foto. Al señalar la foto no tocamos la idea platónica de un determinado objeto, sino la forma

fenoménica, traducida en imagen, de un objeto singular. Como lenguaje universal, la fotografía lidia entre lo particular y lo genérico, entre lo general y lo específico, y eso hace que su vocabulario sea semánticamente ambiguo y confuso. Y además limitado, porque carece de verbos y de adjetivos. Señalando la foto del pollo no podemos precisar si lo queremos rustido o a la cazuela, con o sin sal, entero o cortado a cuartos. Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras, suele pasarse por alto que la mayoría de las veces esas mil palabras no acompañan a la fotografía correctamente acopladas. Y a lo mejor es que estamos revisitando el magrittiano «*Ceci n'est pas une pipe*».

En cambio, veamos lo que ocurre cuando metemos el dedo en la foto. Tomemos uno de los ejemplos del repertorio de *Alerta*. En la imagen aparece una muchacha frente a un muro, mirando a cámara. Con el brazo derecho extendido dirige el índice hacia un árbol situado a la izquierda. ¿Qué nos dice más allá de que la niña estaba allí? ¿Qué ha ocurrido para que merezca la atención del reportero? Tal vez nos muestra su árbol preferido. Tal vez lamenta que no haya sobrevivido a la sequía. Tal vez indica el árbol a cortar para hacer leña. Nada de eso, el trasfondo es mucho más dramático. En el dorso leemos: «La niña teresa Valdivia muestra a nuestro corresponsal el sitio en que fué violada por su padre el cargador Cipriano Alemán. (sic)» Solo con los metadatos del texto irrumpe el *punctum* y la imagen cobra valor porque ya hemos introducido en ella la historia. La fotografía, sí, debe siempre cumplir dos principios básicos: la relación de presencia (el objeto fotografiado había de estar necesariamente delante del objetivo de la cámara) y la relación de contacto (el objeto fotografiado mantiene con la superficie de representación –la emulsión fotosensible– una relación de continuidad físico-química). Pero insisto que colmados los dos principios es cuando llegamos al estadio en el que la fotografía empieza a sernos útil al preguntarle qué más puede decir. Porque la historia no se construye con documentos que constatan que algo ha pasado (*ça-a-été*: había una niña frente a un muro) sino con el acceso a la información de lo ocurrido (esa niña fue violada por su padre). Ni tampoco nos sirve de nada una arqueología que se limite a acumular vestigios, así como podemos descartar igualmente otros datos que constan inscritos en el dorso por irrelevantes, como que esa fotografía debía ser reproducida a 54 mm de ancho; lo que nos interesa es que esos vestigios expliquen lo que ha pasado, aunque sea a costa de especular y aunque sea a riesgo de equivocarnos.

### ¿Qué hubiese pensado Barthes de Photoshop?

¿Hubiese abominado Barthes de Photoshop y del advenimiento de la postfotografía? Ajeno a esta especie de declaración de incompetencia de la fotografía como auxiliar de la historia, en febrero de 1989 Francis Fukuyama pronunció una conferencia en la Universidad de Chicago titulada «¿El fin de la historia?», que causó gran revuelo académico. Fukuyama entendía la historia como una lucha entre ideologías, una pugna que concluía al colapsar el bloque comunista. Una vez derrotados sucesivamente los totalitarismos fascistas y comunistas, solo cabía pronosticar el triunfo definitivo del liberalismo económico, garante del liberalismo político y del pensamiento único: las ideologías dejaban de ser necesarias y eran sustituidas por la economía. Los individuos quedaban reducidos a la condición de *homo economicus*. El principio de libre mercado pasaba a ser la validación de estados regidos por democracias representativas que rendían cuentas a los ciudadanos y les garantizaban su libertad. La historia, por tanto, ya no avanzaba más, se detenía ahí porque había alcanzado su meta definitiva. Fukuyama licenciaba al benjaminiano «ángel de la historia» y lo mandaba a casa.

El año 1989, por quien sabe qué confluencias astrales, fue testigo de la coincidencia de otros hechos trascendentales. La noche del 9 de noviembre el Muro de Berlín era derribado: lo que parecía imposible, sucedió. Miles de berlineses se agolparon a lo largo de aquella ignominiosa barrera de hormigón y alambradas y se aprestaron a demolerla ante la permisividad de la feroz policía fronteriza de la DDR. Significaba el fin de la Guerra Fría y el descalabro del imperio soviético. El mundo cambiaba de rostro, un nuevo orden mundial emergía bajo la hegemonía del capitalismo. Los hechos confirmaban el pronóstico de Fukuyama. La reunificación de las dos Alemanias sentó el fundamento para el proyecto de la integración europea. También en 1989 se habían producido en China, entre abril y junio, las multitudinarias protestas contra el gobierno de Deng Xiaoping, sucesor de Mao, que solo había osado promover tímidas reformas políticas y económicas encaminadas al establecimiento gradual de una economía de mercado. Las manifestaciones de estudiantes en la plaza Tiananmén en Pekín, reprimidas sin contemplaciones por el ejército, se saldaron con un baño de sangre. Pero, a pesar de la reluctancia de las autoridades a reconocerlo oficialmente, aquel sacrificio y su proyección en la opinión pública internacional allanó el camino a la

liberalización catalizadora del extraordinario desarrollo económico que convertiría China en la actual potencia mundial.

Mientras todo esto pasaba, dos hermanos, Thomas y John Knoll, trabajaban en la creación de un *software* de edición gráfica para el procesado y retoque de imágenes digitales. Los jóvenes emprendedores vendieron la licencia a Adobe Systems Inc. a principios de 1989 y, en febrero de 1990, tras diez meses de intensa programación, lanzaron la primera versión del *software*. Había nacido Photoshop, un nombre hoy convertido en un término genérico. Esa herramienta permitía que el fotógrafo no tuviera ningún problema en hacer salir conejos blancos de una chistera, a pesar de que la cámara ya había demostrado con anterioridad su habilidad con los juegos de manos. La diferencia es que ahora eran más fáciles, estaban al alcance de cualquiera, y los conejos salían más rollizos y más guapos. Y lo que era más importante: todo el mundo tomó conciencia del truco y de que la imagen *tramposa* había llegado para quedarse. Lo cierto es que Photoshop desde entonces permite actuar pictóricamente sobre la imagen fotográfica y lo hace con suturas invisibles, con lo que se abre un debate ontológico acerca de la naturaleza híbrida del resultado de esas intervenciones. Un debate que ya había introducido originariamente la tecnología digital al remplazar las sales de plata por píxeles permitiendo que en el horizonte amaneciera la postfotografía. Photoshop tan solo disparó el tiro de gracia, finiquitando el llamado «paréntesis indicial» que tuvo lugar con el apogeo de la fotografía.

Algunas voces sobresaltadas profetizaron que Photoshop significaba la muerte de la fotografía. Unos circunscribían el augurio necrológico a la parcela específica del fotoperiodismo, mientras que otros ampliaban su alcance a la muerte de la verdad. Y ojo, porque la verdad es justamente el rasero con el que se mide la historia. Por tanto Photoshop, además de augurar la muerte de la fotografía, auguraba también, aunque por derroteros muy distintos a los de Fukuyama, la muerte de la historia. Porque, si con parecida dialéctica hegeliana a la que Fukuyama aplica a la historia, juzgamos el desarrollo de la fotografía (lo documental versus lo artístico, la reproducción versus la subjetividad, la literalidad versus la ficción, la experiencia versus la imaginación, la honestidad versus la prestidigitación), está claro que Photoshop ponía fin a esa bipolarización y acreditaba que su historia –en términos fukuyamanos– se detenía aquí. Photoshop –insisto– no era más que el aviso del fenómeno postfotográfico que se avecinaba. La clamorosa consagración de la fotografía

entendida como artificio y no como emanación de lo real o como referencia, según los dictados barthesianos, descartaba cualquier duda. Si la desaparición del Muro instauraba un nuevo orden político, la aparición de Photoshop instauraba un nuevo orden visual. A partir de ese momento podíamos despedir el *ça-a-été* y la fotografía pasaba a ser otra cosa. Lo más paradójico es que ese mismo año de 1989, la fotografía celebró los fastos conmemorativos de sus 150 años de existencia y numerosos museos e instituciones consagraron exposiciones, libros y simposios a hacer balances mirándose el ombligo, ajenos por completo a la caída del colosal meteorito que terminaría borrando del mapa el *ancien régime* fotográfico –el régimen de la tiranía de la referencia.

Como reacción a esa crisis de historia y en el fragor de sus fatuas celebraciones se consolidó un impulso a visitar la historia de la fotografía, que de hecho traducía uno de los síntomas culturales de nuestro tiempo: si la historia lograba su plenitud y dejaba de fluir, si la fotografía como referencia se extinguía a merced del darwinismo tecnológico, la creación fotográfica ya no podía avanzar y se veía impelida a replegarse críticamente sobre su propio pasado. Esa tendencia se bifurcó en dos modalidades. Una reivindicaba lo que había quedado en los márgenes, lo que no había merecido el beneplácito de las instituciones canonizadoras. Es bajo esa luz que podemos interpretar el fenómeno imparable de revalorización de lo vernacular: los álbumes familiares, la foto *amateur*, la publicidad popular, la fotografía comercial, la pornografía, la documentación forense y todos aquellos ámbitos de producción catalogados como formas de baja cultura (el interés de las imágenes de *Alerta* cabe en este capítulo). Se justificó con la excusa de privilegiar una mirada sociológica y antropológica sobre la basura fotográfica cada vez más ingente, que tratada como material de trabajo permitiría extraer lo inesperado, lo accidental, lo inadvertido... Pero el propósito real era descubrir tesoros entre los repositorios icónicos más lumpen, extraer destellos de oro de una masa de imágenes anodinas, y favorecer en definitiva el surgimiento voluble de formas visuales no anticipadas por la imaginación. Los pioneros en prestar atención a la fotografía vernacular y aunarla a los materiales del arte fueron Hans Peter Feldmann y Sándor Kardos.

La segunda modalidad de reacción a la crisis de historia derivó en una práctica de recuperación y reciclaje de las gemas más canónicas de la fotografía. Podría parecer que bajo ese gesto asomaba el auto-homenaje y la celebración, pero el tono de ironía cruel traslucía una invectiva melancólica,

entre la impugnación y el reproche. Esta práctica, por otra parte, sintonizaba con las metodologías del postmodernismo, doctrina hegemónica en aquellos momentos: la cita, la copia, la parodia, la apropiación, el reciclaje, el *remake*, la deconstrucción, el *pastiche*... Los trabajos de Joachim Schmid y Chuck Samuels pueden servir de ejemplo. Se puede igualmente vincular ambas tendencias a la predilección de Barthes para ocuparse, en *La cámara lúcida*, de fotos ordinarias y no de las obras consideradas maestras por la historiografía ortodoxa. Era su manera de rechazar los prejuicios de la historia del arte y hacer pivotar la historia alrededor de una fotografía secreta, que no nos es dada a ver: la de su madre en el invernadero. La historia no debe ser formulada en base a una tecnología particular sino en base a un modo de aprensión de significados, emociones y expectativas.

### Imagen-ficción y mundos posibles

Bajo estas premisas nos damos cuenta que más que tomar las fotos de *Alarma* individualmente resulta más productivas considerarlas como conjunto, como categoría. ¿Qué pasa cuando juntamos un montón de imágenes diferentes en las que, más allá de la impostura de lo sórdido, se repite una misma acción (una persona que señala con el dedo)? En cierto modo, lo que vincula estas fotos es que comparten un factor común: el señalamiento. Por tanto las imágenes cobran valor aquí por su reiteración. En este caso la esencia referencial de las mismas es el dedo señalante, mientras que tomadas de una en una la esencia pretendida por el fotógrafo es aquello señalado, como referencia de lo que ha sido. La conclusión es que, por una parte, como que las imágenes son polisémicas, podemos atender cualquiera de sus niveles semánticos con la jerarquía que decidamos. Por eso he sostenido a menudo que la fotografía, antes que un documento de la realidad, es un documento de su propia naturaleza ambigua. Pero por otra parte, constatamos que el significado de una fotografía, incluso su agencia y su capacidad referencial, depende de su posición en un determinado espacio institucional. La misma imagen reproducida en un tabloide o desubicada de su contexto original y presentada aquí como material de reflexión, habla con una voz distinta. Esto podría trasladarnos tanto a la interpretación cuántica de la naturaleza como a la enigmática teoría de los mundos posibles.

La filosofía de los mundos posibles parte del pensamiento de Malebranche y Leibniz. Su hipótesis abarca dos interpretaciones: o bien los mundos

posibles son simples descripciones del mundo tal como podría ser o como habría podido ser, o bien son mundos independientes de nosotros, en universos reales pero distintos del nuestro. Diversas corrientes de lógica discuten acerca de si estos mundos contienen alguna realidad (realismo), si se trata meramente de instrumentos lógicos (formalismo) o si son un mero producto de la mente humana (constructivismo). La corriente realista es la defendida por David Lewis en su obra *On the Plurality of Worlds* (1986). Para Lewis los mundos posibles no son meras «maneras de hablar» o meros constructos lingüísticos o conceptuales, sino que son entidades reales, aunque no actuales. El mundo real es solamente uno de los mundos posibles, y por lo tanto no ostenta un estatus ontológico privilegiado frente a los otros mundos posibles, aunque a diferencia de éstos, el mundo real es actual. Para otro filósofo, Saul Kripke, los mundos posibles no son planetas que descubrimos con un telescopio, sino que vienen dados por las condiciones descriptivas que les asociamos; por eso prefiere referirse a ellos con términos menos ambiguos, como «estados posibles del mundo» o «situaciones contrafactuales».

Bellas páginas de la literatura han evocado la teoría de los mundos posibles. En *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), Borges se adentra en la paradoja de los futuros y pasados contingentes. En ese cuento, Ts'ui Pên, que se había impuesto la ardua tarea de construir un laberinto infinito y de escribir una novela interminable, «creía en ilimitadas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.» Por su parte Haruki Murakami escribe en *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985): «El mundo existe realmente aquí y de esta manera, no hay duda. Sin embargo, si vemos las cosas a nivel fenoménico, este mundo no es más que una sola posibilidad entre una infinidad de otras. Para ser más preciso, el mundo que percibimos cambia a medida que escogemos hacer un paso a la izquierda o a la derecha». En contraposición, los místicos rebaten si no será que no vivimos en ningún «mundo», sino que vibramos dentro de la infinita imaginación de algo que podríamos llamar «Dios», «Matrix», o lo que fuera.

La simultaneidad de mundos posibles comporta la existencia de historias posibles y refuta la idea de una historia única, la que nos ha sido impuesta. Y la verdad, que también hemos tendido a considerar como única, se propaga entonces en múltiples verdades validadas en diferentes mundos, que coexisten

en la realidad a través de la imagen. La imagen así desempeña una tarea crucial, estética y ética, como agente revelador de mundos posibles. Pero no una imagen cualquiera, solo la imagen-ficción, la imagen antitética de la referencialidad barthesiana: aquella que es portadora y transmisora del poder de componer mundos, aquella que se reconoce como manipulación, no solamente en relación a su producción técnica como imagen, sino también en relación a los discursos que puede conllevar, a la realidad a la cual hace referencia y al mundo que se presta a hacer visible. La imagen-ficción, en definitiva, favorece el pensamiento y la creación de un mundo actual más plural y menos circunscrito a una interpretación empírica limitada. Para ello conviene pensar la ficción de manera no catastrófica, más bien como un acto de imagen cuya consecuencia es la simulación de fragmentos de mundos posibles, considerando la simulación como un auténtico grado de la realidad y no como la negación de la realidad misma. Este concepto de ficción refuta las teorías hegemónicas que ven los universos ficcionales como entidades separadas del mundo vivido, sobre el que carecen de la capacidad de producir efectos concretos. Traducido todo esto al caso que nos ocupa, sería tanto como decir que las imágenes de *Alarma* pueden vivir en infinidad de mundos posibles contando infinidad de historias posibles. Incluso sin traicionar su referencialidad. Es justamente cuando encorsetamos esas fotos como imágenes prioritariamente referenciales que menoscabamos su agencia.

### Colofón

Más que escudriñar como funcionan las imágenes, nos urge saber qué repercusiones acarrearán a nuestra experiencia, qué dispositivos simbólicos engendran, qué transformaciones producen y qué mundos construyen. La centralidad del referente entroniza una autonomía de la imagen sin espectador, o con un espectador cuyo campo de acción queda constreñido al *punctum*. Ambas circunstancias eclipsan la fotografía misma y su potencial de recepción. Desdénar al espectador es como plantearse si seguirían existiendo las imágenes aunque todos fuésemos ciegos. Urge por tanto desacralizar aquel solemne *ça-a-été* a fin y efecto de recuperar el espesor de lo fotográfico y reconocer al fotógrafo y al espectador en su interacción creativa.

Cuestionar el *ca-a-été*, ponerlo en su locución interrogativa, paradójicamente introduce en francés coloquial una significación distinta: el camarero

de una *brasserie* puede preguntar al término de su servicio «*ça a été?*» [«¿Ha ido bien?»], como interesándose por la satisfacción de los comensales tras la *cuchipanda*. Se trata de una construcción elíptica que omite una o varias palabras, necesarias para la correcta construcción gramatical pero sobrentendidas por el contexto. Sin esa economía lingüística, la oración debería haber sido «*Ça a bien été?*» o «*Ça a été à votre goût?*» [¿Cómo ha ido? ¿Ha estado todo a su gusto?]. Nunca puede asegurarse si el camarero pronuncia esas palabras por empatía sincera o por formulismo protocolario, pero siempre funcionan como una predisposición a la propina. Y en esa tesitura se me ocurre fantasmear que después de condimentar y servir su festín teórico, Barthes nos lanza su propio *ça a été?* y aguarda nuestra respuesta. Yo me resistiría a la mera fórmula de cortesía preceptiva en estos casos, «muy bien, gracias». Yo le diría, «mira, Roland, trae otro café y siéntate, que te explico...» Y entonces le mostraría las fotos de la revista *Alerta* y expondría una serie de consideraciones de las que estas páginas son su transcripción.

En el ánimo de este ensayo hay la refutación de algunas de tus ideas, comenzando por la dudosa validez de tu formulación del noema fotográfico, o mejor dicho, sobre su recorrido gallináceo, una especie de *coitus interruptus* intelectual, que arranca de forma prometedora pero pronto nos abandona en la frustración de unas expectativas no consumadas. Me resulta frustrante la indeterminación del *ça*, porque es con el *ça* que la fotografía articula su habla. Frente a una fotografía silenciosa, que simplemente constata que algo ha sido, propongo reivindicar una fotografía que hable y que permita ser hablada. Si, como sugiere Etienne Helmer, la *lingua franca* universal y común es ya la fotografía, hacer decir a la fotografía, hacer que la fotografía diga, trasciende aquella subversión(?) que tú reservabas a las imágenes en las que solo el objeto balbuceaba unas palabras. Una subversión que no transformará el mundo ni la visión que de él nos hemos forjado pero que activará en nosotros poder de análisis, de imaginación y de juicio.

En definitiva, Roland, tú has sido un gurú, un *maître-à-penser*, un padre intelectual. Sin embargo es necesario matar al padre para pasar a pensar por nosotros mismos. Ojo, no se trata de un asesinato cruento que dé más carnaza a esa nota roja que aborreces, tan solo se trata de pasar el trámite freudiano de liberarse de ataduras heredadas y valernos por nuestra cuenta aquí y ahora al enfrentar el futuro de la fotografía. Conscientes de que nuestra interpretación es siempre falible y puede ser mejorada, corregida, enriquecida o rectificada.

Tú centraste la atención en una parcela limitada de la fotografía; la tuya fue una mirada personal pero discriminatoria, una mirada excluyente circunscrita a tus propias premisas biográficas, aunque sea de justicia reconocer que eso ha servido para legarnos tanto bellísimas páginas de literatura como productivas vías de debate. Tú has tratado con sumo mimo el aspecto punzante de la fotografía, la nostalgia en la que nos ahoga, el desgarrar de la memoria y la fatalidad de nuestra finitud, pero pasaste por alto fundamentales aspectos dialécticos que atañen a la antropología y a la política, como el de la fotografía como fábrica de hacer creer. O como fábrica de verdades que solo hay que creer a medias. Tomamos la imagen como queremos que se dé: en la verdad de sus formas y en la evidencia de su verdad. Si la autoridad de las imágenes nos inquieta, podemos instalarnos en un principio de incertidumbre que socave las fronteras institucionales que han estado protegiendo el poder de convicción, la capacidad de hacer creer, de la fotografía.

Tú, Roland, tenías todos los dedos, a mí me falta medio índice. Al final, tener medio dedo ha sido una ventaja: me ha predispuesto no solo a señalar a medias, también a aceptar tanto teorías como verdades a medias, las teorías y las verdades que se reconocen incompletas y provisionales. Las teorías y las verdades, en definitiva, que se plantean más como una búsqueda que como una meta. Una búsqueda que no da con la verdad, porque la verdad no la encontramos, la construimos. La construimos a medias.

Valentín Roma  
*Killing Me Softly*  
[Posfacio]

Uno de los lugares comunes desde los que se lee la obra de Joan Fontcuberta es aquel que señala la ironía como cierto rasgo intrínseco de sus trabajos. Y a la vez, siguiendo este mismo argumento, una de finalidades que se le atribuye al humor, a los equívocos y a las tergiversaciones utilizadas por el fotógrafo barcelonés es la de desordenar y hasta dinamitar las certezas de la representación.

El propio Fontcuberta ha dedicado obras, ensayos e incluso gestos performativos a dichos asuntos, convirtiendo el *fake* en el «instante decisivo» de un proceso de desenmascaramiento que a veces parece una epifanía y otras un daño colateral.

Pero el método de descubrir embaucando se mueve dentro de una dialéctica, la oposición mentira frente a verdad, que llevada al territorio de las imágenes añade otro antagonismo: el documento considerado como homenaje y residuo de una fidelidad frente al documento entendido como manifiesto de cualquier inventiva.

Sin embargo, si extraemos los trabajos de Fontcuberta de este *ying yang*, si los situamos en un marco menos moralista –también menos heroico–, se dibujan nuevas posibilidades de análisis y emergen dos aspectos cruciales: uno es la dimensión pedagógica que subyace bajo su trayectoria; otro es la propuesta de uso para la imagen que señalan sus piezas.

Desde Zenón de Elea hasta Parménides, desde Heráclito hasta Anaximandro, buena parte de la filosofía anterior a Sócrates utilizó las parábolas y las aporías a modo de procedimientos de una enseñanza radicalizada. No es extraño que sea uno de los primeros autores con «obra impresa», Platón, a quien debemos la reflexión seminal sobre el carácter ilusorio de las imágenes y su consecuente lectura existencialista, el que abandonara las sendas del sarcasmo, inaugurando esa época tan duradera en la que, para ser educador, primero hay que desembarazarse de toda tentación burlesca, hay que blandir verdades en una mano y llevar siempre puesta la toga sacerdotal.

Bien podríamos añadirle a Fontcuberta el epíteto de «maestro de la sospecha», pues antes que arremeter contra los molinos del poder –los pilares invisibles del sistema, según los llamaba Kafka–, aunque también lejos de ser un mero coleccionista de conspiraciones, hay en todos sus proyectos cierta lección de desconfianza, una política para aventurarse entre las imágenes, una *póiesis* o producción de sentido para gobernar sus fascinaciones y sus rechazos.

Así, el carácter didáctico de los trabajos de Fontcuberta no reside tanto en deconstruir exactitudes, sino en construirle a lo inaudito un espacio de posibilidad; no se trataría tanto de revelar las falacias de la fotografía durante su feliz encuentro con el dato objetivo, sino de establecer una casuística de disfuncionalidades, un censo de grietas dentro del discurso.

Las propuestas de Fontcuberta se separan de otros muchos llamamientos a la insubordinación iconográfica por motivos estructurales: sin una dosis determinada de autoparodia, cualquier diagnóstico corre el peligro de la entropía o el mesianismo; con un grado superlativo de futilidad, toda historia se transforma en prolegómeno para la Historia mayúscula, irrumpen regímenes burocráticos que normativizan las imágenes, se establecen condiciones, requerimientos y estados de excepción, aparecen una aristocracia óptica y un lumpen proletariado visual.

La frontera que separa al posmoderno del esencialista es bastante menos delgada de lo que puede parecer. Igualmente, entre el populismo y la hipocondría existen múltiples maridajes, incluso intersecciones notables. Viendo las series fotográficas de Fontcuberta uno no puede sino recordar aquellas diatribas de Agustín García Calvo en las que el filósofo, poeta y dramaturgo arremetía contra el sentido común, dictaba «sermones y salmos» –así los llamaba–, cuyo objetivo era *mirar hacia otro lado*. Además, ambos autores comparten una misma «enemistad» con la afectación y la falsa trascendencia, con las solemnidades ecuménicas y la superioridad que de ellas se deriva.

Recordemos, a propósito de esto, el «Decálogo posfotográfico» lanzado por Fontcuberta diez años atrás, el cual no solo funcionó como *agit-prop* y como diagnóstico crítico sobre una realidad –la fotográfica– en pleno proceso de extenuación, sino que también tuvo el carácter de un breviario de indisciplinas; en cierta forma fue el último manual de instrucciones para una antipedagogía de la imagen.

Decíamos al principio que la producción fotográfica de Fontcuberta invita a reconsiderar cuál es el valor de uso y circulación de las imágenes. Y nuevamente se hace necesario establecer cierto giro semántico, pues, aunque los trabajos del artista ponen en entredicho la figura épica de la autoría, cuesta inscribirlos dentro de ese capítulo literario conocido como «la muerte del autor»; antes son, cabe señalarlo, un aviso de que cualquier lectura es, siempre, una práctica cultural.

Fontcuberta ha elaborado una verdadera contraepistemología fotográfica, emancipándose con ello de numerosas interpretaciones egotistas o autoritarias. No siempre se comprendieron bien los objetivos de esta empresa para reevaluar la exégesis de las imágenes, aunque si se abandonan el corporativismo y la sobreprotección podemos entenderla desde otra perspectiva.

A mi juicio, lo que el fotógrafo señala es que no leemos la imagen desde un limbo ejemplarizante o solamente propio, sino que, en general, leer es el producto de las condiciones en que fuimos producidos como lectores. O dicho de manera más directa, frente a la sacralización de la figura del autor y la investidura de una corte de intérpretes privilegiados, Fontcuberta señala que la única forma de liberarnos de todo aquello que la historia nos impone es tomar consciencia e historizar—incluso parodiar— nuestros vínculos con la lectura fotográfica.

Hasta aquí nada que se aleje de otras impugnaciones procedentes de la sociología, nada que no suene, por ejemplo, a Pierre Bourdieu o Roger Chartier. Sin embargo, Fontcuberta incorpora un aspecto distintivo y de gran relevancia, y que es su misma «participación» en dicho proceso iconoclasta, el papel que adquiere el autorretrato en sus trabajos.

Es extraño lo poco que se ha analizado la falta de distanciamiento y la teatralidad en las fotografías de Fontcuberta, el sentido brechtiano que hay en muchas de sus imágenes. Así, verlo «travestido» como Bin Laden o como sacerdote ortodoxo, como astronauta soviético o como simio que dicta conferencias, aparte de suscitar sonrisas y provocar ruidos de vestiduras rasgadas, nos lleva a preguntarnos cuáles son los mecanismos y las solemnidades que sitúan al artista en los dominios del chamán, por qué nunca se le inscribe en el territorio del clown.

La hilaridad me parece, aquí, un asunto secundario o uno de tantos «daños adyacentes», pues la sobreexposición que hace Fontcuberta de sí mismo no cabe entenderla a modo de parodia en primera persona, sino como desbaratamiento de aquellos códigos que organizan dónde hay que postrarse ante las imágenes y dónde nos es dado encarnarlas, aunque esto último implique una apuesta por la imprudencia.

Desde esta tesitura, y aunque pueda sonar sacrílego, se advierten grandes similitudes entre Fontcuberta y alguien como Alexander Kluge, especialmente respecto a esa zona de la producción del cineasta alemán desarrollada para el medio televisivo.

Kluge tuvo una influencia fundamental en el levantamiento de las gramáticas teóricas que configuraron el Nuevo Cine Alemán, así como en la elaboración del famoso Manifiesto de Oberhausen de 1962 —otra proclama furibunda contra el uso anacrónico de las imágenes. Después fundó la primera escuela de cine de la RFA en Ulm y, a mediados de los ochenta, dio un giro drástico a su trayectoria, abandonando el papel del artífice de la noción de «film de autor» para iniciar,

entonces, un notorio despliegue en el ámbito de las programaciones culturales televisivas, dentro de cadenas de corte generalista.

No es difícil ver, en esta travesía que va desde el ensayo teórico al protagonismo en la creación de una escena específica y local, desde el campo universitario hasta el trabajo crítico en los medios de masas, un itinerario concomitante entre ambos autores. Sin embargo, es en el uso que uno y otro hacen de la ficción histórica allí donde se observan mayores cercanías. Por ejemplo, en las recreaciones que Kluge lleva a cabo sobre acontecimientos como la catástrofe nuclear de Chernóbil, la conquista del espacio durante la Guerra Fría o el ataque a las Torres Gemelas, que el cineasta «lee» incorporando personajes ficticios y cáusticos, quienes aportan una interpretación claramente extemporánea o un punto de vista que mezcla lo jocoso con aquello que pasó desapercibido. Suelen ser actores cómicos —casi siempre los mismos pero disfrazados según la época— los que encarnan este tipo de testimonio inaudito, una especie de erudición estafalaria que recuerda poderosamente al propio Fontcuberta viajando caracterizado a través del relato de la historia, simbolizando a la vez sus pliegues y sus recovecos más sospechosos, todo aquello que la Verdad acordada ocultó o quizás pretendía exorcizar.

Esa misma «verdad de la buena» es lo parecen señalar los individuos en las fotografías de la revista mexicana *Alerta*, que Fontcuberta utiliza para su proyecto *Ça-a-ête? Contra Barthes*. Se trata de ciudadanos que testifican o certifican, ante el objetivo de la cámara, fechorías y crímenes sucedidos en su presencia, tal vez bajo su investigación o con su protagonismo. El dedo índice apuntando hacia una herida de bala, hacia el butrón de un preso fugado o hacia un malhechor, el dedo índice que —cómo no recordarlo— es el dedo con el que Dios dicta justicia e insufla la vida, aunque también es el dedo que aprieta el disparador fotográfico o el de la pistola que asesina, se nos presenta aquí como una señal de circulación para la mirada, pues conduce esta hasta el lugar de los hechos, hasta el cuerpo del delito o hasta el culpable.

Por supuesto, en el gesto de señalar que Fontcuberta ha espigado de este archivo fotoperiodístico, hay algo de delación incriminatoria, pero también hay mucho de donde se fundamentan los principios del documento visual. Porque —perdón por la perogrullada— para que algo pueda documentarse primero debe haber ocurrido, debe estar ahí para que alguien lo fotografíe. Sin embargo, en ese «personarse», en ese «cosificarse» —que es la forma bajo la cual se manifiesta el acontecimiento—, igualmente suceden diversas operaciones testimoniales, se mediatizan los prismas interpretativos, se identifica un espacio de experiencia, se da a ver o se propone un sitio desde el que contemplar y participar.

Es increíble el baile de creencias, conjeturas y datos que aporta un sencillo ademán apuntando. Y cabe decir que tal vez esos dedos que subrayan el mal

son los apuntadores del teatro de la fotografía, pues impiden al observador que pierda el hilo de los argumentos visuales, recomendándole o imponiéndole una postura moral y no otra.

Entre sus diversos hallazgos terminológicos, Barthes es célebre por apadriñar –y por ponderar– el fin de la autoría, el fallecimiento del autor. No obstante, de lo que informan aquí estos dedos anónimos es sobre muertes reales, algo que no deja de ser otro nuevo retruécano inteligente como los que suele fabricar Fontcuberta. En este sentido, posicionarse «contra Barthes» sería una forma de llevar hasta sus últimas consecuencias, hasta sus límites irrisorios, los dictados del pensador francés. La gran disparidad con tantos manifiestos contra-lo-que-sea es que el aparente ejercicio de refutación barthesiana supone, en realidad, un dispositivo de desacralización de la fotografía, que «profanando» a Barthes se trae a Barthes desde cierto limbo inaccesible hasta las cosas de este mundo, como denomina Giorgio Agamben al mecanismo de la destrucción iconológica.

Del mismo modo que «matar al padre» significa, en la jerga del psicoanálisis, emanciparse de este y de alguna manera ocupar su púlpito simbólico, matar teóricamente a quien «asesinó» la noción de autoría puede querer decir que ya no se celebrarán más entierros ni habrá más pompas fúnebres, que no existirán autores o que todos lo seremos, que por fin dejaremos de nombrarnos artífices de las imágenes o que, por suerte, mediante esos dedos dando el chivatazo, se sabrá quién es el culpable y quién está a salvo en todas y cada una de las fotografías.

Situar a Barthes en el banquillo de los acusados, frente a un lumpen visual que bien podría ser su público, o también quienes se disponen a enjuiciarlo, no convierte ni a uno ni a los otros en culpables, sino que trata a ambos como extremos de ciertas gramáticas inclinadas hacia lo sensacional. O, dicho de otro modo, desde que se introdujo en el relato fotográfico, allá por los últimos setenta y al abrigo de las tradiciones puritanas, esa idea según la cual mirar implica que se activen distintos dispositivos morales; desde aquel momento en que la divulgación fotográfica encarnada por autores como Barthes, Susan Sontag o John Berger se refundó a sí misma tocando la tecla infalible de lo políticamente adecuado, junto a la de lo estilísticamente irresistible, el sensacionalismo no ha dejado de ser la vara de medir las imágenes en su circulación pública. Pero el sensacionalismo es también –o es, sobre todo– una categoría histórica y cultural que se moldea hacia un sitio u otro depende de quién la esté empuñando.

Hoy constituye un verdadero clamor, un genuino lugar común, la triple acepción del espectáculo como un territorio peligroso, estridente y amoral. A la vez, la principal metáfora a lo que se acude para cuantificar dicha perversión óptica son las cascadas de imágenes sádicas o fútiles que circulan por el mundo. De algún modo se cumple, aunque sea en el orden de las prefiguraciones, lo que Fontcuberta resalta desde *Ça-a-ête? Contra Barthes*: en el gran parlamento sobre

la imagen hay dos esquinas, una está ocupada por multitudes de delitos visuales, en la otra hay un reaccionario o un compungido a solas, señalando.

El derecho a escandalizar se comunica irrefutablemente con el placer de ser escandalizados. Esa especie de máxima blandía Pier Paolo Pasolini cuando le preguntaban por la retaguardia obscena de sus películas, como queriendo cambiarle la dirección al dedo acusador, llevándolo hacia la sien del antiguo vigilante, ahora vigilado.

Marguerite Duras escribió un maravilloso libro, *Un dique contra el Pacífico* (1950), donde narra la desesperación de su madre al ser engañada por las autoridades coloniales de Indochina, quienes le vendieron un terreno en el que gastó todos sus ahorros y que se inundaba cada noche, al subir la marea. Cada noche aquella mujer intentaba contener al océano con un dique que el agua deshacía sin el menor esfuerzo, mediante unos bramidos y unos insultos que las olas se ocupaban de ignorar. En cierta forma se trata de una actualización nihilista de aquella fábula en la que un niño detiene, con su dedo, la inundación del pueblito agrícola donde este vivía. Pero aquí la madre de Duras representa a la voz del engañado, alguien tan imbuido de injusticia que no puede hablar o razonar, sino gritar y maldecir al Pacífico.

La escritora francesa repudió con insistencia a Barthes. Le parecía un autor con un grado de aburguesamiento y petulancia insoportable. Básicamente Duras le reprochaba su falta de carnalidad, su inclinación a mantenerse siempre en el orden del deseo, los eslóganes y las palabras compungidas. Siendo ya una anciana, durante cierto debate alrededor de la obra de Barthes, Marguerite Duras llegó a afirmar lo siguiente: «Roland Barthes no ha escrito jamás, nunca escribió. Lo suyo era otra cosa radicalmente distinta. Era señalar hacia quien ni siquiera está mirando y no puede defenderse ni sentirse traicionado».