

DATOS PERSONALES

Autor: JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ MORENO

DNI: 17859547R

Datos de Contacto:

- Dirección: Calle Valle de Zuriza nº 9, 7º F. 50015 Zaragoza
- E-mail: jasutk@gmail.com
- Tfno.: 627902459

BREVE NOTA BIOGRÁFICA

Nacido en 1957. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza. Desde 1984 a 2017 ejerció de profesor de Enseñanzas Medias (primero de Formación Humanística y después de Educación Secundaria) impartiendo diferentes materias de entre las que cabe destacar Historia, Geografía, Comunicación Audiovisual, Filosofía, Sociología.

He compaginado dicha profesión con mi labor como fotógrafo y estudioso del papel social de la Fotografía. En relación con estos aspectos he publicado artículos diversos y tres libros. Uno de estos era un proyecto en el que se aunaba el reportaje fotográfico y la didáctica de las Ciencias Sociales para Secundaria de título “NOS...(otros)”, publicado por el Gobierno de Aragón y la Unión Europea. Un segundo libro fue publicado por la Academia del cine y consistía en una introducción a la fotografía para los últimos cursos de Primaria y primeros de Secundaria. El tercero de los libros ha sido publicado Visión Libros en 2021 y lleva por título “El Virus (otro) en los días del virus. De la corrosión de la democracia”.

A esto hay que sumar diferentes artículos y la coordinación de un número del anuario Con-Ciencia Social nº 11 “La educación crítica de la mirada” (Editorial Diada. 2007) y la participación en

congresos sobre Fuentes orales y visuales de la historia, Memoria histórica, La didáctica de las CC.SS desde la fotografía.

Webs:

- <https://www.elutk.com/> (Centrada en el trabajo fotográfico)
- <https://www.jesusangelsanchezmoreno.com/> (centrada en la labor didáctica)

OBRA PRESENTADA A CONCURSO

TÍTULO: “Heisenberg y el visor. (Elogio de la mirada fotográfica)”

ABSTRACT:

En 1972, Nakahira, fotógrafo japonés, reflexionando sobre el sentido de la fotografía concluía que era imprescindible que nos replanteáramos todas nuestras convicciones. Ahora, 2021, estas palabras resuenan con más fuerza y me mueven a seguir ese camino. Puede parecer absurdo que a estas alturas alguien se plantee la pregunta sobre el sentido del acto fotográfico. No lo es. Es un imperativo.

En pocos años la fotografía celebrará su bicentenario. Dos siglos de historia marcados por continuas transformaciones revolucionarias en la técnica fotográfica que han tenido su traducción en los cambios operados en el uso social y el consumo de la fotografía. Es indudable que ni Niepce ni Fox Talbot imaginaron lo que hoy es la fotografía, tanto a nivel tecnológico como en algo tan trascendental, y no sólo en lo económico, como es el hecho de que de la penúltima revolución fotográfica, la fusión de lo digital con el smartphone y sus cámaras, permiten que escuchemos expresiones como hoy todos somos fotógrafos (y, además, si lo queremos, durante las 24 horas de

cada día), al mismo tiempo que posibilitan que la instantánea se funda con el instantaneísmo, ideología dominante en nuestros días. ¿Todo ha cambiado?

Considero que el sentido que se le da al acto fotográfico sigue invariable desde sus mismos inicios.

La mitificación y la mistificación que dieron cuerpo al significado de lo fotográfico durante el XIX que con bellas y envenenadas metáforas, el lápiz de la Naturaleza o el espejo con memoria, posibilitaron la construcción del régimen de verdad del nuevo Estado Liberal burgués gestado al mismo tiempo que Niepce titulaba una imagen como Point de vue du Graz. El nuevo régimen de verdad, ver para creer o, como decían los informativos de CNN+, lo que está sucediendo lo estás viendo, que nació de esa mi(s)tificación sigue manteniendo su vigencia hoy. La fotografía surgió como el invento que hacía posible lo imposible. La representación del mundo ya no era algo más o menos fiel al modelo, pues toda fotografía era un referente que portaba consigo al modelo. Heidegger dijo que el mundo para ser, había de llegar a ser su imagen. No es que el mundo tuviera que ser una foto, es que la fotografía y la realidad formaban un todo objetivo, incuestionable porque, como diría Barthes, las fotos son el producto de la óptica, de un ojo-máquina al que llamamos objetivo, que no posee conciencia. Máquina libre de las interferencias de lo humano.

Este libro pretende ser un cuestionamiento de esta forma de entender el acto fotográfico.

Reivindicación del visor porque la fotografía no es sino la creación de un ojo que se convierte en mirada fruto de un acto volitivo que, por lo tanto, sólo puede ser humano. Reivindicación de la mirada humana. Cuestionamiento del mito. Heisenberg se asoma al visor y lo primero que afirma es que el observador, al mirar, modifica (construye) lo observado. Toda fotografía es la mirada de un observador. El lápiz de la mirada. La memoria como constructo.

Heisenberg y el visor

(Elogio de la mirada fotográfica)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ MORENO

A mi padre, que siempre supo ver mi mirada

A mi padre, que siempre supo ver mi mirada	5
PRÓLOGO	8
1. De las casualidad y de la causalidad.	12
2. En el principio. De la realidad y de lo real. Del ver y del mirar.	14
3. Niepce, Talbot y Daguerre. El triunfo de las metáforas envenenadas.	21
4. El régimen de verdad	32
5. Heisenberg se asoma al visor.	38
6. La cámara lúcida de Heisenberg.	43
7. La fotografía en la era de la penúltima revolución.	53
Epílogo	59
post scriptum: una foto	60
Bibliografía principal consultada	63

*Si tienes una cámara en la mano, cuentas con licencia para mirar. Y mirar lo es todo en fotografía:
te hace aprender sobre ti y sobre el mundo que te rodea.*

Joel Meyerowitz

PRÓLOGO

No tengo constancia de que Heisenberg escribiera texto alguno sobre la fotografía. Pero podría haberlo hecho. De haber sido así creo que el título apropiado habría sido *La cámara lúcida*.

Sé que ese título ya figura en la bibliografía existente sobre el mundo de la fotografía. Barthes lo escribió. De hecho es, sin duda, una obra mítica, al menos según se puede desprender de las innumerables ocasiones en las que aparece citada en libros y artículos posteriores. A tenor de lo que se desprende de esas citas recurrentes no sería exagerado afirmar que su libro *La cámara lúcida* parece ser uno de esos textos que condensan el ser del acto fotográfico. Ni siquiera hoy, cuando la *smartphoto* ha revolucionado el mundo de la producción, transmisión y consumo de fotografías, parece que se ponga en cuestión el núcleo discursivo del francés.

He de admitir que soy crítico respecto de esa obra de Barthes. Desde que la leí por vez primera sentí que lo que en ella se afirmaba, con la solemnidad de los grandes discursos, despertaba en mí un cierto rechazo. En lo superficial y más inmediato puedo coincidir con lo que el pensador francés escribe; pero su forma de consolidar el discurso esencialista, mitificador y mistificador que se había ido erigiendo desde casi el mismo momento del nacimiento de la fotografía me resulta francamente cuestionable. Y sin embargo, como digo, he de reconocer que la fuerza del relato transmitido por Barthes es enorme. En sí mismo este libro es un hito, un mito, un referente.

El ensayo que ahora inicio no versa específicamente sobre una lectura crítica de este libro. Aunque sí he de admitir que su presencia palpita bajo mis palabras. De ahí que le dedique este espacio en el inicio de una obra que bien podría haberse titulado *Elogio del visor* y que quiere, cuando estamos a punto de conmemorar el segundo centenario de la fotografía, plantear la necesidad de volver a

repensar de nuevo el significado social del acto fotográfico para intentar derrotar de una vez por todas al mito y su trastienda mistificadora que son la causa de que, a pesar del tiempo transcurrido desde que vio la luz y de todas las transformaciones tecnológicas que le han ido modelando a lo largo de su historia, el acto fotográfico, entendido como uno de los elementos que tejen las texturas de nuestra cotidianidad, siga siendo el producto de unas metáforas envenenadas.

Tras escribir dos borradores me encontré desembocando en Heisenberg y su *Principio de Indeterminación*. A veces ocurren cosas como ésta. En el curso de tus reflexiones, y sin que nada te lo advierta, de pronto acabas abriendo una puerta que ni siquiera sabías que estaba ahí. Llevaba escritas páginas y páginas en las que defendía la necesidad de recuperar para el significado del acto fotográfico el papel protagónico de la mirada humana, una mirada que según se desprendía de muchas lecturas realizadas sobre la fotografía parecía quedar eclipsada por el protagonismo indiscutible del ojo de la cámara. **El objetivo desplazando hasta el olvido al visor.** La óptica imponiéndose sobre la conciencia.

Como digo, me encontraba ya en la fase de corrección del último borrador para dejar concluido el ensayo cuando la figura de Heisenberg apareció. Ya he dicho que no conozco texto alguno del físico alemán que se ocupara de la fotografía; pero su *Principio de Indeterminación* ofrece una vía de reflexión que no debe ser considerada como circunstancial, uno de esos argumentos tomados por los pelos. ¿Dónde reside ese valor que le otorgo al discurso de Heisenberg? Si, como era mi objetivo, consideraba imprescindible desmontar todo el entramado mítico-mistificador que ha hecho de la fotografía, y del resto de máquinas de visión que le siguieron, puntal fundamental del régimen de verdad construido por el poder para ejercer el control y la dominación sobre el cuerpo social, se imponía desmontar el andamiaje del mito y desvelar, hacer visible lo que se quiere invisible, las trampas y sus mentiras. Es desde aquí que nace, como una forma de llevar a cabo mi proyecto, el

confrontar a Barthes, como uno de los hitos del relato-mito de la fotografía, con el *Principio de Indeterminación* del físico alemán.

Vaya por delante que soy más que lego en materia de Física y, muy especialmente, en un terreno tan complejo y para muchos abstruso como es el de la teoría cuántica. Por lo tanto no puedo presumir de que este libro que ahora estás iniciando sea el de una respuesta sólidamente anclada en los postulados de un desarrollo científico que se me escapa. De hecho, y como ya he indicado, la puerta que abro desde Heisenberg es, ante todo, la de la puesta en marcha de una reflexión desde la sospecha. Pero sopesada con mimo creo que esta reflexión merece ser tenida en cuenta.

Antes de terminar esta introducción debo hacer constar que soy consciente de que muchas de las afirmaciones que vas a leer aquí entrarían dentro de esa categoría que definimos como lo obvio. Puede que lo sean, puede que lo único que ofrezca es un panorama de lo ya conocido; pero esto no implica que, al mismo tiempo, estas obviedades formen parte de lo que para el imaginario individual y colectivo representa el valor de lo fotográfico. Ya en el tramo final de la primera década del XXI, en el Museo l'Elysée de Lausana se organizó una exposición bajo el lema *Todos somos fotógrafos*. En dicha exposición sólo se admitían obras seleccionadas de entre aquellas que remitieran personas que entraban en la categoría de fotógrafos aficionados. A pesar de que todavía no había estallado la última gran revolución en el campo de la fotografía, la *smartphoto*, ya el mundo de lo digital estaba, especialmente en el mercado doméstico y amateur, desplazando a la fotografía química. Aún no se habían popularizado ni Instagram ni Facebook y la obsesión por los *Megapíxeles* aún no era el gran señuelo del mercado fotográfico. Pero el impacto de lo digital en el proceso de producción, transmisión y consumo de la fotografía era ya imparable. En aquella exposición, su comisario entonaba ya cánticos entusiastas por la revolución que estaba en marcha. El *todos somos fotógrafos* nos obligaba, decía, a reconsiderar el concepto de fotógrafo amateur, pero también el de reportero profesional. El *todos somos fotógrafos* daba vida a un nuevo sujeto, el

reportero-amateur que se iría abriendo camino en el territorio de los medios de comunicación para forjar un nuevo tipo de relación entre la fotografía y su consumo ya que lo que venía era una época dominada por personas que sumaban en una sola identidad a quienes producían la foto, quienes la ponían en circulación social (a través de los media y de las redes sociales) y quienes la consumían. No se equivocaba. Es más, nos abríamos a un tiempo en el que como nunca antes desde la invención de la fotografía cualquier persona se encontraba en disposición de hacerse una pregunta esencial con distintas derivas: qué es el acto fotográfico, qué implicaciones sociales tiene, qué es lo que define lo que yo hago cada vez que hago una foto...

Y sin embargo, casi dos décadas después de aquella exposición, lo único que puedo afirmar sin sombra de duda es que la gente sigue considerando el acto fotográfico desde las coordenadas que se construyeron hacia casi dos siglos. Hoy todos tenemos una cámara fotográfica que nos acompaña en ese devenir diario que es la cotidianidad. Hoy se toman cada día millones de fotografías. Hoy se ponen a disposición de cualquiera esos millones de fotos desde el *escaparate-massmediático* que son las redes sociales. Y sobre todo, hoy tiene más vigencia el lema que presidía hace un tiempo los informativos de CNN+ porque la inmensa mayoría que forma ese *todos somos fotógrafos* lo admite sin problemas: *lo que está sucediendo lo estás viendo*.

Así pues, este libro quiere ser un recordatorio de que lemas como ese son verdaderas y peligrosas trampas que acompañan, formuladas de diferente manera, el devenir histórico de una técnica, la fotográfica, y de un Estado, el que se forjó a lo largo del siglo XIX para sustituir al viejo orden de las monarquías absolutistas-despóticas. Con la fotografía, sin duda, nació un nuevo mundo y mi finalidad es..., cuestionarlo.

1. De las casualidad y de la causalidad.

El baile de una ese puede provocar mar de fondo. Claro que existen las casualidades. Dos hechos pueden coincidir casi en el mismo momento histórico sin que entre ellos exista una relación causal y sí una circunstancia casual. Pero lo que importa en esa coincidencia en un mismo tiempo es, ante todo, las consecuencias que se derivarán de ello. Y éstas, no lo dudes, no tienen nada de casuales y sí se explican desde una intencionalidad, desde una causa. Destaquemos tres vinculadas con el mundo de lo fotográfico:

- El nacimiento de la fotografía en ese período de tiempo que va desde 1826, fecha de la foto más antigua debida a Niepce, a 1839, presentación oficial del daguerrotipo, coincide con el proceso ya imparable de revolución burguesa contra el Antiguo Régimen y, por lo tanto, con la construcción de un nuevo orden político-social-económico.
- El punto de partida de la conversión de la fotografía en un asunto de masas se puede situar en la revolución que supuso la irrupción de una mercancía nueva: Kodak. George Eastman y su *Brownie: Usted apriete el botón, nosotros nos encargamos del resto*. Aunque podemos rastrear sus primeros pasos en el tramo final del XIX, será en la primera década del XX cuando comience a popularizarse esta nueva mercancía y, poco a poco, a lo largo de esa centuria, se irá convirtiendo en algo instalado en nuestra vida cotidiana. La revolución de la física (Einstein, Heisenberg, etc.) cobra cuerpo en esas primeras décadas del siglo XX. Es cierto que, en lo que se refiere a Heisenberg, pueda pensarse que lo que denomino coincidencia pueda cuestionarse, pues el *Principio de Indeterminación* fue formulado en 1927 y para entonces la Brownie ya llevaba tiempo en el mercado. No sólo había ido abaratando su coste (hasta el dólar por cámara), también había dejado de ser una rudimentaria caja para incorporar novedosos elementos técnicos, incluido el visor. Pero no es menos cierto que todavía faltaba bastante tiempo para poder hablar de la conquista del mercado doméstico por parte de esa cámara mágica.

- La tercera coincidencia es realmente importante. Prácticamente se dan al mismo tiempo la formulación del *Principio de Indeterminación* y la aparición de Leica. Ésta va a suponer una revolución en el terreno del acto fotográfico. Pequeño formato, luminosidad del objetivo, una elevada velocidad de obturación que, de alguna manera, darían solidez al concepto de instantánea.

Permitidme que me anticipe un poquito e introduzca un elemento en el segundo de esos momentos que me parece no debemos ignorar. Para cuando Eastman lanza Kodak, la construcción del mito y de la mistificación que va a definir la esencia de lo fotográfico ya es, plenamente, un hecho consolidado. Las *metáforas envenenadas*, de las que luego hablaré, ya han obrado su acción con éxito. ¿Qué significa esto?, sencillamente que el régimen de verdad que el nuevo orden político y social necesitaba para imponerse ya funcionaba a pleno rendimiento. Que le pregunten a Hearst por el significado de sus palabras: *Ponga usted las fotos que ya pondré yo la guerra*. El régimen de verdad sostenido en la doxa se resumía en un contundente *Ver para creer*. El nuevo credo, a diferencia de los viejos, no nacía de un dios invisible sino de una máquina poderosa que, decían, hacía visible lo invisible.

¿Por qué aludo a esto?. Sencillamente porque, entre otras razones quizá más simples, el posible impacto en forma de reflexión sobre la fotografía que pudiera nacer de las consideraciones de Heisenberg no lo tenía nada fácil. Era más sencillo el poder del nuevo credo, *Cree en lo que (te muestro) ves*, que lo que se derivaba de comprender el *Principio de Indeterminación* y poder aplicarlo al significado del acto fotográfico.

Pero el hecho de que lo anterior sea cierto no resta valor a la idea de que el nuevo concepto de relación entre los seres humanos y lo real en forma de conocimiento científico no pudiera haber abierto un nuevo cauce de sentido al acto fotográfico. Y es que la nueva física ponía el acento en la observación como elemento nodal de todo conocimiento riguroso.

Pero me estoy adelantando. Vayamos al principio, a los orígenes.

2. En el principio. De la realidad y de lo real. Del ver y del mirar.

Si hay algo sobre lo que no albergó duda alguna es de que hoy, cuando la fotografía va a cumplir doscientos años de una vida presidida por una permanente serie de transformaciones técnicas que en muchos momentos han tenido el papel de verdaderas revoluciones (desde los negativos y sus posibilidades en cuanto a la reproducción debidos a Talbot hasta esa fusión entre lo fotográfico y los dispositivos móviles), pero éstas, lejos de suponer una ocasión para revisar el significado del acto fotográfico, no han hecho otra cosa que consolidar el dogma construido en el XIX. El imaginario colectivo, la concepción que de la fotografía tiene la gente que ni se dedica profesionalmente al medio ni participa de debates sobre el mismo, sigue estando formado en el núcleo medular del mito que se construyó en ese siglo XIX. Como ya he apuntado, en el presente ensayo me interesa cuestionar ese *todos somos fotógrafos* y por lo tanto mi mirada se focaliza en lo que llamaremos *la gente del común* que, no lo dudemos, desempeña un papel nada baladí en el uso, consumo y valoración del acto fotográfico.

Niepce, Talbot, Daguerre. Tres nombres asociados al invento de la fotografía. De los tres, uno, a pesar de figurar en todas las historias del medio y en los numerosos artículos que hablan del origen de la fotografía, se ha ido difuminando prácticamente desde el primer momento. La gloria de Niepce duró muy poco. Es cierto que nadie le niega el papel de haber conseguido la primera *fotografía* de la historia allá por 1826. Podría parecer que Niepce logró un triunfo notable al conseguir que la historia le reconozca a él más que a Fox Talbot o a Daguerre en lo relativo al nacimiento de la fotografía. Pero como digo, el reconocimiento pasó enseguida a tener un valor más bien simbólico. Daguerre, socio de Niepce, no sólo se apropió de los derechos sobre la patente del

invento, también logró, con la inestimable cooperación de un científico y político de la Asamblea Nacional francesa, Arago, que Francia le comprara la patente de ese invento. De alguna manera Francia nacionalizaba eso que empezaba a asombrar al mundo ya que había hecho realidad lo que la humanidad perseguía tal vez desde sus mismos orígenes: capturar y encapsular la realidad venciendo a ese dios poderoso que es Cronos. Arago convenció, inmediatamente, al Estado francés para que legara ese invento al mundo. La *grandeur* se construye, también, con decisiones aparentemente desinteresadas. Tal vez no sean muchas las personas que sepan que el día elegido para celebrar el Día mundial de la fotografía, 19 de agosto, es en honor a Daguerre, que en un arranque de modestia llamó al invento daguerrotipo y no fotografía, para situarse en el pedestal de padre de la criatura. Los aniversarios de la fotografía celebran una decisión política, el día en el que la Asamblea Nacional francesa adquirió el invento de Daguerre, y no ese otro día en el que Niepce contempló, con imaginable ilusión, esa placa de peltre recubierta de betún que tras haber permanecido por un larguísimo período de tiempo expuesta a los rayos del sol habían trazado en su superficie los contornos de lo real.

Pero todavía no se había relegado del todo a Niepce a ese lugar donde se guardan cosas sin duda valiosas, pero no determinantes. Esto sería fruto del impacto de las metáforas envenenadas que sirvieron para construir y consolidar el mito y su derivada, la mistificación, de la fotografía.

La antropología y otras ciencias sociales se han encargado de explicar esa estrecha vinculación entre los seres humanos y el mito. Necesitamos del mito. Lo sabemos porque lo constatamos a diario. Construir un mito no es tarea complicada. Se parte de un campo, la condición de la gente como creyente, que será abonado con un uso interesado de lo que podemos denominar el espíritu de la época; a eso se le añaden unas bonitas metáforas, bien construidas, y ya tenemos el mito. La pregunta pertinente es si cuando damos forma al mito o contribuimos a su gestación ya estamos invadidos por el afán mistificador o si éste surge posteriormente. Sinceramente creo que muchas de

las personas ligadas al nuevo mundo de lo fotográfico que acuñaron algunas de esas metáforas no estaban movidas por el deseo de forjar mentira alguna. Expresaban con palabras bellas algo que para ellas suscitaba, sobre todo, admiración. Pero una cosa son las palabras que tú usas y otra muy distinta el significado que otras instancias movilizarán cuando esas palabras lleguen al conjunto de la sociedad. Vayamos al grano y espero que se entienda que los límites de este trabajo no permiten desarrollar una exposición detallada de un proceso social tan importante y rico en matices como es el de la conversión de lo fotográfico en un mito desde el que instituir un régimen de verdad que va a determinar el modo de relación del sujeto con la realidad y, por lo tanto, va a conformar su manera de actuar en y sobre el mundo. Ante todo digamos que ese régimen de verdad va a establecer un tácito contrato social que configurará un orden político determinado desde los grupos hegemónicos, las elites.

¿Recuerdas cómo tituló Niepce a esa primera imagen fotográfica obtenida sin mediación de cámara alguna? *Punto de vista*. Más concretamente *Point de vue du Gras*. Era un punto de vista (cierto que también se puede traducir por *visión*). Si reflexionamos lo que significa esta expresión es evidente que concluiremos que **el acento se pone en la observación**; pero para que ésta exista se exige de la participación de unos elementos indispensables: evidentemente tiene que estar lo visto, lo que va a ser captado; pero necesariamente tiene que estar ese que ve, elige y mira. Por supuesto que no estoy olvidando todos los elementos físico-químicos (ciencia más técnica) que son fundamentales para que la operación culmine en un producto tangible. Lo visto y quien lo ve. Dos elementos; pero uno de ellos tiene preeminencia sobre el otro: si no hay nadie que vea no hay nada que sea visto. La superficie que utilizó Niepce no llegó sola, por su cuenta, al lugar desde el que se sometió al flujo de la luz. Fue Niepce, el sujeto humano, el determinante. **Sin él no existiría lo visto**. ¿Podemos deducir de esto que la realidad existe en la medida en la que un ser humano la concibe?.

La respuesta a la pregunta anterior es un sí que nos lleva a un debate entre dos términos: *la realidad* y *lo real*. Un debate tan viejo como la humanidad misma. Un debate que ha tenido diferentes respuestas a lo largo de la historia aunque no pueda detenerme en ellas. Acudamos al siglo XX y a dos pensadores: Lacan y Wittgenstein. El primero, un psicoanalista. El segundo, un Lógico. Ambos llegarán a una conceptualización similar del proceso que nos permite hablar de *la realidad en lo real*, un proceso con un mismo elemento mediador, el lenguaje. Para Lacan la diferencia entre *lo real* y *la realidad* se sustancia de una forma sencilla: *lo real* es aquello que existe más allá de que sea expresado con palabras porque su existencia esta fuera del control del lenguaje, mientras que *la realidad* es aquello que forma parte de *lo real* pero a lo que damos vida mediante el lenguaje. El filósofo austriaco venía a decir lo mismo. Todos recordamos su celebrada frase: *los límites de mi mundo coinciden con los límites del lenguaje*. Si nos detenemos un momento en esto veremos que hay un aspecto que merece ser destacado: *la realidad* es algo que nace cuando media una imagen o un sonido, la palabra en sus dos versiones. El lenguaje da a luz, alumbrando a *la realidad* a partir de ese magma oscuro que es *lo real*. El problema va a ser que la palabra no deja de ser algo abstracto tanto como sonido como en su calidad de grafía. Toda palabra escrita es una imagen, pero su relación de parecido con la realidad que representa es nula. Cuando pienso en esto no puedo olvidar el relato mítico del *Génesis*. Un mundo que es creado desde un Dios que primero disuelve las tinieblas originales mediante un *¡hágase la luz!* y, a partir de ahí, no deja de pronunciar palabras que culminan en la creación de todos los elementos de la vida. Pero en el relato del *Nuevo Testamento* se añade algo más. Una frase que viene a decir: *en el Principio fue el Verbo y éste se hizo carne para habitar entre nosotros*. Traducido vendría a ser que *la realidad* es aquello que expresamos mediante el lenguaje, pero para ser de verdad, *la realidad* ha de convertirse en una imagen cuya similitud con lo representado sea máxima.

Si queremos poseer el mundo hemos de *bautizarlo* (nombrarlo). Lo convertimos, así, en imagen abstracta que asociamos a su imagen concreta, lo que vemos ante nosotros, pero se inicia entonces la lucha por obtener una imagen reproducida que sea idéntica a eso que acabo de bautizar. La historia de la humanidad hasta el siglo XIX será la del deseo de construir imágenes que sean reales, que no se limiten al simple parecido. Veremos más adelante que esto va a tener un valor esencial para entender el poder de la fotografía y el afán del poder por controlar el discurso nacido del medio fotográfico. Pero volviendo a lo anterior, *lo real y la realidad*, conviene que aceptemos estos matices diferenciadores entre conceptos que consideramos ser el mismo expresado de distinta manera. *La realidad* es aquello que, fruto de la observación, extraemos de nuestra aproximación a *lo real*. La ciencia sabe mucho sobre este particular, pues es esto lo que dará sentido al método empírico que promovió Sir Francis Bacon en su *Novum Organum* en el siglo XVI.

Así pues, **en el principio de todo conocimiento está la observación y en el principio de toda creación está la mirada**. Si antes he diferenciado entre *la realidad y lo real* ahora conviene diferenciar entre *ver* y *mirar*. No estamos ante una distinción banal, pues al fin y al cabo si hay una forma de explicar el significado de esa frase que se suele repetir sobre la fotografía, *hacer visible lo invisible*, esta forma de caracterizarla tiene mucho que ver con la distinción entre esos dos verbos que muchos consideran uno mismo.

Ver proviene del latín *videre*. Mirar nace de otro verbo, *mirari*. El primero hace referencia, como señala María Moliner, a percibir algo a través del sentido de la vista. El segundo significa admirarse. Por su parte, admirar, según su origen etimológico, podría definirse como mirar (*mirari*) hacia (prefijo *ad*); pero dicho verbo es mucho más sustancioso como para poder confundirlo con un gesto sin más. Cuando usamos el verbo admirar, o las palabras que de él se derivan, lo hacemos con el sentido que apunta el DRAE:

fijar la vista en un objeto, aplicando juntamente la atención.

La pregunta y su respuesta son casi inmediatas. ¿Qué es lo que nos mueve a fijar la vista en algo o en alguien? Sencillamente: un querer, un **acto volitivo** que es nuestra reacción ante algo o alguien que nos llama poderosamente la atención por diferentes, pero siempre justificados, motivos. José G. Moreno de Alba nos ayuda a precisar la diferencia entre ambos verbos:

puede decirse que ver alude más a una determinada capacidad, y mirar a cierto acto consciente y deliberado: ciertamente, vemos todo lo que miramos pero no miramos todo lo que vemos; basta tener los ojos abiertos para ver, pero para mirar necesitamos ejercer, en alguna medida, la voluntad.

La diferencia entre *ver* y *mirar* no es otra que la que se da entre un gesto y una acción. El gesto puede ser una respuesta automatizada. La acción nunca nace de un automatismo porque el territorio de los actos viene definido por la voluntad. Cuando uno ve simplemente es un receptor. No es necesario hacer nada más que tener los ojos abiertos (y no ser ciego) Cuando uno mira lo hace desde un querer. Incluso un ciego mira, aunque no sea capaz de ver. Una cosa es la capacidad. Otra, totalmente diferente, la voluntad. Se desea mirar por algún motivo que tiene siempre una razón de ser. **Toda mirada es indudablemente intencional.**

De la confusión entre *ver* y *mirar*, entre la vista y la mirada, nace, por ejemplo, la razón de ser de un diagnóstico de Paul Virilio que sostiene un juicio que, con el paso del tiempo y nuestra inmersión en la época del *todos somos fotógrafos*, nos habla de un fracaso: en el tiempo de la sobreabundancia de las fotos éstas suelen proceder de presuntas miradas que se mueven entre el analfabetismo y la dislexia.

Ver y *mirar* no son verbos intercambiables. Así, la cámara fotográfica ve; pero no mira. Es más, la cámara fotográfica, para dar a luz a una fotografía, necesita que una persona mire y al mirar desee poner en marcha el mecanismo para que la cámara vea. En el acto fotográfico intervienen dos

elementos, lo humano y la máquina, y sí, ambos están dotados de ojos. Pero **mientras que el ojo humano está capacitado para convertirse en mirada, el ojo de la máquina no escapa al campo de la mera visión.** El ser humano mira y después aprieta el botón para liberar todo aquello que es necesario para que el ojo de la cámara vea, a ser posible, aquello que coincide con la mirada de quien está detrás del visor.

La cámara fotográfica pertenece al mundo de las máquinas de visión, una máquina muy perfecta, pues no sólo permite ver algo, también consigue capturarlo en forma de imagen que va más allá, en lo que concierne a la similitud, que cualquier palabra u otra representación icónica. El poder que elevará a la máquina fotográfica a la condición de mito empieza por su capacidad para, desde la observación, **lograr hacer visible y legible la realidad en lo real.** Tendría que pasar más de un siglo desde el invento de la fotografía para que Heidegger formulara algo que está en la base constitutiva de nuestro tiempo, heredero de la Modernidad. El filósofo germano dirá que *el mundo para ser necesita ante todo ser su imagen.* No dice que necesite una fotografía sino ser su fotografía. Tal vez logre explicarlo mejor si aludo a algo que conocemos de sobra: nosotros, por mucho que sepamos quiénes somos, cuando nos encontramos en un control de pasaportes sabemos que para lograr que el policía que nos mira y mira nuestro pasaporte valide nuestra identidad es imprescindible que nosotros nos parezcamos a esa fotografía del pasaporte.

Si reflexionamos sobre lo que hemos señalado en torno al *ver* y al *mirar* no es difícil concluir que **si bien la fotografía nace de la visión, su fruto, eso que admiramos, está estrechamente vinculado con la mirada.** Cuando yo hago una fotografía he aislado un fragmento de lo visible y lo he convertido en aquello que he mirado, que he admirado, que he observado. Observar es ir más allá del mero ver. Todo científico lo sabe.

Pero volvamos a Niepce y a su punto de vista.

3. Niepce, Talbot y Daguerre. El triunfo de las metáforas envenenadas.

La construcción del mito de la fotografía y su poder mistificador nace casi al mismo tiempo que la propia fotografía. La figura de Niepce y su aportación al mundo, su *punto de vista*, muy pronto se verán eclipsadas por toda una serie de metáforas, sin duda bellas, que se han encargado, hasta hoy, de dar cuerpo al relato sobre el significado del acto fotográfico. Nadie olvida a Niepce; pero se le ha aplicado un filtro de desenfoque que nubla el sentido desde el que él concebía su aportación.

Pienso en el título con el que el francés designa esa primera *imagen fotográfica. Punto de vista*. Toda una declaración de intenciones. En primer lugar porque de esta manera Niepce sitúa a esa máquina de la visión en un proceso que se había iniciado en el Renacimiento y que tenía a la perspectiva como eje. Ésta era mucho más que una simple herramienta o instrumento para lograr una representación verosímil del mundo. La perspectiva inauguraba un nuevo tiempo que ponía el acento en el poder de lo humano con la concurrencia de dos grandes aliadas, la ciencia (no olvidemos que Francis Bacon había sentado con fuerza las bases del conocimiento empírico) y la tecnología. Estas dos aún se encontraban en un estadio rudimentario; pero no era difícil ver el nuevo rumbo que iba a tomar la vida del ser humano, ya no entendido como simple creatura de la divinidad sino como poder transformador, creador. **La perspectiva sentaba las bases de la existencia de una realidad exterior a lo humano que podía ser objetivada y, al mismo tiempo, otorgaba existencia al sujeto situado, es decir, a quien se posiciona frente a lo real para conocer la realidad en lo real, para ir haciendo visible (y legible) lo invisible.** Cuando uno lee al gran teórico renacentista de la perspectiva, Leon Baptista Alberti, comprende que las palabras de Durero, expresadas tiempo antes sobre los tres elementos en los que se debe asentar el conocimiento, se hacían realidad:

- El sujeto: el que quiere conocer.

- El objeto: lo que está ahí para ser interpretado, conocido (y, por lo tanto, dominado)
- La distancia que media entre ambos: que es, en última instancia, lo que define la situación. Se ha de encontrar la distancia justa, ni demasiado próxima ni demasiado lejana, respecto del objeto para que el sujeto pueda modelarlo como lo visible y representarlo con la máxima fidelidad posible. Una fidelidad que, no se les escapaba, dependía del desarrollo de ese par de cómplices, ciencia y tecnología.

Comenzó el tiempo de las herramientas ópticas. Cámara oscura. Caja de perspectivas... Telescopio... Distintos aparatos para un mismo fin. La fotografía, en cuanto que parte de este proceso, venía a ser una nueva revolución en un tiempo que ya había arrancado como revolucionario. La fotografía ya no era una herramienta óptica, era una **máquina óptica** que posibilitaba trazar representaciones reales (no realistas) de lo real que por su condición pasaban de ser representaciones a ser lo real desvelado y captado, convertido en la realidad objetiva. Niepce lo sabe; pero prefiere, con su título, explicarnos que eso que tenemos ante nosotros *aparecido* más que representado sobre una superficie es fruto de:

- El objeto exterior.
- Desde.
- Con.
- Por.
- Para.

Estos cinco elementos constituyen el acto fotográfico; pero no olvidemos que su valor no es equivalente, pues hay una cierta e indudable prevalencia de uno de ellos sobre los demás. Si existe lo real objetivable, si existe la máquina y su ubicación en el marco de dos coordenadas, espacio-

tiempo, es imprescindible que concurra la participación de otros dos aspectos para que se alcance el fruto perseguido: la luz (materia prima de lo visible) y el sujeto humano que primero ve para, una vez que se posiciona desde ese lugar en el que sitúa la máquina, convertirse en mirada. Es entonces, y desde una intencionalidad, que nace eso que él llama *punto de vista* y que causa el asombro de quienes por vez primera son conscientes de que *hacer visible lo invisible*, servirnos de esa materia prima que es la luz para encarnar lo real bajo la forma de realidad, ya no es un sueño, ni siquiera una aspiración, es un hecho.

No albergo duda alguna. Niepce es consciente de todo lo que se deriva de ese momento iniciático. No ha habido cámara de por medio; pero sabe que ésta, como máquina, está ya dispuesta en la trastienda. Y sobre todo sabe que la distinción que anteriormente he introducido entre *ver* y *mirar* es un factor esencial. Nada tendrá lugar, a pesar de la luz, a pesar de la máquina, a pesar de lo real si no existe una protagonista indiscutible: la mirada humana. Recuerdo una frase de Manuel Rivas que dice *la mirada es el personaje*. Esto mismo lo podría haber sostenido Niepce.

Pero el proceso de mitificación estaba en marcha. De hecho la primera gran metáfora que lo va a alimentar procede de Fox-Talbot. Para algunos éste es el verdadero padre de la fotografía, considerando a Niepce como un antecesor y a Daguerre como un negociante. No hay duda de que le debemos a Talbot un salto cualitativo fundamental en el desarrollo de la fotografía; pero ahora no es cuestión de dirimir paternidades. Lo que me interesa destacar es que poco tiempo después de que Niepce hablara de *punto de vista*, Fox Talbot presentará la primera gran obra escrita sobre la fotografía. Su título: *El lápiz de la Naturaleza*. Metáfora bella y bien urdida para sentar una afirmación rotunda que no se agota en el hecho de dar curso a la idea de que lo que vemos en una fotografía no es una simple representación de la realidad, *es* la realidad. Sin duda que en la metáfora de Fox Talbot se percibe ya el espíritu del *positivismo* de un tiempo, el XIX, y de una veneración hacia el poder de la máquina como fruto de la hermandad ciencia-técnica. Pero no cabe duda alguna

que otro de los elementos constitutivos del mito, la versión metafísica de la mano de la ontología, sobresale. Lo que un siglo después escribirán gentes como Barthes o como Bazin y se dará por verdad incuestionable por la inmensa mayoría de la población arranca de ese *lápiz de la Naturaleza*. ¿Cuál es la diferencia entre esta metáfora y el título acuñado por Niepce? No es difícil percatarnos de que en la expresión de Fox Talbot hay alguien que queda *invisibilizado*: el sujeto humano, la mirada. La fotografía pasa a ser escritura con luz, pero quien escribe en la superficie emulsionada y expuesta a la luz es la mano misma de la mismísima Naturaleza. Si desglosamos esto, como antes hicimos con el título de Niepce, tenemos que en esta metáfora cobran protagonismo:

- La materia prima: la luz.
- La mediación de la máquina (ese lápiz)
- La autoría que recae en una Naturaleza que parece, así, autorretratarse. Casi estoy tentado de decir que esta metáfora es la primera aproximación al *selfismo*.

No puedo evitar pensar en esa imagen que representa a un fotógrafo que no es sino un cuerpo embutido bajo un paño que parece velar ese punto en el que lo humano se somete, como apéndice, a la máquina. Y no es lo mismo ser quien desde la voluntad actúa que quien es presentado como un auxiliar de algo superior. **El triunfo de la óptica sobre la presencia de la voluntad**; el triunfo de la máquina sobre lo humano; el triunfo del ojo de la máquina sobre la mirada humana. La metáfora y su veneno: es cierto que las cámaras ven a través de un ojo al que no casualmente bautizaremos como *el objetivo*; pero no pueden mirar porque esto es un acto humano, ¿pero quién necesita la mirada si de lo que se trata es de ver y para ver, como sabemos, basta con que haya ojo u ojos?.

Positivismo y Ontología. Las dos hermanadas en la máquina, en la cámara. Más de un siglo después de ese 1844 en el que se publicó *The Pencil of the Nature*, Barthes escribe *La cámara lúcida*. En este libro, el pensador francés, cuando define a la fotografía, parece no apartarse ni un milímetro de

lo que había nacido desde la metáfora de Fox Talbot. Para él la fotografía es *un proceso provocado por la impresión de los rayos de luz emanados por un objeto sobre un material fotosensible*.

¿Dónde está la presencia de lo humano en el acto fotográfico según Barthes? Lo humano es o puede ser una interferencia en esa relación directa entre la Naturaleza y su escritura. Lo humano y sus imperfecciones (la subjetividad) dejan de estar presentes en el acto fotográfico desde el momento mismo en el que el dedo del fotógrafo incide sobre el disparador. Entonces, el ojo de la cámara, el obturador más el objetivo, se abren ajenos a cualquier pensamiento o emoción para capturar lo real en una imagen que no es una representación del objeto sino que es el objeto mismo. Repitan conmigo: **el mundo para ser ha de devenir su imagen fotográfica**.

La metáfora nacida del título de ese libro de Fox Talbot sigue viva. En el imaginario colectivo el acto fotográfico es, sobre todo, un registro mecánico-científico de la realidad. El ser humano es un simple instrumento, un intermediario que, por suerte, no puede influir en el poderoso ojo de la máquina. **La óptica derrota a la conciencia**. El conocimiento viene de la mano de la primera, no de la segunda. Apenas habían pasado veinte años desde que Niepce hablara de un *punto de vista* para que todo cuanto pudiera suponer esa expresión fuera arrastrado al desván de la prehistoria fotográfica.

Otra metáfora. Tan bella como la anterior. Tan cargada de veneno como la anterior. La fotografía entendida como *espejo con memoria*. La frase, al parecer, es debida a un médico americano aficionado a la fotografía a comienzos de la década de los años 40 del siglo XIX. Era la época del auge del daguerrotipo; pero ya muy mejorado respecto de lo que fue en 1837, fecha de la primera foto, un bodegón, que se obtuvo siguiendo el procedimiento de Daguerre. De hecho Talbot, hacia 1849, ya trabajaba con tiempos de exposición inferiores al minuto. Daguerre había sido socio de Niepce y se lanzó al negocio al ver los resultados que obtenía éste. Tras la muerte de Niepce en 1833, Daguerre se hizo, prácticamente, con el control de la patente de ese procedimiento que había

iniciado su compatriota. No tardó mucho en llegar, incluso, a bautizarlo: la *daguerrotipia*. La idea de la metáfora *espejo con memoria* también nace, en principio, con una vocación descriptiva; pero esto no obsta para que su significado supere las fronteras de la mera descripción y sume rasgos al mito de la fotografía. El *espejo con memoria* era una traslación gráfica de esos daguerrotipos que en muchos casos tenían una forma ovalada, como un espejo de mano; a lo que se añadía el rasgo puramente fotográfico de fijar una imagen de la realidad que, como he señalado, ya era más que una representación, era la realidad misma capturada y puesta a salvo del olvido. Y si bien es cierto que al principio los daguerrotipos adolecían de cierta inestabilidad, a partir de 1841 ya estaban en condiciones de ofrecer un nuevo producto: el retrato.

Espejo (retrato) con memoria (inmortalizado). Estos dos elementos iban a aportar un notable poder a la fotografía. Como he señalado, la historia de ésta está estrechamente vinculada con una serie de transformaciones revolucionarias no sólo ligadas a su propia evolución técnica: tanto en la configuración del espacio urbano como en los procesos ligados al imperio de las máquinas (mecanización de los procesos económicos); pero también al ascenso al poder de la burguesía que se presentaba como la nueva clase hegemónica coexistiendo con una aristocracia que, o bien podía aburguesarse o bien podía quedar como reliquia de un tiempo ido. El retrato burgués iba a ser confiado, cómo no, al poder de aquello que representaba el nuevo mundo, esa Modernidad en la que los frutos de la cooperación de la ciencia con la tecnología iban a cambiarlo todo. No es que la burguesía hiciera ascos a confiar su inmortalización a la destreza de la mano y de la paleta del pintor; pero esto sonaba a añejo y, sobre todo, presentaba un elemento que convertía a este tipo de retrato en imperfecto: el protagonismo total de lo humano en la figura del pintor; una presencia protagónica que era vivida como interferencia que alejaba a ese retrato de lo que ofrecía la fotografía, ese *lápiz de la naturaleza*, que generaba la pura encarnación de la persona retratada. Que te inmortalizara una fotografía era dejar que una máquina y no un ser humano te presentara al

mundo con ese certificado de existencia, el principio ontológico, que ninguna pintura podría ofrecerte.

Para la burguesía la fotografía se ofrecía como la máquina que da vida a la realidad en lo real con un valor de certeza absoluto. Puro conocimiento científico sostenido desde la primacía de la óptica (fruto de la cooperación ciencia-tecnología) y del obturador (el ojo impasible, objetivo, que ni piensa ni siente). La fotografía: **hacer visible, y a salvo de la destrucción provocada por el olvido generado por el discurrir inapelable del tiempo, lo invisible.** La burguesía, a pesar de ser clase acomodada incluso en los tiempos del Antiguo Régimen, se sentía, desde la perspectiva de los juegos de poder, *invisibilizada* por ese mundo que aún en el siglo XIX se resistía a desaparecer. Ahora su rostro era el rostro de un poder, sobre todo, nuevo. Un poder tan fuerte que ofrecía la capacidad real del ser humano por dominar y controlar totalmente a la Naturaleza; un poder capaz, incluso, de derrotar a Cronos.

Es cierto que para alcanzar el estatus de dominadora del tiempo, la fotografía necesitaba dar todavía una serie de pasos que incorporaran mejoras técnicas para reducir más y más los tiempos de exposición y para garantizar la obtención de copias que aunaran la perfección del detalle y la duración. Como he señalado, a partir de mediados del XIX el proceso se aceleró para, sin demora, ir abriendo el camino a la última de las metáforas envenenadas que, una vez más, nacía como un término aparentemente descriptivo: *la instantánea*. La progresiva extensión del daguerrotipo había ido facilitando lo que podríamos denominar la conquista del espacio por parte de la fotografía al aproximar la imagen del mundo sin importar la distancia que pudiera separar ese lugar fotografiado del lugar donde residían quienes contemplarían esas imágenes. Nacía un nuevo tipo de viajero que preludiva ya lo que luego hemos denominado el turismo de masas. Normalmente para este tipo de fotografías los tiempos de exposición, aunque aún no fuesen lo suficientemente rápidos como para fijar el movimiento, servían para fotografiar paisajes, ruinas, ciudades... Pero la Modernidad, si

bien anhelaba domesticar al espacio-distancia, desde sus mismos orígenes demostró su pretensión por derrotar al tiempo y ser capaz de seguir la gran máxima moderna: ser siempre más veloces, ser la velocidad máxima.

Conviene que no confundamos dos conceptos que, ciertamente, están hermanados: me refiero a la *instantaneidad* y a la *instantánea*. El primero de ellos, en puridad, deberíamos asociarlo a la aparición de la primera cámara que ofrecía copias de las fotos hechas inmediatamente; y así habremos de ir hasta 1947, fecha del nacimiento de otro mito, Polaroid. Pero por lo que se refiere a *la instantánea* debemos hablar de la capacidad de la cámara para captar una fracción de tiempo lo suficientemente pequeña como para lograr una imagen nítida de un sujeto u objeto aunque se moviera. *La instantánea* es una conquista del progresivo acortamiento de los tiempos de exposición que empezará a adquirir pleno sentido en la década de los años 70 del XIX tras el triunfo del método conocido como *gelatino-bromuro*. Una vez más la palabra-metáfora nace, pues, con vocación descriptiva: **la instantánea, término que enseguida se convierte en sinónimo de fotografía.**

Kodak y Leica. Dos hitos que vienen a imponerse en un momento histórico que no debe de ser minusvalorado: la fotografía ya no es algo que pertenece exclusivamente a una elite económica y social; la fotografía empieza a ir adentrándose en el día a día de la cotidianidad de la gente común. Pero conviene que destaquemos otro hecho: a partir de 1848 se empiezan a formular nuevas y revolucionarias teorías sociales que, sirviéndome del título de una obra maestra del documentalismo debida a Jacob Riis, quieren mostrar *cómo vive la otra mitad*, buscan dotar de identidad a la mayoría de la población, y es que los excluidos del poder y de la riqueza necesitaban, para construir eso que se dio en llamar conciencia de clase, que ésta fuera forjada por una serie de personas que participaban de una identidad colectiva común. ¿Quién va a certificar la identidad de estos grupos

desfavorecidos? El *lápiz de la Naturaleza*. La foto como documento y prueba. La foto como testimonio irrefutable.

Espejo con memoria más instantánea. La conquista del tiempo. **Control del pasado al presentar a la fotografía como prueba de existencia, recuerdo a salvo de olvidos. Control del presente al derrotar a la fugacidad del tic-tac de los relojes deteniendo el tiempo en sus instantes.** De alguna manera podemos afirmar que se presentaba a la fotografía como una máquina capaz de producir un tiempo, una temporalidad nueva. El *lápiz de la Naturaleza* no sólo se convertía en el instrumento supremo para conocer y dar a conocer la realidad; también ese mismo lápiz se iba a encargar de escribir el relato del pasado, *la memoria*. Tened presente esto: quien controla el pasado y el presente se adueña de esa otra dimensión, inexistente pero esencial para el control de la vida, que es el futuro. Como señalara Walter Benjamin, una persona con su sólo dedo podía fijar para siempre un acontecimiento convertido en instante capturado. **La conquista del tiempo era un paso de gigante en el afianzamiento del mito de la cámara-máquina fotográfica**, pues si algo es invisible por fugaz es el tiempo y la cámara (obturador y óptica) logra objetivarlo, hacer visible de una vez y para siempre lo que hasta su aparición estaba condenado a ser relato envuelto en las tinieblas de la subjetividad.

No puedo extenderme mucho y he de asumir que este ensayo es un apunte que, al tiempo de ser escrito, demanda ser continuado profundizando en todo lo que ese mito que se construía en torno a la fotografía, como producto de esa máquina todopoderosa, supuso para la construcción de una manera de sentir y ser en el mundo. Sí quiero recalcar, a modo de síntesis, aquello que viene a reforzar este control del tiempo. Como acabo de decir éste es lo invisible; pero si la cámara lo hace visible de aquí se extrae una consecuencia de gran relevancia para subrayar la mistificación de la fotografía: queda demostrado, merced a esta conquista del control del tiempo, que **el ojo de la máquina ve lo que el ojo humano no es capaz de ver**. Recordemos en este sentido los

experimentos de Muybridge y Marey. Y, sobre todo, tengamos presente que el concepto de instante nos remite a una experiencia del tiempo que escapa de los límites de lo humano, sobre todo cuando las velocidades de obturación permitan apropiarnos de centésimas o de milésimas de segundo. La noción de instante como presente y éste como el tiempo en el que dura una acción salta por los aires. No creo exagerar ni errar si comparo esto con ese otro proceso que se vive en las ciencias físicas que logran ir más allá de las partículas y que se abren al mundo subatómico.

Pero también modela un concepto de historia, de pensar históricamente, que eleva a categoría esencial la noción de acontecimiento. **La historia como un registro archivístico de recuerdos que son acontecimientos visibilizados desde la acción de una máquina que es capaz de trocear el flujo temporal para, primero, aislar y fijar los momentos, y, segundo, convertir eso en lo eternamente presente.** De nuevo Barthes construyendo una frase que no es un jeroglífico o un acertijo sino la expresión del total reconocimiento del poderío de la cámara como máquina: *esto era ahora aquí*. Lo que parece imposible emerge como posible. Paradójicamente, lo que estas palabras sugieren debería contradecir el discurso de Barthes, una vez más en tonos metafísicos, sobre la muerte. No deja de ser eso, una paradoja, que el autor francés, tal vez al escribir el libro al calor de la contemplación de una fotografía de su madre muerta, afirme que los fotógrafos piensan que están trabajando con la actualidad y, sin embargo, lo hacen con la muerte, son heraldos de nuestra mortalidad y de alguna manera los forjadores de un mundo habitado por fantasmas, todas esas personas que murieron pero que regresan como presentes desde una fotografía. Más aún: cuando vemos una fotografía, como la que Barthes muestra en su libro, el retrato del asesino de un Secretario de Estado de los Estados Unidos, estamos contemplando a un joven en un tiempo-instante de vida cuando en realidad es alguien que ya es la muerte porque va a ser ejecutado. La fotografía, así, adquiere una dimensión metafísica que parece superar el poder de las viejas religiones. La Modernidad tiene otra religión que se llama progreso y éste tiene poco que ver con lo

humano, pues sus principales hacedores son la objetividad de la ciencia y la eficacia y precisión más allá de lo humano de la técnica.

En 2010, Jorge Ribalta, en su aportación a PhotoEspaña10, todavía escribe lo siguiente al hilo de la aparición de Leica: ésta supone la culminación del triunfo de la velocidad de la fotografía sobre la fugacidad del tiempo *y libera para siempre a la cámara del trípode y, de hecho, del ojo. El órgano que rige la cámara es ahora la mano, la máquina se libera del encuadre y la composición.*

A pesar de su carácter carácter sintético considero que lo que he dicho hasta el momento refleja los rasgos esenciales del mito que va a posibilitar la construcción de la mistificación que sigue viva y arrastrando al acto fotográfico hacia territorios que, sin duda, tienen una gran trascendencia política.

En resumen, la fotografía se ofrece al mundo como:

Conocimiento científico de todo lo real, incluido aquello que escapa a la capacidad de visión del ojo humano. Objetividad. Veracidad. La máquina de la verdad y de sus certezas.

- Conocimiento desinteresado dado que el protagonismo del acto fotográfico recae en la máquina y no en el ser humano con su carga de sentimientos y pensamientos que encuadran todo lo que abordan en el marco del interés, de la subjetividad.
- Prueba y testimonio. Certificado ontológico de existencia. Registro archivado del ser de la historia. Derrota tanto del olvido como de la tergiversación de la memoria nacida en lo humano.
- Vencedora simbólica de la muerte al permitir mantener presentes en *el ahora* a quienes fueron y ya han muerto. La presencia permanente de lo ausente.
- Conquista de las dos grandes coordenadas que son objetivo de la Modernidad: conversión del espacio en cuanto que distancia en un *aquí*; y conversión del tiempo en cuanto que fugacidad en un *ahora detenido*.

4. El régimen de verdad

Todo sistema social necesita instituirse desde un régimen de verdad. Éste ha de modelar ese relato, la ideología, que va a definir el juego, que va a delimitar el campo de juego, que fijará las reglas que rigen el juego, que determinará el lugar y el papel que les corresponde a los jugadores. El régimen de verdad es el fundamento de un poder que, en primer lugar, ha de construir una definición de todo e imponer esa definición como la única válida; quien desafíe esa forma de entender, de interpretar la vida y regir los ritmos y ritos de la cotidianidad ha de ser combatido. No resulta extraño que cuando llegó el momento de acabar con el viejo orden, el Antiguo Régimen, aparecieran una serie de personas que una de las primeras tareas que emprendieron fue la de elaborar una Enciclopedia. Era su manera de sentenciar al viejo mundo y anunciar el advenimiento de uno nuevo.

La imagen y lo relativo a lo visible siempre han desempeñado un papel en la vida humana y en su dimensión social. Recientemente han sido noticia unas manchas de color encontradas en determinados lugares de la cueva de Ardales (Málaga) que fue habitada por neandertales y que demuestra que estos ya desarrollaron algo que podría definirse como manifestación creativa. Conocemos no pocas pruebas del valor de la imagen en relación con los sistemas de poder, por ejemplo la destrucción de las efigies de los emperadores cuando pasaban a la historia como derrotados; incluso todavía retenemos en nuestra retina la voladura de aquellos grandes Budas llevada a cabo por el régimen Talibán. Y las monedas. **La imagen y el poder vinculada al reconocimiento del poder de la imagen.** Sin embargo, nuestra civilización arranca de ese mundo que solemos definir como las *Culturas del Libro*. En éstas el régimen de verdad se sostuvo sobre el poder de la Palabra, del Verbo. Incluso el Dios del Antiguo Testamento, ese que todo lo ve no duda en afirmarse como lo Invisible que se manifiesta como voz o como zarza ardiendo (únicamente ante Moisés parece aparecerse como figura visible). O en el caso del Islam y su prohibición de toda

representación icónica de Alá. Invisibilidad. El poder residía en la palabra. Nombrar, bautizar..., tomar posesión.

Como he señalado, el Renacimiento supone un principio de cambio. La observación. La perspectiva como objetivación del mundo encarnado en lo visible desde una mirada que lo hace visible. El *punto de vista*. Algo que daba vida a una alianza especial entre lo subjetivo (el observador) y lo objetivo (lo observado). El camino de eso que se llamaría revolución científica en el siglo XVII estaba abierto. Puede que sea entonces cuando cobre fuerza algo que alcanzará toda su radicalidad a partir de la irrupción de las máquinas de visión de mano de la fotografía: me refiero al **control de la mirada**. El verbo *mirar*, el acto de mirar, se despliega en una serie de significados que no debemos obviar. Mirar es buscar. Mirar es tomar conciencia. Mirar es inquirir para dotar de significado. Y Cartier-Bresson dirá que cuando el ojo toma conciencia se convierte en un *agente perturbador*. Es otra forma de entender lo que ya señalé anteriormente: la mirada es un *constructo* que le debe más a lo social que a lo sensorial; la mirada es acto, voluntad y no simple gesto. Es, desde esta consideración, que la mirada es siempre una amenaza para quienes imponen un régimen de verdad porque quien mira, busca; quien mira, inquiera; quien mira está, siempre, en condiciones de descubrir aquello que alguien desea que permanezca velado. *La ventana indiscreta*. James Stewart representa a un personaje que, si recordáis, es un fotógrafo que debido a un accidente se ve forzado a la inmovilidad. Sentado en una silla con su pierna escayolada mata el tiempo mirando desde su ventana por el visor de su cámara. Y al mirar se arriesga a desvelar lo que debería permanecer oculto. A partir de ese momento ya nada puede seguir siendo como era. Él, al erigirse en mirada y no en simple visión, ha descubierto.

Todo poder desconfía de quien es capaz de hacer visible lo invisible. Todo poder desconfía de quien se erige en mirada. De ahí que el poder que es dominación necesita controlar las miradas. La prohibición no es una barrera infranqueable y por eso no existe mejor control de las miradas que

modelarlas en eso que llamamos *mirada institucionalizada*. El absolutismo monárquico lo supo hacer para poner coto a ese mecanismo que había puesto en marcha la perspectiva. Ésta permitía que un sujeto, cualquier sujeto, construyera una situación posicionándose, eligiendo un punto de vista o extrayendo conclusiones de la suma de los diferentes puntos de vista, distintas perspectivas aplicadas a lo real. La perspectiva afirmaba que la realidad era un producto que una mirada situada construía a partir de lo real. Peligro. El dogma tiembla. Como apuntó John Berger, el absolutismo decretó la imposición de un punto de vista único, inmovilizado en y desde una perspectiva definida como la única admisible. Prueba de todo esto es que si observamos el devenir de la historia del arte hasta finales del XIX encontraremos notables variaciones estilísticas pero construidas para una única forma de mirar, para una *mirada institucionalizada*.

El concepto *mirada institucionalizada* no es difícil de explicar. Se trata del control para anular toda posible dimensión perturbadora de lo establecido por parte de esa mirada inquisidora, curiosa, expresión de una voluntad soberana enraizada en el sujeto. Dicho de otro modo, se trata de que quien mira no vea más allá de lo que se le dice qué es eso que está mirando, debe ajustar la interpretación a lo dictado por la norma, ha de habituarse a no anhelar profundizar ni ir más allá de la definición impuesta. Es lo que podríamos definir como la construcción del *espectador*.

Etimológicamente la palabra espectador procede del latín *spectator* y su significado, al menos hasta el siglo III a.C., nos remite a esa persona que observa y puede servir de testigo. A medida que la fotografía se incorpora a los medios de comunicación y, sobre todo, cuando poco a poco la cámara fotográfica va convirtiéndose en un instrumento familiar y la fotografía en una actividad al alcance de cada vez más gente, el espectador ha de ser otra cosa ya que suma a su condición primigenia la de productor. Era imprescindible que la mirada de los espectadores-usuarios de las máquinas de visión fuera una mirada desvitalizada. **La mirada del espectador había de ser un mero artefacto óptico.** Reducción, pues, de la mirada a mera visión. Como digo, esto se tornará más importante

una vez que la fotografía deje de ser una actividad elitista reducida los grupos sociales identificados con el nuevo poder burgués y a los profesionales que la ejercen según el dictado de *quien paga manda*. Podemos fijar como punto de arranque de este proceso el momento en el que se produce la colisión entre los intereses del mercado y los del poder político y social. El mercado quiere convertir a la fotografía, tanto a nivel de producción como de consumo, en una mercancía de masas. El poder es consciente de que poner en manos de la gente, sobre todo en un momento en el que ya se está dando cuerpo a la conciencia de clase del proletariado y de los grupos sociales excluidos, una máquina tan poderosa puede comprometer la hegemonía indiscutida de su régimen de verdad y, por lo tanto, la seguridad del propio orden social. En este contexto es donde hemos de subrayar la aportación de George Eastman y de sus productos Kodak. La Brownie, como ya he señalado, es la primera de las cámaras que rompe con el mundo elitista de la fotografía y empieza a conquistar el mercado doméstico. De hecho, esta cámara experimentará rápidas mejoras, pero sobre todo una notable reducción del coste. Aproximadamente la segunda versión de esta cámara ya venía a costar 1\$. Cifra, a buen seguro, importante para muchas personas; pero ya no inalcanzable para otras muchas. De igual forma el coste del proceso de revelado y producción de copias se iría abaratando y si bien para una mayoría la fotografía todavía había de ser una actividad restringida a momentos muy precisos (los grandes ritos sociales familiares), otro sector de la población ya podía permitirse el lujo de utilizar este medio de una forma más habitual. De ahí que la campaña publicitaria de Kodak deba ser considerada desde una doble dimensión. *El Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto*, puede leerse como:

- No le tenga miedo a la máquina poderosa. Al fin y al cabo lo único que ha de hacer usted es algo tan sencillo que hasta un niño lo haría: un dedo apretando un botón.
- Pero al mismo tiempo va a reforzar el sentido misticador de la fotografía aconsejando al público en general que confíe la parte más compleja del proceso a los especialistas. Una buena

manera de reducir el hacer fotografías a una mera toma sin reflexión sobre lo que significa ese nuevo mundo de las sales de plata.

La tarea de mantener el régimen de verdad a salvo de cuestionamientos no resultaba tan complicada como puede parecer ya que los elementos que habían construido el mito y la mistificación del acto fotográfico demostraban su poder de persuasión y de seducción. Todo cuanto he señalado en el apartado anterior se ha erigido como dogma normativo. En síntesis:

- El acto fotográfico es un proceso obrado por una máquina. La persona que la acciona es un simple apéndice que no interfiere en el actuar de esa cámara que ni piensa ni siente y que, por lo tanto, es fiel a la objetividad. Todo el poder para la óptica. El visor no cuenta. Repitan conmigo, en cuanto usted aprieta el botón su aportación al acto fotográfico ha terminado; lo que debe de hacer es dejar trabajar al sistema obturador-objetivo y que la luz escriba el trazado de la realidad en una imagen que es la realidad misma, encarnada.
- Una fotografía es, siempre, la afirmación de una certeza indiscutible: lo que ella muestra es la verdad y sólo la verdad. El mundo es lo que expresan las fotos que circulan de él.
- Hemos de rendirnos ante el poder de una máquina que es capaz de anular el peso de la distancia espacial y, por lo tanto, de reducir progresivamente el mundo a terreno conocido y de detener el curso del tiempo para poder fijarlo en instantes. La cámara fotográfica hace visible lo invisible, pero sólo en el sentido de que nos muestra aquello que el ojo no puede ver porque se encuentra demasiado lejano o porque transcurre en centésimas o milésimas de segundo. Que nadie entienda la expresión *hacer visible lo invisible* como una invitación a hurgar en las trastiendas de lo afirmado desde el régimen de verdad oficial, que nadie pretenda encender la luz allí donde se ha impuesto lo oscuro. La realidad es muy simple, la realidad es lo que la óptica ve. La visión y no la mirada es lo que cuenta.

- Algo tan humano como la memoria alcanza una firmeza total. La memoria es reducida a recuerdos siendo estos meros datos encerrados en esa superficie que es la foto. Datos estancos. Cada foto, una instantánea; cada instantánea, un recuerdo. Memoria como archivo y prueba de historia. Certificado de que lo fue no ha desaparecido en las brumas del olvido o en la siempre dudosa memoria sin sostén científico basado en el dato. El pasado se nos ofrece como un cuerpo embalsamado por grandes especialistas que consiguen que el muerto parezca tan vivo hoy como lo estuvo hace cien o diez o cinco años. El tiempo no es duración. El tiempo, la historia, es instante.

Todo esto puede parece demasiado simple. Y sí, entendemos que en los albores del siglo XX y, al menos hasta los años 60 de esa misma centuria, la gente no tuviera la formación crítica suficiente como para cuestionar ese régimen de verdad. Pero después... Pues después, y hasta hoy mismo, el esquema simple de este régimen que desvitaliza a la mirada y la reduce a mera visión teledirigida no ha hecho sino reforzarse. Hoy, cuando se dan las condiciones más que suficientes como para que pudiéramos hablar de una *cultura de la imagen* y, por lo tanto, de un cuestionamiento masivo del mito y sus mistificaciones, la mirada sigue siendo la visión del espectador que busca en las imágenes aquello que se le ha dicho que debe encontrar. Paul Virilio no dudaba en calificar a nuestra época como el tiempo de la glotonería visual, de las miradas *bulímicas*, de las miradas disléxicas o, peor aún, analfabetas. Cuando observo a todas esas personas que, armadas de sus smartphones fotografían y filman incesantemente el mundo en las texturas de su cotidianidad, no consigo ver otra cosa que *registradores de instantes* que ahora ya ni siquiera dan cuerpo a un archivo porque la cantidad de imágenes es tal que el concepto mismo de archivo salta por los aires. Y así los *mass-media* pueden construir el relato de lo que ocurre, pueden modelar la realidad de lo real pero ofreciéndola como la verdad: **cree en lo que ves** (que es justamente eso que te muestro o eso que tú has captado con tu cámara y sobre lo que no reflexionarás, simplemente lo verás y lo

compartirás para que otros vean allí lo que tú has visto); *lo que está sucediendo lo estás viendo* (lema de un informativo) o un *así son las cosas y así te las hemos mostrado* (lema, modificado, de otro informativo que en lugar de *mostrado* decía *contado*; pero lo que importaba era la conjunción copulativa)

Y sobre todo seguimos siendo fieles a ese constructo mito-mistificador que desde sus mismos orígenes ha conformado el ser y el sentido del acto fotográfico. Aunque llamarlo acto es un error porque, al fin y al cabo, no pasa de ser un gesto.

5. Heisenberg se asoma al visor.

Como ya he señalado, no me consta que el físico alemán dedicara algo de su tiempo a reflexionar por escrito sobre la fotografía como sí hizo, por ejemplo, con el jazz. Lo que resulta evidente es que Heisenberg, como los científicos posteriores al nacimiento de la fotografía, sí se sirvió de esta herramienta para el desarrollo de sus trabajos de investigación.

Ciertamente es casual que prácticamente al mismo tiempo que el físico afirmara su *Principio de Indeterminación* naciera, también en Alemania, una cámara fotográfica revolucionaria, Leica. De alguna manera esta cámara se asocia con el desarrollo de un lenguaje fotográfico de gran calado, la fotografía documental. Pero Leica es más un hito importante que un origen del documentalismo que con sus limitaciones técnicas ya se desarrolló en el tramo final del siglo XIX: así las fotos de Fenton en la Guerra de Crimea o las de Brody y Gardener en la Guerra de Secesión norteamericana; pero también la fotografía social como la de Lewis S. Hine o la de Jacob Riis. Leica, nacida en 1914, supuso la aparición de una herramienta que facilitaba al máximo el trabajo del fotógrafo documentalista desde su segundo modelo, el de 1925, al favorecer su movilidad y garantizar no sólo una excelente calidad de la nitidez de lo representado sino también una notable victoria sobre la luz

y el tiempo. Leica podía fotografiar sin problemas en condiciones de luz que para otras cámaras suponían la necesidad de recurrir al flash, al mismo tiempo que aseguraba velocidades de obturación que consolidaban como algo más que una metáfora el término *instantánea*. En 1932 la cámara ya incorporaba *un telémetro* que mejora el enfoque y la composición sin que su presencia generara problemas de vibración o de otro tipo que afectaran al proceso de toma.

Es innegable que la Física, desde los inicios del siglo XX y al mismo tiempo que la fotografía se abría a nuevos tiempos (mejoras técnicas, fotografía de masas...), transformó radicalmente la concepción del mundo. Y podría haber transformado, también, el sentido que desde el XIX venía siendo el dogma definidor del acto fotográfico. Para lo que nos interesa aquí, en relación con lo que podemos vincular con el mundo de lo fotográfico, cabe subrayar dos aspectos relevantes. Por un lado la importancia que va a adquirir el tiempo entendido como esa cuarta dimensión que modifica la concepción del espacio tridimensional en un espacio *tetradimensional*. Así, todo esfuerzo por situar un punto en el espacio habrá de tener en cuenta cuatro coordenadas de las que el tiempo será una tan importante como las otras. Recuerdo lo ya apuntado anteriormente: no pocos aspectos que caracterizan los avances en el terreno de la fotografía tienen que ver con la lucha para conseguir que la fotografía, siempre más rápida, logre vencer al flujo temporal y conquistar la dominación del instante.

El otro aspecto tiene, para lo que en ese trabajo persigo, mayor relevancia. Se trata de la afirmación del **protagonismo que adquiere la presencia del observador para definir una situación**. Hasta Einstein, por ejemplo, si dos sucesos ocurrían al mismo tiempo tendíamos a considerarlos como simultáneos. Einstein pondrá en cuestión esta certeza. La simultaneidad, tal y como la acabo de apuntar, deja de ser una referencia cierta para adquirir un valor relativo. Dos sucesos que se dan al mismo tiempo, para ser percibidos requieren, como es obvio, la presencia de observadores. Si existen dos observadores, uno que está parado frente a esos dos sucesos y otro que está en

movimiento, la noción de simultaneidad se verá comprometida. El ejemplo clásico es el del tren. Un vagón. Dos detectores de luz, uno a cada extremo del vagón y una lámpara en medio. Un hombre viaja en ese vagón y está debajo de la lámpara. Para él ambos detectores se iluminan de manera simultánea al encenderse la luz. Pero para otro observador que se encontrara parado en el andén de la estación por donde circula el tren y contemplara el vagón desde allí no habría tal simultaneidad. Vería cómo se enciende antes uno de los detectores que el otro. **Lo mismo no sería lo mismo para esos dos observadores.**

Pero si hablamos de la relevancia del observador, humano, siempre humano, es el momento en el que Heisenberg aparece en escena. Una vez más, y en el marco de todo proceso experimental de conocimiento, se ha de tener siempre en cuenta la presencia y relevancia del observador. El *Principio de Indeterminación*, resumido de manera harto simplona, viene a decir que cuando queremos medir simultáneamente dos variables de una partícula como son su posición y su movimiento, en cuanto que abordamos la medición de una alteramos a la otra que, de esta manera, no puede ser precisada con plena certidumbre. En la web psicologiymente.com traducen este principio de la física a lo que podríamos considerar el día a día común de cualquier persona. Y así señalan algunos ejemplos como el que indica algo que todos hemos vivido. Si para observar detenidamente algo nos acercamos al objeto, a medida que nos vamos desplazando hacia él todo cuanto le rodea se nos va difuminando; pero si nos aproximamos en demasía ya no sólo todo cuanto rodea al objeto contemplado se va disolviendo de nuestro campo de visión, también el mismo objeto pierde nitidez hasta llegar un momento en que solamente vemos un borrón. Esto no suponía, en realidad, nada novedoso. Si volvéis páginas atrás hasta el momento en el que he introducido la perspectiva recordaréis que ya Durero la venía a definir como la relación que se establece entre un sujeto y un objeto exterior a él teniendo en consideración la distancia que los separa.

En la misma web se citan otros ejemplos que apuntan en una dirección que tal vez no sea la que justamente podamos deducir de la teoría de Heisenberg, pero que sin duda tampoco la contradice. El observador no es un mero espectador ya que todo lo que implica su presencia, las circunstancias que rodean ésta y otros factores de índole personal que son constitutivos de ese sujeto que mira, van a intervenir de manera notable en el resultado del proceso. Volvamos a Heisenberg. Él habla de la observación de dos variables y de que ésta no puede hacerse de manera simultánea por lo que al focalizar la atención en una de esas dos variables acabaremos introduciendo un vector de indeterminación en la otra. En algunas de las explicaciones divulgativas del pensamiento de Heisenberg se afirma lo siguiente: *observar es modificar*. O dicho de otra manera, quien observa introduce un factor de indeterminación o incertidumbre en lo observado en la medida en que él habrá influido en lo que constata desde su mirada.

Si reflexionamos sobre esto y lo ponemos en relación con la visión canónica que se había ido construyendo del acto fotográfico desde el momento en el que el *lápiz de la Naturaleza invisibilizó* el papel del punto de vista, no podemos sino concluir que desde el territorio de la Física, tan próximo por lo demás junto a la Química al proceso fotográfico se impugnaba todo aquello que se había establecido a partir de esa metáfora. De manera que no es exagerado advertir que a principios del XX se daban las condiciones adecuadas para que el concepto impuesto como la versión oficial sobre la fotografía hubiera entrado en crisis. Pensad en la relevancia de esto cuando sabemos que justamente entonces es cuando la fotografía empezaba a dar el salto desde una actividad restringida a una elite social o a un cuerpo profesional a ir conquistando, progresivamente, a la gente común. Pensemos en la importancia que para lo que hemos denominado régimen de verdad dominante podía significar esto. ¿Podríamos seguir hablando de un espectador como mero testigo pasivo? ¿Hubiéramos continuado plegándonos al mito de la fotografía como la expresión pura de la objetividad plena? ¿El concepto de tiempo-velocidad se habría limitado a construir ese otro pilar del

mito, el del instante y su ideología, *el instantaneísmo*, que, por cierto, es hoy dominante? ¿La fotografía se habría reducido al imperio de la óptica sobre la conciencia?

La fotografía, de haberse abierto con la misma contundencia que hizo la Física, a un proceso de reflexión total, revolucionario, sin miedo a poner en cuestión todo lo que se venía afirmando como la única verdad admisible, ¿sería hoy lo que es? A pesar de que no soy amigo de las certezas rotundas en este caso no puedo por menos que afirmar que no, la fotografía jugaría hoy un rol muy distinto porque habría roto con ese envoltorio mistificador con el que, desde el XIX, ha llegado hasta nosotros. Es evidente que comparar lo que es y significa la fotografía hoy en día con lo que era en el siglo de su nacimiento nos mueve a afirmar que no, que para nada tiene que ver lo que hoy vivimos como fotografía con lo que entonces era. Pero si nos alejamos de reflexiones superficiales deberemos concluir que la diferencia no radica tanto en el concepto sobre el que se asienta el acto fotográfico como en el hecho de que los avances técnicos han dado vida a máquinas algunas de las cuales ni siquiera mentes muy imaginativas pudieron sospechar a lo largo de ese siglo XIX o en gran parte del XX. Nadie, o tal vez alguna minoría muy minoritaria al tanto de los progresos de la ciencia y de sus consecuencias sobre la tecnología, hubieran imaginado el mundo de lo digital y, mucho menos, que llegaría un día en el que llevaríamos un teléfono en un bolsillo del pantalón que no sólo nos permitiría hacer fotografías o filmar video, también nos facilitaría editar al instante esas fotos y esos videos y transmitirlos, compartirlos con todo el mundo dando pleno sentido al concepto *instantaneidad*.

Pero lo que me ha movido a escribir estas páginas es, precisamente, el hecho de que esas personas que hoy lo fotografían todo y en todo momento y situación siguen ancladas en una concepción decimonónica del acto fotográfico. Claro está que esa concepción, lejos de ser impugnada a lo largo del XX, ha visto como en esta centuria no hacía sino consolidarse. La *cámara lúcida* de Barthes no

es, desde luego, la que podría haber sido la *cámara lúcida* de Heisenberg caso de que éste hubiera escrito el libro que escribió Barthes.

6. La cámara lúcida de Heisenberg.

Si Heisenberg hubiera escrito un libro titulado *La cámara lúcida...* Vaya por delante que todo cuanto suena a contrafáctico me resulta atractivo como juego y hasta cierto punto. Por ejemplo, a base de cultivar la historia contrafáctica y poner el acento en el si..., corremos el riesgo de olvidarnos de lo que, en verdad, ocurrió. La única virtud que encuentro en esas expresiones que empiezan por un si condicional es el que puedan servirnos para afirmar que nada está escrito de manera definitiva y que siempre tenemos la ocasión de hacer saltar por los aires las verdades tenidas por inamovibles e incuestionables. Marx escribió aquello de que *todo lo sólido se disuelve en el aire* para subrayar que incluso aquellos aspectos tenidos por sagrados estaban sujetos a la posibilidad de ser negados desde la radicalidad de un pensamiento que se libera de la comodidad de la rutina y del confort de la credulidad.

Heisenberg ni escribió, ni se le pasó por la cabeza hacerlo, un libro que se titulara *La cámara lúcida*. Título, por cierto, que considero como lo mejor de todo cuanto Barthes apunta en él. Un título perfecto porque juega con las palabras para anunciar, ya, una conclusión. *La cámara lúcida*. No entendamos como una casualidad que la palabra *lucido/a*, proveniente del latín *lucidus*, apareciera por vez primera en 1605 recogida por un diccionario, concretamente de la lengua francesa. La RAE no lo recogerá hasta mediados del siglo XVIII. Y digo que no es casualidad porque a comienzos del XVII estábamos entrando en esa época que los libros de historia califican como *revolución científica*. El término *cámara lúcida* es definido por la RAE como *Aparato óptico en el que, por medio de prismas o espejos, se proyecta la imagen virtual de un objeto exterior en*

una superficie plana sobre la cual puede dibujarse el contorno y las líneas de dicha imagen. Una definición descriptiva que, al menos a mí, me resulta algo pobre por lo que invitaría a los miembros de la RAE a que la revisaran. *Lúcida. Lucidez.*

El término latino *lucidus* hace referencia a algo que es brillante, luminoso. Su relación con luz es evidente de manera casi inmediata. Y esto da para algunos juegos curiosos, como el que despliega Aristarain en su película *Lugares comunes* donde hace que su protagonista diga: *Lúcido viene de Lucifer y Lucifer viene de Lux y de Ferous, que quiere decir el que tiene luz, el que genera luz, el que trae la luz que permite la visión interior.*

Dejemos a un lado al señor de las tinieblas. *Lúcido y Lux.* *Lúcido y lucidez* significando ésta, según la RAE, *Claro en el razonamiento, en las expresiones, en el estilo.* Así, pues, *la lucidez* nos remite a la luz, a la iluminación como conquista de la claridad que nos permite conocer-comprender desde el imperio de la razón/inteligencia las cosas, y que, además, las expresa (muestra) de manera brillante.

La cámara lúcida es la que conoce, comprende y muestra el mundo desde la razón y su solidez auspiciada por la inteligencia. Ni más ni menos. Me resulta imposible evitar pensar en Barthes, señor conocedor del discurso y poder del mito, como alguien que no es consciente, cuando escribe este libro, que está abonando más el terreno de lo mítico.

¿Puedo imaginar a Barthes titulado su obra *La mirada lúcida*? Absolutamente no. Porque en Barthes la presencia del fotógrafo, del sujeto humano, se desvanece en cuanto el obturador abre su ojo. *Lo visto* se erige en el fruto de una máquina que en todo es indiferente al sujeto que se sitúa en el territorio del visor e indiferente a lo que ve. Es la máquina la que, impasiblemente y sin conciencia alguna que interfiera en su mecánica, permite que la fotografía, fruto del ojo-objetivo, sea mucho más que la representación de algo que es visible; sea ese algo. Si en la retórica el referente es la realidad a la que alude el mensaje, **en la retórica fotográfica, según Barthes, el referente y lo real son la misma cosa.** El cenit de la objetivación del mundo.

¿Puedo imaginar a Heisenberg titulado una obra sobre la fotografía y su sentido *La mirada lúcida*?

Creo que sí. Heisenberg sabe que el observador, es decir, la mirada del fotógrafo, es el personaje central de todo ese proceso. Y sabe que dicho personaje no será nunca un simple apéndice instrumental, pues es quien toma las decisiones sobre las variables en las que ha de operar para que la fotografía sea. Es el fotógrafo, situado en y desde el visor, el que decidirá, por ejemplo, si da prioridad al diafragma o al obturador sabiendo que se mueve en el terreno definido por el *Principio de Indeterminación*. Decida lo que decida, dar prioridad a uno o al otro, aquel que no haya sido seleccionado como coordenada número 1 se verá modificado y el resultado final, la foto, será tan sólo uno de entre varios posibles. Precisamente una de las características del acto fotográfico radica en este tipo de decisiones que nunca son indiferentes. **En cada fotografía que observemos podremos encontrar la huella de la decisión tomada por el fotógrafo.** Y es por esto, justamente, que por mucho que la cámara se caracterice por no poder ser sino indiferente, que las fotografías obtenidas mediante ella nunca podrán ser *lo real* sino **la realidad entendida como una construcción que nace marcada por la decisión de una mirada que piensa y siente.** La mirada siempre es lúcida. Radicalmente lúcida porque está hecha de aquello que emana de la soberanía de lo humano: la voluntad. La lucidez de esa mirada es la de quien sabe que su tarea no es la de ofrecer un certificado ontológico a las cosas que observa sino la de actuar desde la honestidad. El fotógrafo no revela objetividades, el fotógrafo construye *la realidad en lo real* y su principal obligación es ser honesto, no esconderse detrás de una máquina y su Inteligencia Artificial para venderle al mundo una imagen que sea incuestionable porque no existe la imagen incuestionable. Las *Culturas del Libro* se asientan siempre en una verdad revelada que es dictada para ser creída, es decir para no ser puesta en cuestión. El acto fotográfico juega con revelar una mirada que se mueve en el territorio definido por el *Principio de Indeterminación* y que, por lo tanto, sabe que **el observador modifica, indefectiblemente, lo observado.** Ésta es la raíz de su lucidez.

Si abandonamos a Heisenberg y nos ocupamos de otras aportaciones debidas, por ejemplo, a la investigación de personas como Poincaré, Einstein o Minkowski, nos damos de bruces con el concepto de *tetradimensionalidad* donde el tiempo juega un papel relevante hasta el punto de tener que hablar de un *continuo espaciotemporal*. Reconozco que los más que relevantes desarrollos teóricos de estos científicos me superan y no intentaré fingir que soy capaz de moverme con facilidad por ellos. Pero resulta inevitable, y más que estimulante, el reflexionar sobre ese continuo espacio-tiempo. La aportación de Minkowski será la que ponga fin al concepto espacio y tiempo absolutos definidos desde Newton. Una vez más estamos ante una revolución en la forma de entender *lo real y la realidad*. Interesa destacar que Lorentz y Larmor habían dado vida a lo que llamaron *tiempo local*, una magnitud que era diferente para distintos observadores. De nuevo nos topamos con lo que Barthes, sin duda, habría dado en denominar la interferencia de lo humano. Al principio ese *tiempo local* fue tomado, casi, por un mero juego matemático; pero a partir de los trabajos de Poincaré y de Einstein el *tiempo local* pasó a ser considerado como *tiempo real*. Einstein sentará las bases para afirmar que no existe un tiempo absoluto, sino lapsos (¿instantes?) que dependen estrechamente del observador, de cada observador. Pero no se trata de liarme aquí con debates y conceptos que, en muchos casos, aún están en proceso.

Lo que sí podemos afirmar es que el tiempo es una de las variables significativas que van ligadas al acto fotográfico. Al menos en dos dimensiones:

- Por un lado está eso que nos vincula con el término *instantánea* (y, de ahí, el salto a la *instantaneidad*)
- Por otro lado nos encontramos con el discurso que nace de esa metáfora a la que ya aludí, el espejo con memoria. O lo que es lo mismo, la fotografía como memoria fiel de lo que fue.

Empezaré por el segundo de los aspectos aunque, como veremos, entre ambos existe una clara relación. Una vez más acudo a Barthes. No porque el diga cosas que otros no dijeron antes o que

otros no estén afirmando ahora mismo, sino por el hecho, ya citado, de considerar que su obra *La cámara lúcida* tiene un carácter seminal, para lo bueno, para lo malo. Primeramente he de decir que entiendo la reflexión de ese pensador estructuralista metido a metafísico. Estamos ante la obra postrera de un hombre que, ante todo, está reflexionando en ese libro sobre un hecho ineluctable: la muerte. Quiero imaginar que está pensando en su propia muerte, pero al mismo tiempo eso le lleva a considerar otras muertes, como la de su madre, y de ahí a la fotografía que pasará a convertirse para Barthes en algo que, aunque él no calificaría de terrible sí lo considera catastrófico, porque en sí toda fotografía nos muestra la imagen de alguien que acabará convertida en su mortaja o en su máscara mortuoria. Cuando fotografio a alguien lo estoy convirtiendo en prelude de la memoria que de él se tendrá cuando ya no esté entre los vivos. Esto ha conducido a conclusiones que se aproximan a una idea realmente peligrosa: *el fotógrafo como embalsamador*. Al igual que éste, quien se sirve de una cámara realiza la misma función que llevan a cabo esas personas que mediante una serie de procedimientos pueden lograr que la gente desfile por el mausoleo de Lenin y vean al líder bolchevique eternizado tal y como era en el momento de su muerte, a salvo de la descomposición natural. Resulta inevitable pensar que de una concepción semejante se puede derivar una definición de fotografía entendida como *la crónica de toda muerte anunciada*. Así, ante la fotografía del asesino del secretario de Estado norteamericano hecha por Gardner, Barthes afirma como *punctum* un *Va a morir*. Y al describir lo que piensa ante la foto de su madre él afirma, también, el mismo *va a morir*. No está ante la imagen de su madre en un momento determinado de su vida, en un tiempo concreto, sino ante una concepción catastrófica del tiempo, pues ve a su madre ya como quien morirá, aún cuando al observar esa fotografía ya su madre había muerto. *Esté muerto o no el sujeto, cada fotografía es esta catástrofe*. Afirmación rotunda. Pero si ponemos en relación esto con el concepto que Barthes tiene del acto fotográfico no cabe duda que esta reflexión no se debe a la mirada del observador-fotógrafo, es la cámara y su lucidez la que es capaz de ver lo que nosotros, simples humanos, no alcanzamos a vislumbrar.

Y es aquí donde podemos encontrar la deriva paradójica del discurso de Barthes que acaba concluyendo, aunque en ningún momento lo afirme, que el concepto de tiempo que se da en lo fotográfico nos remite a un tiempo no humano. Es aquí desde donde podemos volver a esa célebre máxima del pensador francés: toda fotografía es un *esto era ahora aquí*. Puede que, paradójicamente, a Heisenberg o a sus colegas en su afán por definir el tiempo, no les pareciera mal esta expresión porque se abre a un tiempo que es una dimensión sujeta a la incertidumbre. Es como si Barthes, en este caso, nos advirtiera de algo que no podemos refutar: **cuando nos situamos ante una fotografía se produce una total alteración de la lógica temporal en la que discurre nuestra cotidianidad con su pasado, su presente y su futuro**. Estos tres tiempos verbales y su coherencia interna saltan por los aires. La fotografía que yo contemplo ahora (presente) de alguien o de algo que sucedió hace un tiempo (pasado) me sitúa en un *presente otro* (el momento de la toma) por lo que mi experiencia de esa contemplación es la de un presente que es pasado al tiempo que es un presente perpetuo, detenido de una vez y para siempre en una anomalía *espaciotemporal* como algo que no dejará de ocurrir una y otra vez en cada ocasión en la que un observador contemple esa foto. Y al mismo tiempo esa foto que es ese *presente-pasado-presente detenido para siempre* contiene en sí todo el sentido de lo que entendemos por futuro porque esa persona que aparece en la foto es ya el muerto que ya ha sido o será, o el aspecto de esa calle que ahora vemos en una foto tomada hace cien años es la anunciación de lo que acabará siendo.

Sin embargo, al leer a personas como Barthes hablando de la fotografía y el tiempo, uno espera desembocar en cualquier momento en aquello que, aunque no puedo estar seguro dada mi escasa competencia en el campo de la Física, podría haber sido aceptado por Heisenberg y sus colegas: la fotografía no aborda el tiempo como lo podría hacer una máquina que se limita a registrar algo la secuencia temporal, ese *tiempo real* descrito por los físicos y los matemáticos; **la fotografía produce un tiempo que es fruto de la acción combinada de la mirada del observador, la**

cámara y su obturador y el objeto observado y su definición como algo que está en un lugar y en un tiempo que no son, precisamente, los que miden los relojes.

Y es así como desembocamos en la noción de *instantánea*. La fotografía y los instantes. De alguna manera se impone, desde el momento en el que la cámara va ganando en velocidad y las películas, más sensibles, permiten disparos más rápidos, la idea del fotógrafo como un cazador que armado con una poderosa máquina dispara y captura y fija para la eternidad un instante que sólo ocurre una vez. Es como si, de repente, aparecieran, a la vez, los Unicornios blancos y cazadores mágicos. Incluso una persona como Susan Sontag acabará entendiendo eso que llamamos *instantánea* como un fragmento robado al tiempo al que se le ha asestado un golpe seco de cuchillo para sajarlo. La máquina y su tajo, preciso, implacable, que logra fragmentar el flujo temporal en unidades cada vez más y más pequeñas a medida que las velocidades de obturación son más y más rápidas. Y así parecería que la máquina fotográfica es capaz de penetrar hasta el nivel de las subpartículas. Expresado de esta forma, entendida así la *instantánea*, es fácil deducir que la idea del acto fotográfico es el producto exclusivo de una máquina a la que un sujeto sirve como si fuese un elemento más de la máquina. Afianzamiento del mito ¿Cómo si no es posible que un ser humano, el fotógrafo, sea capaz de ver esos instantes y, como en la pregunta de Poincaré, los instantes que hay entre dos instantes?. Sólo el ojo de la máquina puede ver lo que no es visible para el ojo humano.

Una vez más nos desembocamos no sólo en las más que probables objeciones que personas como Heisenberg o Winkowski pudieran poner a esta creencia, también con lo que piensan los fotógrafos que están dando cuerpo a esa fotografía que se enfrenta a los instantes. Hablar de *instante fotográfico* es hablar de Cartier-Bresson. No porque éste sea el padre de esa forma de entender el acto fotográfico; sino porque en cuanto se habla del *instante* nos acude a la mente de manera inmediata la noción de *instante decisivo* acuñada por el fotógrafo francés y elevada, creo que a su pesar, a la condición de mito de la fotografía documental. Basta con que reflexionemos sobre el

título de uno de los escritos clave de este fotógrafo, *Fotografiar del natural*, para que seamos conscientes de que Cartier-Bresson se sitúa en un plano diferente al contenido en el título del libro de Fox-Talbot, *El lápiz de la naturaleza*. El sujeto, en términos gramaticales y definatorios del acto fotográfico en la frase que expresa este último título ya lo hemos señalado: la máquina es el lápiz. Mientras que la expresión que utiliza Cartier-Bresson introduce un verbo en infinitivo que, a pesar de la ambigüedad en lo que a la precisión del sujeto se refiere, empieza a remitirnos a algo que no se identifica indefectiblemente con la cámara. Cuando se leen reflexiones de Cartier-Bresson expuestas, tanto en esta obra como en otros documentos, enseguida encontramos que el sujeto que realiza la acción de *fotografiar del natural* es, sin duda, el fotógrafo, el fotógrafo como mirada, una noción que comienza a ser muy frecuente en las voces de muchos fotógrafos y fotógrafas a lo largo del XX. Recuerdo, por ejemplo y para citar el caso de un español, a Pérez Siquier sostener con rotundidad que *la fotografía es un juego de miradas*. Así, el fotógrafo almeriense y uno de los fundadores de AFAL, explicará una de las fotos tomadas en su serie *La Chanca*, fotografía en la que vemos el posado de una niña en la puerta de su casa y mirando de manera muy especial al fotógrafo y a su cámara. Pérez Siquier explicaba que para él esa fotografía era muy importante porque contenía uno de los elementos esenciales de su concepto de acto fotográfico: **el encuentro entre dos miradas que se abre a una tercera, hipotética, desconocida, la del espectador**.

Pero volvamos al instante. A pesar de haber nombrado a Cartier-Bresson no voy a aludir a ese supuesto enfrentamiento entre éste y otro de los grandísimos, Robert Frank. Un debate entre dos modos de concebir el instante pero que a la postre no alteran lo esencial sobre la concepción del acto fotográfico en su relación con el tiempo. Un debate entre un instante expresado en singular, el del francés, y otro que se abre al plural y a ese factor que es la incertidumbre. Robert Frank sostenía que lo que a él le interesaba no era el *instante decisivo* sino todo cuanto acontecía entre dos instantes decisivos. Por supuesto que este debate no es baladí porque, entre otras cosas, nos enfrenta

a dos estilos fotográficos: uno más centrado en la composición desde una expresión geométrica de lo visible (Cartier-Bresson) y otro menos racional, más emocional, más volcado sobre la idea de que lo que cuenta no es tanto cómo se muestra algo sino lo que se muestra (Frank). Para éste, la vida es un vértigo constante, un torrente imparable de situaciones que concitan la atención de su mirada y no hay tiempo para pensar en componer, es necesario salir al encuentro de aquello que está cobrando vida en mi mirada antes de que se desvanezca para siempre. Insisto en que esto, siendo interesante, no me importa en el contexto de mi ensayo. Lo que sí me interesa es subrayar que ambos coinciden, desde diferentes perspectivas, en una misma conclusión: **la mirada es el personaje. Elogio del visor. La cámara como instrumento que como señalaba Dorothea Lang tiene como función importante enseñarnos a mirar.**

Para Frank, Cartier-Bresson, Dorothea Lang, etc., **el instante puede definirse como ese tiempo producido por un sujeto, el fotógrafo, al convertirse en mirada.** Recordáis que antes he señalado que Einstein o Winkowski entendían que existía un *tiempo real* que era una nueva coordenada; un tiempo que nacía de un sujeto y de la velocidad que tuviera en su desplazamiento. El *tiempo real*, según esta Física nueva, no era el mismo para quien miraba desde una posición inerte que para quien miraba desplazándose a una velocidad u otra. Esto es algo que a mí me resulta fácil de entender ya que suelo gustar de fotografiar desde un autobús o desde un coche en movimiento, en un movimiento que no es el mismo si se trata de un trayecto urbano que si discurre por una carretera noruega estrecha y llena de curvas o si lo haces por una autopista. Otro fotógrafo, que también practicó un estilo directo que puede englobarse en eso llamado *street photography*, es Takuma Nakahira. Hay algo que él afirmaba que no sólo me parece una maravillosa definición del acto fotográfico, también una respuesta directa que impugna a la *cámara lúcida* de Barthes. Nakahira decía que *el mundo (la realidad) no es otra cosa que un campo magnético donde nuestra mirada y la de todo cuanto está fuera de nosotros se entrelazan.* Para un físico el campo magnético

es una magnitud vectorial que se expresa no tanto por una fuerza como por el espacio en el que esa fuerza se ejerce entre partículas cargadas de electricidad y en movimiento. Los campos magnéticos son bipolares y su fuerza decrece a medida que aumenta la distancia con la fuente que lo produce. No me resulta difícil ver aquí ese juego de miradas al que alude Nakahira. Y sí, también en la fotografía, la fuerza de ese campo magnético decrece cuando la distancia (que no sólo puede ser física, también emocional) con la fuente aumenta. ¿Quién es la fuente? Para Nakahira, y creo que para Pérez Siquier, la fuente es la mirada que *las cosas* (incluidas las personas) de ahí fuera ejercen sobre nuestra mirada.

De lo dicho no me cabe duda alguna de que Heisenberg no habría firmado lo que Barthes desarrolla en su libro. Como he apuntado, ni tan siquiera lo habría titulado *La cámara lúcida*. Habría escrito *La mirada lúcida* y la idea que sobrevolaría todo sería la de que **el acto fotográfico nace de una relación dialéctica entre el observador y lo observado, sabiendo que el peso de la relación recae en el primero y asumiendo que al ser así, el proceso fotográfico se abre a un Principio de Incertidumbre que no es otro que el que conduce a afirmar que todo lo que se entiende por tal proceso es una producción del fotógrafo, el observador que en un momento determinado convierte su visión en una mirada que nunca es inocente**. Sabemos que Einstein se molestó por el llamado *Principio de Indeterminación*. *Dios no juega a los dados*, dicen que dijo en un congreso. A lo que Bohr parece que le respondió que dejara de decirle a Dios lo que tenía que hacer.

Pero antes de poner fin a este capítulo permitidme que vuelva sobre el llamado *instante decisivo*. Creo que en Cartier-Bresson aflora el *cartesianismo* cuando corre el riesgo, no sé si voluntario y consciente, de parecer esencializar un momento del tiempo que es separado del flujo de vida para convertirse en ese fósil que encierra la expresión *esto era ahora aquí*. A tenor de sus palabras creo que hemos de rechazar esa esencialización de un fragmento de tiempo convertido en fósil que nos habla, aquí y ahora, de lo que ocurrió aquí en un antes. Así, por ejemplo, Cartier-Bresson no dudará

en afirmar que en cada fotografía laten muchos mundos y que una buena fotografía es ésa que nos exige el esfuerzo de convertirla de lo visto en lo leído. **La visibilidad transformada en la legibilidad.** En modo alguno considera el francés que en una foto sólo tenga valor el mundo expresado por el autor de la foto. Como he dicho antes, el juego de miradas no se establece sólo entre el fotógrafo y el *ahí fuera*; el juego de miradas incluye a todos los espectadores que han sido, son y serán de esa fotografía. Y de nuevo el tiempo deja de ser algo que se dé al margen de los sujetos que le dan consistencia. Y lo observado, y leído, no es un absoluto determinado por un *dios-ojo-máquina*.

No puedo evitar pensar en la foto icónica de Cartier que se usa para ilustrar el *instante decisivo*. Un hombre saltando sobre un charco. *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. 1932*. Miro la foto y pienso en Cartier-Bresson y en Robert Frank. La presunta disputa entre ambos se disuelve. Porque ¿qué es lo que capta Cartier-Bresson? ¿El instante congelado del salto con el hombre en el aire sobre el charco donde se proyecta su sombra? ¿O capta el instante entre dos instantes, el que precede al salto y el que le sigue?. El tiempo producido por la fotografía es un tiempo especial porque desde la apariencia de inmovilidad lo que realmente tenemos ante nosotros es un *continuo espacio-temporal* que nace como tiempo producido desde la mirada del observador que, en última instancia, es quien decide tanto el cuándo como el cómo. Lo que vemos al observar la foto realizada por Cartier-Bresson nos enfrenta a *la realidad en lo real*, entendiendo por *realidad* eso que era tan próximo a los postulados de Heisenberg. No escucho en esa foto a Barthes, escucho a Heisenberg.

7. La fotografía en la era de la penúltima revolución.

Doy un salto en el tiempo para situarme en el ahora. Ese ahora definido por la anunciación de un *todos somos fotógrafos* y por la revolución radical introducida en la fotografía desde la comunión

de la cámara con los móviles que en un principio eran teléfonos y que ahora han derivado en ordenadores miniportátiles que nos permiten dar forma, tanto a los instantes de los que están hechas las texturas de nuestra cotidianidad como a la instaneidad. Para algunos, esta revolución tecnológica marcaría un hito fundamental, tan es así que ya no son voces aisladas las que hablan de la *posfotografía*. Aborrezco esta tendencia, inaugurada tal vez en la década de los 80 por esa corriente de pensamiento que se autodenominó como la Posmodernidad, de anteponer a todo el prefijo pos. No puedo evitar pensar que quienes hablan de *posfotografía* entienden que la revolución ligada a la *smartphoto* supone la última de las revoluciones en la fotografía. No se paran a pensar en que en estos ya casi doscientos años de vida, la historia de la fotografía ha sido una incesante sucesión de revoluciones que nunca son la última sino la penúltima. No soy capaz de imaginar, ahora mismo, cuál será la siguiente transformación revolucionaria; pero sé que será.

De todas las maneras no me interesa aquí entretenerme en elucubraciones sobre lo por venir. Me interesa analizar brevemente el impacto que esta revolución tecnológica ha tenido sobre el significado del acto fotográfico. Dicho de otra manera: ¿podemos afirmar que vivimos un momento en el que de manos de esta total conversión de lo fotográfico en *rutina de masas* y del impacto de estas nuevas máquinas *todo en uno* que son los smartphones se deriva una ruptura con el significado de la mitificación y mistificación de lo fotográfico y del régimen de verdad consolidado por este discurso elaborado en el XIX y consolidado en el XX? No demoraré la respuesta a esta pregunta: no, el mito y su mistificación siguen vivos, tal vez más vivos que nunca sobre todo porque han sido interiorizados sin problema alguno por la mayoría de la gente. A su manera, estos, sin necesidad de usar discursos altisonantes como los de Barthes, Bazin etc., participan de ellos como lo hacen de las metáforas decimonónicas y de la sacralización del *instantaneísmo*. Todo ha cambiado en la fotografía; pero todo sigue igual, tanto que esto mismo invalida el sentido del término *posfotografía*. Es aquí donde cobra valor el juicio de Virilio: esa mirada *bulímica* de la que él habla

es **la mirada sitiada**, desvitalizada de quienes hoy no dejan de empuñar su móvil para fotografiar y fotografiarse. Es una época que bien podría encajar en un concepto que extendiera el término *selfie* a todos los gestos fotográficos. A pesar de que hoy se hacen más fotografías al día que nunca antes en la historia de este medio, el acto fotográfico no pasa de ser un gesto maquinal, automatizado. Todas las fotografías que hoy toma la mayoría de la gente son *selfies*, no en el sentido de que solamente se fotografíen a sí mismos sino que cuando fotografían todo lo demás también están imbuidos por el mismo afán que alimenta al selfie. Como señaló oportunamente Bourdieu, *la gente no quiere hacer una fotografía, lo que en verdad les impulsa a fotografiar es que necesitan tener una foto*. El certificado. El soy real en esto que es lo real.

La óptica sigue ocupando el papel central desplazando a la mirada hacia la disolución en las sombras. Gente empuñando el móvil para fotografiar y filmar. Gente que ve por las pantallas de sus smartphones la foto que quiere poseer; pero que no miran. Devaluación del acto fotográfico devenido *simple registro automatizado de instantes* que a lo sumo aspiran a convertirse en fósiles-testimonio-prueba de algo que casi deja de tener relevancia poco tiempo después de la toma y del acto de compartir esa foto con alguien. John Barth, novelista norteamericano, escribió una vez, *si todo es significativo, nada es importante*. Esta frase sintetiza mejor que cualquier discurso la irrelevancia real de la fotografía en un mundo que está amueblado de fotos que quieren actuar como certificados de existencia. Preguntadles a esas personas que no dejan de acumular fotos y más fotos en las tarjetas y en sus ordenadores por el visor. Nadie repara en él. Hoy, como hace cien años, el lema que sigue impreso en el imaginario colectivo se resume en el slogan de Kodak: lo único que has de hacer es apretar un botón. Aunque la revolución tecnológica ligada al desarrollo de la *smartphoto* ha introducido una novedad relevante: *la instantánea se convierte en instanaeidad* y ésta en lo que algunas personas denominan como la *ideología del instantaneísmo*. Velocidad y vértigo. Vuelvo a Virilio cuando habla de la estética de la desaparición. No es que de repente nos

haya invadido un gusto estético por las claves estilísticas del *Futurismo* y sus consecuencias en la expresión de lo representado. Eso significaría tomar conciencia y, como digo, ésta sigue siendo la gran ausente de ese acto fotográfico convertido ya no sólo en industria de masas sino, también, en la exacerbación del régimen de verdad que se instituyó en el siglo XIX. **Todo sucede a tal velocidad que las fotografías vienen a ser como un río de lava o lodo que va demoliendo y ocultando el sentido de lo real.** Seguimos tomando las imágenes de la realidad como si fueran la expresión inobjetable de la realidad misma, de lo real objetivado; pero es tal la velocidad, la cantidad y la pujanza del *instantaneísmo* que nada dura lo suficiente como para que pueda ser objeto de una verdadera observación tal y como la entendía, por ejemplo, Heisenberg. De esta forma, la expresión de Heidegger de que el mundo para ser ha de devenir su imagen se traduce en nuestra anómala relación con lo que sucede. La noticia relevante de hoy, primera página y gran fotografía, queda inmediatamente sepultada mañana por otra gran noticia, primera página y gran fotografía. Olvido. **Producimos una forma de olvido programado por quienes saben que si nos reducen a máquinas sin conciencia todo puede ser dicho sin riesgo alguno para el ejercicio del control que ejercen sobre nosotros.**

La perspectiva renacentista dio vida al sujeto situado. La Modernidad no dudó en considerar que este sujeto, capaz de construir una situación desde el conocimiento y la conciencia, era el núcleo de la verdadera soberanía. La fotografía, más que cualquier otra forma de representación con marchamo de objetividad que se hubiera dado en los tiempos anteriores a Niepce, puso en manos de la mayoría de la población un sistema para constituirse en sujetos situados desde la mirada con conciencia. Y sin embargo, posiblemente nunca hemos estado más lejos de ser artífices de situaciones. Nunca hemos sido, con tanta fuerza, puras *miradas sitiadas* que ni siquiera son conscientes de su demolición como voluntades soberanas. **Hoy, la fotografía, lejos de responder a esa fórmula de hacer visible lo invisible se ha convertido en un medio para hacer invisible lo**

que no se desea visible. Y hoy, con más fuerza que nunca, la realidad que se nos vende y ofrece como la realidad objetiva es una puesta en escena tan verosímil que los ilusionistas no tienen que esforzarse para alimentar nuestra credulidad.

La fotografía en el tiempo de los *smartphones* sigue respondiendo a la creencia en el *lápiz de la naturaleza* y también en el espejismo del *espejo con memoria*; pero cada vez más las fotografías se quedan en ser la expresión de lo visible sin que se incida en la necesidad de que lo visible se torne legible. Didi-Huberman jugaba con dos verbos en francés porque la ortografía, en ese caso, no en el castellano, se ofrece al juego: *voir* y *savoir*. Ver y saber. Para dar el salto del primero al segundo se requiere que hagamos de *lo visible lo legible* y para esto, los ojos, como órganos de los sentidos, han de constituirse en mirada, espacio forjado desde la voluntad. Me paseo muchas veces por exposiciones fotográficas, y algunas se celebran bajo el marchamo de acontecimiento: World Press Photo, PhE, etc. El público pasea por las salas. Los contemplo. Y no puedo evitar sentir que la mayoría de esas personas salen de la muestra habiendo visto las fotos, lo que implica que han reparado en alguna de ellas que les ha impactado por la razón que sea; pero creo que antes de que termine ese día ya se han olvidado de ellas y, sobre todo, se han limitado a leer la superficie sin hacerse pregunta alguna que les conduzca a encontrar el camino hacia la trastienda donde se encuentran todas las preguntas que de verdad merecen la pena y que, sin duda, comprometerían sin remisión este régimen de verdad bicentenario. Cuando todo es significativo, nada es relevante.

Durante muchos cursos me he servido de la fotografía para explicar al alumnado un concepto sin duda complejo: *pensar históricamente* como un revulsivo contra la historia entendida como tajos en el tiempo para convertir en instantáneas acontecimientos elevados a la categoría de históricos. John Berger insistía en que toda fotografía, para ser ese documento que nos habla tal y como deseaba Cartier-Bresson, necesita tiempo. No podemos agotar esa frase tópica desde que la intelectualidad elevó a los altares a *La cámara lúcida* de Barthes, el *esto fue aquí y ahora*, si no obramos, como

aconseja Berger, de una manera totalmente reñida con la lógica de lo instantáneo: **hemos de dotar de tiempo a esa foto rompiendo la inmovilidad que es todo instante en un continuo espaciotemporal con sus allí y sus aquí, sus antes y sus después.**

El *instantaneísmo*, que es el legado preferido de la sacralización de la *instantánea*, me remite, sin duda, a los sucedáneos. Lo he escrito en otros lugares hablando del modelo social imperante hoy. Y los sucedáneos, esos cafés instantáneos, esas sopas-instant, son mercancías que nos venden un presunto parecido que apenas lo es superficialmente a cambio de la rapidez y del confort.

Nakahira escribe desde la reflexión como fotógrafo. Ha leído a Benjamin, a Barthes, a tantos otros; pero en sus palabras anida el pensamiento de quien es, soberana e irrenunciablemente, mirada. Muchos de sus escritos reflexivos nacen en el tránsito de los 60 a los 70 del siglo pasado. La *smartphoto*, aunque ya pronto tuvo su primer prototipo, aún quedaba lejos incluso de nuestro pensamiento. En uno de ellos, *La ilusión documental: del documento al monumento*, hay afirmaciones que considero más que acertadas para traerlas aquí ahora que estoy culminando este ensayo. Por ejemplo:

La inmensa multitud integrada sobre todo por fotógrafos aficionados y estudiantes de fotografía pasa a convertirse en una especie de ejército privado con el que cuenta el poder para recoger pruebas.

Ese ejército que yo llamo de *registradores de todos los instantes del tiempo, notarios inanes*, que acaba consiguiendo, sin duda, lo que el poder desea: que cuando todo nos haría pensar en que estamos construyendo el mayor archivo existente sobre la cotidianidad, tanto la acumulación desbordante como la *inmediatez instantaneizada* sólo consiguen la disolución del pensar históricamente y, como en el mismo artículo destaca Nakahira, que nos hayan *secuestrado la capacidad de percibir el día a día a un nivel más profundo*. En otro libro he incidido sobre esto

aludiendo a lo que llamo *expropiación de la experiencia*, un fenómeno que venimos sufriendo de modo acelerado sin que parezca que le demos la relevancia que tiene.

Nakahira no duda en remarcar el carácter político del proceso fotográfico (ya aludí a él señalando la razón del por qué se celebra el Día Mundial de la fotografía un día de agosto). Eso es lo que nos hurtaba el slogan de Kodak que logró convencer al mundo de que la fotografía era algo inocente, un juego de niños con resultados espectaculares (me sirvo de esta palabra por su relación inequívoca con el poder del espectáculo). Escribe el fotógrafo nipón:

¿qué pasaría si este enorme poder institucionalizado solo nos diera acceso a la realidad ya cribada y, además, nos hiciera creer que esta realidad seleccionada previamente es la única auténtica que hay? Le habríamos entregado incondicionalmente toda nuestra libertad.

Epílogo

Dentro de cinco años se cumplirán doscientos desde aquella primera obra creada por Niepce. *Un punto de vista*. Y considero llegado el momento de volver a eso, a la consideración del acto fotográfico como el *creador de puntos de vista*. La máquina, la óptica, la simple visión han de ceder paso a lo que nunca debió ser relegado: **elogio del visor, elogio de la mirada, reivindicación del observador, del fotógrafo, de esa persona que, a diferencia de la máquina, ni puede ni debe ser impasible**. Esto, hoy, se torna una exigencia y una urgencia dado que la mitificación de la máquina y la exacerbación de su poder están fortaleciendo ese relato mistificador que pretende convertirnos en meras *miradas sitiadas*, devaluadas. La máquina es un instrumento. Quien decide y hace es el ser humano. Recuerdo esa frase de Lewis S. Hine: *la fotografía no miente, pero nada impide que los mentirosos hagan fotografías*. Una frase sencilla que debiéramos utilizar como base para impugnar

lo que a lo largo de estos doscientos años ha hecho de la fotografía un instrumento al servicio de una institucionalización de la mirada desvitalizada que cuando fotografía o cuando contempla una foto únicamente busca en ella aquello que desde el poder definidor de lo real se le ha dicho que es lo único que ha de encontrar.

Elogio de la mirada. Voluntad. Acto. Soberanía. La fotografía no es una máquina productora de certezas sino la búsqueda incesante de preguntas que nos lleven a sumergirnos en el seno de las imágenes para encontrar en ellas el estímulo para seguir dando vida a interpretaciones de lo real sabiendo, como nos dijo Heisenberg, que nos movemos en el territorio del observador, allí donde el *Principio de Indeterminación*, lejos de ser un limitante de nuestro poder, alimenta eso que Nakahira proponía como deseo innegociable, ***replantearnos todo lo que pensamos, todas esas convicciones que no poníamos en duda.***

Esto, y no otra cosa, es lo que late en este texto al que ahora pongo punto... y seguido.

post scriptum: una foto

Cuanto he deseado compartir aquí contigo se podría resumir en una fotografía por la que tengo especial cariño. Durante cursos y cursos escolares la he utilizado en el aula para trabajar con el alumnado tanto lo que significa pensar históricamente como lo que supone ser pensamiento situado y, por supuesto, qué es el acto fotográfico.

La fotografía la hizo Robert Capa en febrero de 1939. Una carretera, la que conduce por Catalunya hacia Francia. En la foto vemos a un personaje. Es o un niño a punto de entrar en la adolescencia o el adolescente que ya lo es plenamente. Camina por la carretera. No se aprecia a su alrededor

ninguna otra persona. Viste de un modo extraño, pues lleva un abrigo, normal para un invierno que dicen fue muy frío, pero al mismo tiempo va con pantalones cortos y, aparentemente, sin calcetines. Sobre sus hombros carga una especie de manta.

Al pedirle al alumnado que abordara el estudio de la foto lo primero que les demandaba era una descripción. Después ya podían completar su análisis basándose en el pie de foto (autor, título, lugar, fecha). No recuerdo que nunca alguien me dijera algo diferente a *un niño que huye camino del exilio solo* andando por una carretera. He subrayado lo de solo porque veréis que es aquí donde se podía apreciar que el alumnado había visto la foto, pero no la había mirado, pues no había profundizado en ella. ¿Seguro que ese niño o adolescente está huyendo solo? La lógica inmediatamente te mueve a decir que eso no es posible porque es sabido, a través de relatos de protagonistas o de estudios y filmaciones y otras fotos sobre el exilio español tras la Guerra Civil, que fue un río humano el que se desplazó por esa carretera camino de la frontera francesa para solicitar ser atendidos como refugiados.

¿De verdad está él solo? Les hago mirar atentamente la foto y entonces es cuando se percatan de que en su parte inferior izquierda asoma la proyección de unas sombras. ¿Qué podemos deducir de ellas? Si se contemplan con atención resulta evidente que nos hablan de la presencia de otras personas. Y si las había por detrás nada impide concluir que también podría haber muchas más por delante del niño-adolescente.

Y saltamos al acto fotográfico como construcción de una mirada. Robert Capa encuadró ese fragmento de realidad porque esa era su voluntad. El fotógrafo, como mirada, encuadró al niño aislándolo de todo cuanto lo rodeaba. Robert Capa estaba construyendo algo más que una fotografía. Robert Capa estaba dando cuerpo a un concepto que, aunque no nos resulte extraño, podemos comprenderlo mejor si lo encarnamos. Capa estaba definiendo desde la mirada y para la mirada el **concepto exilio**. Ciertamente, no es un concepto difícil de entender; pero si conseguimos, por

un momento, meternos en la piel de, en este caso, la experiencia vivida por ese niño-adolescente seguro que seremos capaces de dar más fuerza al concepto.

Incluso hoy, por ejemplo, podríamos servirnos de esta imagen para contraponerla con otras más de nuestro tiempo que nos muestran la misma experiencia aunque esta vez seamos nosotros los receptores y los que levantamos muros y alambradas.

La fotografía, mirada situada, pensamiento situado. Ojo con conciencia que se sirve de una máquina para elaborar aquello que quiere mostrar. *La mirada es el personaje.*

Bibliografía principal consultada

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1990.

BENJAMIN. W. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia. 2004

BERGER, J. *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 2000⁴.

BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003

CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003.

MORENO DE ALBA, José G. [https://www.fondodeculturaeconomica.com/obra/suma/r3/
buscar.asp?starts=Todos](https://www.fondodeculturaeconomica.com/obra/suma/r3/buscar.asp?starts=Todos)

NAKAHIRA, T. *La ilusión documental*. Ca l'Isidret Edicions. Barcelona. 2018.

SONTAG, S. *Sobre la Fotografía*. Edhasa. Barcelona. 1981.

VIRILIO, P. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1988.

VIRILIO, P. *La bomba informática*. Editorial Cátedra. Madrid. 1999.

VV.AA. *El tiempo expandido*. PHE Books. Editorial La Fábrica. Madrid. 2010