

**Puntos ciegos,
miradas afiladas**

**Discursos fotográficos
y prácticas artísticas
para *hackear*
la posverdad**

Marta Martín Núñez
Shaila García Catalán
Javier Marzal Felici
editores



PUNTOS CIEGOS, MIRADAS AFILADAS
Discursos fotográficos y prácticas artísticas
para *hackear* la posverdad

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M.^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

PUNTOS CIEGOS, MIRADAS AFILADAS

Discursos fotográficos y prácticas artísticas
para *hackear* la posverdad

MARTA MARTÍN NÚÑEZ
SHAILA GARCÍA CATALÁN
JAVIER MARZAL FELICI

Editores



tirant humanidades
Valencia, 2022

Copyright © 2022

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

© Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán,
Javier Marzal Felici, Raúl Rodríguez Ferrandiz,
Nekane Parejo, Manuel Blanco Pérez, Maria Soler
Campillo, Llorenç Raich Muñoz, Alejandro León
Cannock, Araceli Rodríguez Mateos, Pilar Irala
Hortal, Julián Barón, Olmo González Moriana,
Ignasi Prat

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
Imagen de portada: Julián Barón y forma parte de su fotolibro C.E.N.S.U.R.A. (2011)
cedida para esta obra.
DEPÓSITO LEGAL: V-3012-2022
ISBN: 978-84-19226-89-1
MAQUETA: Dissert Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

ÍNDICE

PENSAR LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DE LA POSVERDAD 13

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

SHAILA GARCÍA CATALÁN

JAVIER MARZAL FELICI

1. Ver. Mirar. Pensar. Activar 13

2. Estructura de esta obra..... 25

3. Agradecimientos..... 29

Referencias..... 30

Primera parte

PUNTOS CIEGOS

FAKE IMAGES: LA PRIMERA VEZ COMO FARSA, LA SEGUNDA COMO TRAGEDIA 35

RAÚL RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ

1. Introducción. Las *fake news* son más viejas que la serpiente..... 35

2. *Brand New Fake News* y el papel de la imagen 39

3. Primero como farsa 42

4. La farsa en la tragedia 48

5. Mentir con imágenes 51

6. Conclusión: malos tiempos para la sátira 57

Referencias..... 60

MIRADAS A TRAVÉS DEL OBJETIVO. LA INTRAHISTORIA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE PRENSA EN LA DESESCALADA..... 65

NEKANE PAREJO JIMÉNEZ

1. Fotografía, verdad y posverdad	66
2. El fotoperiodismo y el discurso de la verdad.....	69
3. Las portadas de la desescalada	74
4. Las imágenes de las portadas frente a las narraciones fragmentarias	80
Referencias.....	82

FOTOGRAFÍA Y POSVERDAD EN LA ERA DE LAS MULTIPANTALLAS. CUANDO LA MENTIRA ES MEJOR QUE LA VERDAD MISMA PARA CONTAR LA VERDAD..... 85

MANUEL BLANCO PÉREZ

1. Introducción a los engaños de la fotografía y la sociedad	85
2. I want to believe: <i>Sputnik</i> (Fontcuberta, 1997).....	90
3. Inventar para revelar los límites fotográficos. El premio Paris Match 2009, de Remí Hubert y Guillaume Chauvin.....	91
4. El proyecto fotográfico como impugnación del sistema fotoperiodístico actual. <i>The Book of Veles</i> (Jonas Bendiksen, 2021).....	98
5. Conclusiones: cuando la mentira es mejor que la verdad misma para contar la verdad	103
Referencias.....	104

COLOREAR FOTOGRAFÍAS EN TIEMPOS DE DESINFORMACIÓN. ALGUNAS REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL USO DEL BLANCO Y NEGRO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA..... 107

JAVIER MARZAL FELICI

MARIA SOLER CAMPILLO

1. La actualidad del coloreado de películas y fotografías.....	107
2. El coloreado en la historia de la fotografía y del cine.....	111
3. ¿Tiene color el tiempo? La propuesta de Amaral y Jones a debate	115
4. El color, el B/N y la representación de lo real.....	123
5. Tina Paterson y el coloreado como técnica para <i>hackear</i> la historia	134

Índice	9
6. Colorear fotografías en la era de la desinformación.....	137
Referencias.....	138

Segunda parte
MIRADAS AFILADAS

ENTRE VERDADES.....	145
LLORENÇ RAICH MUÑOZ	

Referencias.....	166
------------------	-----

LA FOTOGRAFÍA COMO PENSAMIENTO DE LO POSIBLE. UN ANÁLISIS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE MAX PINCKERS	169
ALEJANDRO LEÓN CANNOCK	

Primera parte. Entre documentación y ficción en la fotografía contemporánea	169
1. Fotografía, pensamiento, posible	169
2. Dimensión ontogenética de las imágenes técnicas. La fotografía como reproducción visual automática de la realidad.....	172
3. Dimensión semiopragmática de las imágenes técnicas. De la fotografía a los dispositivos estéticos de visualidad	176
4. Documentación, ficción y ficción pensativa (especulación)	178
Segunda parte. Max Pinckers: más allá del documental y de la ficción, la especulación	181
5. Crítica a los códigos del realismo fotográfico	181
6. Simular el documental, pensar lo posible.....	184
7. A modo de conclusión: lo posible como campo trascendental	189
Referencias.....	192

PARODIA, MONTAJE, APROPIACIÓN: FOTOLIBROS RECIENTES ANTE LA CRISIS EUROPEA.....	197
JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE	
ARACELI RODRÍGUEZ MATEOS	

1. La imagen como parodia.....	199
--------------------------------	-----

2. La vida pública y privada de las fotografías.....	205
3. La imagen como farsa	208
4. Agitar los estantes de la historia	212
5. Conclusión	217
Referencias.....	218

SOBRE OVNIS, PANDEMIAS Y GUERRAS. DESPLAZAMIENTOS, RESISTENCIAS Y RELECTURAS DE LOS MEDIOS DESDE EL FOTOLIBRO.....	221
---	------------

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

1. Sobre desplazamientos. Crear desde el archivo	221
2. Sobre la resistencia artística. El fotolibro frente a los medios.....	224
3. Sobre presencias. <i>UFO Presences</i>	227
4. Sobre ayudas divinas. <i>Heaven help us!</i>	232
5. Sobre aprender a leer imágenes. <i>War Primer: 1, 2, 3</i>	239
6. Sobre las vidas del archivo	250
Referencias.....	251
Agradecimientos.....	254

LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA. MISTICISMO EN LA ÉPOCA DE LA POSVERDAD.....	255
--	------------

PILAR IRALA HORTAL

1. El poso de la historia del arte	256
2. Posverdad y misticismo en Viola.....	259
3. La retórica visual de Bill Viola.....	263
4. El reencuentro místico con uno mismo	275
Referencias.....	277
Agradecimientos.....	278

VELOS / MUROS. O CÓMO EL ARTE PUEDE TRATAR EL HORROR ..	279
--	------------

SHAILA GARCÍA CATALÁN

1. Los mentirosos profesionales / los amos de la verdad	279
2. El semblante / el simulacro	281

Índice	11
3. El velo en las religiones	283
4. <i>La naturaleza ama esconderse</i>	289
5. Visos en el fetichismo, el amor y el abismo	293
6. Reconstruir cierto velo	300
7. Muros, fronteras y guerras	302
8. Sobre el vaho que desprenden los cuerpos que están vivos.....	309
Referencias.....	311

Tercera parte
DESDE EL ESTUDIO

ESTADIO RADICAL. FANZINES, FOTOS Y FOTOMONTAJES EN LAS GRADAS DEL FÚTBOL ESPAÑOL	315
--	-----

JULIÁN BARÓN

Referencias.....	321
------------------	-----

¿POR QUÉ FOTOGRAFIAMOS? DEL ORIGEN DEL UNIVERSO AL METAVERSO	323
--	-----

OLMO GONZÁLEZ MORIANA

Referencias.....	328
------------------	-----

LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES ELECTAS EN LA ESFERA DIGITAL: EL ESPECTÁCULO DE INSTAGRAM	329
---	-----

IGNASI PRAT

1. El marketing político e Instagram.....	329
2. El caso de Santiago Abascal.....	334
Referencias.....	336

NOTAS CURRICULARES DE LOS AUTORES Y AUTORAS	339
---	-----

SOBRE EL USO DE IMÁGENES	349
--------------------------------	-----

PENSAR LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DE LA POSVERDAD

MARTA MARTÍN NÚÑEZ
SHAILA GARCÍA CATALÁN
JAVIER MARZAL FELICI
Editores

Una imagen bien mirada sería, entonces, una imagen que ha sabido desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y, por tanto, nuestro pensamiento.

Georges Didi-Huberman
Cuando las imágenes tocan lo real (2013: 31)

1. VER. MIRAR. PENSAR. ACTIVAR

Toda imagen tiene su punto ciego. Pues para que la imagen nos de la experiencia de unidad algo siempre debe faltar. Esa falta en la imagen es precisamente la que nos permite abrir las vías de la interpretación, entender la imagen como un texto plural, en devenir, un texto que necesita de nuestra intervención lectora. Sin embargo, cuando la imagen se propone completa y transparente, nos expulsa, nos excluye, nos dice que *no nos necesita*. En su trabajo *C.E.N.S.U.R.A.*¹, Julián Barón *quema* sus fotografías de actos políticos. Convierte lo que durante tanto tiempo se ha entendido como un error técnico —¿cuántas fotografías habremos tirado o

¹ Para un análisis desarrollado de este proyecto se puede consultar el artículo publicado en la revista *Fotocinema: Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón* (Martín Núñez y García Catalán, 2015).

descartado por un *mal* cálculo de exposición!— en un gesto estético que muestra la ceguera de la sociedad ante esas imágenes de los medios que parecen deslumbrarnos con sentidos unívocos. Además de esa sobreexposición, —que nos señala la *sobreexposición* del sujeto contemporáneo a la desinformación mediática y al ruido de las redes—, la foto de portada de este libro, también parte de *C.E.N.S.U.R.A.*, atiende al contraplano de las imágenes pública(da)s: nos invita a ver el marco, el pomposo telón, el escenario simbólico de la complicidad político-mediática donde hoy aún sigue emergiendo la mentira descarada, la verdad relativa o lo que hoy se designa como la posverdad.

Paradójicamente, la fotografía llega en el siglo XIX para salvarnos de lo *azaroso* de nuestras miradas *imperfectas*: nos promete ver más, hacer presente lo ausente y registrar la verdad. Como indica Alejandro León Cannock, al redefinir el territorio de lo que era posible ver (lo *visible*), la fotografía modifica también el espacio de lo que era posible conocer (lo *inteligible*) (2017: 9). Si la fotografía como documento se benefició en la sociedad industrial del siglo XIX de su proximidad con el mundo y sus relaciones con la modernidad para legitimarse como imagen de la verdad, ahora estos atributos se han devaluado: las creencias modernas han revelado sus límites y el mundo se ha vuelto demasiado complejo para que la fotografía pueda mantener un vínculo pertinente con él (Rouillé, 2017: 184). En nuestro mundo, el del siglo XXI, *ver más* es en realidad una trampa para el pensamiento, la *ausencia* la colmamos con la extrema disponibilidad de todo y la continua presencia virtual y el régimen de la *verdad* ha entrado en crisis: «cuestión ardiente, cuestión compleja», en palabras de Didi-Huberman (2013: 13).

La verdad como *correspondencia* ha dado paso a un juego de *consensos* intersubjetivos y discursivos que, como lo definió Habermas (1989: 121), asume que «la verdad de una proposición significa la promesa de alcanzar un consenso racional sobre lo dicho» y que, por tanto, asume una situación ideal de comunicación desempeñada por sujetos que «hagan transparente su naturaleza interna» (1989: 154). Pero esto es algo imposible: siempre hay que contar con el hecho de que los sujetos no siempre saben lo que dicen ni lo que quieren. Hay una sustracción y opacidad funda-

mentales en todo acto de pensamiento y de lenguaje. E, incluso, como apunta Antoni Vicens, «es un error, el más común, creer que alguien manda conscientemente», más bien, «ningún sujeto manda, un significante ordena y los demás sujetos se disponen en fila a seguir a su guía. En realidad, el amo no sabe que es él quien sigue a sus secuaces» (2018: 19), como mostraría Kojeve en su relectura de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel. Sabemos, por tanto, que raras veces se dan situaciones ideales de comunicación. Por ello, también podemos pensar la *verdad* como un conjunto de procedimientos reglados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. De este modo, en palabras de Foucault «la cuestión política, en suma, no es el error, la ilusión, la conciencia alienada o la ideología; es la verdad misma» (1999: 55). Y aquí nos interesa especialmente esa verdad y su complicada relación con la fotografía, a la que Joan Fontcuberta ha dedicado buena parte de su obra teórica y artística desde los años 90 (1997).

Gisèle Freund ya recogía en su libro *La fotografía como documento social* que en la inmediatez de la fotografía reside su fuerza, pero también su peligro. La imagen de fácil comprensión y accesible a todo el mundo —la imagen que hace gala de una «transparencia enunciativa» (Marzal, 2007)— tiene su particularidad en dirigirse a la emotividad: no da tiempo a reflexionar ni a razonar como pueden hacerlo una conversación o la lectura de un libro (Freund, 2006: 185). Pues si algo amenaza a la subjetividad es el automatismo mental, el triunfo de la pulsión y de las pasiones sobre el deseo de saber. Y es en esta inmediatez y emotividad de la fotografía en la que reside gran parte del control que los poderes neoliberales ejercen a partir de discursos tan asentados como el publicitario —motor del consumismo— o el fotoperiodístico —responsable en gran medida de la construcción de la imagen pública del poder político y económico. Estos discursos, pues, aprovechan nuestros puntos ciegos para hacernos creer que vemos, cuando en realidad atravesamos acriticamente las imágenes, es decir, las vemos como representaciones de lo real, ignorando que una fotografía *produce* más que *reproduce*, *propone* más que *dispone*, *crea* más que *refleja*.

Este paradigma aún se agrava más en el actual contexto sanitario, económico, político y social. La crisis económica global de 2008 —que, en algunos países como en España, especialmente afectado, derivó después en otras crisis sociales, políticas e institucionales— y que se ha prolongado más de una década, se abordó mayoritariamente a nivel internacional desde los rescates a los sistemas bancarios a costa de recortes en los sistemas sociales. La pandemia de 2020 y la incapacidad de los países para reaccionar a la emergencia sanitaria, con unos costes humanos terribles, no ha hecho más que evidenciar la precariedad en la que quedaron los servicios sociales. Los confinamientos masivos necesarios para frenar la expansión del virus, además de transformar las relaciones humanas en todos los ámbitos —personales, profesionales, educativos— y con el propio territorio —desde el espacio más íntimo, hasta los barrios o las ciudades—, aún tendrán otras consecuencias a medio y largo plazo que todavía no somos capaces de vislumbrar. No pensamos solo en el plano socioeconómico, también en el de la salud mental que ha quedado afectada por el aislamiento, la soledad y las restricciones impuestas por ley a los rituales alrededor de la muerte y el duelo.

Al mismo tiempo, durante estos años de inseguridad, falta de oportunidades, incertidumbre y miedo, los movimientos sociales y la sociedad civil han emergido con fuerza para crear redes de resistencia y apoyo vecinal, aumentando la sensibilización social sobre cuestiones como el feminismo, la crisis climática global, la pobreza, la migración forzada o la memoria histórica que hoy forman parte del debate público y la agenda política gracias, entre otras cosas, al salto de estos movimientos a las instituciones. Pero, como en un efecto pendular, también han emergido con fuerza los discursos de odio que han cristalizado en opciones políticas con gran alcance en la mayoría de parlamentos europeos.

La corrupción que corroe los poderes políticos, y que es particularmente obscena en la Corona española, da cuenta de un poder comandado por el goce. El poder se ve afectado por la mentira sin escrúpulos, por el fraude y el engaño decidido. No olvidemos que *la caída* del Rey Juan Carlos I del trono se inició con una fotografía *rescatada* del tiempo y llevada a *otra actualidad*. Cuando el 14 de abril 2012 la Zarzuela comunicó el ingreso del rey en un

hospital a su regreso de un viaje privado a Botsuana donde se dañó la cadera en una caída accidental, el comunicado no detallaba más pero inmediatamente se supo que el rey había estado en Botsuana de cacería. No había imágenes de ese viaje pero las noticias se acompañaron de una fotografía de 2006 en la que el rey posaba triunfante junto al cadáver de un elefante en compañía del propietario de una empresa de Safaris. «La imagen había encontrado por fin un contexto» (Vives-Ferrandis *et al.*, 2014: 147). La posverdad, desde luego, es el otro nombre de la decepción o del desencanto ante las autoridades que se olvidan incluso de hacer un esfuerzo de disimulo o artificio. Como mostramos en otro lugar (García-Catalán, 2018), la posverdad da cuenta de una profunda crisis de la vergüenza y del pudor.

Paradójicamente, estos años convulsos han sido paralelos al nacimiento, expansión y asimilación de las redes sociales y sus dinámicas de comunicación que han convertido la comunicación política en el centro de la política, cuando no la han sustituido directamente. Es en este contexto, en el que las emociones tienen cada vez más peso en la toma de decisiones políticas, como ya señaló Castells (2009: 202), donde se ha instalado una retórica de *verdades alternativas* que despliega prácticas que en el fondo no son tan novedosas —demagogia, propaganda, desinformación, falacias— (Rodríguez Ferrándiz, 2018). Pero si «la mentira clásica está justificada por los intereses del príncipe o de la razón de Estado, la verdad alternativa se presenta como la crítica (en nombre de la libertad) hacia algún tipo de autoridad dotada de un valor veritativo» y, en concreto, de la ciencia o de los expertos o maestros, como ha señalado el filósofo Maurizio Ferraris (2019: 37).

Estas *verdades* se desatan en unas redes donde prima la urgencia de circulación, donde la legitimidad se otorga en base a la proximidad emocional y la simpatía entre emisores y receptores, donde la *edición* de los contenidos es calculada por algoritmos ávidos de eliminar el disenso en cámaras de eco para mostrar solo lo que matemáticamente *creen* que queremos ver. Las pantallas se convierten en interfaces, superficies de contacto entre el mundo algorítmico y material, una herramienta de relación con otros y con nosotros mismos que nos desconectan de nuestros ritmos biológicos para llevarnos a un «tiempo cronoscópico», del presente inmediato

(Guardiola, 2018). Para el filósofo Josep Maria Esquirol, el dominio de la actualidad, después de haber vaciado el mundo y haberlo sustituido, se dirige hacia nosotros mismos para alejarnos cada vez más de la posibilidad de la experiencia. «El imperio de la actualidad es el imperio de las imágenes y, al mismo tiempo, la ausencia de imaginación» (2015: 121).

Ferraris, de hecho, localiza en lo que llama la «documedialidad» las causas técnicas y sociales de la posverdad, en la unión entre la fuerza constructiva de los documentos en tanto que fundamentos de la realidad social, y la fuerza deconstructiva de la web, que los multiplica, fragmenta y transforma, provocando así una atomización del tejido social (2019: 118). Así, la transparencia, la accesibilidad y la emotividad de la fotografía se torna imprescindible para suscitar reacciones y opiniones que se repiten y circulan a gran velocidad sin tiempo ni espacio para la reflexión. En estos discursos, el *ethos* y el *pathos* se privilegian sobre el *logos*, que queda denostado (McComiskey, 2017) y, con él, la capacidad de ejercer una lectura crítica. Es en este escenario donde proliferan las *fake news*, donde viven los *trolls* y donde arrollan las *shitstorms* y demás prácticas de una sociedad virtual tan líquida como enferma que, desde las nubes, baja a la tierra para crispar, polarizar y desequilibrar comunidades con efectos tan tangibles y reales como el éxito electoral de los partidos europeos de extrema derecha, el Brexit o la elección de Trump en 2016.

El giro digital y todas las transformaciones que se han producido a su alrededor por fin ha evidenciado que la fotografía, pese a ser imagen-huella, no garantiza una relación directa entre las imágenes y las cosas, pero solo para inaugurar la era de *la fotografía como sospecha*. La democratización de las herramientas de edición y la maleabilidad de la imagen de píxeles hace que toda imagen, pero especialmente aquellas que nos sorprenden como inverosímiles, resulten *sospechosas*, *fake* —ya lo decía Eco: «si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada» (2000: 22). Aceptar su valor sígnico, su naturaleza significativa, implica, por tanto, su participación en la ambivalencia y su decepción para la certeza como verdad *ante los ojos*. La fotografía sigue siendo imagen-huella, se mantiene físicamente apegada a las cosas, a

los cuerpos, a las sustancias, pero el mundo, lo real y la verdad de hoy se orientan a lo incorpóreo. La fotografía como documento ya no puede entregar ninguna verdad pertinente, operativa (Rouillé, 2017: 205). Sin embargo, más allá de la intuición o descubrimiento de un *trucaje* superficial, la máscara no cae: las estructuras profundas de poder que subyacen el propio acto de fotografiar y la representación resultante, que forman parte de la fotografía como dispositivo, programada por y para un contexto socioeconómico determinado (Flusser, 1990), siguen sin cuestionarse.

Por otra parte, seguir hablando de *fotografía* como una práctica claramente definida y delimitada resulta muy problemático en el siglo XXI. Aunque siempre se ha conformado por distintas formas de expresión, prácticas y usos sociales (Wells, 2015), actualmente, los límites son tremendamente inestables y se hibridan constantemente, haciendo que las etiquetas tradicionales se tensionen y resulten más confusas que descriptivas. También los límites de *lo fotográfico* se expanden en todas direcciones. La cámara ha dejado de ser imprescindible y las formas puras —la *lens based photography*— conviven hoy con prácticas *pobres* (Steyerl, 2014) —imagen electrónica, digital, pantallazos, fotogramas, fotocopias— que exhiben su materialidad y trabajan desde la rugosidad y opacidad de la superficie, muchas veces para cuestionar la representación hegemónica (Arquero, Deltell y García, 2019). El encuadre que delimita claramente el campo queda puesto en duda con nuevos formatos panorámicos, 360° y de realidad virtual, que se resisten al corte. El horizonte se ha centrifugado y desgravitado con la explosión de las cámaras de acción, los drones y la abstracción de las miradas-mapa. Las fronteras entre la fotografía y el vídeo se entretejen, no solo a través de formatos híbridos como el *live photo*, también en los usos fotográficos del vídeo, y los usos videográficos de la fotografía, devolviéndonos la ilusión por los efectos de los juguetes ópticos de los orígenes, que retornan con fuerza con formas clásicas reinventadas como el *stop motion* o *time-lapse*. Y la profundidad y accesibilidad de los archivos gráficos abren las imágenes a nuevas vidas que, al ser releídas desde otras coordenadas y amparadas por el paraguas del apropiacionismo y las intervenciones artísticas, permiten construir contrarrelatos. La fotografía, más allá de las prácticas relacionadas con la superproducción vernacular vinculada

a los dispositivos móviles y las redes sociales, se ha convertido en algo cada vez más etéreo, inasible y difuso, que no podemos aislar del complejo ecosistema visual en el que vive, como ha estudiado en profundidad Juan Martín Prada (2018). Pensar la fotografía en el siglo XXI, pues, implica una profunda comprensión de todas estas transformaciones.

Reflexionar sobre la fotografía en tiempos de la posverdad nos obliga también a repensar los usos y abusos de lo falso en nuestra historia cultural. No podemos olvidar que la mentira es un recurso subjetivo fundamental en la infancia gracias a la cual los niños pueden defenderse de las afirmaciones fijas, pesadas e inamovibles de los adultos; que el chiste, las bromas pesadas, el sabotaje, o las inocentadas son estrategias fundamentales en los ritos de paso, las universidades y los entornos laborales para soportar el poder de los patronos. No podemos obviar tampoco que la ironía, la parodia, la sátira y los memes son armas críticas para hacer frente a las mentiras políticas; que los impostores afloran por doquier para contestar a la maquinaria gubernamental creadora de identidades que controlar; que el arte del trampantojo y los encuadres abismados han sido fundamentales en todo gesto barroco para invitar a pensar lo oblicuo y mirar más allá de la representación; que la paradoja y la afirmación del *sinsentido* son estrategias de las vanguardias; que el fraude y la falsificación son caminos para mofarse del brillo del objeto-mercancía en el capitalismo. Y que hoy, en un momento en el que ha triunfado la posverdad, necesitamos más que nunca del *fake* para hacer frente a la mentira institucionalizada o descarada. De hecho, ha alcanzado un estatus fundamental en el campo del audiovisual, la estética y el activismo. Posiblemente necesitemos más que nunca del *fake* como aviso, como alerta y revisión de los pactos y contratos de veroficción. Su historia da cuenta de que los espectadores que caen en él se indignan y se enfadan pero, al final, no tienen otra que hacer una revisión de sus compromisos, de analizar en qué momento creyeron y cayeron en las bellas argucias de los discursos. Por ello, el *fake* reclama nuestra responsabilidad en el régimen de la creencia y desvela nuestra pasión por el sentido.

«Poner a todos de acuerdo en la relatividad de la verdad: esa es la guerra que ha sido declarada» (Marzo, 2018: 293). Y ese es

el triunfo de la posverdad. Esta supone, por tanto, un insulto a la palabra dicha, a la dimensión de la enunciación. Así, la posverdad introduce una suerte de agujero negro en el centro de la palabra, propone una *antipalabra* en la medida que la palabra se cierra al diálogo y al vínculo. En este punto, la fotografía tiene una gran responsabilidad porque permite reivindicar una mirada como punto de vista o, dicho de otro modo, un recorte enunciativo sobre lo real. De la fotografía como sospecha podemos habilitar, por tanto, una fotografía como pregunta, como espacio que preserva el enigma y que apunta a una verdad divorciada de la certeza. Nos dice Jorge Luis Marzo en el último párrafo de su contundente libro sobre *La competencia de lo falso* (2018) que finalmente uno debe elegir entre «la Alicia griega, siempre en búsqueda de una razón común de ser, por loca que sea, o la Veritas Romana, con su antorcha y su espejo, siempre encontrable, siempre disponible» (2018: 295). La fotografía nos impide elegir o nos da los dos rostros de la verdad al mismo tiempo: el de la literalidad y el de la imaginación, el del hallazgo y el de la búsqueda. Cuando una fotografía se nos presenta parece regalarnos y acercarnos una parcela de miseria o de belleza, nos alcanza una gesta, ella transporta el riesgo del fotoperiodista, el temblor del fotógrafo, su miedo a morir, sus deseos de huir, su tenacidad por permanecer. Algo en ella nos dice también que no sabe mentir, nunca podría mentir del todo porque ante todo es escritura. Pero, al tiempo, la sabemos mentirosa, porque sabemos que como escritura de luz no llegará a ser amiga de la oscuridad. Platón llamaba despectivamente a las imágenes «fantasmas» (1988: 598). Podríamos arriesgar a decir que hoy es un elogio entender las fotografías como fantasmas. Obviamente, las fotografías atraviesan el espacio y el tiempo pero siempre reverberan, tarde o temprano, la herida de su contexto. Por mucho que se proclame que la fotografía se ha desmaterializado con la imagen digital, su materialidad insiste. La fotografía contemporánea es más que nunca un fantasma porque, si bien aún muchas son huellas y recuerdos de un referente que fue, muchas otras son ilusiones, fenómenos que nos hablan y nos convocan en su aparecer. Tienen una larga e incierta vida y tienen una función central en la estética de la desaparición. Muchas se olvidan, ni se revisan, permanecen olvidadas en el carrito digital. Algunas retornan. Otras

forman parte de la memoria colectiva, son iconos de un mal sueño o una pesadilla histórica. «Las imágenes son el vértigo que provoca la irresoluble tensión entre la presencia y la ausencia a la que se asoma la existencia humana. [...] El encuentro y el choque entre imágenes, las formas de solidaridad y hostilidad entre ellas [...] las habilita como productoras de conocimiento, como elementos para reconfigurar el presente y el pasado» (Martínez Luna, 2019: 136). Las reflexiones sobre nuestra cultura visual no dejan de quejarse de la sobreabundancia de imágenes, esto es, de la proliferación de los fantasmas, muchas veces sin firmar, sin fotógrafos que se hagan cargo de ellas, pero que quedan a la espera de una mirada que se reconozca en ellas.

En este contexto, creemos que es urgente reflexionar sobre las prácticas fotográficas empleadas por los discursos de la posverdad, entendida desde la apropiación periodística del término, con el que Català es muy crítico porque «zanja cualquier discusión, desincentiva posteriores reflexiones y tiene el inconveniente de arrojar una densa sombra de sospecha sobre una serie de transformaciones culturales que merecen un tratamiento más profundo» (2019: 32). La crisis del fotoperiodismo como profesión dentro de unos medios de comunicación ya en crisis, dependientes de las grandes corporaciones y de la publicidad institucional para su supervivencia, se traduce en discursos mayoritariamente plegados a los intereses dominantes que dejan su huella en el tratamiento de las imágenes, en la homogeneización de la información visual, en la abundancia de imágenes ilustrativas o pensadas como *clickbait*s y, especialmente, en aquello que se omite y no se publica. Como advierte Rafael Tranche, «las actuales estrategias de persuasión para desvirtuar la realidad, o reducirla a intereses propios, se presentan en un escenario deliberadamente confuso, de manera que finalmente atentan contra la misma noción de verdad» (2019: 15).

Pero en el modelo que Castells ha denominado de «autocomunicación de masas» (2009: 101), los contenidos políticos no provienen únicamente de los medios de comunicación, también de los propios usuarios. Cualquiera dispone hoy de un altavoz para alzar su voz, con las oportunidades y peligros que esto conlleva. Ferraris habla de esta condición como de la «post-verdad» (2019: 86), pues cada usuario lo que quiere es *postear* su propia verdad y el

reconocimiento que reciba por ello será su capital. En ella, pues, caben todo tipo de discursos y verdades alternativas, y no tendrán reparo en practicar o difundir cualquier operación discursiva con tal de ganar notoriedad y aumentar su capital. *Verdades* nacidas de los retoques más burdos, de la velocidad de circulación de las imágenes y su lectura descontextualizada o de elaboradas «estrategias retóricas» y modos en los que las ambigüedades propias de las imágenes se emplean para afirmar determinados discursos (Sánchez Montalbán, 2018; Irala Hortal, 2019). En este escenario nos interesa identificar y desenmascarar los *peligros de la inmediatez* de los que hablaba Freund para revelar cómo las estrategias de creación, de veridicción, o de visibilidad y construcción discursiva generan percepciones sobre cuestiones públicas y sostienen un determinado régimen ideológico y visual que sirve a unos intereses concretos. En la primera parte del libro se explora este entorno en el que la transparencia, la inmediatez y la visibilidad se sirven de esos *puntos ciegos* de nuestras miradas para construir el mundo.

La fotografía, cuando está advertida y desconfía de los discursos transparentes, resiste al poder hablando desde una mirada particular. Frente a los discursos de la posverdad y sus verdades ruidosas, cerradas o unívocas, las prácticas fotográficas trabajan por sentidos abiertos y plurales que reclaman las lecturas. Por ello, en la segunda parte del libro se pone el foco en las miradas afiladas, los discursos fotográficos y las prácticas artísticas que conciben la imagen como espacios de pensamiento y que reclaman a los espectadores un esfuerzo de interpretación.

A veces desde posicionamientos poéticos, como un modo para crear un nexo con el pensamiento y una posición comprometida de un creador con el arte (Raich Muñoz, 2014: 14), y otras desde posicionamientos no hegemónicos y planteamientos que hibridan diferentes prácticas y aproximaciones a lo real, estos discursos se dirigen a cuestionar los relatos, *hackear* las imágenes y las formas visuales del poder. En ocasiones abriendo grietas y espacios de reflexión a través de disonancias y dislocaciones como una forma de activismo o contestación ante la inmediatez y transparencia de la representación; a veces, desviando la mirada hacia realidades y formas de creación extrañas y autorreflexivas; y otras apropiándose de las imágenes mediáticas para desplazarlas de su contexto

y elaborar desde la parodia. Esquirol nos invita a pensar que hay vida más allá de la actualidad, mejor dicho: solo hay vida más allá de la actualidad. Porque vida, libertad y pensamiento se dan lateralmente (2015: 125). Diferentes creadores han proyectado miradas desde la subjetividad, abrazando el error, explicitando y jugando con las ambigüedades y evidenciando la autoconsciencia de los propios lenguajes para interrogar unas realidades complejas, múltiples y mutables, reflexionar sobre los propios procesos de creación, producción y circulación, como han analizado Deltell y García Sahagún a propósito de la obra de Isidoro Valcárcel Media (2016), para así escrutar las estructuras de poder de las imágenes hegemónicas. Estos discursos, a veces herméticos y complejos, suelen renunciar a la transparencia enunciativa para provocar experiencias, activar sentidos y punzar conciencias.

Estas prácticas heterogéneas suelen coincidir en encerrar potentes discursos políticos sobre el mundo, pero también sobre la propia representación. Como apunta Rancière, en línea con su *reparto de lo sensible*, el arte no es político por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el orden del mundo, y no es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales: «es político por la distancia misma que guarda con relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio» (2005: 17). Así, las formas y éticas de la representación, producción, circulación y exhibición de estas prácticas, pese a estar condicionadas por las limitaciones de la cultura minoritaria, muchas veces precaria, devienen fundamentales en su discurso. La artista alemana Hito Steyerl lo expresa muy bien cuando dice que «se trata de observar lo que el arte hace, no lo que muestra» (2014: 95), esto es, lo que hace a la mirada común. En este sentido, cultivar una *estética pedagógica* que permita que florezcan espacios de lo común en el arte o en la escuela que superen la noción de *edu-tainment* o las problemáticas del arte con finalidad pedagógica sigue aguardando un mayor desarrollo, como ha señalado el filósofo Jordi Massó (2021).

Al mismo tiempo, parece que cuanto más rápido circula la imagen entre las frías pantallas de cristal de los dispositivos móviles —ilimitadas, virtuales y siempre presentes— más se afianzan en estos discursos

prácticas que ponen en valor la profundidad de la investigación y la experiencia presencial única invitando a una performatividad *en vivo*. No es de extrañar que las instalaciones y *performances* en las que el público se concibe (o no) como parte de la obra hayan sido —y sigan siéndolo— una de las formas artísticas más subversivas. Y que formatos tan tradicionales, lineales y, en principio, estáticos como el libro se hayan reinventado en fotolibros que construyen una experiencia de lectura íntima y performativa en la que se pone en juego la calidez del objeto físico para escribir discursos desde la complejidad, como hemos analizado en otro lugar (Martín Núñez, 2018; 2022). Probablemente son estas *miradas imperfectas*, cuando están afiladas, las que abrazan y nos señalan las trampas de la imagen y nos revelan nuestros puntos ciegos para sacudirnos ante las (in)certezas de las imágenes del poder que nos habitan.

Finalmente, incluimos una tercera parte compuesta por textos más breves y menos académicos con reflexiones de algunos de los creadores² que, *desde su estudio* y desde distintas perspectivas, han reflexionado en su obra sobre las estructuras de poder inherentes a las imágenes y que consideramos fundamental para complementar la mirada analítica y académica de los otros capítulos.

2. ESTRUCTURA DE ESTA OBRA

Puntos ciegos, miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad nace de nuestra preocupación como investigadores de la cultura visual contemporánea por el modo en que las transformaciones que se han producido en los últimos años vinculadas a la creación, circulación y lectura de las imágenes moldean las percepciones públicas sobre las realidades que nos afectan. La fotografía, cuya naturaleza más íntima se ha visto radicalmente alterada, se sitúa en el centro de esta problemática y desarrolla un papel fundamental por su capacidad para

² Nuestra intención como editores ha sido en todo momento procurar una participación de autores y autoras paritaria. Sin embargo, pese a la invitación a diferentes creadoras a escribir un texto para esta última parte, nos ha resultado imposible lograrlo.

apelar a la emoción y por su aparente facilidad de lectura, que los discursos hegemónicos emplean para construir una determinada mirada sobre el mundo. Este libro busca, a partir de la colaboración con académicos, académicas, creadores y creadoras, indagar en esta problemática a partir de tres ejes.

El primer bloque analizará los *puntos ciegos*, es decir, las prácticas fotográficas más próximas a la representación institucional y mediática, que pese a construirse como relatos de la verdad, muestran fisuras donde los límites de la manipulación son difusos —y, por ello, funcionan, o pueden funcionar, al servicio de la posverdad— a través de los procedimientos técnicos, el uso de la retórica visual, la descontextualización, o la edición digital de las imágenes. Este bloque lo abre Raúl Rodríguez (Universidad de Alicante) que en el capítulo *Fake images: la primera vez como farsa, la segunda como tragedia* nos hablará de viejas y nuevas historias de bulos y de los peligros de toparse con mensajes que no tienen intención alguna de desmentirse a sí mismos. Y, a su vez, defenderá la importancia de habilitar un espacio para el *buen fake*, aquel que permite construir un espectador crítico. En el capítulo *Miradas a través del objetivo. La intrahistoria de las fotografías de prensa en la desescalada*, Nekane Parejo (Universidad de Málaga) a través de una investigación centrada en las fotografías publicadas en las portadas de algunos medios sobre la desescalada problematiza el uso de ciertos objetivos como un medio de manipulación, planteando cuestiones que reactualizan la antigua polémica sobre si la fotografía se configura como una herramienta al servicio de la verdad o, por el contrario, se acoge a estrategias retóricas y discursivas para generar discursos de la posverdad.

En ese mismo sentido, el capítulo *Fotografía y posverdad en la era de las multipantallas. Cuando la mentira es mejor que la verdad misma para contar la verdad*, Manuel Blanco (Universidad de Sevilla) analiza el complejo andamiaje referencial que se establece entre la verdad y la mentira desde la fotografía a partir de tres proyectos diferentes y su relación con la prensa. El análisis de *Sputnik* (Fontcuberta, 1997), el premio Paris Match 2009 de Remí Hubert y Guillaume Chauvin y *The Book of Veles* (Jonas Bendiksen, 2021), realizados en tres décadas distintas, abordan la construcción del relato donde la fotografía es una maquinaria visual de

mostración y de engaño donde el espectador descubre, *a posteriori*, la lejanía entre lo visto y lo real, y cómo se rompe el pacto de veridicción. Javier Marzal y Maria Soler en el capítulo *Colorear fotografías en tiempos de desinformación. Algunas reflexiones críticas sobre el uso del blanco y negro en la historia de la fotografía* interpretan críticamente la tendencia contemporánea al coloreado de imágenes como una respuesta a la problemática de la necesidad de atraer a un público que entiende el blanco y negro como una suerte de carencia o falta en la expresión fotográfica. Y tras realizar un complejo rastreo por el uso discursivo del blanco y negro en emblemáticos fotógrafos, muestran cómo el precio de restaurar o de actualizar con el color es liberar o ahorrar a los espectadores menos formados en la lectura de imágenes los contextos en los que esas imágenes se produjeron.

El segundo bloque se centra en las *miradas afiladas*, que se aproxima a las prácticas fotográficas y artísticas que abrazan la ambigüedad de la fotografía para generar otras poéticas sobre el mundo, contrarrelatos, especialmente desde discursos críticos y no hegemónicos que suponen una contestación y un cuestionamiento de la imagen del poder, *hackeando* así los discursos oficiales. Este bloque lo abre Llorenç Raich Muñoz (Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya) que, en el capítulo *Entre verdades*, incide en que la innegable presencia de la posverdad en el espacio de la comunicación no tendría que extenderse hacia el espacio expresivo de la representación artística. Se centra así en recuperar las manifestaciones más poéticas de la fotografía en un recorrido que va desde Talbot y Stieglitz, a Sudek, Robert Frank, Sally Mann o Rineke Dijkstra.

Alejandro León Cannock (Universidad Aix-Marsella y Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas) profundiza en esta idea en el capítulo *La fotografía como pensamiento de lo posible. Un análisis de la obra fotográfica de Max Pinckers* en el que problematiza la brecha que separa la imagen fotográfica del ámbito de la ficción en relación a la pertenencia a un espacio discursivo que sea reconocido como tal por sus usuarios, a partir del análisis de trabajos de Philip-Lorca diCorcia y Max Pinckers. Dibuja, en este trayecto, cómo la fotografía puede ser un espacio de representación de *mundos posibles*.

Araceli Rodríguez Mateos y Javier Ortiz Echagüe (Universidad Rey Juan Carlos) abordan en el capítulo *Parodia, montaje, apropiación: fotolibros recientes ante la crisis europea* estas prácticas creativas tomando como referencia cuatro fotolibros que tratan la reciente crisis económica e institucional que ha vivido Europa en la última década y que ha cuestionado seriamente el proyecto político comunitario. A partir del análisis de *Wealth Management* (Carlos Spottorno, 2014), *Ma vie va changer* (Patrícia Almeida y David-Alexandre Guéniot, 2015), *Los últimos días vistos del rey* (Julián Barón, 2014) y *Archive Crisis* (Stefanos Tsivopoulos, 2015) se analizan diferentes estrategias retóricas como la parodia, el montaje visual o la apropiación de imágenes previas para generar un discurso nuevo. Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I) atiende también al fotolibro contemporáneo en el capítulo *Sobre OVNI, pandemias y guerras. Desplazamientos, resistencias y relecturas de los medios desde el fotolibro*, en este caso centrándose en sus particularidades expresivas, narrativas y matéricas como una forma de resistencia artística. Para ello, se fija en tres casos que recuperan del archivo discursos mediáticos que son reelaborados y recontextualizados para hablar de los miedos, deseos y fracasos de la sociedad sobre temas especialmente sensibles por suscitar gran interés, controversia y desinformación: el fenómeno OVNI en *UFO Presences* (Javier Arcenillas, 2015), la pandemia en *Heaven help us!* (Mario Zamora, 2020), y la guerra en *War Primer* (Bertolt Brecht, 1955), *War Primer 2* (Adam Broomberg y Oliver Chanarin, 2011) y *War Primer 3* (Lewis Bush, 2015). Observa así cómo en estas prácticas artísticas, las imágenes arrojan, quizá, más *verdad* que en sus usos y funciones periodísticas originales.

Pilar Irala Hortal en su capítulo *La retórica visual de Bill Viola. Misticismo en la época de la posverdad* apostará que la búsqueda de la verdad de Viola se convierte en un camino ante la posverdad. Esto lo consigue ofreciendo al visitante imágenes que suponen recuerdos a mitos y símbolos, tanto occidentales como orientales del pasado para cuya comprensión el público tendrá que hacer un esfuerzo de interpretación. Viola ve en la creación artística una vía para la reflexión, la introspección, el autoconocimiento y la sublimación. El segundo bloque queda abrochado por el capítulo que firma Shaila García Catalán titulado *Velos / muros. O cómo el arte*

puede tratar el horror donde muestra la función del velo en el arte, en la ciencia y en las religiones y lo opone a la noción de muro y frontera a propósito de la guerra.

Finalmente, el libro cierra con un tercer bloque que, *desde el estudio*, reúne textos de creadores que reflexionan sobre su propia práctica artística y profesional y que aportan una mirada complementaria al análisis académico. Julián Barón, desde su mirada como fotógrafo, artista visual y su experiencia como comisario y docente, comparte en el capítulo *Estadio Radical. Fanzines, fotos y fotomontajes en las gradas del fútbol español* una investigación visual que se aproxima al imaginario publicado y difundido en fanzines, fotos y fotomontajes por grupos de aficionados en las gradas del fútbol español donde se juntan juego, ideología, industria, negocio y herramienta de poder. Olmo González, gestor cultural y codirector del festival Fiebre Photobook, nos presenta en el capítulo *¿Por qué fotografiamos? Del origen del universo al metaverso* unas reflexiones sobre el lugar que ocupa hoy la fotografía en nuestra cultura en relación a la energía que necesita, partiendo de las reflexiones de Vilém Flusser. Finalmente, Ignasi Prat, fotógrafo y docente, en el capítulo *La política de las imágenes electas en la esfera digital: el espectáculo de Instagram* presenta una investigación visual sobre la comunicación política en Instagram, centrándose en el caso de Santiago Abascal que ha trabajado también desde la creación en su proyecto *Cibercracia* (2018).

3. AGRADECIMIENTOS

No podemos finalizar esta introducción sin señalar que esta obra colectiva ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación *Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una educación crítica* (AIDEP), (código 18I390.01/1), bajo la dirección de Javier Marzal Felici, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2019-2021. Gracias a esta financiación, *Puntos*

ciegos, miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad es un libro disponible en abierto que se puede descargar gratuitamente en la web de la editorial Tirant lo Blanch así como en el sitio web Cultura Visual de grupo de investigación ITACA-UJJ³. En este sentido, queremos agradecer la confianza y apoyo de la editorial Tirant lo Blanch a esta obra colectiva.

Finalmente, queremos hacer público nuestro agradecimiento más sincero a las autoras, autores, creadoras y creadores que han participado en este proyecto editorial. Sin su trabajo y generosidad este libro no podría ver la luz.

REFERENCIAS

- Arquero Blanco, I., Deltell Escolar, L., García Fernández, E. C. (2019). La imagen hiere. Tres modelos de activismo durante la crisis en España. En I. Arquero Blanco (ed.) *Algo que ver. 8 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica* (pp. 37-51). Madrid: Fragua.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza editorial.
- Català, J. M. (2019). Pensar el cine del pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja. En N. Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 13-59). Barcelona: Gedisa.
- Deltell Escolar, L., García Sahagún, M. (2016). La fotografía como actitud. Isidoro Valcárcel Medina. En J. C. Alfeo, L. Deltell Escolar, (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. (pp. 179-190). Madrid: Fragua.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.
- Ferraris, M. (2019). *Posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Mexico D. F.: Editorial Trillas.

³ <http://www.culturavisual.uji.es/category/publicaciones/>

- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen II*. Barcelona: Paidós.
- Freund, G. (2015 [1976]). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García-Catalán, S. (2018). Los desheredados. El Otro pulverizado en nuestra cultura visual. En Marzal Felici *et al.* *Crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (pp. 90-127). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Guardiola, I. (2018). *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*. Barcelona: Arcadia.
- Habermas, J. (1989). Teorías de la verdad. En *Teoría de la Acción Comunicativa: complementos y estudios previos* (pp. 113-161). Madrid: Cátedra.
- Irala Hortal, P. (2019). *El Síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua.
- León Cannock, A. (2017). *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*. Bizcaia: Muga.
- Martín Núñez, M. (2018). Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea. En J. Marzal Felici; A. Rodríguez Serrano; A. Loriguillo-López; T. Sorolla-Romero (eds.), *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (pp. 71-90). València: Tirant Humanidades.
- Martín Núñez, M. (2022). Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo. *Bulletin of Spanish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>
- Martín Núñez, M., García Catalán, S. (2015). Un segundo más y los caiques desaparecerían. El flash político de Julián Barón. *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 327-351. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5989>
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- Marzo, J. L. (2018). *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Cátedra.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Massó Castilla, J. (2021). Arte, educación y comunidad en la estética pedagógica. *Educação e Filosofia*, 34, 70, 155-174. <http://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v34n70a2020-55512>
- McComiskey, B. (2017). *Post-Truth Rhetoric and Composition*. Colorado: University Press of Colorado.
- Platón (1988). *Diálogos IV: República*. Madrid: Gredos.
- Raich Muñoz, Ll. (2015). *Poética fotográfica*. Madrid: Casimiro.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2018). *Máscaras de la mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. València: Pretextos.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de Mexico: Herder.
- Sánchez Montalbán, F. J. (2018). Fotografía de prensa. Del simulacro a la posverdad en la era digital. *index.comunicación*, 8(1), 197-224.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Tranche, R. (2019). *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital*. Madrid: Alianza Editorial
- Vicens, A. (2018). *No todo es política en la orientación lacaniana*. Madrid: Gredos.
- Vives-Ferrandis Sánchez, L. et al. (2014). *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Wells, L. (ed.) (2015). *Photography: A Critical Introduction*. Oxon & New York: Routledge.

PRIMERA PARTE
PUNTOS CIEGOS

FAKE IMAGES: LA PRIMERA VEZ COMO FARSA, LA SEGUNDA COMO TRAGEDIA

RAÚL RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN. LAS FAKE NEWS SON MÁS VIEJAS QUE LA SERPIENTE

En sus *Mitologías del odio* (1933), Borges cuenta una peripecia informativa grotesca que no nos resistimos a copiar literalmente. La versión final de la noticia, tras sucesivas tergiversaciones, es tan gráfica que se diría hecha para una ilustración satírica de mal gusto, pero fue formulada con total seriedad:

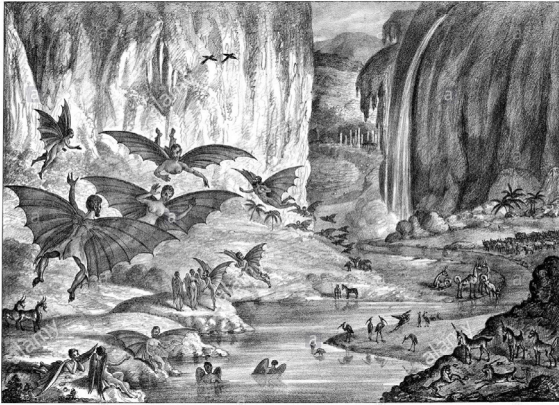
Un día entre los días del mes de octubre de 1914, declaró la *Koelnische Zeitung*: «Cuando se anunció la toma de Amberes, fueron echadas al vuelo las campanas». Se entiende que esos campanarios felices eran los de Alemania. A las veinticuatro horas, el diario *Le Matin* de París propuso una versión ya patética: «Según la Gaceta de Colonia, el clero de Amberes tuvo que echar al vuelo las campanas cuando esa plaza fuerte capituló». Siempre los belgas fueron detestados en Francia. El *Times*, imparcial como de costumbre, no consintió los reprobables errores de la versión francesa: uno, el molesto verbo capitular, otro, la conjetura de que los belgas —entonces oficialmente heroicos— se dejaban mandar por los alemanes. Tradujo así: «Anuncia *Le Matin* que fueron destituidos de su cargo los sacerdotes belgas que se negaron a tocar las campanas cuando Amberes cayó». Algo mejor está, pero la mera destitución de los eclesiásticos carece del horror conveniente. Una tercera refacción se imponía y el *Corriere della Sera* la acometió: «Según informaciones del Times, los valerosos sacerdotes belgas que se negaron a tañer las campanas cuando Amberes cayó, han sido condenados a presidio por el tribunal militar». Adulta en pocos días y transformada, la noticia vuelve a París. ¡Oh, anagnórisis! El padre, el

periodista de *Le Matin*, le sale al encuentro [...]: «Recordarán nuestros lectores aquellos bravos sacerdotes de Amberes que se negaron a tañer las campanas cuando la fortaleza capituló. Ahora se confirma desde Milán que fueron amarrados a las campanas, los pies en alto, la cabeza pendiente, y que debieron hacer de badajos vivos» (Borges, 2002).

Los bulos informativos pueden ser pura y dura *fabrication* dictada por urgencias de la propaganda o pueden partir de una noticia auténtica que se manipula, tergiversa, exagera o extrapola de una manera que falta a la verdad de forma flagrante, pero sin renunciar a unas gotas de verdad en la fórmula. En cualquiera de los casos, una vez lanzados los bulos rebotan, aunque sea por un breve plazo, en el ecosistema informativo vistiendo en cada uno de sus botes un traje adecuado al interés particular. No es un fenómeno reciente, por tanto, que las noticias se puedan independizar de los hechos y vivir esa vida propia de las leyendas, pero instantáneas o muy comprimidas, es decir, sin que los años y hasta los siglos vayan aquilantando el relato de rapsoda en rapsoda, como nos imaginamos que pasó con la *Ilíada*, el ciclo artúrico o el *Cantar de mio Cid*.

Esquilo ya dijo que la primera víctima de la guerra es la verdad, pero no es obligatorio suponer un conflicto para que menudeen los bulos. En 1835, el diario neoyorkino *The Sun* publicó seis artículos que informaban por entregas del descubrimiento de vida en la Luna (imagen 1). Iban firmados por un periodista ficticio. Para dar credibilidad al asunto se atribuía el descubrimiento al astrónomo británico John Herschel y se decía que se tomaba de un periódico editado en Edimburgo. Para hacer más difícil la verificación se precisaba que el avistamiento se había producido desde el Cabo de Buena Esperanza, en Sudáfrica, gracias al telescopio más potente del mundo. Herschel, de hecho, sí había viajado a Sudáfrica en misión científica en 1834, pero para catalogar las estrellas, nebulosas y otros cuerpos celestes visibles desde el hemisferio sur. En lo que luego sería llamado *The Great Moon Hoax* se describían todo tipo de detalles de la vida en la Luna, llena de bosques, ríos y océanos, y poblada por animales y humanoides alados, y hasta fueron plasmados en dibujos (Love, 2007; Salas Abad, 2019). Este bulo ilustrado nos sirve para recordar las fotos falsas que han circulado en la red desde que la nave Perseverance amartizó el 19 de febrero de 2021. Desde su llegada envió fotos de la superficie

marciana, pero solo dos días después, el 21 de febrero, ya circulaba por redes sociales una imagen supuestamente tomada desde el *rover* y difundida por la NASA que mostraba el alineamiento de tres planetas visto desde Marte (*Earth, Venus and Jupiter as seen from Mars*). Dicha foto (imagen 2) fue retuiteada al menos 18.000 veces y recibió más de 110.000 *likes*, pero es totalmente falsa (*Politifact*, 2021; *Factcheck*, 2021).



← **Twitter**



Imagen 1. Dibujo que reproduce la vida en la Luna tal y como fue captada por el telescopio de Herschel en 1835.
Imagen 2. El montaje fotográfico difundido tras el amartizaje en febrero de 2021.

En 1898, el periodista y crítico J.B. Montgomery-McGovern estableció una taxonomía de técnicas del bulo periodístico, como el *stand-for*, en el que una persona de buena reputación acepta protagonizar una mentira escandalosa a cambio de publicidad gratuita; el *combine*, en el que un grupo de reporteros inventan una historia falsa y luego construyen las pruebas que la verifican; la fabricación de *fake libel*, por el que los editores son engañados por conspiradores para que publiquen artículos con acusaciones falsas y litigiosas; la historia de las *presuntas noticias por cable*, en la que los así llamados *informes extranjeros*, escritos en el despacho anexo de la propia redacción, se fechan en una ciudad extranjera y se publican citando esas fuentes foráneas bien informadas (Love, 2007).

No es de extrañar el interés suscitado por el asunto: ese mismo año tuvo lugar la Guerra de Cuba, en buena parte alentada por la prensa de Hearst y su influyente *New York Journal*, en particular a partir de la acusación de que la explosión del crucero Maine de debió a agentes españoles que lanzaron un torpedo o hicieron explosionar una bomba en el interior. *Remember the Maine, to Hell with Spain* fue el lema que entonaban los manifestantes clamando venganza en varias ciudades de EE.UU. La maquinaria de la propaganda en la Guerra de Cuba se iba a servir no solo de la prensa escrita, sino de las posibilidades del fonógrafo y el cine.

Y ya sabemos que la imagen fotográfica, que es presunta huella de la realidad, se demostró no menos capaz que la palabra, sea escrita u oral, de mentir al mundo que dice duplicar y conservar para nuestros ojos. Desde su mismo bautismo, de hecho. Distintas formas de *manipulación* fotográfica estaban ya presentes en la famosa foto del Boulevard du Temple de Daguerre (Fontcuberta, 2010: 105-107), en las tomas de la Guerra de Crimea de Fenton (Marzo, 2018: 11-12), en los ectoplasmas o espectros *fotografiados* a finales del siglo XIX (Cannilla, 1989), en la famosa foto de familia de Goebbels no menos que en la de la familia real española en 2005 (Fontcuberta, 2010: 114-123), en la bandera izada en Iwo Jima de Joe Rosenthal (Marzal, 2008), en el beso de Robert Doisneau, en los extraños vacíos en torno al Stalin o al Mao post-purgas (Jaubert, 1986).

2. BRAND NEW FAKE NEWS Y EL PAPEL DE LA IMAGEN

Así que no, las *fake news* no son nada nuevo, sino algo muy antiguo a lo que se le ha sacado brillo: los destellos serán lo nuevo, en todo caso¹. Brian McNair nos recuerda que «news has always been criticised for being biased, plagiarised, falsified, fabricated, fictionalised and, yes, faked»: el titular de una revista en 1925 ya rezaba «Fake news and the public» y advertía de los efectos perniciosos de una nueva tecnología, como lo era por entonces el telégrafo, en la diseminación de patrañas (McNair, 2018: 17). Pero el término *fake news* se ha puesto bajo los focos recientemente, cuando fue elegido como palabra del 2017 por el *Diccionario Collins*, como solo un año antes *posverdad* (*post-truth*) había recibido esa distinción por el *Diccionario de Oxford*. Una *fake news* es definida por aquel como «información falsa y a menudo llamativa que se difunde bajo la apariencia de una noticia». Por su parte, el *Diccionario de Cambridge* precisa en su entrada que las *fake news* son «historias falsas que parecen noticias, que circulan por Internet o por otros medios de comunicación, y que por lo general han sido creadas para influir en posiciones políticas o en forma de bromas». El ejemplo que pone este último diccionario es: «Existe preocupación sobre el poder de las noticias falsas para alterar los resultados electorales».

El informe anual que publica Reuters sobre la información en la red, en su edición de 2017, dice que la expresión puede referirse a: (1) noticia que ha sido inventada para hacer dinero o para desacreditar a otros; (2) noticia que se basa en un suceso real, pero que se retuerce para adaptarla a una agenda particular; y (3) noticia que hace sentir incómodo o que no gusta a quien así la califica (Newman y Fletcher, 2017). La última acepción es inquietante porque desplaza el *fake* del ámbito de lo que puede ser así calificado en la esfera pública racional, en el dominio del discurso o de la acción política en sentido amplio, a una especie de limbo relativista y subjetivo, de una privatización de la verdad. Las noticias ya no pueden

¹ No hemos querido remontarnos más, pero en la antigua Roma abundaron los bulos y las falsificaciones, como documenta magníficamente el libro que edita Simonetta Segenni (2019).

ser ya cotejadas con ninguna realidad para validarse o desmentirse: lo que son *news* para alguien podrían ser *fake news* para otro, y viceversa (Rodríguez-Ferrándiz, 2018, 2019).

Más allá de esta parcial incompetencia del término *fake news* —que hace que algunos investigadores como Claire Wardle y Hosein Derakhshan renieguen de él y abracen el de *information disorder* (2017)—, otra cuestión añadida es la del soporte de la información engañosa. Solemos pensar que la mentira es algo que tiene que ver con el texto —escrito, sobre todo, en su caso también oral. Pero las noticias circulan ilustradas por fotos desde hace muchas décadas y por vídeos ahora también en la prensa digital —no digamos ya en las redes sociales y en las plataformas de mensajería electrónica. Así que la desinformación puede estar en el texto, en el audio, en la foto, en el vídeo, en las gráficas o tablas o en el anclaje engañoso entre algunas de esas formas.

Los propios Wardle y Derakhshan enfatizan la función de la imagen en las *fake news*. De hecho, sostienen que las *fake news* que triunfan lo hacen por una mezcla muy competente de provocación de una respuesta emocional, la repetición, narración poderosa y un fuerte componente visual (2017: 78). Precisamente subrayan la importancia de la imagen en la construcción de la desinformación y el carácter subalterno que se le suele conceder frente a la palabra, en particular en los mecanismos de detección:

Entre los aspectos problemáticos del término popular *fake news* está el debate en torno a su dimensión textual. Poner el foco en los *sitios* de noticias inventadas implica que el contenido visual engañoso, manipulado o fabricado, sea una imagen, un vídeo o un gráfico, rara vez es tomado en consideración. Las soluciones de las empresas de tecnología se han dirigido directamente a los artículos, y aunque es cierto que el procesamiento del lenguaje natural está más avanzado y, por lo tanto, el texto es más fácil de analizar computacionalmente, enmarcar el debate como *noticias falsas* no ha ayudado. [...] Los elementos visuales pueden ser mucho más persuasivos que otras formas de comunicación, lo que puede convertirlos en vehículos mucho más poderosos para la desinformación y el error (Wardle y Derakhshan, 2017: 18).

Por su parte, Don Fallis (2015: 169) señala específicamente una categoría de desinformación, la *visual disinformation*, que la apartaría, junto a otras diferencias, de la pura y simple mentira concebida en términos puramente verbales:

Las imágenes engañosas (es decir, la desinformación visual) pueden ser epistémicamente más peligrosas que las palabras engañosas. Y así, por ejemplo, la gente toma fotografías porque son una evidencia más convincente que un simple testimonio. Cuando confiamos en el testimonio, sabemos que estamos poniendo nuestra fe en la persona que lo produjo. Por el contrario, una fotografía tiene valor probatorio independiente de las intenciones de la persona que la produjo.

Podríamos poner en cuestión o matizar la rotundidad de la última frase: la neutralidad del mecanismo es una quimera, la evidencia de una foto es inseparable de la intención de quien encuadra una porción de realidad, elige el momento del disparo, maqueta la foto, la rotula y la yuxtapone a un titular, una entradilla, un cuerpo de texto, un comentario, una locución. En cualquier caso, si es cierto que una noticia puede ser muy bien un texto escrito solamente —una nota de prensa, por ejemplo, a menudo no va ilustrada—, no hay noticias vehiculadas solo por imágenes, sin acompañamiento de un texto oral o escrito. Así que cuando detectamos *fake news* con imágenes será necesario determinar qué elemento de la expresión es la portadora del engaño, o si se trata del anclaje entre ellas, y cómo esas sustancias reciben una forma que vehicula a su vez una forma del contenido.

Esa *autopsia* —del griego *autopsía* [αὐτοψία] (compuesto de *autós* y *ópsis*), ver con los propios ojos, literalmente— tiene que recurrir a todo el *instrumental* que la semiótica de la imagen, la iconología, la iconografía, la simbología, la narrativa audiovisual y otras disciplinas han desarrollado: los *bisturís metodológicos* de las ciencias de la comunicación aplicadas a la imagen (Marzal, 2021). Pero como las *herramientas* digitales, cada vez más sofisticadas, son capaces de ilusionismos altamente realistas, sin duda el análisis textual no es suficiente para detectar la imagen mentirosa, sino quizá tan solo para reconocer, a toro pasado, la calidad de la falsificación. Hay en marcha toda una línea de *digital forensics* empeñada en la tarea de autenticar los documentos digitales (foto, audio, vídeo) a través de la detección de las trazas de la manipulación, de inconsistencias físicas y perceptivas (Farid, 2009, 2019a, 2019b). Es una carrera condenada a éxitos seguidos de fracasos porque los manipuladores siempre podrán parasitar y revertir para sus fines los mecanismos de detección y encontrar rodeos para volver indetectables sus falsificaciones.

3. PRIMERO COMO FARSA

Como hemos visto, algunos diccionarios y autores vinculan el empleo del término *fake news* con la manipulación de una noticia auténtica con un afán humorístico, en un marco que pretende asegurarse de que el tono satírico o paródico es percibido. De hecho, la primera aparición del término registrado como *marca* se dio en el programa de la televisión norteamericana *The Daily Show*, presentado por Jon Stewart (1999-2015), de la cadena de pago *Comedy Central*². El término era como una suerte de aviso a navegantes, un rótulo para señalar que *eso* no eran noticias auténticas, sino que se trataba todo de un *show* paródico construido como un programa informativo al uso. Y ello como parte de la programación de una cadena temática de humor (Baym, 2005). En España, secciones humorísticas de la prensa, como Tremending Topic de *Público*, periódicos *online* como *El Mundo Today* o esa parodia de noticiario que es el programa *El intermedio*, de La Sexta, serían ejemplos equivalentes.

Se trata en todos los casos de programas o de publicaciones explícitamente satíricas o humorísticas, como decíamos: los presentadores van en traje de chaqueta, son cabezas parlantes que nos miran directamente, que muestran gráficos, tablas y hacen conexiones con correspondientes, pero están encarnados por humoristas de todos conocidos. A menudo oímos las risas del público presente en el plató. Así pues, ese sentido de *fake news* o esa forma paródica de verdad (en *truthi-*

² Un estudio sobre la presencia del término en textos indexados en la *Web of Science*, una base de datos de trabajos de calidad científica, recoge 1.147 documentos con *fake news* en su título, resumen o palabras clave, de los que 640 son artículos en revistas científicas. La primera aparición de *fake news* es de 2005, pero el despegue del término solo se produjo a partir de 2017 (57 artículos), con incrementos en 2018 (215) y 2019 (224). Mientras en el periodo 2005-2017 el término aparecía vinculado a los de *parodia*, *Jon Stewart* (el presentador de *The Daily Show*) y *alfabetización (literacy)*, de 2018 en adelante se asocia sobre todo a *comunicación política*, *sesgo*, *verificación*, *Twitter*, *redes sociales*, *populismo* y también *Rusia* (Alonso García et al., 2020). Todo ello hace del término *fake news* solo ligeramente, en un par de años, posterior a la explosión del término *post-truth*, que se produjo en 2015-16, y evidencia la deriva del término desde el ámbito de lo jocoso a lo serio.

ness³) deberían ser distinguidos, como parece evidente, de aquellas piezas pretendidamente informativas que también imitan formalmente la apariencia de géneros bien conocidos —*scoop*, *breaking news*, incluso reportaje, entrevista—, pero que tienen el propósito malicioso de desinformar sobre un asunto quizá ya presente en la agenda y aspiran a ser tomadas por fidedignas o al menos plausibles⁴.

Lo más hilarante del asunto son los casos en que un *fake*, que evidentemente tenía esa voluntad original no mendaz, sino paródica o satírica, es malinterpretado, tomándose por una noticia real. En septiembre de 2012, por ejemplo, la agencia estatal de noticias iraní se hizo eco de una encuesta según la cual el 77% de los votantes blancos de áreas rurales de EE.UU. preferirían irse a tomar una copa o a un partido de baloncesto con el presidente Mahmoud Ahmadinejad antes

³ *Truthiness* es un neologismo que debemos al humorista Stephen Colbert. Es una palabra maleta muy elaborada: frente a *truthfulness* (veracidad), que incluye la idea de plenitud o completez (*full*), *truthiness* la rebaja con el adjetivo *thin* (delgado): una especie de media verdad o de verdad condicionada. Lo lanzó en 2005 en su programa *The Colbert Report* (2005-2014), que fue el *spin off* de *The Daily Show*, y con él pretendía referirse a «lo que tú quieres que sean los hechos, a diferencia de lo que los hechos son, lo que sientes que es la respuesta correcta en lugar de lo que es respaldado por la realidad». Y pone el ejemplo de la Guerra de Irak, que estaba en su fase más virulenta en esos momentos: «Sí, si lo piensas puede que falten unas cuantas piezas en la justificación de la guerra. Pero, ¿no *tenías la sensación* de que sacar a Saddam era lo que había que hacer? ¿No lo sentías justo aquí, en las tripas? Porque, damas y caballeros, ¡de aquí viene la verdad! ¡De las tripas!» (Marzo, 2018: 124).

⁴ Un estudio de 2017 analiza 34 publicaciones académicas aparecidas entre 2003 y 2017 que utilizaron el término *fake news* como una de sus palabras clave. A partir de ahí establece una tipología de seis tipos: sátira de noticias, parodia de noticias, fabricación de noticias, manipulación de fotos o vídeos, publicidad y relaciones públicas presentadas como si fueran información y propaganda política. Es decir, dos de las seis tienen que ver con *géneros* literarios o de ficción en general cuyos textos no pueden ser acusados en ningún caso de mendacidad, pues nunca han pretendido ser tomados por información. Otros dos de ellos, *publicidad* y *propaganda*, corresponden a géneros del discurso de los que se presupone un interés de parte, comercial o político, que hace de sus textos actos de habla mucho menos representativos o asertivos que directivos o persuasivos, de manera que su presunto *fake* no podría ser juzgado con tanta severidad como el que nos llega en el marco de un discurso informativo. Solo la fabricación de noticias y la manipulación de fotos o vídeos, por tanto, se dirían genuinas mendacidades informativas, aunque fronterizas con los otros tipos, sobre todo en un medio dúctil o maleable como la red (Tandoc, Lim y Ling, 2018).

que con Obama (imagen 3). Y recogían declaraciones de algunos de los encuestados en Virginia Occidental: «Él (Ahmadinejad) se toma en serio la defensa nacional y nunca habría permitido que activistas gays le dijeran cómo llevar el país». Además, obviamente, Ahmadinejad tampoco habría negado, como se empeña en hacer Obama, que es musulmán (60% de acuerdo sobre este punto). Pero esa noticia tan delirante había aparecido en *The Onion*, un periódico digital satírico americano. *Fars* (imagen 4), la agencia iraní, no citaba la fuente, así que, una vez conocido el impacto en Irán, la publicación americana se apresuró a añadir al *fake* un rótulo que decía: «For more on this story: Please visit our Iranian subsidiary organization, Fars» (BBC, 2012).



Imagen 3. La página de *The Onion* publicada el 24 de septiembre de 2012.
Imagen 4. la página de *Fars News Agency* del 28 de septiembre de 2012.

También en 2012 el *Diario del Pueblo*, órgano oficial de comunicación del Partido Comunista Chino, en este caso sí citando *The Onion*, recogió en su edición en inglés la noticia de que la revista había declarado al líder norcoreano Kim Jong-Un como «el hombre vivo más sexy del mundo» (imagen 5). La tomó tan en serio que la acompañaba con un *slideshow* de 55 fotografías del dirigente y reproducía los motivos de la elección: «With his devastatingly handsome, round face, his boyish charm, and his strong, sturdy frame, this Pyongyang-bred heartthrob is every woman's dream come true» (*The Onion*, 2012, *The Guardian*, 2012). La revista satírica se apresuró a actualizar su edición original de la broma calificando al *Diario del Pueblo* como «a proud Communist subsidiary of *The Onion*».

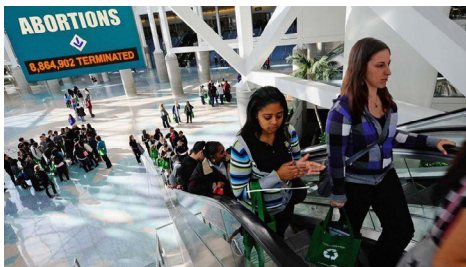


Imagen 5. A la izquierda, la página original de *The Onion* publicada el 14 de noviembre de 2012.



Imagen 6. A la derecha, la página de *People's Daily* del 27 de noviembre de 2012, con un reportaje fotográfico del líder norcoreano.

Siguiendo con *The Onion*, pero en este caso con un incauto autóctono, en 2011 un congresista republicano por Luisiana compartió escandalizado en su *Facebook* la siguiente noticia (imagen 7): Planned Parenthood, una asociación americana sin ánimo de lucro que apoya la planificación familiar y el derecho al aborto legal en EE.UU., había invertido 8.000 millones de dólares en Abortionplex (imagen 8), un complejo con dos mil habitaciones y áreas recreativas con restaurantes, cafés, cines y tiendas de ropa que permitiría practicar un aborto cada tres segundos. El fin era conseguir no solo el relax antes y después de la intervención, sino facilitar el sentimiento de comunidad entre los clientes y hacer del aborto un evento social (*No Life is Sacred!* sería el slogan del mall) (*The Onion*, 2011, *The Atlantic*, 2012).



The Abortionplex's Main Floor

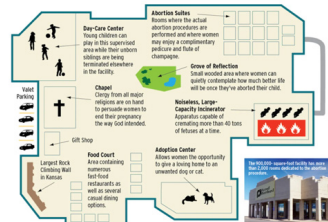


Imagen 7. Fotografía que ilustra la noticia de *The Onion* publicada en mayo de 2011. El pie dice «The state-of-the-art facility, which features an IMAX movie theater as well as multiple fetus incinerators».

Imagen 8. Plano de las instalaciones del complejo abortista.

La persistencia del *fake* de broma tomado por auténtico es proverbial. Es la prueba fehaciente de que, más que la intención maliciosa del emisor (que en este caso no existía), el éxito inesperado del engaño radica en la disposición a creer del receptor, en el deseo de que esa patraña resultara ser verdadera, en la recompensa que obtendría en ese caso, sea en forma de satisfacción o de indignación. En 2013 y 2017, sendos artículos satíricos de *The New Yorker*, incluidos en la columna The Borowitz Report, fueron tomados por noticias reales por diarios oficiales chinos. En el primero se decía que Jeff Bezos había comprado por error *The Washington Post*, clicando inadvertidamente sobre la oferta de venta —250 millones de dólares en efectivo. En el segundo se aseguraba que, poco después de tomar posesión de la Casa Blanca como inquilino, Donald Trump había despertado de madrugada a sus colaboradores con la orden de envolver todos los teléfonos de la residencia presidencial con papel de aluminio y registrar todas las dependencias, pues no se fiaba de que Obama o sus espías la hubieran abandonado (Borowitz, 2017; Hernandez, 2017).

Así las cosas, es sorprendente la deriva terminológica que ha experimentado las *fake news* a la vuelta de solo unos pocos años. Desde la era Trump se ha producido una verdadera *resemantización* que, lejos de aclarar su alcance, lo ha vuelto más confuso: de ser una representación o una puesta en escena circunscrita al discurso satírico, paródico y crítico —es decir, en un marco de pacto ficcional entre emisor y receptor, que implica un «fingimiento lúdico compartido» (Schaeffer, 2002; Rodríguez-Ferrándiz, 2020: 125-144)—, se ha convertido en pasto de la información política presuntamente *seria* —de la representación a la pura presentación—, en un marco de pacto informativo seriamente dañado o disfuncional, de extrema polarización de las interpretaciones y los juicios.

Trump se ha pasado todo su mandato acusando de *fake news* a la prensa crítica y la prensa crítica se ha pasado todo su mandato haciendo recuento de las *fake news* que hacía Trump desde su cuenta de Twitter y sus declaraciones públicas. Sin pretender equiparar ambas operaciones —la reacción de Trump era desa-

fortunada, maleducada, mientras que la prensa, en particular el verificador de *The Washington Post*, refutaban con datos fehacientes sus afirmaciones— el resultado es una polarización nunca vista antes. El efecto rebote es cada vez más habitual: cruces de acusaciones de mentir o tergiversar, que elevan al cuadrado o al cubo la inestabilidad del ecosistema informativo. Añadimos un par de ejemplos. La página de noticias de la *Alt Right* norteamericana Breitbart publicó una noticia sobre un incendio en una iglesia de Alemania causado por inmigrantes (Hale, 2017). Algunas autoridades públicas y la prensa más moderada y sensata la acusaron de ser una noticia falsa, y la primera contraatacó titulado «Fake ‘fake news’», pretendiendo demostrar que la información ofrecida en primera instancia era esencialmente cierta (Kassam, 2017)⁵. Una noticia difundida por un medio —una foto de Rajoy haciendo *jogging* durante el confinamiento, en abril de 2020— es desmentida por una fuente desconocida a través de redes sociales, que la acusa de haber sido tomada en otro momento (en diciembre de 2019), y varios verificadores de hechos demuestran que la acusación de *fake news* es a su vez un *fake*, porque la foto sí fue tomada en la fecha y hora en que afirmaba haber sido tomada (Maldita, 2020d, Newtral, 2020). De todo esto no solo sale perdiendo la *verdad* en el discurso público, sino también ese territorio delicado en el que prospera el humor, la

⁵ Según narra Breitbart un suceso acaecido en el centro de Dortmund en la Nochevieja de 2016, «una turba de jóvenes extranjeros prendió fuego a la iglesia más antigua de Alemania». La prensa *del establishment* —así la llamaba Breitbart: AFP, *The Guardian*, *The Independent*, POLITICO, *The Huffington Post*, *Bild*, *Die Welt*, etc.— y las autoridades de la ciudad lo negaron, pero Breitbart contrató. Ciertamente no era la iglesia más antigua —lo que es obviamente secundario—, pero sí hubo un fuego: un petardo lanzado por los jóvenes prendió la tela que cubría un andamio de la iglesia, que ardió, siendo prontamente apagado y sin causar graves daños. Así que en cierto modo los jóvenes inmigrantes prendieron fuego a la iglesia. Las implicaciones del titular de Breitbart, sin embargo, eran obviamente capciosas: hacía suponer que las bengalas no tenían un propósito festivo, sino terrorista, y que la motivación pudo ser el odio religioso. De hecho, Breitbart decía, sin mencionar nacionalidades, que los jóvenes lo hicieron al grito de «Allahu Akbar».

sátira (Rodríguez-Ferrándiz, 2018), y en general las ficciones, que no son *mentiras* (Rodríguez-Ferrándiz, 2020: 211-223).

Se diría que ya no es posible hacer bromas en forma de *fake news* porque las noticias que efectivamente comparecen en los medios de difusión son siempre, para alguien, sospechosas de *fakery*, y las más osadas, siendo auténticos bulos, siempre parecen ir más allá de las más delirantes imaginaciones que nutren esas noticias ficticias —que no falsas, considerando el marco en que se producen— de los guionistas de los programas de humor. En cierto modo, podemos invertir aquí el *dictum marxiano*, que a su vez matiza el *hegeliano*: primero como farsa, luego como tragedia (Marx, 1973: 146)⁶. Todo lo cual vuelve extremadamente inquietante el consumo de noticias. En particular en la red y en las redes sociales, por cierto, donde los marcos paratextuales que permiten identificar al emisor, el tono, la intención, aparecen muy fácilmente travestidos.

4. LA FARSA EN LA TRAGEDIA

El 10 de marzo de 2020, pocos días antes del decreto de estado de alarma en España, se difundió a través de redes sociales y se publicó en *El Trascendental* que RTVE había mostrado un mapa sobre el coronavirus en España con el índice de la incidencia por provincia, pero que esos índices, en realidad, marcaban el tamaño medio del pene en cada una (imagen 10). Ni RTVE (imagen 9) había publicado ese mapa tal cual, obviamente, ni indicaba métricas de esa naturaleza: se trataba de un mapa publicado por *El País* en octubre de 2018 (imagen 11) sobre el porcentaje de paro en cada provincia (Maldita, 2020a).

⁶ Dice Marx: «Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce».



Coronavirus

El mapa del coronavirus en España: más de 1.600 casos, casi la mitad en la Comunidad de Madrid

- Comunidad Valenciana, País Vasco, Madrid, Aragón, Cataluña y La Rioja han confirmado 35 muertos hasta el momento
- La mayor parte de casos activos se encuentran en Madrid (782), País Vasco (197) y Cataluña (124)
- ¿Qué se sabe del coronavirus? | Mapa mundial | Última hora coronavirus

10.03.2020 | actualización 17:06 horas Por RTVE.es

RTVE ha publicado un mapa ilustrando los casos de coronavirus en España cuando en realidad se trata de un mapa del tamaño medio de pene por comunidades, lo acaban de borrar estoy llorando



9:24 p. m. · 9 mar. 2020 · Twitter for Android

16,3 mil Retweets 40,3 mil Me gusta

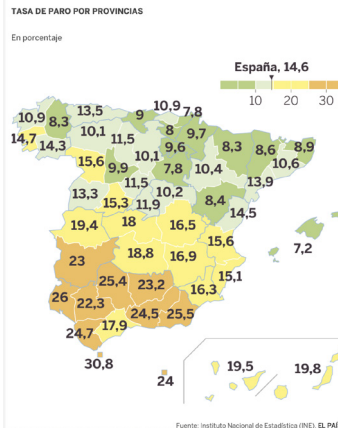


Imagen 9. Publicación original de RTVE.

Imagen 10. falso tuit sobre la publicación en RTVE.es en 2020.

Imagen 11. Mapa publicado en *El País* en 2018 que da la ilustración a la falsa noticia.

El 25 de marzo de 2020 se difundió en Twitter la noticia de la muerte a causa del coronavirus de un joven médico de La Paz, Alberto Sánchez, de solo 24 años. Una diputada del PP por Asturias dio el pésame a la familia en un vídeo (Onda Cero, 2020). Hermann Tersch hizo lo propio, aunque de una forma mucho más agria y repartiendo responsabilidades (Justo, 2020) (imagen 13). Pero se trataba de la foto del actor porno Jordi *el Niño Polla* caracterizado como médico para uno de sus vídeos (imagen 12).



Imágenes 12 y 13. Tuits de condolencias por la muerte de un joven médico en el Hospital La Paz.

Su imagen ha servido para ilustrar decenas de noticias relacionadas con el coronavirus: es el médico ecuatoriano Segundo Zambrano Caizaluisa, descubridor de una vacuna desarrollada en el propio Wuhan, o el Dr. Laureano Cayetano, otro epidemiólogo que investigaba sobre la vacuna cuando fue apartado por presiones del gobierno y las farmacéuticas (imágenes 14 y 15).

Él es Segundo Zambrano Caizaluisa , el joven doctor Quiteño que encontró la cura para Coronavirus. Actualmente se encuentra en la ciudad de Wuhan para combatir este problema en la zona cero. ¡Orgullo Ecuatoriano ! 🇪🇺 Pero como no es futbolista no lo compartirás



Imágenes 14 y 15. Tuits sobre investigadores que trabajan en la cura del COVID-19. Fuente: <https://cutt.ly/qfmsaRD> y <https://cutt.ly/1fmsss9>.

El relato y su gancho son similares: el personaje anónimo que trabaja abnegadamente recibe como pago la muerte o el ostracismo, y su

gesta quedará en nada si el destinatario no la comparte: «como no es futbolista ni cantante no tendrá la repercusión que merece» / «como no es futbolista no lo compartirás». El Arzobispado de Lima cayó en la trampa también, y entre las fotos con las condolencias exhibidas en la Basílica Catedral de la ciudad está la de un tal Pedro, con una foto del actor encarnándolo (imagen 16).



Imagen 16a. Tuit del Arzobispado de Lima con condolencias para los familiares de los fallecidos, sus fotos y nombres.

Imagen 16b. Respuesta de un usuario.

El Español (2020) ha hecho un pequeño recopilatorio de memes que se inspiran en este para suscitar compasión y recabar condolencias, pero dejando más clara su condición de parodias, con personas o personajes famosos en el papel del médico muerto —Joey de la serie *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, ABC: 1994-2004), por ejemplo o Sandra Oh, la actriz que encarna el papel de la Dra. Yang en *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, ABC: 2005-), o incluso Pablo Casado—.

5. MENTIR CON IMÁGENES

Roland Barthes citó en su famoso texto *El mensaje fotográfico* el trucaje que pudo hacer perder su escaño al senador norteamericano por Maryland Millard Tydings (1986: 18). El caso da cuenta de

todo un espíritu de época —la Guerra Fría y la caza de brujas— y nos recuerda, por si hiciera falta, que la alteración de la imagen con fines propagandísticos es muy anterior a Photoshop. Una fotografía publicada en 1950 presentaba al senador demócrata escuchando con atención las palabras del ex-líder del Partido Comunista Americano, Earl Browder. Se trataba, en realidad, de un montaje de dos fotos independientes: una de 1938, en la que el senador escuchaba la radio, y otra de la comparecencia en ese mismo 1950 del ya ex-líder comunista —había sido expulsado por disidencia— ante la subcomisión del senado que presidía el propio Tydings. La foto apareció publicada en un panfleto titulado *From the record*, firmado por una presunta agrupación electoral llamada Young Democrats for Butler, siendo Butler precisamente el candidato republicano que disputaba el escaño a Tydings —es decir, fuego amigo, al parecer. Tras más de veinte años como senador demócrata, Tydings perdió las elecciones frente al candidato republicano. La operación fraudulenta de desprestigio fue desvelada en *Life* bajo el epígrafe *Composite Trickery* (1951: 54). Más tarde, en una investigación oficial, se identificó la mano del tristemente famoso Joseph McCarthy⁷. Esa misma táctica fue empleada en 2004, cuando se hizo circular una foto que mostraba al senador y candidato por entonces a la nominación para las presidenciales por el Partido Demócrata, John Kerry, junto a la actriz Jane Fonda, en una manifestación contra la Guerra de Vietnam en los primeros setenta. La foto era un montaje y se denunció como tal, pero al igual que en el caso de Tydings, le perjudicó en un momento en que el ardor guerrero

⁷ Tydings había encabezado un comité que investigó en 1950 unas acusaciones vertidas por McCarthy, también senador, quien declaró que el Departamento de Estado de los EE.UU. estaba infiltrado de comunistas, y Tydings concluyó la investigación calificando la denuncia como «a fraud and a hoax». McCarthy se tomó la revancha orquestando una campaña tendente a poner en cuestión la lealtad patriótica de Tydings, y la agresiva campaña electoral incluyó esa foto, que fue publicada por un tabloide con medio millón de ejemplares de tirada. El Senado americano, de donde procede esta información, investigó la campaña orquestada en la sombra por McCarthy y las graves irregularidades de la campaña, pero no pudo probar la implicación del senador republicano que sucedió a Tydings, quien retuvo el cargo. Extraemos la información de la propia página del Senado norteamericano:
https://www.senate.gov/about/origins-foundations/electing-appointing-senators/contested-senate-elections/130Tydings_Butler.htm

del electorado americano estaba en su punto álgido, tras el golpe del 11-S y en plena operación para encontrar las presuntas armas de destrucción masiva en Irak (Farid, 2009: 95-108).

En 2016 volvemos a las andadas: el candidato republicano en la disputa de la nominación por la presidencia de los EE.UU. por su partido, Ted Cruz, difundió en una web lanzada *ad hoc* (therealrubio-record.com) una foto manipulada de otro de los candidatos de su propio partido, Marco Rubio, estrechándole la mano al presidente Obama (imagen 17) en lo que pretendía ser la prueba de una connivencia y, por lo tanto, de la debilidad de la oposición que cabría suponer a Rubio (Barbaro, 2016; Zapler y Caputo, 2016). Dichas primarias republicanas, como sabemos, fueron ganadas por Donald Trump. La foto era un burdo trucaje que tomaba una foto de un banco de imágenes (imagen 18) —basta teclear en Google «businessmen shaking hands» o «black man shaking hands» para encontrarla entre los primeros resultados ofrecidos—, voltearla en espejo —Obama y Rubio semejan estar dándose la mano izquierda— y añadir sus rostros, de una manera muy poco realista, con incongruencia en las sombras que proyectan y sin dirigirse la mirada.



Imagen 17. Foto manipulada que muestra a Marco Rubio y Barack Obama.

Imagen 18. Fotografía original de un banco de imágenes.

Ahora bien, una foto o un vídeo inalterados pueden vehicular un sentido engañoso si recortan u omiten una parte de la información visual y/o sonora. O si, al revés, quien los emplea *traduce* o añade lo que no dicen las imágenes con palabras que explícitamente nos reen-vían a otros significados. En este caso, la imagen capciosa —*capcioso* está emparentado con *captar* con malas artes— puede estar anclada por un pie, un titular, un comentario o unos rótulos que *teledirigen*

hacia un sentido que la foto o el vídeo por sí solos no evidencian — en sentido literal: *e-videncian*, es decir, permiten *extraer de lo que se ve*—, pero se les fuerza a convalidar. Se trata de un caso más complejo que el habitual pie de foto o rótulo de un vídeo que no corresponde con lo que efectivamente se muestra —ni con el lugar ni con la fecha ni con la persona indicadas. Recordemos las famosas fotos del cormorán cubierto de petróleo difundidas durante la Guerra del Golfo (1991) que decían haberse tomado tras los ataques iraquíes a pozos en Kuwait —a la agresión se sumaba el desastre medioambiental—, pero correspondían a la guerra entre Irak e Irán (1983) (Arias, 1991). O la foto de decenas de ataúdes en una nave, atribuidos a la altísima mortalidad derivada de la pandemia de coronavirus. Esa foto fue usada en primera instancia para concienciar a la población de la necesidad del confinamiento y así evitar lo que estaba sucediendo ya en Italia (23-03-2020). Después se dobló la apuesta mendaz: pretendieron hacerla pasar por una foto tomada en España y el texto que la acompañaba buscaba inculpar al gobierno de ocultar la magnitud de la tragedia y su ineptitud (2-04-2020). Pero había sido tomada en octubre de 2013 y los cadáveres correspondían a inmigrantes que se ahogaron frente a las costas de Lampedusa tras el naufragio de su embarcación (Maldita, 2020b; 2020c).

Pero el caso que nos ocupa es más insidioso y merece que nos detengamos en él. En febrero de 2003, Colin Powell, Secretario de Estado de la administración de George W. Bush, presentó en la sede de la ONU diversas pruebas de que Irak seguía construyendo un arsenal de armas de destrucción masiva, a pesar de las prohibiciones tras la Guerra del Golfo y burlando los controles e inspecciones de la propia organización. Para ello ilustró su intervención con una presentación en PowerPoint. Ésta se componía de varios elementos visuales y sonoros: diagramas que apuntaban a los supuestos vínculos entre los terroristas de Al-Qaeda e Irak, vídeos cortos de supuestos experimentos llevados a cabo en Irak sobre los efectos de la liberación de armas biológicas, fotografías aéreas con subtítulos añadidos y conversaciones grabadas acompañadas de su transcripción. No solo eso, Powell también llevó *props*: un tubo de ensayo que contenía polvo blanco en una cantidad que, según él, equivalía al ántrax que había matado a dos personas y provocado que cientos más se sometieran a tratamiento médico de emergencia, cuando fue descubierta en varios sobres remitidos a senadores de los EE.UU.



Imagen 19. Tomas desde satélites espía, convenientemente rotuladas, que fueron mostradas y comentadas por Colin Powell durante su intervención en la sesión de la ONU del 5 de febrero de 2003. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=1Z3f_p_70eE (la mención a las fotos se hace entre el minuto 15'29" y el 20'02").

A nosotros nos incumben las fotos especialmente (imagen 19). Fueron tomadas desde un satélite espía y mostraban grandes tráilers que servirían de laboratorios móviles de armas químicas, fáciles de esconder en caso de inspecciones, así como búnkeres donde el régimen de Sadam Hussein presuntamente almacenaría esas famosas armas de destrucción masiva luego nunca halladas sobre el terreno. La narración llegaba a su clímax con otras fotos que demostrarían una gran actividad a finales de 2002 en esas instalaciones: camiones entrando y saliendo de ellas, pocos días antes de la visita de los inspectores, cuyos todoterrenos eran mostrados también en una foto adjunta fechada después apareciendo como unos pobres ingenuos víctimas de un engaño. Unos a la manera de globo-cómic indicaban la naturaleza precisa de cada edificio o de cada camión: «Chemical Munition Bunker», «Decontamination Vehicle», «Sanitized Bunker», «Missile Storage Canisters». Pero no se mostraba nada que probara fehacientemente ese almacenaje. Eran tomas de satélite a tal distancia que podrían ser

transporte y almacenaje de cualquier cosa: de grano y no de granadas, de fertilizantes y no de gas sarín, o podría tratarse de una fábrica de leche infantil en polvo, como alegaban los iraquíes. En este caso los rótulos ponían nombre a sospechas o elucubraciones en el mejor de los casos y en el peor de los casos eran ruedas de molino con las que se pretendía hacer comulgar a la comunidad internacional, cosa que no se logró, porque la ONU nunca dio el visto bueno a la intervención militar, aunque sí hubo guerra, como sabemos⁸.

Una nota grotesca: poco antes de que Colin Powell tuviera que defender estos documentos ante la asamblea general de la ONU en Nueva York, la delegación americana solicitó que la reproducción del *Guernica* (Pablo Picasso, 1937) que colgaba en un amplio pasillo que conduce a la sede del Consejo de Seguridad (imagen 20) fuera cubierta con una tela. Sin duda la representación de una masacre desde el aire —donada por Nelson Rockefeller, colgada allí desde 1985 y ante la cual muchos comparecientes en el consejo daban sus ruedas de prensa— no era el marco más apropiado para que esas Naciones Unidas *se apuntaran precisamente a un bombardeo*, una asamblea de naciones que había surgido precisamente tras el horror de la Segunda Guerra Mundial (*The Washington Times*, 2003; *El País*, 2003)⁹.

⁸ El papel de algunos *legacy media*, como *The New York Times*, en la asunción generalizada de la veracidad de los informes de los servicios de inteligencia fue notable, y la cabecera publicó en 2004 un texto disculpándose ante sus lectores y la sociedad por haber dado pábulo a informaciones no contrastadas (¡que el propio George W. Bush citó como fuente de autoridad a la hora de tomar la decisión de emprender acciones armadas contra Irak!). Dice el texto del *New York Times*: «Editors at several levels who should have been challenging reporters and pressing for more skepticism were perhaps too intent on rushing scoops into the paper. Accounts of Iraqi defectors were not always weighed against their strong desire to have Saddam Hussein ousted». «We consider the story of Iraq's weapons, and of the pattern of misinformation, to be unfinished business. And we fully intend to continue aggressive reporting aimed at setting the record straight» (*The New York Times*, 2004). En particular se han señalado los reportajes de su redactora, Judith Miller.

⁹ El cuadro ha sido retirado definitivamente de la sede de la ONU en Nueva York en febrero de 2021, a requerimiento de los herederos de Rockefeller, que han recuperado la obra recordando que era un préstamo, no una donación. El artista polaco Goshka Macuga realizó una instalación en 2010 encargada por la Galería Whitechapel de Londres (que exhibió el cuadro en 1939, precisamente). La instalación, titulada *The Bloomberg Commission: The Nature of the Beast*



Imagen 20. El Secretario General de la ONU, Antonio Guterres, se dirige a los medios en el pasillo que da acceso al Consejo de Seguridad, ante la reproducción del *Guernica* en febrero de 2017.

6. CONCLUSIÓN: MALOS TIEMPOS PARA LA SÁTIRA

En esta era de posverdad, *fake news* y *deepfake* (específica alteración digital fraudulenta de vídeos, que no hemos podido abordar aquí) es necesario no solo reclamar el compromiso con la verdad del informador, sino la preservación de un espacio para la ficción, y dentro de ella, para la sátira y la parodia, que no sea estigmatizado. Desde el atentado contra Charlie Hebdo en 2015, todos nos hicimos dolorosamente conscientes de que la imagen satírica —en este caso unas caricaturas— podían ser objeto de la más brutal de las violencias como, desde otros ámbitos del arte y la creación, lo habían sido Salman Rushdie, exiliado y escondido de por vida, su traductor al danés, que fue

(2009-2010), reflexiona sobre la peripecia del *Guernica*, incluyendo el incidente de la reproducción que colgaba en las dependencias de la ONU en Nueva York (Damaso, 2013).

asesinado, y tantos otros que padecieron la intolerancia, en particular la religiosa. Entre otros, Rosellini, Kazantzakis, Scorsese, Mahfuz, los Monty Python y José Saramago, por citar solo unos cuantos del siglo XX (Lavocat, 2016: 245-272).

No se trata de hacer una apología del *fake*, sino de separar aquellos usos nutritivos de los maliciosos y dañinos para la vida en sociedad y para la democracia participativa. Es cierto que *fake* quiere decir *fraude*, *engaño*, *falsificación*, pero también lo es que su etimología la emparenta con *facere*, con hacer. Parece como si todo lo *artificial* —lo *hecho con arte* por los humanos— tuviera algo de *impostor*, de *suplantador*, o como si el ser humano mostrara de manera eminente su humanidad, precisamente, siendo capaz de crear falsificaciones, de tramar engaños. La palabra *fake* tiene una faz rastreable en el *slang* de los bajos fondos: la *trickery*, la *engañifa*, la *estafa*, la *contrahechura* con el propósito de dar gato por liebre. Pero también adquirió otra faz: la de una práctica artística con una fuerte impronta activista y subversiva. Engañar para desengañados después, despertarnos o estar alerta ante alguna amenaza. Se trataba esencialmente de un acto de transgresión que oponía al poder de la autoridad informativa (la que da forma) la fuerza de la sospecha y de la crítica. El *fake* sería «una ficción impostada, es decir, con apariencia de verdad, que se infiltra en dispositivos de transmisión de la información y se camufla bajo la apariencia de un género familiar y reconocible» (Fontcuberta, 2016: 6).

En este preciso sentido el *fake*, a diferencia de la falsedad, la mentira, el engaño, la impostura y el fraude, es una herramienta de creación y de un proceso reactivo, subversivo, pero no malicioso (Marzo, 2018). Porque, a diferencia de todos los demás términos, su vocación no es persistir en su falsificación de la verdad y evitar a toda costa su desenmascaramiento (al modo en que una mentira, cuando es calificada así, ya está desactivada, ya es fallida), sino que precisamente su desvelamiento forma parte de su estrategia, de su manual de empleo: un *fake* que no se identifica como tal se malogra, y sus efectos beneficiosos no se desencadenan (Fontcuberta, 2016; Rodríguez-Ferrándiz, 2021).

Ahora se califica (de nuevo) a las *news* de *fake*, lo cual, bien pensado, es casi un oxímoron: ¿acaso no están las noticias supuestamente basadas en la verdad y relacionadas con información independiente, fiable, ajustada y completa? Aun así, nos hemos acostumbrado a que

las *fake news* formen parte del pan de cada día de la (des)información, sin ironía, sin juego, sin progreso: suma cero o, más bien, resta de credibilidad de todas las fuentes. Aquí hemos estudiado su efecto deletéreo sobre el humor. Podrá pensarse que es una pérdida modesta en comparación con otras. No estoy muy seguro. Que el humor sea sobrepujado y barrido por la mendacidad es malo, porque el humor implica un sano distanciamiento irónico y una aguda percepción de los rasgos más característicos para caricaturizarlos o llevarlos al absurdo, sin perder de vista su condición de ficciones. Pero que el humor, la mendacidad y la información veraz tengan un mismo cariz, o cueste distinguirlos, porque sus marcas características han sido borradas o superadas —a eso se debe de referir el *post-* de *posverdad*— es todavía mucho peor. Cuando nos llegó por WhatsApp, como a menudo sucede en estos casos, el vídeo de la expresidenta de la Comunidad de Madrid, Cristina Cifuentes, en la garita de un guarda jurado de Eroski, en el acto de sacar de su bolso dos botes de crema que había sustraído, la primera reacción fue pensar que era un *fake* paródico¹⁰.

Al revés también sucede, claro: tanto llegamos a acostumbrarnos a oír del expresidente Rajoy cosas como «ETA es una gran nación», desearnos feliz año 2016 en vísperas del 2018, hablar de «Las últimas elecciones de la república en Catalunya» o la perla «Somos sentimientos y tenemos seres humanos», es decir, considerando que Rajoy era de los que no necesitaban parodistas, *muppets* o guiñoles, la frase «Muchas tardes y buenas gracias» nos pareció plausible. Pero era un *fake video* del programa *El intermedio* de La Sexta¹¹.

El peligro obviamente no está aquí —tomar por realidad lo que es broma paródica, cosa que se desveló en seguida—, ni tampoco en el caso anterior —tomar por broma un hecho real, salvo que pensemos que la incredulidad es tan peligrosa como la credulidad—, sino tomar por realidades noticias mendaces o insidiosas, que no tienen intención alguna de desmentirse a sí mismas como bromas o parodias.

¹⁰ El vídeo puede verse en la web de RTVE, que emitió en abril de 2018 las imágenes desveladas por OKDiario. Recuperado de: <https://bit.ly/3dq0iMM>

¹¹ La manipulación que hizo *El intermedio* puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=B9-LhloOmdU>. Y aquí las declaraciones originales de Rajoy: <https://twitter.com/marianorajoy/status/686293519263076352>.

Desenmascarar imágenes mentirosas presuntamente informativas es una necesidad al menos tan acuciante como refutar afirmaciones falsas, datos tergiversados o gráficos capciosos. Pero, a la vez, la vigilancia sobre las imágenes (o sobre los escritos) debe evitar confundir aquellas que sirven para la creación libérrima de mundos de aquellas otras que pretenden representar falsamente el mundo. La superproducción de imágenes —sean informativas, artísticas, publicitarias o de otro tipo— y su exhibición vertiginosa en la red parecen igualarlas en un museo tan inabarcable como portátil. Tan peligrosa como la convalidación generalizada de ese museo es la enmienda a la totalidad o incluso la desconfianza preventiva porque la imagen, debidamente enmarcada, debería poder seguir siendo tanto un formidable resorte para la evidencia del mundo como un vehículo para la imaginación de mundos alternativos.

REFERENCIAS

- Alonso-García, S. *et al.* (2020). The Impact of Term Fake News on the Scientific Community. *Scientific Performance and Mapping in Web of Science*. *Social Sciences* 9(5), 73. <https://doi.org/10.3390/socsci9050073>
- Arias, J. (1991, 5 de marzo). Las mentiras de la Guerra. *El País*. <https://bit.ly/3v4Q2QZ>
- BBC (2012, 28 de septiembre), The Onion spoofs Iran news agency on Obama-Ahmadinejad story. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-19764166>
- Barbaro, M. (2016, 18 de febrero). Marco Rubio's Campaign Accuses Ted Cruz of 'Deceitful' Altering of Photo. *The New York Times*. Recuperado de <https://nyti.ms/3gxxUWn>
- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico [1961]. En *Lo obvio y lo obtuso*, (pp. 11-27). Barcelona: Paidós.
- Baym, G. (2005). The Daily Show: Discursive integration and the reinvention of political journalism. *Political Communication* 22(3) 259-276.
- Borges, J. L. (2002). Mitologías del odio. En *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Emecé.
- Borowitz, A. (2017, 4 de marzo). Trump Orders All White House Phones Covered in Tin Foil. *The New Yorker*. Recuperado de <https://bit.ly/2QCyxIx>
- Cannilla, G. (1989). *Ghost Photography. The Illusion of the Visible*. Milán: Idea Books.

Composite trickery, *Life* (1951, 12 de marzo).

Damaso, M. (2013). Images against images: on Goshka Macuga's *The Nature of the Beast*. En Carla Taban (ed.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture* (pp. 209-225). Lovaina: Leuven U.P..

El Español (2020, 14 de mayo). Una diputada cae en un bulo y da el pésame por la 'muerte' de Jordi 'El Niño Polla'. <https://bit.ly/3n1AMBp>

El País (2003, 31 de enero). El 'Guernica' de la ONU, tapado en tiempos de guerra. <https://bit.ly/2QcRS3l>

Factcheck (2021, 26 de febrero). Post Revives Fabricated Image of View from Mars. Recuperado de <https://bit.ly/3aCLCJp>

Fallis, D. (2015). What is Disinformation? *Library Trends*, 63(3), 401-426. <https://doi.org/10.1353/lib.2015.0014>

Farid, H. (2019a). *Fake Photos*. Cambridge, MA: MIT Press.

Farid, H. (2019b). Image Forensics. *Annual Review of Vision Science*, 5(1), 549-573. <https://doi.org/10.1146/annurev-vision-091718-014827>

Farid, H. (2009). Digital doctoring: Can we trust photographs? En B. Harrington (ed.), *Deception*, Stanford: Stanford U.P, 95-108.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). Desfosilizar la verdad. En J. L. Marzo (ed.), *Fake: no es verdad, no es mentira* (pp. 83-103). Valencia: IVAM.

Hernandez, J. C. (2017, 8 de marzo). Chinese Mistake Satire on Trump for Real News. *The New York Times*. Recuperado de <https://nyti.ms/3xdSsyH>

Hale, V. (2017, 3 de enero). Revealed: 1,000-Man Mob Attack Police, Set Germany's Oldest Church Alight on New Year's Eve. *Breitbart News*. <https://bit.ly/3erCQPX>

Jaubert, A. (1986). *Le commissariat aux archives: les photos qui falsifient l'histoire*. París: Barrault.

Justo, D. (2020, 14 de mayo). Una diputada del PP cae en el bulo del médico fallecido y da el pésame al actor porno Jordi 'El Niño Polla'. *Cadena Ser*. Recuperado de <https://bit.ly/2QAK2Ag>

Kassam, R. (2017, 8 de enero). Fake 'Fake News': Media Sow Division with Dishonest Attack on Breitbart's 'Allahu Akbar' Church Fire Story. *Breitbart News*. Recuperado de <https://bit.ly/3tptSqT>

Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction: pour une frontière*. París: Seuil.

Love, R. (2007). Before Jon Stewart: the truth about fake news. Believe it. *Columbia Journalism Review* 45(6), 33-37.

- Maldita* (2020a, 10 de marzo). No, no hay pruebas de que RTVE haya publicado “un mapa ilustrando los casos de coronavirus en España cuando en realidad se trata de un mapa del tamaño medio de pene por comunidades”. Recuperado de <https://bit.ly/3duke1Q>
- Maldita* (2020b, 23 de marzo). No, esta foto de ataúdes no está relacionada con el coronavirus: fue tomada en Lampedusa (Italia) en 2013. Recuperado de <https://bit.ly/3ggQl72>
- Maldita* (2020c, 2 de abril). No, estas fotos de ataúdes no tienen que ver con el coronavirus ni son de España: fueron tomadas en Lampedusa (Italia) en 2013. Recuperado de <https://bit.ly/3ebrij8>
- Maldita* (2020d, 17 de abril). No, las imágenes de Rajoy paseando durante el estado de alarma no fueron grabadas en diciembre: son actuales, de abril de 2020. Recuperado de <https://bit.ly/2QcSaar>
- Marx, K. (1973). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. En *Surveys from Exile*. Harmondsworth: Penguin.
- Marzal, J. (2008). La muerte de la fotografía: la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico. *Revista de Occidente*, 328, 67-83.
- Marzal, J. (2021). Propuestas para el estudio de las imágenes en la era de la posverdad. *Profesional de la información*, 30(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.01>
- Marzo, J. L. (ed.) (2016). *Fake: no es verdad, no es mentira*. Valencia: IVAM.
- Marzo, J. L. (2018). *La competencia de lo falso: una historia del fake*. Madrid: Cátedra.
- McNair, B. (2018). *Fake News, Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*. Londres: Routledge.
- Newman, N., Fletcher, R. (2017). *Bias, Bullshit and Lies: Audience Perspectives on Low Trust in the Media*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism. Recuperado de <https://bit.ly/38l2dR8>
- Neutral* (2020, 17 de abril). Las imágenes de Rajoy haciendo ejercicio: son actuales, no de diciembre. Recuperado de <https://bit.ly/3dsJxkP>
- Politifact* (2021). No, this isn't a real photo of Earth, Venus and Jupiter from Mars. 24 de febrero. Recuperado de <https://bit.ly/3uZ7W7t>
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2018). *Máscaras de la mentira: el nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-Textos.
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2019). Posverdad y fake news en comunicación política: breve genealogía. *El profesional de la información* 28(3), 280-314. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.may.14>
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2020). *Magias de la ficción: Spoiler Warning!* Madrid: Devenir.

- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2021). Fontcuberta, humorista y demiurgo: Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA). *Arte, individuo y sociedad*, 33(1), 121-139 <https://dx.doi.org/10.5209/aris.67464>
- Salas Abad, C. (2019). La primera fake news de la historia. *Historia y comunicación social*, 24(2), 411-431. <https://dx.doi.org/10.5209/hics.66268>
- Schaeffer, J.-M. (2002), *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.
- Segenni, S. (ed.) (2019). *False notizie... fake news e storia romana: Falsificazioni antiche, falsificazioni moderne*. Milán: Mondadori.
- Tandoc, E., Lim, Z. W., Ling, Ri. (2018). Defining “fake news”: A typology of scholarly definitions. *Digital journalism*, 6(2),137-153. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>
- The Atlantic* (2012, 6 de febrero). Congressman Falls for The Onion's Planned Parenthood 'Abortionplex' Story. Recuperado de <https://bit.ly/3ttNPOH>
- The Guardian* (2012, 27 de noviembre). China's People's Daily falls for Kim Jong-un 'sexiest man alive' spoof. <https://bit.ly/2Qu45jX>
- The New York Times* (2004, 26 de mayo). From the editors. Recuperado de <https://nyti.ms/3twpJCJ>
- The Onion* (2011, 18 de mayo). Planned Parenthood Opens \$8 billion Abortionplex. Recuperado de <https://bit.ly/3mVH3Pf>
- The Onion* (2012, 14 de noviembre). Kim Jong-Un Named *The Onion's* Sexiest Man Alive For 2012 [UPDATE]. Recuperado de <https://bit.ly/3dqGPMD>
- The Washington Times* (2003, 3 de febrero). The Picasso cover-up. Recuperado de <https://bit.ly/3uZCWo6>
- Wardle, C., Derakhshan, H. (2017). *Information Disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. Council of Europe Report DGI 09. Bruselas: Consejo de Europa. Recuperado de <https://bit.ly/3swlhm6>
- Wardle, C., Derakhshan, H. (2018). Thinking about ‘information disorder’: formats of misinformation, disinformation, and mal-information. En Iretton, Cherylin; Posetti, Julie (Eds.). *Journalism, fake news & disinformation: handbook for journalism education and training* (pp. 44-56). París: UNESCO.
- Zapler, M., Caputo, M. (2016, 18 de febrero). Rubio adviser bashes ‘dishonesty’ of Cruz camp for Photoshopped Rubio-Obama picture. *Politico*. Recuperado de <https://politico.co/3efThOu>

MIRADAS A TRAVÉS DEL OBJETIVO. LA INTRAHISTORIA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE PRENSA EN LA DESESCALADA

NEKANE PAREJO JIMÉNEZ
Universidad de Málaga

La pandemia de la COVID 19 en España propició en todo el país el decreto de Estado de Alarma y, por consiguiente, el confinamiento de sus residentes en sus domicilios que entró en vigor el 14 de marzo de 2020. Después de seis semanas, el domingo 26 de abril se materializa una flexibilización de las medidas en el inicio de la denominada *desescalada*. Esta consistió en la salida a la calle de los menores de 14 años custodiados por un adulto, durante un lapso espacial y temporal limitado a un kilómetro y una hora respectivamente, en el que debían guardar una distancia mínima de seguridad de dos metros con el resto de los paseantes. El supuesto incumplimiento de la distancia social será el detonante de la acusación de *fakes* de algunas de las fotografías cuyos contenidos mostraban aglomeraciones y que se publicaron al día siguiente en las portadas de algunos de los diarios de la prensa española. En este contexto, la finalidad de esta investigación es analizar comparativamente las fotografías que se publicaron el 27 de abril de 2020 en las portadas de *El Mundo*, *El País*, *ABC*, *La Razón*, *La Vanguardia*, *El Periódico de Catalunya*, *El Correo* y *La Voz de Galicia*, que son las que configuran nuestra muestra.

Con este estudio, pretendemos determinar qué tipología es la más recurrente y establecer cuáles son los mecanismos más empleados por los fotógrafos para condicionar el seguimiento de las normas establecidas por el Gobierno. El fin último es dilucidar si

el mensaje que transmiten se corresponde con la imagen que se presenta. Además, pretendemos demostrar que, aunque en el paso de la fotografía analógica a la digital, se ha transformado la apariencia de los objetivos, sus efectos consustanciales permanecen a día de hoy como medio de manipulación. A partir de este estudio defendemos que estas fotografías sirvieron, no solo para dar cuenta de un manido debate que se instauró durante la fotografía analógica, sino que respondieron a dos lecturas, la que corrobora las aglomeraciones en las calles y la que demuestra que no existieron.

Estas pretensiones plantearán cuestiones que reactualizarán una antigua polémica sobre si la fotografía se configura como una herramienta al servicio de la verdad o por el contrario se acoge a estrategias retóricas y discursivas para generar discursos de la posverdad. Por este motivo, antes de detenernos en las imágenes de las portadas consideramos necesario comenzar con la evolución de las relaciones entre la fotografía y, más detalladamente, entre el fotoperiodismo, la verdad y la posverdad. Aunque no es objeto de este trabajo elaborar una revisión bibliográfica completa entre la imagen y la verdad, destacamos las aportaciones de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde en *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (2019) o la de Àngel Quintana en *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (2003).

1. FOTOGRAFÍA, VERDAD Y POSVERDAD

La fotografía, tal y como la hemos entendido en su etapa analógica, disponía de una presunción de analogía con su referente. Ahora bien, no siempre esta supuesta similitud se correspondía con la verdad. La verdad es un concepto que remite a una multiplicidad de posibles interpretaciones. En el caso que nos ocupa, la imagen fotográfica, ya desde la primera acción, el hecho de decidir qué es lo fotografiable y cuál será su encuadre, nos encontramos con un punto de partida dificultoso, ya que el enfoque de cada fotógrafo remitirá a una verdad, no siempre coincidente entre ellos. Confluimos con Domínguez cuando afirma que los rasgos de la imagen fotográfica la presuponen como un «medio ideal para la convicción, las fotografías convencen y en principio no admiten dudas, pero la

imagen fotográfica no siempre es un fiel reflejo de la realidad, pues puede ser sesgada o descontextualizada simplemente seleccionando el encuadre a mostrar» (2020: 86).

Además, la fotografía, dada su capacidad para fragmentar lo visible, cuenta con un papel muy significativo en la representación de lo real y por extensión en nuestra percepción de esta. No olvidemos que su fortaleza radica en su habilidad para colmar nuestra necesidad de encontrar semejanzas. De este modo, la fotografía puede convertirse en una herramienta de intervención en la población mediante la manipulación. Con la irrupción de la tecnología digital, podemos constatar que esta se incrementa en una relación directamente proporcional a uno de sus principales rasgos, la sencilla y asequible maleabilidad de la imagen a cargo de los fotógrafos. Y, aunque algunos discursos críticos habían alertado de esta situación con anterioridad —recordemos que Fontcuberta ya adelantaba que «puede que la fotografía no mienta, pero los fotógrafos decididamente sí» (1997 y 2010: 10)—, es en este estadio en el que la idea de que la imagen fotográfica es una evidencia, se trastoca de forma generalizada, lo que conlleva una pérdida de su crédito. En este sentido Susperregui se refería a que si:

un reportaje ha sido elaborado bajo las instrucciones del fotógrafo para conseguir una imagen que la tiene previsualizada, la información visual del reportaje carece de valor por que está contaminada por la manipulación necesaria para su obtención y no transmite la realidad directamente, sino a través de una intervención que la devalúa (2009: 10).

Y precisamente, se abren aquí una serie de interrogantes sobre la importancia de la honestidad del fotógrafo. No olvidemos que ya con anterioridad Eugene W. Smith ante esto manifestaba que: «El fotógrafo periodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no» (Soriano, 2019: 251).

Por otra parte, y esta es una cuestión que abordaremos aquí más adelante, si el reportero no obtiene la imagen de lo que realmente está ocurriendo, es decir, si no logra captar y transmitir los hechos ¿resulta honesto reproducir una fotografía que los muestre a través de ciertas manipulaciones? ¿dónde se encuentra la frontera entre

verdad y representación? No sería la primera vez que un reportero, ante las acusaciones de manipulación, replica que su imagen es una representación de unos hechos o situación.

Otro aspecto a tener presente es que, en el otro extremo, nos encontramos con el receptor de la imagen que ante la similitud icónica con su referente encuentra en la fotografía un objeto en el que quiere creer, independientemente de las posibles interpretaciones de los espectadores de una misma imagen. Josep Maria Català se aproxima a esta afirmación cuando indica que:

Aun cuando las imágenes entendidas como representación nos informan principalmente de la mirada del autor, hay inscrita en ellas no solo esa mirada social de la que trata Foucault, sino también la mirada individual del espectador de las mismas, que mira *a través de* la configuración visual (2018: 2).

Y serán estos espectadores los que conformen cuál va a ser su repercusión y la corriente de opinión que se generará, aun a sabiendas de que la manipulación es intrínseca a la imagen fotográfica. En relación con esta idea, Fontcuberta manifiesta que:

Lo primordial no se hallaba pues en la tecnología digital, si bien esta había actuado de catalizador, sino en la creciente actitud de escepticismo generalizado por parte de los espectadores. Una actitud inédita e irreversible, un salto epistemológico que constataba la rescisión del contrato social de la fotografía imperante hasta entonces: el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica (2016: 30).

En este contexto emerge el concepto de la posverdad que coloca al lector en un estadio de confusión y ambigüedad que implica una trayectoria de búsqueda de la verdad por parte de este. Rafael Tranche, que reproduce las definiciones del *Oxford English Dictionary* y la de la RAE, llega a la conclusión de que ambas cuentan con «un campo semántico común: la deformación interesada de la verdad o de los hechos para influir en la opinión pública» (2019: 57). Estamos ante un término sobradamente conocido. Por ejemplo, al comienzo de las actas del Seminario interdisciplinar *Estrategias de la desinformación* localizamos la siguiente afirmación: «La verdad muere en términos esquivos no solo cuando se declara la guerra, sino siempre que la información se somete a intereses particulares» (Catalán y Veres, 2004: 15). En este sentido,

el propio Rafael Tranche incide en las connotaciones del vocablo cuando señala que el *más allá* al que alude conlleva «un proceso de autoconciencia colectiva sobre la decadencia actual de la verdad como referente moral (por más que en épocas anteriores fuera traicionada)» (2019: 62).

Sin embargo, Carrera discrepa cuando subraya que lo realmente novedoso son las intenciones de que esta manifestación lo sea (2018: 1472). Precisamente, y en el trasfondo de la imagen fotográfica, esta afirmación cobra sentido ya que esta siempre ha contado con unos rasgos que evidencian la presencia del sujeto enunciativo. Y sobrados son los casos en los que, imágenes aparentemente objetivas, han mostrado las convicciones de su autor. Por tanto, de acuerdo con esta autora solo supuestamente existió «un estado previo en el que, al parecer, la verdad, era la norma» (2018: 1470).

2. EL FOTOPERIODISMO Y EL DISCURSO DE LA VERDAD

Lo expuesto hasta el momento resulta más complejo cuando nos referimos a la fotografía de prensa, ya que esta tradicionalmente llevaba aparejada una mayor verosimilitud y, además, dispone de una estrecha relación con el titular de la noticia en cuanto que potencia su contenido. Si desconfiamos de la fotografía de prensa como imagen testimonial, entonces esta carece de valor como referente social y de utilidad a la hora de informar sobre los acontecimientos.

En este punto, consideramos necesario referenciar diversas definiciones sobre el fotoperiodismo que basculan entre aquellos que lo entienden como un referente de la verdad y los que no creen necesaria una estrecha relación entre ambos conceptos. En el primero de los casos encontramos a Pepe Baeza cuando señala que se trata de una imagen

que se publica y se vincula a la veracidad. El fotoperiodismo tiene como objetivo contar la historia y en el momento en que se produce. El fotógrafo debe capturar la realidad del suceso y en el momento específico en el que este ocurre. El fotoperiodismo tiene como obligación

contar al lector, que había allí, clara, rápidamente, y sin ocultar nada (Baeza, 2001: 32).

En este sentido también en la introducción de una publicación con motivo del 40 aniversario de la Fundación World Press Photo se afirma que:

La integridad y la pureza de la fotografía de prensa y el periodismo son inviolables. La esencia del periodismo gráfico es su dedicación a la verdad. Por lo tanto, los elementos que componen una fotografía no pueden ser movidos, reconstruidos, dirigidos, manipulados o de forma alguna alterados. Lo que el reportero gráfico se encarga de fotografiar no es lo que fue o podía haber sido, sino lo que es en realidad (Soriano, 2019: 323).

Sin embargo, el empleo de los conocimientos técnicos para maquillar los hechos que se desarrollan delante de la cámara son y han sido moneda de cambio de numerosos fotoperiodistas. Destacamos aquí la paradoja que establece Rodríguez Serrano entre la imagen y el periodismo: «de un lado, por su propia naturaleza, tiene un compromiso concreto con el hecho y con la necesidad de su transmisión. Del otro, su propia naturaleza, implica necesariamente su parcialidad, su subjetividad, su incompletud» (2017: 957).

Esto nos lleva a preguntarnos cuáles serían las manipulaciones que resultan asumibles para considerar que una fotografía responde a la verdad. Susperregui expresa que:

Como manipulación mínima pero necesaria se considera la selección de una parte de la realidad a través del visor de la cámara, así como otras elecciones de carácter técnico: el objetivo, la película, la profundidad de campo; pero siempre son consustanciales al medio elegido por lo que no son una elección caprichosa del fotógrafo, sino una imposición del medio fotográfico (2009: 10).

Soriano por su parte se decanta por un planteamiento en el que el fotoperiodismo tolera exclusivamente:

las alteraciones propias del laboratorio fotográfico, las mismas que hasta la popularización de los programas informáticos de retoque se habían usado para realzar el acabado de la foto: reencuadres, reservas, papel fotográfico de diferentes gradaciones, control de las dominantes en color..., sin incluir en ningún caso los fotomontajes o cualquier

alteración de los elementos registrados por el objetivo de la cámara (2019: 113).

Tras lo expuesto pudiera parecer que los manejos tras el disparo fotográfico son considerados más vinculados al concepto de manipulación que los efectuados con anterioridad a la toma. Sin embargo, en una publicación anterior (Parejo, 2008) ya planteábamos y ejemplificábamos una serie de clasificaciones en torno a las manipulaciones fotográficas. Más recientemente, en 2021, las hemos abordado más en profundidad en relación a la obra de Pedro Meyer para evidenciar una clara equiparación de los distintos tipos de manipulaciones independientemente del momento en el que se produzcan: «Desde sus inicios los fotógrafos echaron mano tanto de manipulaciones antes, durante y después del acto fotográfico. Ya fueran estas reconstrucciones, interpretaciones, manejos técnicos *a priori* o retoques después de la toma, el universo de la fotografía documental está plagado de ejemplos en este sentido».

Nos interesan aquí los denominados manejos técnicos *a priori*. Es decir, precisamente aquellos inherentes al dispositivo fotográfico y que, como luego veremos, van a estar presentes en algunas de las imágenes de las portadas seleccionadas. Los fotógrafos conocen bien que en función del tipo de objetivo la imagen final se diferencia de nuestra visión. A partir de la selección de la distancia focal la cámara pone de manifiesto diversas realidades de un mismo escenario. En unos casos puede focalizar elementos que habían pasado desapercibidos y en otros pone en relación motivos que el ojo había disociado *a priori*. Recordemos que la evolución de la visión fotográfica ha mantenido una estrecha relación con el concepto de distancia y cómo los primeros fotógrafos buscaban un ángulo de visión amplio en el que tuviera cabida el mayor número de elementos. De este modo, se priorizaban las panorámicas en las que la separación entre el fotógrafo y el espacio a retratar era patente. Este alejamiento, defendido también por los primeros documentalistas en aras de no evidenciar su presencia, conlleva una clara pretensión de objetividad en la medida en la que el fotógrafo no muestra sus preferencias de un elemento sobre otro. En definitiva, cuanto más distante se encuentre la capacidad de selección será menor y, por tanto, mayor la credibilidad.

Con el fotoperiodismo se va instaurando la reiteración de una serie de convicciones tipo. Entre ellas subrayamos aquí la creencia en la necesidad de proximidad al referente que dependiendo del fotógrafo se tratará en unas ocasiones de un acercamiento meramente físico en el momento del disparo fotográfico y en otras de un acercamiento emocional que requiere una integración plena y consciente en el espacio del retratado. En relación al primero, recordemos cómo, posiblemente el reportero más reconocido de la historia, Robert Capa acuñó la famosa frase: «Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estabas lo suficientemente cerca».

Otros fotógrafos, como Sebastião Salgado o Eugene Smith, defendían como exigencia para obtener mejores resultados en sus imágenes relacionarse con los sujetos a fotografiar e imbuirse del contexto para lograr captar mejor la esencia. Por otra parte, la fotógrafa Dorothea Lange asegura que: «Para mi, la fotografía documentalista no es tanto una cuestión sobre el sujeto, sino más bien una cuestión de aproximación. Lo importante no es lo que se fotografía, sino cómo» (Nixon, 1952 como se citó en Newhall, 2001: 244).

Y entre sus observaciones sitúa en primer lugar el hecho de no molestar o entrometerse en el desarrollo de lo que se va a retratar. Sin duda cobra aquí importancia el concepto de distancia narrativa de la imagen. Distancia que, como indicábamos, se puede obtener a través del posicionamiento del fotógrafo o la óptica que este emplee. En este sentido, resulta pertinente para nuestra investigación la demanda del fotógrafo William Albert Allard: «¿Qué puede hacer un teleobjetivo por ti que no puedas resolver tú mismo desplazándote físicamente?» (en Soriano, 2019: 215). En la respuesta entran en juego dos aspectos. El primero relacionado precisamente con la reflexión de Lange, la distancia a la que nos colocan las focales largas limitan las posibles relaciones/reacciones entre el fotógrafo y el retratado. Por otra parte, recordemos que los teleobjetivos contribuyen a elaborar «composiciones planas porque el diseño de estas ópticas aproxima los volúmenes y confiere un aspecto diferente a los objetos» (Soriano: 215). Es en este aspecto en el que la comprensión de la perspectiva se convierte en un elemento clave. Por tanto, las distancias focales largas frecuentemente dan cuenta

de unos posicionamientos alejados por parte del operador de la cámara, pero con una representación óptica próxima que parece superponer y aglutinar los elementos en un mismo encuadre.

Encontramos un ejemplo paradigmático en la ya clásica toma de Javier Bauluz (2 de septiembre de 2000)¹ insertada en las páginas interiores del reportaje fotográfico titulado *A vida o muerte. Crónica de un éxodo. La inmigración se convierte en una tragedia cotidiana en las costas españolas*. En la imagen se aprecia a una pareja de bañistas en una playa gaditana que parece contemplar indiferente el cuerpo sin vida de un inmigrante. Una fotografía no exenta de polémica, donde el periodista Arcadi Espada no solo cuestionaba el encuadre, sino también el empleo de un teleobjetivo que habría logrado mostrar una ficticia proximidad entre los dos únicos elementos protagonistas de la imagen, el cadáver y los bañistas. Como más tarde veremos, a diferencia de las tomas discutibles de nuestra muestra, aquí será el propio fotógrafo el que mediante la publicación del *making of* fotográfico rebata las recriminaciones del periodista.

Aunque, como comentábamos anteriormente, el paso de la fotografía analógica a la digital ha supuesto un acrecentamiento en el número de posibles manipulaciones, existen mecanismos que ya estaban presentes. La diferencia estriba en que mediante la digitalización es posible ejecutar todo el amplio abanico de manipulaciones de la historia de la fotografía, pero más fácilmente y en menos tiempo. De hecho, algunas de las prácticas digitales no son más que una apropiación actualizada por las nuevas tecnologías de las prácticas de la fotografía analógica. Destacamos aquí unas declaraciones de Pedro Meyer que vienen a colación de las imágenes que más tarde se compararán. En ellas el fotógrafo mexicano reflexiona sobre dispositivos fotográficos que no eran considerados como manipulativos y que, con la llegada de los procesos digitales, están cuestionándose de cara a mostrar la realidad. En concreto se refiere al tipo de película y objetivo con el que trabaja el fotógrafo: «al

¹ Fue publicada el 1 de octubre de 2000 por el suplemento dominical *Magazine* de la *Vanguardia*. Para más información sobre esta fotografía consúltese (Agejas, J.A., 2004).

usar un gran angular o un tele ya estoy manipulando la realidad» (2006). Para ejemplificar esta afirmación muestra la imagen de un primer plano de una señora calva en una cafetería concurrida. La fotografía ha sido tomada con un gran angular lo que propicia que el fondo quede nítido. Ante esta situación, y considerando que Meyer quiere que en la imagen final no se vea el fondo, lo desenfoca con un programa informático. Los resultados habrían sido los mismos si en el momento de la toma se hubiera decantado por un teleobjetivo.

3. LAS PORTADAS DE LA DESESCALADA

La justificación de este trabajo bien podría venir de la mano de Fontcuberta cuando refiriéndose a la fotografía sentencia que se trata de un producto «que trasciende lo meramente documental en tanto que discurso de la verificación, para asumir un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna» (2010: 9). Porque la fotografía no se limita al estatuto de un objeto meramente visible, sino que tras ella encontramos ideologías que la crean y sostienen. No en vano las imágenes de los diferentes diarios responden y ratifican ciertas creencias en provecho de la tendencia de la cabecera en cuestión, aunque no es objeto de este estudio vincular la tendencia de cada diario con la tipología de las fotografías que edita en su portada.

Tras este planteamiento, que escuda desde una perspectiva genérica el análisis de las imágenes, cabría en primer lugar identificar la tipología de estas fotografías que, como vemos, se insertan dentro de las pertenecientes a una crisis sanitaria. En este sentido, Monjas *et al.* van más allá y se ocupan de los efectos de la difusión de estas al señalar que «la aparición y propagación de una grave enfermedad infecciosa constituye un paradigma de crisis informativa» (2020: 267). Una crisis que tanto la OMS (2020b) como Marzal atribuyen al incremento de la difusión de *fakes news*: «La pandemia informativa, que ha puesto en circulación toda clase de bulos, mentiras y falsedades, que se han servido de las imágenes para invadir nuestras retinas y conciencias» (Marzal, 2021: 3).

Respecto a este cuestionamiento de las imágenes también es preciso valorar las aportaciones de Andreu-Sánchez (2020) en relación a cómo se han presentado los contenidos gráficos de esta pandemia y los de Maciá-Barber (2020) en cuanto al celo a la hora de cumplir los principios éticos en la cobertura fotográfica del coronavirus en España.

En cualquier caso, el presente estudio nos brinda la oportunidad de medir si las fotografías de las cabeceras de los periódicos desempeñan lo que en palabras de Tranche es su cometido: «La función de los medios es intermediar entre los hechos y las noticias, ofrecernos una perspectiva que nos permita leer la realidad» (2019: 154). Una realidad que, a tenor de diversos estudios, y retomamos el más reciente de Maciá-Barber (2020), está siendo cuestionada por la opinión pública. Recordemos que ya en el 2010 Ritchin exponía en base a una encuesta de Consumer Reports Web Watch de 2005 que «el 30% de los usuarios de internet afirmó confiar poco o nada en que los sitios de noticias utilizan fotografías que no han sido alteradas» (2010: 39).

Centrándonos en la muestra de cabeceras escogida se debe precisar que se han seleccionado cuatro diarios nacionales –*El País*, *El Mundo*, *ABC*, *La Razón*– y otros cuatro regionales –*La Voz de Galicia*, *El Correo*, *La Vanguardia*, *El Periódico de Catalunya*– con los que se pretende realizar un análisis comparativo de las imágenes que se publicaron en torno a una misma temática y en una misma fecha para dar cuenta de las concomitancias y diferencias, así de cómo se presentan los hechos y si estos responden a lo ocurrido. Una vez determinadas estas cuestiones, en el caso de aquellas imágenes que muestren evidencias de procesos manipulativos se confrontarán con las que demuestran el armazón que deconstruye la toma original.

Un recorrido por las portadas de los periódicos nacionales muestra dos tendencias contrapuestas en lo que a los motivos visuales que ocupan el encuadre se refiere (imagen 1). En el caso de *El País* y *El Mundo*, cuyas fotos son de menor tamaño que las de *La Razón* y *ABC*, destacan imágenes con un número de integrantes reducido y centradas en el elemento objeto de la noticia, los menores. En la del primero, el amplió salto de una niña en un jardín de Córdoba ocupa todo el encuadre en clara alusión a las ansias

de movimiento. Esta va acompañada de un subtítulo que informa del transcurso de una jornada en la que: «El primer día de paseo de los niños tras 42 días de encierro se vive con normalidad y algunas aglomeraciones en espacios públicos», pero se decanta por la imagen de la normalidad. En la misma línea *El Mundo* publica la imagen de dos menores de espaldas que saludan a su abuelo que se encuentra en la ventana de su casa en Pamplona. Al igual que la anterior se trata de una imagen positiva en la que el elemento esencial que se muestra es la satisfacción del reencuentro, aunque medie una distancia. El titular lo refleja a la perfección: «Y 42 días después, la alegría salió en tercer grado».



Imagen 1. Portadas de los medios nacionales.

Por otra parte, *La Razón* y *ABC* optan por editar fotografías donde los protagonistas son multitud de personas en las calles. De este modo intentan mostrar una conducta inapropiada que corroboran en los subtítulos de ambas publicaciones: «En muchos casos no se cumplieron las normas» sentencia el primero o «Tras 43 días de confinamiento muchos españoles aprovecharon la autorización de pasear con niños para desbordar las normas» (*ABC*). En ambos casos la imagen y el texto coinciden en la misma dirección, lo que no contribuye a esclarecer las posibles diferencias informativas con los anteriores periódicos, sino que, como señala Ritchin, la fotografía «puede convertirse en un filtro que, en combinación con su pie de foto, intente plegar en un estado único, a veces injustamente, diferentes realidades que se traslapan» (2010: 57).

Nos centraremos aquí en la fotografía de Juan Herrero de la portada de *ABC* que contó con una amplia repercusión tras su publicación en las redes sociales y en medios como *Público* y *Euskal*

Irrati Telebista. De hecho, este último realiza un estudio que se enmarca en la propuesta #coronabulos para desmontar las *fake news* sobre este tema, bajo el titular: «¿Qué sabemos de la fotografía sacada este domingo en el paseo de la Zurriola?» En este artículo que recoge las declaraciones del delegado de la agencia EFE en Gipuzkoa, Rafa Herrero Burgui, y la de los fotógrafos Batik Eceixa y Gari Garialde se reflexiona sobre los usos del teleobjetivo y sus efectos en relación a la escena fotografiada tras exponer algunos datos: «La foto, es absolutamente real, fue obtenida a las 12:12 horas del domingo con un teleobjetivo de 200 mm; se trata de un teleobjetivo que se usa, precisa, diariamente, por ejemplo en cualquier rueda de prensa» (Herrero, 2020). En cualquier caso, todos coinciden en que el empleo de esta distancia focal implica que pueda tratarse de una foto discutible. Es decir, una imagen que coloca al lector en el escenario de la posverdad donde la confusión conlleva la proliferación de versiones con la clara intencionalidad de imponer una creencia sobre el discurso informativo que en palabras de Tranche «es cada vez más argumentativo y menos expositivo, rehúye lo veritativo y se envuelve en lo especulativo» (2019: 22). Esta polémica, revierte en nuestro modo de acercarnos a las imágenes y de cuestionarnos si estamos viendo lo que ocurrió. Y nuevamente cobran aquí protagonismo las competencias del lector para interpretar y decodificar las imágenes. Recurrimos a Zunzunegui y Zumalde cuando señalan que:

La semejanza icónica, construida culturalmente y por ende al albur de los caprichos de la convencionalización, es un fenómeno connotativo, una maniobra veridictoria cuya eficacia persuasiva depende en buena medida de que el espectador acometa su lectura de la imagen según la lógica que subyace en sus códigos de representación (2015: 251).

Pero, a diferencia de la era analógica, las nuevas tecnologías dan cuenta de laboriosos estudios cuyo propósito es emplazar nuestra mirada en las diferentes ubicaciones que se nos muestran y a la distancia que las percibimos en el encuadre en relación a la que determina Google Maps. En el caso que nos ocupa incluso se anexa el mapa en el que se puede visualizar el trayecto entre los dos puntos más extremos reconocibles, la Plaza Lapurdi y el Ayuntamiento de San Sebastián. De este modo el lector podrá dividir la distancia (1,1 km) entre el número de personas, para comprobar

que tienen cabida respetando las normas sanitarias. De todas formas, este mecanismo no asegura que cada uno de los integrantes de la imagen lo esté haciendo.

Respecto a las fotografías de las portadas de los periódicos regionales constatamos que se repite el mismo patrón (imagen 2). Mientras *La Voz de Galicia* presenta un encuadre donde solo aparece una familia y a lo lejos escasos viandantes bajo el titular: «Feliz normalidad en la calle», el resto de las fotografías de las portadas incorporan un mayor número de personas que parecen no cumplir la distancia de seguridad. En la de *La Vanguardia*, tomada en Barcelona con el Arc de Triomf al fondo, destaca su perspectiva frontal en la que diversos menores se dirigen al lector con sus patinetes. En este caso, aunque la instantánea ha sido realizada con teleobjetivo, y al igual que en el caso del *ABC* se acortan las distancias entre los sujetos, su titular no se hace eco de una afluencia masiva que pudiera hacer peligrar el seguimiento de las normas: «Los niños toman la calle».



Imagen 2. Portadas de los medios regionales.

Por su parte, tanto *El Correo* como *El Periódico de Catalunya* sí recogen esta situación en sus titulares y en sus imágenes. El primero, que la opta por una toma en el Parque Europa de Bilbao, afirma: «Aglomeraciones en “la operación salida” infantil más esperada de la historia». Mientras que *El Periódico de Catalunya* complementa un título ambiguo: «Relajación en el primer día con niños» con un subtítulo: «El incumplimiento de los consejos en algunas zonas deslucen el estreno de los paseos infantiles de una hora» y una fotografía que no dejan lugar a dudas sobre la intencionalidad

de mostrar no solo la carencia de distancia social, sino lo que esta conlleva. De este modo Maciá-Barber señala en relación a cómo presentar la información que:

conviene extremar el rigor y celo profesionales, para no magnificarla, ajustando su trascendencia para no alarmar a la población. [...] Valorar a tiempo la repercusión de la imagen, porque influirá en la vida de los afectados en el mañana, y en su entorno familiar y social (2020: 45).

Esta alarma social, como decíamos, se ve refrendada por este tipo de fotografías que conducen al lector crédulo a creer que lo que se le está mostrando es la realidad del momento, a preocuparse por las consecuencias de este tipo de situaciones, que considera que le afectan. En concreto, la fotografía que ocupa la portada de *El Periódico de Catalunya* firmada por el premio Pulitzer 2021 y el editor jefe de fotografía de Associated Press en España y Portugal, Emilio Morenatti, presenta una hilera en diagonal que atraviesa el encuadre en el que se muestra a numerosas familias en el Paseo Marítimo de Barcelona. Al igual que veíamos con la imagen de ABC, será otro medio el que arbitre entre los que opinan que la fotografía falsea la realidad y los que no. Aquí será *El País* el que se adentre en la posible intrahistoria de esta fotografía con un artículo titulado: «Lo que esconden las fotos de riadas de personas durante el confinamiento» que se editó el 5 de mayo 2020. En este caso, a diferencia del artículo sobre la fotografía de ABC sí se cuenta con las declaraciones del fotógrafo que corroboran que «en el momento que tomó la foto sí había aglomeraciones» (Blanco, 2020) y además señala que «usé un teleobjetivo de 70-200 milímetros y la fotografía tiene esa perspectiva porque era la única manera de sacarlo todo» (Blanco, 2020). Como vemos, nuevamente sale a colación el hecho del empleo del teleobjetivo como agente manipulador de la fotografía y tendrá que ser el fotógrafo el que ponga en contexto cómo logró la imagen, a qué hora se realizó y qué pasaba en las inmediaciones:

Sabía que entre las doce y la una iba a haber una hora punta [...]. Es una imagen que ocurrió muy puntualmente [...]. En uno de los momentos de más aglomeración un policía y un mosso me dijeron “esto se nos ha ido de las manos y vamos a pedir que corten el acceso a esta zona del bulevar” (Verifica RTVE, 2020).

Y es aquí cuando volvemos a retomar la cuestión que planea de fondo desde el principio: ¿es lícito que el fotógrafo intente transmitir lo que considera su percepción de la verdad de lo que está ocurriendo (aunque sea puntualmente) mediante el uso de una distancia focal larga, que propicia la noción de aglomeración? Fontcuberta parece tener clara la respuesta: «Los fotoperiodistas se han convertido en funcionarios de la dinámica de construcción de los acontecimientos» (2010: 143).

4. LAS IMÁGENES DE LAS PORTADAS FRENTE A LAS NARRACIONES FRAGMENTARIAS

Resulta paradójico cómo durante el confinamiento los fotógrafos de prensa se decantaron por uno de los tropos visuales más recurrentes de las catástrofes, imágenes que evidenciaran la solidaridad. Y un mes y medio después, con motivo de la desescalada, algunos optan por instrumentalizar su cámara en aras de dar cuenta de lo contrario. Recuérdese que *La Vanguardia* publicaba el 16 de marzo de 2020 ocho imágenes de diversos profesionales sanitarios agradeciendo los aplausos recibidos desde los balcones de los ciudadanos, mientras el 27 de abril edita la imagen objeto de estudio en la que se insinúa precisamente la falta de solidaridad de los ciudadanos al no respetar las directrices sanitarias en relación a la propagación del coronavirus.

Iniciábamos este capítulo con la pretensión de cartografiar las fotografías de una serie de ocho cabeceras que tomaron parte de la representación de la desescalada. Para ello nos hemos cuestionado sobre la idoneidad de los elementos visuales seleccionados por cada diario y sus formas de significación última de cara al lector. Esta situación pone sobre la mesa dos formulaciones antagónicas. Por un lado, la historia que cuentan las fotografías exentas de polémica y la intrahistoria de las que se han constituido en objeto de discusión.

A partir de aquí constatamos que de los diarios objeto de estudio, cinco se han decantado por el empleo de un teleobjetivo medio (70-200 mm), una distancia focal cuyos efectos inherentes

son idénticos a los de la etapa analógica, que les permiten obtener encuadres repletos de personas y dar a entender, en algunos casos, que los ciudadanos son los responsables de la propagación de la pandemia. Mientras, los otros tres han optado por enfoques más selectivos en los que el sujeto principal va de una sola niña a una familia. Otra diferencia estriba en que estos últimos narran una historia personalizada, que contrasta con los puntos de vista de las otras fotografías que se limitan a mostrar el gentío. Esta circunstancia ha propiciado que, en su mayoría, el lector se haya encontrado con unas imágenes que transmiten únicamente la noción de aglomeración y, como decíamos, se vincule al incumplimiento de las normas y la alarma social.

A su vez, esta circunstancia ha implicado la reactivación de una conocida polémica sobre si estas últimas fotografías responden a la verdad o si el fotoperiodista, reiterando conocidos patrones ya instaurados en la historia de la fotografía analógica, ha transformado los hechos. Es decir, cómo en su intento de mostrarlos ha empleado estrategias que le sirven para crear una nueva realidad. Llegados a este punto consideramos que la cuestión no es tanto el uso de un mecanismo óptico que aproxima a los viandantes si no si somos capaces de otorgarle al fotoperiodista la capacidad para exponer la realidad.

En cualquier caso, este debate ha implicado, como aspecto novedoso, la construcción de nuevas narraciones fotográficas fragmentarias que, a modo detectivesco, han intentado dilucidar la verdad de las fotos originales construyendo, de este modo, un discurso paralelo y explicativo que ha enfrentado la videncia de las aglomeraciones frente a la supuesta evidencia de los hechos. Por tanto, se detecta que, a partir de una fotografía seleccionada para formar parte de la portada de un periódico —es decir, una toma cuando menos significativa para informar sobre algo noticioso—, encontramos una serie de réplicas que cuestionan la veracidad de la imagen en cuestión. Esto nos lleva a un despliegue de posibles interpretaciones de la fotografía a través de otras imágenes —empleando herramientas online Google Maps principalmente— que parecen explorar internamente los elementos de la fotografía para desenmarañarla. Paradójicamente, estas fórmulas solo añaden más incertidumbre.

Desde esta perspectiva podemos afirmar que *a priori* parece cumplirse el rol al que aludíamos (Tranche, 2019) según el cual los medios deben arbitrar entre los hechos y, en este caso, las imágenes que se ofrecen de estos, en aras de conseguir que la realidad se visualice. Ahora bien, el hecho de mediar, en la actualidad se corresponde con un claro incremento en el número de medios que intervienen en el proceso, poniendo a disposición del lector no solo la imagen de los hechos, sino también otras que revelan la intrahistoria que sustenta la fotografía en cuestión. Aunque también constatamos que no existe una correlación entre un mayor conocimiento de esta intrahistoria y un mayor conocimiento de la realidad.

REFERENCIAS

- Agejas, J. A. (2004). La polémica del caso Bauluz-Espada. En *Información, libertad y derechos humanos: la enseñanza de la ética y el derecho de la información* (pp. 87-108). València: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad.
- Andreu-Sánchez, C., Martín-Pascual, M. Á. (2020). Imágenes falsas del SARS-CoV-2 en la comunicación de la información al comienzo de la pandemia del Covid19. *El Profesional de la información*, 29(3), e290309. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.may.09>
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrera, P. (2018). Estratagemas de la posverdad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1469- 1482. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1317>
- Català, J. M. (2018). Más allá de la representación. ¿Es visible la realidad? (Imágenes y conocimiento). *Arbor*, 194 (790), a485. <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4010>
- Catalán, M., Veres, L. (2004). A modo de prólogo. En A. Pizarroso, et al. (Eds), *Estrategias de la desinformación* (pp. 15-17). València: Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Domínguez Rigo, M. (2020). La alfabetización visual como defensa ante las noticias falsas. *Revista de Estilos de aprendizaje*, 13(26), 85-93. Recuperado de <http://revistaestilosdeaprendizaje.com/article/view/2012/3209>

- EITB (2020, 28 de abril). ¿Qué sabemos de la fotografía sacada este domingo en el paseo de la Zurriola? *EITB.eus* <https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/detalle/7196186/coronavirus-covid19-datos-foto-zurriola-25-abril-2020/>
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Maciá-Barber, C. (2020). Covid-19 en portada: radiografía ética de la cobertura fotográfica de la pandemia en España. *Revista Española de Comunicación en Salud*, Suplemento 1, 42-58. <https://doi.org/10.20318/recs.2020.5435>
- Marzal, J. (2021). Propuestas para el estudio de las imágenes en la era de la posverdad. *El Profesional de la información*, 30(2), e300201. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.01>
- Meyer, P. (2006). Si te gustaba el trabajo documental, te encantarán las imágenes digitales. *Revista Zonazero* (agosto), parte 2. <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/meyer3/03sp.html>
- Monjas, M., Rodríguez, A. y Gil, A. (2020). La Covid-19 en las portadas de los diarios de difusión nacional en España. *Revista de Comunicación y Salud*, 10(2), 265-286.
- Newhall, B. (2001). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Organización Mundial de la Salud. (2020). *Coronavirus disease (COVID-19) advice for the public: Myth busters*. Recuperado de <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/myth-busters>
- Parejo, N., Gómez, A. (2021). El impacto de las nuevas tecnologías en la estética fotográfica. Tipologías en la obra de Pedro Meyer. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XLIII (119).
- Parejo, N. (2008). De la fotografía documental al documento digital. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 13(25), 179-196. <https://doi.org/10.1387/zer.3586>
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca, Mexico: Ediciones Ve.
- Blanco, P. (2020, 5 de mayo). Lo que esconden las fotos de riadas de personas tras el desconfinamiento. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/05/03/hechos/1588490150_966276.html

- Rodríguez Serrano, A. (2017). Verdad, narrativa audiovisual y periodismo: Una aproximación crítica desde la filosofía. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23(2), 955-968. <https://doi.org/10.5209/ESMP.58026>
- Soriano, T. (2019). *Ayúdame a mirar. La biblia del reportaje gráfico*. Barcelona: Ediciones Anaya Multimedia.
- Susperregui, J. M. (2009). *Sombras de la fotografía. Los enigmas revelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un miliciano, La aldea española y El Lute*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Tranche, R. (2019). *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital*. Madrid: Alianza editorial.
- Tremending (2020, 27 de abril). Coronavirus. La realidad que esconden las fotos que muestran a gente agolpada de paseo con sus niños. *Público*. <https://www.publico.es/tremending/2020/04/27/la-realidad-que-esconden-las-fotos-que-muestran-a-gente-agolpada-de-paseo-con-sus-ninos/>
- Verifica RTVE (2020, 27 de abril). No, no ha habido tantas aglomeraciones como parece el primer día de desconfinamiento de menores. RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20200427/aglomeraciones-ninos-geles-carrefour-bucarest/2012872.shtml>
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2015). Con la verdad por delante. Apuntes sobre la verosimilitud de la imagen. *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, 14, 247-259. Recuperado de <https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/1860>.
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). *Ver para creer: Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

FOTOGRAFÍA Y POSVERDAD EN LA ERA DE LAS MULTIPANTALLAS. CUANDO LA MENTIRA ES MEJOR QUE LA VERDAD MISMA PARA CONTAR LA VERDAD

MANUEL BLANCO PÉREZ
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN A LOS ENGAÑOS DE LA FOTOGRAFÍA Y LA SOCIEDAD

A nadie puede sorprender el hecho de que, desde las investigaciones en Ciencias Sociales y las Humanidades, se diga —las veces que haga falta— que estamos atravesando una etapa histórica extraordinariamente particular que genera un modelo radicalmente disruptivo de sociedad tamizado por lo tecnológico, y que todo ello tiene un impacto innegable también en cómo entendemos visualmente en nuestros días. Esta nueva etapa está marcada —más que ninguna otra previa— por la internalización de mano de obra barata aprovechando leyes internacionales bien laxas (Fisas Argemol, 2021), por corporaciones privadas y conglomerados empresariales de todo el planeta que especulan con bienes y servicios de todo tipo (Eubanks, 2021), y en una Europa en la que, a la vez, se produce cierto rearme de las políticas raciales y ultranacionalistas que contribuyeron a llevar al mundo a dos Guerras Mundiales en el pasado siglo (Paxton, 2019). Todo ello, sumado a otros factores e intereses, está articulando una sociedad dependiente de la tecnología para cada quehacer diario, pero especialmente para

informarse. Y esto, aunque dicho nivel de dependencia varía con cada país y cada clase social nacional, se ha tornado la generalidad hace ya varios años. Es especialmente visible (como causa y efecto a la vez) en los medios físicos que usamos para comunicarnos, que vivimos, al fin, en una era postindustrial, de modernidad líquida (Bauman, 2003), y de ciudadanos cansados (Han, 2012) que tiene al Gran Hermano *orwelliano* en cada bolsillo.

Parece obvio, por todo ello, que actualmente el periodismo, como herramienta al servicio de las sociedades plenamente democráticas, ha perdido su hegemonía como motor generador de opinión pública ciudadana, y lo ha perdido en favor de los *social media*, una telaraña de intereses y corporaciones ciertamente opaca (Reig, 2020), que controlan qué hacemos, cuándo lo hacemos, cómo lo hacemos, y con quién lo hacemos, pero, sobre todo, qué forma posible hay, en función de ello, de que nos vendan un producto o productos que podamos *necesitar* comprar en ese momento para que nos sea ofrecido a través de nuestro *smartphone* (Davidowitz, 2019). Terminal sin embargo que, luego de la muerte del papel (Ruiz Mantilla, 2021), es paradójicamente la única vía posible actualmente para el periodismo independiente (si es que tal cosa existiera hoy día). La red se ha convertido en un espacio para verter todo tipo de odio social (Blanco Pérez y Sánchez-Saus Laserna, 2020), y en la que, precisamente como parte integrante de esa construcción del odio, lo visual también es ya el protagonista.

Por tanto, la imagen está en plena reformulación de su propia ontología, y ello afecta a los medios tradicionales que se enfrentan, al tiempo de estas líneas, además de a un cambio de formato (del papel al *smartphone*: lo cual sería una obviedad), directamente a un modelo de sociedad en que la propia imagen periodística no va a estar ya generada por medio de un código deontológico profesional, y en el que la prensa tradicional (o lo que quede de ella), deberá competir con una masificación de imágenes, obtenidas sin ningún tipo de ética periodística, con propósitos nada nobles: manipular, engañar, *infoxicar*: siendo compartido y viralizado por una población que no va a contrastar ninguna noticia ni imagen, y que la usará para autoreafirmarse más que para informarse.

La sobresaturación fotográfica actual, no solo en medios, sino en todos los niveles comunicativos, ha llevado a algunos autores

a hablar de *la invisibilidad fotográfica*, una reflexión que pone el foco en la paradoja de que, precisamente, hay más fotografía que nunca y más presente que nunca, pero por eso mismo es muy difícil activar los mecanismos visuales que, en el pasado siglo XX, hacían a la sociedad acercarse a la fotografía como fuente de conocimiento y reconocimiento, siempre edificada a partir de un código deontológico profesional y de una *auctoritas*:

Notre civilisation est celle de l'image. Le XXI siècle a conduit à une multiplication des *stimuli* visuels. Mais l'abondance de photographies et leur survisibilité empêche de les voir de façon autonome. Aujourd'hui, le syndrome photographique génère un nouveau rapport au monde qui nous invite à voir photographiquement. C'est un phénomène sociétal qui a investi progressivement tous les champs: il y a des photographies de famille, de classe, d'entreprise. C'est devenu une tradition. La perception se construit *par* le regard et *dans* le regard. Ce qui est invisible pour une personne ne l'est pas forcément pour une autre¹ (Berthou Crestey, 2019: 17).

Si en el contexto de la reconversión del analógico al digital en la fotografía profesional, y todavía sin la presencia de las redes sociales ni los *smartphone*, Marzal (2007) afirmaba que la literatura científica fotográfica era raquítica en comparación a la del cine u otras artes, hoy, quince años después, podemos afirmar sin miedo, que esa realidad ya ha cambiado y estamos generando un volumen de trabajos científicos que buscan, en esta encrucijada, redefinir o recodificar buena parte de la ontología de la fotografía actual en el siglo XXI. En castellano es especialmente fecunda la creación investigadora sobre ello, en parte debido a las aportaciones que ha ido haciendo el propio Marzal (Marzal Felici, Rodríguez Serrano, Loriguillo-López y Sorolla-Romero, 2018), y a otros trabajos que

¹ «Nuestra civilización es la de las imágenes. El siglo XXI ha hecho que se multipliquen los estímulos visuales. Pero la abundancia de fotografías y su excesiva visibilidad nos impiden verlas de forma independiente. Hoy, el síndrome fotográfico genera una nueva relación con el mundo que nos invita a “mirar fotográficamente”. Se trata de un fenómeno social que ha invadido progresivamente todos los ámbitos: hay fotografías de familia, de clase, de empresa. Se ha convertido en una tradición. La percepción se construye a *través de* la mirada y *en* la mirada. Lo que es invisible para una persona no es necesariamente invisible para otra». La traducción es nuestra.

han abordado de forma tangencial aspectos de una nueva fotografía digital, como la recuperación de los antiguos álbumes como fuente de cultura visual íntima, y antecedente de los actuales fotolibros (Martín Núñez, García Catalán y Rodríguez Serrano, 2020), o reformulaciones que rastrean, desde diferentes perspectivas, la nueva ontología de la fotografía en el siglo XXI, algunos de los cuales se incluyen en el volumen *Historia(s) de la fotografía en el siglo XXI* (Blanco Pérez y Parejo Jiménez, 2021).

Por último, y dentro de esa recodificación académica a la que está siendo sometida la fotografía, es también reseñable, a nuestro juicio, una perspectiva que busca, desde lo fotográfico y en pleno siglo XXI, reedificar una posición sólida y de compromiso con la verdad en los episodios bélicos convulsos del siglo anterior –dos Guerras Mundiales, una Guerra Fría y, en lo que nos concierne de cerca, la guerra civil española. Vivimos hoy en un momento de máxima polarización política y social donde desde nuestra mirada actual se equipara, desde nuestra mirada actual, en el pasado siglo, a represaliados con represores. Aportaciones como las de Antonio Ansón (2020) se vuelven de vital importancia para entender, de forma sincrónica, el pasado del que deviene el presente. También hay obras, vinculado a esto último, que hablan de hallazgos fortuitos, auténticos tesoros fotográficos escondidos, que nos ha permitido conocer a autores que están llamados, si no a cambiar, sí a matizar o completar la mirada fotográfica que del siglo XX se dio de España, como el inmenso trabajo de Antoni Campaña (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020), cuya obra fotográfica abarca desde la II República Española hasta la industrialización de los 60, y su legado fotográfico está empezándose a descubrir ahora.

Pretendemos en este trabajo analizar el complejo andamiaje referencial que se establece entre la verdad y mentira desde la fotografía a partir de tres proyectos diferentes, y será para nosotros especialmente interesante la relación con la prensa en estas tres propuestas. Cada estudio de caso, de diferentes etapas e implicaciones nos permiten abordar la construcción del relato donde la fotografía es una maquinaria visual de mostración y de engaño, una suerte de *ucronía* (el consabido *qué hubiera pasado si...*) donde el espectador descubre, *a posteriori*, la lejanía entre lo visto y lo real, y cómo se rompe el pacto de veridicción, entendiéndolo por tal:

un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir (Zunzunegui, 1995: 150).

La fotografía como vía de conocimiento y reconocimiento del mundo es tan antiguo como la fotografía misma. Y, al igual que en el cine, las fronteras entre la ficción y la no ficción siempre ha sido débiles y muy debatibles. En cambio, es más reciente el hecho de que un experimento fotográfico busque la verdad desde lo visual, y más aún, que lo haga como una reflexión sobre el papel de los medios y el método periodístico (contrastar la información, contrastar las fuentes, tesis + antítesis = síntesis, etc.). Ciertamente se han llevado a cabo muchos experimentos, muy diferentes entre sí.

En este trabajo, analizaremos tres de ellos, de tres décadas diferentes que, a nuestro juicio, constituyen cierta gramática fotográfica y, de algún modo, se retroalimentan pues el último trabajo de Jonas Bendiksen (2021) tampoco podría entenderse sin los previos de Fontcuberta (1997) y Chauvin y Hubert (2009). Realizaremos un análisis fotográfico de algunas de las piezas integradas en los tres trabajos, siguiendo para ello, solo parcialmente, la metodología de Marzal Felici (2007) que nosotros complementaremos con un enfoque trasversal que vincule lo visto a una semiótica aplicada (Blanco Pérez, 2020). Esto nos permite enlazar la imagen como un horizonte de expectativas (Jauss, 2000), que indexe lo visto a un marco de referencialidad principalmente fotográfica. Además, nuestro método se ha complementado con dos entrevistas realizadas a Jonas Bendiksen y a Guillaume Chauvin² donde se han abordado diferentes cuestiones relacionadas con el trabajo de ambos.

² Entrevistas telemáticas realizadas por el autor el 12 y 14 de octubre de 2021 respectivamente.

2. I WANT TO BELIEVE: *SPUTNIK* (FONTCUBERTA, 1997)

La obra de Joan Fontcuberta *Sputnik* (1997) fue una exposición celebrada en Madrid en la Fundación Telefónica y cuyo catálogo se editó, por la misma fundación, con una serie de materiales fotográficos que completaban la muestra. Todo empezó, cómo no, por una noticia en la prensa, el periódico español *El Mundo* publicó el 22 de mayo de 1997 una noticia con el titular: «Viaje a nunca jamás. Moscú ocultó la desaparición de un cosmonauta y una perra en el espacio», la fuente era la supuesta Fundación Sputnik rusa quien, apenas cinco años después del desmoronamiento soviético, estaba sacando a la luz, según ellos, buena parte de los archivos secretos de la KGB y otras instituciones post-soviéticas. El fotógrafo catalán Joan Fontcuberta firmaba el trabajo que, según él, era la consecuencia de una investigación periodística que arrancó con la compra de una caja de fotografías viejas en la exURSS en un mercadillo callejero. Como ya es sabido, la noticia narraba una historia falsa que el periódico *El Mundo* no contrastó, como sí hicieron *ABC* y *El País* percatándose del engaño y siguiendo, a su vez, el juego de Fontcuberta en sus crónicas. Para más inri, la última página del catálogo que se envió a los medios, y que recogía todo el trabajo, ponía con tinta blanca (visible solo con cierto grado de inclinación del libro) el lema «todo es ficción» (imagen 1). *El Mundo*, no solo no lo contrastó, sino que ni siquiera leyó esa última página, y publicó la noticia como si fuera una historia real:

Un día después, el director entró en cólera tras recibir aquella mañana la llamada de la embajada rusa, ante cuyos interlocutores tuvo que pedir reiteradas disculpas; bronca que cayó en cascada sobre la redactora jefe, claro está. El redactor de la noticia *desapareció* de la redacción durante unos días, aunque milagrosamente conservó su puesto de trabajo e incluso llegó a ser director del periódico más de veinte años después [David Jiménez]. (Benito, 2019: 457).

Como es sabido, en junio de 2006, el programa televisivo español *Cuarto Milenio*, presentado por Iker Jiménez (programa y presentador ciertamente tendentes a la credulidad), volvió a caer en el engaño, y dieron la noticia como buena, viéndose obligados a rectificar varias semanas después de la emisión del programa. Se trató de un

experimento que jugaba con la prensa y ofrecía, también desde lo fotográfico, una enmienda a la totalidad de buena parte de los métodos y prácticas del periodismo de entonces. Del famoso experimento de Fontcuberta, Isabel Arqueró Blanco y Luis Deltell Escolar, dirán que:

El *fake*, utilizado como dispositivo crítico se sustancia en el rechazo a todo tipo de información impuesta, en el cuestionamiento de los dogmas científicos y de otras esferas de conocimiento de orden jerárquico, y en el entendimiento por parte del público, al final, de la propia naturaleza de fraude y engaño del *fake* (2021: 196).

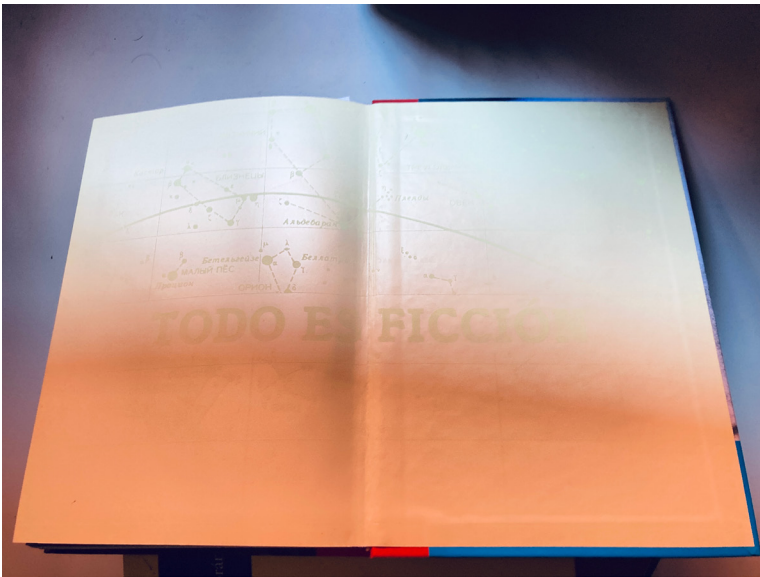


Imagen 1. Fotografía de la última página del libro *Sputnik* (1997), de Joan Fontcuberta.

Fuente: elaboración propia.

3. INVENTAR PARA REVELAR LOS LÍMITES FOTográfICOS. EL PREMIO PARIS MATCH 2009, DE REMÍ HUBERT Y GUILLAUME CHAUVIN

En el otoño del año 2009 invitamos a la Universidad de Sevilla a dar una charla a dos jóvenes fotógrafos franceses, dos chicos estudiantes

que, apenas cuatro meses antes, el 24 de junio del 2009, hicieron algo histórico. Guillaume Chauvin y Remí Hubert eran, en esa época, dos jóvenes estudiantes de fotografía en la Universidad de Strasbourg (la capital de Alsacia, muy cerca de la frontera con Alemania) y habían decidido presentarse al premio mas prestigioso de Francia en reportaje, y uno de los más importantes en su día a nivel internacional, el Premio Paris Match de Fotografía. Se trata de un premio con una generosa dotación económica y que se otorga al mejor reportaje fotográfico.



Imagen 2. Recorte de prensa del reportaje del Premio Paris Match de Fotografía 2009.

Fuente: imagen cedida por Chauvin y Hubert.

Paris Match no es, en absoluto, una publicación menor o, al menos, no siempre lo fue: por fijar un par de coordenadas mínimas, diremos que nace en la postguerra europea, en los años dorados del fotoperiodismo, en la ciudad propicia, París. Con una Alemania derrotada en la II Guerra Mundial y dividida en la postguerra entre la RDA y la RFA, y una Italia muy fragmentada, Francia, y muy especialmente el París de los Cartier-Bresson, Robert Capa,

Willy Ronis, Robert Doisneau, etc., era el epicentro mundial fotográfico. En ese contexto nacen varias revistas y magazines de investigación reporterial, pero de entre todas destaca *Paris Match*, una suerte de versión europea de *Life*, en el epicentro del rearme de la modernidad y el retomado proyecto Eurooccidental. Con una tirada impensable hoy día, su propuesta central fueron los reportajes fotográficos. Si bien, a medida que se alejaban los años de la postguerra, la fuerza de la revista fue decreciendo, así lo contaba la fotógrafa y socióloga Gisèle Freund:

A principios de los años setenta, la inflación comenzaba a extenderse por Europa y las revistas se vieron aquejadas por las mismas razones que las de Norteamérica. En Europa, la televisión también ha llegado a ser un temible competidor, aunque la publicidad todavía se mantenga dentro de unos límites restringidos, como en Francia. *Paris Match*, la revista francesa más importante, tiraba 1.800.000 ejemplares en 1957. Diez años después, en 1967, su difusión se reduce a 1.382.000, y en abril de 1972 su tirada no pasa ya de 810.722 ejemplares (2015: 133).

Se trataba, por tanto, de un gigante editorial que después de haber sido la segunda referencia del mundo en la fotografía de reportajes, y tras varias décadas de éxito, se precipitaba, poco a poco y con sordina, hacia una nada confortable etapa perpetua de ajustes y sucesivas reducciones de plantilla que se convirtieron en la norma por muchos años. Pero no solo eso, pues terminó, ya entrados los años ochenta, con no pocas páginas dedicadas a los chismorreos de la vida parisina, en un ejercicio de amarillismo con el que se trató de compensar su caída de ventas, y que no hizo sino depreciar aún más su antaño gigante fuerza fotoperiodística.

Así que, en ese contexto, y con esa trayectoria, en el momento convulso de 2009, con una Francia fuertemente golpeada por la crisis de las hipotecas *subprime* del año anterior, y con un mundo fotográfico en plena reconversión del analógico al digital, Hubert y Chauvin hicieron una labor de *documentación* sobre todos los números publicados en la revista y, en la biblioteca de su universidad, analizaron temas, composiciones, encuadres, y textos de los ganadores de los años previos. Su conclusión final fue que siempre ganaban proyectos de corte muy dramático, a menudo relacionados con guerras, ocupaciones militares, éxodos humanos, violaciones y martirios en conflictos armados. Además, visualmente estas historias

se articulaban en una tipología de *subgéneros* fotográficos que se repetían siempre: el desnudo (femenino siempre), la pobreza, la juventud, coches (la mayoría quemados o con cristales rotos), edificios (con cristalerías amplias y pasillos largos), y paisajes de edificios solitarios acechados por la vegetación. Esa tipología fotográfica era la más trabajada en las propuestas presentadas en todos los años del premio de la revista, independientemente del país, del año de edición, y de la tipología de reportaje.

En este caso, su proyecto fotográfico empezó sabiendo qué tipo de fotografías tenían que entregar y qué número de piezas: cinco historias, cada una con tres piezas. También habían diseñado de qué debían hablar en cada una de esas fotografías, pero les faltaba el hilo conductor de todo el trabajo, una suerte de *leitmotiv* que diera estructura a lo que, de otra forma, no serían más que imágenes sueltas. Lo encontraron en el tema *Etudiants. Tendence précaire* (Estudiantes. Tendencia al precariado). Historias de alumnos universitarios franceses que, debido al recorte de las ayudas públicas del estado francés, y ante la falta de trabajo de sus familiares propiciado por la crisis, no habían tenido más remedio que trabajar en empleos basura, secretamente, para poder subsistir. Los trabajos basura, además, eran en algunos casos muy escabrosos: chicas que se prostituían por las noches para poder pagar sus estudios universitarios y que tenían encontrarse con clientes de la propia universidad, chicos deportistas que rebuscaban en contenedores comida podrida de los supermercados para poder comer e ir a entrenar al polideportivo, o un joven que no había podido pagar su piso de estudiante y vivía en su coche.

No hace falta decir que todo era un montaje. Y que los supuestos estudiantes precarios eran los propios Hubert y Chauvin disfrazados con gorras o gafas, cuando no ocultados (fotografías oscuras, diafragmadas, mal enfocadas...). Apenas contaron con algunos compañeros de clase que se prestaron a colaborar en la mentira. De modo que, con la idea principal de mostrar las condiciones precarias, supuestas, en que vivían los estudiantes de su ciudad, y que habían tenido que trabajar en empleos sórdidos para pagar sus matrículas, articularon un trabajo fotográfico en que mostraron varias historias junto a un texto explicativo. Por ejemplo, una

imagen que reflejaba a un chico haciendo flexiones en un baño solitario y oscuro (imagen 3) con un pie de foto que decía:

Comme je suis gardien de nuit après les cours, j'ai fait une croix sur la boxe, mais je continue à m'entraîner dès que je le peux et n'importe où. Heureusement je viens de décrocher un stage aux États-Unis, à condition que j'ai mon Master de sociologie³.



**Imagen 3. Fotografía del reportaje *Etudiants. Tendances précaire*.
Fuente: reproducida con permiso de los autores: Chauvin y Hubert.**

Otra de las imágenes pone el foco en la prostitución, en la que fue quizás la historia más extrema y comentada. La imagen 4 muestra a una chica con grandes tacones y falda corta, de espaldas, caminando en un sórdido pasillo largo que parece ser algo como un hostel, hotel, o un motel. El plano ni siquiera está a foco en la chica y, sin embargo, transmite mucha angustia visual. El pie de página, solemne, reza:

Pour pouvoir étudier le jour, je me sers de mon cul la nuit...

³ «Como soy vigilante nocturno después de clase, abandoné el boxeo, pero sigo entrenando tan pronto como puedo y en cualquier lugar. Afortunadamente, acabo de obtener unas prácticas en los Estados Unidos, pero siempre que tenga mi licenciatura en sociología». (La traducción es nuestra).

De temps en temps je reviens à l'appart' entre midi et deux pour dormir. C'est dingue d'en être arrivée là. Heureusement j'arrive encore à le cacher⁴.



**Imagen 4. Fotografía del reportaje *Etudiants. Tendance précaire*.
Fuente: reproducida con permiso de los autores, Chauvin y Hubert.**

Otra de las historias pone el foco en el problema real, ya entonces acuciante para los jóvenes franceses, de la vivienda. Uno de los supuestos alumnos no podía pagar la habitación de su piso de estudiante, y se veía obligado a vivir en su pequeño coche, que había mínimamente adaptado como cama y pequeña biblioteca en donde vivir y estudiar. El joven, según el reportaje, no había dicho nada a su familia y tampoco a sus compañeros de clase, a los que, por vergüenza, ocultaba como podía el sitio en que vivía. Evidentemente a nivel visual fue un guiño a las historias —estas sí reales— de la fotógrafa americana Mary Ellen Mark que fotografió a varias familias americanas, en los años 80, que habían perdido sus casas y se veían obligadas a vivir en su coche.

⁴ «Para estudiar por el día, uso mi culo por la noche ... De vez en cuando vuelvo al piso entre media mañana y las dos, para dormir. Es una locura estar así. Afortunadamente todavía puedo ocultarlo». (La traducción es nuestra).

El motivo final del trabajo, evidentemente era poner a prueba la calidad periodística de un monográfico como *Paris Match* que, de ser uno de los *magazines* más prestigiosos internacionalmente, había pasado a estar cuestionado por su credibilidad. No deja de ser curioso que este proyecto fotográfico experimental, se pensara y ejecutara en la era anterior a los *social media*, cuando la información no era *viralizable* y se dependía de los canales tradicionales (prensa escrita en papel, radio, televisión lineal) para informarse.

Pocos meses después de que se cerrara el concurso, desde la redacción de *Paris Match* llamaron a Hubert y Chauvin para comunicarles que, desde la revista habían hecho las comprobaciones periodísticas pertinentes en las fuentes y, como consecuencia de ello, habían decidido otorgarles el premio *Paris Match* 2009 al mejor reportaje del año en Francia. A la entrega solemne, en París, asistían altos cargos del Consejo de Ministros del presidente Sarkozy (2007-2012), y lo más granado de la vida cultural francesa. Es entonces cuando deciden que dirán que todo ha sido un montaje en el momento justo en que les entreguen el galardón con el cheque económico y les cedan el micrófono para decir unas palabras. El episodio causó un revuelo considerable en la prensa francesa de la época⁵, y a raíz de eso, todo el periodismo galo hizo una profunda reflexión sobre el estado del código deontológico francés, un asunto que es tangencial para la —actualmente— democracia más antigua de los estados miembros de la Unión.

En otoño de 2009 Hubert y Chauvin vinieron a la Universidad de Sevilla⁶, donde pusieron vídeos inéditos e hicieron un visionado del trabajo que los llevó a ganar el premio:

Todo se acabó convirtiendo en una caricatura gigante, era imposible que ganáramos, cualquiera podía fijarse que el supuesto vagabundo era yo mismo con una gorra, o que el coche-casa es mi coche con mi matrícula y está a mi nombre, y que obviamente no vivo en ese coche,

⁵ Guillot, Claire (2009, 25 de junio). Deux étudiants en arts déco mystifiant *Paris Match*, *Le Monde*. Recuperado de https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/06/25/deux-etudiants-en-arts-deco-mystifiant-paris-match_1211375_3246.html

⁶ Su ponencia se incluyó en el *Seminario Imagen y Sociedad*, dirigido por quien suscribe estas líneas en la Universidad de Sevilla.

las chicas prostitutas son nuestras compañeras... no contrastaron nada, jamás llegamos a pensar en serio que pudiéramos ganar⁷.

Un par de años después de su visita a Sevilla, hicieron un libro, *Aucun détour ne ment* (2011), donde cuentan el porqué de su acción, así como las diferentes implicaciones en las consecuencias, un libro ágil que merece mucho la pena leer (no tiene traducción al español). La convulsión de este episodio fue tal que *Paris Match* acabó depurando responsabilidades en su premio internacional de fotografía, que pasó a tener el doble de dotación económica, y desde entonces, ha contratado en plantilla a algunos fotoperiodistas extraordinariamente lúcidos, como por ejemplo a Frederic Lafargue quien, en 2017, ganó el Premio de Fotografía de Estambul por sus fotos en Irak.

4. EL PROYECTO FOTOGRÁFICO COMO IMPUGNACIÓN DEL SISTEMA FOTOPERIODÍSTICO ACTUAL. *THE BOOK OF VELES* (JONAS BENDIKSEN, 2021)

Casi al tiempo de estas líneas, a principios de septiembre de 2021, Jonas Bendiksen acaba, doce años después, de sacudir la industria de la fotografía y el fotoperiodismo con una propuesta muy experimental, que recuerda a la de Remi Hubert y Guillaume Chauvin, si bien adaptadas a las coordenadas que marca el actual contexto de la digitalización (*viralidad* en los social media, prensa totalmente digitalizada, impacto de las multipantallas y caída de la televisión lineal, etc.) y para ello se ha valido de la estructura vehicular del proyecto fotográfico (Blanco Pérez, 2022).

⁷ Conferencia pronunciada en el mentado seminario. Inédita

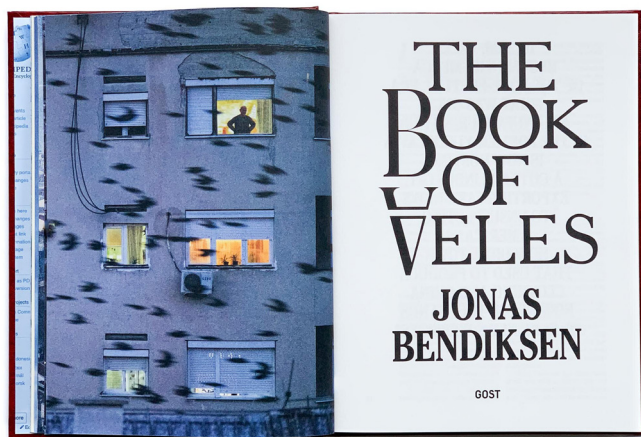


Imagen 5. Fotografía del libro *The book of Veles*.

Fuente: reproducida con permiso del autor. Reproducción de elaboración propia.

Cada año, a la vuelta de verano, el fotoperiodismo internacional tiene su gran cita en el festival *Visa pour l'Image* de Perpiñán (Francia). Desde hace años, el peso de este certamen en la industria es capital, por lo que cualquiera que pertenezca (o quiera pertenecer) al sector del periodismo gráfico, ha pasado por sus calles en algún septiembre. Este año de 2021, ocupaba un lugar importante en su programación la proyección de *The Book of Veles*, editado por Gost, el último trabajo del fotógrafo Jonas Bendiksen (Tonsberg, Noruega, 1977), de la agencia parisina Magnum, a la que entró a formar parte tras un proyecto que levantó en solitario, *Satellite* (Contrasto, 2004): nada más y nada menos que un año recorriendo todos los confines de la extinta Unión Soviética (sus carreteras, sus moteles, sus viejas vías férreas oxidadas, sus bares de la Rusia profunda, etc...), por lo que es un autor con una vitola difícilmente alcanzable en el mundo del reportaje profesional, y sus trabajos son esperados con gran expectación en la industria fotográfica y los medios de todo el mundo. La cita de *Visa pour l'Image* es, junto con la convocatoria de los premios World Press Photo (Blanco Pérez, 2022a; Martín Nuñez, Soler-Campillo y Marzal-Felici, 2021) los dos eventos más importantes para el fotoperiodismo mundial anual.

The Book of Veles describe la visita de Bendiksen a Veles, una localidad de algo más de 40.000 habitantes, en Macedonia del Norte. Esta pequeña ciudad de provincias se dio a conocer en 2016, al parecer era un nudo digital, una especie de fábrica virtual de producción de noticias falsas, algunas de las cuales, bajo el manto ruso, se sabe que contribuyeron a la victoria de Donald Trump o al Brexit. Tras su presentación en Visa pour l'Image, dos semanas más tarde, la agencia Magnum publicaba en su página web una información, absolutamente bizarra, y que llevaba por título *Cómo Jonas Bendiksen embaucó a la industria de la fotografía*: todo su libro había resultado ser un montaje.

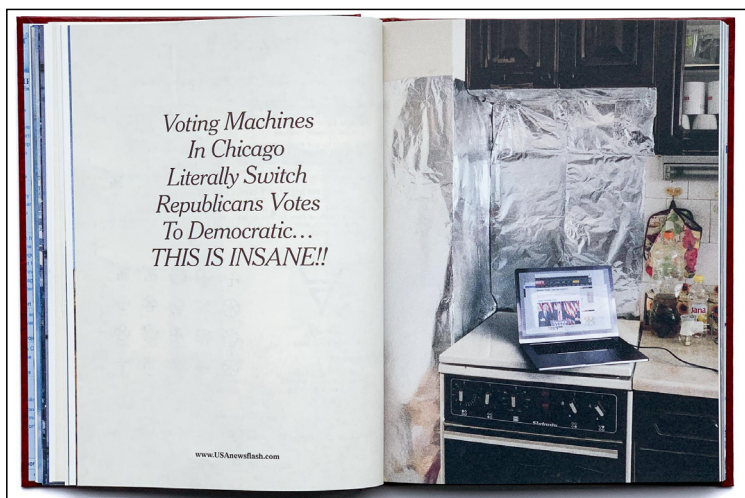


Imagen 6. Fotografía del libro *The book of Veles*

Fuente: reproducida con permiso del autor. Reproducción de elaboración propia.

El texto se redactó usando un *software* de elaboración de frases aleatorias (GPT-2), y las fotografías que integran su proyecto fueron ensambladas digitalmente: personas falsas creadas digitalmente sobre paisajes de otras localizaciones falsas. Pudimos hablar con Bendiksen, casi al tiempo de redacción de estas líneas, y nos dijo por

Facebook «la industria necesitaba de un revulsivo, de una patada al árbol»⁸. Unos días antes, en una entrevista con *El País*, había dicho:

No estamos acostumbrados a tratar con imágenes sintéticas. Espero que la gente pueda perdonarme y sepa ver que mi intención era concienciar sobre esta amenaza y generar un debate. Magnum y Visa pour l'Image no serán las últimas en enfrentarse a hechos como este, que alcanzan a los medios de comunicación y a otras instituciones. Va a ser un tsunami. Llegará a todas partes y yo he querido ofrecer una vacuna⁹.

Todo el proyecto arrancó de la perplejidad que supuso, como se supo luego, que algunos grandes logros de la política y que condicionaron la geoestrategia global (como el Brexito la victoria de Trump) vinieron dados por granjas virtuales de noticias falsas que, con una metodología digital perfectamente estudiada (inteligencia artificial, algoritmos recalculados en tiempo real, etc.), fue inoculando una serie de noticias en unos sectores concretos de la población para crear un debate público sobre ciertos temas. Esos procedimientos necesitan, aunque en menor medida, mano de obra humana barata y poco formada, para clicar y mover ciertos archivos y perfiles con avatares falsos... de modo que, no deja de ser curioso, cómo chicos adolescentes de una ciudad mediana de Macedonia han condicionado la vida de un londinense o neoyorkino en los últimos años. El debate de fondo es que para que todo ello sucediera, grandes medios periodísticos fueron también necesarios, como correa de transmisión, para que esas noticias encontraran resonancia en la población. Fueron medios periodísticos parciales, con intereses, que no contrastaron la noticia y que, en última instancia, y por todo ello, fueron medios cómplices de unas mentiras interesadas. De modo que Bendixsen quiso, desde su posición, denunciar este hecho. Solo alguien que es fotógrafo titular de la Agencia Magnum y colaborador habitual de National Geographic tendría capacidad de movilización ante un experimento así. Kenneth

⁸ Entrevista inédita, con motivo de la redacción de este trabajo, el 13 de septiembre de 2021.

⁹ Crespo Maclennan, Gloria: “Terapia de choque contra las ‘Fake News’”, *EL PAÍS*, 6 de octubre de 2021. Rescatable aquí: <https://elpais.com/babelia/2021-10-06/terapia-de-choque-contra-las-fake-news.html>

Dickerman, periodista del prestigioso medio americano *The Washington Post*, lo describe así:

In short, Bendiksen used artificial intelligence along with YouTube and internet research to help him create fake people that he could insert into photos that he took in Veles, North Macedonia. It's both fascinating and terrifying to read about. But it's certainly not surprising—we've been hearing about deepfake videos, as an example, for a while now. For all we know, this has been happening with regularity. We know that Bendiksen's *Veles* is fake only because he told us. His effort proved embarrassingly effective. Many people in photojournalism swallowed his conceit—hook, line and sinker. Bendiksen pulled the wool over his own colleagues' eyes, even at one of the most venerated photojournalism festivals in the world¹⁰.

Pero realizar un experimento así, y engañar a la industria y a los medios periodísticos del mundo tiene, además de todo lo dicho, una implicación aún mayor: si es capaz de puentear los filtros y cortafuegos de personas especializadas: ¿qué no será capaz de hacer con una población crédula que no tiene por qué saber cómo contrastar información y cómo evaluar qué fuentes son fiables y cuáles no?

Y, más aún, ¿tiene realmente importancia ello? Es decir: después de desvelarse que todo es una farsa, aparte de algunas noticias en los medios de comunicación principales del mundo, y algunas horas en televisión lineal: ¿qué consecuencias periodísticas ha tenido? La población civil mundial sabe ya que la prensa que consume no se adecúa, en términos generales (y salvo muy honrosas excepcio-

¹⁰ Dickerman, Kenneth: “Do these photos look real to you? Your answer could be cause for concern. And that's terrifying”. *The Washington Post*. 15 de octubre de 2021. Recuperado de <https://www.washingtonpost.com/photography/2021/10/15/jonas-bendiksen-book-veles/> investigación de Internet para ayudarlo a crear personas falsas que pudo insertar en las fotos [reales] que tomó en *Veles*, Macedonia del Norte. Es fascinante y aterrador a la vez. Pero ciertamente no es sorprendente: hace tiempo que oímos hablar de los vídeos *deepfake*, por ejemplo. Por lo que sabemos, esto ha estado ocurriendo con regularidad. Sabemos que el *Veles* de Bendiksen es falso solo porque él nos lo ha dicho. Su esfuerzo resultó embarazosamente eficaz. Muchos fotoperiodistas se han tragado el cuento, con todas las de la ley. Bendiksen engañó a sus propios colegas, incluso en uno de los festivales de fotoperiodismo más venerados del mundo”. La traducción es nuestra.

nes) a un código deontológico periodístico. Pero no se han depurado responsabilidades en el oficio periodístico ni implicado medidas políticas de ningún tipo: ¿significa, por tanto, que a la inmensa mayoría de ciudadanos les es indiferente que les engañen los medios?

5. CONCLUSIONES: CUANDO LA MENTIRA ES MEJOR QUE LA VERDAD MISMA PARA CONTAR LA VERDAD

Llegados a este punto, las conclusiones son tres. En primer lugar, que el hecho de jugar con la verdad y la mentira, desde la fotografía y en los medios, con interés pedagógico (o didáctico, si se quiere), es algo que ya se ha hecho en diferentes latitudes en las últimas décadas. Pero, a nuestro juicio y en modo alguno excluyente, destacan muy específicamente los trabajos del español Joan Fontcuberta, los franceses Guillaume Chauvin y Remí Hubert y, por último, el noruego Jonas Bendiksen, en los tres casos de décadas diferentes, aunque consecutivas, y con resultados y coordenadas dispares, como hemos visto.

En segundo lugar, que los mecanismos de control periodísticos que aplica (o debería) el método periodístico de producción de contenidos, no ha funcionado en los casos analizados. Lo que los tres trabajos demuestran es que, en tres países diferentes y en tres décadas diferentes: no se contrasta la información, se da por buena cualquier noticia sin interesar la fuente o fuentes y, por último, se publica sin más puenteando todos los sistemas de verificación que cada medio debería tener. Esto se ha dado en los tres estudios de caso analizado que responden, como hemos visto, a tres etapas y generaciones diferentes, en tres países diferentes y con tres trabajos diferentes.

En tercer y último lugar, y a modo de una conclusión final, podríamos, en realidad, formular una suerte de pregunta o reflexión, plantearíamos: ¿qué sucede cuando la población que está siendo engañada por sus medios, al descubrirlo, siente indiferencia con respecto a tal engaño? Este asunto, que excede con mucho la órbita estrictamente periodística, debe ser tomada y rastreada en sucesivos trabajos académicos e investigadores, pues, de forma trasversal,

implica a buena parte de los activos sociales de todo tipo, y tiene que ver con la acción / reacción del grueso de la población civil en la coyuntura actual.

De algún modo, el experimento de Bendiksen, enlaza con la reflexión que escribió el siempre certero Manuel Vázquez Montalbán al prólogo del magnífico libro *El Informe Lugano* (George, 2001: 9): «¿hasta qué punto la mentira es mejor que la verdad misma para contar la verdad?». Así, ¿cómo y de qué forma podemos diferenciarlas en un momento, como el actual, en que ambas parecen igual de inverosímiles?

En las bancadas de las facultades de Periodismo hacemos hincapié en que este oficio, el periodístico, y muy en particular el periodismo gráfico (toda vez que, como dijimos, casi todo ya es hoy día gráfico), es un pilar indispensable de la constitución de los estados democráticos. Sin un periodismo de calidad no puede haber, nunca, y en ningún caso, una democracia. Y el periodismo actual ha demostrado estar absolutamente plegado a toda una suerte de intereses contra los que el oficio periodístico no tiene armas para luchar, entre otras cosas porque esa batalla, que debería ser la de toda la población civil en su conjunto, no interesa a nadie. Empezando por los propios ciudadanos que, de reojo y con desinterés, se encogen de hombros ante asuntos como los aquí tratados en este trabajo.

REFERENCIAS

- Ansón, A. (2020). *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Arquero Blanco, I. y Deltell Escolar, L. (2021). Parodias en la fotografía actual: Chema Madoz, Joan Fontcuberta y Cristina de Middel. En Blanco Pérez y Parejo Jiménez (eds.), *Historia de la Fotografía del s. XXI* (pp. 175-194). Salamanca: Comunicación Social.
- Bauman, Z. (2003). *La modernidad líquida*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Bendiksen, J. (2021). *The book of Veles*. Londres: Gost.
- Berthou Crestey, M. (2019). *L'invisible photographique: pour une histoire intime de la photographie*. Bruselas: La Lettre Volée.

- Benito, M.F. (2019). El cosmonauta Ivan Istochnikov en la era de la postfotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(3), 453-469. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.60549>
- Blanco Pérez, M. y González Vilalta, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campaña. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y comunicación social* 25(2), 309-321. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>
- Blanco Pérez, M. y Sánchez-Saus Laserna, M. (2020). Viralidad y agresividad comunicativa en Twitter durante la covid-19. Visualización de redes y análisis de palabras clave a partir del hashtag #niñosenlacalle. *Pragmalingüística*, 28. <http://dx.doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2020.i28.02>
- Blanco Pérez, M. (2020). *Cine y semiótica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Blanco Pérez, M. y Parejo Jiménez, N. (2021). *Historia(s) de la Fotografía en el s. XXI*. Salamanca: Comunicación Social.
- Blanco Pérez, M. (2022a). El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 241-158. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>
- Blanco Pérez, M. (2022b). *El proyecto fotográfico: narración visual y reportaje de autor*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Chauvin, G. y Hubert, R. (2011). *Aucun détour ne ment*. Paris: Editions Allia.
- Davidowitz, S.S. (2019). *Todo el mundo miente: lo que internet y el big data pueden decirnos sobre nosotros mismos*. Madrid: Capitán Swing.
- Eubanks, V. (2021). *La automatización de la desigualdad. Herramientas de tecnología avanzada para supervisar y castigar a los pobres*. Madrid: Capitán Swing.
- Fisas Armengol, V. (2021). *Migrantes, naufragos y caminantes. Del racismo al buenismo*. Icaria.
- Fontcuberta, J. (1997). *Sputnik*. Madrid: Fundación Telefónica.
- George, S. (2001). *El informe Lugano*. Barcelona: Icaria.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Ediciones Península.
- Martín Núñez, M. (2018). Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea. En J. Marzal Felici; A. Rodríguez Serrano; A.

- Loriguillo-López; T. Sorolla-Romero (eds.), *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (pp. 71-90). València: Tirant lo Blanch.
- Martín Núñez, M.; García Catalán, S.; Rodríguez Serrano, A. (2020). Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 1065-1083. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.66761>
- Martín Nuñez, M; Soler-Campillo, M. y Marzal-Felici, J. (2022). Estrategias discursivas para la espectacularización. Miradas sobre la Gran Recesión en los premios World Press Photo. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 66, 171-191. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3437>
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- O. Paxton, R. (2019). *Anatomía del fascismo*. Madrid: Capitán Swing.
- Reig, R. (2020). *Evolución, historia y comunicación en un mundo digital (discurso hipotético)*. Barcelona: Anthropos.
- Ruiz Mantilla, J. (2021). *Papel*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

COLOREAR FOTOGRAFÍAS EN TIEMPOS DE DESINFORMACIÓN. ALGUNAS REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL USO DEL BLANCO Y NEGRO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

JAVIER MARZAL FELICI
MARIA SOLER CAMPILLO

Universitat Jaume I

1. LA ACTUALIDAD DEL COLOREADO DE PELÍCULAS Y FOTOGRAFÍAS

Es indudable que el inicio del siglo XXI está marcado por los importantes avances en el campo de la informática, con el desarrollo de herramientas cada vez más perfectas y precisas para el tratamiento digital en fotografía y cine. En efecto, en los últimos años hemos asistido al estreno de largometrajes y series documentales como *La Segunda Guerra Mundial en color* (World War II in Color, Jonathan Martin, 2009), *Ellos no envejecerán* (They Shall Not Grow Old, Peter Jackson, 2018), *España en dos trincheras. La Guerra Civil en color* (Francesc Escribano, Lluís Carrizo, 2016),

1939-1975, *España de Franco en color* (Lluís Carrizo, 2019) o *Generalísimo. La vida de Franco en color* (Lluís Carrizo, 2019), caracterizadas por la coloración de materiales filmicos originalmente registrados en blanco y negro (B/N).

Otros films documentales recientes como *Paris 1900. Une si Belle Époque* (Hugues Nancy, 2018) utilizan películas de archivo restauradas, coloreadas también con una precisión y detalle nunca vistos, que nos transmiten una visión muy diferente a la que teníamos de los inicios del siglo XX. La publicidad de este film documental señala que gracias a «los increíbles archivos restaurados y totalmente coloreados, esta película presenta un viaje inédito a través del tiempo y el espacio», haciendo posible que seamos «testigos de la alta vida en la capital francesa, de los excesos de los caballeros adinerados y de su gusto por el dinero, el placer, la extravagancia y... las mujeres». De este modo, los productores del film, y también la crítica, consideraban que el coloreado de *Paris 1900. La Belle Époque* ofrecía la posibilidad de acercarnos a la realidad de aquellos tiempos convulsos y de importantes transformaciones.

En palabras del historiador británico Antony Beevor, el coloreado de las viejas películas documentales es «hacerlas reconocibles para una generación joven». En la publicidad del largometraje documental de Peter Jackson, *Ellos no envejecerán*, se afirmaba que «en 1914, el mundo no era en blanco y negro, ni silencio». Producido con motivo del centenario del final de la Primera Guerra Mundial, a partir de imágenes documentales del Imperial Museum británico y de cientos de horas de entrevistas a veteranos conservadas en los archivos de la BBC, la restauración y el coloreado pretendían convertir el film en una experiencia inmersiva para transmitir la idea de lo que representaba «la experiencia de ser un soldado» en aquellos tiempos. Para acentuar el realismo, Peter Jackson no dudó en utilizar tecnología 3D y en reconstruir una banda sonora con voces, ruido ambiente y efectos sonoros. El resultado fue, sin duda, muy impactante para el gran público, a tenor de la respuesta de taquilla, con más de 20 millones de dólares de recaudación en salas de cine, lo que nos puede dar una idea sobre el éxito del film.



Imagen 1. Cartel del film documental *Paris 1900* (Hugues Nancy, 2018).

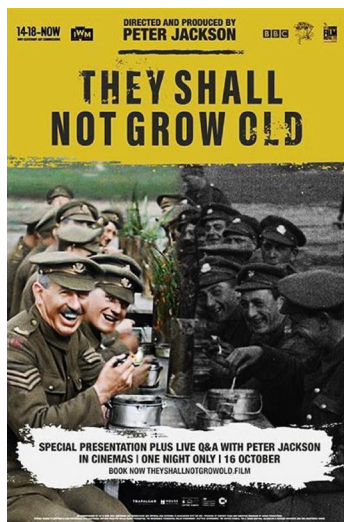


Imagen 2. Cartel del documental *Ellos no envejecerán* (Peter Jackson, 2018).

Finalmente, hay que destacar recientes producciones audiovisuales como el largometraje documental *España en dos trincheras, la Guerra Civil en color* (Francesc Escribano, Lluís Carrizo, 2016) y otros films de la misma productora Minoría absoluta de 2019 como *1939-1975, la España de Franco en color* (Lluís Carrizo, 2019) y *Generalísimo. La vida de Franco en color* (Lluís Carrizo, 2019). En la presentación de *España en dos trincheras*, en la Semana Internacional de Cine de Valladolid, Escribano y Carrizo señalaron que su propósito era «recuperar el color de un conflicto, de una herida, que siempre se ha ofrecido en blanco y negro» (Antón, 2021). Con la restauración de más de 90 kilómetros de películas documentales que se conservan en la Filmoteca Nacional, se ha buscado obtener unas imágenes con más detalle y más nitidez, pero evitando caer en el espectáculo, según señalan sus autores. Para conseguir este resultado ha sido necesario revisar más de 400 títulos originales, digitalizar en alta definición estos materiales y colorear más de 150.000 fotogramas con el asesoramiento de historiadores y expertos en la guerra civil española, y de un nutrido de técnicos especialistas en postproducción, colorimetría y sonido.

Baste esta serie de films para ejemplificar el creciente interés de los creadores, pero también del gran público, por esta tendencia a colorear estos films documentales. Creemos muy acertada la reflexión de Escribano y Carrizo cuando afirman que con estas películas se han fijado como objetivo «reconstruir la realidad desde el espacio de una nueva ficción» (Antón, 2021). En efecto, la restauración, coloreado y sonorización de estos films documentales, originalmente en blanco y negro y —la mayoría de las veces— sin banda sonora alguna, constituye una operación de *re-construcción* de una nueva re-presentación que altera muy notablemente la experiencia visual original. Sin poner en duda el importante esfuerzo de los creadores en este trabajo de *reconstrucción* fílmica, realizado con el máximo rigor profesional posible, la supuesta restitución de color debe contemplarse como una suerte de *metáfora* de aproximación a lo real, que, en suma, permite acentuar «la ilusión de realidad», tan importante y necesaria para el buen funcionamiento del espectáculo cinematográfico, como ha sido puesto de manifiesto por algunos grandes referentes de la teoría del cine (Baudry, 1970, 1975; Burch, 1987; Comolli, 1971-72).



Imagen 3. Carteles de films documentales coloreados sobre la guerra civil española, de la productora Minoría absoluta.

Tampoco podemos olvidar que en los años ochenta, Time Warner decidió colorear películas clásicas como *El sueño eterno* (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) o

¡*Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946), provocando así la airada respuesta de algunos grandes cineastas como Woody Allen, John Huston, Fred Zinnemann o Martin Scorsese, entre muchos otros, que manifestaron su indignación por lo que consideraban un auténtico ultraje, al alterar la materialidad de los films coloreados, con técnicas de vídeo, en los inicios de las tecnologías digitales. Wilson Markle, presidente de la compañía Colorization Inc., una empresa canadiense especializada en el coloreado de películas, señalaba en 1986 que el coloreado de las películas clásicas tenía una doble finalidad: en primer lugar, el gran público prefiere las películas en color; en segundo lugar, los films clásicos coloreados se revalorizan en el mercado de la distribución cinematográfica, en especial para el medio televisivo.

En el fondo de estas operaciones de coloreado —más recientes o más remotas en el tiempo— late una misma problemática: la necesidad de atraer a un público que percibe el blanco y negro como una suerte de *carencia* o *falta* de la expresión fotográfica (Marzal, 2007: 194), ya que, como señala Bernardo Riego, el espectador medio de cine o de fotografías de las últimas décadas contempla «las viejas técnicas monocromas como anticuadas y arqueológicas» (Bernardo, 2022).

2. EL COLOREADO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL CINE

El coloreado de films no es una operación nueva. Con frecuencia se olvida que casi desde los mismos orígenes del cine las películas eran coloreadas a mano, o bien teñidas con colores —viradas— para significar los cambios de espacio (de interior a exterior), de tiempo (noche, día, amanecer, etc.) o, incluso, para acentuar el dramatismo de algunas escenas. Desde esta perspectiva, existen numerosas evidencias que permiten afirmar que la mayoría de films del periodo mudo nunca fueron completamente en blanco y negro (ni tampoco *mudos*, cabría añadir), porque los virados eran bastante frecuentes, si no habituales en todo el periodo. Un cineasta ejemplar en el uso de los virados es el realizador David Wark Griffith,

que utilizó profusamente esta técnica en decenas de películas, entre las que podríamos destacar *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) o *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919). Algunos cineastas como Georges Méliès eran muy conocidos por su destreza y talento en la técnica del coloreado a mano fotograma a fotograma, como lo atestiguan sus más de 500 películas dirigidas.

Pero el coloreado de imágenes no empezó con el cine, sino que tuvo sus precedentes en el campo de la fotografía. En efecto, desde incluso antes de la aparición de la fotografía, los primeros inventores como Niépce, Talbot o Daguerre expresaron su deseo de reproducir el color del mundo que, desde bien pronto fue posible, a través del coloreado manual de las fotografías, tal y como lo han recogido diferentes historiadores de la fotografía. Marie-Loup Sougez señala, por su parte, que tanto Nicéphore Niépce como Daguerre hicieron esfuerzos denodados para desarrollar un método para obtener fotografías en color, si bien les resultó imposible y esto fue una fuente de frustración bastante importante (1981: 49). Como señala el historiador de la fotografía Beaumont Newhall, el público pedía fotografías en color: algunos periodistas como John Towler describían el retoque fotográfico y el coloreado de las fotografías por dibujantes especializados como una técnica habitual de los procesos de producción fotográfica, como se señalaba en la revista *Humphrey's Journal of Photography*, en 1862 (NewHall, 1983: 269). Por su parte, como explica Rouillé, algunos fotógrafos como Louis y Ernest Mayer, fundadores de la sociedad colectiva de los Hermanos Mayer en 1850, que daría lugar a uno de los más importantes estudios de fotografía del París del Segundo Imperio, se especializaron en el coloreado de los retratos fotográficos, que otros fotógrafos como Nadar se resistían a ofrecer a su importante clientela (Lemagny y Rouillé, 1988: 38). No será hasta la invención de la placa autocroma basada en la síntesis aditiva, desarrollada por los hermanos Lumière en 1903, cuando haga su aparición la fotografía en color tal y como la conocemos hoy (Roberts, 2008).

También se suele omitir, cuando se aborda el estudio histórico de las formas (pseudo)mecánicas de representación como el graba-

do y el fotograbado, que el público de las grandes ciudades de la segunda mitad del siglo XVIII sí estaba acostumbrado a la percepción del blanco y negro, ya que los grabados acromáticos, antes de la invención de la fotografía, representaban los colores en términos de luminosidad y brillo. Pero la traducción de los colores reales en tonos de gris sufrió una larga evolución desde el siglo XV, ya que los grabados recogían cada vez más matices de gris, conforme se desarrollaban técnicas más sofisticadas de reproducción. En suma, es importante recordar que en el proceso de transformación de una imagen policroma en una imagen acromática, se pierde la información referida al tono de color de la escena, pero las diferencias de luminosidad y brillo se conservan (Zavagno y Massironi, 2006).

Con frecuencia se olvida, como señaló en su momento Walter Benjamin (1931), que la fotografía destruye la relación tradicional de la imagen del mundo tal como es percibido. El hecho de que la fotografía fuera en blanco y negro, y que requiriera del coloreado para desarrollar una «mayor naturalidad» levanta dudas sobre la percepción «natural» del mundo (Mangia, 2014: 43). Así pues, la aparición de la fotografía y, en particular, de la fotografía en blanco y negro, implicó profundos cambios en la manera de percibir el mundo. Como señalan Martin y Colbeck, «el deseo de imágenes fotográficas a color siguió casi enseguida al advenimiento de la fotografía misma, cuando la magia de ver una imagen realista cedió al desencanto de que los tempranos procesos fotográficos fueron incapaces de reproducir colores» (Martin y Colbeck, 1989: 7).

A nuestro juicio, la reciente publicación de la obra *El color del tiempo. Una historia visual del mundo 1850-1960* (Amaral y Jones, 2021), que incluye la publicación de 200 fotografías de alto valor histórico y documental, originalmente en blanco y negro, pero coloreadas con técnicas digitales muy precisas, debe suscitar una profunda reflexión sobre la utilización del color como recurso expresivo y narrativo en los campos de la fotografía y del cine. Podemos señalar que *El color del tiempo* es una obra controvertida, que ha provocado una división de posiciones, al menos, en dos campos diferenciados: entre los profesionales de la fotografía se constata una manifiesta división entre los técnicos en coloreado y postproducción digital, a favor de es-

ta técnica, y una parte de la profesión fotográfica que reivindica el uso del blanco y negro como forma expresiva de indudable relevancia; por otro lado, en el seno de la comunidad académica, se ha producido una división entre quienes consideran que el coloreado es una técnica que descontextualiza las representaciones fotográficas y fomenta un alejamiento del marco contextual —histórico—, que representan numerosos historiadores y documentalistas, y otros teóricos e historiadores de la imagen —encontrables en la corriente postestructuralista y del pensamiento posmoderno— que exaltan las ventajas del uso de la técnica del coloreado. En definitiva, los productos coloreados digitalmente se sitúan a medio camino entre una supuesta documentalidad y un material espectacular dirigido a un público que no va a ser en ningún caso exigente con el documento histórico porque lo que realmente desea es contemplar y disfrutar con «ojos actuales» escenas del pasado, obviando el «monótono blanco y negro que presentan las tomas originales», como señala el historiador de las imágenes Bernardo Riego (2022).



Imagen 4. Portada del libro de Amaral y Jones (2021).

Así pues, en las siguientes páginas nos proponemos mostrar la complejidad y ambivalencia de la problemática que suscita la obra de Amaral y Jones, que permite desarrollar interpretaciones divergentes. A continuación, examinaremos las cualidades físicas, expresivas, narrativas y psicológicas del color y del blanco y negro, tanto desde posiciones teóricas (Ball, 2001; Zavagno y Massironi, 2006; Marzal, 2007; Sassen, 2011; Bajorek, 2015; Edwards, 2019), como desde la perspectiva de una parte importante de la profesión fotográfica (Adams, 2002; Salgado, 2013; Cartier-Bresson, 2017), que nos permitirá determinar las principales consecuencias semióticas y estéticas de la utilización del blanco y negro (Marzal, 2007; Hoffman, 2011; VV.AA., 2012; Vidal, 2013; Mangia, 2014; Ramroop, 2017). En tercer lugar, nos detendremos en un caso de estudio que nos parece muy relevante, como es el de la propuesta de la creadora Tina Paterson para *hackear* la historia a través del coloreado digital de fotografías de la guerra civil española, en el contexto de una creación artística. Cerraremos este estudio con una reflexión general sobre las razones que explican el auge de la técnica del coloreado en cine y fotografía que cabe poner en relación con el actual contexto de la expansión de las llamadas *deep fake*, modalidad más incisiva de *fake news* en el contexto de la desinformación, en tanto que, por lo general, son técnicas que *descontextualizan* las imágenes. Asimismo, destacaremos la necesidad de reivindicar la alfabetización mediática para entender las imágenes en el actual contexto de la posverdad.

3. ¿TIENE COLOR EL TIEMPO? LA PROPUESTA DE AMARAL Y JONES A DEBATE

En la introducción de la obra, Marina Amaral, especialista en la técnica del coloreado, y Dan Jones, historiador y divulgador cultural, nos ofrecen una justificación de la audaz propuesta que representa *El color del tiempo. Una historia visual del mundo 1850-1960*: «Todos intuimos, desde luego, que el mundo siempre ha sido tan vívido, inmediato, colorido y real como parece en la actualidad, pero rara vez contemplamos el pasado como una época vibrante y llena de color» (Amaral y Jones, 2021: 8). De este

modo, los autores de esta obra se inscriben en la tradición del realismo ingenuo, que concibe la representación como mimesis, al entender que las fotografías aspiran a ofrecer una «copia fiel del mundo». De hecho, el subtítulo original de esta obra es *A New History of the World 1850-1960* —véase la diferencia con la traducción castellana, en la que se ha omitido la palabra *new*—, una manera de significar el hecho de que el coloreado de las fotografías constituye una suerte de *reescritura* de la historia, tal y como la conocemos, lo que no deja de ser un planteamiento bastante presuntuoso, cuanto menos. En ese contexto, la técnica del coloreado constituye un procedimiento que trata de «retornar el brillo a un mundo desaturado». Para conseguir este objetivo, los autores han tenido que verificar todos los detalles que acreditan cómo eran los objetos, las prendas y vestidos, el color de los ojos de los personajes fotografiados, etcétera, un trabajo exhaustivo que ofrece resultados visualmente impactantes.

De entrada, la selección de las doscientas fotografías que se han incluido en el libro, entre más de diez mil según los autores, es, cuanto menos, controvertida. Por un lado, abundan los retratos de personajes históricos como el zar Alejandro II, el presidente Abraham Lincoln, la reina Victoria, el naturalista Charles Darwin, la actriz Sarah Bernhardt, el forajido Butch Cassidy, el magnate Rockefeller, la actriz Marilyn Monroe, entre muchos otros. Por otro, fotografías de sucesos tan reconocibles como la batalla de Gettysburg (1863), la Comuna de París (1971), el accidente ferroviario de Montparnasse (1885), el terremoto de San Francisco (1906), el crack de Wall Street (1929), la explosión del Hindenburg (1937) o el bombardeo de Pearl Harbor (1941), entre otras, son también objeto de la técnica del coloreado. Se trata, por tanto, de imágenes muy conocidas por el gran público: el reconocimiento previo de las imágenes contrasta, pues, con la nueva experiencia de volver a ver estas imágenes, que han sufrido una profunda transmutación como consecuencia del intenso trabajo de postproducción —con la limpieza y restauración de las imágenes—, además del añadido de color.

No cabe duda de que son imágenes extraordinarias que, gracias a esta intensa postproducción, transmiten más *verdad* que los originales en blanco y negro. Las fotografías editadas son imá-

genes que poseen bastantes defectos, como rayas, manchas, falta de nitidez, etc. Como han señalado algunos periodistas en la presentación de *El color del tiempo. Una historia visual del mundo 1850-1960*, los muertos «parecen más muertos en colores» o, al menos, esta podría ser la sensación inicial para quienes conocemos las fotografías en blanco y negro originales. Prestemos atención, por ejemplo, a la conocida fotografía del campo de batalla de Balaclava, de *El valle de la sombra de la muerte*, como lo denominó el poeta británico Alfred Tennyson, inspirado en el Salmo 23 del *Antiguo Testamento*, tomada por Roger Fenton en la guerra de Crimea. El fotógrafo fue enviado por la Agencia Thomas Agnew & Sons, dedicada al comercio de arte y a la impresión y publicación de imágenes, a tomar fotografías de ese conflicto bélico en el que se enfrentaron la coalición del Reino Unido, el Segundo Imperio francés, el Reino de Cerdeña y el Imperio Otomano contra el Imperio Ruso.

En suma, Fenton fue enviado para obtener imágenes que permitieran ilustrar las turbadoras noticias que llegaban del frente, en el que murieron miles de soldados, no solo por la guerra, sino por enfermedades como el tifus y el cólera. Esta fotografía de *El valle de la sombra de la muerte* —tomada unos meses después de la Batalla de Balaclava— nos muestra un paisaje yermo, en el que no hay presencia alguna de vida, ni siquiera el más mínimo rastro de vegetación: solo se distinguen cientos de balas de cañón diseminadas por el suelo de la colina. Aquí se libró uno de los episodios épicos más dramáticos de la guerra de Crimea, en el que murieron cientos de soldados de la Brigada Ligera del ejército británico, que contribuyó a crear una imagen mítica del Imperio Británico. Quizás es este paisaje vacío y la ausencia de cualquier forma de vida lo que transmite al espectador la idea de muerte, con una enorme fuerza expresiva. Roger Fenton es considerado el primer fotógrafo de guerra de la historia de la fotografía. Y, en efecto, estamos ante una fotografía que testimonia, de manera metafórica, la devastación de la guerra, para lo que no es necesario mostrar cadáveres, y en la que las balas podrían funcionar como representación metonímica de la muerte (Rouillé, 1988: 56). Así pues, nos hallamos ante una imagen que es resultado de una mirada, que parece invitarnos a contemplar este conflicto bélico desde una

perspectiva emocional e intelectual. La mirada de Fenton irritó profundamente a algunos mandos militares que habían vivido esta batalla y que calificaron las fotografías de Fenton como erróneas y falsas (*¿fake news?*) porque no mostraban la crudeza de la guerra sino una suerte de «teatro de la guerra» (von Ameluxen, 1998: 137), que debería ser reconstruido por pintores paisajistas, como así lo hicieron Robert Gibb (1881) o Richard Caton Woodville Jr. (1894), años después.



Imagen 5. *El valle de la sombra de la muerte*, batalla de Balaklava, Crimea, Roger Fenton, 1855.

Imagen 6. Imagen Coloreada.

En este punto, vale la pena preguntarnos qué operaciones han tenido lugar en la edición digital de la fotografía de Fenton: por un lado, llama la atención el cambio del formato de la fotografía, que ha pasado a ser más panorámica; también ha sido *aclarada* para mejorar su nitidez y contraste, eliminando la dominante de color ocre, propia de la técnica del colodión húmedo sobre cristal (aquí utilizada), del daguerrotipo y otras técnicas; finalmente, ha sido añadido, con sobriedad, el color a la fotografía. En definitiva, el cambio de formato y el coloreado responden al gusto del espectador contemporáneo, convirtiendo la fotografía de Fenton en una imagen desconectada de su contexto histórico, y alterada para agradar al público actual.

La aparición de cadáveres en fotografías de guerra se extendió en la guerra de Secesión en los Estados Unidos. Son muy famosas algunas fotografías de Timothy O'Sullivan, como *Una cosecha de*

muerte (A Harvest of Death) tomada en Gettysburg en 1863. Su maestro, Alexander Gardner, junto a Timothy O'Sullivan, realizaron fotografías del campo de batalla, en las que se pueden ver decenas de cadáveres de soldados, con un planteamiento muy diferente a Fenton. Hasta el momento, la ilustración de la crudeza de las contiendas militares solo podía retratarse por dibujantes y pintores que no ocultaban su afán por mostrar los aspectos más morbosos. Las fotografías de paisaje (sin objetos o personas en movimiento) y de los muertos en los campos de batalla eran los motivos fotográficos preferidos, también porque las exposiciones fotográficas debían ser muy largas para impresionar los materiales fotosensibles de la época. En la obra *El color del tiempo* se nos ofrece una vista coloreada de la Batalla de Gettysburg, fotografiada por Gardner y O'Sullivan. Inicialmente se podría creer que «los muertos parecen más muertos en colores», como afirma Jacinto Antón en la crítica del libro de Amaral y Jones en el periódico *El País* (Antón, 2021). Con estas fotografías, se consiguió llamar la atención del público para seguir la evolución de la contienda, al tratarse de imágenes que mostraban «el profundo horror de la guerra». Incluso está acreditada la realización de fotografías estereoscópicas para conseguir tomas más realistas y espectaculares que, sin duda, atrajeron al gran público, aunque también se tiene constancia del importante fracaso financiero que supuso la realización de estas fotografías. A pesar de ser fotografías en blanco y negro, para el público de la época se trataba de imágenes muy realistas (Rouillé, 1988: 57). El coloreado de la fotografía de Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan de los cadáveres en el campo de batalla de Gettysburg, de 1863, por Marina Amaral (imagen 7), podría parecer más verosímil y creíble a los ojos de los espectadores contemporáneos, pero no es cierto que en su tiempo histórico esta imagen fuera percibida como poco realista. De este modo, las fotografías de cadáveres en los campos de batalla fueron objeto de la propaganda política, en este caso del bando federado, para denunciar la crueldad de la guerra y conmover a la opinión pública. El gran público desconoce que la guerra de Secesión fue fotografiada por miles de fotógrafos —más de 5.000, muchos anónimos— convirtiéndose así en la primera guerra mediática de la historia. Y para conseguir ese objetivo en muchas fotografías se

movieron los cadáveres de posición, soldados vivos se hicieron pasar por muertos y se arreglaron las composiciones visuales para hacerlas más creíbles.



Imagen 7. Batalla de Gettysburg, 5 de julio de 1863. Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan.

Imagen 8. Muertos en La Comuna de París, André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1871.

Otro de los episodios mediáticos más relevantes del siglo XIX fue el levantamiento de la Comuna de París, que comenzó en marzo de 1871. En efecto, como es sabido, este movimiento político es considerado como el primer gobierno de la clase obrera en el mundo, inspirado en el socialismo, surgido tras el derrumbe del gobierno imperial de Napoleón III en la guerra franco-prusiana. Durante cerca de cuatro meses, la ciudad de París fue sitiada por el gobierno provisional de la República, bajo la presidencia de Adolphe Thiers. En estas semanas, la fotografía fue empleada como medio de propaganda para denunciar las represalias contra los comuneros. Muchas imágenes mostraban edificios demolidos, las Tullerías, l'Hôtel de Ville, etc. Casi siempre se trata de campos vacíos, probablemente porque los tiempos de exposición debían ser largos, muchas fotografías reproducían grabados y otras eran directamente fotomontajes con posados de los revolucionarios en los escenarios originales. Pero muchas fotografías fueron utilizadas por los militares y la policía para identificar a los comuneros, por lo que algunos historiadores consideran que la Comuna de París representa el momento del nacimiento de la fotografía aplicada al ámbito forense y policial (von Amelunxen, 1998: 146). La imagen 8 es una de las pocas fotografías que se conservan de

los comuneros asesinados durante La semana sangrienta de París (entre el 21 y el 28 de mayo de 1871), cuya autoría se atribuye a André-Adolphe-Eugène Disdéri, en la que se muestra a una docena de fallecidos, entre más de 6.000-10.000 comuneros que fueron asesinados y enterrados en fosas comunes (Frizot, 1998: 146).

La coloración de esta imagen que nos ofrece Marina Amaral constituye un meritorio ejercicio técnico y una reconstrucción muy personal del supuesto color que debían tener los cuerpos de esos parisienses. Como veremos, el color de la piel y de los ropajes que cubren los cuerpos se asemeja a los tonos de color propios del autocromo y de las técnicas de las fotografías antiguas, con tonos pastel, con una saturación muy débil, que tiene la intencionalidad de subrayar el carácter antiguo de estas imágenes.

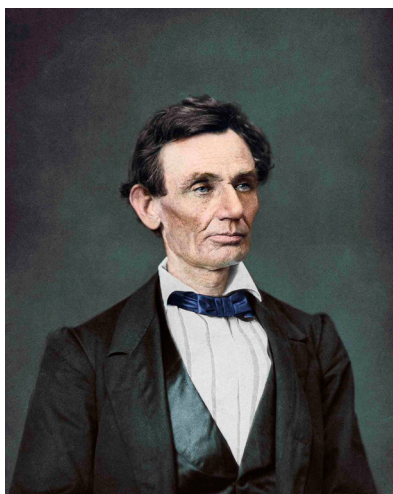


Imagen 9. Retrato de Lincoln, Alexander Hesler, 1860.

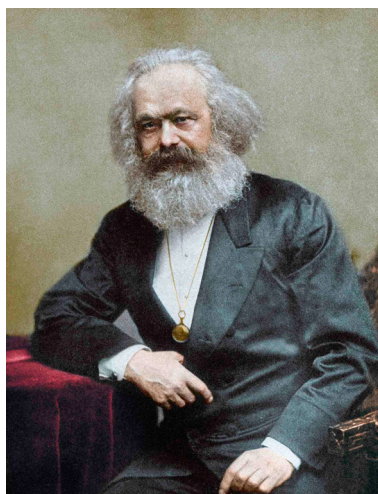


Imagen 10. Retrato de Karl Marx, John Mayall, Londres, 1875

Algo parecido sucede con muchos retratos que se incluyen en *El color del tiempo*. Sin duda, resulta sorprendente contemplar retratos muy conocidos como el de Abraham Lincoln de Alexander Hesler (imagen 9) o el retrato de Karl Marx de John Mayall (imagen 10), a las que se ha añadido color, además de haberse alterado el brillo y contraste de las fotografías originales. En este sentido,

podemos señalar que se trata de fotografías que no solo han sido *coloreadas*: como señala Edwards, se trata de auténticas «remediaciones» de los archivos originales (2019: 331-332), esto es, son fotografías que expresan «el deseo de sobrepasar los límites de la representación y de alcanzar lo real» (Bolter y Grusin, 1999). Paradójicamente, para llevar a cabo esta operación, los autores de la obra —Amaral y Jones— vacían de *historicidad* las fotografías, si bien la obra es honesta con el público, al reconocerse explícitamente la naturaleza intervenida y construida de las imágenes. Por ello nos parece más adecuado el subtítulo de la obra en inglés, *A New History of the World: 1850-1960* (que en la edición española se ha omitido). En efecto, una lectura crítica de la obra de Amaral y Jones permite constatar que estamos muy lejos de un libro *al uso* de historia de la fotografía, sino más bien ante un ejercicio de retórica visual, que *falsifica* la historia de la fotografía. *El color del tiempo* es, en realidad, puro entretenimiento visual, un rasgo que impregna la función de las imágenes en la sociedad contemporánea. Como señala Edwards, las 200 fotografías incluidas en esta obra ni nos ayudan a comprender mejor a las fotografías, ni tampoco nos ayudan a entender mejor la historia que rodea estas imágenes *re-mediadas*. De este modo, parece que, en *El color del tiempo*, lo que ha quedado expulsado de las fotografías es el propio *tiempo*, porque el impacto emocional que producen las fotografías coloreadas tiene como efecto colateral, no solo la detención del fluir temporal —el tiempo *detenido* o *encapsulado* de un instante—, sino incluso una suerte de supresión de la dimensión temporal de las imágenes.

Probablemente es este el resultado buscado: la creación de impacto emocional en el espectador a través de la depurada técnica del coloreado digital de fotografías. El coloreado de fotografías tan relevantes en la historia de la fotografía también representa una evidente minusvaloración de la técnica del blanco y negro, idea que se ha ido extendiendo de una manera creciente en los últimos años, en especial entre las generaciones de espectadores más jóvenes. No obstante, quizás sea necesario, a estas alturas, detenernos a reflexionar sobre los efectos del uso del color y del blanco y negro y su relación con lo real, tanto desde una perspectiva teórica como desde la práctica profesional.

4. EL COLOR, EL B/N Y LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL

El paradigma del realismo ingenuo defiende que los colores del mundo tienen una existencia objetiva, es decir, los objetos físicos tienen color porque presentan tipos de reflectancia diferentes (Byrne y Hillbert, 2003). No obstante, los colores son percibidos por los seres humanos de formas distintas, en la que convergen las experiencias sensoriales de los individuos pero también el marco cultural e histórico en el que nos situemos. En este sentido, los lenguajes recogen diferencias muy importantes a la hora de definir los matices de color, hasta el punto de que desde algunos postulados antropológicos y lingüísticos se afirma que nuestra manera de percibir los colores también está condicionada por el lenguaje (Sapir, 1949; Whorf, 1959; Lyons, 1981).

Se acepta comúnmente que cualquier fotografía, incluso con las técnicas actuales más sofisticadas, altera siempre el color, la luminosidad y gama tonal de los originales: las emulsiones fotoquímicas están diseñadas «para dar una determinada respuesta tonal y cromática que no puede compararse con la capacidad del ojo humano»; los dispositivos digitales de captura de imagen también ofrecen limitaciones y condicionantes tecnológicos, no solo en el diseño de los sensores de imagen, sino en el software para procesar el color de las imágenes (Marzal, 2007: 44-45; 87-93). En este sentido, cabe destacar que el color presenta importantes cualidades subjetivas, como ha sido señalado por distintos autores (Kandinsky, 1974; Arnheim, 1954; Villafañe, 1987; Ball, 2001; Freeman, 2006). Algunos autores nos recuerdan que el color ayuda a reconocer la identidad visual de los objetos, a crear el espacio plástico de la representación y a potenciar la fuerza visual de la puesta en escena en una pintura o fotografía (Villafañe, 1987: 118). Pero no podemos olvidar, que el uso del blanco y negro o del color en fotografía, no solo tiene con frecuencia connotaciones ético-políticas, sino que también produce efectos estéticos en los espectadores (Barojek, 2015) y, por tanto, generan impacto emocional.

Puede resultar interesante examinar las razones que justifican fotografiar en blanco y negro en la actualidad, desde la perspectiva

del ejercicio profesional de la fotografía, cuando la fotografía en color ha alcanzado sus más altas cotas de realismo y perfección técnica. Por su parte, la fotógrafa Nisha Ramroop (2017) señala que existen, al menos, cinco razones que justifican la realización de fotografías en blanco y negro:

- El B/N ayuda a ver el mundo de forma diferente
- El B/N elimina las distracciones
- El B/N ofrece más opciones creativas
- El B/N añade emoción y estado de ánimo
- El B/N es atemporal

Por su parte, la fotógrafa Mònica Vidal (2013) ofrece un abanico más amplio de razones para realizar fotografías en blanco y negro, hasta un total de diez argumentos:

- No estamos acostumbrados al B/N
- El B/N ofrece imágenes sorprendentes
- En las fotografías en B/N la composición es más importante
- Fotografiar en B/N es más exigente para conseguir una buena foto
- Las fotografías en B/N suelen tener más fuerza visual que en color
- El B/N ofrece muchas opciones de revelado
- El B/N ayuda a transmitir aquello que buscamos expresar
- El B/N puede ser una opción estética más interesante o atractiva
- El B/N elimina distracciones, por lo que se considera más simple
- El B/N permite constatar que «lo retro está de moda»

En efecto, algunos de los más importantes expertos en el campo de la tecnología y práctica de la fotografía digital han destacado en estos últimos años la enorme versatilidad que ofrece el uso del blanco y negro, en especial gracias a la generalización y mejora de las tecnologías digitales. Por su parte, Michael Freeman señala

que la conversión de una fotografía en color a blanco y negro, que permite la tecnología digital, «implica una nueva forma de ver las cosas, con cambios fundamentales en las prioridades gráficas de la imagen» (2004: 10). Harold Davies afirma que el uso del «blanco y negro es una elección y, sorprendentemente, esta elección puede llamar la atención sobre el color implícito en la imagen más que si la imagen se presentara en color», aunque «crear una fotografía digital en blanco y negro es [actualmente] un extraño acto de resistencia, de anacronismo y pasión artística considerando que las capturas digitales son inherentemente en color» (2010: 14, 68). Torsten Andreas Hoffman subraya la enorme fuerza expresiva y narrativa de la fotografía en blanco y negro, gracias al desarrollo de las tecnologías digitales de la captura y de la postproducción de imágenes, si bien «la tecnología de la fotografía no debe ser siempre el tema principal; más bien, la tecnología solo debe servir para guiarte hacia el resultado final de imágenes expresivas y artísticas» (2011: 23).

Quizás, uno de los fotógrafos profesionales que más han contribuido al desarrollo de la técnica fotográfica es el norteamericano Ansel Adams, conocido por sus fotografías en blanco y negro, de una perfección técnica impactante, y a quien debemos su teoría del sistema de zonas. Para Adams, el trabajo del fotógrafo ante una determinada escena a fotografiar es similar al del músico ante una partitura musical. Cabe recordar que Ansel Adams fue pianista profesional, y que renunció a su carrera de músico por su pasión por la fotografía. Adams comparaba la actividad del músico, que ha de «interpretar» las ambigüedades de la notación musical, con el trabajo del fotógrafo, que debe «visualizar» las tonalidades de la copia final, antes de realizar la fotografía, «pintar mentalmente» cómo queremos que aparezca la escena en la fotografía. De este modo, para Ansel Adams (2000) la realización de una fotografía es siempre un acto de interpretación. Su afición por fotografiar en blanco y negro (imágenes 11 y 12) le venía principalmente porque consideraba que la técnica de la fotografía en color era bastante menos maleable que el blanco y negro. Junto a Edward Weston, Willard Van Dyke e Imogen Cunningham, Ansel Adams fundó el Grupo *f/64*, cuya producción fotográfica apostaba por

«la fotografía directa» frente al pictorialismo, dominante en la fotografía del primer tercio del siglo XX.

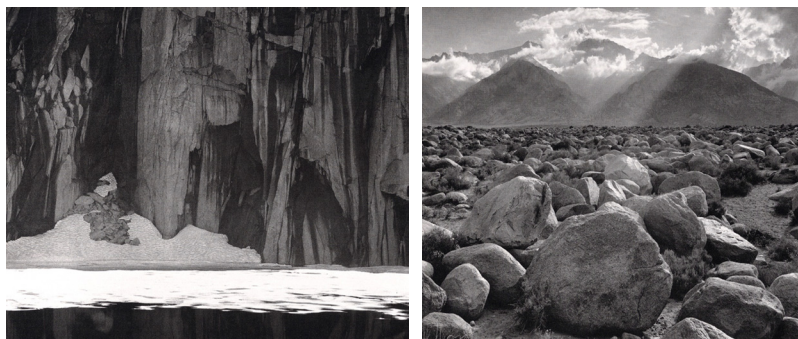


Imagen 11. Frozen Lake and Cliffs, 1932, Ansel Adams.

Imagen 12. Mount Williamson, 1944, Ansel Adams.

Otros grandes fotógrafos han apostado en su carrera por fotografiar sobre todo en blanco y negro. Henri Cartier-Bresson es uno de los fotógrafos que manifestaron su preferencia por el blanco y negro que, según afirmó en multitud de entrevistas, a él le ayudaba a centrar su mirada en la forma y la composición de la escena a fotografiar: «por la posibilidad de captar —olvidándome de mí mismo— en una fracción de segundo, la emoción que el tema desprende y la belleza de la forma. En otras palabras, una geometría desvelada por lo que se ofrece» (2017: 19). Gran experto en el campo de la pintura, son muy pocos sus trabajos realizados en fotografía en color, una tecnología que consideraba poco desarrollada y más propia del medio pictórico. Susan Sontag explica que la resistencia de Cartier-Bresson y de muchos fotógrafos a utilizar la fotografía en color se debe, en realidad, a un viejo «mito persistente según el cual se estableció una división territorial entre fotografía y pintura, [ya que] el color pertenece a la pintura» (1981: 184). La utilización del blanco y negro permite a Cartier-Bresson centrar la mirada del espectador, construyendo composiciones de una precisión sencillamente admirable, solo perturbada por la presencia de algún elemento en la fotografía que rompe esa estabilidad geométrica, y que remite al *punctum barthesiano*. Esta idea se

puede ver bien representada en la imagen 13, en la que, en una escena de una composición muy cuidada, irrumpen un borroso ciclista en movimiento que perturba (y desequilibra) esta composición. Algo similar ocurre con la imagen 14, otra de las fotografías clásicas de Cartier-Bresson en la que destaca una composición visual, al mismo tiempo sencilla pero compleja, en la que destacan el brillo de uno de los cristales de las gafas del personaje de la derecha y la presencia borrosa de un joven en el fondo de la escena.



**Imágenes 13 y 14. Hyères, Francia, 1932, Henri Cartier-Bresson.
Valencia, España, 1933, Henri Cartier-Bresson.**

Probablemente, uno de los grandes referentes contemporáneos de la fotografía en blanco y negro es Sebastião Salgado. Como afirma Sassen, la utilización recurrente del blanco y negro es un recurso que ayuda a construir una suerte de distancia psicológica entre el motivo fotográfico y el sujeto que contempla estas fotografías (2016: 438), aunque no siempre es así. Es evidente que el uso del blanco y negro es un recurso expresivo y narrativo que contribuye a *simplificar* el mensaje y a acentuar el dramatismo de las imágenes. Salgado señala que fotografiar en blanco y negro le permite «restituir [sus] emociones en un lenguaje que no es real, ya que el blanco y negro es una abstracción, a través de las gamas de grises del tiraje fotográfico» (2013: 71). La imagen 15, *Tigray* (Ethiopia, 1985), testimonia el drama de los éxodos contemporáneos a los que fuerzan las hambrunas, a través de la creación de una atmósfera que rezuma cierto misticismo. El uso del blanco y negro contribuye a construir este ambiente, en el que destacan los rayos de luz que atraviesan las ramas de un gran árbol que

da cobijo a los refugiados. La imagen 16, *Bomberos canadienses* (Guerra del Golfo, Kuwait, 1992), ilustra perfectamente la fuerza expresiva que puede llegar a tener el uso del blanco y negro. Se trata de una estrategia muy eficiente que subraya el carácter trágico —desde un punto de vista medioambiental y también para los bomberos traídos de todo el mundo— de los incendios de centenares de pozos de petróleo, visualmente acentuado por el fuerte contraste tonal de las imágenes, incendios que las fuerzas iraquíes de Sadam Huseín dejaron en su retirada de Kuwait. Estas imágenes son solo una pequeña muestra que permite apreciar la belleza, complejidad visual y espectacularidad que la técnica del blanco y negro confiere a las fotografías de Salgado.

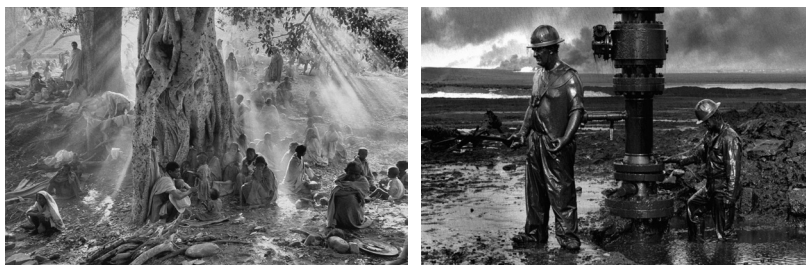


Imagen 15. Tigray, Ethiopia, 1985, Sebastião Salgado.

Imagen 16. Bomberos canadienses, Guerra del Golfo, Kuwait, 1992, Sebastião Salgado.

La utilización de la técnica del blanco y negro es característica de la creación artística de importantes fotógrafos españoles como Cristina García Rodero, Premio Nacional de Fotografía en 1996, o Chema Madoz, Premio Nacional de Fotografía en 2000. En ambos casos se constata que la imagen se vuelve más abstracta y produce una distancia en el espectador que nos ayuda a tomar la distancia necesaria para apreciar la riqueza y complejidad de la imagen. Así pues, podemos afirmar que la utilización del blanco y negro produce un efecto de extrañamiento en el espectador, que acentúa el misterio y, al mismo tiempo, nos invita a liberar la imaginación.



Imagen 17. La confesión, Saavedra, España, 1980, Cristina García Rodero.

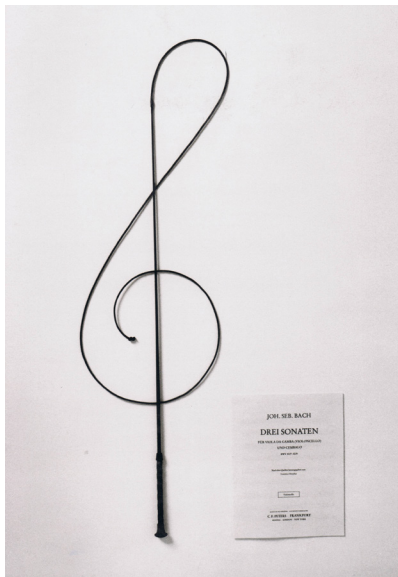


Imagen 18. CAT. 35, Madrid, 2001, Chema Madoz.

La serie de fotografías de Cristina García Rodero, *España oculta*, es una colección de 126 imágenes tomadas por la fotógrafa sobre fiestas y costumbres tradicionales que tienen lugar en los rincones más recónditos de la geografía española, resultado de quince años de trabajo. El uso del blanco y negro por García Rodero nos traslada a una España donde parece que el tiempo se había detenido, casi atemporal. Por otra parte, la técnica del blanco y negro permite fijar la atención en pequeños detalles, en contextos que con frecuencia parecen sencillamente *surrealistas*, como la que se muestra en la imagen 17.

Por su parte, Chema Madoz ha declarado reiteradamente que la utilización del blanco y negro le ha permitido desarrollar un «juego de reducción», que transporta al espectador «al territorio de la imaginación y de la memoria», desplegando así un potente juego poético que remite al universo del haiku o de la poesía minimalista (imagen 18), un látigo convertido en la grafía de la clave de sol. Las fotografías de Chema Madoz son paradojas visuales, cuya claridad

conceptual se ve reforzada al prescindir de los colores, para así transmitir al espectador que «está ante una representación, no ante un fragmento de la realidad que, si estuviese en colores, sí que lo parecería», como ha declarado el artista. En cierto modo, estas palabras de Chema Madoz conectan con el pensamiento de Vilem Flusser, quien afirma que las fotografías en blanco y negro «son semejantes al maniqueísmo [...], traducen una teoría de la óptica en una imagen [...], son la magia del pensamiento teórico y transforman la linealidad del discurso teórico en una superficie» (1990: 40). Y, en este sentido, la preferencia de muchos fotógrafos por la fotografía en blanco y negro —señala Vilem Flusser— se debe precisamente a esta idea: las fotografías en blanco y negro, frente a las de color, «revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos» (1990: 41).

Podríamos preguntarnos de qué modo se alteraría el sentido de estas imágenes si hubieran sido tomadas en color o fueran coloreadas. Roland Barthes señala que «en toda fotografía el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad original del Blanco y Negro» (1989: 128).



**Imagen 19. Retrato original de May Prinsep, Julia Margaret Cameron, 1866.
Imagen 20. Imagen coloreada por Amaral, 2020.**

Si volvemos a *El color del tiempo. Una historia visual del mundo 1850-1960*, se pueden destacar algunos casos, cuanto menos, altamente polémicos. Por un lado, tenemos el caso de la fotografía de Julia Margaret Cameron a su sobrina, May Prinsep, en 1866. Aquí podemos establecer una comparación entre la original (imagen 19) y la imagen coloreada (imagen 20) por Amaral y Jones. Ésta última permite constatar con gran claridad que el coloreado ha ido mucho más lejos, la imagen original ha sido *reconstruida* casi totalmente: se han borrado las manchas, defectos e, incluso, la ligera borrosidad de la imagen, tan grata al pictorialismo que impregnaba el estilo fotográfico de Cameron y de la fotografía de la época. El coloreado de Amaral y Jones distorsiona gravemente el sentido original de la imagen de Julia Margaret Cameron, que sustrae el valor histórico de esta fotografía, cuya dominante color sepia y falta de nitidez de la imagen —que actúa a manera de ligero *flou* de la fotografía— cabe relacionar con el estilo pictorialista de Cameron. Cabe recordar que Roland Barthes se referiría al pictorialismo como «una exageración de lo que la Foto piensa de sí misma» (Barthes, 1989: 64).

Otro caso de estudio interesante es el de la archiconocida fotografía de Dorothea Lange, *La madre migrante*, de 1936. Se trata de una imagen que se enmarca en la extensa producción de fotografías encargadas por el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, cuyo subsecretario, Rexford Tugwell, contrató como documentalista a Roy Stryker, quien, a su vez, se encargó de reclutar a un equipo de fotógrafos para la sección histórica de la Farm Security Administration (FSA) creada por el presidente Roosevelt para ayudar a los agricultores en apuros. Entre otros entran a formar parte: la propia Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Jack Delano y Carl Mydans. El propósito de Stryker no era únicamente mostrar la miseria de los habitantes del mundo rural, sino obtener un testimonio documental de la vida en los Estados Unidos. Durante los años de existencia de la FSA, esta institución recibió presiones de numerosos grupos como el de algunos grandes terratenientes, racistas o simplemente obsesionados por la amenaza del comunismo, que pusieron en peligro la obra fotográfica del grupo. A pesar de todo ello, Stryker pudo salvar 170.000 negativos de su destrucción, gracias a la protección recibida por el gabinete

del presidente Roosevelt. Es importante destacar que la FSA influyó de forma notable en la vida norteamericana, ya que sus fotografías conocieron una fuerte difusión, porque podían ser publicadas sin autorización en revistas y magazines. En 1938, en la exposición internacional organizada por Leica, se emplearon 70 ampliaciones gigantes de fotografías de la FSA para demostrar las posibilidades de las cámaras de pequeño formato. Steinbeck se inspiró en esas imágenes para escribir *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939), que sería adaptada al cine por John Ford.

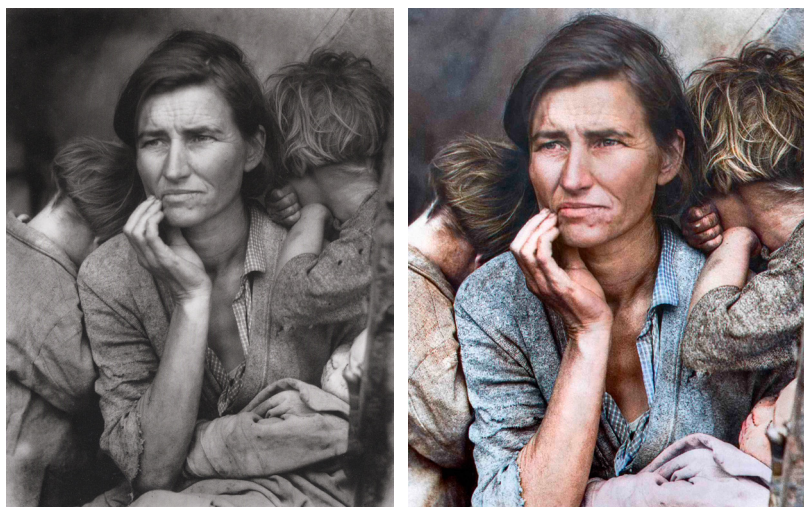


Imagen 21. La madre migrante de Dorothea Lange, 1936.

Imagen 22. Versión coloreada por Amaral y Jones.

Esta breve contextualización nos parece necesaria para entender la trascendencia del trabajo de la FSA y, más concretamente, de la fotógrafa Dorothea Lange. Esta fotografía apareció publicada originalmente en prensa y revistas ilustradas como *Life* o *Look*, y posteriormente en el libro *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, donde Dorothea Lange mostraba la situación desamparada de un gran número de desarraigados y desocupados durante la época de la depresión económica en Estados Unidos. Esta imagen formaba parte de una serie de seis fotografías, si bien

esta es la que fue seleccionada por Dorothea Lange. La imagen original fue objeto de controversia porque de su negativo original fue eliminado el dedo de la mano derecha de la mujer fotografiada, que sujetaba la tienda, para evitar que cayera (imagen 21). La mujer protagonista del retrato, Florence Owens Thompson, supo de la existencia de esta fotografía 42 años después de su realización. *La madre migrante* está reconocida como una de las imágenes más poderosas de la gran depresión norteamericana, que Roy Striker elevó a la más alta categoría, como una suerte de símbolo del abandono y de la pobreza de los más débiles por las grandes crisis de miseria y hambruna (Marzal, 2007: 261-273).

La operación producida por Amaral y Jones constituye, a nuestro juicio, una operación de reescritura que transforma e, incluso, aniquila el sentido original de la imagen. Por un lado, se puede constatar cómo la imagen original ha sido desprovista de su falta de nitidez original, lo que destruye gran parte de su fuerza expresiva. Por otro lado, destaca la alteración del encuadre y el tamaño de la figura principal, hecho que es manifiesto cuando se pueden comparar ambas imágenes. Finalmente, podemos apreciar que el color no aporta información nueva relevante: por el contrario, constituye una manera de banalizar y alterar el sentido original de esta imagen. Para aquellos que conocemos las fotografías de la FSA, la técnica del coloreado utilizada aquí solo puede parecernos una auténtica *agresión* a la integridad textual de *La madre migrante* que, a ojos de una mirada descontextualizada, solo puede transmitir la sensación de una *falsa cercanía* con el público actual. Esta intervención tan profunda nos parece tan fuera de lugar como pretender colorear un cuadro pictórico tan relevante como *El Guernica* de Picasso (1937), algo que resultaría inconcebible en términos culturales.

En suma, desde una perspectiva semiótico-textual, hay que recordar que la utilización del blanco y negro es una opción discursiva cargada de significaciones, y que en ningún caso debe interpretarse el uso del blanco y negro como *ausencia de color*. Hemos visto como la utilización del blanco y negro ofrece un juego de posibilidades más amplio de lo que podría parecer en principio, ya que dependiendo de la emulsión elegida, el tipo de revelador empleado, el *software* de captura utilizado o la postproducción

realizada, la fotografía puede tener una dominante azulada, fría, o amarillenta, cálida, lo que tiene consecuencias en su recepción, como cualidad que alienta, respectivamente, el distanciamiento o identificación del espectador con respecto al acontecimiento o sujeto representado (Marzal, 2007).

Hemos visto, pues, que el uso del blanco y negro es una opción discursiva, con claros efectos expresivos y narrativos, que no pueden obviarse cuando nos encontramos con intervenciones tan *agresivas* como el coloreado de fotografías que Amaral y Jones nos proponen en su obra *El color del tiempo. Una historia visual de la fotografía del mundo 1850-1960*. No obstante, es posible reconocer algunas propuestas estéticas que se plantean desde posiciones enunciativas diferentes, como es el caso de las fotografías coloreadas de Tina Paterson, caso que analizamos a continuación.

5. TINA PATERSON Y EL COLOREADO COMO TÉCNICA PARA HACKEAR LA HISTORIA

A principios de 2022, la artista e ilustradora madrileña Tina Paterson ha presentado su trabajo *Memoria mejorada* (Enhanced Memory), que se plantea como «proyecto de recuperación de la memoria de la libertad republicana democrática», para lo cual colorea fotografías antiguas del periodo de la Segunda República española y de la guerra civil española. El objetivo de su propuesta artística es cambiar la percepción de los espectadores contemporáneos, la mayoría de los cuales perciben el blanco y negro de las fotografías antiguas como una suerte de *barrera psicológica* que los aleja y distancia del pasado, en especial los más jóvenes.

Para desarrollar este trabajo, Tina Paterson señala que el proceso de coloración de las imágenes antiguas ha pasado por identificar con precisión la autoría, los lugares y los momentos en que estas fotografías fueron realizadas. La realización de este trabajo se inició en 2018, con la intención de desarrollar lo que ella califica como una «agencia de viajes en el tiempo», que hiciera posible un viaje al pasado que permita tomar conciencia de la vida que se oculta en esas fotografías, cuando se añade color.



Imagen 23. Francisco Franco y Millán Astray, Cuartel de Dar Riffien, Ceuta, 1926. Fotografía de Bartolomé Ros. Imagen coloreada por Tina Paterson.

Imagen 24. Clara Campoamor en un mitin electoral, Frontón Urumea, San Sebastián, 1931. Fotografía de Martín Ricardo. Imagen coloreada por Tina Paterson.

A diferencia de lo que ocurre con la propuesta de Amaral y Jones con *El color del tiempo*, aquí hay una clara voluntad por reivindicar la memoria histórica. Como señala Paterson, «sin memoria no hay identidad, ni justicia y en España la memoria, al igual que el amor, duele». Cabría entender la postproducción digital de estas fotografías como un trabajo que pretende *hackear* la historia, recuperar una memoria olvidada. El Madrid de la época de la Segunda República fue una ciudad vibrante y cosmopolita, que el color añadido pretende dotar de fuerza visual y de vida. La fotografía de Bartolomé Ros de Francisco Franco y Millán Astray en Ceuta en 1926 adquiere un nuevo estatuto gracias al coloreado digital (imagen 23). Algo similar ocurre con la figura de Clara Campoamor, abogada, escritora y política, que defendió desde la Unión Republicana Femenina durante la Segunda República, los derechos de la mujer española y el sufragio universal. En la imagen 24 podemos ver a esta activista durante un mitin electoral celebrado en San Sebastián. La intervención cromática de la imagen favorece una mayor identificación con la activista, ya que el uso del color atrae más la mirada del espectador, a manera de fuerza centrípeta, a diferencia de las fotografías en blanco y negro que acentúan la distancia con un tiempo pasado.



Imagen 25. Visita de Niceto Alcalá Zamora a Fábrica de Tabacos, San Sebastián, 1932.

Fotografía de Martín Ricardo. Imagen coloreada por Tina Paterson.

Imagen 26. Grupo de Lavanderas del Manzanares, Puente de Segovia, Madrid, 1930.

Fotografía de Virgilio Muro. Imagen coloreada por Tina Paterson.

Tina Paterson señala, además, que «el coloreado y la restauración de imágenes reales o documentos históricos es un modo más de narrar, pero sobre todo de pensarse. Un proceso que parte de una clara necesidad de mediar entre el pasado y la mirada de hoy», como afirma en una entrevista (Oliva, 2022). Lo más destacable del planteamiento de Tina Paterson es que asume abierta, pero implícitamente, que las fotografías originales y retocadas son representaciones que producen una serie de efectos discursivos en el público que las contempla. La utilización de la técnica del coloreado le permite proyectarse en el pasado para entender mejor cómo vivían y sentían las personas fotografiadas.

Como señala Paterson en su blog, la memoria histórica ha desaparecido en estos últimos años de las aulas de los colegios e institutos, por lo que esta intervención le parece absolutamente imprescindible para reivindicar nuestro pasado. A través de la restauración de fotografías en las que aparecen muchas mujeres anónimas, como las imágenes 25 y 26, se puede entender mejor cómo el sistema republicano introdujo cambios fundamentales en la construcción de las nuevas identidades de género, gracias a la intervención de la artista. No obstante, debemos preguntarnos qué razones explican esta tendencia bastante generalizada a colorear las imágenes en blanco y negro que, a nuestro juicio, se debe conectar con el nuevo ecosistema de la desinformación y de la posverdad.

6. COLOREAR FOTOGRAFÍAS EN LA ERA DE LA DESINFORMACIÓN

El recorrido que hemos seguido nos ha permitido constatar que el coloreado de fotografías y películas es una tendencia que ha cobrado una gran importancia en las últimas décadas. Y, como es obvio, esta tendencia no es fruto de la casualidad, sino que puede relacionarse con el actual contexto de la desinformación y de la posverdad.

Se constata que las posibilidades del coloreado por los avances tecnológicos han dado lugar a nuevos productos y nuevos modelos de negocio. Asistimos a una naturalización del coloreado de las imágenes en blanco y negro. Se pueden encontrar en internet sitios web como *Myheritage*, *Cutout.pro*, *Algorithmia*, *Image colorizer*, *Colorize fotos*, *Colourise*, *Lunapic*, etc., además de aplicaciones como *Photoshop elements*, *AKVIS Coloriage* o *ColouriseSG*, herramientas basadas en algoritmos de *Deep learning*, muchas de ellas gratuitas, con las que obtienen resultados asombrosos cuando se pretende colorear fotografías antiguas. No deja de ser sorprendente cómo se ha popularizado esta práctica fotográfica, lo que apunta a la existencia de un profundo cambio en la mentalidad de la ciudadanía.

Vivimos en una sociedad mediática donde hay una sobrea-bundancia de imágenes, la mayoría de las cuales son banales y prescindibles. En la sociedad del espectáculo (Debord, 1999), las imágenes ocupan e inundan el espacio público, llegando incluso a suplantar la realidad, a modo de simulacro (Baudrillard, 1984). Y comúnmente se admite, asimismo, que las imágenes se han convertido en espacios donde se despliega el enorme narcisismo de la condición humana, como lo pone de manifiesto la expansión de los selfies y la proliferación de memes e imágenes manipuladas en las redes sociales (Ledo, 2020). En cierto modo, el coloreado de fotografías y películas es una operación narcisista, en la que los autores/editores transponen su subjetividad a las piezas coloreadas, eso sí, a costa de extraer o, incluso, aniquilar, la historicidad contenida en esos textos audiovisuales. Se trata, por tanto, de una operación que manifiesta cómo se ha impuesto en nuestra sociedad la «hegemonía de lo visible» (Mitchell, 1994), porque nunca

antes «la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes» (Didi-Huberman, 2012: 10).

La naturalización del coloreado de las imágenes —fotografías y películas— en blanco y negro forma parte del nuevo orden de la posverdad y de la desinformación. Las fotografías o películas coloreadas son *más verdaderas* a ojos de los espectadores menos experimentados (menos formados en la lectura de imágenes), porque se presentan ante todos nosotros sin los contextos históricos, sociales y culturales en las que surgieron. Y señalamos la relación del coloreado con la era de la posverdad porque también aquí «los hechos objetivos son menos determinantes que la apelación a la emoción o a las creencias personales en el modelaje de la opinión pública», como señala el *Diccionario Oxford* en su definición de *posverdad* de 2016.

Una vez más, la única vía eficaz que conocemos para corregir la situación que vivimos en la actualidad es potenciando la alfabetización audiovisual de la ciudadanía y, de forma especial, de los más jóvenes. Parece evidente, pues que la forma de combatir la desinformación es con información de calidad, mejorando la mirada crítica de los espectadores.

REFERENCIAS

- Adams, A. (2000). *La cámara*. Madrid: Omnicon S.A.
- Adams, A. (2002). *Examples. The making of 40 Photographs*. New York: Little, Brown and Company.
- Amaral, M. y Jones, D. (2021). *El color del tiempo. Una historia visual del mundo 1850-1960*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- Antón, J. (2021). Los muertos parecen más muertos en colores. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-07-14/los-muertos-parecen-mas-muertos-en-colores.html>.
- Arnheim, R. (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Ball, P. (2001). *La invención del color*. Madrid: Turner.
- Barojek, J. (2015). On Colour Photography in an Extra-Moral Sense. *Third Text Journal*, 29, 3, 221-235. <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2015.1106136>

- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudry, J.-L. (1970). Cinéma: Effects idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinéthique*, 7-8.
- Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications*, 23: *Psychoanalyse et cinéma*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (1973) [1931]. Breve historia de la fotografía. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusstes y London: MIT Press.
- Byrne, A., Hillbert, D. R. (2003). Color Realism and Color Science. *Behavioral and Brain Sciences*, 26, 3-64.
- Cartier-Bresson, H. (2017). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Comolli, J.-L. (1971-72). Technique et Idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ. *Cahiers du cinéma*, 229, 230, 231, 233, 234-235 y 236.
- Davies, H. (2010). *Creative Black & White. Digital Photography Tips & Techniques*. Indianapolis: Wiley.
- Debord, G. (1999) [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieve.
- Edwards, E. (2019). The Colour of Time: A New History of the World 1859-1960. *History of Photography*, 43, 3, 331-332. <https://doi.org/10.1080/03087298.2020.1732059>
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Editorial Trillas.
- Freeman, M. (2004). *Fotografía digital, blanco y negro*. Barcelona: Evergreen.
- Freeman, M. (2006). *Fotografía digital, el color*. Barcelona: Evergreen.
- Frizot, M. (ed.) (1998). *A New History of Photography*. Colonia: Könemann.
- García Rodero, C. (1989). *España oculta*. Barcelona: Lunwerg.
- Hoffman, T. A. (2011). *The Art of Black and White Photography: Techniques for Creating Superb Images in a Digital Workflow*. Santa Barbara, CA: Rocky Nook Inc.
- Kandinsky, W. (1974). *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral.

- Ledo, M. (2020). *El cuerpo y la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lemagny, J.-C. y Rouillé, A. (eds.) (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.
- Lyons, J. (1981). *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide.
- Mangia, E. (2014). La fotografía: blanco / negro y a color. La evolución de un nuevo medio de percepción. *Revista PUCE*, 98, 35-54.
- Martin, J. y Colbeck, A. (1989). *Handtinting Photography*. London: Amnuens Books Limited.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oliva, A. (2022). Tina Paterson colorea las fotos del franquismo “para no pasar página”. *ElDiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/tina-paterson-colorea-fotos-franquismo-no-pasar-pagina_1_8655141.html. (22/01/2022)
- Paterson, T. (2022). *Tina Paterson Blog*. Recuperado de <http://tinapaterson.blogspot.com/2022/02/tina-paterson-viajes-en-el-tiempo.html>.
- Ramroop, N. (2017). Five Reasons to Try Black and White Photos. Recuperado de <https://digital-photography-school.com/5-reasons-why-try-black-and-white-photography/>.
- Riego, B. (2022). *Blog: Historia de las imágenes y sus tecnologías para entender nuestro tiempo*. Recuperado de <https://bernardoriego.wordpress.com/author/bernardoriego/>
- Roberts, P. (2008). *Cien años de fotografía en color*. Barcelona: Electa Arte.
- Rouillé, A. (1988). La exploración fotográfica del mundo en el siglo XIX. En Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, A., *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Salgado, S. (2013). *De ma terre à la terre*. Paris: Presses de la Renaissance.
- Sapir, E. (1949). *Culture, Language and Personality*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.
- Sassen, S. (2011). Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See. *Sociological Forum*, 26, 2, June. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2011.01251.x>

- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sougez, M. -L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Vidal, M. (2013). Diez razones para fotografiar en Blanco y Negro. Recuperado de <https://www.dzoom.org.es/10-razones-para-fotografiar-en-blanco-y-negro/>
- Villafañe, J. (1988). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Von Ameluxen, H. (1998). Around the World. Photography and the recording of history. En M. Frizot, *The New History of Photography* (pp. 148-166). Köln: Könemann.
- Whorf, B. L. (1956). *Language, Thought and Reality*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Zavagno, D., Massironi, M. (2006). Colours in Black and White: The Depiction of Lightness and Brightness in Achromatic Engravings Before the Invention of Photography. *Perception*, 35, 91-100.

SEGUNDA PARTE
MIRADAS AFILADAS

ENTRE VERDADES

LLORENÇ RAICH MUÑOZ

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

I

*Es necesario que aprendas tanto del corazón
inalterable ante la persuasiva verdad como de las
opiniones de los mortales que carecen de creencia
verdadera.*

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

La posverdad incide en la comunicación de nuestra época. No puedo negar esta evidencia, pero sí debo objetarle que sustente un talante crítico hacia toda la realidad fotografiada. En época de posmodernidad, auspiciada por la posfotografía y en el marco de la posverdad, la realidad, como origen y final de toda representación, además de estar cuestionada, que también, se encuentra asediada por entender que centraliza el principio de la verdad y, por alusiones, la fotografía, como medio afín al registro de la realidad y de la verdad en ella contenida, es motivo de igual proceder y padecer. El condicionante técnico de la fotografía obra, desde su nacimiento en 1839, como un lastre a lo largo de su historia. Aunque, en compensación, es una carga que ha permitido gestar la evolución de su lenguaje.

Comparto el ejercicio de hallar la verdad en cualquier acto de divulgación periodística y documental, como de la reflexión que requiere para adecuar los medios de comunicación, redes incluidas, a nuestra comprensión de la realidad en una época en la que la innovación digital transita

entre dos siglos. En consecuencia, entiendo que es conveniente desglosar la verdad entre lo real y la apariencia de lo real; esa apariencia a la que apela la posverdad como vínculo emotivo con el fin de influir en opiniones, conductas o preferencias sociales de interés comercial o político. No obstante, la innegable presencia de la posverdad en el espacio de la comunicación no tendría que extenderse hacia el espacio expresivo de la representación artística. Hablaré, por consiguiente, a partir de mi faceta del ensayista que parte de su propia experiencia creativa, así como del diálogo que establece con obras ajenas, centrándome en una las manifestaciones de la fotografía, en concreto, aquella que entiendo como poesía, sin descartar por ello los principios poéticos que pueda albergar la fotografía asociada al reportaje documental y, en el mismo trance, valorar el papel del fotoperiodismo. Estas tres expresiones de la fotografía son, en su diferencia, vehículos de verdad manifiesta. Así, a mí mismo me interrogo y me respondo desde una concisa pregunta: ¿Cómo puedo sospechar de la realidad fotografiada, como plasmación de la verdad, si...?

Si..., a mediados del siglo XIX, uno de los precursores de la fotografía, William Henry Fox Talbot, después de registrar su imagen titulada *La puerta abierta*, integrada como Lámina VI de su obra *The Pencil of Nature*, publicada originalmente en 1844 (2010), asentara en el texto que la asiste la condición de la fotografía para mostrar la verdad —ignorada— de una escoba frente a una puerta que se abre hacia un espacio oscuro con un leve punto de luz al fondo. O, al tomar su otra fotografía, *El almiar*, Lámina X, y escribir sobre la verdad —efímera— de la sombra de una escalera de mano proyectada sobre un henil. La fotografía, al registrar de la realidad la belleza de lo *ignorado* o crear el correlato de lo *efímero*, concibe de la realidad su otra verdad sin cuestionarla, como tampoco lo hace con el motivo y el entorno que la origina.

No conviene ignorar que en este proceso reflexivo se invoca a la percepción emotiva y al sentido figurado, pero, al contrario que la posverdad, con la acertada sinceridad para acceder hacia la verdad trascendida; verdad velada por la inmediatez del encuentro y desvelada tras la reflexión hecha palabra. Tras las dos fotografías de Talbot mencionadas, la realidad, en su desvelamiento, o desocultamiento, ha mostrado su verdad entendida como *alétheia*. Este término, esgrimido con la cercana expresión de *kalýptras* (velo), fue conceptualizado por Parménides de Elea en su poema-proemio, *So-*

bre la naturaleza, relato alegórico de un viaje iniciático: el poeta cabalga en un carro tirado por unas yeguas en compañía de las doncellas Helíades, que, al renunciar a la noche por la luz, *levantan los velos* de sus cabezas... Por último, sitúan al poeta ante las puertas que recorren las sendas del día y de la noche para llevarlo ante una Diosa que le revelará las sendas de la verdad que propicia el *decir* (la escoba y la sombra) y el *pensar* (lo ignorado y lo efímero). Decir y pensar como principios indivisos para llegar a poder *ser*, según se extrae de la síntesis del poema expuesto en el sexto de sus fragmentos: «Es necesario decir y pensar para lo que es sea, pues debe de ser» (2007). No se accede a la verdad sólo a través de una opinión (así se lo indica la Diosa), como tampoco de un criterio o de un análisis de circunstancias, sino también al desvelar, tras el consenso del pensamiento, la oculta pero real esencia de la verdad de las cosas.

Al exponer Parménides, en voz de la Diosa, otro de los principios de su pensamiento al proclamar la inviabilidad de que el ser no puede surgir del no ser, entiendo que, en consecuencia, la verdad no puede manifestarse de la nada. Al trasladar esta asociación a la fotografía habría que valorar, previamente, su capacidad para registrar la verdad del ser en la esencia de su sentir y pensar íntimo; ese sentir y pensar siendo *nada* para el otro sí se puede manifestar por mediación del lenguaje. El motivo fotografiado —si como motivo poético es percibido— provoca una recepción reflexiva tras desvelar lo oculto; nada, por consiguiente, se puede amagar de y tras la nada. Aunque, según Parménides, la percepción sensitiva excluya a la razón, posiciono a la fotografía en esa *poiesis* para que en ella se erija, tras la verdad perceptiva e imaginada, la verdad meditada y reflexiva. Verdad que rechaza la nada y que se manifiesta en su cotidiano entorno, como el de una escoba ante una puerta abierta o la sombra de una escalera de mano sobre un henil. Sólo se desvela la otra verdad tras la apariencia de lo que es, precisamente, inteligible.

Me he centrado en el referente de la verdad de Parménides por devenir más poética: los velos alzados, de la noche a la luz; del día a la oscuridad, asociación lumínica de la verdad con el desocultamiento o desvelamiento... Y, como se evidencia, poco resuelvo en lo filosófico; en consecuencia, consciente, me he ausentado del espacio abierto por José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. Ambos filósofos extendieron el concepto de verdad al recuperar para el pensamiento el término *alétheia*,

pero su excelsa contribución desviaría el sentido del presente escrito. Y con la misma justificación procedo con el texto de Jacques Derrida titulado, precisamente, *Alétheia*, publicado en 1993 y que empieza con aquel insuperable: «El fotógrafo se ha ido, ha dicho la verdad» ...

Motivo poético, poética, poesía; la imagen poética como lenguaje para acceder a una verdad que nunca podrá ser refutada porque siempre fue realidad trascendida, realidad desvelada por su otra verdad. O, quizá, la imagen poética fuese siempre posverdad antes de la aplicación de ese término. La imagen poética —verbal o visual— fusiona en los motivos escogidos para su creación mundos distantes sin mediar deducción. No existe conclusión veraz, ni informativa, ni científica derivada de dos contrapuntos, sino imagen poética, como la definiría Pierre Reverdy en su texto —casi manifiesto— *L'Image*, publicado en 1918; aquel luminoso escrito que así comienza: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes» (1977: 25). Como «más o menos distantes» son una escoba y una puerta y, a su vez, una escalera y una sombra. La imagen poética interpreta la realidad para acceder, desde la función imaginativa, a denotar un concepto en ella velado: su otra verdad. En este sentido, la fotografía es el medio privilegiado para acceder a la realidad inmediata como receptora de las verdades ocultas del mundo; nada se inventa, sino que en su registro se desvela para acceder a una veracidad que, aun siendo discursiva, poética, permite aceptarla como una verdad carente del prefijo añadido de *pos*.

II

*Y también aprenderás cómo de necesarias son las
apariencias por penetrar en la totalidad de las
cosas.*

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

Con Alfred Stieglitz la fotografía, en su poética, accede a un inalcanzable estatus de registro de los relieves de la verdad, en concreto, de la verdad íntima de todo ser que necesite y quiera compartir.

Cada una de sus fotografías de nubes podrían ilustrar una formación nubosa conocida (cirros, cirrocúmulos, cirrostratos, altocúmulos, altoestratos, nimbostratos, estratocúmulos, estratos, cúmulos, cumulonimbos), pero, a resultas, y en ingente diferencia, esas nubes son presentadas como el *equivalente* de alguna experiencia propia con la idea de que ese mismo reflejo entre en correspondencia con el receptor. No escribió Alfred Stieglitz ningún extenso tratado sobre su teoría de los *Equivalents*; incluso algo impreciso queda expuesto en su artículo publicado en 1923, *How I Came to Photograph Clouds*. Al respecto, sus definiciones más concisas parten de comentarios recogidos por Dorothy Norman en la introducción a *Alfred Stieglitz. An American Seer*, 1960. Recupero una de ellas: «Mis fotografías de nubes son equivalentes de mi experiencia de vida más profunda, mi filosofía básica de vida». A principios del siglo XX, y a partir de Stieglitz, la fotografía se liberó de la tradición marcada por los géneros heredados de la pintura: retrato y autorretrato, naturaleza muerta-bodegón, costumbrismo, paisaje, desnudo... Empero a su cercanía con el paisaje, esas nubes no se corresponden —o no es esa la intención— con una escuela paisajística determinada, ya sea de origen pictórico o fotográfico. No estamos ante unas fotografías que den curso a los valores propios del género, sino que incluso se liberan del valor simbólico asociado a las nubes; esas nubes, en definitiva, hacen referencia a una experiencia vital tan personal como intransferible. En una fotografía de Stieglitz no se deben apreciar las nubes en sí mismas, sino las equivalencias íntimas de su autor. Así, por primera vez en la historia, los motivos fotografiados han sido liberados de su verdad física, de su inclusión en un género artístico, y de su relación simbólica, para convertirse en una verdad subjetiva, en una *posverdad* emotiva, pero sin la asociación que al término *posverdad* se le da en la actualidad. La finalidad de Stieglitz no era la de especular, sino convocar un encuentro en cómplice afinidad para compartir la verdad de una experiencia vital. Con algún conato anterior, a partir de Stieglitz se establecerá una relación fructífera entre la fotografía y realidad —que da cuenta de los movimientos y las tendencias posteriores—, estableciendo así la base más propicia a la creación fotográfica: la realidad como medio.

En atención a esos dos pilares que para la historia de la fotografía establecen Talbot y Stieglitz, me resulta difícil cuestionar la

realidad que toda fotografía me presenta desde un lenguaje poético, simbólico y metafórico, o como equivalente. En su lenguaje figurado, en su doble sentido, la imagen poética es, en su reflejo íntimo, verdad creada y desvelada para revelar la verdad que, en su dificultad de hacerlo, el ser necesita expresar sin que medie el condicionante del mero comunicar.

Josef Sudek no fue un precursor como Talbot, ni estaba entre sus prioridades concebir ninguna teoría, como hiciera Stieglitz. Su propósito fue más modesto, aunque no menos complejo ni menos ambicioso: adecuar la fotografía a su verdad, a su *alétheia*, en búsqueda de la verdad desvelada, como desveló percepciones, nociones y conceptos al establecer diálogos entre los motivos situados en ambos lados de las ventanas de su taller; realidades acontecidas en su serie *Okno mého ateliéru (La ventana de mi taller)*, 1940-1954. No me extenderé en este periodo de su creación, por otra parte, ejemplo de fotografía poética que asume el principio de Talbot-Reverdy al acercar a las ventanas motivos distantes, y de Stieglitz, al reconocer en los motivos sus vivencias personales durante la ocupación alemana de Praga. Además, envolvió a esas fotografías de una belleza formal inusitada en la que se atisba la verdad primera: la de la pureza visual del lenguaje de la fotografía. Una vez más, se me dificulta cuestionar la realidad de las ventanas que convocó a Sudek a registrarlas para ofrecer su verdad tras la transparencia de sus cristales. Sí quisiera, no obstante, establecer una reflexión acerca de otra serie fotográfica que parece latir en los opuestos temáticos de este autor; me refiero a *Severní krajina (Paisaje del norte)*, título original que se modificará en la publicación póstuma de esas fotografías en el libro *Smutná Krajina (Paisaje triste)* (2004). Esta obra recoge fotografías panorámicas captadas entre 1957 y 1962 en la región minera de Most, Bohemia, al noreste de la actual República Checa. ¿Qué realidad quería testimoniar Sudek en una de las zonas más contaminadas de su país? ¿Qué verdad quería atesorar Sudek del lugar en el que se asolaron los vestigios de la cultura de Bohemia? Sobre sus inquietudes fotográficas, Sudek declaró al crítico literario Otakar Chaloupka (1963): «Yo he fotografiado únicamente lo que me interesó, lo que me despertó amor». Esos paisajes debieron despertar su amor, sin duda, pero, al tiempo, se erigían

como documentos sociales de relevancia informativa. Entonces, ¿a qué lance de amor se vincularon? Sobre esas fotografías, y según cita el historiador Antonin Dufek en la introducción de libro referenciado, Sudek declaró: «Son unos paisajes tristes. No me gusta trabajar con paisajes alegres. Es que la alegría es siempre alegre y nada más; es siempre la misma. La tristeza tiene muchos matices, puede ser más o menos triste y todavía más triste, y con eso algo se puede hacer» (2004). De esta afirmación —y desconociendo otras posibles— se podría entrever que el amor que se despertó en Sudek es, por ser, el reflejo de un estado de ánimo humano: la tristeza. Así, habría que descartar de esas fotografías, *a priori*, una intención crítica hacia las autoridades comunistas de la época como responsables de los efectos devastadores producidos en la naturaleza y en la cultura de la región. O, quizá, Sudek, más perspicaz y conocedor de su prestigio como fotógrafo lírico, sabía que podía hacer una incursión en ese entorno y fotografiar esa delicada temática sin levantar sospechas. De cualquier modo, dualidad de sentidos albergan estas imágenes. Son documentos históricos, testimonios visuales, indicios de un acontecer social, pero también son el correlato poético de la tristeza, o su imagen poética, con tantos matices como fotografías captó Josef Sudek en los alrededores de Most. Conviven así dos verdades: la poética y la documental; una verdad es desvelada, es *alétheia*: la tristeza; la otra es verdad directa del decir, es *veritas*: la social, tan afín al registro denotativo de la fotografía. También a este término, *veritas*, puede la fotografía asociarse; rigurosa información sin omisiones. No se establece entre estos dos fundamentos de la verdad, personificados en una diosa de tradición griega, Alétheia, y otra de ritual romano, Veritas, un sentido antagónico; no media ningún *contra*, sino un *al lado de*, o, *en complemento a*, a la manera de un silogismo que permita deducir aspectos condicionantes: la verdad como resultado de una acción desveladora, en conjunción con la verdad como actitud exhaustiva de comunicación. Difiere *desvelar* la realidad de *captar* la realidad, pero ambas permiten su comprensión ante dos de sus manifestaciones posibles: en la expresión poética o en el registro documental, respectivamente. No es lo mismo descubrir que enunciar, pero en ambos aspectos media el necesario e ineludible principio de verdad.

III

*Observa, no obstante, las cosas que, ausentes, se te
presentan con firmeza en la mente, pues no
dividirás la conexión de lo que es con lo que es,
aunque se halle disperso en el orden del mundo, ni
lo halles reunido.*

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

Toda la realidad está conformada por verdades certeras como de imágenes poéticas. La dicotomía entre patencia —como lo manifiesto y notorio que se muestra— y latencia —lo que sin estímulo y en silencio existe— se exterioriza a través del lenguaje. Según se utilice, el lenguaje direcciona el pensamiento del receptor hacia una verdad condicionada. Si esa verdad se le muestra *patente*, o se le sugiere en estado *latente*, será consecuencia del monólogo reflexivo que invoque, en su creación, la estructura del lenguaje. La construcción del lenguaje, como vehículo de comunicación y de expresión, permite inducir al equívoco, de aquí la necesidad de honestidad al evitar cualquier ardid de aplicación genérica. No obstante, ni el principio de mimesis, ni el Realismo artístico —pictórico o literario—, ni la Straight Photography, ni la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), ni el Kino Glaz (Cine-Ojo), ni la fotografía y el cine neorrealista, ni el Cinéma vérité, ni la más contemporánea Escuela de Dusseldorf, pudieron sucumbir sin utilizar algún artificio del lenguaje para expresar sus argumentos con veracidad. Siempre media un lenguaje: pensar cómo decir, comunicar o expresar la verdad comporta la necesidad de formular una representación creíble de la realidad. A partir de esta evidencia, y, ateniéndome al medio fotográfico, me pregunto: ¿Hay que atender y modificar el lenguaje para diluir cualquier artificio; o divulgar las claves para acceder a un modelo de lectura consecuente con su comprensión? El lenguaje simbólico y metafórico fusiona la realidad con el acervo cultural y la imaginación perceptiva, respectivamente. En consecuencia, crea una interferencia que, de manera natural, te posiciona al necesitar de su interpretación. El símbolo, al partir de un consenso cultural, facilita su traducción, pero ante una metáfora se plantea siempre una pregunta: ¿Qué verdad contiene en su amago, en su ingenio?

Robert Frank, en su obra *Les Américains* (1958a), siendo, a priori, un documentalista, crea una metáfora sobre la realidad de Norteamérica de la década de los 50. En su época, e incluso ahora, uno, al preguntarse por la verdad contenida en esas imágenes, constata la vigencia de este testimonio sin precedentes en la historia de la fotografía. Por la sinceridad testimonial del autor sabemos, sin matices, que nos hace partir de su verdad, y, asimismo, nos hace saber que ha modificado el modelo de acceso para comprender esa verdad, como expuso en la solicitud de la beca a la Fundación Guggenheim, en 1955, y, posteriormente publicaría en su *A Statement...*: «Para crear un documento contemporáneo auténtico, el impacto visual tiene que ser tal que anule cualquier explicación» (1958b); verdad sin explicar que no necesitó de una posverdad para ser discernida. No hubo sospecha, se asumió —o mal se aceptó— como tal. La verdad de Robert Frank exige ser interpretada porque registra unos instantes de la realidad que, siendo su verdad es, a su vez, la nuestra. Las instantáneas de Robert Frank abandonaron el lecho narrativo practicado en sus inicios —captar un acontecer que sugiriese un relato— para acceder, desde una nueva concepción del instante, hacia un estado de incertidumbre, de relato sin referentes temporales que invitaba a ser esclarecido. Con Robert Frank la instantánea pasó de narrar a convertirse en el intervalo que, desde un presente, remitía hacia un pasado desconocido y un futuro incierto. Quizá sea ese el camino, acceder a toda fotografía documental y, también, pero con matices, hacia la fotoperiodística, como si se tratara de una metáfora informativa que, más que leer y deducir, se necesita poseer unas claves de lectura, las mismas que utiliza la fotografía al utilizar los recursos poéticos del lenguaje, sin que, por ello, la información se convierta en un poema: *alétheia et veritas*.

La realidad inmediata es verdad, pero para comunicarla o expresarla necesita que el lenguaje medie en su representación. Esta adecuación posibilita que la verdad se pueda ocultar tras ese mismo sustrato, pero al tener que ser traducida admite vocablos, polisemias, sinónimos cargados de matices que, sin distorsionar, sí pueden crear ejes de lectura para acceder, si no a la verdad, sí a una perspectiva de esa verdad, como así fuera la que, tras su *alétheia*, Robert Frank nos desvelara en su deambular fotográfico, vital y

poético por Norteamérica. Toda representación marca una perspectiva permisible a un grado de subjetividad; un valor singular del libre pensamiento del ser humano, nunca como alteración de la entramada verdad sobre lo real. Por otra parte, la verdad toda que concierne a una realidad concreta es inabordable para cualquier medio de comunicación y expresión. De ella, de la verdad, se accede sólo a un fragmento que hay que configurar en su propio contexto cultural sin ánimo de juzgar, sino de comprender, y siempre que se ofrezcan los parámetros adecuados para conseguir tal fin, según proponía el antropólogo Franz Boas con una teoría que sigue siendo válida para la fotografía: el relativismo cultural.

La fotografía, al fragmentar en un espacio visual un acontecer íntimo o social, reduce la extensión de la verdad entre los límites de su registro en un espacio y en un tiempo determinado. Jessie, Emmett y Virginia son los hijos de Sally Mann y protagonistas de su obra *Immediate Family* (1992). La cercanía familiar que la autora registra en las fotografías realizadas entre los años 1984 y 1981 —en plena naturaleza del estado de Virginia, en Estados Unidos— le permitió fragmentar y testimoniar partes de sus vidas con el fin de preservar el origen de sus futuras identidades. Al respecto, Sally Mann parece haber comentado que será reconfortante saber que los niños podrán ver su paso por la vida. Venga, o no, esta declaración de la autora es consecuente con un deseo generalizado en todo el mundo porque la fotografía familiar realizada a los hijos comparte de esa intención, aunque se efectúe de manera inconsciente. Este paralelismo, en su comparación, me permite exponer otra cuestión de relieve, así, me pregunto: ¿Dónde se registra más verdad, en la fotografía tomada sin intención consciente, es decir, como uso familiar, o en la que, al contrario, parte de la premeditada premisa del arte? En cualquier proceso creativo media un grado de ficción sin que su representación mienta, supedita a la verdad. Como es conocido, se origina y necesita de un mentir para acceder a la verdad, esa en su aporía. Toda creación poética, como así valoro la obra de Sally Mann, es consecuente con la búsqueda de la verdad, pero sin la intención de llegar a poseerla, como no se puede abordar el registro total de la realidad, aunque sí se posibilita acceder a un fragmento definitorio de la misma. Entre lo que *es* verdad y lo que *es la* verdad, Sally Mann interpela sólo a la verdad

de sus hijos, no a la verdad de la infancia como un grupo social con entidad científica definida. No es ninguna entelequia llegar a un principio de veracidad si la fotografía sólo muestra una parte de la realidad, un fragmento de la verdad, porque así es como se singulariza la mirada de la autoría; pero sí es una quimera pensar en hacer desaparecer la mediación que prevalece en el arte como representación. La verdad en el arte, en su estética, se centra en la sinceridad del lenguaje: no seducir ni usar argucias emotivas que reduzcan lo veraz, como no existen tretas (más allá de registrar un momento feliz de bellas expresiones) al fotografiar de manera espontánea a los hijos en el ámbito familiar. Este uso popular que la fotografía adquirió desde que George Eastman patentara en 1888 *The Kodak Camera* está en la actualidad al alcance de un porcentaje de la población como nunca fue dado. Al respecto, sigo sin entender la aversión sistematizada ante la popularización de la imagen fotográfica. Afirmo, sin objeción alguna, que se materializa así la aspiración de los ideales democráticos que vislumbró François Arago para la fotografía como bien colectivo, al promover la legislación para adquirir los derechos del invento por parte del Estado francés, derechos que, posteriormente, se otorgaron libres de patente a la humanidad en 1839. Además, estas imágenes se benefician de un ámbito de divulgación sin precedentes canalizado por internet a través de las redes sociales. Y, con toda salvedad consciente, y por muchos filtros y aplicaciones que se puedan aplicar a esas fotografías, y por muchos estereotipos alienantes que proyecten, creo, sinceramente, que esas fotografías en su toma son depositarias de un lenguaje sincero porque acceden a la realidad para registrar una verdad propia, la directamente vivida y experimentada; nunca la verdad como valor absoluto, nunca *la* verdad, sino *una* verdad. La verdad pura se halla en la circunstancia, en la mirada del ser al que le acontece o interpela en su mismo devenir. Esas imágenes tienen su riqueza en su mismo sustantivar, no requieren ningún otro aliciente; pero cuando la finalidad es expresar la verdad del otro ser, demanda otro proceder. Es el lenguaje artístico el que intercede para aunar concepto, representación y receptividad. Sally Mann, al captar las expresiones, gestos y acciones de sus hijos rodeados por el alcance simbólico que otorga a los motivos que les rodean, y por su estética de la luz y de escenografía entonada de sombras, se sirvió de

un lenguaje artístico para difundir su sentido de la *alétheia*; la que desvelara las identidades de la niñez tras el trasfondo documental de la fotografía familiar. Pero, en su distanciamiento formal de la fotografía familiar, la poética del lenguaje de Sally Mann es sincera y accede a la verdad al dotarla, precisamente, de apariencia. Al contrario de la posverdad, toda representación poética remite, tras su apariencia, a una verdad unitiva. La realidad es verdad, la fotografía puede captar una sola de las verdades aparentes, su fragmento, pero verdad al fin.

IV

*Me es indiferente por dónde comience, pues allí
habré de volver.*

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

Llegados hasta este punto, no puedo dejar de convocar a la posverdad para que estime la realidad conferida a una fotografía de Talbot, Stieglitz, Sudek, Robert Frank o Sally Mann. No hay posverdad; siempre fue *alétheia*, verdad desvelada sobre una base de documento personal que, como toda la poesía, no deja de ser un testimonio íntimo como el reflejo social de un tiempo. Soy consciente de que las autorías esgrimidas proceden de una fotografía argéntica cuyo proceso avalaba el sentido de la verdad, ahora lejano desde la aparición de la tecnología digital. Al respecto, comparo parcialmente el pensamiento de William J. Mitchell al proponer que la fotografía digital ofrece la oportunidad para finiquitar la época de la verdad fotográfica tradicional y promulgar la transición hacia la era de la posfotografía, como él mismo la denominó (1992). Considero que abrir un nuevo espacio con la coherencia inicial que postula la posfotografía no debería significar anular lo precedente; nuestra posmodernidad, sus principios, marcan en las artes un sentido constante de reencuentros para construir como para deconstruir. El cambio digital de registro y divulgación acontecido en la fotografía sirve de pretexto para mantener vigente y activo el cuestionamiento reiterado hacia el fotoperiodismo y el

documentalismo; usos periodísticos en los que, como principio y fin de su existencia, prevalece la verdad en un orden deontológico. Siendo este principio y fin aceptados, en la actualidad se duda de la capacidad de las autorías y de los medios para dar continuidad al preciado valor que sobre la verdad siempre han sustentado. Quizá porque la edición de las imágenes fotográficas sea accesible a través de aplicaciones o de programas en los que sólo median unos pocos *clicks* para crear una realidad virtual, aunque se tendría que recordar la tradición desarrollada en el fotomontaje en la historia de la fotografía. O quizá también sea porque la fotografía digital acrecienta un saber ya asumido en el pasado analógico, aunque pasara algo más desaparecido: nada es lo que parece; todo es la apariencia de un ideal de verdad. A mi entender, toda fotografía testimonial sigue sustentando verdad al margen de la tecnología aplicada en su toma, materialización y visionado. Así, me pregunto: ¿Por qué se tiene ahora a la fotografía bajo sospecha?, ¿qué duda se crea ante la capacidad de interpretar la realidad a través de la fotografía? De hecho, la interrogación no es nueva, porque, ¿cuándo, de hecho, en su historia fue verdad la fotografía? La fotografía siempre fue una trasposición de la realidad, o mejor, una alteración sutil y amagada de la realidad camuflada por su aparente realismo.

La cuestión de fondo parte de un hecho tan evidente como ignorado: a la fotografía periodística y documental no se le requiere mostrar *una* sola verdad (como a Sally Mann), sino *la* verdad, o quizá no sea tanto una exigencia como un supuesto erróneo de la que es, o tendría que ser, su función. Alentados por esa *limitación* del medio fotográfico, el de registrar la totalidad informativa, que, por otra parte, nunca tuvo entre sus fines, la posfotografía sigue acrecentado las dudas con respecto a su papel en la sociedad de la comunicación. Y, precisamente, la consecuencia de no mostrar la realidad en su integridad es lo que permite entender el orden de los actores que la provocan. Esos actores pueden atender al engaño, pero cuando se produce, y por muy sutil que se pretenda, es de tal obviedad que él mismo se evidencia. Incluso una alteración de la realidad en clave de manipulación es el indicio de una necesidad: divulgar una realidad deseada o idealizada que, sin ser cierta, expone la verdad de su artífice, ya sea por convicción como por necesidad de imponer.

Ente febrero y abril de 1855, Roger Fenton fotografió la guerra de Crimea por encargo de los editores Thomas Agnew & Sons, bajo patrocinio oficial. Gran Bretaña, Francia, el Imperio Otomano y el Reino de Cerdeña se aliaron para evitar la expansión en la zona del Imperio ruso en alianza con el Reino de Grecia. Fue el primer conflicto bélico fotografiado, once años después del nacimiento de la fotografía. A Fenton se le considera uno de los pioneros del género del fotoperiodismo de guerra. De las 360 fotografías que componen la colección, 281, según catálogo, se expusieron por primera vez en septiembre de 1855 en la Gallery of the Watercolour Society de London, con el título de *Photographic Pictures taken in The Crimea*. En todas las fotografías que componen el reportaje se dejaron de registrar los aspectos más significativos de una guerra: muerte y destrucción. Al contrario de lo esperado y de acuerdo con las circunstancias, se captaron tan solo imágenes benévolas de las tropas en el campamento, formación, trincheras y maniobras, además de retratos de oficiales de corte clásico; imágenes envueltas por la idealizada épica militar de la época. Al mostrar únicamente esa verdad, se negó la que más identifica a la guerra, pero tras ese amago sobresalía la otra verdad: frenar la temida desmoralización y aversión popular que sobre esa guerra se podría extender por las capas de la población. Se puede alegar que la laboriosa técnica del colodión húmedo limitara captar acciones, y que la llegada de Fenton fuese posterior a las principales batallas libradas (el conflicto se había iniciado en octubre de 1853 y finalizaría en marzo de 1856). Como, también, se puede justificar que las fotografías realizadas eran un encargo expreso del editor sin ánimo de registrar el drama del conflicto, sino con la finalidad de comercializarlas entre soldados, familiares, coleccionistas y gente afín a toda gesta militar. Las fotografías tenían que «representar la guerra sin molestar indebidamente a la nación», como comenta el historiador John Hannavy, en una obra de referencia sobre la trayectoria del fotógrafo: *Roger Fenton of Crimble Hall* (1975). Habría que destacar, no obstante, la fotografía puntal en este capítulo de la historia de la fotografía, la que Fenton tituló *Valley of the Shadow of Death*, la número 218 del catálogo, en la que se aprecia un sinnúmero de balas de cañón extendidas a lo largo de un camino en forma de valle. Ese lugar fue un objetivo militar para el lanzamiento continuado de bombas por parte del ejército ruso. Más

allá de la investigación de si parte de las balas fueron añadidas en número creciente —a tenor de otra fotografía en las que su número era visiblemente menor—, hay que valorar la alusión hacia el horror de la guerra que se podía llegar a proyectar en la mente del espectador; un recurso, el indicio, remitía a las circunstancias de un pasado real, pero ahora imaginado y, tal vez, más cruentas son las imágenes interiores que las ajenas aun captadas en la misma realidad. Y, en sentido especulativo, si se demostrara que Fenton acrecentó el dramatismo de la guerra con una puesta en escena, de ese engaño —impropio de todo principio periodístico— trascendería la verdad que Fenton conoció y no pudo relatar con sus fotografías, pero sí con sus palabras: «En una mañana gris y con el corazón abatido cabalgué de regreso hacia mis aposentos. Al llegar, me encontré con unas camillas en las que, en silencio, se trasladaban hombres con heridas horribles y rostros pálidos como la cera. Esa misma tarde seguí hasta la tumba los cuerpos de tres de los cinco soldados que la noche anterior se habían reunido para festejar», según relató en su artículo *Narrative of a Photographic Trip to the Seat of War in the Crimea*, publicado en el *Journal of the Photographic Society* en 1856.

En todas las épocas, al igual que en la contemporánea de la posverdad, los usos alterados de la fotografía son, en el fondo, la clave más directa para acceder a identificar y, en consecuencia, comprender la misma verdad, o la verdad como representación. Sin el término ahora acuñado, siempre existió posverdad como un acceso indirecto, sí, pero accesible para preconcebir el trasfondo de la verdad.

V

Es necesario decir y pensar para lo que es sea, pues debe de ser.

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

Además de *alétheia* y *veritas*, para la fotografía periodística y documental quisiera aportar unos términos —expresiones más bien— que representasen esa inquietud demostrada por mantener

los principios en los que se rigen los seres que en esta profesión habitan: *emunah*. En hebreo, *emunah* expresa la verdad entendida como espacio de confianza; la misma que para un fiel determina la creencia en las promesas de su Dios. Antes de continuar, y en relación con los términos hasta aquí referenciados, *alétheia*, *veritas* y el actual *emunah*, existe un referente: Julián Marías, en su obra *Introducción a la filosofía* (1947), centra esos mismos conceptos en un capítulo titulado *Tres sentidos de la verdad*. Y a esos tres sentidos otro término más consabido es susceptible de ser aplicado: *logos*. En griego, *logos* es palabra meditada, en su extensión, fotografía reflexiva, razonada; un registro consciente de la capacidad que, entre sus límites, permite la fotografía. Y, aún más, existiría una expresión complementaria a las anteriores: *haqq*. En árabe, *haqq* es la verdad que actúa como guía para la realización espiritual, la que no participa de la lógica, porque sentido espiritual ha de tener el hecho informativo para acceder a la comprensión del ser humano agotado por sus conflictos existenciales y sociales. Los siguientes términos, precedidos de un artículo, *El Emunah*, *el Logos*, *Al-Haqq*, son denominaciones y atributos de la divinidad monoteísta que comparten judíos, cristianos y musulmanes, respectivamente; matices de la verdad que se encontrarían en los sinónimos que nuestro idioma propone para el término, pero no tanto como expresión vinculante. Quizá, junto a la poesía, sean las religiones las que necesiten encontrar palabras específicas —sin adjetivos que asistan— que se adecuen a los matices que el concepto de la verdad requiere para formalizar el origen que procure su creencia. Palabras polisémicas que trascienden para asentar el sentido. El espacio sagrado, independiente a las creencias, es afín a la verdad. Pero no es necesaria la fe para asentar las superficies de la verdad, pues la credibilidad queda avalada por la ética informativa de la autoría y del medio de comunicación, como así se demuestra día a día en la práctica de una profesión que siempre atendió, por vocación, a la verdad.

Alétheia, *veritas*, *emunah*, *logos*, *haqq*, como principios de referencia informativa, de alguna manera se contradicen con una de las tendencias de la posmodernidad y que la posfotografía, en su deriva de posverdad, acoge con mediática recepción, consecuente con la necesidad de adular el ingenio cuando se ejercita a partir de

algún remoto antecedente histórico, como participa la denominada, con un oxímoron, ficción documental. Entiendo este proceder como especulación creativa, desde la retórica de las ideas, para demostrar la capacidad imaginativa al indagar sobre el pasado tan distintivo de nuestra contemporaneidad, pero, a mi entender, carece de sentido crear proyectos con imágenes deliberadamente construidas con la intención de establecer unas líneas divisorias entre realidad, documento y verdad con el fin de negar la vigencia de este trío indivisible que en gestión sincera, abierta y creativa de la fotografía documental sigue admitiendo verdades. Temo que se canalice esta opinión como un repliegue hacia lo *retro*, cuando, en verdad, surge consciente de vivir en los inicios del siglo XXI. Es motivo de necesidad exponer mi incompreensión ante la propuesta de que la ficción documental sirva de alternativa a un medio que no la necesita, o que las autorías que la siguen la justifiquen por sentirse encorsetadas por el marco que les ofrece el lenguaje de la fotografía documental. Por otra parte, y sin falso ánimo conciliador, declaro que, en sus otras variantes, valoro de la posfotografía la conexión con su tiempo al proponer —como precepto más singular— dar un nuevo sentido a las fotografías ya realizadas. Sin entrar en el apropiacionismo surgido en el arte de la década de los 80 del siglo XX, esta *poiesis* de la continuidad posfotográfica es de una coherencia sin precedentes que demuestra la necesidad de la fotografía en seguir centrada en la realidad como medio, aunque esta realidad fuera anteriormente fotografiada, o que parta de una cámara conectada a la red, entre otras opciones de lo real. La continuidad de conceptos surgidos sobre un mismo fragmento de la realidad afianza la capacidad del ser humano para mirar en el ver del otro, como del ver en el mirar ajeno. Se doblegan así unas líneas horizontales hasta cerrar el círculo que la dicotomía entre el ver y el mirar impedía que se formara.

Aparte de esta observación, y en continuidad con el tema inicial, insisto en la duda de que la ficción documental aporte soluciones que contribuyan a esclarecer la controversia sobre la verdad que pueda contener la fotografía, así como dudo de las opiniones que sostienen que la capacidad del lenguaje documental se encuentre agotada. En mi opinión, existe la posibilidad de explorar en las variantes que el lenguaje de la fotografía puede ofrecer para anclar

la verdad en una imagen fotográfica de origen informativo, como demostró Robert Frank con *Les Américains*. Esa obra es poética y documento a un tiempo; su autor nada tuvo que inventar ingeniosamente, sino mirar tras su verdad y explorar cómo el lenguaje de la instantánea y de la escena la podía expresar sin renunciar, en ningún momento, a la inmediatez que le seguía ofreciendo la realidad en el justo instante de su vivir. En su línea de continuidad, aparece en el presente el denominado Nuevo Documentalismo. Los principios de este género periodístico son aportaciones heredadas y, a su vez, renovadas de su propio lenguaje: adecuación de figuras retóricas procedentes de la poesía, base expresiva centrada en el correlato objetivo, equilibrada y sugerente estética visual... Y, en relación al tratamiento informativo: rescatar la memoria colectiva de los archivos históricos, ofrecer relieve a circunstancias de vida desconocidas, y registrar las consecuencias de lo acontecido más que el registro del conflicto en sí, aspecto, el del conflicto, más propio del fotoperiodismo. El acercamiento al relato de la verdad que propone el Nuevo Documentalismo auspicia la renovada y necesaria comprensión sobre las variantes del ser humano, tanto como individuo como en su colectividad. Este proceder forma parte de la herencia de Robert Frank: el documento como *alétheia* con fondo de *veritas*, y con reflejos de *emunah*, *logos* y *haqq*. Y, en su vertiente artística, la aleación de todos estos principios es asumida por los Proyectos de Investigación (*Art-based research*), centrados en explorar la acción del ser humano y su repercusión en la escena social, Laia Abril, como referente más próximo. Tendencia artística y autora que ofrecen argumentos válidos y suficientes para iniciar un escrito complementario al presente.

De entre otros reportajes fotográficos documentales, y debido a mi tendencia a estudiar el antecedente histórico antes que el novísimo, elijo uno que reúne los términos sobre la verdad hasta aquí recurridos y que, fiel a los preceptos de Robert Frank, aporta su independencia formal y temática. En concreto, el que en 1981 publicara Graciela Iturbide sobre el pueblo Seri, término que proviene de la lengua yaqui y que da título a la obra *Los que viven en la arena*. Al ser un proyecto realizado para el INI (Instituto Nacional Indigenista) de México, nada parece augurar un trabajo documental introspectivo como el de Robert Frank, pero sí existe ese reflejo que

en el ser ancestral se reconocía Graciela Iturbide. La mediación que esta autora propone para acceder a la realidad de los seris transita entre la etnografía y la poética del ser. No media, tampoco, ese realismo mágico al que tantas veces se le asocia a pesar del personal y manifiesto desacuerdo de la autora. No hay otra concesión a la lírica que no sea la pureza de una imagen captada por la necesidad de transmitir la cercanía. Ese impulso adquiere, en consecuencia, la posibilidad de formalizar el lenguaje de la verdad. Nada hace sospechar el influjo de la innovadora retórica visual de Robert Frank; más bien, parece remitir hacia aquel pasado en que la fotografía necesitó del realismo para reivindicar la identidad de su lenguaje visual. Ante esta situación, la posfotografía, en su cuestionamiento hacia la realidad fotografiada, podría invocar al fin del documentalismo por la consunción de su lenguaje (término, el de *consunción*, a recuperar, a diferencia de *agotar*). Como es sabido, toda opinión es plausible, pero para hablar de un fin es necesario aportar otros argumentos a los ya recorridos, simplificados en la débil expresión de *agotamiento*. Este proyecto de Graciela Iturbide, como el resto de su obra, se centra en el renovado lenguaje que siempre ha mantenido un solo e intemporal principio: ver para ser mirado; ver y fotografiar por uno para que el otro, o lo otro, llegue a ser mirado y, por ende, comprendido. Hay una imagen integrada en el libro representativa de ese principio, la que lleva por título *Mujer Ángel*. De esta fotografía, tomada en el desierto de sonora en 1979, en entrevista de Claudi Carreras (2007), dice su autora: «Considero que fue un regalo que me hizo la vida. Y es por eso que es mi foto preferida». En ella se capta a una mujer seri de espaldas, caminando hacia un desierto repleto de arbustos bajos con unas pequeñas colinas al fondo. Su traje tradicional contrasta con un radiocasete que lleva en una de sus manos. Esta fotografía parte de un ver para mirar porque contiene la *alétheia* que nos desvela el origen del ser; *veritas* que ratifica la realidad del pueblo seri; y ofrece *emunah*, por la confianza que genera Graciela Iturbide; y es *logos* porque agudiza la reflexión sobre la fusión de las culturas; y contiene *haqq*, porque nos adentra, como una guía que evita perdernos, hacia la espiritualidad del ser humano ante el espacio del desierto...

Y, como ejemplo de otro proyecto documental más cercano a la controversia documental, creo de interés referenciar *Almerisa*,

realizado por Rineke Dijkstra (2012). Obra finalizada en 2008 y formada por una serie de retratos que realizara a Almerisa Sehic desde los seis años en intervalos de uno o dos años. Once fotografías de Almerisa sentada en una silla sobre el fondo austero de una habitación registradas a lo largo de 14 años; once imágenes en las que se aprecia que al cambio físico le suceden los cambios de vestimenta, con la presencia, en la última fotografía de la serie, de su hijo entre sus brazos. No se aprecia, en el conjunto, registro singular de asociaciones de edad, vestuario, gestos y posturas que diferencien a Almerisa de otras mujeres europeas que hayan vivido durante esos mismos periodos: desde lacito rojo de la niñez, la ropa ancha de la adolescencia, los tejanos de la juventud, el cinturón de la primera madurez..., a no ser porque la mirada incisiva de Almerisa hacia la cámara nos recuerda el drama de su origen: refugiada de Bosnia; acogida en Ámsterdam en 1994. Rineke Dijkstra, en apariencia — siempre en apariencia—, no aporta novedad alguna al lenguaje del retrato como género, pero sí lo hace en su ajuste argumental al crear la perspectiva de un testimonio silencioso en la imagen, como sonoro en la memoria del receptor. ¿Cuántas vidas como las de Almerisa no han podido progresar, o ni siquiera sobrevivir? Propongo asociar los términos de *Alétheia*, *veritas*, *emunah*, *logos*, *haqq*, es decir, desvelar, informar, confiar, reflexionar y guiar a los retratos que de Almerisa hiciera una fotógrafa que renueva sutilmente el lenguaje del retrato al derivarlo hacia el ámbito de la memoria histórica. El testimonio no se halla en el presente, sino en la evocación de unos hechos históricos acontecidos en el pasado: el conflicto de los Balcanes. Esos retratos son arte a la vez que documento, y aportan la poética del ser en su mero y excelso existir, en la formación de su singular identidad. A diferencia, no miró Dijkstra como hiciera Frank tras su verdad, sino hacia nuestra responsabilidad colectiva. No se ha necesitado de ninguna ficción para abrir el espacio renovado del lenguaje de la fotografía como documento social.

No se trata de forzar una teoría previa para encontrar un recurso del lenguaje, o iniciar una investigación especulativa sobre el mismo lenguaje. Es el lenguaje el que se adapta en función de la verdad que el tema proponga desvelar, comunicar, confiar y trascender. El lenguaje se renueva a sí mismo si prevalece el sentido de la verdad, del documento como verdad.

VI

Pues jamás se impondrá que las cosas que no son, sean.

Adaptación libre de Parménides
Sobre la naturaleza (2007)

A modo de recapitulación, y retomando el principio de este texto en relación con la fotografía como poesía, he de añadir que difiere presentar una realidad con fines informativos que adaptar la realidad con finalidad expresiva, aunque, reitero, en ambas representaciones se comparte el principio de verdad.

La realidad, lo real, es origen; y ese origen se configura en informativo o poético según se obre en intención. Mostrar una realidad para conocerla difiere de formar una realidad para, a través de ella, comprender un concepto, compartir una vivencia o sugerir un sentir. La gran paradoja es que la fotografía, entendida y realizada como poesía (dejo de lado la fotoperiodística y documental), mantiene los principios atribuidos a la posverdad: una temática y subjetividad del emisor que convoca —en complicidad— a la emoción y a la creencia íntima del receptor; un naturalizar la ficción del lenguaje; aceptación del relato más que de la circunstancia; una capacidad crítica amortiguada por la creencia; desajuste del espacio binario de la verdad y la mentira... También la poesía apela a las emociones, pero sin intención de pautar, sino de compartir experiencia de vida. En el proceso poético no cabe la mentira, sino compartir vivencias. La concepción poética se basa en una verdad oculta tras la apariencia de la realidad; nada se sabe de ella hasta que se poetiza, hasta que se relata. Confianza plena en la fotografía hecha poema por su verosimilitud, porque no ofrece dudas de falsedad; la fotografía artística, la poética, en su atemporalidad, siempre desveló la verdad... No se presenta una realidad para sondear la verdad que contiene, ni se basa en el antagonismo entre verdadero o falso, sino en verdad traducida.

La poesía debería ser incluida en los denominados *repositorios de la verdad* (sistema judicial, universidad, espacio educativo, ciencia, periodismo...). A la verdad se accede desde la analítica, el silogismo, pero también desde la metáfora vital, que, siendo imaginativa, no

es imaginación, sino verdad. Si la poesía sirve para mediar entre el yo íntimo y la realidad, como medio para acceder a una verdad, desde esa perspectiva, la realidad no se puede cuestionar, sino comprender tras levantar el velo de Maya. Ese velo —personificado en un ser mitológico de tradición hindú—, tan proclive a ocultar la verdad tras la apariencia de las cosas, debe ser siempre alzado para encontrar los sentidos abiertos de la verdad que se asientan en lo real. La práctica de la fotografía como poesía no necesita establecer una crítica hacia la realidad, ni promover tendencias que en ese sentido la cuestionen, porque siempre ha sido, en el sentido platónico, ficción creíble, o verosimilitud. La realidad poética no es una realidad creada, sino desvelada.

Poesía y posverdad, la misma estrategia, pero con diferentes valores. La poesía, y por extensión la fotografía poética, y como al-cance, el arte en general, e, inclusive el fotoperiodismo y documentalismo, han sido siempre más que posverdad, un *entre verdades*.

REFERENCIAS

- Carreras, C. (ed.) (2007). *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chaloupka, O. (1963). Hovoří. *Československá Fotografie*, 11, 373.
- Derrida, J. (2013). Aletheia. En *Artes de lo visible (1979-2004)* (pp. 265-278). Ponte Caldelas: Ellago Ediciones.
- Dijkstra, R. (2012). *Rineke Dijkstra: A Retrospective*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications.
- Dufek, A. (2004). *Smutná Krajina / Sad Landscape*. Praga: Kant Publisher.
- Fenton, R. (1856). Narrative of a Photographic Trip to the Seat of War in the Crimea. *Journal of the Photographic Society*, 21, 1, 284-291.
- Frank, R. (1958a). *Les Américains*. Paris: Robert Delpire.
- Frank, R. (1958b). A Statement... *U.S. Camera Annual*, 115.
- Hannavy, J. (1975). *Roger Fenton of Crimble Hall*. London: Gordon Fraser.
- Iturbide, G. (1981). *Los que viven en la arena*. Ciudad de México: INI (Instituto Nacional Indigenista)-Fonapas.
- Mann, S. (1992). *Immediate Family*. New York: Aperture.

- Mariás, J. (1947). *Introducción a la filosofía*. Madrid: Manuales de la Revista de Occidente.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Norman, D. (1960). *Alfred Stiegliz. An American Seer*. Nueva York: An Aperture Book. Random House. Consultada la edición de 1973.
- Parménides (2007). *Poema (Sobre la Naturaleza)*. Madrid: Edición de Joaquín Llansó.
- Reverdy, P. (1977). La imagen. En *Escritos para una poética* (pp.25-26). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Stieglitz, A. (1923). How I Came to Photograph Clouds. *The Amateur Photographer & Photography*, 56, 1819, 255, September 19th.
- Sudek, J. (2004). *Smutná Krajina / Sad Landscape*. Praga: Kant Publisher.
- Talbot, W. H. F. (2010). *The Pencil of Nature*. The Project Gutenberg EBook.

LA FOTOGRAFÍA COMO PENSAMIENTO DE LO POSIBLE. UN ANÁLISIS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE MAX PINCKERS

ALEJANDRO LEÓN CANNOCK

Facultad de Artes Plásticas, Universidad Aix-Marsella (Francia)

Facultad de Comunicación y Fotografía, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (Perú)

PRIMERA PARTE. ENTRE DOCUMENTACIÓN Y FICCIÓN EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

1. FOTOGRAFÍA, PENSAMIENTO, POSIBLE

El título de este artículo contiene una serie de términos —*fotografía, pensamiento, posible*— que, en principio, no deberían ir juntos. La síntesis conceptual ahí realizada no es evidente. Por el contrario, estamos acostumbrados, tanto desde el punto de vista del sentido común (*doxa*) como desde el punto de vista de la teoría y la historia de la fotografía (*dogma*), a concebir la relación entre *fotografía, representación y actual* como un agenciamiento más adecuado. En efecto, la fotografía ha sido concebida —en sus diversas funciones: científica, periodística, comercial, social, etc.— sobre todo como *representación* de lo que existe *efectivamente*, es decir, como documento (Rouillé, 2005: 120-171). En esta definición se privilegia la función referencial de la imagen, de donde se derivan las teorías indiciales tan apreciadas por la historia de la fotografía (Barthes, 1980; Bazin, 1990; Dubois, 1986; Krauss, 2002; Schaeffer, 1990).

Sin embargo, esta concepción (*idea*) y uso (*práctica*) hegemónicos no implican la ausencia de modos de existencia de la imagen fotográfica que hayan intentado ir en contra del programa oficial del aparato (Flusser, 1990; 23-31 y Lenot, 2017). Estos podrían ser formalistas, experimentales, conceptuales o ficcionales. En las tres primeras alternativas mencionadas no se privilegia el referente de la imagen —aunque esté (casi) siempre presente—, sino otras dimensiones como, en el primer caso, su forma —por ejemplo, en *Pepper n°30*, uno de los famosos vegetales de Edward Weston¹—; en el segundo, su material (por ejemplo, en la deslumbrante serie *Lakes and Reservoirs* de Mathew Brandt); y, en el tercero, su idea (por ejemplo, en obras clásicas del foto-conceptualismo como *Verificaciones* de Ugo Mulas). En el caso de la ficción fotográfica sí se favorece la función referencial de la imagen, pero, a diferencia de lo que ocurre con la fotografía documental, la referencia designada no es un estado de cosas *realmente existente*, sino un estado de cosas *posiblemente existente* (Flint, 2009: 398).

Sin embargo, dada la naturaleza *esencial* de la fotografía —una imagen producida por la impresión en una superficie fotosensible de la luz refractada por un objeto (real-actual)²—, ¿se puede afirmar que una imagen fotográfica es capaz de captar la apariencia de una entidad ficticia (real-posible)? ¿No implicaría esto aceptar una paradoja: la de querer registrar algo que no existe fácticamente? A pesar de la aparente pertinencia teórica de esta pregunta, la realidad confirma lo contrario; a saber, la existencia innegable de fotografías que representan ficciones: desde *El ahogado* (1840) de Hippolyte Bayard hasta *Afronautas* (2014) de Cristina de Middel pasando por *El espíritu abandona el cuerpo* (1968) de Duane Michals, por mencionar solo algunos ejemplos conocidos. ¿De qué manera se logra, entonces, el devenir-ficción de estas fotografías?

¹ En la bibliografía se consignan enlaces a todas las imágenes mencionadas en el artículo.

² Esta definición de la *naturaleza* del medio fotográfico está ciertamente sujeta a debate. Pero es lo suficientemente amplia como para incluir tanto una imagen analógica tradicional impresa en sales de plata como imágenes digitales hiper-complejas, como la fotografía de un agujero negro captada en 2019 por el equipo del Event Horizon Telescope.

¿Se produce en el *medio* fotográfico y por *medios* fotográficos? ¿O es el resultado de procesos no fotográficos establecidos a lo largo del acto fotográfico (Dubois, 1986) —antes (puesta en escena) y/o después de la captura (edición)—? ¿Es posible que dicho devenir-ficción pueda invitarnos a concebir una relación entre la imagen fotográfica, el mundo y el espectador que supere la sumisión de la fotografía a lo *dado* —a los *matters of fact* de los que hablaba el filósofo David Hume (1983)— ? ¿En qué sentido esta superación puede entenderse como una liberación del potencial crítico y pensativo de la fotografía?

La ficción fotográfica ha sido un camino poco explorado desde el punto de vista creativo, si se compara con la ficción cinematográfica o literaria. Asimismo, desde el punto de vista teórico, si se confronta el número de obras que se han escrito sobre la dimensión documental de la fotografía y las que se han escrito sobre la ficcional, el balance es aún más desfavorable para esta última. Esto muestra que las capacidades informativas de la fotografía siempre se han privilegiado en detrimento de su potencial imaginativo. Esto explicaría, por ejemplo, las dificultades que la fotografía ha tenido, a lo largo de su historia, para alcanzar la legitimidad artística (un territorio tradicionalmente ligado a los poderes de la imaginación) (Baudelaire, 2005), mientras que su relevancia científica —un territorio históricamente ligado a los poderes del entendimiento— se fundó muy rápidamente (Braun, 2004).

Para repensar la brecha que separa la imagen fotográfica del ámbito de la ficción, en la primera parte del ensayo argumentaremos que el devenir-ficción de la fotografía no tiene lugar en la propia imagen, ni en los procesos realizados durante el acto fotográfico, sino más bien en su pertenencia a un espacio discursivo (Krauss, 2002: 37-56) que opere de manera ficcional y que sea, asimismo, reconocido como tal por sus usuarios. Así, siguiendo a Gregorie Currie (2010: 272), sostendremos que «ficcional» y «documental» no son atributos ontológicos de la imagen fotográfica (*representation-by-origin*), sino propiedades semióticas y pragmáticas de determinados espacios discursivos (*representation-by-use*). Por tanto, la posibilidad de la ficción fotográfica se fundamentará en una clara distinción entre las dimensiones ontogenética (Bazin, 1990: 23-31) y semiopragmática de las imágenes (Sekula, 1984:

3-6). Por tanto, no se tratará nunca de una cuestión de *naturaleza*, sino de *uso*³.

Ahora bien, como veremos hacia el final de la primera parte de nuestro ensayo, el hecho de que la fotografía sea capaz de *representar* lo posible en una ficción no significa, necesariamente, que pueda *pensarlo*. Para abordar esta cuestión propondremos, a partir de la discusión de la serie *Strangers* (1990-1992) de Philip-Lorca diCorcia, que para pensar lo posible —y no solo representarlo— es necesario llevar el terreno de la ficción hacia su límite especulativo. Este no busca, como notaremos en la segunda parte del ensayo analizando la obra de Max Pinckers, representar (determinar) una realidad coherente, ya sea un *mundo real* o un *mundo posible*. Por el contrario, el objetivo crítico de la ficción pensativa (especulación) es problematizar (indeterminar) el supuesto carácter objetivo de lo que existe para mostrar que lo que solemos llamar la *realidad* (y su representación) no es más que la estabilización de un relato *humano, demasiado humano* —apropiándonos de la expresión de Friedrich Nietzsche— y que, en consecuencia, otras formas de existencia son posibles.

2. DIMENSIÓN ONTOGENÉTICA DE LAS IMÁGENES TÉCNICAS. LA FOTOGRAFÍA COMO REPRODUCCIÓN VISUAL AUTOMÁTICA DE LA REALIDAD

La primera dificultad a la que nos enfrentamos en nuestra búsqueda de la fotografía como ficción especulativa (como pensamiento de lo posible) es que esta propuesta va en contra de las creencias que tenemos sobre la naturaleza y las funciones de la fotografía, presupuestos que se derivan de la ideología que ha determinado las condiciones de existencia de la cámara desde su nacimiento. Esta es una historia conocida. Vilém Flusser, recordando que la invención de la cámara fotográfica en el siglo XIX fue una

³ Defendemos el mismo argumento propuesto por Gérard Genette, siguiendo a John Searle, sobre la narrativa de ficción: “(...) lo que cuenta aquí [para diferenciar la narrativa de ficción de la factual] es el estatus oficial del texto y su horizonte de lectura” (Genette 1991: 10).

de las grandes revoluciones de nuestra civilización, ha subrayado la distinción fundamental, esencial, entre «imágenes técnicas» e «imágenes tradicionales» (1990: 17-22).

Desde un punto de vista estrictamente ontogenético, las imágenes tradicionales (dibujos, pinturas) son, desde el primer momento de su concepción, el resultado de la interpretación que una subjetividad hace del mundo poniendo en juego su sensibilidad y su imaginación, pero también su memoria, su intelecto, así como técnicas y códigos de representación. Por tanto, en la fórmula «mundo + individuo = imagen», el sujeto desempeña el papel de mediador de la realidad, pero también de fuente primigenia de la imagen. Se trata, pues, de imágenes «facticias»: un tipo de imagen cuyas propiedades visuales dependen del estado mental de su productor (Atencia-Linares, 2012: 19). En las imágenes «hechas a mano» se produce, como dice Roland Barthes, una «transformación» de la realidad (1986: 128).

Del mismo modo que la escritura puede caracterizarse como la articulación verbal (*codificada*) de las dimensiones conceptuales del pensamiento, las imágenes tradicionales también podrían caracterizarse como articulaciones plásticas (*semi-codificadas*) de las dimensiones no conceptuales y pre-reflexivas del pensamiento (Borgdorff, 2012: 140-173). Ambas técnicas articulan, discursiva o materialmente, aspectos de la experiencia humana. Por ejemplo, un cuadro impresionista como *La gare Saint-Lazare* (1877) de Claude Monet articula visualmente la forma en que el individuo de finales del siglo XIX experimentó los cambios que trajo consigo la revolución industrial: urbanización, mecanización, alteración de las nociones de espacio y tiempo, cambios perceptivos, afectivos y cognitivos, etc. Así, si Karl Marx y Friedrich Nietzsche pensaron los profundos cambios de la sociedad decimonónica a través de complejas construcciones conceptuales, se puede argumentar que artistas como Claude Monet o Paul Cézanne hicieron lo mismo, pero materializando actos de pensamiento no conceptuales y pre-reflexivos en complejos bloques visuales de perceptos y afectos pictóricos (Deleuze y Guattari, 2005: 163-200).

Ahora bien, con la llegada de la cámara fotográfica la relación entre el ser humano, el mundo y las imágenes cambió sustancialmente.

Las imágenes se convirtieron —argumentando siempre desde el punto de vista ontogenético propuesto por André Bazin (1990)— en el resultado del funcionamiento de una máquina que excluye la subjetividad del operador en su génesis (*ibid.*, 13). Según esta concepción dominante, las fotografías son reproducciones automáticas de aspectos del mundo realizadas por una máquina. Así, como dispositivo de captación de intensidades de luz (fuerzas) y de representación de apariencias visuales (formas), la fotografía está sujeta a lo dado, que puede simplemente registrar y mostrar, produciendo dobles visuales de la realidad en virtud del principio de mimesis (Frizot 163-172). Por lo tanto, debido a su génesis maquinal, una fotografía materializa la autorreproducción visual de la naturaleza. El título dado por Henry Fox-Talbot a su libro *El lápiz de la naturaleza* (1844-1846) ya sugería esta revolución en el mundo de las imágenes.

Las fotografías serían, por tanto, imágenes «factuales»: un tipo de imagen cuyas propiedades visuales son el efecto de una relación causal y contrafáctica con un acontecimiento independiente de la mente del operador de la cámara (Atencia-Linares, 2012: 19). En este sentido, y al contrario de lo que ocurre con una imagen ficticia o tradicional, sin la presencia de un objeto real-actual delante de la cámara, es imposible generar una imagen fotográfica —¡intente hacer una fotografía de un árbol sin tener un árbol delante de la cámara! Puede decirse, por tanto, que la génesis de las imágenes técnicas escritas por la luz no está mediada por las facultades de la subjetividad (percepción, sensibilidad, memoria, imaginación, comprensión) y que, por lo tanto, estas no materializan un acto de pensamiento no conceptual y pre-reflexivo como sí lo hacen las imágenes realizadas por una “mano pensante” (Heidegger 89-90). Así, en la fórmula «mundo + máquina = imagen», las fotografías no expresarían una distribución reflexiva singular de lo sensible-visual realizada por un individuo, sino solo una reproducción automática de lo sensible-visual operada por una máquina. Por tanto, en las imágenes «hechas a máquina» solo se produce una «reducción» de la realidad (Barthes, 1986: 128).

Por lo tanto, la fotografía está, siempre desde una perspectiva ontogenética, irremediabilmente ligada a lo dado. Su carácter factual la ha destinado a ser un excelente instrumento de registro y

representación de los hechos y, al mismo tiempo, ha impedido que se convierta en un vehículo de problematización y cuestionamiento de lo existente. Así, la cámara fotográfica no tendría la capacidad —precisamente la que singulariza al ser humano— de desprenderse de lo que se da aquí y ahora (lo actual-real), para viajar al ámbito de lo que podría ser (lo real-posible). La técnica fotográfica no sería una modalidad de pensamiento, ni sus resultados —las imágenes— sus productos. Por eso, a lo largo de la historia ha prevalecido la idea de que las fotografías son, por tanto, únicamente un medio para mostrar. Esta incapacidad sería, entonces, una consecuencia de la naturaleza tecno-máquinica de las imágenes fotográficas. Si llevamos esta línea de razonamiento a su conclusión lógica, la cámara simplemente ejecutaría una mirada sin cerebro.

Ahora bien, esta caracterización de las imágenes técnicas ha sido cuestionada en repetidas ocasiones, ya que aparentemente excluye la participación del fotógrafo en el proceso de creación de la imagen. Esta interpretación no es rigurosa porque no tiene en cuenta la distinción entre «génesis» y «formación». Bazin es consciente del papel que desempeña el fotógrafo antes, durante y después del acontecimiento de la génesis de la imagen: debe elegir la película, el objetivo, el encuadre, el momento decisivo, el revelado, etc. El fotógrafo es mucho más que el simple ejecutor de la imagen. El fotógrafo es mucho más que el simple operador de una máquina. Bazin resume dicha implicación con la acertada frase «pedagogía del fenómeno» (Bazin 28). Esta fórmula se refiere a las estrategias puestas en marcha por el fotógrafo durante el acto fotográfico —ya sea antes, durante o después de la toma— con el fin de guiar y dar forma (pedagogía) a la manera en que el acontecimiento fotografiado aparecerá en la imagen, es decir, se convertirá en fenómeno. Flusser va en la misma dirección cuando señala que la cámara no produce imágenes de forma neutra porque está formateada por diferentes programas (técnicos, informáticos, ideológicos, etc.) que sobre determinan el aspecto final de las fotografías.

Así pues, lo que queríamos subrayar al retomar esta discusión, aparentemente superada, es que para encontrar un lugar para la ficción en el campo de la fotografía es esencial, como veremos en las páginas siguientes, diferenciar —incluso hoy, en la era del mundo totalmente digital— entre la ontogenia de las imágenes fotográficas

y los procesos (pedagógicos, ideológicos, informáticos, etc.) que actúan sobre su apariencia y operatividad finales.

3. DIMENSIÓN SEMIOPRAGMÁTICA DE LAS IMÁGENES TÉCNICAS. DE LA FOTOGRAFÍA A LOS DISPOSITIVOS ESTÉTICOS DE VISUALIDAD

Es bien sabido que no hay texto sin contexto. Esta observación es importante para el lenguaje visual debido a su carácter polisémico (Barthes, 1986: 44). Pero es aún más relevante en el caso particular de la fotografía porque es común creer que una fotografía, por el simple hecho de ser una imagen fáctica como acabamos de ver, es también un documento. Este *desplazamiento epistémico* es peligroso, como ha mostrado Taryn Simon en su serie *The Innocents* (2002). En ella, la artista representa a personas que fueron condenadas a muerte, pero que finalmente fueron exoneradas. Las víctimas los habían identificado (erróneamente) como culpables sobre la base de las fotografías presentadas por la policía durante el proceso judicial. Este ejemplo pone de manifiesto la confusión entre el carácter factual de las fotografías y sus usos documentales.

Como afirma Allan Sekula, una imagen es «(...) un mensaje cuya legibilidad depende de una matriz externa de condiciones y presupuestos» (Sekula; 1984: 4). Por lo tanto, no hay imágenes en un «estado libre». Una imagen aislada solo puede existir desde un punto de vista lógico, como una abstracción mental. Así, todas las imágenes dependen de sistemas de validación. En este sentido, la forma en que una fotografía será percibida, interpretada e integrada por los espectadores depende principalmente del espacio discursivo al que se adscribe (Krauss, 2002: 37-56). Así, una cosa es la relación ontogenética que tiene una imagen con su referente, que puede ser factual o facticio como se ha señalado en el apartado anterior; y otra cosa son las operaciones semióticas y pragmáticas que se aplican a las imágenes para integrarlas en *dispositivos visuales documentales*, *dispositivos visuales de ficción*, *dispositivos visuales expresivos*, etc.

El cambio de estatus de las fotografías ha sido muy común a lo largo de la historia del medio. Un ejemplo es el controvertido asunto Benetton-Kirby. En 1990, la fotógrafa Therese Frare realizó

un ensayo fotográfico sobre las últimas semanas de vida de David Kirby, enfermo de SIDA. Las fotografías se tomaron con fines documentales: la serie se publicó en la revista *Life* (Cosgrove, s.f.) y una de sus imágenes obtuvo, al año siguiente, el segundo premio a la mejor fotografía individual del concurso anual World Press Photo (1991). Poco después, esta fotografía se convirtió en la imagen de una de las campañas publicitarias más controvertidas de todos los tiempos. Oliviero Toscani, jefe de publicidad de Benetton, la compró y coloreó —con la autorización de los padres de Kirby— para que esta fuese la imagen de su campaña mundial contra el SIDA (Genova, 2016). Más allá de los problemas éticos que plantea este caso, lo que nos interesa destacar es la facilidad con la que una imagen que sigue siendo la *misma* desde un punto de vista ontogenético, cambia sustancialmente en cuanto se traslada a un nuevo espacio discursivo, dejando de ser la *misma* desde un punto de vista semiopragmático.

Así, la distinción ontogenética realizada en las páginas anteriores entre imágenes factuales y facticias no implica que las primeras sean documentales, ni que las segundas sean ficcionales. El binomio fáctico/facticio no es equivalente al binomio documental/ficcional. Una imagen facticia (punto de vista ontogenético) puede formar parte de un dispositivo documental (punto de vista semiopragmático), como en el caso de los dibujos utilizados en los atlas científicos antes de la llegada de la fotografía (Daston y Galison, 2012: 69-78) o de las imágenes en 3D utilizadas actualmente en los proyectos de modelado digital de la Forensic Architecture. Del mismo modo, una imagen factual (punto de vista ontogenético) puede formar parte de un dispositivo de ficción (punto de vista semiopragmático), como en el caso del proyecto *What the Living Carry* (2017) de Morgan Ashcom, quien, a partir de fotografías tomadas en diferentes lugares de Estados Unidos, construye una ciudad quimérica: Hoys Fork. Así, el enfoque semiopragmático alude a la función específica que cumple una fotografía (ya sea factual o facticia) tras haber sido sometida a una serie de procesos —estéticos, retóricos, institucionales, etc.— que la hacen apta para su integración en un dispositivo visual específico. Cuando hablamos desde este punto de vista, nos referimos, como veremos en los análisis de las páginas siguientes, a la forma específica en que una imagen opera en el campo social: desde su producción, pasando

por su circulación, hasta su consumo. En las próximas páginas mostraremos, a partir del análisis de tres proyectos, que el devenir documental o ficcional de la fotografía depende, precisamente, de su inserción en un determinado agenciamiento visual.

4. DOCUMENTACIÓN, FICCIÓN Y FICCIÓN PENSATIVA (ESPECULACIÓN)

La imagen *Venezuela Crisis* (2017) de Ronaldo Schemidt muestra a un hombre con una máscara antigás corriendo por la calle con el cuerpo encendido en llamas. En cuanto identificamos esta imagen como una fotografía sabemos con certeza que es fáctica. Sin embargo, esta evidencia no nos aclara su función pragmática y semántica. Observando la imagen no encontraremos nada que nos permita concluir si forma parte de un dispositivo documental o ficcional. Lo que nos permite resolver esta ambigüedad es, como hemos afirmado, identificar el sistema de validación dentro del cual se ha producido, compartido y consumido. ¿Dónde vive esta imagen? *Venezuela Crisis* fue captada durante un periodo de protestas en Venezuela en mayo de 2017. Su autor trabajaba para la Agence France-Presse (AFP). La imagen se publicó en dicho contexto en varios periódicos de todo el mundo. Al año siguiente (2018) ganó el premio World Press Photo a la mejor foto individual. Esta contextualización nos permite remarcar que esta fotografía pertenece al espacio discursivo de la prensa, y que debe, por tanto, respetar —al menos idealmente— un conjunto de principios (transparencia, autenticidad, objetividad, neutralidad) y seguir una serie de funciones (documentar, archivar, informar, comunicar). De tal forma, es situando esta imagen en su *hábitat* —constituido por las relaciones materiales y simbólicas que mantiene con elementos no fotográficos— que podemos asignarle un modo operatorio preciso. Esta fotografía pertenece, por tanto, a un dispositivo documental *operando*, así, como imagen documental, aunque no sea, por *naturalaleza*, una imagen documental⁴.

Por otro lado, *El espíritu abandona el cuerpo* (1968), de Duane Michals, es una secuencia de seis imágenes en blanco y negro que

⁴ En sentido estricto, como ya se puede concluir de nuestra argumentación, no existe tal cosa como una “imagen documental”.

representan el proceso por el que un alma abandona un cuerpo que yace en una cama en una habitación. En cuanto identificamos las imágenes como fotografías sabemos con certeza que son factuales. Pero esto no nos lleva a concluir que son documentales. La razón es sencilla: no es posible verificar empíricamente (¡aún menos mediante imágenes fotográficas que son causadas por la luz refractada por cuerpos!), el fenómeno aludido (el espíritu abandonando el cuerpo). Así, aunque no conozcamos el espacio discursivo en el que circula la obra de Michals, el contenido de la secuencia nos lleva a establecer directamente su función ficcional, ya que no podemos aceptar, desde un punto de vista lógico-racional, que las imágenes que la componen formen parte de espacios discursivos con pretensiones documentales como el de la prensa o la ciencia. De tal forma, concluimos que esta secuencia constituye un dispositivo estético visual ficcional por la vía negativa: porque sabemos, según los principios de la epistemología contemporánea, que los espíritus no existen, entonces, concluimos que no es un dispositivo documental. Descartar esta posibilidad nos lleva, inmediatamente, a afirmar la cara opuesta: si no es el registro de un hecho real-actual, entonces debe ser la construcción proyectiva de un hecho real-posible, es decir, una ficción que ha sido fabricada a través de procedimientos propios del medio fotográfico como la superposición de imágenes.

Ahora bien, si tenemos en cuenta ciertas creencias populares y (pseudo)científicas del siglo XIX, la lectura de esta secuencia puede cambiar radicalmente. En aquel contexto, se intentó utilizar la fotografía para registrar entidades inmateriales como los pensamientos y los espíritus (Chéroux, 2009: 143-148), lo que significa que esta secuencia podría haber formado parte de un dispositivo visual documental. Como vemos, las fronteras que determinan lo que pertenece o no a un espacio discursivo también están sujetas al movimiento de la historia. Por lo tanto, aunque se tenga la tentación de establecer el carácter ficticio o documental de una fotografía mediante un análisis autónomo de su representación, en realidad una imagen siempre se ve y se lee en relación con un contexto determinado (explícito o implícito). Solo así se puede «fijar la cadena flotante de significados» y, por tanto, «anclar» el significado de las imágenes (Barthes, 1986: 44). Si no lo hacemos, nos enfrentamos al peligro que produce la inestabilidad de los signos.

Finalmente, la serie *Strangers* (1990-1992) de Philip-Lorca diCorcia consta de 25 fotografías que muestran a trabajadores sexuales en las inmediaciones del bulevar de Santa Mónica, en Hollywood (California). Como en los dos casos anteriores, se trata de fotografías y, por lo tanto, de imágenes factuales. A primera vista, estas fotografías parecen ser representaciones directas de eventos cotidianos. Las leyendas —compuestas por el nombre, la edad y la ciudad de la persona retratada, así como por la cantidad de dinero que diCorcia le pagó para fotografiarla— refuerzan esta idea y les adjudican a las imágenes, muy probablemente, una función documental. Sin embargo, al observar la serie atentamente se evidencia una ambigüedad: ¿son fotografías de situaciones espontáneas o escenificadas? Esta indeterminación se hace explícita cuando reparamos en el estilo cinematográfico adoptado por diCorcia: el color, la iluminación, las poses, los encuadres, los gestos, el punto de vista, todos los elementos que componen las imágenes invitan al espectador a considerar seriamente el carácter artificial de la escena. Si a esto le añadimos los datos contenidos en las leyendas, no nos equivocaremos al concluir que diCorcia ha realizado, emulando al neorrealismo italiano, un cuidadoso trabajo de puesta en escena, de teatralización, con personas *reales*. ¿Pero estamos seguros? ¿No podrían ser figurantes que diCorcia hace pasar por personas reales?

¿Esto convierte a *Strangers* en una ficción fotográfica? La respuesta podría ser afirmativa. Al igual que en el caso de *El espíritu abandona el cuerpo*, podría decirse que esta serie expresa una proyección imaginaria y que pertenece, por tanto, al ámbito de la ficción fotográfica. Sin embargo, las cosas no están tan claras, pues como hemos insinuado antes, una puesta en escena fotográfica puede formar parte de un dispositivo estético documental, de la misma manera que una imagen facticia (un dibujo) también podría hacerlo. En tal sentido es necesario insistir en que no son las cualidades ontogenéticas de las imágenes (factual o facticia, escenificada o espontánea) las que determinan su carácter ficcional o documental, sino su modo operatorio en el interior de un espacio discursivo particular.

¿Cuál es, entonces, el espacio discursivo en el que *Strangers* adquiere su función semiopragmática? Esta serie fue exhibida por primera vez en 1993 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1993), una de las instituciones que representa de forma emblemática la evolución artística de la fotografía a lo largo del siglo XX

(Phillips, 2003: 53-96). Se trata, pues, de un proyecto fotográfico que se inscribe en el ámbito del arte. Ahora bien, ¿todo proyecto fotográfico que pertenece al ámbito artístico es ficcional? No necesariamente. El territorio artístico, especialmente en el siglo XX, se caracteriza por su pluralidad: ahí se pueden hallar proyectos documentales, ficcionales, conceptuales, experimentales, expresivos, etc. Entonces, ¿desde *dónde* hablan estas imágenes? ¿de *qué* hablan y a *quién* le hablan?

De esta incertidumbre —de la inestabilidad de sus signos— surge la fuerza crítica del proyecto fotográfico de diCorcia. Sus imágenes dejan de ser representaciones del mundo para convertirse en preguntas: ¿las trabajadoras del sexo juegan a serlo? ¿Se representan a sí mismos? ¿Son verdaderas trabajadoras del sexo? ¿Quién está representado en estas imágenes? ¿Es el individuo que existe detrás del rol social lo que está representado? ¿O quizás lo que se representa es, precisamente, el rol social encarnado por los individuos? Las cuestiones que plantea este proyecto abren la posibilidad de una reflexión dialéctica sobre la oposición entre documentación y ficción, impidiendo establecer una conclusión definitiva sobre la función semiopragmática de estas imágenes (ni puro documento ni pura ficción). Así, en lugar de existir para ofrecernos certezas sobre el fenómeno social que abordan, las imágenes de diCorcia están ahí para problematizar (indeterminar) nuestra mirada, nuestros afectos y nuestras creencias. Es decir, están ahí para invitarnos a pensar.

SEGUNDA PARTE. MAX PINCKERS: MÁS ALLÁ DEL DOCUMENTAL Y DE LA FICCIÓN, LA ESPECULACIÓN

5. CRÍTICA A LOS CÓDIGOS DEL REALISMO FOTOGRAFICO

En las siguientes páginas discutiremos el modo en que el fotógrafo Max Pinckers, llevando al extremo lo propuesto por diCorcia en su serie *Strangers*, dialectiza el *documental* y la *ficción* a través de una propuesta *especulativa*. Sus proyectos, como veremos,

no operan a través de la creación determinada de un mundo real-posible (como la ficción), ni a través de la representación determinada de un mundo real-actual (como el documental), sino más bien a través de la problematización *pensativa* (indeterminada) de las fronteras que distinguen ambos mundos.

En el año 2017, en colaboración con Dries Depoorter, Pinckers construyó la cámara experimental *Trophy v0.9*, aparato destinado a producir fotografías que pudiesen ganar, debido a sus rasgos representacionales, el premio World Press Photo. Para ello, se alimentó la inteligencia artificial de la cámara con todas las imágenes ganadoras de dicho concurso desde el año 1955. A partir de esta información, la cámara asigna un valor a las fotografías que realiza, y solo aquellas que obtienen una puntuación mayor al 90% son guardadas y subidas a la web del proyecto (<https://trophy.camera/>).

Este experimento, a medio camino entre la reflexión sobre la historia de la fotografía y la experimentación con nuevas tecnologías de imagen, es una forma irónica y lúdica de problematizar los códigos de representación (estéticos, éticos, epistemológicos y ontológicos) que fundamentan la identidad hegemónica de la fotografía: el «régimen documental» (Rouillé, 2005: 25)⁵. Con este proyecto Pinckers y Depoorter subrayan que la manera en que las imágenes promovidas por el World Press Photo muestran el mundo no es más que una producción visual codificada de la apariencia de la realidad, pero que se caracteriza, siguiendo el funcionamiento básico de la ideología, por negar su carácter condicionado afirmándose como una reproducción visual neutra de un supuesto mundo objetivo. En palabras de Nietzsche (1969), dichas imágenes serían representaciones que han olvidado su condición artificial, haciéndose pasar como verdades.

Trophy v0.9 cuestiona, así, la versión ingenua del realismo fotográfico, aquella que considera a la imagen fotográfica como

⁵ En el año 2018 Pinckers fundó, junto a An van. Dienderen, Michiel De Cleene y Thomas Bellinck, una plataforma de investigación que busca, precisamente, poner en cuestión los fundamentos del régimen documental: «Con nuestro trabajo, esperamos socavar la postura autoritaria del documental y su pretensión de conocimiento y verdad». (Bellinck, De Cleene, Pinckers y van. Dienderen, 2018). La traducción es nuestra.

un «espejo» de la realidad; y muestra, al mismo tiempo, que toda imagen está generada por un programa (Flusser, 1990: 23-31) y que opera, por tanto, como un lenguaje (Dubois, 1986: 32-41). Las imágenes tendrían una función trascendental: más que ser simples copias mecánicas o dobles pasivos del mundo, se posicionan como elementos constituyentes. Afirmar esto no es, por supuesto, una gran novedad. Por lo menos desde el criticismo kantiano sabemos que nuestras representaciones —pictóricas, mentales, oníricas, etc.— del mundo (*fenómeno*) no se identifican con el mundo en sí mismo (*noúmeno*) (Kant, 2001). Sin embargo, al mostrar, *in extremis*, que las representaciones que consideramos como las más objetivas (las fotográficas) son en realidad el producto de códigos de representación convencionales, este ejemplo nos invita a tomar conciencia del estatuto artificial de toda forma de representación.

Durante el mismo año, 2017, Pinckers llevó a cabo otro proyecto con la intención de cuestionar los grandes relatos de la fotografía documental. Así, en *Controversia*, a partir de los estudios científicos (orográficos) del profesor José Manuel Susperregui, Pinckers, en colaboración con Sam Weerdmeester, desarrolló una investigación con el objetivo de mostrar que la fotografía de Robert Capa, *Muerte de un soldado republicano* (1936), fue, muy probablemente, una puesta en escena. De tal forma, *Controversia* problematiza la autenticidad de uno de los íconos más célebres de la Historia de la fotografía, imagen que ha ayudado a forjar las bases ideológicas que sostienen que la fotografía es un documento verídico y el fotógrafo un testigo de la historia. Este proyecto desromantiza la fotografía —especialmente la fotografía de guerra— al cuestionar el ideal del «instante decisivo» defendido por otro nombre clave del fotorreportaje: Henri Cartier-Bresson. Lo que Pinckers y Weerdmeester parecen decirnos es que nuestras certezas más sólidamente aceptadas sobre la naturaleza y el modo operativo de la fotografía pueden estar fundadas en relatos ficticios.

Estas propuestas poseen un fuerte componente reflexivo; sintetizan conceptualmente, por tanto, el objetivo crítico del trabajo de Max Pinckers: deconstruir los fundamentos e ideales del régimen documental. Pero su objetivo no es negar la posibilidad documental de la fotografía; por el contrario, en la línea de autores como Allan Sekula (2004), Martha Rosler (2007) y Philipe Bazin

(2017), Pinckers busca proponer una fotografía documental crítica, es decir, consciente de sus propios condicionamientos ideológicos (Bazin, 2017). Sin embargo, toda la obra de Pinckers no es autorreflexiva y meta-fotográfica. En ella es posible encontrar un *afuera*: sus investigaciones no solo desvelan y critican los condicionamientos históricos de la práctica fotográfica documental, sino que también problematizan las vías por las que la realidad deviene representación, es decir, el modo en que el significado y el valor de los hechos se constituyen en el medio de las imágenes —la célebre «inversión» denunciada por Guy Debord (1999)—.

6. SIMULAR EL DOCUMENTAL, PENSAR LO POSIBLE

A diferencia del carácter conceptual y experimental de las dos propuestas recién presentadas, la mayoría de los proyectos de Pinckers parecen pertenecer al ámbito de lo documental. Sus series abordan, por ejemplo, la cotidianidad de la comunidad transexual en Tailandia (*Lotus*, 2011), la influencia del cine de Bollywood en la vida diaria de los hindúes (*The Fourth Wall*, 2012), la construcción de nuestras creencias en la era de las *fake news* y de la posverdad en los Estados Unidos (*Margins of Excess*, 2018) y la vida ordinaria de la sociedad norcoreana (*Red Ink*, 2018). En estos proyectos Pinckers parece situarse en la tradición de fotógrafos que buscan testimoniar los eventos históricos. La función semiopragmática de sus imágenes consistiría en documentar un fenómeno social determinado. En tal sentido, su sentido y su valor provendría de su capacidad para transmitir de manera eficiente un mensaje visual que de cuenta de la articulación coherente entre imagen, referente y significado. Si aceptamos tales premisas, los proyectos de Pinckers tendrían tres objetivos: invitar a los espectadores a tomar conciencia sobre la problemática que abordan (objetivo epistemológico); generarles una identificación empática con ella (objetivo ético); y moverlos a la acción para modificarla (objetivo político).

No obstante, en las imágenes de Pinckers no hay nada que establezca con certeza que lo que observamos no son situaciones escenificadas. ¿Por qué asumimos, entonces, que su función es documentar —registrar, mostrar, testimoniar, comunicar— una reali-

dad fáctica? Lo que nos hace pensar en ello es, en primer lugar, el *desplazamiento epistémico* que discutimos en la primera parte de nuestro ensayo: creemos que porque las fotografías son imágenes fácticas entonces también deben ser documentos de la realidad. Esto se refuerza debido a que Pinckers utiliza códigos de representación que provienen, precisamente, de la tradición del fotorreportaje. Además, sus proyectos fotográficos abordan fenómenos sociales concretos (las comunidades transexuales, el cine de Bollywood, etc.). Debido a estas razones, los espectadores, sin tener a mano elementos que les permitan deducir la función semiopragmática de las imágenes de Pinckers de su pertenencia a un espacio discursivo, asumen que forman parte de dispositivos documentales.

Ahora bien, ¿por qué el fotógrafo belga se interesa específicamente por los transexuales, Bollywood, las *fake news* y Corea del Norte? Nuestra hipótesis es que la elección de estos temas en concreto se debe a que todos ellos, a pesar de que exploran fenómenos sociales diferentes, encarnan el mismo cuestionamiento filosófico: ¿en qué medida la dimensión imaginaria influye y determina el orden simbólico? Pinckers no se interesa por los transexuales, las *fake news*, Bollywood y Corea del Norte por ellos mismos; no busca dar a ver y a pensar la complejidad de sus condiciones de existencia como lo hace la fotografía documental crítica⁶. En otra dirección, Pinckers se interesa por estos temas pues en ellos se hace evidente que la ficción no es un suplemento que se construye como una proyección imaginaria a partir de la realidad, sino que puede llegar a ser incluso su fundamento. De esta manera, busca dialectizar la oposición rígida entre realidad y ficción mostrando que no pertenecen a planos ontológicos diferentes (menos opuestos), sino que, por el contrario, toda realidad está íntimamente constituida por las «potencias de lo falso» (Deleuze, 1987: 172-208). Su objetivo es, por tanto, ficcional-especulativo: busca mostrar que lo real-actual *constituido* es una actualización singular, histórica y contingente, de un real-posible *constituyente*. Sobre esto, Lachowskyj afirma: «Pinckers no está especialmente interesado en separar la

⁶ Pensemos, por ejemplo, en la forma en que abordan sus temáticas proyectos como *Monsanto. Una investigación fotográfica* de Mathieu Asselin o *Historia de la misoginia* de Laia Abril.

realidad de la ficción, que es el objetivo declarado de muchos fotoperiodistas y documentalistas. Más bien, se esfuerza por demostrar que ambos están necesariamente vinculados y que la búsqueda de la verdad con mayúsculas es un acto subjetivo guiado por la interpretación personal» (2019).

Por ejemplo, en *Lotus* (2011) se muestra la imposibilidad de determinar con certeza la identidad de la comunidad de transexuales retratada debido a sus constantes metamorfosis (de sexo, género, apariencia, profesión, etc.). Haciendo estallar las categorías del pensamiento occidental, esta comunidad pone en cuestión su estructura binaria: hombre/mujer, masculino/femenino, naturaleza/cultura, público/privado, original/copia, etc. El binomio más importante que se deja atrás, tanto en este como en otros proyectos de Pinckers, es el que nos fuerza a distinguir entre realidad y ficción. Las personas que vemos en sus fotografías, ¿son actores? ¿Están representando un rol? ¿Están disfrazadas? ¿Se visten de esa manera habitualmente? ¿Son mujeres? ¿Son hombres? ¿La distinción entre esencia y apariencia aún tiene validez? Lo que este proyecto pone sobre la mesa es que la ficción (lo real-posible) es tan auténtica como la realidad (lo real-actual) y que esta es tan fantástica como aquella. Los opuestos se dialectizan produciendo un estado del mundo en el que la frontera rígida que separaba ambos territorios se diluye creando un espacio potencial (Winnicott, 1993) que permite concebir una realidad abierta en la que el cambio, el devenir-otro, lo posible, se convierten en opciones prácticas. Solo cuando lo imaginario agrieta lo simbólico, y lo simbólico incorpora lo imaginario, se hace viable la emergencia de lo real que libera la potencia de la vida indeterminada, aquella fuerza capaz de transformarlo todo.

En tal sentido, todos los proyectos realizados por Pinckers son exploraciones del problema del simulacro (Deleuze, 2005: 255-267). Al respecto, el fotógrafo afirma: «De este modo, hago documentales sobre personas que existen realmente, pero con imágenes que son independientes de ellas y dan testimonio de un mundo posible que se desarrolla por completo en la imaginación» (Theys, 2019). El cine, analizado en el proyecto *The Fourth Wall*, es un excelente ejemplo de esta negociación constante entre la fantasía y la realidad. Además, Bollywood es una imitación de Hollywood,

aunque este carácter simulado no lo hace menos real. De la misma manera, en *Margins of Excess* las *fake news* operan como factores de constitución imaginaria de la realidad: no son las noticias las que copian a los hechos, sino estos los que terminan constituyéndose a imagen y semejanza de las *ficciones noticiarias*. De tal forma, los transexuales, el cine, las *fake news* y Corea del Norte son todos espacios en los que la línea entre la realidad y la ficción, entre la esencia y la apariencia, entre el original, la copia y el simulacro, está intrínsecamente desdibujada. Así, si la disolución de estas fronteras ya se había efectuado en el seno de estos fenómenos sociales, Pinckers radicaliza dicha disolución con la irresolución que producen sus proyectos fotográficos.

De tal forma, a pesar de su aparente función documental, los trabajos de Pinckers se ubican en un espacio de indeterminación que nos impide decidir —al igual que en el caso de diCorcia— con certeza cuál es su función semiopragmática: ¿debemos juzgar sus libros a partir de los criterios éticos, estéticos, epistemológicos y ontológicos del régimen documental? O, por el contrario, ¿estamos ante proyecciones imaginarias propias del régimen ficcional? La propuesta crítica de Pinckers se sitúa en el intersticio de ambos regímenes⁷. Sus proyectos no testimonian la existencia de una realidad actual, pero tampoco sueñan con una realidad posible. Es entonces diluyendo la línea entre la realidad y la imaginación, entre el documento y la ficción, *demasiado determinadas*, que Pinckers puede crear un espacio para el pensamiento. Por ello, su propuesta es, como él mismo lo señala, *especulativa*: la fotografía se convierte en un vector de pensamiento que problematiza la *realidad* representada, la *representación* de la realidad y la relación entre ambas. En su obra, entonces, lo documental y lo ficticio no se oponen de manera estática como dos categorías binarias contrapuestas; se oponen, más bien, de manera dialéctica, dinámica, permitiendo la

⁷ Esto lo señala explícitamente: «*The School of Speculative* acoge una miríada de puntos de vista en los que no parece haber una clara distinción entre realidad y ficción, artificio y realismo, imaginación y observación, representación y experiencia» (Bellinck, De Cleene, Pinckers y van. Dienderen, 2018). La traducción es nuestra.

superación del antagonismo conduciéndonos a una comprensión más compleja (no binaria) de la realidad.

El fotógrafo belga recurre a estrategias formales que materializan visualmente la ambigüedad entre puesta en escena y captura espontánea (Lachowskyj, 2019). Al igual que diCorcia, Pinckers trabaja con la gente de la comunidad que está investigando. Estos devienen intérpretes de sí mismos. Este desdoblamiento, paradójico y reflexivo, remarca la dificultad que existe para distinguir con certeza entre lo *auténtico* y lo *performativo*. En la estela de Jeff Wall y de Philip-Lorca diCorcia, a quienes Pinckers menciona como sus más cercanas influencias (Hans, 2019), las situaciones fotografiadas imitan la realidad, pero al mismo tiempo dejan entrever, sutilmente, su carácter artificial. La composición de la escena, la intención narrativa, el carácter referencial de las imágenes nos hace pensar en una verdadera documentación del mundo. Sin embargo, algo no cuadra: el excesivo equilibrio en la composición y la rigidez en la pose de los modelos. Destaca la presencia evidente de una luz artificial (*flash*) que forma parte activa del contenido de la representación: el *flash* no está ahí solo como herramienta de iluminación sino como signo que indica, o revela, la presencia de una subjetividad detrás de ese encuadre, de esa perspectiva, de esa composición. Es decir, el operador ha decidido que es necesario dar a ver la influencia que ejerce no solo en la forma que hace la representación, sino en la escena que será representada. Sobre esta estrategia, Pinckers sostiene: «Quinten [con quien realiza el proyecto *Lotus*] y yo nos dimos cuenta de que teníamos que encontrar la manera de hacernos visibles en nuestras imágenes documentales para que su subjetividad fuera evidente y legible» (Theys, 2019). Con ello se afirma que no existe una distinción tajante entre sujeto y objeto, entre representado y representante, entre representación e interpretación, entre reproducción y construcción, entre realidad y ficción. La utópica distancia epistémica da lugar a una sincera observación participante que determina explícitamente el contenido de la representación.

En su último proyecto, *Red Ink* (2018), Pinckers lleva su interés por difuminar la línea entre la realidad y la ficción aún más lejos. El proyecto se realizó originalmente como resultado de un encargo para *The New Yorker*. En este sentido, la serie pertenece

a un espacio discursivo periodístico y, por tanto, tiene una función semiopragmática documental. Sin embargo, luego de su publicación en dicho periódico (Osnos, 2017), Pinckers utiliza las mismas imágenes para realizar una autoedición que dio lugar al libro antes mencionado, *Red Ink*. Aquí ya no hay referencias a la prensa ni al mundo de la información. Como espectadores, quedamos suspendidos en un limbo de indeterminación. Las imágenes originalmente utilizadas para ilustrar un dispositivo documental (prensa) pasan a formar parte de un dispositivo estético artístico especulativo. Como vimos en el caso Benetton-Kirby, lo *mismo* no es siempre lo *mismo*. Sobre este proyecto, Pinckers afirma:

Red Ink, mi ensayo fotográfico sobre Corea del Norte para The New Yorker, parte del punto de vista de que es imposible revelar la realidad política. Lo único que se puede hacer es imaginar una forma de mostrar el encubrimiento, de mostrar que todo está montado por las autoridades y por la propia población (Theys, 2019)⁸.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN: LO POSIBLE COMO CAMPO TRASCENDENTAL

El camino recorrido nos ha permitido determinar que la imagen fotográfica puede ser, desde un punto de vista semiopragmático, un espacio de representación de «mundos posibles», escapando así de su sumisión ontogenética a los estados de cosas. Gracias a ello, hemos puesto de manifiesto las condiciones de posibilidad que hacen posible la ficción en fotografía. Sin embargo, aunque los efectos de las ficciones fotográficas sobre la subjetividad pueden tener cierto poder crítico —ya que invitan a imaginar el mundo de otra manera—, la mayoría de ellas están demasiado determinadas para llevar al espectador al territorio de lo pensativo. Tanto los proyectos de ficción como los documentales son generalmente transparentes porque sus espacios de enunciación son explícitos. Por tanto, se sabe cómo interpretarlos para captar el significado y el valor de los mundos que construyen o representan. Por lo tanto, resulta

⁸ La traducción es nuestra.

evidente el hecho de que se trata de un dispositivo de ficción, como también es evidente que se trata de un dispositivo documental. Así, tanto la ficción como el documental se basan en el principio de identidad en la representación y siguen la lógica del reconocimiento. Esto se vio claramente en el análisis de las imágenes de Duane Michals y Ronaldo Schemidt.

¿Cómo podemos salir de esta oposición binaria (realidad/ficción) que estabiliza nuestra experiencia del mundo? Para que un dispositivo estético visual de ficción sea pensativo, no basta con que nos lleve tranquilamente al terreno de lo posible. La pensatividad se produce cuando se introduce un cierto grado de indeterminación (Rancière, 2010: 122) en la representación para problematizar la relación entre el mundo imaginado en ella y la realidad efectiva. Muchos fotógrafos contemporáneos —Joan Fontcuberta, Cristina de Middel, Jeff Wall, Smith, Jonas Bendiksen— a pesar de su diversidad temática y formal, utilizan la imagen fotográfica como núcleo de proyectos artísticos en los que esta indeterminación se lleva a cabo haciendo ambigua la frontera que separa la ficción de la realidad. Este gesto, como hemos visto a través del análisis de la serie *Strangers* de Lorca diCorcia y de parte importante de la obra de Max Pinckers, impide al espectador hacer una interpretación inequívoca, sumergiéndolo en una experiencia de disonancia cognitiva. Así, sus obras se convierten en *dispositivos estéticos visuales ficcionales de pensatividad* (DEVFP) porque su modo operatorio nos obliga a hacer el esfuerzo de articular un (posible) significado en respuesta a las preguntas que nos plantea lo que nos muestran.

Por lo tanto, si la fotografía como documento es la representación del mundo actual y la fotografía como ficción es la representación de un mundo posible, se puede concluir que los DEVFP no son la mera representación de una realidad (actual o posible). No pretenden decirnos «el mundo es así», como la documentación; pero tampoco pretenden decirnos «el mundo podría ser así», como la simple ficción. Más bien, los DEVFP buscan instalar la duda sobre lo que es real y lo que no, es decir, problematizar la relación entre lo real y lo posible. Al hacerlo, los DEVFP muestran que la dimensión actual de lo real no es más que la realización, en un espacio-tiempo dado, de uno de sus posibles. Los DEVFP se refieren,

pues, a la forma en que se configura el mundo a partir de un campo de potencialidades. En este sentido, lo «posible» que piensan los DEVFP no es lo mismo que lo «posible» que representa la simple fotografía de ficción. El primero es trascendental; el segundo, empírico. Este último es un mundo posible determinado, estático, constituido y cerrado, a pesar de su probable carácter fantástico. El mundo posible pensado por los DEVFP es más bien un posible indeterminado, dinámico, constitutivo y abierto, a pesar de su carácter a veces muy ordinario.

Un DEVFP sitúa así al espectador ante un bloque de percepciones y afectos que constituye un acontecimiento que cuestiona las condiciones de posibilidad de lo existente. El filósofo Yves Citton subraya la dimensión política de esta obra de ficción pensativa:

El paso por la ficción debe asumirse, por tanto, como un paso necesario para cualquier política emancipadora, que incluiría inevitablemente una dimensión «visionaria». Hablaremos de contraficciones para designar las narraciones antisistémicas cuyo objetivo (o efecto) consiste en hacernos vislumbrar otro mundo posible, para desligarnos de las falsas evidencias a través de las cuales se reproducen los datos que nos ciegan y paralizan⁹ (Citton, 2012).

La fuerza crítica de la ficción fotográfica (trascendental) radica—sobre todo hoy en día cuando los individuos se subjetivan en el medio de las imágenes— en su capacidad de llevarnos de lo real-actual a lo real-posible para encontrar ahí un potencial imaginario, no para escapar de la realidad, como a veces se entiende el espacio ficcional (empírico), sino para producir tensiones, derivas y mutaciones en el orden simbólico hegemónico. Así, al estimular la imaginación, la ficción fotográfica puede tener efectos concretos sobre la realidad. Por lo tanto, lo posible concebido como una obra de DEVFP aparecerá como una expresión del pensamiento que promueve el surgimiento de configuraciones alternativas de existencia. De ello se desprende el valor político que está presente en la dimensión estética de la creación fotográfica de ficción. De ahí el valor de los proyectos fotográficos contemporáneos que pretenden reivindicar la ficción como la dimensión quizá más crítica

⁹ La traducción es nuestra.

de la fotografía, destronando en última instancia la primacía de la imagen documental.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26, 73, 249-264, mayo-agosto.
- Arago, F. (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences. Séance du 19 août.*
- Ashcom, M. (2018). *What the Living Carry*. <https://morganashcom.format.com/what-the-living-carry#1>
- Atencia-Linares, P. (2012). Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 1, 19-30. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/42635853>.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bazin, P. (2017). *Pour une photographie documentaire critique*. Grane: Editions Créaphis.
- Brandt, M. (2011-2014). *Lakes and Reservoirs*. Recuperado de <https://matthewbrandt.com/lakesandreservoirs>
- Braun, M. (2004). La fotografía y las ciencias de la observación (1845-1900). En A. Gunthert y M. Poivert (eds.). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg.
- Bellinck, T., De Cleene, M., Pinckers, M., van. Dienderen, A. (2018). *The School of Speculative Documentary. A Manifesto, An Invitation*. Recuperado de <http://www.maxpinckers.be/files/DATA/9-tsosd-inv.pdf>
- Borgdorff, H (2012). The Production of Knowledge in Artistic Research. En *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (pp. 140-173). Amsterdam: Leiden University Press.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Mexico: Ediciones Ve.

- Citton, Y (2012). Contre-fictions: trois modes de combat. *Multitudes*, 48(1), 72-78. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2012-1-page-72.html>
- Cosgrove, B. (s/f). *The Photo That Changed the Face of AIDS*. Recuperado de: <https://www.life.com/history/behind-the-picture-the-photo-that-changed-the-face-of-aids/>
- Currie, G. (2010). Pictures of King Arthur: Photography and the Power of narrative. En S. Walden, J. Wiley (eds.). *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Daston, L., Galison, P. (2012). *Objectivité*. París: Les presses du réel.
- De Middel, C. (2012). *Afronautas*. Cádiz: La Kursala. Recuperado de <http://www.lademiddel.com/the-afronauts-1.html>
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flint, K. (2009). Photographic Fictions. En *Novel: A Forum on Fiction*, 42, 3, (pp. 393-399). Durham: Duke University Press. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/27764337>.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Mexico: Editorial Trillas.
- Forensic Architecture*. <https://forensic-architecture.org/>
- Fox-Talbot, H. (1844-1846). The Pencil of Nature. En *The Project Gutenberg EBook*. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Mexico: Ediciones Ve.
- Genette, G (1991). Récit fictionnel, récit factuel. En *Protée. Théories et pratiques sémiotiques. Narratologies: états des lieux*, vol. 19, no. 1, hiver, pp. 9-18. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/11683657.pdf>.
- Genova, A. (2016). *The Story Behind the Colorization of a Controversial Benetton AIDS Ad*. En TIME LightBox. 14 de diciembre. Recuperado de <https://time.com/4592061/colorization-benetton-aids-ad/>

- Gunthert, A. (2013, 3 de diciembre). Les autoportraits d'Hippolyte Bayard. En *L'Atelier des icônes. Carnet de recherches d'André Gunthert* (archive). <https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2865>
- Heidegger, M. (1973). *Qu'appelle-t-on penser?* Paris: Presses universitaires de France.
- Hume, D. (1983). *Enquête sur l'entendement humain*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Kant, E. (2001). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Krauss, R. (2002). Los espacios discursivos de la fotografía. En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- Museo de Arte Moderno de Nueva York (1993). *Philip-Lorca diCorcia: Strangers*. 15 de abril al 6 de julio. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/394>
- Marc, L. (2017). *Jouer contre les appareils*. Photosynthèse.
- Michals, D. (1969). *El espíritu abandona el cuerpo*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772>
- Mulas, U. (1969-1972). *Verificaciones*. Recuperado de <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&cidramo=1090232183&lang=eng>
- Nietzsche, F. (1969). *Sur vérité et mensonge au sens extra-moral*. Paris: Aubier-Flammarion.
- Phillips, Ch. (2003). El tribunal de la fotografía. En G. Picazo y J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad* (pp. 53-96). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. París: Éditions Gallimard.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sekula, A. (1984). On the Invention of Photographic Meaning. En *Photography against the grain. Essays and Photo Works 1973 -1983*, (pp. 3-22). Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En J. Ribalta (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Simons, T. (2002). *The Innocents*. Recuperado de <http://tarynsimon.com/works/innocents/#1>
- Theys, H. (2019). Entretien avec Max Pinckers: Un nouveau langage visuel. En *Ce que c'est: Paroles d'artistes*. París: Tornado Editions.
- Winnicott, D.W. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

PARODIA, MONTAJE, APROPIACIÓN: FOTOLIBROS RECIENTES ANTE LA CRISIS EUROPEA

JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE
ARACELI RODRÍGUEZ MATEOS
Universidad Rey Juan Carlos

Los fotolibros se han convertido en uno de los medios habituales para la difusión de la fotografía contemporánea. En realidad, como han demostrado diversas investigaciones llevadas a cabo desde finales de los años noventa (Fernández, 1999; Roth, 2001; Dewitz, 2001), la página impresa ha sido un soporte fundamental para la fotografía a lo largo de su historia. Pero la situación tecnológica y cultural de los últimos años ha dado lugar a un *boom* de las publicaciones fotográficas, ahora bautizadas como «fotolibros» (Parr y Badger, 2004-2014; Neves, 2016). Un factor clave ha sido la situación económica y social, marcada por la recesión que siguió a la crisis financiera de 2008. Durante este periodo, algunos de los cauces tradicionales de difusión de la fotografía entraron en una fuerte crisis: lugares como las galerías de arte convencionales dejaron de ser un espacio privilegiado en el que desarrollar una carrera fotográfica. Al mismo tiempo, el desarrollo de la fotografía digital simplificó mucho los procesos de edición e impresión de imágenes. De ahí que el libro se convirtiera en un soporte sencillo y adecuado para la difusión de proyectos.

Los proyectos fotográficos encuentran en los fotolibros unas posibilidades de desarrollo de las que carecen las imágenes aisladas (que predominaron en los planteamientos que entienden la fotografía según el modelo de las bellas artes tradicionales). Esto es así por las propias características del medio: un libro se compone de imágenes secuenciadas y puestas en página (Golpe *et al.*, 2020: 121). Dentro de la página se distribuyen las imágenes, que pueden ocupar todo el

espacio o dejar vacíos que también son significativos. Al pasar las páginas, se establece una secuencia que conlleva un ritmo y requiere una lectura activa. En muchos casos, las imágenes se relacionan también con un texto, que puede indicar una información básica o aportar un discurso paralelo e independiente. Esta visión de los fotolibros se genera en polémica con el modelo de los catálogos tradicionales (Gimeno, 2014), que reproducen una obra previa (la situada en la galería de arte o el museo). Frente a esta concepción instrumental, el fotolibro es un objeto artístico en sí mismo, con características propias: es más apto para la lectura personal y no está sometido a la temporalidad de la exposición. Las facilidades tecnológicas antes mencionadas facilitaron la edición de libros de una calidad adecuada a precios asequibles, permitiendo una difusión de la obra mucho más democrática que la que ofrecían las exposiciones tradicionales, sometidas a las dinámicas de los museos o a las reglas del mercado del arte.

Este capítulo aborda esas prácticas creativas tomando como referencia cuatro fotolibros que tratan la reciente crisis económica e institucional que ha vivido Europa en la última década y que ha cuestionado seriamente el proyecto político comunitario. Sus fallas y retos, la interrogación sobre la existencia de una identidad supranacional, y la reflexión en torno a la verdadera naturaleza de lo europeo en tiempos de escepticismo han constituido el eje conceptual de ensayos visuales, también arriesgados en lo formal (Ortiz-Echagüe y Rodríguez, 2020: 30-31). Aquí se analizan cuatro aproximaciones complementarias en sus planeamientos ideológicos y que permiten identificar operaciones retóricas propias de la fotografía contemporánea. Son coetáneos y proceden del sur de Europa, donde los ecos de la debacle económica se han notado especialmente en todos los ámbitos de la sociedad. El análisis se abre con *Wealth Management* de Carlos Spottorno, publicado en 2014, que aborda el tema de la crisis financiera desde la parodia: el libro es un folleto de propaganda de un banco ficticio, que retuerce el lenguaje publicitario con ironía para señalar el alcance de los valores del capitalismo dominante. Este punto de vista se complementa con la colección que une imágenes familiares y recortes de prensa recogida en *Ma vie va changer*, un libro portugués publicado al año siguiente por Patrícia Almeida y David-Alexandre Guéniot. La actualidad tal como la transmiten los medios es también el tema de *Los últimos días vistos del rey* de Julián Barón, publicado en 2014,

que cuenta la coronación del rey Felipe VI de España a través de una colección de imágenes tomadas a la pantalla del televisor. En el trabajo de Barón, este acontecimiento contemporáneo remite a la historia, ya que toma como referencia una publicación previa sobre los funerales del dictador Francisco Franco en 1975 y la coronación del rey Juan Carlos I poco tiempo después. La relectura de la historia reciente es el tema del último libro del que se hablará aquí: *Archive Crisis* de Stefanos Tsivopoulos, publicado en 2015, se propone «sacudir los estantes de la historia», recuperando una colección de fotografías de archivo que permiten releer el pasado reciente de Grecia desde una perspectiva actual. Estos cuatro libros ofrecen, así, diferentes estrategias retóricas como la parodia, el montaje visual o la apropiación de imágenes previas para generar un discurso nuevo.

1. LA IMAGEN COMO PARODIA

Uno de los aspectos que ha vuelto a quedar patente durante la crisis económica global en la segunda década del siglo XXI es el desequilibrio entre la representación de quienes la acusan más gravemente y de quienes tienen responsabilidad en los hechos o se han beneficiado de ellos. Hay una apabullante iconografía de la pobreza sistémica, pero también de los individuos vulnerables castigados por estas debacles cíclicas. De hecho, constituye un motivo clásico en la fotografía documental, precisamente porque los efectos sociales de una crisis siempre son visibles en la esfera de lo cotidiano. Mucho más difícil resulta representar sus causas —en este caso, el complejo sistema financiero— y fotografiar a quienes detentan los instrumentos de poder implicados —inaccesibles y protegidos, en la mayoría de los casos—. Carlos Spottorno ha explorado ese último sendero en *Wealth Management*, uno de los trabajos que, junto a *The Pigs* (2013) y *La grieta* (2016), ha dedicado a la Europa reciente.

Wealth Management se publicó en 2015, dos años después de *The Pigs* en la misma editorial, Phree y RM, y manteniendo a Jaime Narváez como diseñador. Completa así una especie de díptico que revisa algunos aspectos nucleares de la crisis económica en un contexto de rescate económico de varios países europeos y de las políticas de austeridad aparejadas. En ambas obras la parodia de los discursos

mediáticos que interpretan los hechos cobra sentido como estrategia crítica. *The Pigs* imita el diseño de *The Economist*, el gran referente de la prensa financiera anglosajona, para criticar la noción despectiva que subyace en el acrónimo creado para hablar de los países del sur: Portugal, Italia, Grecia y España. Spottorno utiliza un lenguaje de reportaje, terreno del que proceden algunas fotos anteriormente publicadas, para dotar de imagen a los clichés caricaturescos al que estos países son reducidos: atraso, vagancia, despilfarro, etc. Estamos ante documentos fotográficos que sirven deliberadamente a la construcción de estereotipos a partir de una mirada parcial y distorsionada (Ortiz-Echagüe y Rodríguez, 2020: 42-44). Documentos que, sin mentir, engañan porque son usados exclusivamente para ilustrar el tópico. La parodia aquí señala la facilidad para dar entidad, en este caso visual, a juicios preexistentes e interesados sobre la distancia entre la Europa del norte y la del sur que tienen una peligrosa proyección en el plano político y económico.

Siguiendo esta operación retórica, *The Pigs* incorpora en su contracubierta la publicidad bancaria que toda revista sobre economía y finanzas contendría. El cliente ficticio, WTF Bank, persuade con un eslogan elocuente: *Live beyond your means: You don't need money. All you need is credit.* Será el protagonista del siguiente trabajo, toda vez que *Wealth Management* se presenta como una publicación publicitaria sobre el servicio de asesoramiento financiero que el banco ofrece a sus clientes más exclusivos: aquellos que acumulan el 1% de la riqueza mundial. Spottorno aborda aquí otra perspectiva de la situación señalando las prácticas bancarias que ayudan a que los más ricos incrementen su riqueza ocultándola y evadiendo impuestos, fundamentalmente. Dicha praxis, enraizada en el capitalismo contemporáneo, era particularmente execrable en un contexto de crisis y de políticas de austeridad que tenía graves consecuencias entre los individuos más vulnerables. La referencia a Europa es explícita en las imágenes propuestas.

Como se ha señalado antes, no es este un asunto fácil de abordar con imágenes. Existe una dificultad inherente para interpretar y comunicar visualmente los mecanismos complejos e intangibles que funcionan en los mercados financieros (Rodríguez, 2018: 198). Pero no es esta la intención de la obra. Dejando de lado el entramado técnico, Spottorno se aproxima a los valores nucleares que sostienen

el sistema y que pueden reducirse a uno: acumular toda la riqueza posible. Para ello crea una ficción que interpela directamente a los poseedores de grandes fortunas pero que, en realidad, se abre a un juego de simulaciones para el resto. De hecho, el fotolibro es una parte del proyecto transmedia original *WTF Bank* que incluye también un vídeo promocional sobre los servicios financieros con el material del fotolibro-folleto y una web en la que cualquier usuario podía crear credenciales y adquirir los productos bancarios simulando tener una posición de poder¹.

Spottorno parodia en este caso otro tipo de relato mediático, el publicitario, que conoce por su experiencia profesional pasada como director de arte. En este armazón enhebra una serie de imágenes de tipo documental, procedentes algunas de reportajes ya publicados en prensa², pero también fotografías promocionales rescatadas de las páginas web de algunas entidades bancarias internacionales, como se indica en los créditos finales. El resultado es un pastiche de 64 páginas en blanco y negro, encuadernado en rústica y lomo dorado, que recontextualiza ese material para construir un *fake* publicitario cuyo sentido irónico se manifiesta en la edición, la secuenciación y, sobre todo, la conjunción de imagen y texto.

Wealth Management pone el foco en los superricos, pero pixela sus rostros, de manera que los expone a la vez que los esconde, evidenciando así la invisibilidad que protege a la mayoría. Sólo quienes detentan cargos políticos —el Nuncio apostólico en San Marino, el presidente de la Comisión Europea, y el primer ministro luxemburgués— son perfectamente reconocibles. Por lo demás, tanto ellos como sus agentes y quienes se cruzan en su camino en estas páginas —policías, guardias— son celosamente anonimizados. Su mundo, elitista e inaccesible, es metaforizado en la fotografía de la cubierta que muestra las cumbres montañosas de los Alpes suizos. Spottorno se

¹ La página web del proyecto (<https://www.wtfbank.com/>) ha dejado de estar activa.

² El reportaje de Lola Galán (texto) y Carlos Spottorno (fotografía), «Paraísos fiscales», *El País Semanal*, 22 diciembre 2013, 40-53, reproduce algunas de las imágenes de este proyecto con un tono informativo totalmente ausente en la parodia que es *Wealth Management*.

aproxima a él a partir de una dicotomía básica que se retroalimenta: cómo se incrementa la riqueza; cómo se disfruta de la riqueza.

La primera esfera se articula a través de las dinámicas profesionales y los espacios de poder. Principalmente, bancos suizos y luxemburgueses, la Torre Malakoff (Kirchberg, Luxemburgo), palacios y la Torre Guaita en la República de San Marino, la City londinense, la Corte de Justicia de la Unión Europea y los pasos fronterizos. En suma: centros del poder financiero, económico, legal y paraísos fiscales. Todo se ve desde el exterior, como los lugares impenetrables que son. Esta iconografía de ejecutivos anónimos con maletines en aeropuertos y oficinas expresa los obtusos e intrincados mecanismos que están involucrados en el sistema legal y financiero que regula el funcionamiento de la economía³. En *Wealth Management*, solo una imagen nos introduce en uno de esos centros de poder: en un despacho asistimos al momento previo a la reunión que mantienen Jean Claude Juncker, presidente de la Comisión Europea, y Xavier Bettel, primer ministro de Luxemburgo. Se trata de una fotografía de prensa, habitual en este tipo de encuentros. Ubicada en esta obra, adquiere una significación distinta que no solo alude a la influencia de estas entidades financieras en la esfera política y legal, sino que señala a los políticos de la Unión Europea, cuestionando los verdaderos intereses a los que sirven.

La segunda esfera, el cómo y quiénes disfrutan de la riqueza, conduce al hábitat de los millonarios, inaccesible, lujoso, hedonista y ajeno a lo que trasciende sus límites. Suiza constituye uno de los refugios preferidos, un coto de la verdadera élite. Los protagonistas exhiben marcas prohibitivas, pasean por las zonas más exclusivas de Ginebra, departen en el Hotel Four Seasons, esquían y juegan despreocupadamente al polo snow en el idílico paisaje de St. Moritz, donde también disfrutan de eventos sociales y fiestas. «There is a better life» es el texto que parafrasea una canción de Dolly Parton y acompaña a la fotografía de uno de estos afortunados bebiendo champán. «Así es como veo el mundo de los ultrarricos y sus agentes», afirmaba el

³ Por estas mismas fechas, en 2012, Roger Grasas fotografía a los ejecutivos del Banco Central Europeo, en Frankfurt, para explorar después la deriva del proyecto político de la UE en su libro *Atenea* (2017).

autor (O'Hagan, 2015). Un mundo cuyo misterio es reforzado por la estética del blanco y negro, y la atmósfera enigmática de algunas situaciones. Esta mirada tiene también algo de cliché, como señala Coignet en su comparación con *The Pigs*: «Estamos, dicho de otro modo, ante una dialéctica, Por un lado encontramos a los “pobres vagos” y por otro a los ricos ociosos» (Coignet, 2015: sp).

La clave de este ejercicio paródico radica, como en *The Pigs*, en las relaciones texto e imagen. En *Wealt Management*, el nivel lingüístico imita el lenguaje de estas instituciones financieras, dominando por el eufemismo. La primera página recoge un eslogan tomado de HSBC Website: «In private banking one philosophy works best: assume nothing», seguido por una declaración persuasiva que abunda en la lógica cínica del capitalismo financiero que protege el dinero a toda costa de individuos, corporaciones o gobiernos. Termina con esta invitación: «Welcome to WTF Bank, where your interests are ours». Pues bien, a lo largo del libro, la relación entre iconos y textos revela el verdadero sentido que esconde esta retórica impoluta y aséptica. Pongamos un par de ejemplos. En una doble página, Monseñor Adriano Bernardino, nuncio apostólico, entra en el Palacio Público de San Marino seguido por hombres trajeados. Hay que recordar que esta pequeña república fue un paraíso fiscal muy atractivo hasta el crack de 2008. Junto a la imagen se reproducen unas palabras del nuncio: «We hope to keep our millenary history alive, becoming richer, not only from a material, but also from an ethical standpoint, in accordance with our holy principles and noble traditions». Extraídas de su contexto original, se favorece una relectura sarcástica y crítica, que cuestiona los mencionados principios éticos.

En otro ejemplo, dos páginas enfrentadas se complementan. A la izquierda, las letras «Law. Tax» refieren a la firma de la City londinense Corresponde CMS Law Firm⁴. Arriba y abajo, dos textos aluden a los servicios de asesoramiento fiscal: «Specialist advice can help you to receive any exemptions you're entitled to and to help you to pay the right amount of tax». «They'll also advise on more complex tax requirements and longer term tax considerations» (imagen 1). El verdadero sentido de dicho asesoramiento

⁴ En los créditos del libro se indica la fuente: Lloyds Bank website.

se deduce de la imagen de la derecha que retrata a dos guardias en el paso fronterizo de Chiasso, entre Italia y Suiza: la evasión legal de impuestos. A más, la doble página siguiente fotografía el momento en que un guardia de control de fronteras está revisando el interior de un coche de alta gama en el paso fronterizo de Chiasso, entre Italia y Suiza. De pie, detrás, se aprecia un hombre trajeado que se ajusta la corbata. Para rematar la idea, la siguiente doble página fotografía el detalle de un letrero «iTunes». Los créditos indican el cuartel general de iTunes en Luxemburgo, lugar donde Apple tenía la sede de este negocio y su sistema de gestión para Europa, debido a los importantes beneficios fiscales obtenidos.

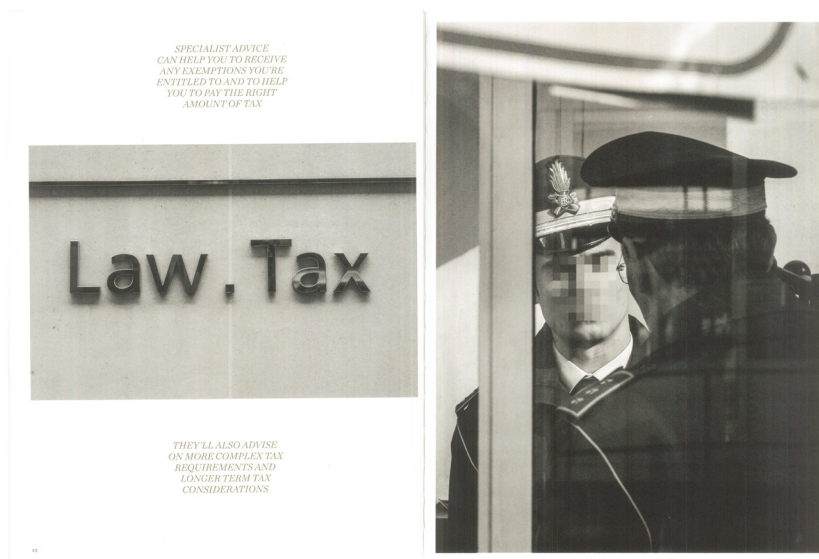


Imagen 1. *Wealth Management*, Carlos Spottorno, 2015.

Wealth Management, como *The Pigs*, no pretende tanto señalar una vez más los males del sistema, sino desvelar los mecanismos de los discursos mediáticos que los justifican hasta hacerlos digeribles, incuestionables, e incluso deseables en una sociedad individualista. La parodia de la prensa especializada y de la publicidad, ambas al servicio de los intereses económicos de los poderosos, es una estrategia lúdica que comporta un nivel de lectura profundo mucho más

descreído y, por tanto, pesimista. Simbólicamente, la obra cierra en la contracubierta con la imagen de la estatua de Freddy Mercury en la localidad suiza de Montreux. De espaldas, escenifica su gesto característico en concierto; a sus pies alguien ha depositado velas y flores. El icono rock prescribe que el *show* debe continuar.

2. LA VIDA PÚBLICA Y PRIVADA DE LAS FOTOGRAFÍAS

La espléndida vida de los más ricos del continente en un contexto de crisis tiene su contrapartida en la visión de la historia reciente que ofrece *Ma vie va changer* de Patrícia Almeida y David-Alexandre Guéniot (Ortiz-Echagüe, 2019). Su enfoque es exactamente el contrario al del trabajo de Spottorno: frente a la publicidad de un banco, lo que se plantea aquí es un álbum fotográfico de carácter privado. Su contenido es doble: realizado entre 2011 y 2013, recoge fotografías familiares y dibujos infantiles, que se mezclan con recortes de prensa de los años centrales de la crisis. Al mezclar lo público y lo privado en las páginas de un libro de factura más bien informal, se sugiere una especie de historia leída desde el punto de vista de una familia afectada por los acontecimientos recientes: mientras los bancos son rescatados en muchos lugares de Europa, las políticas de austeridad ponen en peligro las precarias economías de muchos habitantes de los países del sur.

El libro está editado por Ghost, la editorial que dirigen en Lisboa Almeida y Guéniot, que pretende —según se explica en su web— trabajar de un modo circular sobre las relaciones entre «el diseño, la fotografía, la literatura, la investigación y la edición»⁵. *Ma vie va changer* es un buen ejemplo de esta compleja noción de autoría: firmado por Almeida y Guéniot, es un trabajo de archivo en el que se recogen imágenes de proyectos anteriores de los mismos autores, junto con una selección de recortes de prensa de autorías muy diversas y dibujos de su hijo Gustavo y su amigo Gaspar, que en el momento de comenzar el proyecto tienen cinco y nueve años respectivamente. Ellos son, en realidad, tanto coautores como los lectores ideales de este trabajo: a ellos están destinadas las dos copias *originales* del álbum, que deberán abrir en el año 2030 y leerlas desde esa incierta perspectiva de futuro.

⁵ <http://www.ghost.pt/about.html> [última consulta: 11 de octubre de 2021]

Ma vie va changer es así, en primer lugar, un juego familiar al que nos podemos sumar también nosotros, los lectores que tenemos acceso a este álbum que oscila entre lo público y lo privado. Esto se ve bien, de hecho, en las dos ediciones que ha tenido el libro: en 2015 se editó por primera vez como un álbum de gran formato (27,5x40 cm), que muestra en cada página una doble página del original; y en 2020 se volvió a editar como un libro de bolsillo (12x16 cm), directamente fotocopiado y encuadernado en una funda de plástico. Un formato que, como explica Guéniot, pide «una relación más íntima»: «Ya no es un objeto colectivo que uno observa en compañía de otros; se ha vuelto más pequeño, reservado y retraído», que pide «una relación de tú a tú» con el lector⁶.

La idea de juego aparece constantemente: hay muchas imágenes de comidas familiares, fiestas de disfraces y trucos visuales, como la imagen en que Gustavo parece no tener cabeza. El álbum familiar es un depósito de recuerdos, pero también un lugar de juego, especialmente en la era digital en que la generación de fotografías se está convirtiendo en algo cada vez más lúdico (Fontcuberta, 2016: 40). El propio Guéniot (2016), de hecho, ha investigado en la historia de los fotolibros para niños, y el carácter lúdico es una de las constantes de las publicaciones de Ghost: en *Ollie Ollie Oxen Free* (2016) el espectador —como en el juego real— debe manipular el libro para buscar a los niños escondidos en cada foto, y en *Eu fotografo-te, a fotografa-lo, a fotografar-me* (2017) se plantea una reflexión sobre el propio carácter de juego que puede tener la práctica fotográfica contemporánea.

En otros casos, el juego puede ser una manera de enfrentarse con lucidez a la política contemporánea: *Today, I Am Just a Butterfly...*, de Almeida, parte de las imágenes del video de la protesta de la activista Josephine Witt, que se subió a la mesa donde estaba hablando el presidente del Banco Central Europeo, Mario Draghi, e interrumpió su discurso arrojando confeti por la sala. El fotolibro recoge fotogramas del video —de apenas 23 segundos— que registra esta actuación, en una puesta en página muy dinámica que evoca la idea de ligereza y conecta así con la frase del manifiesto que Witt le envió a Draghi, del que toma su título el libro: «Hoy soy solo una mariposa enviándote una frase, pero ten en cuenta que vendrán más».

⁶ <http://www.ghost.pt/mavievachanger2.html> [última consulta: 11 de octubre de 2021]

Como en la protesta juguetona y no violenta de Josephine Witt, en *Ma vie va changer* la idea de juego aparece unida sin solución de continuidad a un relato muchas veces dramático de acontecimientos políticos y sociales: la crisis económica y la intervención de la troika en Irlanda, Grecia y Portugal, la primavera árabe, el 15-M español y otros movimientos internacionales de protesta contra el sistema... El carácter íntimo y autobiográfico del álbum queda así abierto a la crónica de unos acontecimientos públicos que invaden la vida privada de una familia que duda entre permanecer en Portugal o trasladarse a Francia (imagen 2). Leer el caso individual a la luz de los hechos generales es lo que plantea la propia idea del facsímil: frente al álbum original, el libro publicado ofrece una textura uniforme para el *collage*, lo reduce a blanco y negro, y añade una serie de *post-its* con traducciones de los textos: una manera de indicar que la lectura debe ser un poco más amplia que la que habitualmente se hace de un álbum de familia convencional, destinado a transmitir historias e imágenes privadas.

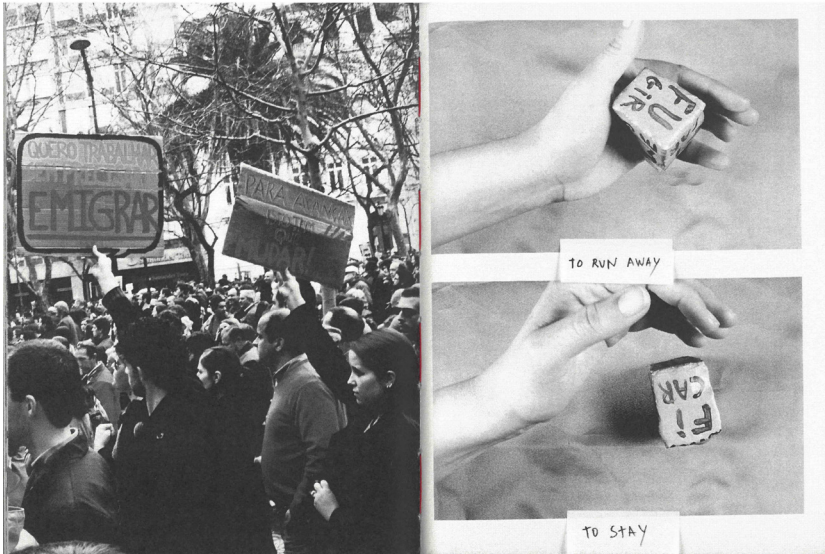


Imagen 2. *Ma vie va changer*, Patrícia Almeida y David-Alexandre Guéniot, 2020.

Sus propios autores han definido *Ma vie va changer* como un trabajo rápido, de urgencia, como una respuesta a una situación crisis global y personal: una interpretación de la historia reciente desde una perspectiva

doméstica. Lo fundamental aquí es el montaje, que permite cruzar historias paralelas. Unas veces se plantean similitudes muy claras, como la que contrapone a un grupo de fotógrafos de prensa junto a una Polaroid de Gustavo y Gaspar. Otras veces los juegos de referencias son más abiertos. Las imágenes de prensa sobre protestas se confunden con fotografías en las que se ve a Gustavo pintando pancartas o a David con los chicos en una manifestación. Y también se pueden encontrar imágenes procedentes de trabajos previos. Este es el caso del taller *My Life is Going to Change*, que Patrícia Almeida imparte en la Escuela de Arte y Diseño de Caldas da Rainha, en el que los participantes se dedican a discutir y recrear un archivo de imágenes de prensa recogidas entre 2011 y 2012. Este taller da nombre a *Ma vie va changer*, e indica el carácter *performativo* que hay en la base de este proyecto, que trata de recoger documentación familiar y periodística de un período, pero también trata sobre las intervenciones directas de los autores en la realidad de su momento. Así que, aunque *Ma vie va changer* es un álbum *cerrado*, la secuencia que plantea es muy abierta, que conecta explícitamente con otros proyectos de Ghost, y muestra la inevitable relación que existe entre lo público y lo privado.

«Banks are like cancer», decía una pancarta del movimiento *Occupy Wall Street*. En *Ma vie va changer* esta imagen se reproduce seguida por otras que muestran a Patrícia Almeida rapada, aparatos médicos y una serie de titulares de prensa que se pueden aplicar también a la vida personal: «días decisivos», «pronóstico reservado» «tenha medo, muito medo...» La enfermedad que conduciría al fallecimiento de la artista en noviembre de 2017 se anuncia así mediante una metáfora brutal, que aparece sin embargo velada, como una más dentro del flujo de imágenes sobre temas diversos que componen el libro. Estas circunstancias dan una intensidad muy especial a *Ma vie va changer* y al delicado equilibrio que consigue entre la reflexión histórica, la autobiografía y la protesta social.

3. LA IMAGEN COMO FARSA

El trabajo de apropiación y recontextualización de las imágenes que los medios ofrecen sobre la actualidad tiene una continuidad muy directa en *Los últimos días vistos del rey*, el libro de Julián Barón publicado en 2014 (Martín Núñez, 2018b; Ortiz-Echagüe,

2018). En este caso, todo se centra en un hecho específico: la coronación del rey Felipe VI de España. Para describir este acontecimiento, no se plantea un reportaje que muestre los hechos en directo —al modo del fotoperiodismo clásico—, sino a través de los medios de comunicación: el libro está compuesto de fotografías realizadas a un aparato de televisión. Así que, irónicamente, el fotógrafo ya no es un testigo privilegiado de los acontecimientos, sino un espectador de los medios capaz de generar un mensaje propio a partir de las imágenes capturadas y dispuestas en el contexto de un libro.

En realidad, la mediación que se lleva a cabo en *Los últimos días vistos del rey* es doble, pues el proyecto surge como continuación de un trabajo anterior: *Los últimos días de Franco vistos en TVE* y *Los primeros días del Rey vistos en TVE*, dos libros publicados por Radiotelevisión Española en 1975. Ambos parten de este mismo planteamiento: fotografías realizadas por Fernando Nuño al televisor que retransmite los acontecimientos. Estas publicaciones fueron destacadas por Horacio Fernández en la exposición *Fotos & libros*, que se pudo ver en el Museo Reina Sofía de Madrid a partir de mayo de 2014. De estos modelos previos surge la idea de realizar un tercer volumen sobre la abdicación de Juan Carlos I, que tiene lugar el 14 de junio de ese mismo año, y la coronación de su hijo Felipe cinco días después.

Quizás lo que más llama la atención de los libros de RTVE es la extraña textura de las fotografías tomadas a un aparato. Los propios editores lo advierten: «Por encima de la calidad fotográfica se ha buscado el valor de la autenticidad» (en Fernández, 2014: 219). Otro aspecto que destaca es el espectacular trabajo de diseño, en el que cada página juega con los espacios llenos y vacíos, en ocasiones con imágenes que ocupan toda la página, y otras veces de pequeño tamaño, que forman secuencias en las que se plantean pequeñas narraciones... Toda una serie de recursos que dinamizan la lectura y dan interés a cada página. Julián Barón retoma este planteamiento en su proyecto, realizado en colaboración con Eloi Gimeno, que firma el diseño del libro. Este aspecto está marcado por algunas decisiones. Una es el uso del color del fondo: el croma, un verde intenso que se usa para poder sustituir el fondo de las imágenes en la postproducción audiovisual, y que aquí sirve como una metáfora de la manipulación de las imágenes mediáticas (en los libros de TVE el color

estaba también presente en forma de filtros de colores). La segunda es el empleo de una secuencia que evoca la de los libros originales de 1975: imágenes que ocupan toda la página —el retrato de los dos reyes, entrante y saliente— contrastan con series de imágenes similares, en secuencias dinámicas —el recorrido del coche oficial o las manos aplaudiendo—. Estos contrastes crean narraciones sobre una serie de temas que conforman diecisiete capítulos, cuyos títulos se indican en un índice final: *Abdicación en diferido*, *El rey inmóvil*, *El imaginario monárquico*, *Los guardianes de la cámara*, *Rey por rey*, *capitán por capitán*, *Reina*, *Régimen visual...*

Las fotografías de Julián Barón son, en muchos casos, abiertamente defectuosas: muestran la textura digital de la proyección de televisión, o los defectos de la imagen digital, quizás manipulada en la postproducción. Sin embargo, esto no da pie a ese «valor de autenticidad» al que aspiraban los editores de los libros de Nuño. Lo que ofrece Barón son «imágenes pobres» (Steyerl, 2014: 33): refotografiadas, copiadas y manipuladas, y situadas sobre un fondo croma que indica su inautenticidad. Todos estos recursos deberían servir, en palabras de su autor, para generar «un distanciamiento en el espectador quien, al ser testigo de la construcción detrás de la imagen, sale de su lugar pasivo y se convierte en un participante crítico que cuestiona todo lo que ve: *la imagen como construcción, como farsa*».

Esto se entiende mejor si se considera *Los últimos días vistos del rey* como el cierre de una trilogía, en la que se muestra la continuidad de los rituales del poder celebrados entre 1975 y 2014. La continuidad se percibe hasta en detalles materiales, como el hecho de que, el día de su coronación, Felipe VI empleó un Rolls-Royce Phantom IV Landauette que había pertenecido a Franco (imagen 3). En este sentido, lo que plantea es hacer una reflexión sobre el modo en que se celebra el poder a través de una ceremonia, que a su vez se retransmite en los medios de comunicación. Una reflexión que tiene una perspectiva generacional, propia de alguien nacido en 1978 y educado en lo que se han denominado la Cultura de la Transición (Martínez, 2012: 11). «Siempre me pregunto: ¿cómo puedo no usar las imágenes que me han introducido en la cabeza?» (Coignet, 2020: 39).



Imagen 3. *Los últimos días vistos del rey*, Julián Barón, 2014.

Los últimos días vistos del rey se financió de un modo popular, mediante una campaña de *crowdfunding*. Un método horizontal que contrasta con la dependencia del poder que se ha atribuido a la cultura en el periodo de la Transición (Martínez, 2012: 16). En realidad, toda la obra de Julián Barón se ha desarrollado en esa exploración de los formatos populares: desde *C.E.N.S.U.R.A.*, autopublicado en 2011 y distribuido por la editorial RM, a *Tauromaquia*, de 2014, que consiste en una colección de fotocopias en formato A3. La temática de estos dos proyectos anteriores tiene que ver directamente con *Los últimos días vistos del rey*. Las fotografías de *C.E.N.S.U.R.A.* parten del error fotográfico, un flash extremo que convierte a los personajes retratados en manchas de luz sin rostro. Un recurso que Barón explota sistemáticamente para fotografiar a políticos y periodistas, a fin de generar una imagen del carácter ocultador de los medios de comunicación y los políticos que los apoyan. En *Tauromaquia*, el tema son los espectáculos para niños que la policía nacional ofrece en plazas de toros. Barón recoge imágenes de estos espectáculos de internet y las manipula

fotocopiándolas una y otra vez, hasta que queda una imagen deformada, que evoca la textura y los contrastes de los grabados de Goya. Unos meses después de su publicación, en el verano de 2015, este trabajo de Julián Barón se pudo ver en Les Rencontres d'Arles, dentro de la instalación Régimen Visual. Aquí, los tres proyectos se prestaban como una unidad: a la entrada había grandes imágenes de C.E.N.S.U.R.A. y *Tauromaquia* y, después, el espectador entraba en una sala verde croma donde se exponía la trilogía de libros que va desde *Los últimos días de Franco vistos en TVE* a *Los últimos días vistos del rey*, complementados con una versión en video. Estos tres trabajos, vistos en conjunto, tratan de poner en evidencia el *régimen de la imagen*, que corresponde con el *régimen político* surgido en España tras la muerte del general Franco en 1975.

4. AGITAR LOS ESTANTES DE LA HISTORIA

La articulación de los imaginarios dominantes por parte de los medios de comunicación tradicionales y su función social constituye una habitual línea de trabajo que la fotografía de los últimos años también ha renovado desde el marco referencial del archivo. Situémonos ahora en Grecia para ejemplificarlo. En junio de 2013 el país estaba sumido en una profunda crisis de deuda soberana que puso en peligro su continuidad como miembro de la Unión Europea. Acuciado por las dificultades económicas y la presión de las autoridades europeas, el clima político y social era convulso. Fue entonces cuando el gobierno del país decretó el cierre de la Hellenic Broadcasting Corporation (ERT), justificando la medida por motivos de austeridad. Además de sus servicios, también se clausuró su archivo, el más importante en fondos audiovisuales de Grecia. Para el artista Stefanos Tsivopoulos esta medida suponía una pérdida de identidad del material archivado, de su conexión con la sociedad y de su valor histórico, en definitiva. Significaba un crisis más profunda y traumática que la financiera, en tanto no podría haber acreedores de Historia. De hecho, afectó decisivamente al proyecto en el que entonces estaba trabajando, titulado *Archive Crisis. Shaking Up the Shelves of History*. Esta peripecia es contada por Hilde Bruijn en las páginas finales del fotolibro que editó

con Tsivopoulos como resultado del proyecto y que fue publicado en 2015 por Jap Sam Books.

El subtítulo de la obra, *A visual essay on media archives from the recent political past of Greece*, es explícito en cuanto al contenido. Tsivopoulos llevaba tiempo investigando sobre la historicidad de las imágenes, adentrándose en los archivos. Es ahí donde se entiende la articulación de la cultura visual en el contexto contemporáneo altamente mediatizado y sus efectos sociales. La reciente historia de Grecia constituye el marco de referencia para proyectos de videoinstalación como *Untitled (Remake)* (2007), en el que explora los mecanismos tecnológicos, estéticos y políticos de los discursos generados en el periodo de la dictadura militar griega; *Lost Monument* (2009) centrado en el periodo de relaciones greco-americanas entre el final de la Segunda Guerra Mundial y los años sesenta; o *History Zero* (2013), que reflexiona sobre la naturaleza misma de la crisis económica y las formas alternativas a la lógica monetaria que regula las relaciones en comunidad. Ese eje diacrónico y temático desemboca en *Archive Crisis*, la obra donde el archivo domina el proceso creativo, en tanto espacio de investigación y pilar conceptual del trabajo.

En el pensamiento postmoderno, el archivo ya no es tanto un lugar material y neutro donde se almacenan documentos, sino un agente activo que produce significados y donde se negocia, se impugna o se confirma el poder social. Más que depositario de memoria, la conforma y la rehace continuamente (Van Alphen, 2018: 14-18). Su capacidad moduladora de identidades, de memorias colectivas, es precisamente el aspecto nuclear en *Archive Crisis*. Tsivopoulos explora los materiales conservados en archivos de medios de comunicación e instituciones griegas para afrontar el pasado de manera alternativa. Estas superestructuras funcionan como paradigmas que permiten establecer infinidad de relaciones entre los elementos custodiados. Se generan así nuevas narrativas que dialogan y reflexionan sobre los discursos mediáticos dominantes. Para el autor, «es revisitando nuestra memoria o amnesia colectiva donde encontramos reinterpretaciones que proveen una nueva historia» (Gregos, 2018).

En un contexto hipermediatizado e hiperconectado en el que parece que no queda nada por ver y todo ha sido expuesto, Tsivopoulos reivindica la vuelta al archivo y el trabajo con los materiales históricos para entender el presente y encontrar orientación de cara al futuro. Pone en valor los contenedores de las corporaciones mediáticas —agencias, televisiones, etc.—, a menudo mucho peor tratados que otros repositorios institucionales, no sólo por motivos políticos sino por una falta de cultura y educación (Gregos, 2018). *Archive Crisis* es una muestra singular de estas posibilidades. El diseño del fotolibro se asemeja en confección, materiales y tamaño al de una revista de fotografía o arte visual. En su interior, el autor conjuga materiales de diversa procedencia —fotografías, microfilms, diapositivas, fotogramas de piezas videográficas, artículos periodísticos, informes de la CIA, etc.—, organizados en tres capítulos o actos principales que aluden a periodos históricos del pasado griego y, a la vez, a los discursos mediáticos que han construido y difundido un imaginario específico sobre los hechos acontecidos.

El primer acto, denominado *Installation*, focaliza el periodo histórico comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial y los años sesenta, a través de un motivo visual: la estatua de bronce del presidente americano Harry S. Truman que fue instalada en Atenas en 1963 (imagen 4). A través de las fotografías rescatadas de su traslado, inauguración oficial y posteriores ataques perpetrados al monumento, Tsivopoulos propone una reflexión sobre la iconografía de la alianza política entre los dos países que, desde la Doctrina Truman de 1947, marcó el devenir del país en plena Guerra Fría. En las páginas se suceden apretones de manos entre políticos de ambos países al lado del monumento, notas de prensa, el texto del presidente americano recomendando la ayuda a Grecia y Turquía en 1947, cuando el primer país estaba en plena guerra civil, e informes de la CIA advirtiendo de los peligros de la extensión del comunismo en esta zona estratégica. *Installation* se refiere, así, tanto a la configuración del marco político posbélico que cimenta la Grecia actual, como a la fase inicial del proceso tecnológico que comprende las emisiones de los media, encargados de interpretar esos acontecimientos ante el cuerpo social.



Imagen 4. *Archive Crisis. Shaking Up the Shelves of History*, Stefanos Tsivopoulos, 2015.

Siguiendo con la lógica comunicativa, el siguiente acto, denominado *Transmission*, aborda la continuidad de esa relación política en la

década de los sesenta y también durante al régimen militar establecido entre 1967 y 1974. Tsivopoulos incluye documentos recientemente desclasificados que acreditan el apoyo americano a la Junta de coroneles. En esas páginas cobra especial importancia el medio televisivo. Las fotografías muestran por fuera y por dentro el edificio de la Radio y Televisión Nacional Griega, construido a finales de la década y también su quehacer: hay instantáneas de los presentadores de informativos en el momento previo o durante la emisión. Con todo, lo más llamativo es la selección de fotogramas de dichas emisiones. El autor llama la atención sobre las celebraciones conmemorativas del golpe de estado y, con ello, sobre los rituales de poder diseñados ya para ser emitidos por televisión, un medio que ha colonizado el ocio doméstico. Como en el caso del trabajo analizado de Barón, esos rituales de poder adquieren su plena significación en tanto actos mediatizados. En la Grecia de la dictadura militar, como en otros regímenes similares, estas celebraciones pretenden una legitimación social del poder imponiendo una memoria oficial sobre su origen. Bajo su control, la *transmission* de los media es una de las claves de esta estrategia de supervivencia.

Finalmente, el acto 3, denominado *Reception*, remite al periodo más reciente del pasado griego, entre los años 70 y principios del milenio. El hilo conductor es la actividad terrorista del grupo 17 de noviembre (17N o N17), de orientación marxista revolucionario, activo entre 1975 y 2002. En guerra contra el imperialismo y la influencia americana en Grecia, fue responsable de múltiples atentados, acciones violentas y la muerte de 23 personas. Tsivopoulos pone en relación fotografías de prensa de los atentados, las más recientes en color, fotografías forenses de la investigación y también otro tipo de fotografías, aparentemente banales, de los lugares donde esas muertes habían ocurrido y que adquieren en estas páginas una resignificación como lugares de memoria de esa violencia. Este material, más cercano en el tiempo, invita a una rememoración de los hechos por parte, sobre todo, de los ciudadanos griegos.

Archive Crisis es, de entrada, un trabajo aparentemente crítico para quien no conoce la historia reciente de Grecia. Pero, al mismo tiempo, resulta visualmente magnético e invita a una disección minuciosa. En sus páginas se suceden y superponen imágenes y textos de manera aparentemente caótica sin un contexto evidente que las articule. Esta práctica es precisamente su gran valor. En un contexto digi-

tal, dominado por el ecosistema de imágenes efímeras, Tsivopoulos revuelve en los archivos devolviéndonos a la materialidad de los documentos y sus implicaciones en nuestra aprehensión del mundo. Los archivos devuelven la imagen mil veces vista pero también revelan la desconocida; proveen fragmentos con los que articular alternativas al relato monolítico y unívoco de los medios, desmontado y inservible en la posmodernidad. Tsivopoulos ofrece solo una de las posibilidades de reconstrucción y reescritura del pasado. Él mismo parafrasea al maestro Chris Marker: «No recordamos, reescribimos la memoria tanto como la historia es reescrita» (Gregos, 2018).

5. CONCLUSIÓN

La memoria y la historia son temas recurrentes en los fotolibros que han abordado el territorio europeo, desde *Les européens* de Henri Cartier-Bresson (1955) a *New Europe* de Paul Graham (1993) (Ortiz-Echagüe y Rodríguez, 2020: 53-54). En las visiones más recientes, de las que se ha hablado aquí, el pasado sigue siendo un motivo recurrente. Esto es así de un modo muy explícito en los trabajos de Barón y Tsivopoulos, pero también en las referencias paródicas a la tradición en *Wealth Management*, o en los dioses clásicos reducidos a iconos de la moneda del euro que aparecen en *Ma vie va changer*.

La comparación de estas cuatro publicaciones permite comprobar algunas constantes como esta, pero también la pluralidad de planteamientos que ofrecen los fotolibros contemporáneos. Los ejemplos propuestos aquí abordan la historia desde el presente y evitan en todos los casos las narrativas más lineales o documentalistas que predominaron en el fotoperiodismo clásico. Lo que proponen son opciones más complejas, basadas en diferentes operaciones retóricas que implican la parodia, la apropiación y el montaje de imágenes previas. El formato libro posibilita el desarrollo de esta estrategia, que se construye en torno a un diseño, una secuencia y una determinada relación entre texto e imagen. Es ese conjunto de elementos lo que constituye la obra y lo que determina la lectura de las imágenes que contiene. De hecho, todos los proyectos comentados emplean sin problema fotografías de diversas procedencias (publicidad, prensa, televisión, archivos), que en el contexto del libro adquieren significados nuevos.

El fotolibro es un soporte que permite desarrollar estas visiones complejas de un modo independiente. Antes se ha señalado que adquirió un fuerte de desarrollo en el contexto de la crisis, por las nuevas posibilidades tecnológicas, pero también como reacción ante la falta de apoyo institucional, que derivó en el desarrollo de la autoedición o en la creación de editoriales independientes como las que han publicado estos libros (Martín Núñez, 2018: 78-80). Los ejemplos comentados aquí muestran que también se convirtió en vehículo para una reflexión visual independiente sobre la historia reciente de Europa, marcada por la inestabilidad económica e institucional. Una práctica que se ha considerado como un acto de «resistencia» por parte de una generación de autores (Escoulen y Combarro, 2015: 68).

REFERENCIAS

- Almeida, P. (2013). *My Life is Going to Change*. Lisboa: Ghost.
- Almeida, P. (2020). *Today, I Am Just a Butterfly...* Lisboa: Ghost.
- Almeida, P., y Guéniot, D.-A. (2015). *Ma vie va changer*. Lisboa: Ghost.
- Almeida, P., y Guéniot, D.-A. (2017). *Eu fotografo-te, a fotografa-lo, a fotografar-me*. Lisboa: Ghost.
- Almeida, P., y Guéniot, D.-A. (2020). *Ma vie va changer* (edición de bolsillo). Lisboa: Ghost.
- Barón, J. (2011). *C.E.N.S.U.R.A.: cuaderno electoral*. Autoeditado.
- Barón, J. (2014). *Los últimos días vistos del rey*. Autoeditado.
- Barón, J. (2020). Entrevista con Rémi Coignet en *Conversations* 3. París: The Eyes.
- Coignet, R. (2015). *Carlos Spottorno: idealismo y pragmatismo*. Madrid: La Fábrica.
- Dewitz, B., y Lebeck, C. (2001). *Kiosk: eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973*. Göttingen: Steidl.
- Escoulen, F., y Combarro, N. (2015). Photographie et résistance, *The Eyes*, 4.
- Fernández, H. (1999). *Fotografía pública. Photography in print 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández, H. (2014). *Fotos & libros. España 1905-1977*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández, H. (2018). And the Life Goes On... *The Eyes*, 9.

- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gimeno, E. (2014). *Libro: un ensayo acerca del libro de fotografía y su momento actual en España*. Barcelona: RM.
- Golpe, G., Marote, A., y Báez, R. (2020). *Curso discurso*. Madrid: Cabeza de Chorlito.
- Grasas, R. (2017). *Atenea*. Barcelona: RM.
- Gregos, K. (2018). Stefanos Tsivopoulos in Conversation with Katerina Gregos, 8 de febrer de 2018. Recuperado de: <https://www.stefanostsivopoulos.com/blog/2018/2/8/stefanos-tzivopoulos-in-conversation-with-katerina-gregos> [última consulta: 30 septiembre 2021]
- Guéniot, D. A. (2016). *Ollie Ollife Oxen Free*. Lisboa: Ghost.
- Guéniot, D. A. (2016b). Clique, diz a câmara. Construir a ficção (fotográfica) de um mundo que pertence a todos. *Portuguese Small Press Yearbook 2016*. Lisboa: Portuguese Small Press Yearbook. 41-54.
- Martín Núñez, M. (2018). Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea. En Marzal Felici, J., et al. (eds.). *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- Martín Núñez, M. (2018b). Twisting the Real: Instants of Memory. *The Eyes*, 9.
- Martín-Estudillo, L. (2019). *Despertarse de Europa: arte, literatura y escepticismo*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, G. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Neves, J. L. (2016). What is a Photobook? *Source. The Photographic Review*, 88.
- O'Hagan, S. (2015). The bank of WTF: the fake finance brochure that slams the super-rich. *The Guardian*, 29/07/2015. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/29/bank-of-wtf-fake-finance-brochure-wealth-management-carlos-spottorno> [última consulta: 30 septiembre 2021]
- Ortiz-Echagüe, J. (2018). Visual Regimen. *The Eyes*, 9.
- Ortiz-Echagüe, J. (2019). *Ma vie va changer*, Patrícia Almeida y David-Alexandre Guéniot. *LUR*. 25 marzo 2019. Recuperado de: <https://e-lur.net/resenas-de-fotolibros/ma-vie-va-changer/> [última consulta: 30 septiembre 2021]
- Ortiz-Echagüe, J., Rodríguez Mateos, A. (2020). Auge y crisis del sueño europeo: una breve historia en fotolibros. *Fotocinema*, 21, 29-57.

- Parr, M., Badger, G., (2004-2014). *The Photobook. A History*, 3 vols. Londres: Phaidon.
- Rodríguez Mateos, A. (2018). Precarity and Vulnerability. Documentaries on the Crisis in Spain. En Parvulescu, C. (ed.), *Global Finance on Screen*, Nueva York: Routledge, 198-218.
- Roth, A. (2001). *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. Nueva York: PPP Editions.
- Spottorno, C. (2013). *The Pigs*. Madrid: Phree / Barcelona: RM.
- Spottorno, C. (2015). *Wealth Management: WTF Bank*. Madrid: Phree / Barcelona: RM.
- Spottorno, C. y Abril, G. (2016). *La grieta*. Bilbao: Astiberri.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tsivopoulos, S. (2015). *Archive Crisis: Shaking Up the Shelves of History*. Heyningen: JAP SAM Books.
- Van Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo: arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

SOBRE OVNIS, PANDEMIAS Y GUERRAS. DESPLAZAMIENTOS, RESISTENCIAS Y RELECTURAS DE LOS MEDIOS DESDE EL FOTOLIBRO

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

Universitat Jaume I

El que quiera luchar hoy contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad tendrá que vencer por lo menos cinco dificultades. Tendrá que tener el valor de escribir la verdad, aunque se la desfigure por doquier; la inteligencia necesaria para descubrirla; el arte de hacerla manejable como un arma; el discernimiento indispensable para difundirla. Tales dificultades son enormes para los que escriben bajo el fascismo, pero también para los exiliados y expulsados, y para los que viven en las democracias burguesas.

Bertolt Brecht

Las cinco dificultades para decir la verdad (1934)

1. SOBRE DESPLAZAMIENTOS. CREAR DESDE EL ARCHIVO

Desplazar es mover. Y el movimiento, como cuando se mueve la tierra, sacude: genera temblores, grietas y cambia cosas de lugar. Entonces, quizá las cosas ya no funcionen del mismo modo. Se generan extrañamientos, distancias, rupturas. La apropiación como proceso de creación artística funciona de este modo. Aunque la creación siempre construye sobre referentes previos, la apropiación —cita, alusión, plagio— toma un protagonismo especial en los movimientos de vanguardia vinculada a la crítica de la institucionalización del arte que se acentúa en los años ochenta como resultado del giro de la posmodernidad. Como señala Martín Prada, el apropiacionismo se convierte, de este modo, en una

estrategia crítica que supone una actitud de revisión y de relectura de lo dado y así, de toma de conciencia de los sistemas, contextos y discursos históricos (2001: 7).

En el contexto actual, la sobreabundancia y la disponibilidad de imágenes que ya pueblan nuestro ecosistema visual lleva a los creadores a preguntarse por el sentido de seguir produciendo nuevas imágenes. El artista, pues, también puede ser alguien que navega por la red reivindicando como medio de creación la acumulación de materiales, la combinación, la repetición o la imitación dando prioridad a las tareas de archivación y de selección-transformación (Martín Prada, 2018: 108). El archivo se convierte en materia prima para la creación, un espacio muy profundo del que recuperar imágenes. Porque como señaló Derrida, el archivo no es una cuestión de pasado o de memoria sino «una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana» (1997: 44). Por eso, el archivo es en sí mismo una forma de conservación, pero también de creación —y como tal «poco neutral» (Gortázar, 2021: 30)— que se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de información y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica de consignar, que exige unificar, identificar y clasificar un corpus (Guasch, 2011: 10).

Los procesos de creación que, en un movimiento de apropiación, rescatan imágenes de archivos las resucitan para darles una nueva vida en un contexto nuevo, y este desplazamiento las sacude para interrogarlas. Como señala Didi-Huberman «la supervivencia abre una brecha en los modelos usuales de evolución. Desvela en ella paradojas, ironías del destino y cambios no rectilíneos» (2009: 78). Y esto ocurre tanto desde el ámbito personal —rescatando las fotografías de los álbumes familiares para «conservar, conversar y contestarlas», como hemos trabajado en otro lugar (Martín Núñez, García Catalán y Rodríguez Serrano, 2020)—, desde el ámbito público —a partir de archivos públicos y bibliotecas— y también desde el ámbito mediático.

Si la información mediática se propone como garante de una cierta *verdad* informativa, aquí nos interesa explorar cómo los discursos periodísticos son recuperados en fotolibros que, como *dispositivos artísticos*, los recontextualizan y, a través de diversos procesos retóricos y de creación, los interrogan y los diseccionan desde una *ambigüedad* que desmonta un discurso que se afana en eliminar las fisuras. Lo fun-

damental, como señala Martín Prada, es cómo el desplazamiento de recepción de un contexto a otro —en este caso, de uno mediático a otro artístico— permite una lectura que los cuestiona, una crítica orientada no a averiguar verdad histórica o estética alguna, sino a investigar los intereses políticos y económicos a los que esta sirve (2001: 7).

En unos tiempos en los que emergen los discursos de la posverdad, este ejercicio adquiere un especial interés. Como ha señalado el filósofo Maurizio Ferraris, existe un nexo esencial entre la posverdad y los medios de comunicación que la convierte en un fenómeno radicalmente nuevo respecto a las mentiras clásicas (2019: 34). Especialmente cuando entran en juego las transformaciones mediáticas actuales que pasan por la atomización de las opiniones, que se incrementan y se organizan en avalanchas, donde parece que cada individuo solamente cree en su propia verdad, que se encarga de difundir y postear al mundo en busca de un reconocimiento que actúa como capital contemporáneo y que se articula en un sistema que solo funciona por las condiciones comunicativas de inmediatez que propone la red. Los ejercicios de apropiación artística, como contrapunto a este ecosistema, abren la interpretación de estas supuestas *verdades informativas* a las *verdades alternativas*, pero no entendidas como mentiras, sino desde una dimensión imaginaria e interpretativa que llevan a un trayecto donde no se busca imponer verdades absolutas. Así, abren espacios que permiten una reflexión profunda sobre el imaginario y los discursos mediáticos, en línea con la tesis de José Antonio Palao, que planteaba que «la información, como estructura distributiva del saber, es antagónica de la revelación» (1999: 20).

Por ello, en estas relecturas y, precisamente, a través de la distancia que la creación artística permite, las imágenes recuperadas nos hablarán de los miedos, deseos y fracasos de la sociedad arrojando, quizá, más *verdad* que en sus usos y funciones periodísticas originales. Para ello, nos fijaremos en tres temas especialmente sensibles por suscitar —o haber suscitado— gran interés, controversia y desinformación. En primer lugar, el fenómeno OVNI y su legitimación mediática durante los años de posguerra en Estados Unidos, que recupera el fotolibro de Javier Arcenillas *UFO Presences* (2015). En segundo lugar, la pandemia por COVID-19 de 2020 y los titulares publicados en la prensa internacional que recupera el fotolibro de Mario Zamora *Heaven help us!* (2020) omitiendo, en este caso, todo el imaginario pandémico. Y, en tercer lugar, la fotografía de

guerra en la feroz crítica a la Segunda Guerra Mundial que realiza Bertolt Brecht en su mítico *War Primer* (1955), así como la reapropiación que Adam Broomberg y Oliver Chanarin realizan de este trabajo actualizándolo con imágenes de la *guerra contra el terror* en su libro *War Primer 2* (2011) y que posteriormente es contestado por Lewis Bush en una tercera relectura en *War Primer 3* (2013-2015).

Cada uno de estos fotolibros recupera los discursos mediáticos —portadas, fotografías, titulares— y lo desplaza, lo recontextualiza en un discurso autoral junto a otros documentos, fotografías y textos —algunos creados por los propios autores. A partir de la relación que emerge entre los elementos, impulsada por la puesta en página y la secuenciación, se abren grietas en su lectura hegemónica y así en los hechos representados y la construcción de la realidad que presentan. Los discursos mediáticos configuran una representación del mundo determinada y sujeta a las lógicas de la información pero también, inevitablemente, a las lógicas políticas y, por supuesto, las del mercado. Y ahí es justo donde el fotolibro se revela como un dispositivo de resistencia artística que permite crear —aunque no siempre lo consiga— un espacio de interrogación.

2. SOBRE LA RESISTENCIA ARTÍSTICA. EL FOTOLIBRO FRENTE A LOS MEDIOS

Frente a los medios de comunicación y, en concreto, la prensa —que comparte soporte impreso— el fotolibro contemporáneo plantea unas particularidades que lo configuran como un espacio de libertad creativa donde los fotógrafos pueden permitirse experimentar con discursos alejados de las rutinas y tiempos mediáticos. Trabajan con imágenes de muy diversa procedencia, excediendo los límites de la *lens-based photography*, la imagen hegemónica en el fotoperiodismo —presumiblemente por su condición de *huella* de lo real. Si aquí la imagen se quiere *legible* y referida a una realidad concreta, siempre contando con el necesario pie de foto para fijar sentidos, el fotolibro abraza la ambigüedad intrínseca a la imagen. Por ello, los textos que encontramos en los libros —que no siempre funcionan como anclaje, a veces incluso dislocan los sentidos de las propias imágenes a las que acompañan—, junto a los elementos gráficos, la secuenciación de

imágenes y el propio diseño del libro, generan códigos expresivos que nacen con cada trabajo. La lectura de fotolibros se convierte, de este modo, en un ejercicio de decodificación donde «lo todavía *no dicho* va envuelto de lo *ya dicho*», como modo de «producción de la invención», en la que entran en tensión el reconocimiento de experiencias anteriores con formas donde la relación no sigue un código establecido y es la obra la que lo instituye como «texto artístico» (Eco, 2000: 358-66).

Frente a la literalidad y referencialidad del fotoperiodismo, que sigue habitualmente el paradigma del instante decisivo de Cartier Bresson, la complejidad discursiva que despliega el fotolibro —y que hemos abordado en profundidad en otro lugar (Martín Núñez, 2022)— permite crear retóricas y aproximaciones que van desde lo narrativo a lo poético, apoyadas sobre la imagen en secuencia, pero sin reivindicarse ni narración, ni poesía, ni imagen en movimiento. De este modo, los fotolibros se convierten en dispositivos que integran diferentes tradiciones visuales y expresivas que pueden venir del propio fotoperiodismo, de la fotografía social y documental, la fotografía conceptual y artística o la fotografía personal y las subvierten para reinventar su lenguaje en cada pieza. Por ello, también los procesos de creación y el trabajo sobre la superficie de la imagen se vuelven significantes. Así, la experimentación sobre la materia de la imagen, la intervención, el uso de «imágenes pobres» (Steyerl, 2014) o la reapropiación se convierten en caminos de creación habituales para interrogar la imagen hegemónica y con ello poner en cuestión el mundo que esta representa.

También el fotolibro contesta lo efímero de la prensa. Aunque algunas de estas fotografías logran impactar lo suficiente para convertirse en auténticos iconos visuales y documentos históricos que trascienden en el tiempo para pasar a formar parte del imaginario visual, el fotoperiodismo vive especialmente ligado a la noticia, el suceso o el acontecimiento de actualidad informativa. Y aún es más acentuado con las transformaciones de las ediciones en papel a las ediciones digitales. De este modo, frente a las nociones espacio-temporales inmediatas e ilimitadas que impone la era digital, el fotolibro se propone como un soporte que se resiste a ellas e, incluso, las invierte: promete duración y conservación en el tiempo —frente a lo efímero e inestable de lo digital— y su propia estructura exige un límite físico —frente a la sobreproducción y dispersión de la fotografía digital. También su proceso de creación, que reivindica la reflexión, el silencio y la

lentitud de un desarrollo que habitualmente se extiende durante años, desafía la inmediatez de las fotografías que circulan en los entornos digitales. El proceso de edición —selección, ordenación y secuenciación—, se convierte aquí en el mecanismo esencial para construir un discurso autoral en el que las fotografías individuales dejan de tener autonomía propia para integrarse en una secuencia más amplia.

Por ello, podemos leer en el renacimiento del fotolibro como artefacto contemporáneo un gesto que se rebela contra las transformaciones digitales que han afectado de forma especialmente intensa a la fotografía y al fotoperiodismo. Como apunta Celia Vega, los fotolibros más recientes «denotan cierta nostalgia por el objeto físico, por sus cualidades táctiles, y por el contacto íntimo que se establece con un lector cada vez más acostumbrado a interactuar con dispositivos electrónicos», y suponen una nueva vía para alejarse de los grandes circuitos de distribución, recuperando la libertad artística que se había perdido (2020: 49). El diseño del fotolibro emerge como el elemento articulador del discurso —más allá de las fotogalerías de la prensa— a partir de la puesta en página de las imágenes, de su secuenciación y la estructuración de su ritmo visual, del modo en que se relacionan con los textos y los elementos gráficos y tipográficos. Pero también del diseño del propio formato del libro y la elección de sus elementos físicos, desde el formato y las dimensiones, el tipo de papel, las tintas empleadas o la encuadernación. Es, precisamente, la potencia expresiva y discursiva de lo matérico lo que lo convierte en un objeto que, en tiempos de virtualidad, nos convoca al encuentro personal e íntimo de su lectura. Una lectura cálida que contesta la predominancia de la frialdad de unas pantallas donde todo pasa únicamente por la mirada y por la suavidad homogénea del cristal. El fotolibro nos exige una relación sensorial mediada por las texturas y los modos de performar (accionar, manipular, ejecutar) el propio objeto.

Todas estas cuestiones hacen que, aunque el libro como soporte ha sido ampliamente utilizado para difundir la obra fotográfica casi desde el mismo nacimiento del medio, con propósitos y resultados muy diversos, en el actual contexto comunicativo y digital, el fotolibro contemporáneo quiera desafiar las lógicas dominantes de nuestro tiempo revelándose así como un *dispositivo de resistencia*. Esta cuestión ha sido especialmente visible en el contexto español, porque aquí su emergencia y consolidación ha estado muy vinculada a la crisis que ha vivido el país desde 2008, que cristaliza en las temáticas, en las formas de la imagen, en los procesos

de trabajo y en su edición, materialización y distribución (Martín Núñez, 2018). Las dinámicas adoptadas por algunos de los colectivos emergentes, como Blank Paper (Ortiz-Echagüe y Rodríguez Mateos, 2021) han sido cruciales en la fuerza que ha tomado el fotolibro a lo largo de los últimos años. Observamos en estas creaciones una cierta *resistencia* frente a las dinámicas comunicativas, culturales e industriales en las que se gestan, existen y entran en circulación, que solo se puede entender desde una comprensión global del *fenómeno fotolibro*, y que se hace tangible en artefactos basados en un complejo entramado de relaciones entre las imágenes y los demás elementos del libro.

Desde una gran heterogeneidad en las propuestas y un amplio abanico de temáticas que abordan, lo interesante es cómo «toman posición» y así logran cuestionar las representaciones hegemónicas y sus formas. Esta expresión, empleada por Didi-Huberman sobre la posición artística e intelectual de Bertolt Brecht, describe cómo es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente, expuesto. Ante las constricciones ligadas a su situación, pero confrontado a las exigencias intelectuales, éticas y políticas, lo que no se puede decir o demostrar también se debe mostrar, aunque sea renunciando al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo (2008: 30-31). El fotolibro abre así un espacio para la ambigüedad, el pensamiento y la reflexión sobre las realidades que aborda y también sobre las propias imágenes que la construyen.

3. SOBRE PRESENCIAS. *UFO PRESENCES*

Si podemos pensar la fotografía como *la presencia de una ausencia*, *UFO Presences* es un fotolibro donde la fotografía muestra *la ausencia de una presencia* planteando un juego con el imaginario extraterrestre. De este modo, el libro parte del espacio que ocupó y el tratamiento que tuvieron los avistamientos de objetos voladores no identificados en la prensa durante el periodo de posguerra en Estados Unidos y cómo esos relatos, narrados en primera persona como sucesos inexplicables, se han ido elaborando en un imaginario popular, especialmente a partir de míticas creaciones en la radio, en el cine y en la televisión. Tal y como explica el autor en el texto de cortesía, el avistamiento de Kenneth

Arnold —piloto de las Fuerzas Armadas— el 24 de junio de 1947 fue el primero en ocupar un espacio en la prensa local. Desde ahí se distribuyó a través de Associated Press y pronto se extendió a la prensa nacional provocando una ola de preocupación sobre el suceso. Cuando unas semanas más tarde se estrelló una nave sin identificar en Roswell se desató la histeria desembocando en el comienzo del fenómeno OVNI, e inexplicablemente se multiplicaron los avistamientos.

Si el drama radiofónico *La guerra de los mundos* que Orson Welles adaptó de H.G. Wells causó pánico en la población en 1938, solo una década después, en el clima postbélico de la Guerra Fría, se transformó en misterio y credulidad, legitimado por el discurso informativo. El imaginario asociado a este fenómeno —las fotos de cielos con extraños objetos o luces, las formas de los platillos, la anatomía de los marcianos, las bases secretas—, han ido creando las leyendas que se han desarrollado en la cultura popular gracias a fenómenos como la literatura pulp o el cine de ciencia ficción, que desarrolla en los años cuarenta y cincuenta su edad dorada en EE.UU. Este imaginario impregna ahora el territorio de algunas zonas de la América profunda como parte de la cultura del lugar.

Son estos lugares los que recorre Javier Arcenillas, fotoperiodista y fotógrafo documental, en una búsqueda de estas huellas en los paisajes. Sin embargo, su trabajo habitual está muy alejado de las hibridaciones entre lenguajes y las ambigüedades que emergen en los fotolibros. Sus proyectos, publicados habitualmente en prensa, han recibido el Annual Art Press Award en 1997 y el World Press Photo 2018 en la categoría de proyectos de largo recorrido. *UFO Presences* es su primer fotolibro, en el que los diferentes códigos fotográficos se contestan hasta ponerse en cuestión unos a otros. Con este proyecto, de carácter más ensayístico, gana el concurso de la Editorial RM que publica el trabajo y lo presenta en el prestigioso festival Paris Photo.

Cuando José Antonio Palao se pregunta por el origen de la transmisión social del fenómeno OVNI identifica «siempre una foto borrosa, una foto cuya función referencial es defectuosa y, por ello, es sospechosa de trucaje» (1999: 22). Es su aparición en la prensa el vehículo de legitimación de la veracidad de estas imágenes *sospechosas*. Con una de estas imágenes abre el *opening* de la mítica serie *Expediente X* (Chris Carter, FOX: 1993-2018), responsable en gran medida del imaginario popular contemporáneo (imagen 1). Y es también la imagen de portada del fotolibro de Arcenillas (imagen 2). Una imagen de muy poca calidad

que dibuja un extraño objeto en el cielo nos introduce así en un lenguaje periodístico que se irá desmontando a lo largo de las páginas interiores.

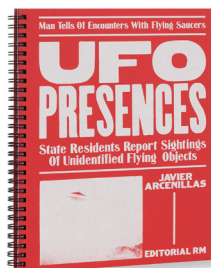


Imagen 1. Fotograma extraído del *opening* de *Expediente X*.

Imagen 2. Portada de *UFO Presences* (Javier Arcenillas, 2018).

El diseño de la portada simula el de la prensa de posguerra americana de finales de los años cuarenta y cincuenta en los que comenzaron a documentarse los supuestos avistamientos de OVNI. El título, *UFO Presences*, en una tipografía de palo seco contundente se extiende hasta ocupar todo el espacio horizontal, va acompañado por un antetítulo y un subtítulo que, en letra romana, hacen referencia a los testimonios recogidos, otorgándoles rango de noticia. Todos los elementos se componen, no obstante, sobre un fondo rojo, que transgrede los códigos del tradicional blanco y negro de la prensa y que, aunque mantiene el modo monocromático, supone un aviso que nos exige atención frente a los contenidos que se van a ir desplegando. El rojo será el *leitmotiv* del libro para la mayor parte de los contenidos de prensa.

La encuadernación en gusanillo da cuenta de dossier y junta páginas que alternan contenidos extraídos de la prensa, documentos oficiales, testimonios y fotografías realizadas por el autor. La mayor parte de las páginas que recogen las noticias están impresas en un papel más fino, que recuerda en su tacto al de la prensa, en tinta roja. Estas páginas solamente reproducen las fotografías, eliminando el cuerpo de los artículos y, en un texto muy pequeño, en el pie de la página, se sitúa la explicación del avistamiento donde se ofrecen datos como fechas, nombres y lugares. Otras páginas reproducen la página del periódico completa, con su compo-

sición y diseño original, cuando todas las noticias giran alrededor de los OVNI. También encontramos algunas páginas desplegadas que, ahora sí en blanco y negro, reproducen la cabecera de medios como el *Roswell Daily Record*. Las noticias vienen apoyadas por documentos oficiales como el del Central Intelligence Agency, que concluye que los problemas conectados con objetos voladores no identificados parece que tienen implicaciones en la guerra psicológica y las operaciones de inteligencia.

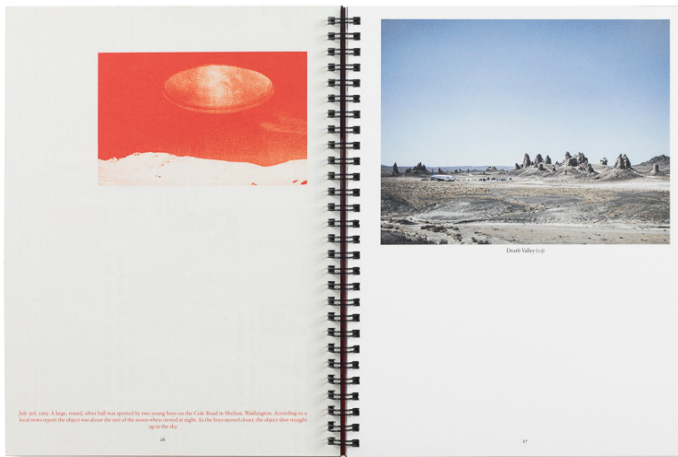


Imagen 3. Imágenes de prensa y fotografías de Arcenillas en *UFO Presences* (Javier Arcenillas, 2018).

La primera página nos muestra una disección de un platillo volante publicada en *Saucers* y editada por Flying Saucers International. Es la invitación que hace el libro a la deconstrucción del OVNI como objeto —y como imagen— que se irá materializando a través de la dialéctica que establecen los diferentes documentos e imágenes que lo componen. Entre la colección de noticias, documentos y testimonios, las fotografías del autor destacan por su color natural pero también por el tacto del papel, más grueso, que nos alerta de la *consistencia* de las imágenes. Son imágenes que emplean los códigos del documentalismo que parece que vienen a ofrecer el contrapunto riguroso (imagen 3). Paisajes, casi siempre solitarios, tomados

con angulares que se presentan, por lo general, a doble página. Sin embargo, al prestar atención a estas fotografías, comenzamos a detectar elementos en ellas que nos remiten irremediabilmente al imaginario OVNI. Sugestionados por el contexto, de repente, creemos detectar un platillo en la forma de una nube, marcas en la tierra, un robot en la papelera de una gasolinera o una nave que parece un rostro. Otras fotografías, aparentemente banales, muestran detalles que evocan una posible vida extraterrestre, como una lata oxidada de Pepsi. Y otras imágenes nos muestran elementos del paisaje que ha hecho de los extraterrestres algo familiar y cotidiano, como el letrero del Alien Research Centre en una nave del Area 51, el cartel del UFO Parking o murales en las calles (imagen 4).



Imagen 4. Fotografías de Arcenillas en *UFO Presences* (Javier Arcenillas, 2018).

En *UFO Presences*, Arcenillas parece recuperar la prensa y el documento de la profundidad de los archivos de los años cuarenta y cincuenta para desmitificarlos y parodiarlos desde un presente que parece haber situado el fenómeno OVNI en el terreno de la ficción. Y es paradójico cómo sus fotografías *documentales*, desde la sobriedad y la contundencia, recuperan estas *presencias* jugando con el imaginario de un lector que cree reconocer las formas alienígenas como huellas en un paisaje que ha hecho de los avistamientos una forma de vida. Noticia, documento, testimonio y mirada se funden en una amalgama de lenguajes cuyas naturalezas y estilos visuales se contestan y emplean la «doble codificación» de la parodia para subvertirse

y, precisamente por ello, legitimarse (Hutcheon, 1993: 8). Como señalan Isabel Arquero y Luis Deltell,

en la fotografía, el carácter paródico presenta una fuerte crítica a la propia tradición de la historia de este arte. No se trata solo de imitar o copiar imágenes de artistas célebres [...], sino de cualquier imagen precedente ya fueran publicitarias, históricas, reporterismo, de carácter científico o fotografías domésticas y familiares. En la parodia no se cuestiona a un solo artista célebre, sino el modo completo de la representación fotográfica (2021: 188).

Un último apunte: en 2008 los politólogos Alexander Wendt y Raymon Duvall publican en *Political Theory*, editado por la prestigiosa editorial SAGE Journals, el primer artículo en una revista académica de ciencias sociales que trata en serio el tema de los OVNI. Desde entonces es el artículo más descargado de la revista en toda su historia¹ y desde su aparición no ha habido ninguna respuesta por parte del mundo académico a favor o en contra de la tesis propuesta en este texto, como se destaca en la edición publicada en castellano por la editorial Melusina en 2021. Su tesis: «cualquier elemento que cuestione la soberanía antropocéntrica parece cuestionar también los fundamentos de la gobernanza moderna». Así, se sirven del fenómeno OVNI sometido a un «desprecio académico que, paradójicamente, pone de manifiesto los límites de la metafísica antropocéntrica» (2021: online). Inevitablemente, esto nos conduce a preguntarnos por el lugar que ocupan (algunas) revistas académicas hoy —cuya *veracidad* se ampara en un sistema sometido a la dictadura de la cita, las empresas de indexaciones y las revisiones por pares ciegos— en la legitimidad del conocimiento.

4. SOBRE AYUDAS DIVINAS. *HEAVEN HELP US!*

Heaven help us! fue el titular de portada del *New York Post* el domingo 15 de marzo de 2020, en los primeros días de confinamientos masivos por COVID-19 (imagen 5). Acompañado por una foto de unas manos enfundadas en guantes médicos de látex azul que sujetan un rosario, lanzan una preocupante asociación entre ciencia y reli-

¹ En febrero de 2022 contaba con más de 20.000 descargas.

gión. Como indica el filósofo italiano Giorgio Agamben, la referencia al apocalipsis y la evocación al fin del mundo, especialmente en los medios americanos, fue constante: «como si la necesidad religiosa, que la Iglesia ya no puede satisfacer, estuviese buscando otro lugar para coexistir y lo hubiese encontrado, de hecho, en lo que se ha convertido en la religión de nuestros días: la ciencia»². En realidad, esto ya lo había señalado con gran intuición la serie *The Leftovers* (Damon Lindelof, Warner Bros: 2014-2017) en la que frente a un suceso mundial inexplicable narra cómo la población se refugia indistintamente entre la ciencia y las sectas. Durante los primeros días de expansión del virus en Europa (febrero de 2020), Agamben mantuvo una actitud muy crítica ante los medios llegando a acusarlos —junto a las autoridades— de crear un clima de pánico para provocar un estado de excepción (2020: 18), actitud que fue contestada por otros filósofos como Jean-Luc Nancy que, desde la misma publicación, aseveraron que «Hay una especie de excepción viral —biológica, informática, cultural— que nos pandemiza» (2020: 30).

Heaven help us! es también el título que Mario Zamora le da a su fotolibro (imagen 6), una investigación artística que reflexiona sobre el papel de los medios de comunicación de todo el mundo durante las primeras semanas de la pandemia y que viene a ilustrar esta dualidad de posturas frente a las medidas excepcionales que se tomaron, su justificación y su comunicación —que iba desde el alarmismo injustificado a la información rigurosa basada en datos y cifras—. El proyecto nace como una respuesta directa a la cobertura informativa durante unas semanas en las que prácticamente toda la actualidad giraba en torno a un virus invisible que no podía fotografiarse y sus múltiples —y muy visibles— efectos y consecuencias en la vida de los ciudadanos.

² Cita extraída del fotolibro



Imagen 5. portada original del *New York Post* del 15 de marzo de 2020.

Imagen 6. Portada de *Heaven help us!* (Mario Zamora, 2020).

Los proyectos fotográficos previos de Zamora *To the moon and back* (2015) y *State of Matter, Matter of State* (2021) habían sido trabajos muy pausados, realizados a lo largo de varios años en los que el fotógrafo los ha compaginado con otros encargos. Estos dos fotolibros, además, pertenecen a la misma serie que trata las formas del poder en las sociedades capitalistas, desde las manifestaciones más visibles a las más oscuras. El primero se ocupa del poder coercitivo sobre la población, centrado en las cargas de la policía sobre las manifestaciones que tuvieron lugar en Madrid entre 2012 y 2014; y el segundo trata el poder corporativo y la explotación sobre los recursos naturales del planeta que ejercen las grandes multinacionales. Pero en contra de la temporalidad con la que suele trabajar el fotógrafo, *Heaven help us!* es un fotolibro motivado por el shock del confinamiento —comienza el 15 de marzo de 2020— y su producción tiene una duración acotada: los 52 días que dura la primera fase en España. Su edición y diseño también se producen en las semanas posteriores de forma muy rápida finalizando el proceso de impresión el 15 de julio de ese mismo año.

Posiblemente, la inmediatez de la publicación viene derivada de una necesidad de comprender con urgencia qué ocurrió durante esas semanas en las que el mundo pareció detenerse. Para ello, el autor reúne en el libro más de 3.500 titulares de 525 periódicos de 110 países, que arranca de la línea temporal y reorganiza en 23 grandes temas —el poder, el miedo, la fe, las fronteras, el odio, la obediencia, o el capital, entre otros. Las fotografías que acompañan estos titulares son las miradas diarias

del fotógrafo al cielo, desde su propio confinamiento domiciliario. En la misma portada el autor explica cómo «declarado el estado de alarma, me acerqué a mirar el cielo desde mi ventana, que parecía indiferente a nuestras peticiones. A partir de entonces lo observé cada día, metódicamente, desde una casa de la que no se podía salir, después de leer, como tantos hicimos, cientos de artículos y periódicos de tantos países como me fue posible». La *mirada al cielo*, no obstante, no deja de ser un motivo visual de la ciencia ficción, que en su edad de oro instaba a *vigilar los cielos*. Siguiendo el titular del *New York Post*, el gesto de Zamora tiene un cierto efecto —irónico— de plegaria, del orden místico-religioso.

El subtítulo del fotolibro, *a diary of a global pandemic*, nos introduce en el carácter de *diario* que adquiere para el propio autor el proceso de trabajo. El proyecto también se puede entender, por tanto, como un modo de *pre-ocuparse* durante estos días que para muchos quedaron vacíos de actividades. Unos días que se sucedían de forma idéntica y que ahora, dos años después, se suelen recordar como una nebulosa en la que parece que el tiempo se detuvo. La recuperación, catalogación y archivo de las noticias publicadas y sus titulares y las fotografías realizadas al cielo suponen un registro para el propio autor de su propio proceso de asimilación del confinamiento, pero también una forma de expresión de sus preocupaciones. De algún modo, el diario «como encierro y, al mismo tiempo, posibilidad de fuga» (Méndez, 2020: 20) permite al autor enunciar aquello que en aquel momento no podía decir de otros modos, porque quedaba fuera de las convenciones institucionalizadas —y sus escrituras más encorsetadas.

En este caso, no obstante, lo que Zamora recupera principalmente no son las imágenes de los medios, que omite. Se resiste al imaginario predominante y recupera del archivo los titulares para acompañarlos por sus propias imágenes, «imágenes silenciosas» (Català, 2012). Es un ejercicio inverso al de Bertolt Brecht —que expondremos a continuación—: lo que interesa a Zamora aquí es silenciar la imagen mediática para centrar toda la atención sobre el texto y sobre el cielo como espacio de silencio. Las imágenes que pudieron verse en la prensa de aquellos días repetían incesantemente los mismos motivos visuales: comparecencias oficiales de los responsables políticos, la extrañeza de las grandes urbes vacías, servicios de emergencia y hospitales desbordados o rostros de los trabajadores esenciales bajo mascarillas y EPIs. Zamora, en un ejercicio de higiene visual, se distancia del imaginario pandémico solo para evocarlo a través

de los titulares. Suscita así una reflexión sobre el carácter repetitivo, casi serial, de la prensa internacional, en la que ante una necesidad *de saber*, *de información* para calmar la angustia de la incertidumbre ante un virus desconocido, las noticias, día tras día, aún con matices y particularidades, no podían despegar la incertidumbre de lo real.

Con sus fotos al cielo (imagen 7) Zamora trabaja la metáfora de la repetición y de la diferencia. Como anotaba Deleuze «siempre es posible “representar” la repetición como una semejanza extrema o una equivalencia perfecta» (2002: 22) y así vemos en esta serie una clara alusión a la serie *Equivalents* que Joseph Stieglitz realizó entre 1925 y 1934. Esta serie se suele considerar como la primera que se libera de la literalidad del referente para abordar la imagen fotográfica desde la abstracción, aunando técnica, estética y sentidos figurados o *equivalentes* a otros conceptos. Zamora, no obstante, no renuncia al color y trabaja sus metáforas a partir de las nubes, pero también de los colores que el cielo toma a diferentes horas, del sol, de la luna, de los pájaros o aviones que captura en vuelo o de los reflejos que genera la óptica de su cámara.



Imagen 7. Fotografías al cielo de Mario Zamora junto a los titulares de prensa en *Heaven help us!* (Mario Zamora, 2020).

El diseño del libro, fruto de la colaboración con la diseñadora Mati Martí, ofrece desde la portada una clara referencia a los códigos de la prensa y a la apuesta anti-visual de Zamora. Un titular, un subtítulo y un cuerpo de texto a dos columnas, sin imágenes. Es todo. Además,

es notable cómo el titular aparece fracturado, una alusión a la *fractura* de la vida (y de las vidas) que supuso la pandemia, y también una *fractura* de la confianza en las propias palabras de los discursos gubernamentales, mediáticos y científicos que generaron una respuesta desde el negacionismo o las teorías de la conspiración. Uno de los textos que acompaña el libro, de Luis Navarro, incide en esta cuestión:

Así como el mercado invade la política infectándola para seguir propagándose en la sociedad, el lenguaje actúa como un virus altamente pregnante y contagioso que invade las conciencias y se replica entre ellas orientándolas en función de los intereses de un agente extraño. El control está inscrito en este código.

El fotolibro despliega una doble estructura narrativa que se desarrolla de forma paralela: una cronológica y otra temática. En la parte superior de la página encontraremos la secuencia de cielos día a día, desde el 1 al 50, que avanza de forma ininterrumpida a lo largo de las páginas. El libro está estructurado en diferentes capítulos temáticos que siempre abren con la portada de un medio tratado como una radiografía, que deja traslucir el análisis al que el autor está sometiendo a la prensa (imagen 8). A partir de ahí, recoge los titulares relativos a ese tema, ordenándolos también cronológicamente por semanas. Así, se cruzan ambas cronologías en la página —la diaria y la semanal— al mismo tiempo que se trabajan las temáticas.



Imagen 8. Los capítulos se abren con portadas radiografiadas en *Heaven help us!* (Mario Zamora, 2020).

En ocasiones, el ritmo del libro se rompe para dar importancia a titulares como *Eyes on you*, que se aísla para ocupar una doble página de forma intimidante. También el titular de la portada del capítulo 14 sobre el silencio —*Es momento de tomar una pausa*— viene seguida de cuatro dobles páginas donde las fotografías al cielo se tratan para dejar ver la trama en blanco y negro, y que suponen realmente una pausa en la lectura del libro, pero una pausa —como lo fue el confinamiento— obligada y desconcertante. Merece una mención también el tratamiento visual que recibe el último capítulo sobre los números, en el que las imágenes de los cielos desaparecen y la mancha de texto con los titulares se extiende por toda la página (imagen 9). El cuerpo de la tipografía va creciendo a medida que pasamos las páginas, pero sin modificar el interlineado, hasta que resulta un laberinto de formas gráficas imposibles de descifrar. La sensación de asfixia frente a las continuas referencias a los muertos diarios y los contagios, pero también las cifras sobre el impacto en la economía, o las pérdidas millonarias se traducen así visualmente a través del diseño tipográfico.

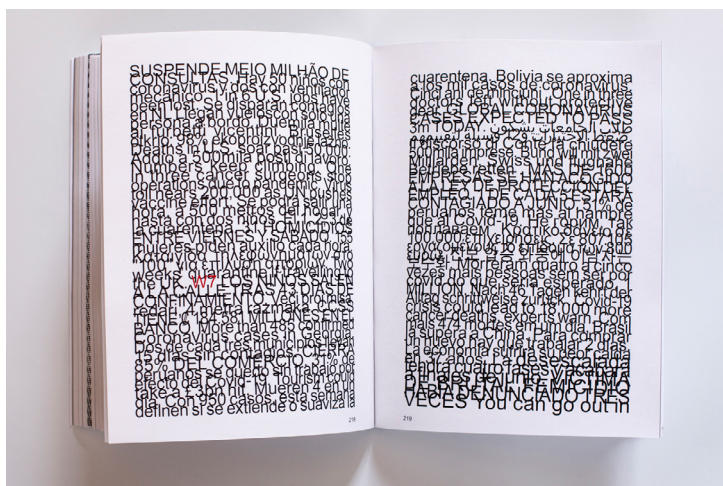


Imagen 9. Diseño tipográfico del capítulo sobre cifras en *Heaven help us!* (Mario Zamora, 2020).

El fotolibro incluye también algunos textos de pensadores —el citado de Luis Navarro y otros de Juan Forn, Giorgio Agamben o Santiago López Petit— que, introducidos en puntos clave, nos abren a reflexio-

nes y nuevas formas de pensamiento sobre la pandemia. El mismo autor reconoce en el texto de presentación que este fotolibro es «un gesto de resistencia casi más que un libro». Un gesto de resistencia frente al imaginario pandémico, pero también un ejercicio de análisis y síntesis sobre las estructuras de poder e ideología que se transmitieron a través de los medios durante las semanas más duras de la pandemia.

5. SOBRE APRENDER A LEER IMÁGENES. *WAR PRIMER: 1, 2, 3*

En 1955 Bertolt Brecht publica *ABC de la guerra*³ —*Kriegsfibel*, en su título original alemán, o *War Primer*, como se conoce más popularmente en su traducción al inglés— un libro en el que señala lo terrorífico que se esconde tras las imágenes heroicas y propagandísticas bélicas, poniendo el acento en sus sinsentidos e injusticias a partir de las relaciones que establece entre fotografías que recorta de la prensa y pequeños poemas de cuatro líneas que escribe a modo de epigramas. Aunque el trabajo fotográfico de Brecht es poco conocido frente a su obra como dramaturgo, se trata de un libro que elabora a lo largo de treinta años desde el exilio. Profundamente marcado por los horrores de la guerra, su representación fotográfica en los medios de comunicación le suscita una enorme preocupación, pues para él suponen *jeroglíficos* que necesitan ser descifrados. Su apuesta, por tanto, es la de revelar aquello que la imagen fotográfica esconde, precisamente, mostrando. Así, acompaña imágenes de la Segunda Guerra Mundial —con alusiones también a la guerra civil española— con textos poéticos que las hacen hablar, interrogándolas y cuestionándolas, ofreciendo una relectura marxista de una historia occidental sobre la guerra (Long, 2008: 1999). Benjamin ya había señalado el poder disruptivo que podía albergar el texto como un modo de dotar a la imagen de un uso político: «lo que debemos pedir al fotógrafo es la capacidad de poner un pie de foto que la rescate de los estragos de la modestia y le confiera un valor de uso revolucionario»

³ La edición utilizada para el análisis ha sido la publicada en castellano por Ediciones del Caracol en 2004, consultada en la Biblioteca Nacional de España. El libro se ha editado en distintas versiones, y algunas placas del *War Primer 2*, realizado sobre la traducción inglesa, no coincidirán en número.

(1982: 24). Y Brecht lo pone a prueba en este ejercicio, profundamente antibelicista, que permite al lector distanciarse y tomar una posición crítica frente a las fotografías, que quedan desnaturalizadas.

Su intención queda marcada desde el mismo título, que alude inevitablemente a los libros que los niños utilizan para aprender a leer. Y también el texto introductorio de Ruth Berlau, compañera de Brecht, señala claramente esta orientación pedagógica:

No escapa del pasado al que lo olvida. Este libro pretende enseñar a leer imágenes. Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante (Berlau en Brecht, 2004 [1955]: 1).

Así, su propósito inequívoco es desmontar las imágenes que idealizan la guerra y la presentan como un acontecimiento épico para señalar la brutalidad del horror y señalar también a los responsables. Y, en este recorrido, cuestionar la misma fotografía como una forma de la visualidad capitalista. De ahí que lo que Brecht propone aquí sea un ejercicio para *aprender a leer* las imágenes de la guerra. Sin embargo, precisamente, la complejidad de las relaciones establecidas entre las imágenes y los textos, la necesidad de incluir notas finales que expliquen las imágenes y su procedencia más allá de los epigramas o la inconsistencia en la posición del lector frente a ellos provocan que el libro despliegue una gran complejidad discursiva que posiblemente lo aleja de su propósito original, como ha señalado J.J. Long (2008).

De hecho, este fotolibro es uno sobre los que Georges Didi-Huberman levantará su concepto de la *toma de posición de las imágenes*. Como argumenta, el montaje de la complejidad produce un efecto de *distanciamiento* que supone «aguzar la mirada», «hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, y no de ilusión», en definitiva, «mostrar mostrando que se muestra y disociando así —para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica— lo que se muestra» (2008: 76-78). El *distanciamiento*, pues, lleva al *extrañamiento*, que permite una mirada analítica y crítica. En este proceso, la sorpresa es fundamental porque permite quitar lo evidente, lo conocido y hacer emerger el asombro y la curiosidad. El montaje aquí ocurre entre fotografías y poemas. Allí donde el pie de foto periodístico tradicionalmente busca anclar sentidos y dar

una dirección única de lectura que elimine toda la posible ambigüedad de la imagen, aquí consigue crear espacios de pensamiento, intervalos en la unidad —rupturas, contrastes, dispersiones— y, de este modo, nuevas relaciones entre el orden de la realidad que desarticula nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas. El montaje de Brecht, de este modo, *pone en crisis* unas imágenes que, de otro modo, se naturalizan y se asumen dentro de la normalidad.

Señalar el horror de la muerte, que nada tiene de romántico, pero también el miedo, el hambre, o la destrucción. Cuestionar la noción de enemigo, apuntar hacia la responsabilidad individual de soldados y mandos militares. Deconstruir la imagen de los líderes políticos, a veces delirante, y evidenciar la posición de indefensión del pueblo frente a ellos, señalando que el conflicto es intrínseco al modo en el que opera el capitalismo. Estos son algunos de los temas alrededor de los cuales giran sus foto-epigramas. Presenta una idea de la guerra despojada del velo de heroicidad de las gestas bélicas.

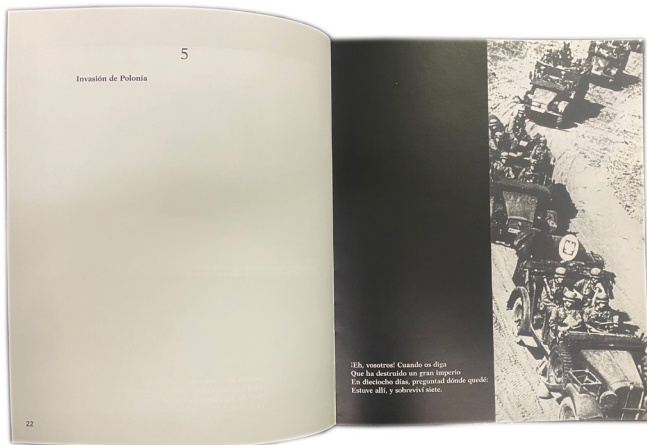


Imagen 10. Foto-epigramas (placa 5) en *War Primer* (Bertolt Brecht, 1955).

Así, junto a una fotografía de un convoy en la invasión de Polonia (placa 5) escribirá: «¡Eh, vosotros! Cuando os diga que ha destruido un gran imperio en dieciocho días, preguntad dónde quedé: estuve allí, y sobreviví siete». La muerte está siempre presente, por encima de lo heroico (imagen 10).

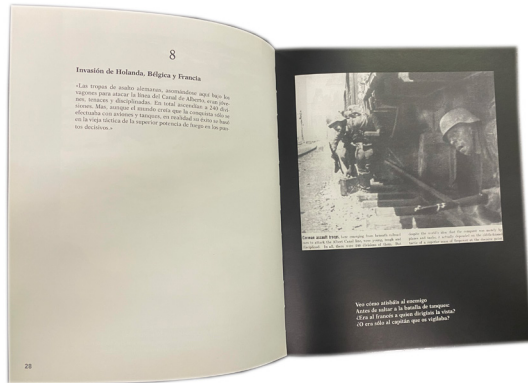


Imagen 11. Foto-epigramas (placa 8) en *War Primer* (Bertolt Brecht, 1955).

O junto una fotografía de tropas de asalto alemanas justo antes de entrar en combate en la que se puede leer el miedo en el rostro de los jóvenes soldados (placa 8), escribirá: «Veo cómo atisbais al enemigo antes de saltar a la batalla de tanques: ¿era al francés a quien dirigíais la vista? ¿O era solo al capitán que os vigilaba?». Desmonta de ese modo la construcción del concepto *enemigo* para dirigir la mirada (y el miedo) a aquellos que dan las órdenes (imagen 11). El miedo se revela en varios de los montajes como el motivo por el cual se cometen las peores atrocidades: junto a una foto de la tripulación de un bombardero alemán escribe: «Somos los que sobre tu ciudad volamos, “¡Oh mujer, que por tus hijos lloras”. Te tenemos. Junto con ellos, en nuestra diana. Y si nos preguntas por qué, pues: por miedo» (placa 15) (imagen 12).

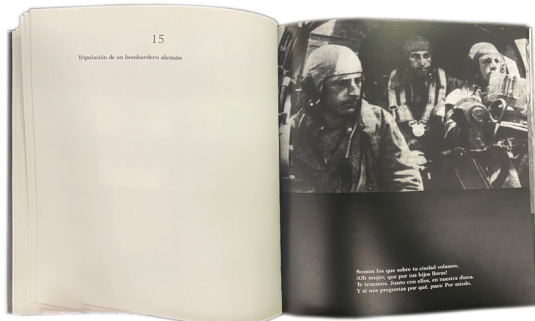


Imagen 12. Foto-epigramas (placa 15) en *War Primer* (Bertolt Brecht, 1955).

Aunque el libro tuvo muy poco éxito —de los 10.000 ejemplares iniciales solo se vendieron 3.400 en la RDA y 200 en la RFA— los montajes de Bertolt Brecht emplean las propias fotografías publicadas en los medios o como propaganda para atacar la ideología belicista, núcleo de todas las guerras, subvirtiendo así su mensaje original dirigido a justificar la guerra o generar un sentimiento patriótico. Las revelaciones que muestra hacen que sea un libro que no haya perdido vigencia. Incluso parece que, en cada nueva guerra —incluso en la guerra de Ucrania de 2022, que ha estallado mientras se cierra la edición de este libro— estas reflexiones vuelven a situarse de plena actualidad.

Esta es, precisamente, la idea que subyace en el planteamiento que realizan Adam Broomberg y Oliver Chanarin en *War Primer 2*, publicado en 2011. Realizan una intervención sobre la edición inglesa publicada en 1998 por la editorial Lubris superponiendo imágenes de la llamada *guerra contra el terror*, encabezada por Estados Unidos tras los ataques del 11S, sobre las fotografías originales de Brecht. Crean así siniestros fotomontajes capaces de conectar a través del horror de la guerra —y sus imágenes— conflictos tan lejanos en el tiempo. Los artistas consiguen cien ejemplares de esta edición y los intervienen, realizando los fotomontajes sobre las 85 placas originales impresas. Después, publican también el resultado como un libro editado por MACK, que en su versión digital está acompañado de ensayos críticos que incluyen *Las cinco dificultades para decir la verdad* del propio Brecht y otros textos de Jennifer Bajorek, Federica Chiocchetti, David Evans, Simon Kerner, Tom Kuhn o Sam Skinner. Con este trabajo obtienen el Premio de Fotografía Deutsche Börse 2013 y se realizan numerosas exposiciones que se acompañan de *performances* —en la Tate Modern o la Photographer's Gallery de Londres, por citar algunas—.

El libro no es solamente una apropiación del de Brecht sino que lo amplifica, mostrando cómo la violencia solo genera más violencia. Aquí las imágenes empleadas para realizar los fotomontajes son especialmente duras. Muestran de forma explícita el horror de la guerra: cuerpos tendidos sin vida, heridos brutalmente, ensangrentados, o prisioneros siendo torturados. Ya no son solo las imágenes de la prensa y la propaganda oficial, sino que su origen, en consonancia con los tiempos, proviene de fuentes muy diversas:

medios digitales, páginas gubernamentales, pantallazos de clips de vídeo, imágenes satelitales, de monitores de control, cámaras de seguridad o imágenes personales que han circulado por redes sociales. En su mayoría, imágenes *pobres* cuya autoría ha quedado diluida en la inmensidad de la red —aunque incluyen al final, un listado de las webs de donde han sido extraídas, sobre las notas originales—. Como señala Buckley, no obstante, la importancia no recae sobre imágenes individuales de la guerra, sino en la relación entre imágenes y los modos en los que fomentan una operación más amplia en la construcción, manipulación, mantenimiento y difusión de imágenes teóricas (concepciones) más amplias del conflicto (2018: 8).

Los fotomontajes aquí dan una vuelta de tuerca a los foto-epigramas de Brecht para poner en valor el corte con las imágenes originales —desde la ruptura y la continuidad— como una forma de creación discursiva. En la placa 5, que hemos destacado antes, sobre al convoy que se dispone a invadir Polonia se superpone una imagen de soldados americanos repatriando cadáveres con los féretros bien envueltos en la bandera federal. El corte aquí muestra el salto temporal, el *después*, al que alude Brecht en el epigrama (imagen 13). Por otra parte, la explosión de las Torres Gemelas se engarza en una continuidad asombrosa en la placa 23. Dos imágenes, una frontal y otra cenital, parecen tener una continuidad inequívoca que alude a una geopolítica donde todo queda entretendido (imagen 14). Además de la ruptura y la continuidad, técnicas basadas en la yuxtaposición, los autores trabajan el fotomontaje también en la profundidad, realizando un juego retórico con el imaginario del lector. De este modo, la fotografía de Hitler en la mesa mientras le sirven un guiso (placa 83), es tapada por la de George W. Bush ofreciendo un pavo (placa 26) (imagen 15). Bush *se pega* literalmente en el lugar de Hitler, pero para que el montaje tenga efecto es necesario un ejercicio de reconocimiento de la foto original. El epigrama que acompaña no puede ser más aterrador: «Heme aquí feliz ante un guiso, ya que no me entrego a ningún placer, salvo el de dominar el mundo. No quiero más. No quiero más que a vuestros hijos». Hoy bien podríamos pegar encima la de Vladimir Putin.



Imagen 13 y 14. Fotomontajes a partir del corte y la continuidad en *War Primer 2* (Broomberg y Chanarin, 2011).

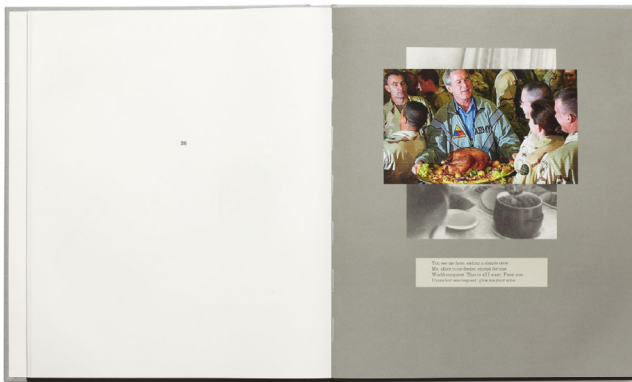


Imagen 15. Fotomontaje en profundidad en *War Primer 2* (Broomberg y Chanarin, 2011).

Es muy relevante que los artistas empleen de este modo el fotomontaje, que precisamente emerge como el método moderno por excelencia durante el periodo de entreguerras con el que artistas y pensadores como Brecht toman posición en el debate estético y político, como señala Didi-Huberman. Explica que «mostrar por montaje» a través de dislocaciones y recomposiciones es un modo de tomar acta del «desorden del mundo» (2008: 98). Con esta propuesta, Broomberg y Chanarin evocan desde la imagen las brechas abiertas en la tierra por las trincheras de las dos guerras mundiales, así como las heridas en los cuerpos, para hacerlas resonar en sus composiciones casi un siglo después. Este corte está enfatizado, además, por el color de las imágenes, que contrastan enormemente con el blanco y negro de las originales y señalan desde la saturación la

brutalidad —cuestión problematizada por Javier Marzal en este mismo libro. En algunos fotomontajes el rojo de la sangre lo impregna todo.

En el ejercicio de Broomberg y Chanarin adquiere una importancia singular la reflexión metadiscursiva sobre el propio acto de fotografiar la guerra. En el libro original de Brecht era un tema subyacente que trataba específicamente solo en la placa 12, donde junto a una foto de un fusilamiento que en el pie original indica que «Los alemanes fueron amables con este francés. Le vendaron los ojos antes de fusilarlo», escribe: «Lo hemos colocado junto a la pared: a nuestro prójimo, hijo de una madre, para matarlo. Y para que el mundo lo sepa hemos sacado una foto». Sin embargo, en el *War Primer 2* las referencias metadiscursivas sobre el poder de la propia fotografía son constantes. Fotografía como prueba, fotografía como trofeo, fotografía como espectáculo. Vemos la foto tomada a un muerto en esa placa 12 (imagen 16), una nube de cámaras (placa 26), soldados tomándose fotos de recuerdo junto a víctimas asesinadas (placa 42), fotoperiodistas en masa fotografiando una niña asesinada en Haití (placa 44), y varias de las tomadas en la prisión de Abu-Ghraib (placa 49).

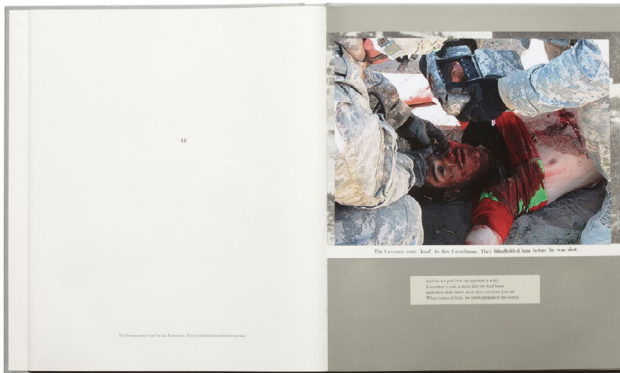


Imagen 16. Las referencias metadiscursivas son constantes en *War Primer 2* (Broomberg y Chanarin, 2011).

Se revela así cómo la *guerra del terror* fue en realidad una *guerra de las imágenes*, en la que Estados Unidos luchaba, en realidad, por tratar de generar una iconografía capaz de borrar la potentísima imagen de las Torres Gemelas atacadas. Y una de ellas fue, sin duda, el contraplano en

la *situation room* de la Casa Blanca durante la captura y asesinato de Osama Bin Laden. El horror dibujado en los rostros de los mandos políticos y militares es capaz de dar cuenta de todo lo que no alcanzamos a ver. Y está superpuesto, *pegado*, a la fotografía original de una tumba anónima (placa 10) (imagen 17). Este fotomontaje, mejor que ningún otro, quizá, nos recuerda que «los muertos llegan para interrogarnos sobre qué significa estar vivo», como reflexiona Shaila García Catalán a propósito del zombi como único mito moderno (2018: 97).



Imagen 17. Las referencias metadiscursivas son constantes en *War Primer 2* (Broomberg y Chanarin, 2011).

En 2013 Lewis Bush realiza otra relectura del libro pero, esta vez, la intervención se realiza sobre la intervención de Broomberg y Chanarin. En esta nueva reapropiación el conflicto bélico pasa un segundo plano y el discurso se articula a partir de una perspectiva social. Bush reconoce en la presentación de su proyecto que el libro de Broomberg y Chanarin es brillante en algunos aspectos, pero en otros es tremendamente problemático —especialmente porque los libros intervenidos de *War Primer 2* comenzaron vendiéndose diez veces más caros que el valor de los libros originales que habían adquirido, y las copias firmadas llegaron a costar hasta cien veces más. De hecho, incluye en sus fotomontajes pantallazos del libro en Amazon en venta por 2.500 libras (imagen 18). Lewis Bush denuncia también que el libro se produjo con el trabajo de becarios que no recibieron retribución alguna y que no aparecen acreditados.



Imagen 18. Tercera reapropiación en la que se señalan las disfunciones discursivas del libro como objeto artístico, y no como producto para educar a las masas en *War Primer 3* (Lewis Bush, 2015).

En efecto, Broomberg y Chanarin transforman una obra que Brecht creó para que fuese accesible y asequible para la gran mayoría con una clara vocación educativa —como muestra la última placa, la 85, en la que hace un llamamiento para «aprender a aprender» (imagen 19)—, en una *obra de arte*, con una edición original limitada a cien ejemplares —accesible solo para una élite económica— y con una difusión a través de las paredes del museo —pensada para una élite cultural. Estas cuestiones subvierten la aproximación de Brecht, que en una carta a Heinz Steydel en 1956 expresaría: «El *ABC de la guerra* debe estar sobre todo en las bibliotecas, casas de cultura, escuelas, etc. Escribiría gustoso a estos sitios, pues tiene que cesar entre nosotros este loco desplazamiento de todos los hechos y valoraciones de la época de Hitler y la guerra» (en Brecht, 2004 [1955]: 3). Brecht ya sabía entonces que el fotolibro podía ser un formato más popular que otras formas de difusión fotográfica y, por ello, resistente. Y la lectura de Bush está encaminada a señalar esta disfunción en la obra de Broomberg y Chanarin desde una conciencia de clase, reapropiándose del libro reapropiado, esta vez para realizar una reflexión no ya sobre la guerra, sino sobre la desigualdad, el trabajo, el capital y el poder. Por ello, siguiendo el espíritu original de la obra, distribuye su libro libremente en pdf.

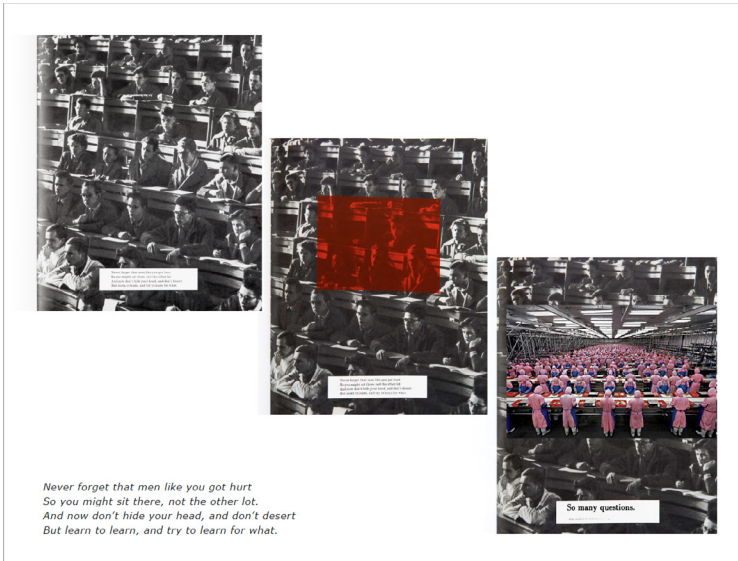


Imagen 19. Comparativas finales entre las tres versiones en *War Primer 3* (Lewis Bush, 2015).

Lewis Bush reestructura su libro alrededor del poema de Brecht *A Worker Reads History*. Sumando nuevas imágenes y textos, el libro se concibe como un tributo y, en algunos casos, un epitafio de los trabajadores anónimos que permiten que el mundo siga girando. Sus imágenes incluyen referencias a la bolsa, al trabajo esclavo de China, al drama de los inmigrantes que arriesgan sus vidas en busca de un futuro mejor o a la propia mercantilización del arte. *War Primer 3* suma así tres capas de lecturas. Las intervenciones de Lewis Bush en tinta azul se sobrepresionan a las de Broomberg y Chanarin, en rojo, que a su vez se sobrepresionan al negro original de Brecht. Sin embargo, el trabajo de Lewis Bush se esfuerza por mantener el espíritu pedagógico y la crítica a la fotografía como una imagen al servicio del capitalismo presentes en el concepto original de Brecht. El libro está acompañado en este caso por contenidos que lo explican y contextualizan: una comparativa de los tres libros donde se puede observar cómo funciona el ejercicio de apropiacionismo, un ensayo del propio Lewis Bush como respuesta al *War Primer 2* y una explicación de su propio proceso de trabajo y la reedición del libro en 2015.

6. SOBRE LAS VIDAS DEL ARCHIVO

Los casos en los que nos hemos detenido en el análisis releen las verdades informativas y, en un gesto de desplazamiento, las desubican de sus rutinas mediáticas, recontextualizándolas en discursos artísticos que, en un ejercicio de edición y montaje, dejan a la vista su construcción, sus mecanismos de funcionamiento y desnudan los discursos que proponen. En este desplazamiento hacia el fotolibro se produce un proceso de distanciamiento donde puede florecer la ambigüedad y, con ella, el pensamiento. Este espacio, pues, permite albergar otras verdades, otros discursos que alimentan la parodia, la resistencia y el desmontaje discursivo.

Pese a compartir el origen informativo, cada caso analizado nos propone un proceso de desplazamiento diferente. *UFO Presences* recupera las imágenes de OVNI que, desde su indefinición visual, adquieren condición de huella, dejando que la prensa americana de los años cuarenta y cincuenta de validez a los testimonios y coloque la imagen como prueba de lo visto. El fotolibro parodia la legitimación del fenómeno a través de la prensa y se fija en cómo estas aparentes realidades han construido un imaginario basado en las ausencias registradas, y que hoy es en realidad una presencia fantasmagórica que deja huellas visibles en el paisaje y en la cultura popular. Por otra parte, *Heaven Help Us!* recupera el discurso mediático contemporáneo vinculado a las semanas más difíciles de la pandemia, pero lo hace resistiendo frente a la imagen, prescindiendo del imaginario pandémico, evocándolo a partir de los titulares y las fotos del cielo, en un juego de repeticiones y diferencias. El libro plantea así un recorrido por los temas que emergen de los medios que nos abre a una comprensión de la pandemia como trauma de alcance mundial y con múltiples implicaciones que van desde lo sanitario a la gestión política, de seguridad y vigilancia o la relación que nos propuso con las cifras. Por último, *War Primer* es el caso más complejo: como en un juego de muñecas rusas, las múltiples relecturas van añadiendo capas de complejidad al discurso. El trabajo original de Bertolt Brecht abre grietas en las fotografías publicadas en la prensa con intención informativa o propagandística, principalmente de la Segunda Guerra Mundial, solamente dislocándolas con textos que, de forma lírica, desmontan y cuestionan su representación. En otra capa, y más de sesenta años después, Broomberg y Chanarin actualizan la propuesta realizando fotomon-

tajes con las fotos originales y otras vinculadas a la guerra contra el terror de George W. Bush, pero en este trayecto pierden la esencia del trabajo original, algo que señala Lewis Bush en la tercera relectura del trabajo, al que le añade un giro social.

Estos tres casos, desde la elaboración y retórica artística, desmontan unos discursos informativos que en, muchas ocasiones, han funcionado como discursos de desinformación, propaganda, control político o que han desatado cierta histeria colectiva. Cuestiones que ya señalaba Brecht en 1931, cuando escribe para el décimo aniversario de la revista *A-I-Z*:

El inmenso desarrollo del reportaje fotográfico apenas ha servido para mostrar la *verdad* sobre las condiciones que imperan en el mundo: la fotografía se ha convertido, en manos de la burguesía, en un arma terrible para la *supresión* de la verdad. El vasto material visual que es vomitado cada día por las imprentas y que parece tener apariencia de verdad, de hecho, sólo sirve para oscurecer los acontecimientos dados. La cámara puede mentir, al igual que la máquina de escribir (en Kuhn, 2021: 135).

Todos los casos analizados remiten a la prensa de diferentes periodos históricos y son relativos a diferentes fenómenos. De hecho, quizá tan solo la propuesta de Broomberg y Chanarin sea la única que podríamos ubicar en el terreno de la posverdad estrictamente en el sentido contemporáneo. Y, sin embargo, todas ellas, diseccionan el discurso mediático, que encuentra en la imagen fotográfica la prueba —de OVNI, de un virus invisible o del discurso belicista— que transformar en retórica. Brecht ya asumía en su obra *The Threepenny Lawsuit* que representar la realidad no es suficiente y que, de hecho, el arte es necesario si pretendemos intervenir en los procesos sociales (en Kuhn, 2021: 133). El fotolibro, desde la resistencia ejercida en los márgenes del sistema y la complejidad discursiva que articula, se revela como un dispositivo capaz de desmontar —e interrogar— los discursos más asentados.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2020). La invención de una pandemia. En P. Amadero (ed). *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, (pp. 17-20). S.l.: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Arcenillas, J. (2015). *UFO Presences*. Barcelona: RM Verlag.

- Arquero Blanco, I., Deltell Escolar, L. (2021). Parodias en la fotografía actual: Chema Madoz, Joan Fontcuberta y Cristina de Middel. En M. Blanco Pérez y N. Parejo (eds.). *Historia(s) de la fotografía en el siglo XXI* (pp. 185-205). Salamanca: Comunicación Social.
- Benjamin, W. (1982) [1934]. The Author as Producer. En V. Burgin (ed.). *Thinking Photography*, (pp. 15-31). Londres: Macmillan.
- Brecht, B. (2004) [1955]. *ABC de la guerra [Kriegsfibel]*. Madrid: Ediciones del Caracol.
- Brecht, B. (1963) [1934]. Las cinco dificultades para decir la verdad. *Boletín del Seminario de Derecho Político*, 29-30.
- Broomberg, A., Chanarin, O. (2011). *War Primer 2*. Londres: MACK.
- Buckley, B. (2018). The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011). *Humanities*, 7, 34. <https://doi.org/10.3390/h7020034>
- Bush, L. (2015). *War Primer 3*. S.l.: Autoeditado.
- Català, J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrila.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Ferraris, M. (2019). *La posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza Editorial.
- García-Catalán, S. (2018). Los desheredados. El Otro pulverizado en nuestra cultura visual. En J. Marzal Felici, A. Loriguillo-López, T. Sorolla-Romero (eds.). *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, (pp. 91-11). Valencia: Tirant humanidades.
- Gortázar, P. (2021). Memorias de papel. El archivo fotográfico y sus lecturas. En M. Blanco Pérez y N. Parejo (eds.). *Historia(s) de la fotografía en el siglo XXI* (pp. 29-50). Salamanca: Comunicación Social.
- Guash, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogía, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, julio, 187-203.

- Kuhn, T. (2021). Brecht and Photography. In S. Brockmann (ed.). *Bertolt Brecht in Context* (pp. 131-139). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108608800.018>
- Long, J.J. (2008). Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer. *Poetics Today*, (29)1, 197-223. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-023>
- Martín-Núñez, M. (2018). Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea. En J. Marzal Felici, A. Loriguillo-López, T. Sorolla-Romero (eds.). *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (pp. 71-90). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martín-Núñez, M., (2022). Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo. *Bulletin of Spanish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>
- Martín-Núñez, M.; García-Catalán, S.; Rodríguez-Serrano, A. (2020). Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 1065-1083. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.66761ARTÍCULOS>
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal.
- Méndez, B. (2020). *Heridas abiertas*. Girona: WunderKammer.
- Nancy, J. L. (2020). Excepción viral. En P. Amadero (ed). *Sopa de Wuban. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, (pp. 29-30). S.l.: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Ortiz-Echagüe, J. y Rodríguez-Mateos, A. (2021). Blank Paper: colectivo, escuela y comunidad fotográfica. En M. Blanco Pérez y N. Parejo (eds.). *Historia(s) de la fotografía en el siglo XXI* (pp. 75-96). Salamanca: Comunicación Social.
- Palao-Errando, J.A. (1999). El universo de la información (*Los Expedientes X*). *Banda Aparte*, 13, 20-35.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Vega Pérez, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Wendt, A., Duvall, R. (2008). Sovereignty and the UFO. *Political Theory*, 36(4), 607-633. <https://doi.org/10.1177/0090591708317902>

- Wendt, A., Duvall, R. (2021). *La soberanía y el ovni*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Zamora, M. (2015). *To the Moon and Back*. París: RVB Books.
- Zamora, M. (2020). *Heaven help us!* S. l.: Autoeditado.
- Zamora, M. (2021). *State of matter, matter of state*. Cádiz: Kursala y Universitat Jaume I.

AGRADECIMIENTOS

Para el análisis de los fotolibros citados se han consultado los ejemplares de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el marco de una estancia de investigación en Madrid con el Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE) de la Universidad Complutense de Madrid desarrollada bajo la supervisión de Luis Deltell.

LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA. MISTICISMO EN LA ÉPOCA DE LA POSVERDAD

PILAR IRALA HORTAL

Universidad San Jorge de Zaragoza

*Mi material no es el vídeo, ni la cámara.
Es el tiempo.*

Bill Viola

Bill Viola se ha convertido en uno de los artistas contemporáneos más importantes. Su capacidad —tan criticada— para alcanzar al público mayoritario, reside en que su propuesta estética y retórica se apoya en las nuevas tecnologías que usa como medio y no como fin. La particular estética de Viola bebe del Renacimiento, del Barroco, de la religión, de la espiritualidad, de la retórica visual y de nuestras emociones interiores más universales. Unas veces es un expresionista formal, otras es un contenido fotógrafo de imágenes vivientes, pero siempre provoca en el espectador una respuesta compleja. En todo caso, su lenguaje estético y tecnológico conforma un sistema de comunicación propio, profundo y cargado de persuasión.

Viola conjuga las fuentes de las que bebe tanto desde lo puramente relacionado con la estética visual como en la solicitud de inmersión emocional que hace al observador. Así, el visitante de su obra adquiere un papel activo, de vivencia múltiple y sensorial, que le acerca a las emociones que propone el artista y, aún más, se le invita a una autoexploración del yo. En este sentido, Bill Viola consigue despertar *el síndrome de Barthes* (Irala-Hortal, 2019). Este síndrome aplicado a la fotografía documental se refiere a la profundización en la imagen que hace el observador a través de la cual llega a un conocimiento más profundo del acontecimiento. Al aplicarlo al arte se da cuando el espectador consigue conectar con las

propias emociones, a veces extremas, y de ese modo puede convertirse en una vía terapéutica del yo.

El *síndrome de Barthes* es un marco conceptual que he definido para el acercamiento a la lectura y comprensión de la imagen fotográfica, sobre todo la que contiene un mayor potencial persuasivo. Así, si el *síndrome de Stendhal* se refiere a la reacción psicósomática a la belleza del arte, el *síndrome de Barthes* es la reacción gemela frente a un elemento en una imagen fotográfica o videográfica, que también nos duele, que nos engancha y que, en cierto modo, nos disturba. El *síndrome de Barthes* existe porque nuestro pensamiento es fundamentalmente metafórico y gracias a ello el observador tiene la capacidad no solo de mirar la imagen, sino de detenerse conscientemente en ella, leerla y descender a sus profundidades.

1. EL POSO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Cuando hablamos de la influencia de la pintura, de sus características y de su estética en la creación fotográfica nos referimos a las cualidades poéticas o creativas, respecto a la estética generalmente, que una obra o fotógrafo presentan y que están tomadas o inspiradas en un conjunto de características (más o menos imitativas) de la historia de la pintura, generalmente de sus épocas más sublimes, como es el caso del arte barroco.

Para Viola no se trata solo de una cuestión visual, sino también de una postura ante la función del arte, la creación y el artista en la sociedad que parte del posmodernismo y la posfotografía para admitir abiertamente que no se avergüenza de las aportaciones de la historia de la pintura. No es una imitación. Es más, Viola parte conscientemente de los grandes pintores y obras de la historia del arte para actualizar no solo sus aportaciones estéticas, sino también sus significados profundos —los creativos, pero también los sociales, políticos o emocionales en muchas ocasiones.

De hecho, como afirma Maribel Castro a propósito del *remake*, una serie de propuestas fotográficas actuales «hacen uso de un stock de imágenes preexistentes (especialmente procedentes de la pintura), reelaborándolas con nuevos enfoques que expresan además un compromiso con el presente» (2012: 5). Este fenómeno se produce dentro de la posmodernidad cuando algunos de los pilares tradicionales más consolidados en el arte comienzan a caer. Entre estos pilares se encuentra

la idea de autor genial, de originalidad o de genuinidad. Además, esta era posmoderna tiene entre sus características la confusión de géneros, la mezcla de técnicas y la simbiosis de estilos. Esto es algo que vemos en Bill Viola quien combina las enseñanzas estéticas de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco junto a la tecnología actual y los temas propios de las religiones y filosofías tanto occidentales como orientales.

Por otro lado, en la posmodernidad la función del espectador es fundamental. El artista suele contar con que su obra se va a recibir e interpretar en un acto interactivo en el que el espectador tiene un rol de acción y no de mero receptor. Es, por tanto, el espectador el que aporta y actualiza el sentido final de la obra. Cuantas más referencias tenga la imagen más significados sugerirá, aunque también más tiempo de lectura necesitará el público para profundizar en ella. Viola ofrece al visitante este tiempo, ralentizando las imágenes en movimiento hasta casi lograr congelarlas, es decir, hasta convertirlas en fotografías vivientes (imagen 1). Para ello, Viola invita, pide, al observador adentrarse en su obra tomando cierta distancia del mundo exterior, del tiempo cronológico e, incluso, de algunas ideas preconcebidas.



Imagen 1. *Catherine's Room* (Bill Viola, 2001). © J. Paul Getty Trust.

Fuente: <https://bit.ly/3qBKJIH>

Para conseguir conectar con el espectador y que este se involucre en la imagen y profundice en ella es necesario que le conmueva. Así, el espectador se adentra en lo que ve para iniciar un recorrido reflexivo: a partir de la superficie de la imagen puede iniciar un proceso simbólico personal que incluso puede afectar a su propia concepción de lo colectivo. Solo de esa manera la obra trascenderá de la enunciación a la interpretación. En las instalaciones de Viola el visitante se ve rodeado de grandes pantallas en la oscuridad. Muchas de sus obras nos ofrecen una inmersión total, por ese motivo es tan importante el espacio donde se sitúa la obra, como veremos más adelante.

Para acercarse a las obras de Viola el observador debe tener en cuenta la cultura visual universal y el archivo visual del imaginario colectivo conformado y heredado a través de los siglos tanto de la historia del arte —incluyendo las culturas antiguas y las mitologías— como de los medios de comunicación visual como el cine o la publicidad, e incluso de la literatura.

El arte de Viola se acerca a la estética, los mitos y los símbolos de la historia universal antigua y de la historia del arte, sobre todo al clasicismo y al barroco (imagen 2). Quizás sea así porque las imágenes y estilos de esos periodos han calado en nuestro inconsciente. De alguna manera, todos participamos y compartimos, por bagaje y cultura visual un imaginario occidental.



Imagen 2. *María* (Bill Viola, 2016). Instalación en la catedral de San Pablo (Londres). Video en color. Autor de la imagen Peter Mallet. Fuente: <https://bit.ly/38756Y7>

Para Viola el arte es instintivo y necesario para todo ser humano, desde un punto de vista universal. Por este motivo cuando se fija en los grandes maestros de la historia de la pintura siente que está acercándose a verdades universales, ya que considera que todo arte es universal y trata de explorar y exorcizar las emociones más profundas, desde el mayor sufrimiento a la mayor alegría. Así lo expresa el artista: «muchas de las obras producidas por grandes maestros de la historia del arte tratan sobre todos nosotros, sobre el espíritu. Los artistas crean las imágenes para enseñarte cómo aliviar el sufrimiento» (Palanco, 2014).

2. POSVERDAD Y MISTICISMO EN VIOLA

La obra de Viola se caracteriza por el trabajo con el vídeo. En sus inicios en los años 70 se acercó a esta tecnología principalmente para experimentar sobre la técnica en sí misma, pero casi inmediatamente «desarrolla una creciente preocupación por la percepción, el funcionamiento de la memoria, el misticismo, el paisaje y las culturas no occidentales, producto de un interés personal incentivado por sus continuos viajes fuera de los Estados Unidos» (Centro de Documentación y Estudios Avanzados e Arte Contemporáneo, 2011)

Desde ahí, la evolución de su arte discurrirá irremediablemente al compás de su propia evolución personal y, sobre todo, a su dimensión espiritual. La preocupación visual de Viola es la traslación de los temas sobre el yo y la dimensión mística que le interesa al artista. En un momento en el que la verdad parece que ha sido superada por la posverdad, Viola ha atravesado el desierto de la posmodernidad, del fin de siglo, de los radicalismos, de la falta de seguridades en todas las dimensiones artísticas, sociales y políticas y se ha mantenido firme en su insistencia sobre la vuelta a la reflexión, a la dimensión mística, a la necesidad espiritual y a la verdad entendida como lo que es universal a todo ser humano: las emociones, el paso del tiempo, la vida y la muerte.

Esa, por tanto, es la verdad inmutable y universal que Viola nos ofrece en tiempos de la posverdad a través de una tecnología cada vez más avanzada. No es la tecnología en sí misma lo importante, sino

que lo es en la medida en que le permite crear un espacio místico en el que el visitante se sumerja, abra los ojos, mire arriba y camine la senda del autoconocimiento. Estas fotografías vivientes, vídeos ralentizados hasta la eternidad del segundo, los rostros que emergen de la oscuridad, el agua como fuente de vida y de retorno al más allá — como en *The Reflecting Pool*, 1977-79) (imagen 3)— son el entorno perfecto para que el espectador experimente el *síndrome de Barthes*.



Imagen 3. *The Reflecting Pool* (Bill Viola, 1977-79). Video en color. Fuente: <https://bit.ly/3Ns9VLw>

Por tanto, para que el síndrome de Barthes aparezca se necesita mirar la imagen más allá del *studium*, es decir, profundizar en ella desde la cultura visual propia y también desde la psicología e historia personal, con el bagaje cultural, intelectual y emocional que nos hace enfrentarnos a la realidad que nos circunda. Y esta es precisamente la propuesta de Bill Viola. Por tanto, este síndrome parte del *punctum* del que habla Barthes, pero una vez que engancha la mirada del espectador conectándola con sus conocimientos, recuerdos y experiencias, le lleva a una reflexión profunda de la imagen y a la comprensión de su significado más allá de la descripción evidente y, por tanto, le lleva al conocimiento.

En el caso de la fotografía documental o periodística este síndrome llevaría al observador a un conocimiento más profundo sobre el acontecimiento que está contemplando ya que le permitiría conectar con otro tipo de información, la emotiva y subconsciente, pero necesaria para entender cuál es la verdadera dimensión y consecuencias de lo que está contemplando. Sin embargo, en el arte, donde también puede darse el síndrome de Barthes, el conocimiento al que se llega está íntimamente conectado con la dimensión del yo, en ocasiones de una forma más espiritual, en otras de una manera más emotiva, pero en todo caso se trata de que la obra de arte, de alguna manera, enlazará, conectará, tocará y alcanzará el inconsciente gracias a la cultura visual particular como del imaginario colectivo. Y conectará su yo interior con el de la comunidad gracias a los iconos y símbolos compartidos y que están más allá de la posverdad.

En este sentido, el arte de Viola podría entenderse como una experiencia terapéutica que nos ayuda a enfrentarnos a nuestras emociones, algunas ocultas por años o décadas de la huida que la sociedad ha hecho de las emociones profundas y del sufrimiento. Un interés social heredado y compartido que nos ha llevado al convencimiento de que paliar, rebajar y callar las emociones nos hará llegar a la paz interior y la felicidad (Aznar, 2004: 356), cuando es precisamente lo contrario: conocer nuestros sentimientos y aceptarlos es lo que nos acerca a la armonía tal y como explica la psicología y sobre lo que trabajan escuelas como la psicología conductista.

Durante muchos siglos, las pasiones han sido consideradas por los pensadores y los filósofos como algo negativo al suponer, en teoría, una pérdida temporal de la razón. De alguna manera serían un poder extraño que dominaría la *mejor parte* del hombre (es decir, la sensata, la razonable, la moderada) de manera que distorsionarían su visión clara y equitativa de las cosas (Aznar, 2004: 356).

Así, la posverdad no es solo la duda constante, es sobre todo la anestesia frente a la duda. Lo que nos plantea Viola es una vivencia y un enfrentamiento a las emociones universales para verlas, sentir las, recordarlas y aceptarlas. Juan Carlos Rodríguez afirma que esta vuelta a la espiritualidad en el arte podría ser un cambio de tendencia, un punto de inflexión, «síntoma de una inquietud

espiritual latente en una sociedad» (2020). Y va más allá cuando dice que «no sería despreciable pensar en este sentido, que quizá estemos frente a una reivindicación de lo ético en unos tiempos de posverdad (2020). Rodríguez no se refiere tanto a una vuelta a la religión cristiana, ni siquiera a la religión, sino a un renovado interés por lo subjetivo, el interior, o lo eterno y universal del ser humano. De hecho, en sus investigaciones no solo cita a Viola, sino también a Rothko, entre otros.

Por su parte, Pablo López, experto en las relaciones entre el arte contemporáneo y la religión, explica cómo muchos artistas del siglo XX se han acercado a los místicos desde diferentes ángulos y enfoques. Además, el hecho de que la Iglesia católica haya tendido la mano a todo tipo de artistas, incluso no creyentes, para expresar sus inquietudes espirituales ha sido un revulsivo. López cita, por ejemplo, a Barceló, Marina Abramovich, Mario Merz o Nam June Paik (López, 2014: 63-64).

Así, la verdad para Viola está en las preguntas, más que en las respuestas, tal y como afirma su directora de estudio, Kira Perov (García, 2020). Y estas preguntas se hayan en enseñanzas que el artista ha estudiado durante años, tanto orientales como occidentales. En el Corán, en la Biblia, en San Juan de la Cruz, en Djalal al-Din al Rumi y en Chuang Tzu, entre otros. La posverdad que ha terminado impregnando la vida pública —a través de las *fakes news*, de los extremismos y de los enfrentamientos religiosos— se enfrenta en la obra de Viola a la recuperación de la reflexión, de la duda, de las preguntas que son universales, que parten de la propia esencia del ser humano y que se suman al bagaje cultural contemporáneo. El objetivo de Viola es dar al visitante la oportunidad de recuperar la *vía negativa* del misticismo (Castro, 2005: 62), en la que cobran importancia las preguntas esenciales. No en vano, para Viola crear es una forma de meditación.

El arte de Viola busca una introspección profunda. Es una invitación a alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, llegar a nuestro yo genuino quitándonos *capas*, como él mismo afirma, y limpiarnos esas *hojas* con las que la sociedad, la política, la religión, o la educación nos van cubriendo. Cuando Viola es preguntado si el arte es un camino para el autoconocimiento, responde lo siguiente:

Sí, exactamente, porque lo más importante que puedes descubrir es conocerte a ti mismo. Ni los amigos ni siquiera tus padres. Conocerte a ti mismo es lo más importante. Tienes que ir a lo profundo; tan profundo como puedas llegar. Debes retirar todas las capas; como si fueran las hojas de un periódico al que le vas quitando capas. Tienes que ir a tu interior y, allí estás tú, lo que eres tú en esencia. Tienes que sentirte a ti mismo. Y te tienes que mantener allí porque es fácil tomar la dirección equivocada. Si quieres ser auténtico, tienes que ir a tu interior para saber quién eres en realidad (en Palanco, 2014).

Esta capacidad de autorreflexión a las que el arte es capaz de llevarnos forma parte de ese potencial curativo que también tiene y que, de alguna manera, Viola nos quiere ofrecer. Fernando Castro cita las palabras de Viola al respecto de esto y afirma que «el Arte articula un proceso de curación, de desarrollo o de realización, en resumen, que es una rama del conocimiento, una epistemología en el sentido más profundo y no solo una práctica estética» (en Castro, 2005: 63).

Este interés por la dimensión mística es una preocupación primordial para Viola quien busca alternativas visuales para los jóvenes que experimentan la imagen a través de las redes sociales, pero también alternativas vivenciales a otras manifestaciones o ejemplos de arte. De hecho, Perov afirmó en una entrevista que «es importante que las futuras generaciones conozcan este tipo de trabajos, aunque no les gusten o no les interesen. Es importante que tengan una alternativa visual a Facebook o Instagram» (García: 2020).

3. LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA

3.1. *Espacio y tiempo*

Dado que la propuesta artística de Viola no es la presentación de una imagen única y aislada sino la presencia de esta en relación con el espacio (oscuro habitualmente) y el tiempo (el alargamiento de los videos les hace paralizarse en el tiempo y el espectador, por tanto, necesita mucho más para visualizarlo) a los elementos visuales de la propia imagen se le unen estos otros dos factores

fundamentales para el despertar del *síndrome de Barthes*: espacio y tiempo.

Los espacios donde se ubican las obras de Viola deben tener unas determinadas dimensiones de superficie y altura (imagen 4). Si las salas no cumplen con tales condiciones no se instalarán determinadas obras, como pasó en la exposición de la Fundación Telefónica del 2020. Pero, además, la importancia del espacio no se refiere solo a las dimensiones cúbicas, sino también a la historia que tenga el recinto. No se trata, por tanto, solo de cómo es el espacio, sino qué es y qué ha sido, ya que todo ello va a condicionar de alguna manera la percepción.



Imagen 4. *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (Bill Viola, 2005). Montaje en un edificio singular de Ibiza. Fuente: <https://bit.ly/30rb9X9>

Así lo explica la directora del Bill Viola Studio, Kira Perov, quien afirma que «en una iglesia que tiene cientos de años la gente ha ido dejando innumerables pátinas e impresiones a lo largo de su historia: se casan, van a funerales, a bautizos, a rezar; acuden felices, tristes... Van aportando sus propias emociones, por lo que, digamos, hay una sustancia» (García, 2020) refiriéndose también al hecho de que es importante que el «ruido de fondo [del espacio de exposición] no interfiera en la percepción» (García, 2020).

Y esta es una cuestión fundamental para Viola: la percepción. No se trata solo del espacio circundante de las obras, sino también el propio espacio y tiempo dentro de las mismas. El uso de la tecnología más avanzada en cada momento, la ralentización del tiempo de la escena, los espacios oscuros y los entornos con historia, todo está pensado para lanzar un gancho al espectador, el *punctum* del que hablaba Barthes y gracias al que conseguirá llegar tanto al subconsciente como, quizás, al inconsciente del visitante, y provocarle el síndrome de Barthes, conectarle con las Verdades universales y con el Yo, y así, de alguna manera, transformarle. De hecho, el propio Viola afirma

Todo el aparato de producción, la alta tecnología necesaria, todo ello debe converger en este tipo de instante sensible, silencioso y espiritual. Me interesan aquellos delicados momentos en los que la mente entiende algo de pronto, la revelación, la epifanía. Esos momentos íntimos descritos por poetas y pintados por pintores en todas las culturas. Es algo que ilumina desde el interior y no desde el exterior (Viola citado por Castro, 2005: 66).

Pero, además, no solo se trata de una cualidad física del espacio, sino también la importancia fundamental que Viola da al sonido, y junto a este también al silencio. Desde sus comienzos el artista ha estado especialmente interesado en la música y el sonido de los lugares. De hecho, en sus primeros trabajos desarrolló proyectos en los que grabó el sonido de sitios religiosos como el Duomo u otros lugares sagrados de Florencia «convencido de que el sonido tiene un papel crucial en el sentimiento de lo inefable» (Castro, 2005: 61)

Y unido a todo ello, dentro de un espacio religioso, como una iglesia, y su particular silencio e incluso olor, las pantallas verticales y rectangulares que cuelga Viola recuerdan a los retablos medievales o a las pinturas renacentistas (García, 2016), solo que en este caso la luz emana de la propia obra. Las fotografías vivientes del artista se convierten en imágenes resaltadas que invitan al espectador a la contemplación y a la reflexión. La forma y la calidad de la percepción, una vez más, es clave en la comprensión de la propuesta estética y retórica de Viola. Uno de los ejemplos de obra para una iglesia es *The Messenger* de 1996 (imagen 5) instalada en la catedral de Durham.

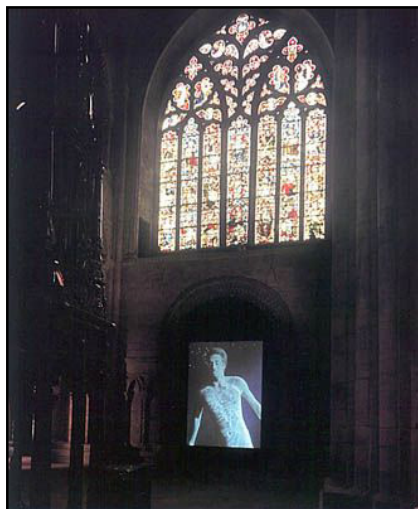


Imagen 5. *The Messenger* (Bill Viola, 1996). Instalación en la catedral de Durham.

Fuente: <https://bit.ly/3LhxtRr>

El tiempo, ralentizado hasta la práctica paralización, es otra de las materias primas con las que trabaja Viola. El tiempo casi detenido, la solicitud que se hace al espectador de que pare, observe, olvide el paso de los minutos y se deje llevar por un ritmo diferente al de la vida consciente, es una de las claves del arte de Viola. En sus propias palabras:

No es el monitor, o la cámara, o la cinta, el material básico del video, sino el tiempo en sí mismo. Una vez comienzas a trabajar con el tiempo como elemento material, has entrado en el dominio de un espacio conceptual. Un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto concreto. Es un proceso de desdoblamiento, el camino por el que evoluciona un momento vivo. Tomar conciencia del tiempo te introduce en el mundo del proceso, en imágenes móviles que encarnan el movimiento de la conciencia humana en sí misma. Si la luz es la materia básica del pintor o del fotógrafo, entonces la duración es la materia prima de las artes temporales del cine y del video. La duración es a la conciencia como la luz es al ojo (Viola, 1995: 173).

Como explica Alfredo García (2016) Viola consigue congelar un instante en una eternidad gracias a rodar sus videos a 300 fotogramas

por segundo. Usando esta técnica, y equipos de rodaje profesionales, al ralentizar la grabación se mantiene una calidad visual extraordinaria, lo que nos permite denominar a sus obras *fotografías vivientes*. Se requiere entonces por parte del visitante tiempo, paciencia, espera y conciencia para visionar y experimentar lo que Viola ofrece. Es un momento de verdadera contemplación en el que las prisas del exterior de la sala chocan de forma brutal con el interior envolvente de la obra de Viola. Este uso del tiempo puede verse constantemente en sus obras, como en *The Crossing* (1996) (imagen 6).



Imagen 6. *The Crossing* (Bill Viola, 1996). Fotógrafa: Kira Perov. Fuente: <https://bit.ly/3wGIIWd>

Esta forma de trabajar con el tiempo y el espacio es una vía expresionista de modelar la materia prima de su arte en el que la emoción es sinónimo de expresión. Sentimientos extremos como el dolor profundo se presentan ante los ojos del espectador no para que sea un mero observador, ya que no se trata de un mero planteamiento estético, sino para que se involucre en la vivencia curativa del sentir.

Por este motivo, Viola no solo ofrece una imagen o una colección de estas, sino videoinstalaciones en las que el espacio y la luz

que emana de las tomas, así como la oscuridad que las rodea, forman parte de un todo, de una experiencia inmersiva, en el que el visitante debe liberarse de todo filtro anestésico y dejarse fluir. Podemos ver este expresionismo místico en obras como *El quinteto de los sobrecogidos* (2000), *La Dolorosa* (2004) o *Silent Mountain* (2001). De hecho, Viola trabaja siempre con cuatro ingredientes, o como afirma Aznar, cuatro *colores*: «felicidad, tristeza, enfado y miedo» (Aznar, 2004: 361).

3.2. *Iconografía viviente: símbolos e iconos*

Como afirma Fernando Castro, a Viola le interesan, entre otros muchos, teóricos como Jung del que aprendió la importancia de las imágenes arquetípicas como una especie de arqueología visual de la mente y gracias a quien el artista tomó conciencia de que aquellas imágenes tienen un poder de transformación en el interior del individuo (2005: 63).

Filósofos como Didi-Huberman también hacen referencia a la arqueología visual. Este autor se plantea qué tipo de conocimiento se puede alcanzar al ver una imagen (2013: 13). Toda imagen es una herencia y a la vez un nodo de conocimientos visuales, pero también históricos, políticos, antropológicos, artísticos y emocionales. Esta naturaleza múltiple de la imagen es el hilo configurador de su estructura, tanto formal como metafórica, y es la que el espectador debe desentrañar.

A diferencia de otras propuestas artísticas en las que para decodificar y leer las imágenes es necesaria la cultura visual contemporánea, ya que muchas usan mitos y símbolos extraídos del cine, del cómic, de la publicidad y de la televisión, el arte de Viola apela a nuestros conocimientos más antiguos, más arraigados, estando muchos de ellos, o incluso la mayoría, ubicados en nuestro subconsciente, e incluso algunos pueden estar anidados también en el inconsciente.

Estos mitos y símbolos están relacionados frecuentemente con enseñanzas religiosas como las del cristianismo (Cristo, nacimiento y muerte) o con filosofías y creencias de oriente (agua, fuego, tierra, aire, luz, oscuridad, naturaleza). Podemos verlo en obras como *Emergence* (2002), *Martys* (2014) (imagen 7) o *Purification*

(2020) donde Viola nos ofrece estos símbolos a través de metáforas visuales que son el puente entre los pensamientos, los sentimientos y la comunicación intencional de los mismos. La metáfora es también la propia estructura con la que construimos los mensajes que queremos que otros comprendan añadiendo a las palabras en sí mismas (o a las imágenes) la carga de contenido que tienen en virtud de sus combinaciones y nuestros objetivos comunicacionales.



Imagen 7. Tierra, Aire, Fuego y Agua, de la serie Mártires (Bill Viola, 2014). Fotografía del Bill Viola Studio. Fuente: <https://bit.ly/3tF3P2K>

Las metáforas apelan no solo a nuestra cultura y estructura de pensamiento, sino también a cuestiones más profundas como nuestra psicología y nuestros recuerdos (Lakoff y Johnson, 1995). Estos dos factores entran a formar parte de la experiencia comunicativa y vivencial dirigiendo las lecturas visuales finales y permitiendo que el síndrome de Barthes aparezca. Y esto es lo que ocurre dentro de una obra de Viola, porque la contemplación de sus propuestas e instalaciones no se hace frente a ellas, sino *dentro de ellas*. El espectador no solo debe ver la imagen sino *bucear* en ella y solo de este modo podrá ser encontrado por el *punctum*, que no se encuentra en el mismo elemento para todos los observadores, incluso puede no estar en todas las imágenes que vemos. Es algo subjetivo. Pero solo a través del detenimiento consciente en la imagen podremos sentirlo y llegar al síndrome de Barthes.

Ernst Cassier asegura que el hombre vive en un universo simbólico y este cosmos está construido con «el lenguaje, el mito, el arte y la religión» (Ocampo y Perán, 1993: 129). Es por este motivo que el espectador recibe las imágenes de Viola como signos a decodificar preñados de simbologías y significados que leerá a través de sus conocimientos culturales, artísticos, lingüísticos, religiosos y políticos e incluso de sus vivencias personales y emociones.



Imagen 8. *Ocean Without a Shore* (Bill Viola, 2007). Instalación en PLANTA, Fundació Sorigué. Fuente: <https://bit.ly/3tluuM4>

Entre los elementos simbólicos que usa Viola recurrentemente se encuentra el color (imagen 8). Este componente es uno de los más importantes, junto con la iluminación, a la hora de construir metáforas visuales ya que se encuentra en los objetos, en la escena y en la luz, que también tiene color. Es un elemento que puede usarse de forma bien descriptiva o bien persuasiva y en la que intervienen no solo los significados básicos trasladados de la observación de la naturaleza (lo verde está vivo, lo oscuro está frío; el azul es humedad, lo beige es arenoso), sino también los culturales y religiosos, lo cuales llevan a la simbolización (blanco es paz e inocencia; ne-

gro es luto; amarillo es envidia) y que, en todo caso dependen de la cultura y los personales, que llevan al reconocimiento o vínculo emocional o psicológico con la imagen.

El color es un elemento fundamental para connotar y, concretamente, para trabajar los símbolos. Varios autores lo han estudiado tanto desde la psicología, como desde la teoría del arte e incluso combinando ambas disciplinas. Así, Evelyn P. Hatcher en su libro publicado en 1989 sobre las metáforas visuales dedicó ya un capítulo completo al color y sus matices, como el brillo o la intensidad. Pero la lectura connotativa del color no trata solo de una cuestión cultural. Benjamin Wright y Lee Rainwater realizaron un estudio sobre el color que publicaron en 1962 en el que demostraban que hay un reconocimiento instintivo sobre los significados de los colores y estos son independientes de la cultura y de la formación educativa.

Estos autores explican que, más allá de un significado concreto y cerrado, lo que los colores transmiten son sensaciones o estímulos psicológicos. Lo que a Wright y Rainwater les interesaba era descubrir la relación entre percepción (sobre todo del color) y connotación y, de hecho, afirman, como más adelante lo harían Lackoff y Johnson en 1995, que el «significado connotativo o metafórico es un aspecto crucial del pensamiento» (Hogg, 1969: 307) y el color forma parte de ello.

En algunas obras de Viola el color tiene un significado que apela tanto a nuestros recuerdos culturales, como a nuestros conocimientos religiosos o vivenciales. En *Emergence* (2002) (imagen 9) el cuerpo del Cristo emergiendo del baptisterio es de un blanco mármoleo que nos conecta inevitablemente con el color de la muerte. A su vez, el vestido de una de las dos mujeres que lo sacan de la pila es azul, llevándonos inmediatamente a pensar en María, la madre de Cristo. El rojo y el azul son dos de los colores más presentes en su obra. De hecho, el azul aparece muchas veces relacionado con el agua como fuente de vida o de regeneración, y el rojo en los vestidos de mujeres o niñas (*The Dreamers*, 2013), también en el fuego, haciendo referencia al amor, pero también al dolor (*Martys*, 2014).



Imagen 9. *Emergence* (Bill Viola, 2002). Video en color. Fuente: <https://bit.ly/3uytLfv>

Algunos autores aportan como elementos del código visual simbólico otros factores que no son tenidos en cuenta habitualmente. Por ejemplo, Benito afirma que son importantes también el contorno, la dirección, la textura, la escala, la dimensión, la perspectiva y el movimiento (2016: 49). Aunque Benito se refiere a la imagen fija es posible analizar el videoarte bajo estos criterios. Este autor es especialmente cuidadoso al enumerar y explicar los elementos que otros autores no suelen contemplar, pero que su uso consciente por parte del autor tiene la capacidad de apelar a una parte interior, psicológica, tanto individual como colectiva, y por tanto permiten al espectador conectar con el *punctum* y desatar el síndrome de Barthes.

En el caso de las instalaciones de Viola contorno y textura forman parte de la cualidad óptica de la superficie de la tecnología de video usada y que ha cambiado a lo largo de los años, pero siempre ha sido la tecnológicamente más avanzada de cada momento. La dirección, escala, dimensión y perspectiva forman parte del diseño del espacio. Un cuidadoso plan para cada lugar de exposición en el que Viola deja descasar alguno de los recursos más impactantes de su obra. Imágenes de gran tamaño, colgando en el vacío de una gran sala, una serie de imágenes que hay que atravesar, una sala en la que el visitante se ve rodeado de figuras bajo el agua o un espacio oscuro y vacío donde el cuerpo lánguido de un hombre asciende en horizontal por una gran cascada de agua en la *Ascensión de Tristán* (*The Sound of a Mountain Under a Waterfall*, 2005).

Todo ello podríamos ponerlo en relación con el *código espacial* del que habla Carmen Agustín. De nuevo, se refiere eminentemente a imágenes fijas, pero recordemos que las imágenes de Viola son vídeos que dilatan el tiempo tanto que podemos analizar las imágenes como *fotografías vivientes*. Este código, además, está íntimamente relacionado con el concepto de ventana y de encuadre. El espacio (re)creado dentro del *frame* se denomina «campo figurativo o campo pictórico» (Agustín, 2015: 65), pero también hace referencia a cuestiones que van desde el tamaño y diseño o apariencia de las estancias o lugares, hasta la decoración, la iluminación o los colores de la estancia de exhibición. Creando así una obra verdaderamente inmersiva.

Agustín codifica las funciones de este código escenográfico. Entre ellas se encuentra la de dar sentido al personaje, ya que en el espacio sus gestos alcanzan un significado preciso; además, determinan la ponderación del valor de los personajes y de sus acciones, contribuyendo a su realce o minimizando su presencia; y, por otro lado, sugieren estados emocionales significativos asociados —de forma cultural— a la caracterización de los espacios (2015: 67-68). Y aplicado todo ello al espacio circundante donde se presenta la obra también podemos sumar la vivencia temporal, es decir, el tiempo que necesita el espectador para caminar la sala, para acercarse o alejarse de las obras y para recorrerlas.

Esa experiencia vital, real y temporal influye en la lectura y experiencia del enfrentamiento con las instalaciones. Una experiencia que puede llevar al espectador a la inquietud, como al entrar en una gran sala vacía y oscura solo iluminada con un vídeo proyectado en grandes dimensiones en el centro. O a la incomodidad al entrar en otro espacio en el que te rodean las imágenes, en forma de vídeos muy ralentizados, de varias personas, mayores y niños, bajo el agua.

Pero, además, la luz es un componente fundamental ya que su ausencia, presencia y calidad, tiene la capacidad para trasladar mensajes psicológicos profundos. Benito también trata sobre la luz y descompone sus propiedades en dirección, calidad (dura, suave), intensidad, exceso, defecto y color (2016: 133). Asimismo, Carmen Agustín da importancia al elemento lumínico y afirma que «expresa de forma codificada valores como equilibrio, tensión, teatralidad, dramatismo, incertidumbre...» (2015: 68).

La luz puede ser simbólica y persuasiva. Solo con el hecho de que la luz provenga de un lateral respecto a la escena o elemento principal, o desde atrás, y que el ángulo de incidencia sea alto o bajo respecto a él, o el color de la luz sea cálida o fría, ya se introducen elementos que pueden ser persuasivos si el artista decide tomarlos en consideración. La luz, por tanto, puede transmitir segundos significados y aportar lecturas psicológicas o simbólicas. La luz fría (gama de azules) sugiere soledad o tristeza, y la luz cálida (gama de amarillos y rojos) evoca energía y vida. No todas las lecturas son iguales para todos los espectadores ya que de ellas depende el estado anímico, la historia personal y la propia cultura, pero está demostrado que psicológicamente el ser humano, como especie, tiene algunas reacciones comunes. Además, la luz, en las propuestas de Viola, viene fundamentalmente de la propia obra, es decir, del vídeo. Así, las imágenes la emanan lo cual podría recordarnos a los iconos bizantinos, como en su obra *Dolorosa* (2000) (imagen 10) en la que la propia luz de la pantalla y la naturaleza del vídeo a cámara lenta acentúan las emociones que nos presenta.



Imagen 10. *Dolorosa (I)*, Bill Viola, 2000. © Kira Perov. Fuente: <https://bit.ly/3iGT6yA>

Por supuesto, los elementos concretos dentro de la escena también son o pueden convertirse en símbolos. Barthes habla de los objetos como parte del procedimiento de connotación (2002: 17). En la obra de Viola encontramos varios ejemplos de metáforas visuales y símbolos.

Por ejemplo, el agua, el fuego o la tierra. Viola trabaja con estos símbolos en más de una obra, pero podemos verlos reunidos en *Los cuatro mártires* (2014), un encargo para la catedral de San Pablo (Londres) en el que cuatro personajes se enfrentan a estos elementos a modo de resistencia estoica, cristiana y universal. El agua, muy presente en toda su obra, ya aparece desde sus primeros trabajos como *El estanque reflejante* (1977-79) hasta los últimos como *Purification* (2020).

Todo ello se combina en sus trabajos y toma vida gracias a los actores. Viola no deja nada al azar y hace cuidadas selecciones de las personas con las que va a trabajar. Incluso da indicaciones individualizadas y secretas a cada actor para que la reacción del conjunto sea lo más *real* posible. Los fondos suelen ser neutros o con muy pocos elementos. Como afirma Alfredo García (2016): «Lo que realmente importa es la luz y el tiempo con los que juega con sus personajes».

Los temas son extraídos de mitos universales, pero también de las culturas religiosas y filosóficas tanto de oriente como de occidente. Una parte importante de su iconografía está relacionada con el cristianismo inspirándose estéticamente bien en el arte medieval, también en el renacentista. Estos iconos colectivos están en la subjetividad del visitante, en su inconsciente y puede llegar a ellos a través de su experiencia personal. El visitante deberá hacer un esfuerzo de contemplación, reflexión y profundización en los temas que Viola le presenta. Así lo explica Alfredo García: «Es el espectador el que tiene que reflexionar sobre la vida, la muerte, el dolor, los sueños, la alegría o la pena. Pero en realidad es toda la historia del arte la que está detrás de su obra» (2016), como sucede en *The Sleep of the Reason*, obra que se inspira y homenajea a Goya.

4. EL REENCUENTRO MÍSTICO CON UNO MISMO

La verdadera búsqueda es la de la vida y la de conocerse uno mismo; el medio no es más que el instrumento para llevar a cabo esta búsqueda.

Bill Viola (1985)

Para Viola existe un lenguaje universal recogido y transmitido a través de la historia del arte. De él recoge símbolos (colores o gestos) y mitos (Cristo, María, apóstoles). Además, la forma en que presenta

sus obras en tablas digitales —televisiones de plasma de última generación— bien individuales —recordando así tablas históricas— o en dípticos, trípticos y polípticos —que recuerdan a los retablos de la historia del arte—, resaltan su conexión con la pintura de todos los tiempos. Los colores intensos recuerdan a los medievales, sobre todo góticos y la luz que emana de los vídeos los conecta con los brillos del arte bizantino.

En la obra de Viola se constata un conocimiento exhaustivo de la historia de la pintura, sobre todo de determinadas épocas y géneros. No es una copia estética, es una vía para la conexión con el inconsciente, con las verdades universales y con las emociones tanto individuales como colectivas. De esta forma, la búsqueda de la verdad de Viola se convierte en un camino terapéutico ante la posverdad. Esto lo consigue ofreciendo al visitante imágenes de profundo calado visual, con recuerdos a mitos y símbolos, tanto occidentales como orientales del pasado para cuya comprensión el público tendrá que hacer un esfuerzo de interpretación. Y aunque este ejercicio intelectual de rastrear el pasado pictórico y religioso será un trabajo personal del espectador, parte en todo caso de un imaginario visual colectivo que se ha ido forjando a través de los siglos, sobre todo con las aportaciones de la historia de la pintura y que en la actualidad está vivo gracias a la fotografía, el cine, el cómic o la publicidad, entre otras formas de comunicación visual.

Viola ve en el arte una vía para la reflexión, la introspección y el autoconocimiento. La creación para él es una de las formas más sublimes de acercarse o incluso alcanzar la verdad. Esta verdad está en cada uno de nosotros y llegar a ella no es fácil dada la vida rápida e irreflexiva a la que hemos llegado. Aunque el Romanticismo ya hizo una férrea defensa de las emociones, incluso las extremas, no fue hasta la contemporaneidad cuando se comenzaron a aceptar en el ámbito social y de la salud, fueran estas positivas o negativas. Se comenzó a entender el racionalismo extremo como el origen del individualismo en las sociedades modernas y emociones como la empatía, la compasión o la trascendencia volvieron a considerarse (Aznar, 2004: 365). De todo ello habla la obra de Viola.

Y es en esta vuelta al yo interior en la que se inserta la obra de Viola proponiendo un camino para la contemplación e interpretación del arte como antídoto a la era de la inmediatez y la posverdad. Alcanzar el verdadero yo interior es un camino que el arte nos ayuda a recorrer,

pero para alcanzarlo hay que pasar por las emociones, enfrentarlas y tratarlas. La dilatación del tiempo, los símbolos como el agua o las muestras de sufrimiento son los puentes que Bill Viola nos tiende para alcanzar la curación del espíritu, sanarse de la posverdad y trascender el yo.

REFERENCIAS

- Agustín, M.C. (2015). La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 20(1), 55-88. <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55>
- Aznar, Y. (2004). Bill Viola: repertorio de pasiones. *Espacio, tiempo y forma* (serie VII), 17, 355-373.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benito, J. (2016). *Fotografía de autor. Análisis y evaluación de la imagen*. Fine Art Edition.
- Castro, F. (2005). Las pasiones de Bill Viola. *Descubrir el Arte* (año VI), 72, 60-66.
- Castro, M. (2012). Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 6, 5-41.
- Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (2011). *Bill Viola* [guía de lectura]. CENDEAC.
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García, A. (2016). Bill Viola. El vídeo arte que reflexiona sobre lo sagrado y trascendente. Mártires y María. *Algargos*. Recuperado de <http://algaragosarte.blogspot.com/2016/08/bill-viola-el-video-arte-que-reflexiona.html>
- García, M. (2020). Kira Perov: 'Es importante que los jóvenes tengan una alternativa visual a Facebook o Instagram'. *Hoy es Arte*. Recuperado de https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/videoarte/kira-perov-sobre-el-videoarte-es-importante-que-los-jovenes-tengan-una-alternativa-visual-a-facebook-o-instagram_273445/
- Hatcher, E. P. (1989). *Visual Metaphor. Methodological study in visual communication*. Mexico: University of New Mexico Press.
- Hogg *et al.* (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Irala-Hortal, P. (2019). *El síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- López, P. (2014). El diálogo del artista contemporáneo y la Iglesia católica. *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. 5(10), 61-68.
- Ocampo, E., Perán, M. (1993). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Rodríguez, J. C. (2020). Del silencio al neomisticismo. *Vida Nueva Digital*. Recuperado de <https://www.vidanuevadigital.com/2020/09/05/del-silencio-al-neomisticismo/>
- Palanco, B. (2014). Bill Viola: El misterio es más relevante que la inspiración. *Tendencias del Arte*. Recuperado de <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-bill-viola-marzo-2014/> .
- Viola, B. (1995). *Reasons for Knocking at an empty house Writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson.
- Wright, B., Rainwater, L. (1962). The meaning of color. *Journal of General Psychology* (67), 89-99. <https://doi.org/10.1080/00221309.1962.9711531>

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación se ha realizado con el apoyo del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (Universidad de Zaragoza) financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

VELOS / MUROS. O CÓMO EL ARTE PUEDE TRATAR EL HORROR

SHAILA GARCÍA CATALÁN

Universitat Jaume I

¿Por qué el velo le es al hombre más precioso que la realidad?

Jacques Lacan

Seminario 4. La relación de objeto (2005a: 160)

La conversación con el poeta tuvo lugar en el verano anterior a la guerra. Un año después estalló ésta y robó al mundo sus bellezas. [...]

Ensució la majestuosa imparcialidad de nuestra ciencia, puso al descubierto nuestra vida pulsional en su desnudez.

Sigmund Freud

La transitoriedad (2013: 311)

1. LOS MENTIROsos PROFESIONALES / LOS AMOS DE LA VERDAD

Ninguna voz más precisa que la de Orson Welles para iniciar este capítulo que se propone reivindicar el estatuto de las imágenes artísticas en tiempos de la posverdad. Hacia el final del laberinto que supone *Fraude* (F. for Fake [Vérités et mensonges], 1973) se confiesa ante el espectador:

Les prometí que durante una hora les diría solo la verdad. Esa hora ya ha pasado y los últimos 17 minutos he mentado como un loco. La verdad, y perdónennos por ello, es que hemos fingido una historia sobre el arte. Como charlatán mi labor consiste en hacerla parecer real. No es que la realidad tenga que ver con ella. La realidad es el cepillo de dientes que nos espera en casa, el billete del autobús, un cheque. Y la sepultura. [...] Los mentirosos profesionales esperamos ofrecer la verdad. Su nombre pomposo es el de arte. Lo dijo el propio Picasso: El arte, dijo, es una mentira, una mentira que nos hace descubrir la verdad». El abuelo de Oja que flota feliz en el aire no tiene objeciones. Lo que no sorprende porque nunca existió.



Imagen 1- 3. *Fraude* (Orson Welles, 1973).

Orson Welles, vestido de prestidigitador, coloca una sábana blanca sobre el abuelo de Oja y, gracias a la orquestación de la planificación y el montaje —*nada* por aquí, *nada* por allá—, hace desaparecer ante nuestros ojos ese cuerpo flotante (imágenes 1-3). Nos muestra que el arte es un artificio que se articula en torno a la nada. El cineasta hace alarde del artificio, del truco y de la mentira para poder apuntar a la verdad porque, como se insiste claro poco antes de su discurso final, «*la representación no es nada fácil*». Orson Welles nos invita, por tanto, a dejarnos engañar por los semblantes para poder acceder a la verdad.

La posverdad es una de tantas consecuencias de que el discurso informativo se haya plegado a la búsqueda de un sentido urgente en el que el tiempo de comprender queda secuestrado por la lógica del infoentrenamiento, de los afectos y de los sentimientos. Y es que, como decía Lacan (en Miller, 2005: 66), el *sentido miente* —hay un interesante juego sonoro en francés, valencià y español en *sentiment*. Pero una de las peores consecuencias de la posverdad es, en nuestra opinión, la potencia del desencanto, que los ciudadanos nos sintamos engañados y dejemos de creer en el buen engaño o, dicho de otro modo, que nos desengañemos de los semblantes que requieren los discursos en pos de la transparencia comunicativa. Lo peligroso de la posverdad reside en su invitación a dejar de creer en el poder de la enunciación.

Si para Nietzsche (2013) la verdad es fea, gracias al descubrimiento *freudiano* del inconsciente, Lacan podrá decir que la verdad es no-toda (2005b). Arrancará su texto sobre «Televisión» así: «Yo digo siempre la verdad: no toda, puesto que, a decirla toda, no alcanzamos. Decirla toda es imposible, materialmente: las palabras faltan para ello» (Lacan, 2018a: 535). Sin embargo, el paradigma informativo (Palao, 2004) prefiere una deriva ilimitada de informaciones a reconocer que todo saber tiene un límite.

También podríamos entender la posverdad como el *régimen de la verdad*, por no perder el término *foucaultiano*, de nuestra época a través del cual la *gubernamentalidad* se desliza y disemina entre instituciones, medios y redes como una suerte de maquinaria productora de subjetividades acrílicas que tienen urgencia para afirmar realidades —desde verdades, mentiras, bulos, sospechas o ambigüedades— y, al tiempo, rehuir las preguntas sobre la realidad y sus posibles interpretaciones. En este punto, una información puede ser un velo o un muro para no querer interrogarse, para no querer saber. Es importante advertir, por tanto, de la potencia tranquilizadora de todos aquellos enunciados que, verdaderos o mentirosos, se quieren fijos. De ahí que en cualquier debate de la posverdad sea fundamental introducir una pregunta por la propia responsabilidad de los ciudadanos como sujetos lectores o espectadores: hasta qué punto hemos contribuido en la escena de nuestro malestar, hasta qué punto hemos preferido un sentido rápido a una nueva lectura, hasta qué punto queríamos realmente la verdad, hasta qué punto deseamos creer.

Fraude ya enseñaba que el *fake* es un intento de alzar el velo para hablar sobre las posibilidades de la enunciación frente a la tiranía de aquel que dice ostentar la verdad. Como apunta Raúl Rodríguez en este mismo libro, «en esta era de posverdad, *fake news* y *deepfake* es necesario preservar un espacio para la ficción —y dentro de ella, para la sátira y la parodia— que no sea estigmatizado». Por ello, como en otro texto nos dedicamos a argumentar (García-Catalán, Marzal Felici y Rodríguez Serrano, 2022), para combatir la posverdad el arte debe reconstituir el poder de la enunciación y el misterio en la obra del arte. En esa difícil tarea es fundamental la noción de velo. Pero antes de adentrarnos en este, consideramos fundamental detenernos a pensar la diferencia entre semblante y simulacro.

2. EL SEMBLANTE / EL SIMULACRO

Trataremos de explicar por qué los discursos sobre la realidad necesitan de velos y semblantes. Tengamos en cuenta que mientras el registro imaginario nos permite formular ideas como el yo, el semejante, el grupo, la comunidad o la nación, el registro simbólico nos permite situar la falta y ordenar el mundo en lugares dentro de la estructura. Gracias al anudamiento entre el imaginario y lo simbólico los sujetos pueden

experimentar cierta ilusión de continuidad de la realidad, la organización del tiempo en pasado, presente y futuro, un interior y un exterior, e incluso situar cierto sentido común y acuerdo ante los referentes compartidos. Sin embargo, en ese anudamiento se articula también el registro de *lo real*, que se puede definir como el encuentro con un imposible de decir que genera una discontinuidad radical en el mundo para el sujeto. «Hay algo que pasa en el movimiento mismo de decir, tanto lo verdadero como lo falso, que hace experimentar un límite, a veces bajo la forma de la impotencia [...] que permite afirmar que *allí hay real*» (Miller, 2009: 101). *Lo real* no es, por tanto, esa realidad —o ese cepillo de dientes que plantea Orson Welles—, sino una discontinuidad cuando el sujeto se encuentra con un punto de horror o con un imposible —con un velo que no puede ser retirado. De hecho, incluso podemos entender la mismísima noción de realidad —que, como sabemos, cada sujeto interpreta desde su particular subjetividad— como una defensa para velar ese *real* donde se agujerean todos los sentidos para el sujeto.

Si, por mucho que amemos la verdad, siempre la diremos a medias y necesitaremos servirnos de la ficción para orquestar nuestros discursos, es porque nunca podremos decir lo verdadero sobre lo verdadero ni podremos desembarazarnos a lo largo de nuestra existencia de la experiencia de la *falta en ser*. En este punto, los semblantes se hacen fundamentales. En primer lugar, el semblante permite «hacer creer que hay algo allí donde no hay» (Miller, 2009: 18).

El semblante es una elaboración necesaria para darse a ver o mostrarse ante la mirada, que desanda cualquier oposición entre falso y verdadero o, más aún, entre ‘artificio’ y ‘naturaleza’. Ese velo simbólico-imaginario no es un mero aparentar, sino el único modo bajo el que se puede presentar el ser hablante [*par-lêtre*] (Indiana y Rossi, 2021: 292).

El semblante es un *medio decir* y tiene que ver, por tanto, con las apariencias —aunque no debe reducirse a ellas—, con los gestos, con los modos, con los añadidos, los disimulos, los postizos, los juegos manieristas de perfiles, de luces y sombras, con cierto juego de atribuciones, con cierto *hacer como si* que tiene efectos en los otros y que permite lidiar con la propia inconsistencia. Los semblantes son importantísimos en la seducción, pero también en cualquier otro tipo de discursos. De hecho, los semblantes implican al significante, son el sostén fundamental de la civilización para hacer frente a *lo real*.

Pero a pesar de que el semblante permita creer, como decíamos, que hay algo allí donde no hay, es fundamental advertir que los semblantes no son simulacros en el sentido que les dio Jean Baudrillard. En *Cultura y simulacro* (Baudrillard, 1987: 13) el filósofo proponía que la realidad solo se muestra en la posmodernidad a partir de una suplantación de ésta por los signos. Así, si el semblante es el modo siempre enmascarado del mostrarse, el simulacro implica la desaparición del referente, idea que llevará hasta el final: en *El crimen perfecto* Baudrillard (2006) planteará que el cadáver de la realidad jamás ha sido encontrado.

¿Cómo situamos aquí la posverdad? Aunque los seres hablantes solo podemos movernos por la realidad y afrontar el horror de *lo real* con los semblantes, los tiempos de la posverdad invitan a creer que se puede prescindir de ellos a favor de enunciados fijos. Sin embargo, Lacan (2009), advirtiendo ya una civilización desinteresada en los semblantes, planteó que «no utilizar los semblantes es estar engañado de otra manera» (Miller, 2009: 15), porque *lo real* sigue ahí. En las siguientes líneas anotaremos algunas de las variaciones que nuestra historia cultural nos ha dejado del uso de los semblantes, concretamente desde el estudio de la noción de velo y sus posibles variaciones —máscaras, cortinas, vaivenes, telas, cortinas, visos.

3. EL VELO EN LAS RELIGIONES

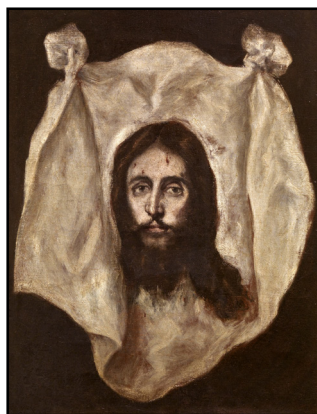
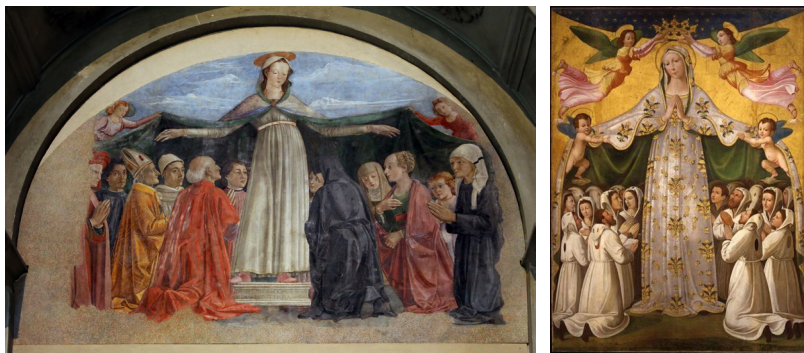


Imagen 4. *La Santa Faz*, El Greco, 1586-1595.

Es en un velo donde se asienta de forma definitiva la fe en las imágenes en la tradición del cristianismo. En el camino a la crucifixión, a Cristo se le acercó una mujer y le limpió el rostro sudoroso con un paño. Al retirarlo, vio que la Santa Faz exhausta y doliente había quedado dibujada en el lienzo (imagen 4). Esta estampa se sumó a ese conjunto de imágenes a través de las cuales Cristo se daba a ver a los hombres con el especial interés de que ésta sería la última antes de morir. El *velo de Verónica* –como se llamaría a la mujer– se convirtió en *vera icon*, en el modelo de todo retrato. La pintura medieval, en general, siguió sus patrones compositivos. «Si Dios había aceptado convertirse en una imagen, y había dejado su imagen impresa en un lienzo, ¿cómo los hombres podían atreverse a condenar el arte del retrato? [...] Nunca como en el cristianismo la suerte del mundo dependió de una ilusión» (Azara, 2002: 71-74). El *fiel* velo había legitimado para siempre la creencia en las imágenes como superficie de contacto entre la mirada y lo representado. En las imágenes aún hoy esperamos el resplandor, el aura o el brillo de la ausencia del ser amado.



Imágenes 5 y 6. *Madonna della misericordia* de Domenico Ghirlandaio (1471-1472) y de Vincenzo Tamagni (1492).

La virgen María aparece representada con el velo. A veces, este es pesado u opaco, tiene cuerpo y colores vivos (rojo, verde, azul), saturados e intensos. A veces, el velo es ligero, translúcido y se disimula, pero ilumina a la virgen y la embellece. O el velo continúa deslizándose por su cuerpo y continúa en forma de manto que cubre y cobija al niño Jesús. Pero la versión del velo que más nos interesa aquí es la

de la *Madonna della Misericordia* —las de Ghirlandaio (1471-1472) y Tamagni (1492), por ejemplo— en las que vemos cómo la virgen cubre con su manto a sus fieles y acoge sus clamores protegiéndolos de enfermedades, guerras o castigos. Supone una formalización visual del velo que protege del destino trágico.

En las ceremonias nupciales cristianas, a partir del siglo XIX, la esposa se presenta velada ante la familia del esposo para mostrar simbólicamente su pureza y virginidad. El velo quedará levantado en plena ceremonia para el momento del beso. «El velo es virtual y virtuoso al mismo tiempo: es su simbolismo lo que le convierte en diafragma, en potencial apertura, en himen» (Francalanci, 2010: 263). En el día de su vida ya la mujer romana —en referencia a Himeneo, dios de la fertilidad y del matrimonio— llevaba una túnica blanca cerrada por un nudo hercúleo que solo el esposo podía desatar (Doria, 2017: 113). El ritual marca y acompaña el gesto de descubrimiento. Las fotografías de Elliott Erwitt (imágenes 7 y 8) a bodas a lo largo del planeta muestran que lo que queda intacto es precisamente el gesto del descubrimiento, como señala ese velo riguroso de las nupcias de la comunidad nudista.



Imágenes 7 y 8. Elliott Erwitt, 1984 y 1983.

El velo sigue estando asignado al cuerpo de las mujeres en las religiones. En el luto, mientras a los hombres les bastaba con llevar una prenda negra, a las mujeres se les exigía luto riguroso. En los funerales, el rostro de las mujeres se cubre con un velo negro, protegiendo a los asistentes del sufrimiento y permitiendo algo de privacidad a las lágrimas femeninas. Forma parte de la imaginería del dolor del siglo XX la fotografía de Jackie Kennedy (imagen 9) en el funeral de Estado de su marido cubierta con un velo negro ante

oficiales que no saben dónde mirar evitando el semblante desconsolado de la primera dama que traslada la conmoción de una nación. El velo subraya el dolor y permite toparnos con su mirada perdida, congelada y reservada para el espectador fotográfico.



Imágenes 9 y 10. Jacqueline Kennedy en el funeral de John F. Kennedy, Elliott Erwitt, 1963.

Duelo. Canosa di Puglia, Italia, Cristina García Rodero, 2000.

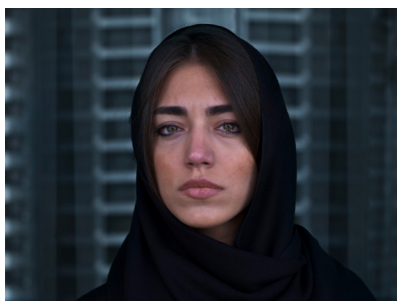
A las puertas del siglo XXI, Cristina García Rodero nos recuerda que en plena posmodernidad los rituales siguen vivos, los velos y las vestimentas son fundamentales en ellos. En *Duelo. Canosa di Puglia. Italia* (2000) (imagen 10) las mujeres avanzan decididas, aunque algo descoordinadas: no estamos ante una marcha militar sino ante pasos algo alegres a pesar del riguroso luto. Uniformadas y con tupidos velos unen sus brazos, generando cierto lazo entre ellas e incluso conformando cierta barrera que excluye a la enunciación. Pero el ritmo y la instantaneidad de la imagen nos indican que la fotógrafa sabe de distancias y puede documentar sin detenerse, sin interrumpir el acto. El centro de atención de esa imagen reside en esa sola mano espontánea que se permite saludar, pero el *punctum* puede despuntar desde esas otras manos que tímidamente se aseguran el velo ante la mirada del espectador, trabajando para preservar el ritual.

Los velos sobre las mujeres —el hiyab, el burqa o niqab— siguen estando en los desencuentros entre Occidente y el mundo islámico, abren los debates sobre el relativismo cultural y sobre la importancia de entender a las otras culturas en su complejidad.

Las preguntas que surgen [...] son muchas. Pero pueden ser reducidas, de hecho, a dos: ¿ha sido el velo verdaderamente en el pasado y

sigue siendo todavía hoy solo una vía para esconder, encerrar, separar, ocultar en la humildad, marcar una especie de propiedad privada o educar para la docilidad? ¿No puede ser, más bien, expresión de valores positivos, manifestación de una elección consciente de múltiples significados que pueden variar en relación con el tiempo y el espacio? (Galeotti, 2017: 15).

Por ejemplo, el hiyad, que no cubre el cuerpo ni impide la comunicación como sí hacen el burqa o el niqab, es reivindicado por algunas mujeres como un símbolo de identidad en las ciudades occidentales. En cualquier caso, es fundamental habilitar el espacio de escucha, que ellas puedan enunciar qué supone ese velo para ellas. Si el velo en las religiones islámicas protege —separa, excluye o encierra— a las mujeres de otras miradas, la cámara de Newsha Tavakolian se permite escribir cómo ellas miran.



Imágenes 11 y 12. *Look: Portraits of Iran's Middle-Class Youth* (2010), *Contemporary Iran* (2015) de Newsha Tavakolian.

En *Look: Portraits of Iran's Middle-Class Youth* (imagen 11) fotografió a sus vecinos y vecinas de edificio. En el retrato más cercano de la serie, una bella mujer, maquillada y con flequillo *cortina*, nos mira con lágrimas en los ojos, con un sereno dolor. Su figura se recorta sobre un fondo arquitectónico de cemento y hormigón, un bloque de pisos que marca de forma contundente los límites de su horizonte. En *Contemporary Iran* (imagen 12) la mirada de la mujer velada en el centro del encuadre y entre una multitud al fondo de la noche en Teherán, atraviesa otro velo: el de una celosía de humo generado por un ritual tradicional de quemado de hierbas para evitar el mal de ojo. En ambas fotografías, la

fuerza de las dos miradas parece alcanzar al espectador sugiriendo lo que ellas callan. Las miradas silenciosas en la obra de Tavakolian parecen reclamar el estatuto de la voz. De hecho, en *Listen* (2010-2011), Tavakolian ya retrataba a cantantes femeninas a las que las normas islámicas no les permiten actuar en solitario ni lanzar su propia obra discográfica. Por ello, ella las fotografía en un estudio privado, ante un telón negro pero brillante (imagen 13). Las mujeres cantan para la fotógrafa, capaz de evocar algo de su escondido deseo. Gesto hermosísimo que, por otra parte, redobla la impotencia. Deja de importar el espacio y el tiempo e incluso sus miradas —pues muchas de ellas cierran los ojos, mirando a su interior— para habilitar una superficie sonora en la fotografía, una reverberación sinestésica.



Imágenes 13 y 14. *Listen* (2022) y *Imaginary CD cover for Ghazal* (2011) de Newsha Tavakolian.

La serie queda puntuada por *Imaginary CD cover for Ghazal* (2011), una colección de fotografías en las que la propia Tavakolian se autorretrata para imaginar una posible portada de esos discos que nunca verán la luz. En una de estas portadas, la fotógrafa coloca sobre su cabeza (y su velo) una suerte de cubo transparente que aísla su cabeza del entorno (imagen 14). La deja en una burbuja de aislamiento. Hasta este punto advertimos el velo como prenda simbólica que permite cierta protección pero que, a su vez, puede también ahogar el discurso. A continuación, trataremos de indagar en la cuestión del desvelamiento.

4. LA NATURALEZA AMA ESCONDERSE

En *La Odisea*, Calipso es figura de la Naturaleza y supone figura de la imaginación. Tras encontrar a Ulises a la deriva, ella lo retiene durante años en una cueva, agasajándolo de manjares y proporcionándole placeres. Ulises necesitará a Hermes, la razón, para ser liberado y no cegarse por Calipso, cuya etimología implica *la que oculta, la que vela*. En las pocas representaciones que la historia del arte nos ha dejado de Calipso, la de Arnold Böcklin (imagen 15), ella parece semidesnuda sobre un manto rojo. Ulises permanece de espaldas a ella, mirando al mar al que debe partir, petrificado. Giorgio De Chirico tomaría la figura de Ulises para *El enigma del oráculo* (imagen 16) alzando la retórica del velo. Esa figura de Ulises, aquí el oráculo, sigue mirando el mar enmarcado por un pórtico cuya cortina se ha descorrido por el viento. Esa figura queda en tensión y dialoga con una segunda figura que, al otro lado del encuadre y separada por un muro, vemos cabizbaja tras una segunda cortina que no se descorre, impidiendo ese acceso al horizonte.



Imágenes 15 y 16. *Odiseo y Calipso*, Arnold Böcklin, 1883 y *El enigma del oráculo*, Giorgio De Chirico, 1910.

A lo largo de nuestra historia cultural la metáfora del desvelamiento ha sido crucial para pensar las relaciones del hombre con respecto a la naturaleza y, por extensión, respecto al misterio sobre el sentido último de lo humano. De entrada, el deseo hurta ese saber reservado a los dioses que lo atesoran con recelo: ya lo encontramos en el mito de Prometeo que robó el fuego a Zeus para mejorar la vida de los hombres. Arrebatarse a los dioses el fuego, arrebatarse violentamente a la Naturaleza sus secretos, es un retal mítico que subyace primero a la sabiduría y a la magia, después a la mecánica, a la técnica y al método experimental de la ciencia.

Como ha recorrido minuciosamente Pierre Hadot (2015), un aforismo ha atravesado nuestros tiempos para señalar el misterio de la realidad. Nos referimos a ese «La naturaleza ama esconderse» que Heráclito dejó escrito en un libro en el templo de Artemisa en Éfeso, una figura femenina con una corona y un velo que desde el final de la Antigüedad se ha identificado y fusionado con la Isis de Egipto. La sentencia de ésta también es conocida: «Ningún mortal ha levantado mi velo». Con el tiempo, los secretos de los dioses pasarán a ser secretos de la naturaleza pero se entiende que ella nos hurta sus secretos, practica el disimulo y recela su saber. Como podemos comprobar, la naturaleza se personifica incluso se representa como una mujer cuya desnudez apunta a su trascendencia incorporal. En el siglo XVI, reaparece la alegoría de la naturaleza que fusiona a Artemisa-Isis y en el siglo XVIII con la Revolución y la Ilustración ya es un sólido tema iconográfico.

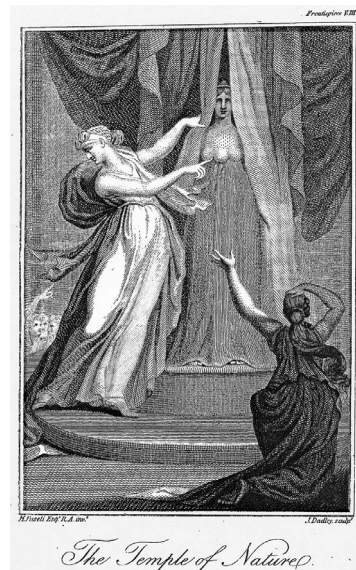


Imagen 17. Frontispicio del libro de Gerardi Blasius *Anatomie animalium* (1681).

Imagen 18. Grabado de Heinrich Füssli en *The Temple of Nature or the Origin of Society. A Poem* (1809) de Erasmus Darwin.

Precisamente, a medida que las luces avanzaban pugnaban por vencer el oscurantismo, se precisaba, más que en otras épocas, un tejido simbólico para justificar el desvelamiento como progreso por una ciencia comandada por una concepción mecanicista de la naturaleza. La figura de Isis será ídolo adorado y de culto en la época revolucionaria. El desvelamiento se entiende como el triunfo de las Luces sobre el oscurantismo. La revolución científica consideraba que con el microscopio, el telescopio y la cámara fotográfica se podrían trascender los límites de la mirada humana y el acceso al saber sobre el mundo. Sin embargo, esta pasión epistémica no acabó con la metáfora mítica de los secretos de la naturaleza, más bien no dejaría de recordarla: el motivo del desvelamiento de Isis se repitió en la ilustración de los libros de descubrimientos y ciencia en los siglos XVII y XVIII. Paradójicamente, «en el momento en que la naturaleza pierde su valor de sujeto que actúa y deja de ser imaginada como una diosa, esta aparece bajo los rasgos de una Isis que se desvela en los frontispicios de un gran número de manuales científicos» (Hadot, 2015: 164). La representación del desvelamiento aparece por primera vez en el frontispicio del libro de Blasius *Anatome animalium* (imagen 17). Allí vemos personificada a la ciencia, con una lupa y un escalpelo en las manos y una llama sobre su cabeza, desvelando a Artemisa-Isis, con cuatro senos que representan los planetas y un buitre, remitiendo a los primeros tipos de imágenes de la naturaleza. En otras representaciones, serán filósofos o sacerdotisas (imagen 18) quienes desvelarán la estatua de Isis.

Pero a finales del siglo XVIII advertimos los efectos de angustia de ese desvelamiento: la naturaleza afecta a la literatura, a la filosofía y al arte. Como mostrará el romanticismo alemán, la naturaleza que se *rebela*. La naturaleza se adviene como algo desatado, desbocado, fuente de terribles terrores. Su presencia provoca sobrecogimiento, angustia, desbordamiento. Al tiempo que la ciencia cree ir conociendo la naturaleza, lo sublime que estudiaría Kant (2015) triunfa como categoría estética que muestra el impacto de las fuerzas incommensurables de la naturaleza sobre lo humano. Así, aparecen pensadores que cuestionan la retirada del velo de Isis. Lo advertiremos en Schiller —«¿Sirve de algo quitar el velo / cuando el horror amenaza ya al lado? / Solo el engaño es vida, el saber es la muerte» (1944: 67)—, en Rousseau —«Hemos sido acaso creados

para morir atados a los bordes del abismo donde la verdad se ha ocultado? (2003: 16)»—, en Goethe.

Goethe cuestiona la interpretación tradicional del desvelamiento de la estatua de Artemisa-Isis en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, cuestiona esa lógica de un interior y un exterior articulada desde el velo que oculta los secretos de la naturaleza. Reprocha esos intentos de descubrir bajo lo que está escondido detrás de los símbolos míticos y las formas naturales. En segundo lugar, cuestiona esa representación estática de la estatua, pues la naturaleza siempre está en movimiento, y detenerse, prenderse de ese velo, puede tener efectos petrificantes. De hecho, no olvidemos que Odiseo o el Oráculo en los cuadros de Arnold Böcklin y Giorgio De Chirico aparecen como aquellos que pueden ver más allá del velo, pero su figura está cabizbaja, paralizada. En tercer lugar, apunta que Isis no tiene velo, este está en nuestros ojos y que no hay que intentar comprenderla a través de nada que no sea ella misma. Para ver a Isis basta con mirar la forma de las apariencias porque el velo no oculta sino revela porque es transparente, revela porque tiene cierto resplandor:

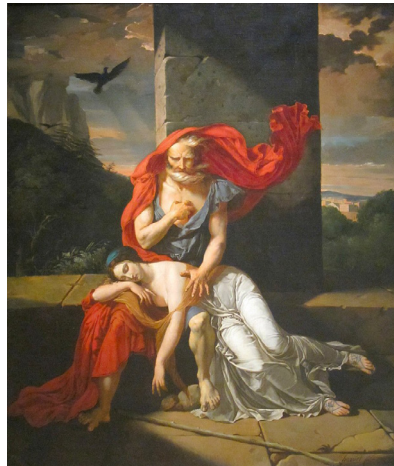
Está tejido, como dice el poema ‘Dedicatoria’, con el vapor de la mañana y la claridad del sol. [...] Podríamos decir, paradójicamente que, si Isis no tiene velo, es porque toda ella es forma, es decir, velo, que es inseparable de sus velos y de sus formas. La forma es velo, el velo es forma, ya que la Naturaleza es génesis de formas (Hadot, 2015: 327-328).

Nietzsche apuntará a la violencia que hay en el desvelamiento: «Ya no creemos que la verdad permanezca como verdad si le quitamos los velos —hemos vivido demasiado como para creer en eso» (2009: 563). Por ello, invita a la adoración de la apariencia, de las formas, tal y como hacían los griegos que, de tan profundos, eran superficiales. Y apunta a la creación artística la tarea de crear el velo porque este es inseparable de la verdad. Para él crear es velar.

Heidegger reinterpreta el enunciado de Heráclito «la naturaleza ama esconderse» en «el ser ama hacerse invisible». Para Heidegger, el ser se despliega como un desvelamiento que no se puede desprender del velo. Por ello, como comenta Hadot, «según la etimología heideggeriana de la palabra griega que designa la verdad: *a-letheia* quiere decir sin-olvido, sin-velo. Pero la verdad, concebida como

des-velamiento, supone también un velo. [...] velarse es manifestarse» (Hadot, 2015: 385). Esto, si se nos permite, no está muy alejado de la noción del inconsciente *freudiano* que supone el encuentro con un límite al saber y la garantía del ser como misterio. De hecho, Freud (2012) descubrirá que todo sueño es un cumplimiento del deseo del soñador. Es, por tanto, un desvelamiento que apunta al sujeto pero que, a su vez, solo es posible por los procesos de condensación y desplazamiento que suponen deslizamientos metonímicos y permutaciones metafóricas para permitir al soñador decirse alguna verdad que, muy probablemente, olvidará al despertar. Dicho de otro modo, cuando uno sueña —pero también cuando uno tiene un lapsus o un acto fallido— el inconsciente habla convocando al sujeto de deseo, pero esa manifestación requiere de trampas o de las formas del velo, o lo que Freud también llamaría «desfiguración onírica» (2012: 155).

5. VISOS EN EL FETICHISMO, EL AMOR Y EL ABISMO



Imágenes 19 y 20. *El Prometeo capturado*, Peter Paul Rubens, (1611-1612) y *Edipo en Colono*, Fulchran-Jean Harriet (1798).

Hasta aquí advertimos que el velo, en sus distintas formalizaciones o variaciones, nos muestra un límite para el ver y para el saber. Situar un punto de detención despliega un deseo de seguir desvelando

a pesar de que se sabe que esto supone cierta transgresión y tiene consecuencias. Ésas son el encuentro con la verdad en su dimensión más abrasadora, lo que Lacan ha llamado *lo real* y que la mitología ha escenificado desde la castración: ese Prometeo al que el buitre le devora el hígado por orden de Zeus (imagen 19) o ese Edipo Rey cuyo camino hacia la verdad le llevará a arrancarse los ojos y al exilio (imagen 20).

El psicoanálisis sitúa el velo como una condición fundamental para el fetiche precisamente porque rescata al sujeto del encuentro con la falta. Así, ese niño que descubre que su madre no tiene pene, tal y como había imaginado, se queda *prendado* en esa prenda que detiene y protege su mirada del encuentro con que allí no hay. El fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar (Freud, 1992: 148) por el miedo a la castración. Si el velo es fundamental para la belleza es precisamente porque nos protege del horror del que ella es pantalla. En *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías propone:

¿Cuál es el estatuto ontológico de ese velo que es la belleza? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada? Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente, visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte [...] Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito (2006: 51).

Para Lacan «sobre el velo es donde el fetiche dibuja lo que falta más allá del objeto» (2005a: 167). Por ello, el velo tiene una función tan importante en el erotismo. No podemos dejar pasar que Jacques Lacan adquirió *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1986) (imagen 21) y, por petición de su esposa que quería ocultarlo a las miradas, encargó a André Mason construir una madera para cubrir y descubrir el cuadro, pero en ella pediría que se esbozaran las líneas maestras del cuadro de Courbet, mostrando que, aunque se redoble la imagen o se mantenga oculta, la sexualidad femenina no puede caer en la obviedad.



Imágenes 21 y 22. *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1866).

Imagen tallada sobre puerta de madera de André Mason.

Imágenes 23 y 24. *Shortie on the Bally*. Barton, Vermont, USA. Susan Meiselas. 1974.

Por mucho que pueda mostrarse siempre quedará afectada por un misterio radical. Podemos hacer el ejercicio de situar el cuadro de Courbet —y la veladura de Mason (imagen 22)— al lado de esas fotografías de Susan Meiselas a las *strippers* de carnaval en ferias rurales en el noreste de los EE.UU. en los años 70 para documentar su vulnerabilidad (imágenes 23 y 24). Son fotografías principalmente fetichistas que repiten, muchas de ellas, el esquema compositivo del cuadro de Courbet, pero que hilvanan tanta seguridad como fragilidad. Meiselas se atreve a retratar a las mujeres sin privilegiar los rostros, yendo a cómo ellas son miradas desde una óptica fetichista. Así, las retrata desde el movimiento de los velos, el fuego de sus cigarros, sus manos masculinas y, sobre todo, las cicatrices que resaltan en su piel.



Imágenes 25 y 26. *El Cristo velado*, Giuseppe Sanmartino, 1753 y *La virgen velada*, Giovanni Strazza, 1850s.

El velo, por tanto, busca esconder *lo que no hay*, pero al mismo tiempo lo anuncia, apunta el goce que esa falta dispara en el sujeto. No es de extrañar que en el Barroco –momento cultural en el que las formas dan cuenta del exceso en el cuerpo, del éxtasis, del sufrimiento o del desbordamiento de las pasiones– en las esculturas reaparecen los velos: los artistas hacen que el duro mármol imite un dócil viso o una tela mojada que cuestiona cualquier ejercicio de contención academicista. Las vestiduras en *El éxtasis de Santa Teresa*, por ejemplo, ocultan pero apuntan a un cuerpo tapado, pero afectado por el goce. La tela mojada añade un plus de temblor incluso cuando representa un cuerpo sin vida: el fino sudario que cubre a *El Cristo velado* de Giuseppe Sanmartino (1753) (imagen 25), con la corona de espinas a sus pies, no hace sino remarcar aún más su dolor y su sacrificio. La tela sobre *La virgen velada* (Giovanni Strazza, 1850) (imagen 26) nos reenvía a la potencia emocional de los ojos cerrados, su fe, su dolor o sus lágrimas.

El velo es fundamental, por tanto, para los cuerpos que gozan y, por supuesto, para los cuerpos que aman. Si, con Lacan, lo que amamos en el otro es lo que le falta, es el velo lo que permite apuntar a la nada que hay más allá del objeto de amor.

El velo, la cortina delante de algo, permite igualmente la mejor ilustración de la situación fundamental del amor. [...]. Sobre el velo se dibuja la imagen. Esta y ninguna otra es la función de una cortina, cualquiera que sea. La cortina cobra su valor, su ser y su consistencia, precisamente por-

que sobre ella se proyecta y se imagina la ausencia. La cortina es, digamos, el ídolo de la ausencia (Lacan, 2005a: 157).



Imágenes 27 y 28. *Los amantes*, René Magritte (1928). *Tristán e Isolda*, Salvador Dalí (1944).

El velo concursa en el amor porque sus lazos están tejidos por el misterio. Esto es algo que advertimos en *Los amantes* de Magritte (1928) (imagen 27), cuadro bello y colmado de angustia que apunta a esa soledad fundamental de los enamorados que puede llevar a lo peor —sabemos que la madre del artista se suicidó ahogada en un río. El velo está todavía más pegado a los rostros y literalmente agrietado en la pintura de *Tristán e Isolda* de Salvador Dalí (1944) (imagen 28). Si se dice que el amor es ciego es precisamente porque el amor es también el propio velo que permite soportar lo que *no hay* —ese «no hay relación sexual» que implica que cada relación está garantizada por el malentendido que introduce el lenguaje en la civilización. O, dicho de otro modo: entre dos amantes siempre se alza «el muro del lenguaje» (Lacan, 2012b) —léase la resonancia entre *amour* y *a-mur*. De hecho, en la retórica cinematográfica ese muro se hace patente a través sábanas alzadas que articulan las distancias y los acercamientos entre los enamorados. Esto lo podemos advertir en esas *murallas de Jericó* entre los protagonistas de *Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1934) (imagen 29) que se derriban al final del film sugiriendo el encuentro sexual o en esa sábana que permite contactar las palabras de amor y, a la vez, las distancias entre el matrimonio de *Una chica danesa* (The Danish Girl, Tom Hopper, 2015) (imagen 30).



Imágenes 29 y 30. Las murallas de Jerichó en *Sucedió una noche* (1934) y el muro en *La chica danesa* (2015).

Precisamente porque el lenguaje supone un muro entre dos cuerpos, el amor debe saber hacer con ese *real* a través de un acto de invención. En *Tentativa de lo imposible* (imagen 31) advertimos a un pintor representando y creando a la mujer, tan realista como inconsistente, como una suerte de deriva del mito de Pigmalión y Galatea. En *La invención de la vida* de René Magritte (imagen 32) y en *Lagogo* de la serie *Esto es lo que hizo el odio* de Cristina de Middel (2013) se nos muestra que cuando uno ama debe lidiar con un vacío fundamental, que deberá tratar con su fantasma. La fotografía española retrata de forma lúcida el semblante, ese *hacer como si* fundamental para orientarse, la belleza en medio de la miseria y, por supuesto, escribe visualmente esa tan recordada máxima lacaniana de que *amar es dar lo que no se tiene a alguien que no es* (imagen 33).



Imágenes 31-33. *Tentativa de lo imposible* (1928) y *La invención de la vida* de René Magritte.

***Lagogo*, de la serie *This is What Hatred Did*. Cristina de Middel (2013).**

Hasta aquí hemos defendido que para soportar el mundo y aproximarse a la realidad —siempre tamizada por la ficción de cada ser

hablante— es fundamental hacer uso del semblante. Pero a veces, los semblantes fracasan, algo más común en las psicosis. Forma parte de la historia del arte el fracaso de Francesca Woodman para sostenerse a través de la práctica fotográfica. Durante un tiempo, ella se escondía en sus propias fotografías, tocadas por la melancolía. La imagen se proponía superficie donde ella misma podía aparecer de la nada (imagen 34), camuflarse (imagen 35), buscarse (imagen 36) o ensayar su propia desaparición. Las atravesaba como un espectro. Finalmente, acabó venciendo la melancolía. Los espejos, las puertas, las ventanas y, en definitiva, los lindes no permitieron frenar la caída en el agujero de *lo real* y se suicidó.



Imágenes 34-36. *Sin título*, Providence (Rhode Island), 1975-78, Francesca Woodman.
Imágenes 37-39. *El telescopio*, René Magritte (1963). *La llave de los campos*, René Magritte (1936). *Sin título*. Chema Madoz.

Es un ejercicio interesante comparar las fotografías de Woodman con las también melancólicas pinturas de Magritte (imagen 37 y 38) e incluso con la fotografía de Chema Madoz. En todas las

representaciones, entre lo imaginario y lo simbólico, entre la imagen y la falta que sugiere, se abre el acceso a un abismo radical.

6. RECONSTRUIR CIERTO VELO



Imagen 40. Wrapped Reichstag, Berlin, 1995, fotografía de Wolfgang Volz. Imagen 41. Installation of Wrapped Reichstag, Berlin, 1995, fotografía de Roland Bauer.

Christo Javacheff y Jeanne-Claude Denat, una de las parejas más importantes para el arte contemporáneo, se dedicaron a envolver arquitecturas de gran relevancia histórica con un gran velo para invitar a una nueva lectura simbólica. Tras trabajar durante años en el proyecto (imágenes 40 y 41), consiguieron envolver durante unas semanas el Reichstag, edificio del parlamento alemán en Berlín que sufrió un incendio. Esta amenaza la haría servir Adolf Hitler para establecer el régimen nazi. Bombardeado durante la contienda, el edificio supone un recuerdo del horror. Al instalar el velo Javacheff y Denat protegían a los ciudadanos de ese recuerdo —y esa vergüenza— que no deja de retornar en la Historia mostrando urgentes deseos de olvidar, tratar y transformar. Comenta Mark Cousins:

Se parecía al iceberg que hundió al Titanic o a una de las personas cuyos rostros aparecen cubiertos en las pinturas de Magritte. [...] El edificio simbolizaba varias épocas de la historia alemana. Envolverlo hacía parecer que aquellos períodos, muchos de ellos poco edificantes, quedaban ocultos, suprimidos y entregados al inconsciente. Durante quince días tanto el nacionalismo como el nazismo estuvieron velados. [...] El desempaquetado del Reichstag supuso una revelación, un volver a la mirada, algo en armonía con la reunificación de Alemania. Pero había ambigüedad en el empaquetado. Parecía aceptar la versión oficial de la historia, de

que había comenzado una nueva era, pero su surrealismo sugería que el edificio representaba la pesadilla del reciente pasado alemán (Cousins, 2018: 461).

Quizás, era importante añadir cierto velo de olvido para no olvidar tontamente, para apaciguar el trauma y poder recordar de la buena manera. Quizás también era importante suspender el imaginario durante unas semanas para combatir esa indiferencia del ciudadano de a pie que, acostumbrado a su ciudad, ya no ve nada porque la arquitectura se ha tornado invisible. Quizás era importante también vaciar ese goce imaginario del turista que se queda prendado del monumento turístico capturándolo en la fotografía, pero sin mirarlo —como muestran las fotografías de Martin Parr en el Louvre. En definitiva: los artistas consiguieron situar una intermitencia para despertar: de hecho, Christo decía que hasta entonces el Reichstag parecía un mausoleo, una suerte de Bella Durmiente que con ellos habían despertado. El gran velo blanco, deslumbrante, no dejaba de convocar las miradas, pero convirtiendo la superficie arquitectónica en una gran mancha blanca que invita simbólicamente a seguir escribiendo *la* Historia.



Imágenes 42, 43 y 44. *L'Arc de Triomphe, Wrapped*, Christo and Jeanne-Claude. Fotografías de Wolfgang Volz, de Benjamin Loyseau y de André Grossmann (2021).

Tras el confinamiento por la pandemia de la COVID-19 y la muerte del matrimonio de artistas, se acabó con el que había sido uno de los primeros proyectos desarrollados por la pareja. Ya en 1961 habían iniciado el proyecto de cubrir el Arco de Triunfo (imágenes 42 y 43), que veían desde su casa. Tengamos en cuenta que el Arco de Triunfo fue mandado construir por orden de Napoleón Bonaparte para conmemorar las victorias del ejército francés bajo sus órdenes. Es, por tanto, uno de tantos monumentos arquitectónicos para marcar la potencia de una nación ante la guerra, esto es, se alza sobre

un fondo de horror. La fotografía de André Grossmann (imagen 44) nos muestra a unos niños que tratan de buscar el monumento entre los pliegues de las superficies de tela reciclada, mostrando que el velo es efectivo para reconstituir el asombro. Cuando trabajaba en el proyecto, sin saber que sería su obra póstuma, Christo planteó: «Será como un objeto viviente, que se animará con el viento y el reflejo de la luz. Los pliegues se moverán y la superficie del monumento se convertirá en algo sensual»¹.

7. MUROS, FRONTERAS Y GUERRAS

El mago, el pintor, el cineasta, el fotógrafo, el enamorado o el niño curioso necesitan del velo y de los semblantes. El gobernante populista o el informador demagogo recuerdan la frontera y trabajan para el simulacro. La frontera no es un accidente natural sino un linde que abre una relación imaginaria, una escisión entre un pueblo y otro. Es también una marca simbólica, un trazo de lenguaje, un punto de referencia que dispara la idea de horizonte y un límite para armar la idea de comunidad y sus relaciones con la alteridad. Toda frontera está construida por un mito original, por una historia o un fantasma entre poblaciones para tratar sus diferencias. Es el punto donde se abre una discontinuidad social, política, cultural, lingüística y una distancia fundamental con los otros cuerpos. En ella creemos, aunque esto es una ilusión, que empieza lo extranjero. Cruzar la frontera implica pasar literalmente al campo del Otro, estar a sus expensas. Larry Towel fotografía a un hombre palestino (imagen 45) atravesando una abertura en el muro entre Israel y Palestina donde se colocará la última losa de hormigón de ocho metros de altura. Aislados de Israel y, a menudo, del resto de Cisjordania, los palestinos perderán la mitad de sus tierras, además del acceso al empleo, las escuelas, las compras y los hospitales. Es la fotografía de una última mirada. La frontera, por tanto, puede ser umbral o abismo. Umbral en tanto el otro puede acogernos desde una posición hospitalaria o porque allí nos espera un nuevo mundo. Abismo

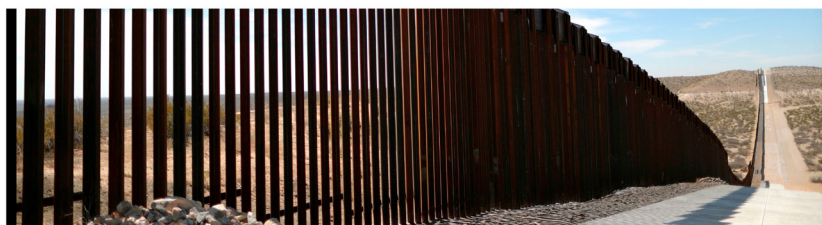
¹ Recuperado de: <https://www.france24.com/es/programas/cultura/20210919-cultura-paris-arco-triunfo-christo-jeanne-claude-arte>

en tanto pueden dar cuenta de una invasión colonial, una profunda segregación o exclusión.



Imagen 45. Cisjordania, Jerusalén, Larry Towell, 2004.

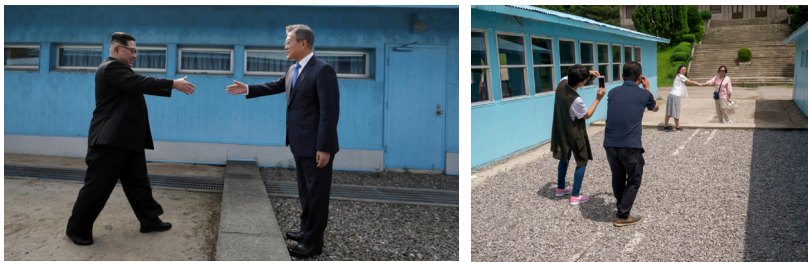
Los muros han caracterizado también la era Trump quien en 2015 ya anunció que, de ser elegido, iniciaría la construcción de un muro a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos: «Construiré un gran muro, en nuestra frontera sur, y haré que México pague ese muro» (en Peirón, s.f.). Era su solución propuesta para gestionar la entrada de inmigrantes ilegales con una barrera física real a lo largo de la frontera sur de los Estados Unidos. Cuando perdió las elecciones contra Joe Biden, la campaña de los demócratas insistía: «Hay que derribar muros y construir puentes». Y es que la frontera deviene alambrada, jaula, muro de la vergüenza o incluso telón de acero cuando en esa relación imaginaria y simbólica impera *lo real* del odio, la política de la tolerancia cero. Cuando esto ocurre, como decíamos, aparecen muros de escisión entre comunismo y capitalismo —el muro de Berlín, el muro entre Corea del Norte y Corea del Sur—, muros de ocupación —Israel y Palestina—, muros contra la inmigración Norte-Sur —las vallas de Ceuta y Melilla a Marruecos, México y EE.UU. Como suele decirse, los muros de la Guerra Fría eran para no dejar salir. Los de la globalización son para no dejar entrar. Si el velo propone resguardarnos de lo que *no hay*, el muro se alza para protegernos de *lo que hay*: ese odio al otro que se querría extirpar porque se desconoce que, inconscientemente, arrastra algo que detestamos en nosotros mismos, nuestra íntima alteridad.



Imágenes 46 y 47. Donald Trump en el muro de México y EE.UU. (s.a.) (AFP / AP / REUTERS)

Otro muro fundamental es la DMZ, la franja desmilitarizada —eufemismo para uno de los lugares de más tensión política del planeta— que recorre la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur. Mide cuatro kilómetros a lo ancho y señala dónde se encontraban las líneas de frente cuando se firmó el armisticio —la tregua, que no la paz—. Cada ejército retrocedió dos kilómetros y, desde entonces, esa zona fronteriza ha quedado deshabitada y es un punto ciego en los mapas y las tecnologías globales que marca la división y tensión de las dos Coreas, aún en una suerte de *guerra fría*. Es, por tanto, un punto inaccesible para los turistas. Pero hay un punto en el que se pueden encontrar. El 27 de abril de 2018, Moon Jae-in y Kim Jong-un, los líderes de Corea del Sur y Corea del Norte, se reunieron en el Área de Seguridad Conjunta (imagen 48), lugar donde también acudiría Donald Trump. La JSA es el único punto en la

frontera entre los dos Coreas donde sus fuerzas armadas se encuentran cara a cara, en lugar de estar separadas por una tierra de nadie desmilitarizada. Las famosas cabañas nissen azules del sitio ofrecen uno de los únicos lugares neutrales donde los representantes de las dos Coreas pueden negociar. En en los estudios cinematográficos Namwyangju Studio (Corea del Sur) hay una recreación del lugar. Tras el histórico encuentro en los dos dirigentes de Corea del Sur y Corea del Norte, comenzaron a aparecer en Instagram fotografías de los turistas que reproducían para sus fotografías en las redes sociales el histórico apretón. La paradoja parecía haber atrapado la Historia. El fotógrafo Thomas Dworzak acudió a los Namyangju Studio 2018 para presenciar esos gestos fotográficos (imagen 49) que tanto señalan el tiempo de la posverdad: «lo falso se ha vuelto más visible que lo real», apunta el fotógrafo.



Imágenes 48 y 49. Kim Jong Un, el líder de Corea del Norte, y Moon Jae-in, el presidente de Corea del Sur se reunieron en 2018 en la zona desmilitarizada de la frontera. Fotografía de Getty Images. Fotografía de Thomas Dworzak en la recreación de la frontera de las dos Coreas en los estudios cinematográficos Namyangju Studio, 2018.

A la posverdad no le interesan esos velos que ondean gracias a la ambivalencia del significante y que permiten enunciar la verdad o la mentira a medias. Prefiere una mentira tozuda y fija. Hija de esa fijeza del significante, la posverdad está más cercana de los muros que de los velos, de la guerra que del amor. Hoy, hemos pasado de las *Trump Truth*, la hostilidad y el desprecio y la devaluación de la palabra, a las mentiras de Putin para declarar la guerra que para los rusos *no está teniendo lugar* —como irónicamente decía Baudrillard sobre la guerra del Golfo para los occidentales.

En el momento en el que concluimos la edición de este libro, Rusia está invadiendo Ucrania. Un día antes del ataque Vladimir Putin afirmó

que no iban a traspasar la frontera. Aunque, como también suele decirse, la verdad es la primera baja en una guerra, la palabra de Putin tiene efectos en *lo real*. Es lo que no avisa, es lo imprevisible. Putin desorilla la posverdad para volver a los tiempos de censura, de la ley mordaza, de la represión de los derechos y de las libertades de los ciudadanos y los medios. Rompe con esos pactos simbólicos que se alzan incluso durante la guerra: por ejemplo, el ejército ruso bombardeó los corredores humanitarios en plena evacuación de civiles en Mariupol y Volvovakha, cuando se había pactado un alto el fuego.



Imagen 50. Imagen de Kiev retransmitida en Youtube en el canal de *The Washington Post*.

Una de las primeras imágenes de la guerra fue un plano fijo (imagen 50) de la plaza de la Independencia de Kiev desde el canal de YouTube de *The Washington Post* que seguían tanto espectadores como medios. Jane Lytvynenko, investigadora ucraniana de la Escuela Kennedy de Harvard, confesaba cómo se quedaba fascinada y atrapada por esa retransmisión directa y prácticamente silenciosa de Kiev que calmaba su angustia, en lugar de poder pensar qué estaba ocurriendo en su país de origen o escuchar las informaciones y el ruido de los medios y las redes sociales. «Nada es falso aquí; no hay algoritmo. No es una pantalla en la que los expertos de la televisión discuten el próximo movimiento de Rusia. La transmisión en vivo no está tratando de convencerme de nada; solo me muestra las cosas como son», escribía (2022).

Nos preguntamos cómo podemos entender esa imagen. Esa imagen es silencio: mientras el espectador televisivo no deja ciertamente de sorprenderse de que en la parrilla aparezcan los especiales de la guerra *al lado de* programas de entretenimiento, la imagen de la plaza de Kiev tiene algo de silencio frente al ruido informativo. Esa imagen, aún en tiempos de guerra, conserva cierta estampa de postal y ofrece cierta ilusión de continuidad. Esa imagen es orden: la simetría con la que se distribuyen sus arquitecturas traslada una ordenación racional del espacio al tiempo que Kiev es acechada por la barbarie. En el centro se alza la columna de la victoria, coronada por Estatua de la Berehynia, un espíritu femenino en la mitología eslava entendida como Madre Tierra, protectora del hogar.



Imágenes 51-53. *Madonna della misericordia* de Domenico Ghirlandaio (1471-1472), *Metro de Kiev*, Lynsey Addario, (2022) y *Ucranianos cerca de Kiev*, Emilio Morenati (2021).

Sin embargo, esa imagen es campo (casi) vacío que apunta al fuera de campo de lo peor: los edificios bombardeados, la gente que se refugia en el metro (imagen 52) o los corredores humanitarios (imagen 53), allí donde los ciudadanos quedan desamparados, sin velo misericordioso (imagen 51) alguno. También, en el fuera de campo de esa fotografía está el presidente ucraniano Volodimir Zelensky que no comparece sino en vídeos grabados pidiendo la resistencia, la resiliencia y la ayuda de los otros países democráticos. En fuera de campo están los aviones militares del ejército ruso que acabarán entrando en el horizonte para bombardear el campo visual. Ese plano general de Kiev, que durante tanto tiempo se propone como un plano de situación de la guerra tiene una fijeza que fascina, que no atrapa la mirada por la vía del espectáculo sino más bien se adecúa a la perplejidad del espectador medio, medio paralizado en tanto sabe que en tiempo de la globalización —y esto ya lo mostró la pandemia— las distancias no existen. La amenaza de una Tercera Guerra Mundial es el nuevo cepillo de dientes, es el nuevo realismo.

En *For ever Mozart* (Jean-Luc Godard, 1996) se dice que la guerra es un trazo de hierro que entra en un trozo de carne. Es la pulsión de destrucción arrasando el cuerpo viviente y cualquier dimensión de lo habitable. En un mundo en guerra, desaparecen todos los lindes, todos los umbrales y las puertas. Las fotografías de Bresson en Sevilla en 1933 (imagen 54), las de Webb en Haití en 1986 (imagen 55), las de Meloni en Siria en 2013 (imagen 56) y las de Vega en Kiev (imagen 57) muestran los ciudadanos que han sobrevivido en un mundo inhumano. Puertas y ventanas dejan de ser lindes para ser cortes y agujeros donde se asoman al abismo y la muerte. Las paredes son muros acribillados donde queda escrita la imposibilidad de proponer un interior/exterior. Si la puerta de Duchamp o las ventanas de Magritte nos mostraban el misterio del umbral, la guerra acaba de cuajo con ese misterio. Ni abrir, ni cerrar, ni entrar, ni salir... solo hay destino forzado.



Imágenes 54-55. Sevilla, España, Henri Cartier Bresson (1933) y Cite Soleil, Haití, Alex Webb (1986).

Imágenes 56-57. Interior de un apartamento en Siria, Lorenzo Meloni, 2013. Luis de Vega, Kiev, 2022.

La guerra, como acontecimiento traumático, supone el encuentro con el agujero de *lo real*. La guerra, cuando no llega con la muerte, es un desgarramiento del espacio y del tiempo para los sujetos, aniquila cualquier referencia o sentido común, dispone un feroz pasaje enmudecedor. Las últimas semanas escuchamos que los medios de comunicación —concretamente en *La ventana* (Cadena Ser)— se preguntan hasta qué punto se puede hablar a los niños ucranianos de la verdad de la guerra. Los especialistas en emergencias proponen apostar por la verdad, aunque una verdad *no-toda*, dicha con tacto, adecuada para cada niño, a medida, soportable. Uno de los efectos de la posverdad es que las lógicas informativas relativizan el orden de lo traumático u obligan rápidamente a hablar a los sujetos, o a hablar a las imágenes sin respetar el mutismo que puede aparecer ante el encuentro de la atrocidad.

No es de extrañar que en nuestra época se haya aceptado la decadencia de la noción de verdad con la difusión del término *post verdad*, noción vinculada a la construcción de diferentes ‘relatos’ que relativizan la gravedad de los hechos y que puede inclinarse hacia una peligrosa indeterminación en la valoración de los acontecimientos traumáticos (Coccoz, 2021: 180).

En este punto, el fotoperiodismo puede servir al escándalo, subestimar lo traumático e intentar mostrar una verdad desnuda que caiga en el olvido, o puede respetar la mudez o hablar con cierto velo. Como apunta Marta Martín Núñez (2018), parte del documentalismo contemporáneo apuesta más bien por la veladura, la quemadura o por magullar la imagen para hablar desde la herida. Es el ruido fotográfico una suerte de velo para apuntar a lo que no puede ser dicho o imaginado.

8. SOBRE EL VAHO QUE DESPRENDEN LOS CUERPOS QUE ESTÁN VIVOS

Matic Zorman nos dejó una fotografía muy precisa sobre la crisis de refugiados de 2015 en Europa (imagen 18). En el campamento de Presevo (Serbia), una niña mira al fotógrafo —nos mira— mientras no podemos evitar mirar a otro niño que, tapándose con el plástico que lo protege de la lluvia, mira hacia un fuera de campo incierto con grandes ojos curiosos y abiertos mientras sus manos se aferran con fuerza a

la verja de hierro. El plástico no abriga, solo cubre y mal, porque se levanta cuando hace viento, pero se alza como velo improvisado que permite preservar algo de esa mirada viva de quien está forzado a sostener con curiosidad un mundo que se ha vuelto definitivamente extraño.



Imágenes 58 y 59. *Esperando a registrarse*, Matic Zorman, 2015. *Día 2 de guerra en Ucrania*, Alejandro Martínez Vélez, 2022.

El día 2 de la invasión rusa en Ucrania, Alejandro Martínez Vélez, nos dejó otra fotografía (imagen 59) que puede dialogar con la de Zorman porque pone en primer plano la importancia del velo para tratar el horror. Mientras en los telediarios podíamos ver cómo los hombres se despedían en los andenes de sus familias sin poder sostener el dolor de lo que podía ser la última mirada, Martínez Vélez nos encara con esas mujeres y niños enmarcados por la ventanilla del tren a un nuevo destino cargados con coloridos equipajes. La fotografía nos ofrece dos tipos de miradas: las de las mujeres, cabizbajas o con la mirada perdida —probablemente su pensamiento está con sus maridos y con todos aquellos que dejan atrás— y las de las niñas que se dedican a escribir sobre el frío vaho que se asienta en el cristal de la noche. Ese cristal es un velo bisagra entre la urgencia con la que huyen de su origen y la incertidumbre de su destino. Ese vaho que desprenden los cuerpos que están vivos se propone como una suerte de página en blanco que invita a alzar la mirada cabizbaja y mirar hacia arriba o hacia adelante. Es el velo reivindicándose superficie de escritura, donde las niñas pueden, con sus dibujos, contornear el horror de la forzada huida. Absoluto esfuerzo de poesía para mostrar que cierto mundo aún es posible: *la guerra no roba al mundo todas sus bellezas*.

REFERENCIAS

- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (2006). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Coccoz, V. (2021). *Nuevas formas del malestar en la cultura*. Buenos Aires: Grama.
- Cousins, M. (2018). *Historia y arte de la mirada*. Barcelona: Ediciones Pasado & Presente.
- Doria, P. (2017). *El vestido de novia: Ritual, símbolo y consumo*. Buenos Aires: Diseño editorial.
- Francalanci E. L. (2010). *Estética de los objetos*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Freud, S. (2012). La interpretación de los sueños (primera parte). *Obras completas. Tomo IV (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (2013). La transitoriedad (1915). *Obras completas. Tomo XIV (1914-1916)*, (pp. 305-312). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992). Fetichismo (1927). *Obras completas. Tomo XIV (1927-1931)*, (pp. 305-312). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Indiana, M., Rossi, M. A. (2021). Semblante, discurso y simulacro en la escena contemporánea. *Valenciana*, 27, 281-303.
- García-Catalán, S., Marzal Felici, J., Rodríguez Serrano, A. (2022). Recobrar la mirada en tiempos de posverdad: el estilo de Paolo Sorrentino ante la obscenidad de Silvio (y los otros) (Loro, 2018). *Revista Signa*, 31, 373-400.
- Galeotti, G. (2017). *El velo: Historia singular de una prenda entre las religiones*. Madrid: Ediciones Dehonianas.
- Hadot, P. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay.
- Kant, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza.
- Lacan, J. (2005a). *El seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2005b). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *Escritos II*, (pp. 773-807). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2009). *El seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (2018a). Televisión. *Otros escritos*, (pp. 535-572). Buenos Aires. Paidós.
- Lacan, J. (2018b). Discurso de Roma. *Otros escritos*, (pp. 147-180). Buenos Aires. Paidós.
- Nietzsche, F. (2013). *Ilusión y verdad del arte*. Madrid: Casimiro.
- Nietzsche, F. (2009). *Obras I*. Madrid: Gredos.
- Martín Núñez, M. (2018). Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea. En J. Marzal Felici, A. Loriguillo-López, T. Sorolla-Romero (eds.). *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, (pp. 71-90). Valencia: Tirant humanidades.
- Miller, J. A. (2005). *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Peirón, F. (s.f.). El muro de Trump. Historia de un fracaso. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://stories.lavanguardia.com/internacional/20210124/32117/muro-trump-historia-visual-fracaso?msclkid=fd808b5caa1211ec950353edc9d14085>.
- Ramírez, N. (2022). Hipnotizados por la guerra en plano fijo: por qué arrasan las 'webcams' desde Ucrania. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2022-02-25/hipnotizados-por-la-guerra-en-plano-fijo-por-que-arrasan-las-webcams-desde-ucrania.html>
- Rousseau, J.-J. (2003). *Del contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza.
- Schiller, F. V. (1944). *Baladas*. Barcelona: Ibérica.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Ariel.

TERCERA PARTE
DESDE EL ESTUDIO

ESTADIO RADICAL. FANZINES, FOTOS Y FOTOMONTAJES EN LAS GRADAS DEL FÚTBOL ESPAÑOL

JULIÁN BARÓN
Fotógrafo y docente

El público está en crisis ya que está fuera y no dentro del fútbol. Esto da la magnitud de su profunda crisis. Su prueba y su plasmación está en su transformación de actor a espectador. El hincha en la medida en que se hace espectador, se "intelectualiza" y pierde fervor y pasión. Es decir, pierde su material constituyente.

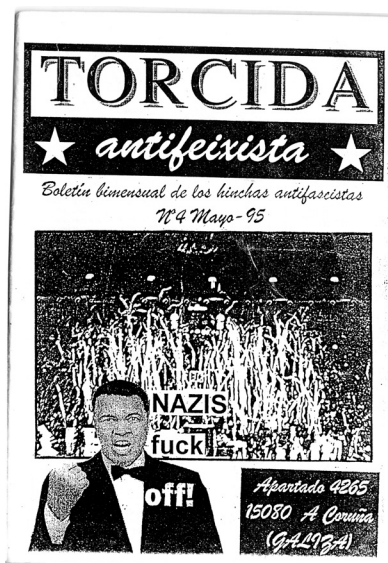
Julio Mafud
Sociología del fútbol (1967)

El fútbol, como otros acontecimientos de masas arraigados por todo el planeta, ha cerrado sus puertas al público durante la pandemia. Aunque estén vacíos los estadios, manipuladas las gradas con lonas impresas con fotos de aficionados y aniquilado el aliento, todavía queda en la memoria aquellos años dorados del *bengaleo* en las gradas del fútbol español, que demuestra que los aficionados no son mudos testigos de este espectáculo.



Imagen 1. Fotomontaje de la hinchada del Club Deportivo Lugo, fecha desconocida.

En 1989, Cristina García Rodero, fotógrafa española, publica el mítico libro de fotografías *España oculta*. En él construye un imaginario radical del mundo rural en la transición de la dictadura franquista a la democracia. El libro está compuesto por una colección de fotografías alojadas en la retina de gran parte de la sociedad española, la que no vive en las grandes ciudades, donde los rituales, fiestas y ciclos naturales todavía siguen ocultos dando la vuelta al tiempo moderno, industrial y en progreso de las grandes ciudades. Y el fútbol no podía escapar de esta España oculta. No tenemos fechas precisas, pero en algún momento, aparece un fotomontaje realizado por una de las hinchadas del Club Deportivo Lugo, en Galicia, con un recorte de la fotografía de García Rodero dedicada al disfrazado de *meón* en los carnavales de Xinzo de Limia. Imagino el viaje de esta fotografía... ¿cómo llega este libro a manos de un aficionado al fútbol? Imagino al aficionado seleccionando esta fotografía entre todas, y recortando desde el libro la silueta del paisano meando para que se constituya en *punctum* del fotomontaje, con el *bengaleo* circulando de ojo a ojo e iluminando foto a foto.



MÁGICO NERVIÓN



FANZINE OFICIAL BIRIS NORTE Nº 12
SEVILLA - LEGANÉS

APDO. CORREOS 4261	TELÉFONO
41080 SEVILLA	670 508 137
E-MAIL: sfc@birisnorte.zzn.com	
WEB OFICIAL: www.birisnorte.es.vg	

Imagen 2. *Torcida antifeixista*. Boletín bimensual de los hinchas antifascistas, nº 4, mayo 1995. A Coruña. Imagen 3. *Mágico nervión*. Fanzine oficial Biris Norte, nº 12, Sevilla-Leganés, marzo 1998. Sevilla.

Estadio Radical es una investigación visual que parte del imaginario publicado y difundido en fanzines, fotos y fotomontajes por grupos de aficionados en las gradas del fútbol español. El fútbol es juego, ideología, industria, negocio y herramienta de poder que algunos utilizan para hacer dinero, controlar y manipular a la sociedad. Pero desde los años ochenta y noventa se demostró que en las gradas también se juegan los partidos, y cuenta de ello son los más de 10.000 fanzines y 1.000 fotomontajes publicados por los grupos de aficionados organizados en pequeños grupos o comandos (como se hacían llamar algunos de estos grupos), que alentaban a su club de viva voz (cánticos) y con imágenes, en las gradas (con tifos y acciones) y fuera de ellas (con fanzines, fotos y fotomontajes).

Los últimos veinte años del pasado siglo fueron trepidantes en España. Un país recién salido de cuarenta años de dictadura franquista tenía que ser encauzado en la nueva era de la democracia europea. Por el medio se dio un Mundial en tierras españolas, en el año 1982, donde el fútbol como evento deportivo y político, saciaba y gobernaba el tiempo de ocio de parte de los hombres y sus familias. Hubo un tiempo en que las gradas del estadio de fútbol eran un lugar sagrado, un espacio de encuentro que los fans consideraban su hogar. Ir al campo los domingos era una tradición familiar, padres e hijos acudían juntos a las gradas para alentar a su equipo.

Los botines de los jugadores eran de color negro, como la pólvora. El dial sintonizaba el minuto y resultado de cada partido. El balón cosido de pentágonos perfeccionó su redondez. El arbitraje lucía atuendo de riguroso luto. Los presidentes de clubes eran personajes de lo más extravagante. Y aquellos hijos se fueron haciendo mayores y acabaron juntándose con otros hijos, armando así otro grupo en la grada, más joven, más enérgico, con nuevas ideas que poner en práctica. Los hinchas alentaban desde la grada con fervor y pasión irreductibles, lo nunca visto, ni antes, ni después. Carles Viñas en su libro *El mundo ultra: los radicales del fútbol español* investiga el fenómeno de los grupos radicales de hinchas organizados existentes en el Estado español, y sitúa este Mundial donde los jóvenes hinchas de equipos de fútbol español observan y sienten en la grada como los hinchas británicos —*hooligans*—, italianos —*ultras*—, argentinos —*barras*—, o brasileños —*torcida*—. Otros grupos alientan, activan, cantan y se mimetizan con las pancartas animando a su equipo. Los aficionados españoles aprenden de aquellos

espectáculos visuales y sonoros que se dieron en los estadios españoles y, a partir del año 1983 en adelante, se sucede el nacimiento de grupos de hinchas organizados por toda la geografía española.



Imagen 4. Fotocopia del bengaleo de los ultras del Club Atlético de Madrid (LVD), 1998.

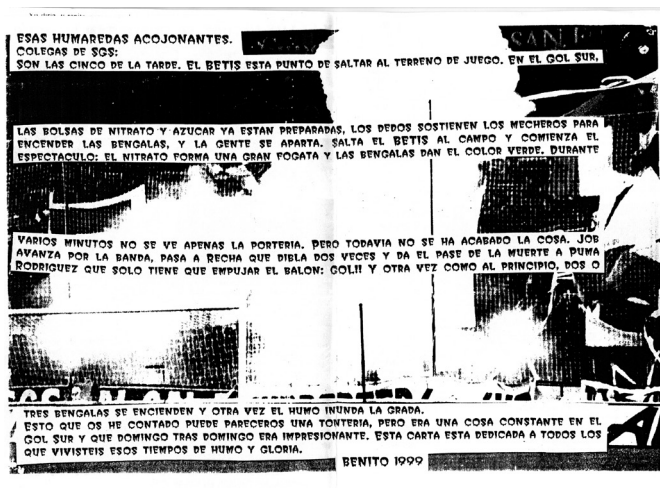


Imagen 5. Página central del fanzine *Gol Sur*. Fanzine oficial de los Ultras Verdiblanco. Año VII, nº 119, 9 enero 2000. Sevilla.

Cada fin de semana se sucedía un espectáculo sin igual, donde año tras año se iba subiendo el tono, hasta radicalizar el estadio quince años después. *Una historia popular del fútbol* de Mickaël Correia es un riguroso estudio sobre la evolución de este deporte, dando cuenta de como las gradas, en todos sus sentidos, vivieron los cambios masivos de la modernización e industrialización del deporte rey. *Odio eterno al fútbol moderno*, de su traducción *Against modern football*, ha sido el eslogan contra el fútbol convertido en negocio, que grupos de hinchas de diferentes países han alentado y encaramado en tifos al mismo tiempo que las transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas que se estaban dando en Europa. Aquellos primeros grupos de hinchas que nacieron en España sumaron las influencias italianas y británicas, que provocaron que algunos grupos se autoproclamaran ultras, y otros anti-ultras, naciendo una rivalidad que iba mas allá de la grada. La política, por supuesto, se sumó: eran grupos de jóvenes ¿qué mejores cuerpos y mentes para manipular? Pero esto no era nuevo, en los Juegos Olímpicos ya se había podido observar el vínculo entre deporte y política, pues este ofrecía espacio para la expresión de pensamientos políticos o para uso como escenario político.

Con todo ello, los grupos organizados —que sumaban más de cuarenta solo en España según nota la Revista *Panenka*, nº 47, *Voces de ultrafútbol*— construyen un imaginario radical a través de fanzines y fotomontajes, que ayuda a construir una identidad visual colectiva con una dimensión simbólica, en un espacio-tiempo donde se imprime una dimensión metafórica del ritual que representa un ideal social, con la que además de difundir sus opiniones visibilizan sus acciones. También consiguen transmitir el aliento en imágenes, y sacar rédito de ello para mantener los gastos de autogestión del grupo. Los fanzines de fútbol son oposición a los principales medios de comunicación y una expresión de insatisfacción con el deporte que los satura. Los fanzines funcionan como una forma de *contestación cultural* contra el relato oficial y quienes los componen se convierten en historiadores no oficiales del club. Los fanzines de fútbol son una herramienta para la memoria colectiva de este momento. De venta directa, son una figuración del fútbol —por lo que tienen influencia y poder— y, además, son parte de la industria del fútbol, aunque solo en pequeña medida.

En *Sociología del fútbol* para Mafud el fútbol es un deporte de oposición y, por lo tanto, es agresivo. Cada jugador es la síntesis del estilo de su sociedad o de su contorno social expresado en el juego. No se juega pensando, sino actuando. Si el estilo de juego es resultado del estilo social, esto mismo les sucede a los aficionados. Los fotomontajes dan buena cuenta de ello, casi siempre con la misma composición visual de cuatro fotos horizontales formando una cruz, y rematando la composición con el desarrollo sobre la equis de mensajes visuales, dibujos o imágenes de videojuegos, películas, cómics o revistas porno. Cada grupo se organiza para la composición de fanzines y fotomontajes. Aunque rara vez los grupos contaban con fotógrafo oficial, alguien del grupo siempre llevaba una cámara y hacía de documentalista del aliento en la grada, durante la preparación de viajes, tifos, *bengaleo* o *bufandeo*. La manera de colaborar con la peña, con el grupo y participar de las actividades y ambiente generado en el estadio fue a través de los concursos de fotomontajes. En 1994 se realizó el I Concurso de Fotomontajes Yomus, y en sus bases se dan las instrucciones para participar, además de otras cuestiones de fondo:

Deberás pedir los cartones para hacer el montaje en la mesa de material, sin estropearlo te lo llevas a casita, pillas unas fotos (suelen ser 4 en cada fotomontaje), te curras un buen dibujo, lo pegas, lo decoras, lo llevas a una casa de fotos y dices que te hagan 2 negativos. Lo de los dos negativos es porque valen 750 con un negativo y 1000 pelas 2 negativos. Si encuentras algún sitio más barato lo dices en la mesa.

El jurado será la INSOBORNABLE directiva de la peña, así que no intentes amañar el concurso.

Los beneficios extraídos en la mesa de este fotomontaje serán íntegros par ala peña.

Los fotomontajes pueden ser de alguna sección, de jugadores, de incidentes, desplazamientos... bueno de lo que queráis.

Se valorará la originalidad y sobre todo la acogida que tenga el fotomontaje en la mesa (más o menos vendido).

Los fotomontajes que contengan símbolos políticos no serán aceptados en el concurso.

Puedes mandar los fotomontajes que quieras.



Imagen 5. Fotomontaje de los Biris Norte, fecha desconocida.

REFERENCIAS

- Mafud, J. (1967). *Sociología del fútbol*. Buenos Aires: Americalle.
- García Rodero, C. (1989). *España oculta*. Barcelona: Lunwerg.
- Viñas, C. (2005). *El mundo ultra: los radicales del fútbol español*. Madrid: Temas de Hoy.
- Revista *Panenka*, nº 47 (2015). Voces de ultrafútbol. Barcelona: Belgrado.
- Correia, M. (2019). *Una historia popular del fútbol*. Gijón: Hoja de lata.
- Colección de Julián Barón sobre fanzines, fotos y fotomontajes de fútbol en España.

¿POR QUÉ FOTOGRAFIAMOS? DEL ORIGEN DEL UNIVERSO AL METAVERSO

OLMO GONZÁLEZ MORIANA

Gestor cultural

La vida, en sí misma, es una ordenación del caos que se mantiene un tiempo. Y lo hace a base de consumir energía. En el caso de las plantas, directamente del sol. Y los humanos hacemos lo mismo, pero dando un rodeo, a través de otros seres vivos y materia orgánica. Digamos que somos un mecanismo de ordenamiento del caos del universo algo más complejo que una planta, o que unos cuantos átomos. Pero somos, igualmente, el resultado de la irradiación de esa energía que ha generado todo. Y el resultado de las anomalías asociadas a ello. Somos fruto del azar, del juego del universo en expansión. Los remolinos del agua que desborda el estanque y crea un cauce en su recorrido. Y si hemos llegado hasta aquí, es interesante plantear la relación entre lo que vino antes que nosotros y lo que somos capaces de generar como especie. Para esto, Vilém Flusser, y su elogio de la superficialidad publicado por Caja Negra Editora, *El universo de las imágenes técnicas*, es imprescindible.

Al representar el universo que nos rodea, dice Vilém Flusser, lo estamos ordenando. Al resultado de esa ordenación, Flusser lo llama «información», *dar forma*. Un átomo es información a partir de la energía del Big Bang. Una mano pintada en una cueva prehistórica también. Una cuestión interesante es si esa información consigue ser tan compleja como para continuar ordenada por sí misma. Cuando imprimimos una fotografía, por ejemplo, en un cartel, y la colocamos en un escaparate, lo más probable es que la enorme energía del sol acabe destruyendo su color original. Pero ese soporte momentáneo no es tan importante, hay otro donde el efecto del sol no podrá borrar

sus colores tan fácilmente. Y ese soporte es nuestra memoria. Nuestra cabeza funciona como una cámara fotográfica, o más bien la cámara pretende funcionar como nuestra cabeza siendo un apéndice externo a ella. Hasta que no hemos sido capaces de encontrar un proceso tan rápido y eficaz de fijación de información visual como la fotografía, la pintura o el dibujo han hecho de intermediarios entre el exterior y el fondo de nuestras cabezas conectadas en sociedades. Y han sido tremendamente eficaces. Conseguimos encontrar pinturas rupestres de hace 64.000 años (EFE, 2018). Todavía siguen funcionando, no sin extremo cuidado, ordenando y representando las ideas de quienes las dejaron ahí, *informando*.

Pero hoy en día, gracias a las posibilidades de la reproductibilidad técnica, no necesitamos un soporte único para una única imagen. La misma imagen puede multiplicarse en diversos soportes. La dificultad radica en lograr alcanzar el mayor número de dichos soportes pero, incluso en un medioambiente limitado y con recursos al borde del agotamiento como el nuestro, encontramos las vías de construcción de soportes altamente complejos, como las pantallas digitales. Tal es la querencia de nuestro existir hacia la multiplicación de imágenes y soportes, que en cuestión de unas pocas décadas prácticamente cada ser humano tiene cerca una televisión o un móvil con pantalla. Desde que el «Régimen Visual» (Debray, 1994) llegó para quedarse, la explosión de imágenes parece no detenerse, al contrario, el canal abierto tras el desbordamiento se agranda cada vez más.

Flusser auguraba un futuro en el que la querencia por el diálogo mediante imágenes fuera tan grande que produjera una organización social estructurada de forma muy similar a la película *Matrix* (*The Matrix*, Hermanas Wachowski, 1999) —que, aunque no comparten fuentes directas, sus propuestas son hijas de una misma época— con la diferencia de ser elegida voluntariamente por la humanidad para poder multiplicar las posibilidades de lo visual sin el tedio de sostener el cuerpo. Ya hay quien pretende que nuestras relaciones sean mediadas por metaversos (Amantegui, 2021), entre pantallas conectadas, incluso con gafas de inmersión 3D. En un futuro casi presente, distópico —o utópico según a quién preguntes—, los robots nos servirían para poder dedicarnos en exclusiva a imaginar y dialogar mediante imágenes. Esto es, seguir produciendo información cada vez más compleja e inexplorada como respuesta en nuestra naturaleza ante el caos.

Con esta perspectiva, incluso resulta razonable esperar que la inteligencia artificial alcance un estado tal que pueda ser la fuente de dicho ordenamiento visual, produciendo imágenes nunca vistas, de efectos sobre la existencia inimaginables por humanos. Podría darse el caso de la llamada singularidad, en que los propios robots no nos necesitaran y siguieran su curso en el desborde del agua en caída por su propia cuenta. Si los robots son nuestras herramientas, o más bien apéndices o continuaciones de nuestro cuerpo, tiene todo el sentido que sigan dando salida a nuestros procesos de búsqueda al igual que nosotros seguimos el de las plantas o los átomos.

¿Y cuál es la relación entre fotosíntesis y fotografía? La más evidente es que ambas utilizan la luz como fuente directa e infinita de funcionamiento. Hemos encontrado el curso de un desbordamiento altamente eficaz, que podría ser aún mayor en un futuro próximo. Acabamos de empezar, en comparación con las plantas, pero si hemos llegado aquí, parece razonable que sigamos este curso. Por cierto, un detalle interesante: la fotografía utiliza una pequeña parte de la luz disponible para poder funcionar, es tal la cantidad de energía disponible, que para capturar una imagen debemos reducir la entrada a la cámara oscura a un punto diminuto.

Durante los últimos siglos, una parte de la humanidad ha acumulado una cantidad de energía tan elevada que ha dado pie a un crecimiento social exponencial, lamentablemente basado en injusticias, crímenes, explotación del entorno, de animales, incluso de nuestra propia especie humana a través de esclavitud y variaciones de todo tipo. Hemos encontrado formas de extracción y acumulación de energía novedosas y supuestamente eficaces, como la explotación del carbón o el petróleo, que son formas de energía acumulada durante miles de años bajo el suelo. Y hemos proyectado una forma de condensación de toda esa acumulación de energía mediante un supuesto sustituto de aparente crecimiento ilimitado como es el dinero. Lo hemos conseguido en tan poco tiempo relativo a la edad del planeta, que éste parecía inagotable. Tal ha sido el proceso de extracción, que la acumulación y fluctuación de energía ha dado con mecanismos de manifestación de esa energía: proyección del conocimiento, llegar a la luna, o conectar gran parte del planeta por cables de internet. Y, efectivamente, hemos creado herramientas tan destructivas como la bomba atómica, o varias

guerras mundiales con un marcado perfil de fin de ciclo colonialista-extractivo que comenzara con la modernidad. Este proceso de acumulación es tan potente que estamos cambiando el clima del planeta, quizás de modo irreversible, y de cuyas consecuencias aún no podemos ni imaginar (Rivas, 2019). Como tampoco podemos siquiera plantear qué sucederá cuando este proceso extractivo y acumulativo se tope con la realidad del agotamiento de sus fuentes de energía en cuanto a combustibles fósiles, o explotación de animales humanos y no humanos.

A través de la teoría de Flusser podríamos plantear una salida en el decrecimiento del uso del cuerpo hasta el punto de utilizar la mayoría de la energía corporal para imaginar, reproducir y alimentar diálogos a través de conexiones mentales y proyecciones de conciencia globales en sinergia mundial. Pero este proyecto de Matrix elegido tiene grandes fallos que impiden su desarrollo. El más importante: la conciencia no parece ser proyectable a discos duros externos o redes de cables conectados a servidores. Si el cerebro funcionara como un ordenador, quizás podría ser planteable una proyección, copia, reproducción de su complejidad fuera del cuerpo humano. Pero la consciencia no causa nada, solo es consecuencia del funcionamiento del cerebro (Morgado, 2017). Esta es la concepción de la consciencia como un efecto secundario de la complejidad de nuestro sistema nervioso, que solo lo acompaña, no lo modifica. Es puro ruido neuronal, como el ruido de un motor funcionando, el motor es el resultado de entradas en forma de estímulos externos, procesamiento de esta información y salida de reacciones necesarias para sostener y reproducir la vida. El problema es que si detenemos al mínimo estos estímulos externos, posiblemente el motor se detenga y con él la conciencia.

¿Qué alternativa nos queda entonces? Reducir la energía, decrecer, quizás nos convierta en sostenibles pero, ¿a qué precio? Cuando un átomo recibe energía, los electrones pueden saltar a un orbital más complejo y energético, pero si pierde esa energía, el proceso puede revertirse, volver a orbitales menos energéticos. Si la humanidad funciona de manera similar a estos átomos cargados de energía, ¿dónde estará el límite del orbital en que nos movemos? ¿Puede la energía que nos queda sostener el nivel de complejidad que hemos alcanzado? ¿A qué tendremos que renunciar para poder ser sostenibles? Si en estas renunciaciones no caben ni internet ni supuestas proyecciones mentales

interconectadas, ni siquiera tendría sentido plantear la posibilidad de relacionarnos a través de Matrix. Quizás esa posible Matrix fuera la materialización de la carga de energía de la humanidad, pero todo hace suponer que la energía posiblemente tienda a decrecer no al revés. Quizás un cambio drástico en las condiciones de vida en el planeta pudieran darse, un aprovechamiento de la energía solar más eficaz y potente, incluso la llegada de agentes externos al propio planeta, incluso civilizaciones alienígenas. Pero esto son suposiciones aún más fantasiosas que la propia Matrix, soluciones arriesgadas para tenerlas en cuenta seriamente. Por lo menos como para desechar otras posibles vías.

Vilem Flusser afirma que el azar, el juego, son la respuesta a la entropía. Un bebé utiliza el juego en su esplendor, a base de azar ante lo desconocido y, a medida que vamos alejándonos de la explosión de vida que es la infancia, más cerca del tedio estamos, más previsibles y rutinarias son nuestras acciones, estamos más cerca de la muerte. Somos fruto de la entropía, de la anomalía estadística de la segunda ley de la termodinámica, pero también seguimos su ley hasta morir como una recursividad más de los procesos de todo el universo. Flusser propone una posibilidad de escape a esa dinámica. Ciertamente abrumadora, una distopía monstruosa o una salvación eterna, según se mire. Pero hay algo en su metodología, además de plantear análisis en función de la energía y la entropía asociada a sus cambios de estado, que son muy interesantes. Ciertamente, la relación con el sistema y contexto a través del juego parece la manera más eficaz y razonable respecto al resultado de nuestra existencia, que no es otro que el fruto del propio juego o azar de la fluctuación de la energía en expansión y crecimiento.

Si el juego nos ha traído hasta aquí, quizás tengamos que ponernos al servicio de este método, abrírnos a cualquier posibilidad, tratar de ser receptivos ante novedades inesperadas, ser capaces de encauzar nuevas posibilidades aún por suceder. Por pequeños que nos parezcan, de pequeños surcos entre el polvo pueden abrirse cursos de ríos caudalosos. Pero esos ríos necesitarán ser llenados de energía, descubrir formas eficaces de aprovechar la energía disponible resulta imprescindible. Aún más si no queremos repetir los errores de procesos explosivos como los que nos ha brindado el capitalismo, colonialismo o imperialismo recientes.

REFERENCIAS

- Amantegui Guezala, A. (2021, 3 de noviembre). ¿Qué es el Metaverso del que tanto habla Facebook (ahora Meta)? *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20211103/7832101/mas-esta-detras-metaverso-pmv.html>
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada de Occidente*. Barcelona: Paidós
- EFE (2018, 24 febrero). Una investigación demuestra que las primeras pinturas rupestres fueron neandertales. *EFE*. Recuperado de <https://www.efecom/efe/espana/cultura/una-investigacion-demuestra-que-las-primeras-pinturas-rupestres-fueron-neandertales/10005-3534039>
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Morgado Bernal, I. (2017). La naturaleza de la consciencia. *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica*, 73(276), 515-525. <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i276.y2017.018>
- Rivas, P. (2019, 5 de octubre) ¿Y si el colapso llegase a tu ciudad? *El salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/cambio-climatico/colapso-llegase-tu-ciudad>

LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES ELECTAS EN LA ESFERA DIGITAL: EL ESPECTÁCULO DE INSTAGRAM

IGNASI PRAT

Artista visual

1. EL MARKETING POLÍTICO E INSTAGRAM

Del mismo modo que el nacimiento del marketing político y de los medios de comunicación de la modernidad política tuvo lugar en Estados Unidos, el gran precedente de historia de éxito político en Internet lo encontramos en su ex presidente Barack Obama. La campaña de Obama de 2008, basada en el marketing viral, fue pionera en la segregación del Departamento de Redes Sociales —también llamado tecnológico—, que hasta el momento había estado ubicado dentro del Departamento de Comunicación, convirtiéndolo en un departamento nuevo. Este espacio en la red resultó ser un contenedor donde miles de ciudadanos volcaron sus preocupaciones, creencias, situación laboral, o sentimental. Toda esta información sirvió para definir el perfil del votante que Obama perseguía para obtener la victoria. Obama entendió las posibilidades políticas que ofrecía la red y marcó un punto de inflexión en el uso de internet y las redes sociales, entendiendo las nuevas tecnologías como un impulso para un sistema político más participativo y democrático. Paradójicamente, en los años posteriores, el empleo de estos recursos de forma masiva, han contribuido al fortalecimiento de gobiernos de ultraderecha como el caso de Donald Trump en los mismos Estados Unidos, Jair Bolsonaro en Brasil, Narendra Modi en India o Rodrigo Duterte en Filipinas.

Obama utilizó internet ya no solo para alcanzar índices de popularidad o recoger valiosa información de los electores, sino que lo utilizó también para diferenciarse de sus rivales, ya que se convirtió en un elemento central de su imagen, mostrándose como un *early-*

adopter (usuario pionero) en los medios sociales. Su juventud, habilidad y naturalidad en la utilización de internet y las redes, sobre todo en comparación con sus rivales, contribuyeron a crear esta imagen. El caso de Obama, al igual que la comunicación política de los Estados Unidos, terminó marcando las directrices de manera global, hasta el punto de generar una discusión académica en torno a la consideración del fenómeno de *americanización* de la política, que acabaría marcando también tendencia, por ser un modelo de éxito. Un triunfo que se oficializó con el juramento de investidura como presidente y con un acto complementario de ritual festivo que consistió en la comida de gala (*Inauguration Luncheon*) en el Salón de las Estatuas del Capitolio en Washington. Esta comida es una tradición que se empezó a celebrar en 1985, con el arranque del mandato de Ronald Reagan, y que tiene como particularidad que está presidida, además de por el recién nombrado presidente, por una obra pictórica que escoge cada presidente. Obama escogió la obra *Cataratas del Niágara* del pintor, de origen danés, Ferdinand Richard, un paisaje que emana poder, grandiosidad y fertilidad. Cada presidente, desde Reagan, escoge pues una única obra pictórica con la que se identifica y que contrasta por su carácter único en comparación con la multitud de imágenes que genera una campaña electoral. Se genera así una relación de parentesco con esta que es la misma que se establece entre la foto de perfil y las comunicaciones visuales que se van produciendo en una cuenta de red social. Una imagen que por definición sintetiza una identidad.

Cuando Benedict Anderson escribió las *Comunidades imaginadas* en 1983 para sostener el concepto de nación como una comunidad construida socialmente, seguramente no se podía imaginar la emergencia, pocas décadas después, de las comunidades más numerosas del planeta, las redes sociales. Así lo confirman la gran cantidad de usuarios que acumulan las redes más populares; concretamente en España, en el año 2021, las principales redes en el país acumulan 38 millones de usuarios (Hootsuite y We are social, 2021). Con la mejora de la denominada web 2.0, que procura una mayor interactividad, participación y colaboración respecto a la etapa precedente de internet, lo más habitual es que la actividad se centre en compartir información con otros usuarios, publicar contenidos propios, valorar y compartir contenidos de terceros, cooperar a distancia y, en definitiva, apoderarse de la tecnología para convertirla en parte de nuestra vida (Orihuela, 2008). En

esta mayor actividad, el uso más generalizado en internet son las redes sociales, que permiten construir un perfil público o semi-público dentro de un sistema limitado, articular una lista de usuarios con los que compartir una conexión y ver y recorrer su lista de comunicaciones y las realizadas por otros dentro del sistema (Boyd y Ellison, 2007).

Ante el fenómeno de concentración de audiencias potenciales, las redes sociales no solo han despertado el interés de los políticos, sino que su presencia en ellas ha devenido indispensable en su camino hacia la conquista de liderazgo de opinión en esta nueva esfera pública digital. De este modo, prácticamente todos los políticos españoles cuentan con un espacio en alguna de las redes más importantes. El desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación en general y las redes sociales en particular parecen ofrecer, mediante la horizontalidad y comunicación bidireccional, una solución a la problemática del distanciamiento entre clase política y sociedad civil, que ha caracterizado a la comunicación política moderna. Sin embargo, parece que esta forma de comunicación no se está implementado en el caso del estado español: «En la aplicación de la política 2.0, desde el punto de vista de los políticos en España, podemos decir que pocos políticos lo han entendido como una conversación con la ciudadanía, y muchos la consideran como una forma más de estar en la Red» (Fages-Ramió, 2008: 22). Tomando la analogía que hace el teórico George Lakoff (2007) sobre la política exterior de Estados Unidos, que compara con una relación entre padres e hijos en la que la autoridad moral del padre legitima una única dirección de la comunicación, los políticos españoles también reproducen este tipo de comunicación manteniendo una relación de poder asimétrica. Además de unidireccional, esta comunicación política ha pasado de estar principalmente concentrada en el periodo de campaña electoral a convertirse en permanente. Si bien esta característica ya se venía dando en otros medios, en las redes sociales, donde las comunicaciones que tienen lugar no se encuentran sujetas a intermediarios ni a costes económicos, esta actividad ininterrumpida resulta mucho más fácil. Así pues, los políticos están en la red atraídos por sus votantes potenciales, y mayoritariamente mantienen una comunicación similar a otros medios pero con algunas influencias de la posmodernidad fotográfica y del propio medio. Un nuevo paso en la aplicación tecnológica de la comunicación política es la utilización de algoritmos y de análisis de datos, que tienen un papel cada vez más importante en las esferas políticas, y

muy especialmente en su vertiente comunicativa, donde cada vez más se van imponiendo las automatizaciones y dictados algorítmicos.

El presente texto realiza una breve revisión de un trabajo que realicé en el año 2017 y que tomaba como casos de estudio los perfiles de Instagram de los principales políticos españoles con la intención de extraer sus identidades visuales. A modo de actualización, me centro ahora en el caso de Santiago Abascal, líder de VOX, la novedad política respecto a los políticos con más representatividad en el año 2017. En 2019, los líderes de las cuatro formaciones más votadas fueron Pedro Sánchez (PSOE), Pablo Casado (PP), Santiago Abascal (VOX) y Pablo Iglesias (UP), en este caso líder de la nueva formación fruto de la unión de Izquierda Unida y Podemos. Respecto al estudio del 2017 repiten los líderes de las formaciones de UP y del PSOE, mientras que el Partido Popular ha renovado la figura de su líder y hemos asistido a la irrupción de la formación de VOX. El estudio de 2017 concluye que el atributo más importante en el carácter de las identidades visuales de los políticos es el de la capacidad de alcance, que hace referencia al carisma, la notoriedad, la empatía y la popularidad. Una popularidad que ya no sólo es un rasgo central de su identidad visual sino que es también el parámetro en que se valoran las personas en la red. El trabajo también se detiene en la transformación de la imagen política bajo la influencia del carácter de la fotografía posmoderna, sobre la que concluye que muchas de las comunicaciones siguen las formas tradicionales popularizadas por los medios clásicos de la política moderna, sin embargo, en otras ocasiones su carácter se ve influenciado por los rasgos de las nuevas dinámicas y formas de representación posmodernas y sus canales de comunicación; su masificación, el uso del *selfie*, el descenso de calidad y solemnidad, la transitoriedad o la divulgación de situaciones propias de la vida privada. Esta última cuestión, que ya se empezó a producir especialmente a partir de 1960 con el auge del entretenimiento televisivo y las revistas ilustradas de moda y actualidad, promueve la proliferación del relato autobiográfico y la reivindicación de la individualidad, situación que acentúa otro de los rasgos característicos de la comunicación política moderna, la personalización de los partidos políticos en la figura de su líder.

Las conclusiones de este estudio de 2017 dieron lugar a un ejercicio de experimentación artística basado en la recopilación de series fotográficas agrupadas bajo la lógica dictada por patrones temáticos. Estas series constituyeron el contenido visual de un catálogo de identidades visuales

que, en contraposición al desenfrenado consumo visual de la era de la imagen, nos ofrece un espacio detenido de reflexión bajo la materialidad de una publicación en papel y el título de *Cibercracia* (imagen 1). Entre los protagonistas de estas series, podemos ver a políticos como Mariano Rajoy y Pedro Sánchez ejerciendo de *runners*, para mostrar a su electorado que se mantenían en forma a pesar de su edad, u otros como Pablo Casado y Albert Rivera publicando regularmente fotografías con famosos, como una forma de agencia de su popularidad y humanizarse demostrando a la audiencia que ellos también tienen ídolos, como el resto de los ciudadanos. Generamos también una serie dedicada al fervor nacionalista de la ex presidenta de la Comunidad de Madrid Cristina Cifuentes, que muestra su condición patriótica a través de un variado surtido de complementos de moda nacional. Una mención a parte merece la ex ministra de defensa María Dolores de Cospedal, que aparece recurrentemente en su perfil fotografiada con personas con discapacidad, explotando su faceta más compasiva en un acto de oportunismo perverso. Los ejemplos son mucho más numerosos, pero en su conjunto el trabajo nos muestra una colección de estrategias visuales centradas en las particularidades de las identidades visuales como factores de diferenciación de cada político, lo que vendría a ser una transferencia visual del concepto «desmarque mínimo» definido por Maarek (2007) en el marco de las redes.



Imagen 1. Portada de *Cibercracia* (Ignasi Prat, 2018)

En esta prospección de 2017 me llamó especialmente la atención el uso de situaciones más propias del ámbito doméstico en la comunicación política, lo cual sigue la lógica implementada por las dinámicas derivadas de los usos más frecuentes empleados por los usuarios en las redes. No obstante, a pesar de que en esta revisión actual vemos que hay continuidad en este uso, también observamos que ha habido cierta contención a favor de una comunicación más centrada en la agenda política, lo que presumiblemente responde a la consecución de ciertos objetivos en forma de cargos electos de varios de los políticos estudiados en 2017.

2. EL CASO DE SANTIAGO ABASCAL

A pesar de este recogimiento hacia el ámbito más estrictamente profesional, algunos políticos siguen explotando su vertiente más personal con menos frecuencia, pero con regularidad. Uno de estos políticos es Santiago Abascal. En el caso del líder de VOX —el partido político con más seguidores en Instagram actualmente— estas imágenes nos muestran un perfil bastante previsible teniendo en cuenta la conocida ideología del partido, exhibiendo la épica patriótica que lo caracteriza. Esta ideología se sustenta en el cuerpo de un líder modelado por una estricta disciplina de corte militar, joven y que fija a menudo la mirada hacia el horizonte, ambas circunstancias —juventud y horizonte— símbolos inequívocos de futuro, el cual parece proyectarse aún bastante más allá en algunas imágenes con la presencia de la figura de su hijo primogénito. El escenario donde se pone en acción este cuerpo, al igual que en el caso de la imagen presidencial elegida por Obama, es un paraje natural. Pero a diferencia de la imagen del ex presidente de EE.UU., en que todo el protagonismo era para la majestuosidad del paraje natural, en el caso de Abascal, el paisaje parece componerse para otorgar a la figura del líder el protagonismo central de la imagen. Si Obama había escogido *Cataratas del Niágara* de Ferdinand Richard, para Abascal el referente de una de las series diferenciales de su campaña visual no parece ser otra que *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), de Caspar David Friedrich, uno de los principales iconos del romanticismo (imagen 2). La serie, especialmente recurrente durante su ascenso al poder, mantiene el espíritu humanista del romanticismo, pero el aislamiento físico y espiri-

tual parece haberse desplazado hacia la figura del soldado victorioso coronando montañas (imagen 3). Quizás el uso de esta estrategia de comunicación visual es simplemente consecuencia de la aplicación de una fórmula conciliadora entre una de sus aficiones predilectas y su equipo asesor de comunicación o, quién sabe, tal vez únicamente se trate de encomendarse a aquella vieja creencia mágica del poder metafórico de la imagen, donde todo lo que pasa en ella tendrá su correspondencia en la realidad.

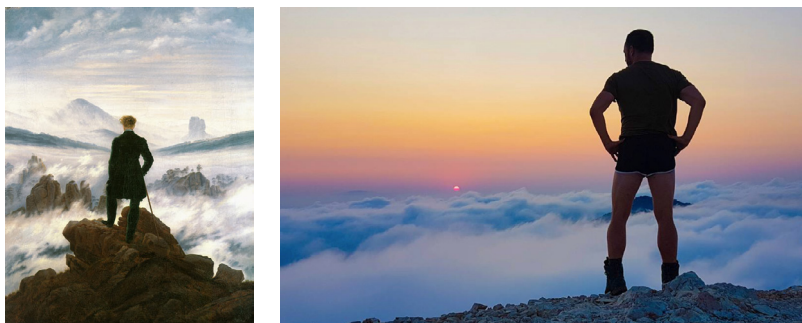


Imagen 2. *El caminante sobre el mar de nubes* (Friedrich) y Santiago Abascal en una foto de su cuenta de Instagram

Si abrimos la perspectiva a un espectro más amplio de nuestros representantes políticos, observamos que el caso de Santiago Abascal se revela como sintomático de esta tendencia aparentemente exhibicionista de su ámbito doméstico, y que se extiende también en los políticos de generaciones jóvenes como Inés Arrimadas, Íñigo Errejón, Gabriel Rufián o Alberto Garzón. Lo que queda claro es que los políticos, cuando se trata de la consecución del poder, no vacilan a la hora de ponerse a correr, de fotografiarse con famosos y, en definitiva, de mimetizarse con las formas de representación popularizadas por la ciudadanía. Si antes los poderosos buscaban crear una imagen de autoridad —*auto-rictas*— (pompa, protocolos, gestión del secreto) por encima del común denominador social de los gobernantes, en la tardomodernidad, la política se dirime en un juego de imágenes aparentemente transparente que persigue la construcción de una impresión —*emotio*— de naturalidad social, de normalidad y de igualitarismo, proceso prestidigitador que es la base de la política de la posverdad. Este panorama no hace más que confirmar la dirección que está tomando la comunicación política

hacia la espectacularización, donde las audiencias estamos desviando la atención de las problemáticas reales hacia el espectáculo del *show* político. Presumiblemente, en los próximos años vamos a ver aumentada esta política del entretenimiento en un escenario comunicativo más desenfadado, luminoso y artificial, que paradójicamente participará de la implementación de medidas mucho más sombrías que ya nos han sido presentadas en forma de polarización económica, mercantilización del orden público y desmantelamiento del estado del bienestar.

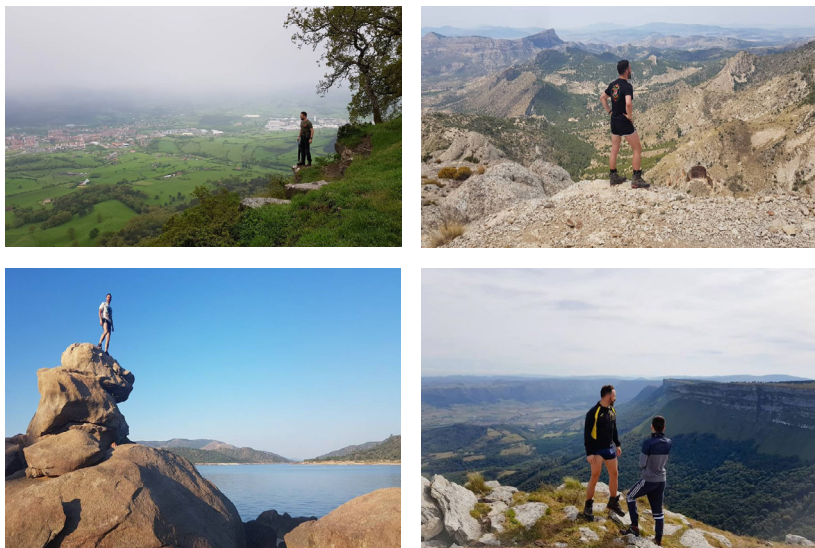


Imagen 3. Serie de Abascal coronando montañas publicadas en su cuenta de Instagram

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico.
- Boyd, D. M., Ellison, N. B. (2007). Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13 (1), 210-230. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x>
- Fages-Ramió, R. (2008). Actitud 2.0: la política más allá de los blogs. *IDP Revista d'Internet, Dret i política*, 7, 19-25.

- We are social, (2021). Digital Report 2022: El informe sobre las tendencias digitales, redes sociales y mobile. Recuperado de <https://wearesocial.com/es/blog/2022/01/digital-report-2022-el-informe-sobre-las-tendencias-digitales-redes-sociales-y-mobile/>
- Lakoff, G. (2007). *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- Maarek, P. (2009). *Marketing político y comunicación: claves para una buena información política*. Barcelona: Nueva Edición.
- Orihuela, J. L (2008). Internet: la hora de las redes sociales. *Revista Nueva de Política, Cultura y Arte*, 119.

NOTAS CURRICULARES DE LOS AUTORES Y AUTORAS

JULIÁN BARÓN es fotógrafo, docente e impulsor de proyectos que usan la imagen como herramienta social de pensamiento. Se formó en Ingeniería Industrial, aunque dejó su trabajo para formar parte del colectivo Blank Paper de Madrid. De 2008 hasta el 2015 dirigió y fue profesor de fotografía Blank Paper Escuela Valencia, Castellón y Online. En el abordaje de sus proyectos, una voluntad permanente es plantear perspectivas capaces de contribuir a debilitar la rígida imaginación colectiva y a cuestionar los discursos oficiales que construyen la memoria, la historia y la identidad mediante la imagen. En 2011 publica su primer fotolibro *C.E.N.S.U.R.A.*, con el que recibe la mención de honor en el First PhotoBook Award en el festival Paris Photo-Aperture Foundation en 2012 y el Magnum Photography Awards 2016, en la categoría Open Series. Fue nominado por Fannie Escoulen para el Discovery Prize-Rencontres d'Arles 2015, donde presentó la instalación Régimen visual con tres de sus proyectos: *C.E.N.S.U.R.A.*, *TAUROMAQUIA* y *Los últimos días vistos del rey*. Su trabajo se ha exhibido en Centre d'Art Pompidou-Metz, Netherlands Fotomuseum, Get It Louder Beijing, ChangJiang Biennale, Chongqing (China), Arts Santa Mònica, y la Sala Luis Miró Quesada Garland en Lima (Perú), entre otros. En los últimos años se ha involucrado en la creación y coordinación de proyectos, talleres o laboratorios de ideas con perfil pedagógico y colaborativo como Horizon, imagenred.org, Contrataller, THE CAGE, Carpetas, o Ser libro. Contacto: julianbaron@gmail.com

MANUEL BLANCO PÉREZ es licenciado en Filología Hispánica y doctor en Literatura y Comunicación por la Universidad de Sevilla. Es docente universitario desde 2008, y ha impartido

clases de comunicación, cine, fotografía y literatura en las universidades de Cádiz y Huelva. En la actualidad es profesor de la Facultad de Comunicación (departamento de Periodismo II) en la Universidad de Sevilla. Tiene un postgrado en Semiótica de la Università de Bologna (Italia, 2006), un Máster en Comunicación y Cultura (Universidad de Sevilla, 2010) y un Máster en Economía Aplicada (Cajasol Business School, 2015). Como investigador es autor de veinte artículos científicos de impacto y media decena de libros académicos, entre los que destacan: *Cine y Semiótica* (Universidad de Salamanca, 2020), *Nuevo cine andaluz* (Comunicación Social, 2020) y *El proyecto fotográfico: narración visual y reportaje de autor* (Universidad de Sevilla, 2022). Es fotoperiodista profesional desde 2004 y ha sido reportero en Siria, Jordania, Israel, Palestina, Argelia y Líbano, entre otros. Es autor de varias obras literarias, exposiciones fotográficas y libros: *Diario Disidente de Nueva York* (2005), *28 Rue Levert* (2008) o *Cuando todo el universo nos tenía en el olvido* (2011). El film *Al sur del sur* es su ópera prima en cine como director y guionista (seleccionado en el SEFF 2018 y el Festival Iberamericano 2019, actualmente en Filmin). Contacto: mblancoperez@us.es

SHAILA GARCÍA CATALÁN es profesora titular en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I donde imparte *Cultura visual y medios de masas*, *Narrativa audiovisual* y *Modelos de Representación*. Desde sus primeras investigaciones le anima el estudio de la cultura visual y sus escrituras audiovisuales privilegiando una atención a la enunciación y a la subjetividad contemporánea. Por ello, privilegia como metodología de trabajo el análisis textual y las consideraciones del psicoanálisis de orientación lacaniana. Ha publicado el libro *La luz lo ha revelado. 50 película siniestras* (UOC, 2019), así como capítulos de libro en editoriales reconocidas —Shangrila, Tirant lo Blanch, Peter Lang, Bloomsbury, Routledge, etc.— y artículos en revistas nacionales e internacionales —*L'Atalante*, *El Profesional de la Información*, *Signa*, *Artnodes*, *Kepes*, *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Palabra Clave*, etc. Ac-

tualmente dirige el proyecto de investigación “Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad” [VOZ-ES-FEMME] financiado por la Universitat Jaume I. Es socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (sede Valencia). Contacto: scatalan@uji.es

OLMO GONZÁLEZ MORIANA es community manager y gestor cultural especializado en fotolibros. Desarrolla su trabajo en Fiebre Photobook, el primer festival de fotolibros de España, así como en el medio de comunicación *El Salto* como responsable de redes. También participa en escuelas y festivales con talleres, charlas, visionados, comisariado de libros, y escribe reseñas en medios digitales especializados. Es el responsable del primer canal de YouTube en castellano sobre fotolibros. Contacto: olmogonzalezmorian@gmail.com

PILAR IRALA HORTAL es doctora en Historia del Arte y doctora en Ciencias Sociales y Jurídicas, especialista en fotografía. Es profesora titular en la Universidad San Jorge, comisaria y fotógrafa. Dirige el Archivo Fotográfico Jalón Ángel (Grupo San Valero). Su principal línea de investigación se centra en las relaciones entre la fotografía, la retórica y la narrativa visual. Otra línea de investigación es el Patrimonio Histórico-fotográfico y la figura de Jalón Ángel. Ha conceptualizado el armazón teórico denominado el *síndrome de Barthes*. Su último libro es *El Síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica* (Fragua, 2019). Tiene en prensa el libro *Jalón Ángel (1898-1976), más allá del fotógrafo*. Valencia: Tirant Lo Blanch. Sus últimos comisariados: *Iron Kids*, de Diego Ibarra-Sánchez (Bienal de Fotografía de Córdoba, 2019); *Jalón Ángel: fotógrafo, viajero e impulsor de la educación* en República Dominicana (Embajada de España y AECID, 2019) y *Cazadores de Imágenes* (Caja Rural de Aragón, 2021). Contacto: pirala@usj.es

ALEJANDRO LEÓN CANNOCK es investigador, artista visual y profesor. Su práctica profesional, centrada en la fotografía, se desarrolla en el territorio donde se articula el

ejercicio del pensamiento y la vida de las imágenes. Ha realizado diversas publicaciones entre las que destacan *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica* (Muga, 2017), *El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo* (CdF, 2018), *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística* (PUCP, 2019), *Lisetta Carmi: La photographie comme forme de vie* (Inframince, 2020) y *Fendre les images, fendre les choses. Les images composites peuvent-elles devenir des images pensives?* (Revue Sens Public, 2021). Su trabajo artístico ha sido exhibido en China, España, Francia, Italia, México, Perú y Suiza. Actualmente, es profesor de Teoría y Práctica de la Fotografía en la Licencia de Artes Plásticas de la Universidad de Aix-Marsella y de Post-Fotografía en la Universidad de Ciencias Aplicadas. Forma parte del Consejo Editorial de la *Revista FOT* (Perú), del Consejo Asesor Académico de la *Revista NoImagen* (Chile) y del Consejo de investigación de la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles (Francia). Contacto: cannock@gmail.com

MARTA MARTÍN NÚÑEZ es profesora titular en fotografía y narrativa en la Universitat Jaume I. Ha sido residente en el Pervasive Media Studio de Bristol y ha realizado estancias de investigación en la Hasselblad Foundation, en la Roehampton University y en la Biblioteca Nacional y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a través de Universidad Complutense de Madrid. Su investigación se centra en la fotografía española contemporánea, la memoria y las nuevas formas de narrativas visuales a través del análisis crítico del discurso audiovisual, temas sobre los que ha publicado una treintena de artículos en revistas científicas (*Bulletin of Spanish Studies*, *Arte*, *Individuo y Sociedad*, *Communication & Society*, *Historia y Comunicación Social*, *El profesional de la información*, *Anàlisi*, *Fotocinema*, *Palabra Clave*, entre otras) y capítulos en libros colectivos. Ha sido la investigadora principal en distintos proyectos competitivos financiados en convocatorias públicas, y actualmente codirige junto a Javier Marzal el proyecto *Estrategias dis-*

cursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas (DOESCO). Es la directora del Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil, un proyecto financiado por el Ministerio de Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática en 2022, y también ha realizado el comisariado de algunas exposiciones. Es directora colegiada de *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, codirectora del grupo Investigaciones en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual (ITACA-UJI) y la directora del LabCom de la UJI. Contacto: mnunez@uji.es

JAVIER MARZAL FELICI es doctor y licenciado en Comunicación Audiovisual, en Filología Hispánica y Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de València, Máster en Comunicación y Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I, donde actualmente es coordinador del Programa de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, coordinador del Máster Universitario en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación y subdirector del LabCom UJI. Ha desarrollado una larga actividad investigadora, entre cuyas principales publicaciones destacan *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007); el libro *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales. Herramientas para el análisis filmico* (Madrid: Cátedra, 2015); la obra colectiva *Las televisiones públicas autonómicas del siglo XXI. Nuevos escenarios tras el cierre de RTVV* (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global, 2015), como editor; y el libro *Los medios de comunicación públicos de proximidad en Europa. RTVV y la crisis de las televisiones públicas* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2017), entre otras. Sus últimos trabajos son *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2018), en coedición con Teresa Sorolla, Antonio Loriguillo y Aarón Rodríguez; *Contenidos transmedia para la radio y la televisión de proximidad* (Pamplona: EUNSA, 2018), como coeditor con Esteban Galán y Aarón Rodríguez; e impulsor de la obra colectiva

Investigar en la era neoliberal. Visiones críticas de la investigación en comunicación en España (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global, 2018), con Aarón Rodríguez y Samuel Gil; *Participación ciudadana y medios de comunicación públicos 1. Conceptos y teorías* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021), en coedición con Maria Soler-Campillo y Carlos López-Olano; *Participación ciudadana y medios de comunicación públicos 2. Experiencias de cocreación en España y en Europa* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022), en coedición con José Moriano, César Fieiras-Ceide, Martín Vaz-Álvarez y Antonio Loriguillo-López; y de *Más allá del documento: Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2022), en coedición con Roberto Arnau Roselló y Teresa Sorolla Romero. Es codirector de la colección de libros Guías para ver y analizar cine, codirector académico de la colección Aldea Global que coeditan la Universitat Pompeu Fabra, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat Jaume I y la Universitat de València, y codirector de la revista de periodicidad semestral *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en Comunicación*. Desde enero de 2022, es director de la Cátedra RTVE Cultura Audiovisual y Alfabetización Mediática en la Universitat Jaume I de Castellón. Es codirector del grupo Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual (ITACA-UJI), cuyos intereses se centran en el estudio de la cultura visual, las relaciones entre tecnología y visualidad, la teoría de la imagen, la economía política de la comunicación y el análisis de textos audiovisuales. Contacto: marzal@uji.es

JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE es licenciado en Historia del Arte y doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Ha impartido clases en la Universidad Complutense, la Universidad de Castilla la Mancha, Universidad Carlos III de Madrid y Universidad de Navarra, y ha sido investigador visitante en las universidades de Provenza y Nueva York. Es autor de *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz* (Museo Jorge Oteiza, 2014); coordinador, junto a Horacio Fernández, de *Fotos & libros. España 1905-*

1977 (Museo Reina Sofía, 2014); y editor de la antología de textos de José Val del Ornar, *Escritos de técnica, poética y mística* (Museo Reina Sofía, 2010). Ha sido comisario de exposiciones como *Clifford. Vistas del Madrid de Isabel II* (Fundación Canal, Madrid, 2021) o *Norte de África. Ortiz Echagüe* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2013), y comisario asistente de *Desbordamiento de Val del Omar* (Centro José Guerrero, Granada, y Museo Reina Sofía, Madrid, 2010). En la actualidad es profesor titular de Historia del Arte y miembro del grupo de investigación en Artes Visuales y Estudios Culturales de la Universidad Rey Juan Carlos (GIAVEC). Contacto: javier.echague@urjc.es

NEKANE PAREJO es profesora titular del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga, en el que lleva impartiendo docencia desde 2002. También ha dado clase en tres másteres: el Máster Universitario en Cinematografía de la Universidad de Córdoba, el Máster de Creación Audiovisual y Artes Escénicas de la Universidad de Málaga y el Máster en Comunicación Digital y Audiovisual del Instituto de Estudios Cajasol en Sevilla. Tiene tres sexenios reconocidos por la CNEAI y ha dirigido diez tesis doctorales en tres universidades diferentes. Forma parte del Doctorado Interuniversitario en Comunicación de las Universidades de Cádiz, Huelva, Málaga y Sevilla, donde imparte clases y es miembro de la Comisión Académica. Desde su fundación en 2010 es directora de la revista *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*. Sus investigaciones están centradas en las relaciones entre el cine y la fotografía y su historia. Es autora de cuatro libros y más de cincuenta publicaciones científicas. La difusión de sus trabajos de investigación se ha visto avalada por haber impartido numerosas conferencias y ponencias tanto en España como en algunas universidades internacionales como Universidade Lusófona do Porto, Oxford University, Aston University (Birmingham), Freie Universität Berlín, Universidad de Münster, Université Paris 8, Università di Torino y Sacre Cuore de Roma. Ha realizado estancias de movilidad en la Universidad de Edimburgo, Bolonia, París

8, Santander y Madrid, entre otras. Ha sido miembro de diez proyectos de investigación desde 2001. En la actualidad, es investigadora del proyecto de investigación I+D+i *La crisis del 'european dream': hogar, identidad y éxodo en las representaciones audiovisuales*. Es miembro del grupo de investigación Contenidos audiovisuales avanzados (SEJ 435). Ha formado parte de comisiones de evaluación de profesores titulares, agregados y contratados doctor en las Universidades del País Vasco, Valencia, Jaume I de Castellón, Rey Juan Carlos de Madrid, Salamanca y Málaga. También es evaluadora de proyectos de investigación de la ANEP desde 2015. Contacto: nekane@uma.es

IGNASI PRAT ALTIMIRA es artista visual graduado en fotografía por la Escola Groc de Barcelona, licenciado en Bellas Artes y Máster en Producción e investigación artística por la Universidad de Barcelona y doctorando en Arte y Estudios Culturales en BAU Centro Universitario de Arte y Diseño-Universitat de Vic. El resultado de sus investigaciones se ha podido ver en centros como el MUSAC de León, el CCC del Carmen (Valencia), Arts Santa Mònica y Fabra i Coats de Barcelona o el Centro Cultural Conde Duque de Madrid. En el año 2013 fue incluido en la publicación *Arte español contemporáneo (1992-2013)*, editada por La Fábrica bajo la dirección de Rafael Doctor. Contacto: ignaprata@hotmail.com

LLORENÇ RAICH MUÑOZ es profesor del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya desde 1987. Imparte las asignaturas de Imagen y Percepción, Reportaje Documental y Narrativa visual. Compagina su labor docente en el mismo IEFC como responsable del departamento de Actividades Culturales. Participa regularmente como ponente, profesor, talle-rista y jurado en festivales e instituciones públicas y privadas, así como en el comisariado de exposiciones y jornadas internacionales de fotografía. Su línea de investigación se centra en la teoría y la práctica de los aspectos poéticos y narrativos implícitos en el lenguaje de la fotografía, como se constata en sus ensayos y en su obra fotográfica y audiovisual. En su faceta de ensayista ha publicado las siguientes

obras: *Corpografía. El cuerpo en la fotografía contemporánea* (2012), *Poética fotográfica* (2014) y *Fotografía y motivo poético* (2015) y *Fotografía como poesía* (2018). Estas tres últimas obras componen una trilogía dedicada a las relaciones afines entre la poesía y la fotografía. Todos sus ensayos están editados por Casimiro Libros, editorial especializada en teoría y escritos sobre arte. Su obra *Fotografía como poesía* ha sido traducida al francés y al italiano. En octubre de 2020, la editorial Muga, especializada en teoría y escritos sobre fotografía e imagen, publica su correspondencia con Luis González Palma, titulada *Sobre la imagen poética*, con la colaboración de Chantal Maillard. Contacto: poesiafotografia@gmail.com

RAÚL RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ es catedrático de Semiótica de la Comunicación de Masas en la Universidad de Alicante. Fue becario posdoctoral en la Universidad de Bolonia (2000) y realizó estancias docentes en las universidades de Florencia (2003), Buenos Aires (2011), ORT de Montevideo (2015) y Glasgow Caledonian (2020). Ha sido Premio Miguel de Unamuno de Ensayo por *Magias de la ficción* (Madrid, Devenir, 2020), Premio Internacional de Ensayo Ciutat de València por *Máscaras de la mentira: el nuevo desorden de la posverdad* (Valencia, Pre-Textos, 2018) y Premio Internacional de Ensayo Miguel Espinosa por *La musa venal: producción y consumo de la cultura industrial* (Murcia, Tres Fronteras, 2010). Es autor también de *Apocalypse Show: intelectuales televisión y fin de milenio* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2001), de *Frankenstein y el cirujano plástico: una guía multimedia de semiótica de la publicidad* (junto a Kiko Mora, Alicante, UA, 2002. Libro + CD-ROM) y ha editado el volumen *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras: una antología crítica* (Valencia, PUV, 2012). Ha coordinado el Máster en Comunicación e Industrias Creativas de la Universidad de Alicante, donde imparte la asignatura de Narraciones Transmedia, y ha sido subdirector del Departamento de Humanidades y Ciencias del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (2011-2015). Ha publicado en *Revista de Occidente*, *Claves de*

Razón Práctica y *La maleta de Portbou*, entre otras revistas culturales. Contacto: r.rodriguez@ua.es

ARACELI RODRÍGUEZ MATEOS es profesora titular en el área de Estética y Teoría de las Artes, coordinadora del Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura en la Universidad Rey Juan Carlos y docente en el Máster en Guion Cinematográfico y Series de TV. Sus ámbitos de investigación y docencia son la fotografía y el cine documental. Ha publicado artículos, capítulos de libros y editado monografías sobre narrativas de la crisis en el cine y la fotografía contemporánea. También ha realizado estancias de investigación en University of Central Lancashire (United Kingdom), University of California Los Angeles (USA), y Università Della Santa Croce (Roma). Coordina el Grupo de Investigación en Artes Visuales y Estudios Culturales de la Universidad Rey Juan Carlos (GIAVEC). Contacto: araceli.mateos@urjc.es

MARIA SOLER CAMPILLO es licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universitat de València, Máster en Asesoría Fiscal por el Instituto de Estudios Superiores del CEU-San Pablo de Valencia, doctora en Comunicación Empresarial e Institucional por la Universitat Jaume I. Es profesora contratada doctora de Empresas de Comunicación y Empresa Audiovisual en la UJI. Ha publicado el libro *Las empresas de fotografía ante la era digital. El caso de la Comunidad Valenciana* (Madrid: Ediciones de las Ciencias Sociales, 2007), y participado en congresos, jornadas especializadas y publicado en revistas científicas sobre temas de economía y empresa audiovisual. Es autora de capítulos en los libros colectivos *Periodismo en televisión: nuevos horizontes, nuevas tendencias* (Zamora y Sevilla: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2011), *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* (Chicago: Intellect, 2014), *Las televisiones públicas autonómicas del siglo XXI. Nuevos escenarios tras el cierre de RTVV* (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global, 2015); *Los medios de comunicación públicos de proximidad en Europa. RTVV y la crisis de las*

televisiones públicas (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2017); *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2018); *Contenidos transmedia para la radio y la televisión de proximidad* (Pamplona: EUNSA, 2018); *Investigar en la era neoliberal. Visiones críticas de la investigación en comunicación en España* (Barcelona, Bellaterra, Castellón y Valencia: Aldea Global, 2018); y en *Participación ciudadana y medios de comunicación públicos 1. Conceptos y teorías* (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021), que además ha coeditado con Carlos López-Olano y Javier Marzal-Felici. Es miembro del grupo Investigaciones en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual (ITACA-UJI) de la Universitat Jaume I. Entre los años 1995 y 2005, ha sido profesora en las Familias Profesionales de Administración y Comercio y Marketing en la Escuela Profesional La Salle de Paterna (Valencia). Contacto: solerm@uji.es

SOBRE EL USO DE IMÁGENES

Las imágenes incluidas en los capítulos de este libro utilizadas a modo de figuras son elementos centrales de los análisis, realizados únicamente con fines científicos en el ámbito académico. Se acogen así al artículo 32 del TRLPI (según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), que establece como lícito la inclusión dentro de una obra propia de fragmentos de otras ajenas, tanto de naturaleza escrita, como sonora o audiovisual. Igualmente, autoriza la inclusión de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre y cuando estemos ante obras ya divulgadas y su inclusión se haga a modo de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico.

